

A

472

**ΗΛΙΑΣ Α. ΚΟΝΤΟΥΛΗΣ**

**Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ**

**ΤΟΜΟΣ Α.**

**ΚΕΙΜΕΝΟ**

**ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ**

**ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2003**



BIBΛIOΘΗΚΗ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



026000152121

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

1977

1978

1979

1980



## A. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ

### A1. Πρόλογος

Ο προφήτης Ηλίας<sup>1</sup>, μνημονεύεται στην Καινή Διαθήκη σε περισσότερα του ενός αποσπάσματα. Αναφέρεται σε σχέση με τον Χριστό και τον Ιωάννη Βαπτιστή<sup>2</sup>, εμφανίζεται στη Μεταμόρφωση του Σωτήρα στο όρος Θαβώρ<sup>3</sup> και μνημονεύεται από τον Ιησού η καταφυγή στη χήρα της Σαρεπτά<sup>4</sup>. Οι περί τον

<sup>1</sup> Με το ίδιο όνομα καλείται ιερέας και κριτής των χρόνων του Σαμουήλ (Βασ. Α', 1-4), καθώς επίσης άλλος ένας ιερέας και ένας τρίτος ισραηλίτης (Εσδράς Β', ι' 21 και 26 αντίστοιχα). Το «Ηλίας» μεταφορά του εβραϊκού «Ελίγια» σημαίνει «Ο Ιεχωβά είναι ο Θεός μου». Η εβραϊκή λέξη μπορεί ν' αναλυθεί στη φράση «ο Ελ μου είναι ο Ιαχ», κρατώντας το «Ελ» τη σημασία που έχει ως κύριο όνομα του μεγάλου δυτικού-συμμιτικού θεού (JEAN STEINMANN, *La geste d'Élie*, 1956, σ. 97). Ο τύπος Ιάχ από την Yhwh (Ιεχωβά ή Ιεοβά) χρησιμοποιείται για το Θεό όταν αναφέρεται στις σχέσεις Του με τους πιστούς Του ενώ το «θεός» όταν αναφέρεται στις σχέσεις του με τους Εθνικούς (Γ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ, *Νέον Εγκυκλοπαιδικόν λεξικόν*, 1985, σ. 372). Για τον Άγιο Ιερώνυμο, η ετοιμολογία του ονόματος του προφήτη είναι «ἡ δύναμη τοῦ Κυρίου» (S. Eusebii Hieronymi, *Contra Joannem*, P.L., XXIII, 356). Ο Ναρσής τον προσδιορίζει με την συριακή λέξη «remzā», που περίπου ερμηνεύεται ως «νεύμα με το κεφάλι» και η οποία χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις πράξεις, που υλοποιούν την θεία θέληση (NARSAI, *Homélie* 23, 1993, σ. 454). Το κείμενο των Ο' χρησιμοποιεί την επωνυμία «ο προφήτης» (Βασ. Γ', ιη', 22). Ο Ηλίας αποκαλείται «ἄνθρωπος τοῦ Θεοῦ» στο ίδιο ιζ', 18, 24 και στο Βασ. Δ', α', 9, 16. Η εβραϊκή φράση «isch Elohim» που αποδίδεται ως «άνθρωπος του θεού», είναι πολύ κοντά στο «esch Elohim» που σημαίνει «φωτιά του Θεού» (R. VOELTZEL, *Élie le prophète*, 1972, σ. 68, σημ. 124), συνδέοντας τον προσδιορισμό του προφήτη με την ικανότητά του να «διαχειρίζεται» το πύρ εξ ουρανών: «εἰ ἄνθρωπος Θεοῦ ἐγώ, καταβήσεται πῦρ ἐκ τοῦ οὐρανοῦ καὶ καταφάγεται σε καὶ τοὺς πενήκοντά σου» (Βασ. Δ', α', 10). Οπουδήποτε αλλού στο κείμενο ο προφήτης ονομάζεται απλά «Ηλίας» ή «Ηλίας ο Θεσβίτης» (Βασ. Γ', ιζ', 1- Βασ. Δ', α', 3, 8, 10). Το προσωνύμιο Θεσβίτης προέρχεται από την γενέτειρά του Θεσβή, (El. Istib) της φυλής Νεφθαλεί, δυτικά του Ιορδάνη. («Textes Scriptuaires», *Élie le prophète*, 1956, τ. 1, σ. 54).

<sup>2</sup> Κατά Ματθαίον, ιστ', 14· Κατά Μάρκον, στ', 15· Κατά Λουκάν, α', 17, στ', 15. Κατά Ιωάννην α', 21.

<sup>3</sup> Κατά Ματθαίον, ιζ', 3-4· Κατά Μάρκον, θ', 19· Κατά Λουκάν, θ', 30.

<sup>4</sup> Κατά Λουκάν, δ', 25-26.



Σταυρό νομίζουν ότι καλείται από τον Χριστό στην αγωνία Του<sup>5</sup> ενώ συνδέεται και με την Δευτέρα Παρουσία<sup>6</sup>.

Όμως ο Ηλίας είναι μια προσωπικότητα της Παλαιάς Διαθήκης. Η παρουσία του εξιστορείται στα βιβλία *Βασιλειών Γ' και Δ'*<sup>7</sup>. η δε ανακοίνωση της αποστολής του προς της Ελεύσεως του Χριστού βρίσκεται στον *Μαλαχία*<sup>8</sup>.

Μεγάλος αριθμός αναφορών και ερμηνειών των Πατέρων της εκκλησίας ασχολείται με τα επεισόδια της ζωής του προφήτη<sup>9</sup>, γεγονός που φανερώνει ότι τα περί του βίου του Ηλία ήταν αρκετά γνωστά στο σύνολο του λαού προδιαθέτοντας για μια ευρεία λατρευτική αποδοχή του προφήτη. Ωστόσο η σύγχρονη έρευνα -στο βαθμό που προσεγγίζει ένα πρόσωπο της Παλαιάς Διαθήκης -, αναλώθηκε στη θεολογική ερμηνεία των επεισοδίων της ζωής του Ηλία, ελλείπει κειμένων αποδιδόμενων σ' αυτόν, προσεγγίζοντας την εικονογραφία του ευκαιριακά για τις ανάγκες ενός συγκεκριμένου άρθρου που περιοριζόταν πάντα σε κάποια χρονικά ή γεωγραφικά όρια.

Η προβληματική της παρούσας εργασίας εστιάζεται: Στην εξέλιξη της τυπολογίας των διαφόρων παραστάσεων που σχετίζονται με τον προφήτη και πως αυτή εκφράστηκε εικονογραφικά, στην σημασία που αυτές λαμβάνουν στη συνολική διάρκεια της βυζαντινής περιόδου, με παράλληλη προσπάθεια ερμηνείας των θεολογικών προσεγγίσεων και της αλλαγής καλλιτεχνικών προτύπων που αποτυπώνονται στην απεικόνιση μιας συγκεκριμένης παράστασης.

<sup>5</sup> Κατά Ματθαίον, κζ', 47· Κατά Μάρκον, ιε', 35.

<sup>6</sup> Ο Ηλίας αν και δεν κατονομάζεται θεωρείται ότι είναι ένας από τους δύο μάρτυρες (Αποκάλυψις Ιωάννου, ια', 1-13)· βλ. σ.20.

<sup>7</sup> Βασιλειών Γ', ιζ', ιη', ιθ', κα'· Βασιλειών Δ', α', β', η', 7-15· στο ίδιο, θ', 1-10.

<sup>8</sup> Μαλαχία δ', 4.

<sup>9</sup> Αποδελτιώσεις πατερικών κειμένων που αφορούν τον Ηλία βρίσκονται στα: G. BARDY, *Le souvenir d' Elie*, 1956, τ. I, σσ. 131-158· M. HAYEK, *Elie dans la tradition syriaque*, 1956, σσ. 159-178· P. HERVE DE L' INCARNATION, *Elie chez les Pères Latins*, 1956, σσ. 179-207· *Le Saint Prophète Elie d' après les Pères de l' Église*, 1993, σσ. 19-636.

Έτσι σ' ένα πρώτο μέρος θα παρουσιαστούν συγκριτικά οι πηγές που αναφέρονται στον προφήτη Ηλία. Οι αναφορές αυτές δεν περιορίζονται μόνο στα αποσπάσματα της Παλαιάς και Καινής Διαθήκης αλλά επίσης στα Απόκρυφα Κείμενα όπως και σε έργα των Πατέρων της Εκκλησίας. Η κατάδειξη του ρόλου του προφήτη μέσω των Πατερικών Κειμένων θα ερμηνεύσει τόσο την έκταση της λατρείας του, όσο και το σύνολο των παραστάσεων που συνήθως αναφέρονται σε δραματοποιημένα γεγονότα του βίου του και οι οποίες κάποτε αντανακλούν τις κατά τόπους παραδόσεις που αφορούν την λατρεία του Ηλία.

Σ' ένα δεύτερο τμήμα θα εξεταστούν οι παραστάσεις που σχετίζονται με τον βίο του προφήτη, ταξινομημένες χρονολογικά και κατά θέμα στα μικρογραφημένα χειρόγραφα, στην εντοίχιο ζωγραφική και στη φορητή εικόνα σε όλο το μήκος της Βυζαντινής τέχνης.

Έτσι σε ξεχωριστά κεφάλαια θ' ασχοληθούμε με τις κατ' εξοχήν συνηθέστερες παραστάσεις της ανόδου του προφήτη στους ουρανούς και της διατροφής του από τους κόρακες στην έρημο· σ' ένα τρίτο κεφάλαιο θ' αναφερθούμε σε απεικονίσεις των λοιπών επεισοδίων, των οποίων η (μεμονωμένη) ιστορία είναι σαφώς σπανιότερη και οπωσδήποτε αποσπασματική όσον αφορά τη χρονική συνέχεια.

Η προσπάθεια θα εστιαστεί στην διερεύνηση (συναρτήσει του διαθεσίμου υλικού) αντιπροσωπευτικών παραστάσεων κάτω από το πρίσμα πολιτιστικών επιρροών αλλά και διαφόρων ιδεολογικών ρευμάτων (Κλασικισμός, Ανθρωπισμός, Ησυχασμός). Όπου είναι εφικτό, θα επιχειρηθεί μια συγκριτική προσέγγιση των διαφόρων «Σχολών» ή τοπικών ιδιωμάτων, που αναπτύχθηκαν στην επαρχία σε στενή ή χαλαρότερη σχέση με τις



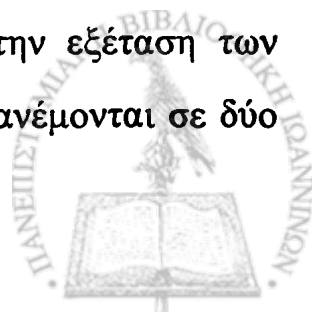
επικρατούσες τάσεις της μητρόπολης - νομοτελειακό αποτέλεσμα της πολιτικής εξασθένησής της.

Αναπόφευκτα θα επεκταθούμε και στις εκτός των πολιτικών ορίων του Βυζαντίου παραστάσεις, που όμως ανήκουν στην πολιτιστική του σφαίρα επιρροής, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την Ρωσική παράδοση όπως αυτή εκφράστηκε μέσα από τις Σχολές του Ρσκον, Novgorod, Yaroslavl. Επίσης σε Παλαιστίνη, Σικελία και Γεωργία των Μεσοβυζαντινών και Υστεροβυζαντινών Χρόνων.

Στη διάρκεια της Μεταβυζαντινής Περιόδου, ο αυξημένος αριθμός των παραστάσεων του Προφήτη Ηλία θα μας επιτρέψει ασφαλέστερα να αναγνωρίσουμε τις επιβιώσεις της Μακεδονικής Σχολής, την βαρύνουσα παρουσία των Κρητών (και τον δρόμο που αυτοί χαράζουν κυρίως κατά τον 10<sup>ο</sup> αι.), τα εργαστήρια της Ηπείρου, της Πελοποννήσου, της βόρειας Βαλκανικής, Ρωσίας και την όψιμη άνθιση της Μελκίτικης τέχνης, τα ίχνη της παρακμής των τελευταίων αιώνων και ακόμα την εντεινόμενη εισβολή δυτικότροπων στοιχείων που θα κορυφωθεί με την πλημμυρίδα των λιθογραφιών, ως τα μέσα του 18<sup>ου</sup> αι.

Στην συνέχεια θ' αναφερθούμε σε παραστάσεις που περιλαμβάνουν περισσότερα του ενός επεισοδίων της ζωής του προφήτη αρχίζοντας από τον πρώτο γνωστό κύκλο αυτό της συναγωγής της Douga-Europos και τις ανάλογες παραστάσεις των χειρογράφων· τα παραπάνω θ' αποτελέσουν μια ενότητα που θ' αφορά την Παλαιοχριστιανική και την Μεσοβυζαντινή Περίοδο.

Αντίθετα το διαθέσιμο υλικό από τους Υστεροβυζαντινούς Χρόνους και εξής επιτρέπει, κατ' αρχήν την εξέταση των κύκλων του βίου του προφήτη που εντοπίζονται στην εντόχιο ζωγραφική και στη συνέχεια την εξέταση των αντιστοιχών συνθέσεων στις φορητές εικόνες, οι οποίες κατανέμονται σε δύο



μέρη: σ' αυτές που εικονογραφούν τα επεισόδια εντός πλαισίων και σ' αυτές που επιλέγουν την συνεχή διήγηση σε ενιαίο βάθος των συμβάντων.

Σ' ένα τρίτο μέρος θα εξεταστεί η παρουσία του Ηλία σε παραστάσεις που σχετίζονται με εδάφια της Καινής Διαθήκης και οι οποίες εξαντλούνται στην συμμετοχή του στην εικονογραφήση της Μεταμόρφωσης κατά κύριο λόγο αλλά και στον εικονογραφικό κύκλο της Αποκάλυψης.

Σε τέταρτο μέρος θα εξεταστεί η παρουσία του προφήτη Ηλία στην υπόλοιπη ορθόδοξη εικονογραφία ως μεμονομένη μορφή ή ως συμμετέχων σε συνθέσεις που δεν σχετίζονται άμεσα τουλάχιστον με αναφορές των Διαθηκών στην δράση ή την παρουσία του.

Ως μεμονωμένη θα θεωρήσουμε την ολόσωμη ή στηθαία απεικόνιση του προφήτη, που δίνει την αίσθηση της αυτοτελούς παρουσίας ακόμα κι αν ο καλλιτέχνης την εντάσσει σε ευρύτερα σύνολα όπως στο χορό των προφητών στο τύμπανο των τρουλλέων εκκλησιών. Πέραν της εντοιχίου ζωγραφικής αυτού του είδους οι παραστάσεις θα εξεταστούν ξεχωριστά και στις μικρογραφίες και στις φορητές εικόνες.

Η ποικιλομορφία των συνθέσεων που αναπτύσσονται ειδικά στην φορητή εικόνα, καθιστά δελεαστικό έναν περαιτέρω διαχωρισμό βάσει της συμμετοχής του Ηλία σε ομάδες ιερών (και άλλων) προσώπων που μετέχουν σε παραστάσεις που έχουν την μορφή δέησης και της συμμετοχής του σε ομάδες προσώπων που περιβάλλουν ένα κεντρικό θέμα.

Συχνά το κεντρικό αυτό θέμα σχετίζεται με την Θεοτόκο, γεγονός που προϋδεάζει για την συμμετοχή του προφήτη Ηλία στις συνθέσεις Άνωθεν οί προφήται, Ρίζα του Ιεσσαί, Επί σοι Χαίρει και Ζωοδόχος Πηγή· παραστάσεις που αναφέρονται στην Μητέρα του Θεού και στις οποίες η συμμετοχή του Ηλία θα εξεταστεί ξεχωριστά.

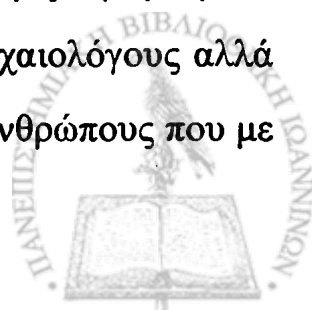


Στα ανωτέρω θέματα θα προσθέσουμε και την παρουσία του Ηλία σε παρατακτικά απεικονιζόμενους ομίλους ιερών προσώπων (σε συνθέσεις δηλαδή που προέρχονται από την εικονογραφία των μηνολογίων) καθώς και στις Τοπογραφίες του Όρους Σινά και της Παλαιστίνης.

Τέλος σ' ένα επιλογικό κεφάλαιο θ' αναφερθούμε στα γενικότερα συμπεράσματα της έρευνας αυτής, χρησιμοποιώντας εκείνα των επιμέρους ενοτήτων ενώ σ' ένα κατάλογο θα συγκεντρωθεί το φωτογραφικό υλικό ταξινομημένο σύμφωνα με την όλη διάρθρωση της εργασίας.

Αισθάνομαι βαθιά την υποχρέωση να ευχαριστήσω το Τμήμα Ιστορίας – Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων που με ενέταξε στους υποψήφιους διδάκτορες καθώς και την τριμερή συμβουλευτική επιτροπή αποτελούμενη από τους καθηγητές Αθ. Παλιούρα, Ευαγ. Χρυσό και Ν. Νικονάνο για την πολύτιμη συνδρομή και συμπαράστασή τους. Στην ολοκλήρωση της εργασίας αυτής αποφασιστικής σημασίας ήταν η ακατάπονη βοήθεια του κυρίου επόπτη της μελέτης αυτής καθηγητή κ. Αθ. Παλιούρα, ο οποίος παρακολούθησε βήμα προς βήμα την πορεία των ερευνών μου. Θα μνημονεύσω ακόμα τις συμβουλές και επισημάνσεις στο ξεκίνημα αυτής της μελέτης του εκλιπόντος Μ.Γαρίδη. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τους καθηγητές J.-P. Sodini και C. Lepage για την πρόθυμη συνδρομή τους. Ιδιαίτερη μνεία θα ήθελα να κάνω για την καθηγήτρια C. Jolivet – Levy για την ποικιλόμορφη βοήθειά της στα πρώτα στάδια της έρευνας κατά την παραμονή μου στην Γαλλία.

Το υλικό που συγκεντρώθηκε θα ήταν φτωχότερο χωρίς την βοήθεια που μου παρασχέθηκε από συναδέλφους μεταπτυχιακούς, αρχαιολόγους αλλά και από ιερείς, μοναχούς, βιβλιοθηκονόμους και γενικά από ανθρώπους που με





κάποια ιδιότητα είχαν πρόσβαση σε σχετικές με το αντικείμενο παραστάσεις. Η μακρά ονομαστική τους παράθεση θα αδικούσε κάποιον ή κάποιους, που θα διέφευγαν της μνήμης μου κατά την συγγραφή αυτού του εισαγωγικού σημειώματος· σε κάθε περίπτωση τους ευχαριστώ καθ' έναν ξεχωριστά.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς, την αδελφή μου καθώς και την σύζυγό μου για την ανοχή και την στήριξη που μου πρόσφεραν από την αρχή μέχρι και την ολοκλήρωση του παρόντος πονήματος.



## Α2.Οι πηγές των κειμένων

Τ' αποσπάσματα του κειμένου κατά τους Εβδομήκοντα<sup>10</sup> της Παλαιάς Διαθήκης που αφορούν τον κύκλο του προφήτη Ηλία, αποτελούν πέντε αυτοτελείς διηγήσεις, που αναφέρονται σε πέντε διαφορετικές περιόδους της ζωής του. Η αυτοτέλεια αυτών των διηγήσεων οι οποίες διαμορφώνονται χωρίς η μια ν' αποτελεί προϋπόθεση της άλλης, η σχετική έλλειψη ενός ομοιογενούς ύφους, τα παρατηρούμενα διηγηματικά κενά και οι επαναλήψεις, μαρτυρούν την προέλευσή τους από διάφορες εβραϊκές προφορικές παραδόσεις<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Πρόκειται για την απόδοση της Εβραϊκής Παλαιάς Διαθήκης στην Ελληνική από εβδομήντα (ή ακριβέστερα εβδομήντα δύο) μεταφραστές, επί Πτολεμαίων και χρονολογικά τοποθετείται πριν την τελευταία δεκαετία του γ' π.Χ. αι. (Σχετικά με τις κριτικές εκδόσεις των Ο': Κ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, *Περί των Ο' ερμηνευτων*, 1844-9, τ. 1-4). Ο Vaux παραθέτει τις διαφορές που επισημαίνονται μεταξύ των Ο' και του εβραϊκού κειμένου (R. DE VAUX, O.P., *Les Livres des Rois*, 1949, σσ. 95-126). Άλλα κείμενα που στηρίζονται στο εβραϊκό είναι το αραμαϊκό Targum, η συριακή Peshitta και η λατινική Vulgate του αγίου Ιερωνύμου (*Le Saint Prophète Elie*, ό.π., 1993, σ. 31).

<sup>11</sup> Τούτο δεικνύει η καταγραφή στο κείμενο κυρίως επεισοδίων ηρωϊκού χαρακτήρα, που είναι πιο εύληπτα και διασώζονται στη λαϊκή μνήμη, σε αντίθεση π.χ. με την πολυπλοκότητα της αφομοίωσης και καταγραφής της διδασκαλίας του προφήτη που φυσιολογικά δεν επιβιώνει. Η αδυναμία συγκρότησης μιας ενιαίας διήγησης είναι προφανής: Από το Βασ. Γ', ιζ' έως το Βασ Δ', β' που εξιστορείται ο κύκλος του Ηλία, μόνο στο Βασ. Γ', ιζ', ιη', ιθ', κ' και Βασ Δ', α', β' υπάρχουν αναφορές σ' αυτόν ενώ στο Βασ. Δ', θ', 7-15 έχουμε την εκπλήρωση όσων ο θεός ζήτησε από τον Ηλία (Βασ. Γ', ιθ', 15-18). Ακόμα παρατηρείται ότι στη συνάντηση του Ηλία με την χήρα της Σερεπτά δεν γίνεται αναφορά ή υπαινιγμός στην ξηρασία ενώ η χήρα στην εξέλιξη του επεισοδίου μοιάζει ν' αγνοεί το θαύμα του πολλαπλασιασμού του αλεύρου και του ελαίου, που συντελείται ήδη (Βασ. Γ', ιζ', 18). Ακόμα στη Θεοφάνεια του όρους Χωρήβ, ο Ηλίας λέει: «...καὶ τοὺς προφῆτας σου ἀπέκτειναν ἐν ρομφαίᾳ, καὶ ὑπολελείμμαι ἐγὼ μονώτατος...» (Βασ. Γ', ιθ', 14) όμως στο Βασ. Δ', β', 5 απαντώνται οι «νιοὶ τῶν προφητῶν» (ο Steinmann έχει προτείνει μια κατά χρονολογική διαδοχή, επανατοποθέτηση των γεγονότων που περιγράφονται στον κύκλο του Ηλία· J. STEINMANN, ό.π., 1956, σσ. 96-98, σημ. 2). Φαίνεται δε ότι οι προφορικές παραδόσεις συγκροτήθηκαν σε δύο βιογραφίες: Αυτήν του Ηλία που πρέπει να πρωτογράφηκε προς τα τέλη του θ<sup>ου</sup> αι π.Χ. και αυτήν του Ελισαίου περίπου μισό αι. αργότερα. Η σύνθεση τους έγινε με τέτοιο τρόπο ώστε να έχει χαθεί το τέλος της διήγησης για τον Ηλία και πιθανώς η αρχή αυτής για τον Ελισαίο. Η άνοδος του Ηλία προς τους Ουρανοὺς παρουσιάζεται πολύ συνοπτικά, με τη σχετική αναφορά ενταγμένη στο κύκλο του Ελισαίου (Βασ. Δ', β', 11). Επιπρόσθετα υπάρχουν προσθήκες, που δεν συνάδουν με τις σχετικές με τον Ηλία διηγήσεις: Ἐτσι ο χαρακτηρισμός «ἄνθρωπος τοῦ θεοῦ» που είναι ο συνήθης χαρακτηρισμός του Ελισαίου (Βασ. Δ', γ', 9, 22, 24, 25, 40· στο ίδιο, στ', 6·

Η προφητική δράση του Ηλία προσδιορίζεται μέσα σ' ένα ευρύτερο, καλώς οριζόμενο ιστορικό πλαίσιο του θ' αι π.χ. που χαρακτηρίζεται ως περίοδος θρησκευτικής κρίσης, εξαιτίας συμμαχιών και επιγαμιών που υπηρετούσαν πολιτικές σκοπιμότητες και συμπίπτει κυρίως με τη χρονική περίοδο της βασιλείας του Αχαάβ<sup>12</sup>.

Η πρώτη των διηγήσεων περιλαμβάνεται στο Βασ. Γ', ιζ'-ιη'. Κατ' αυτήν ο Ηλίας εμφανίζεται<sup>13</sup> στο Αχαάβ προαναγγέλλοντας μεγάλη ανομβρία

---

στο ίδιο, ζ', 17· στο ίδιο, η', 4, 7), χρησιμοποιείται δύο φορές και για τον Ηλία (Βασ. Γ', ιζ', 18 και Βασ. Δ', α', 10) ενώ η αναφορά σε αριθμό προφητών που διώκεται (Βασ. Γ', ιη', 4, 13) ταιριάζει περισσότερο στον κύκλο του Ελισαίου, όπου απαντώνται συχνά οι «ιοί των προφητών» (Βασ. Δ', β', 5, 7, 15, 17· στο ίδιο, στ', 1). Ακόμα ο χαρακτηρισμός της φτώχης χήρας ως «κυρίας του ὄικου» (Βασ. Γ', ιζ', 17) φαίνεται ν' αποδίδεται πιο εύστοχα στη σαφώς πιο εύπορη «γυνή μεγάλη» (Βασ. Δ', δ', 8) από την Σωμάν που φιλοξένησε τον Ελισαίο και της οποίας ανέστησε το γιό (Βασ. Δ', δ', 12). Η εβραϊκή παράδοση αποδίδει το ἐνιαίο κείμενο στον Ιερεμία, εξαιτίας των αντιστοιχιών που υπάρχουν με το βιβλίο του (σχετικά με τα σημεία που εντοπίζονται κοινές πηγές και αμοιβαία δάνεια με τον Ιερεμία. R. DE VAUX, O.P., ὁ.π., 1949, σσ. 12-13 και 16). Χρονολογικά το πρωτότυπο των Ο' τοποθετείται μεταξύ των ετών 609 και 562 π.Χ. Ενδεικτικά, παρατηρείται ότι ο προσδιορισμός «ἐντεῦθεν» στη φράση του Θεού προς τον Ηλία «...πορεύου ἐντεῦθεν κατά ἀνατολάς καὶ κρύβηθι ἐν τῷ χειμάρρῳ Χορράθ...» (Βασ. Γ', ιζ', 3) δεν είναι προσδιοριζόμενο από την προηγούμενη διήγηση και πιθανώς η φράση αποτελεί δάνειο από προγενέστερο κείμενο πιο εκτενές, όπου η σκηνή μεταξύ Ηλία και Αχαάβ (Βασ. Γ', ιζ', 1) ήταν τοπικά προσδιορισμένη. Το πιθανότερο είναι να χρησιμοποιήθηκε ένα corpus προφητικών διηγήσεων ἤδη καταγεγραμμένο, χωρίς να παραγνωρίζεται η δεξιότητα του ανώνυμου συγγραφέα ὡπως αποδεικνύει η δραματική περιγραφή της συνάντησης Ηλία και Αχαάβ (Βασ. Γ', ιη', 17-18). (B. ΒΕΛΛΑ, Θρησκευτικαὶ προσωπικότητες, 1934, τ.Α', σσ. 59-60· Textes Scripturaires, ὁ.π., 1956, τ. I, σ. 53· για τις απαρχές του κύκλου του Ηλία και τα φιλολογικά προβλήματα που θέτει το κείμενο, G. von RAD, Théologie de l' Ancien Testament, 1965, σσ. 15-25· για τα ιστορικά και θρυλώδη στοιχεία της διήγησης, G. FOHRER, Elia, 1968, σσ. 33-86).

<sup>12</sup> Ο Αχαάβ βασίλευσε κατά τα ἔτη 875-854 π.Χ. Ο γάμος του με την Ιεζάβελ, κόρη του ηγεμόνα των Φοινίκων Εθβαάλ, οδηγεί στην εισαγωγή της λατρείας του φοινικικού θεοῦ Βαάλ: μαρτυρείται η ἰδρυση ναοῦ και θυσιαστηρίου στη Σαμάρεια (Βασ. Γ', ιστ', 32) και η προσφορά ἀνθρωποθυσίας στην ανοικοδόμηση της Ιεριχούς (Βασ. Γ', ιστ', 34). Σχετικά με το ιστορικό πλαίσιο της περιόδου: E. TOBAC - J. COPPENS, Les prophètes d' Israel, 1932, σσ. 144-145· F. SPADAFORA, Elia, 1950, col. 232-233· H. CAZELLES, Elie, 1956, col. 8-9· F. CHIOVARO, La nuée des témoins, 1986-1988, σ. 155.

<sup>13</sup> Πληροφορίες σχετικές με την προηγούμενη ζωή του προφήτη απουσιάζουν. Εμμέσως ὁμως από την φυγή του προς τον χειμάρρο Χορράθ με την έναρξη του λιμού, σε συνδυασμό με το γεγονός ὅτι θεωρήθηκε ἀπὸ τον Αχαάβ αἴτιος του κακοῦ (Βασ. Γ', ιθ', 10) και την μαρτυρία περὶ καταδίωξης των προφητῶν ἀπὸ την Ιεζάβελ (Βασ. Γ', ιη', 4), φαίνεται ὅτι ο Ηλίας ἀνήκε σε κύκλο προφητῶν («χοροὶ προφητῶν») ἤδη απαντώνται ἀπὸ τους χρόνους του

ως τιμωρία της θρησκευτικής κατάπτωσης<sup>14</sup>. Με την έναρξη του λιμού ο προφήτης κατά διαταγή του Θεού πορεύεται για να καταφύγει στο χείμαρρο Χορράθ, όπου διατρέφεται κατά θαυμαστό τρόπο από κόρακες<sup>15</sup>. Μετά την

Σαούλ· Βασ. Α' ι' 5). ομάδα που είχε ήδη συγκρουστεί με τον βασιλέα ενώ είχε και πιθανή ανάμειξη στις ραγδαίες μεταλλαγές βασιλέων που είχαν σημειωθεί την αμέσως προηγούμενη χρονική περίοδο (Βασ. Γ', ιε', 34· στο ίδιο, ιστ', 2-4, 9-13, 15, 26, 30). Πολλά συριακά κείμενα παρουσιάζουν τον Ηλία ως ιερέα ακολουθώντας σχετική εβραϊκή παράδοση. Την ίδια θέση υποστήριξε και ο Ευσέβιος της Εμέσης που όμως κατάγονταν από την Έδεσσα της Μεσοποταμίας δηλαδή εντός της σφαίρας επιρροής της συριακής πατερικής παράδοσης. Γενικά πάντως οι Πατέρες της Ελληνικής και της Λατινικής εκκλησίας στο σύνολο τους απέφυγαν να υιοθετήσουν την ιερατική του ιδιότητα (Le Saint Prophète Elie. ό.π., 1993, σ. 22). Εκτός της Βίβλου, παρέχονται ορισμένα στοιχεία σχετικά με την γέννηση του προφήτη στην διήγηση του Ψευδο-Επιφανίου: «Καὶ ὅτε ἔτεκεν αὐτόν ἡ μήτηρ αὐτοῦ, ἶδεν Σωβάκ ὁ πατήρ αὐτοῦ ὄπτασιαν, ὅτι ἄνδρες λευκοφανεῖς αὐτόν προσηγόρευον, ὅτι ἐν πυρὶ αὐτόν ἐσπαργάνουν, καὶ φλόγα πυρός ἐδίδουν αὐτῷ φαγεῖν. Καὶ ἐλθὼν εἰς Ἱερουσαλήμ ἀνήγγειλεν τοῖς ἱεροῦσι, καὶ εἶπεν αὐτῷ ὁ χρηματισμός· Μὴ δευλιάσῃς. Ἔσται γὰρ ἡ οἰκῆσις τοῦ παιδίου φῶς καὶ ὁ λόγος αὐτοῦ ἀπόφασις, καὶ κρινεῖ τὸν Ἰσραὴλ ἐν ῥομφαίᾳ καὶ πυρὶ.» (ἘΠΙΦΑΝΙΟΥ Ἐπισκόπου Κύπρου, P.G. XLIII, 396). Επίσης δίδεται η πληροφορία για 25ετη προφητική δράση του Ηλία «...προλαβὼν τὴν τοῦ Χριστοῦ παρουσίαν ἔτη ὀκτακόσια δέκα ἕξ» (ΛΕΟΝΤΟΣ Διακόνου, CXXVII, 552). Ανάλογη περιγραφή γίνεται στο κεφ. 5 πανηγυρικού για τον προφήτη Ηλία («Commentarius in magnum prophetam Eliam», 8083, C.P.G., σ. 525· το ίδιο, 573, B.H.G., σ. 175), ανωνύμου, αποδιδόμενο όμως από τον Β. Kotter στον Ιωάννη τον Δαμασκηνό για λόγους δομής του λόγου και λεξιλογίου (B. KOTTER, Die Schriften des Johannes von Damaskos, 1988, τ.5, σσ. 406-418). Στο ίδιο γεγονός αναφέρεται και ο Ψευδο-Δωρόθεος (Acta Sanctorum, IV, Julii, V, VI, 11, 27). Ο Maraval σημειώνει στα ιερά προσκυνήματα δύο σπήλαια στα οποία φερόταν ότι ἔζησε ο Ηλίας, εκτός αυτών στο χείμαρρο Χορράθ και στο ὄρος Χωρήβ: το ένα στη γενέτειρά Θέσβη και το δεύτερο στο Καρμήλιο ὄρος (P. MARAVAL, Lieux saint, 1985, σσ. 286, 332)· επίσης αναφέρει την ίδρυση βωμού από τον προφήτη στο ὄρος Χωρήβ (του ίδιου, ό.π., 1985, σ. 309).

<sup>14</sup> «...καὶ προσευχῆ προσκύξατο τοῦ μή βρέξαι, καὶ οὐκ ἔβρεξεν ἐπὶ τῆς γῆς ἑνιαυτούς τρεῖς καὶ μῆνας ἕξ» (Ιακώβου, ε', 17)· το ίδιο χρονικό διάστημα αναφέρεται και στο Κατὰ Λουκάν, δ', 25. Ο αριθμός 3,5 (παρ. Δανιήλ, ζ', 25-26), μισό του 7, είναι επίσης ένας μαγικός αριθμός που αντιπροσωπεύει έναν κύκλο μυστικισμού και καταστροφής (J. A. MONTGOMERY, A critical of the Books of Kings, 1960, σ. 293). Το γεγονός της ξηρασίας μαρτυρείται και από τον Μένανδρο της Εφέσου στην «Ιουδαϊκή αρχαιολογία» του Φλάβιου Ιώσηπου (R. VOELTZEL, ό.π., 1972, σ. 34, σημ. 16). Ο Καισάριος της Αρελάνης συγκρίνει τα 3,5 χρόνια που χρειάστηκε η γη να περιμένει τη βροχή, με τα 3,5 χρόνια που κήρυξε ο Ιησούς, ώστε να βλαστήσει στη γη ο λόγος του Θεού (CESAIRE d' ARLES, Saint Elie et la veuve, 1993, σ. 295).

<sup>15</sup> Οι οποίοι είναι μισότρωγοι και δεν διατρέφουν τα παιδιά τους· εντούτοις φέρουν «ψωμί και κρέας το πρωί, ψωμί και κρέας το βράδυ» κατά το εβραϊκό κείμενο ή «ψωμί το πρωί και κρέας το βράδυ» κατά την απόδοση των Ο', οι οποίοι πάντως συνταυτίζονται με την ρήση του Θεού προς τον Μωϋσή «...τὸ πρὸς ἑσπέραν ἔδεσθε κρέα καὶ τὸ πρωὶ πλησθήσεσθε ἄρτων» (Εξοδος, ιστ', 12). Εξαιτίας της χρήσης στην εβραϊκή γλώσσα των συμφώνων RBM

εξάντληση του χειμάρρου ο Ηλίας κατόπιν νέας διαταγής του θεού κατευθύνεται στην πόλη Σαρεπτά και παραμένει στο σπίτι κάποιας χήρας<sup>16</sup>, όπου επιτελεί τα θαύματα του πολλαπλασιασμού του αλεύρου και του ελαίου και την ανάσταση του γιου της<sup>17</sup>.

Κατά το τρίτο έτος του λιμού διατάσσεται εκ νέου από τον Θεό να παρουσιαστεί στο Αχαάβ. Ο Ηλίας συναντά τον Αβδιού<sup>18</sup> τον οποίο πείθει να προσκαλέσει τον Αχαάβ σε συνάντησή του. Η συνάντηση των δύο ανδρών υπήρξε βίαιη. Το ζήτημα που τους χωρίζει είναι θρησκευτικό και κατόπιν κοινής συμφωνίας επαφίεται να λυθεί με θαυματουργικό τρόπο στο Καρμήλιο

---

για την ονομασία του κόρακα αλλά και των νομάδων της ερήμου. ο Gray ερμήνευσε ότι αυτοί οι τελευταίοι διέτρεφαν τον προφήτη συνδιάζοντάς το με την διατροφή του στη Σαρεπτά (J. GRAY. I and II Kings, 1964, σσ. 338-339)· όμως καμιά παράδοση δεν υποστηρίζει την άποψη αυτή. Ορισμένοι των εβραίων μελετητών ασπάζονται την άποψη ότι ο κόρακας μετέφερε τροφή από το κελάρι του ευσεβούς βασιλιά της Ιουδαίας Ιωσάφατ. Πρόκειται για τον ίδιο κόρακα που άφησε ο Νώε (Γέννεσις, θ'.7), που επέστρεψε για να φέρει τροφή στον Ηλία και ήταν γι' αυτόν ακριβώς το λόγο που ένα ακάθαρμο ζώο όπως ο κόρακας, έγινε δεκτό στην Κιβωτό του Νώε (R. VOELTZEL. ό.π., 1972, σσ. 35-36. σημ. 20).

<sup>16</sup> «...καὶ ἐβόησεν ὀπίσω αὐτῆς Ἡλιοῦ καὶ εἶπεν αὐτῇ· λάβε δὴ μοι ὀλίγον ὕδωρ εἰς ἄγγος καὶ πίομαι» (Βασ. Γ'. ιζ', 10)· θυμίζει το αντίστοιχο αίτημα του Ιησού προς την επίσης ξένη Σαμαρείτιδα: «δός μοι πειν» (Κατά Ιωάννην, δ', 7).

<sup>17</sup> Είναι η δύναμη του Θεού, και το θέλημα Του που μεταφέρει ο Ηλίας («ὅτι τάδε λέγει Κύριος· ἡ ὕδρια τοῦ ἀλεύρου οὐκ ἐκλείψει καὶ ὁ καψάκης τοῦ ἐλαίου οὐκ ἐλαττονησεί. . .» Βασ. Γ'. ιζ', 14) μέσω της επίκλησής Του («...καὶ ἐπεκαλέσατο τὸν Κύριον καὶ εἶπε Κύριε ὁ Θεός μου, ἐπιστραφήτω δὴ ἡ ψυχὴ τοῦ παιδαρίου τούτου...» Βασ. Γ', ιζ', 21), που εκδηλώνεται εκτός του βασιλείου του Ισραήλ, σε μια χώρα ειδωλολατρική, γεγονός που επισημαίνει ο Ιησούς (Κατά Λουκάν, δ' 25-26). Έτσι ο Καισάριος της Αρελάτης ερμηνεύει: «Αυτή η χήρα αντιπροσωπεύει την Εκκλησία (των ειδωλολατρών)...Ο Ηλίας ήλθε λοιπόν προς την χήρα διότι ο Χριστός θα ερχόταν προς την Εκκλησία» (G. MORIN, Cesaire d' Arles, 1937, XXIV, 2, 493).

<sup>18</sup> Με το όνομα Οβαδίας (Οβαδιάχου = υπηρέτης του Θεού) παρουσιάζονται στην Αγία Γραφή περί τα δεκατρία πρόσωπα. Μεταξύ αυτών και ο οικονόμος του οίκου του βασιλέως Αχαάβ Οβαδίας αλλά και Αβδιού ή Οβδιού όπως ονομάζεται ο τέταρτος των επονομαζομένων «μικρών» προφητών της Παλαιάς Διαθήκης, ο συγγραφέας του βιβλίου Αβδιού ή Οβδιού (Γ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ, ό.π., 1985, σσ. 4β, 645). Στο Textes Scripturaires, ό.π., 1956, σ.57, το όνομα του οικονόμου αναγράφεται ως Obadyahu, συμφωνώντας με τον Γ. Κωνσταντινίδη. Εν τούτοις ο συγκεκριμένος άνθρωπος ονομάζεται Αβδιού στην «έγκριση τῆς Διαρκούς Ἱεράς Συνόδου της Ε.τ.Ε.», έκδοσης της αδελφότητας θεολόγων η «Ζωή», Παλαιάς Διαθήκης κατά τους Ο', Αθήναι, 1973, σ. 312.

όρος ενώπιον του λαού<sup>19</sup>. Έτσι εγείρονται δύο θυσιαστήρια<sup>20</sup>, του Βαάλ και του Γιαχβέ, η καύσιμος ύλη και τα σφάγια τοποθετούνται επί αυτών και αναμένεται η άνωθεν επέμβαση για την ολοκλήρωση της θυσίας. Μετά τις μάταιες επικλήσεις των προφητών του Βαάλ, ο Ηλίας παρακαλεί τον Γιαχβέ να δείξει ότι αυτός είναι ο θεός του Ισραήλ. Μετά την πτώση του πυρός<sup>21</sup> ο λαός ομολογεί περί του αληθινού θεού και συλλαμβάνει τους προφήτες, τους οποίους ο Ηλίας φονεύει στο χείμαρρο Κισών<sup>22</sup>. Με το που συντελείται η κάθαρση, το δράμα του λιμού βαδίζει στο τέλος του: Ραγδαία βροχή πέφτει<sup>23</sup> ενώ χείρα Κυρίου αρπάζει τον Ηλία μπροστά από τον Αχαάβ και τον

<sup>19</sup> Η σκηνή της θυσίας θα μπορούσε να χωριστεί σε τρεις πράξεις: α) στην προετοιμασία (Βασ. Γ' η', 1-19). β) στην κρίση (στο ίδιο, η', 20-40) και γ) στην κατάληξη (στο ίδιο, η', 41-46). Η όλη δραματική δομή αναδεικνύει την δεξιότητα του ανωνύμου συγγραφέα (JEAN STEINMANN, ό.π., 1956, τ. I, σ. 101).

<sup>20</sup> Ο Ηλίας ετοίμασε βωμό στο Θεό από ακατέργαστες πέτρες για να μην μολυνθεί από τα εργαλεία: «ἐάν δὲ θυσιαστήριον ἐκ λίθων ποιῆς μοι οὐκ οἰκοδομήσεις αὐτούς τμητούς· τὸ γὰρ ἐγχειρίδιόν σου ἐπιβέβληκας ἐπ' αὐτούς, καὶ μεμίανται». (Ἐξοδος, κ', 25)· χρησιμοποίησε δε δώδεκα λίθους ὅσες και οι φυλές του Ισραήλ σε αντιστοιχία με τη διήγηση «... ὠκοδόμησε (ο Μωυσής) θυσιαστήριον ὑπὸ τὸ ὄρος καὶ δώδεκα λίθους εἰς τὰς δώδεκα φυλάς τοῦ Ἰσραήλ» (Ἐξοδος, κδ', 4).

<sup>21</sup> Με παρόμοιο τρόπο περιγράφεται η θυσία του Ααρών (Λευιτικόν, θ', 24) και του Γεδεών (Κριταί, στ', 21).

<sup>22</sup> Η οικονομία της Θείας Βούλησης βρίσκεται πίσω από φαινομενικά δυσερμήνευτες εντολές του Θεού προς τους προφήτες του όπως η εντολή θανάτωσης των προφητών του Βαάλ (ΚΥΡΙΑΛΛΟΥ Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, P.G., LXXI, 32), οι οποίοι «Μιαιφόροι γάρ ὄντες οἱ τῶν ἀνθρώπων ἀλάστορες τοῖς τῶν ἀνθρώπων αἵμασιν ἐπιτέρπονται...κατετέμνοντο κατὰ τὸν ἔθισμόν αὐτῶν» (ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ Επισκόπου Κύρου, P.G., LXXX, ερωτ νη', 732). για τον Steinmann ο μωσαϊκός νόμος, η επιβολή του Βαάλ, οι διώξεις που επεβλήθησαν και η αστάθεια του λαού δεν άφησαν στον προφήτη επιλογή μέσων (δεχόμενος μια αποστασιοποίηση του Ηλία από τον Γιαχβέ. JEAN STEINMANN, ό.π., 1956, σ. 105).

<sup>23</sup> Στην «νεφέλη μικρά ὡς ἴχνος ἀνδρός ἀνάγουσα ὕδωρ» (Βασ. Γ', η', 44) που προηγείται του ξεσπάσματος της βροχής, οι λατινοί Πατέρες ἔδωσαν ἐξήγηση χριστολογική (Καϊσάριος της Αρελάνης στο: Le Saint Prophète Élie, ό.π., 1993, σ.295) ή το θεώρησαν ως μια προεικόνιση της Παρθένου Μαρίας (R. VOELTZEL, ό.π., 1971, σ.52, σημ.71). Με την δεύτερη ερμηνεία συμφωνεί και η παράδοση του Τάγματος των Καρμελιτών μοναχών (P. HEVRÉ DE L' INCARNATION, ό.π., 1956, I, σ. 203· P. BRUNO DE JESUS-MARIE, Puissance de l' Archétype, 1956, II, σ. 31· P. ÉLISÉE DE LA NATIVITÉ, Les Carnes imitateurs d' Élie, 1956, II, σ. 97).

μεταφέρει στην πεδιάδα Γισρεέλ<sup>24</sup>. Έτσι με τον θρίαμβο του Ηλία τερματίζεται αυτή η πρώτη διήγηση<sup>25</sup>.

Η δεύτερη διήγηση (Βασ. Γ', ιθ') παρουσιάζει τον προφήτη ευθύς εξ αρχής κατάκοπο και απογοητευμένο από τον άκαρπο αγώνα κατά του Βαάλ<sup>26</sup>. Διωκόμενος από την Ιεζάβελ αφήνει τον μαθητή που τον συνοδεύει στην Βηρσαβεέ<sup>27</sup> και συνεχίζει πορευόμενος μόνος στην έρημο<sup>28</sup>. Σωματικώς και ψυχικώς εξαντλημένος ξαπλώνει στη σκιά θάμνου, όπου και παρακαλεί τον Γιαχβέ να τον λυτρώσει δια του θανάτου<sup>29</sup>. Καθώς αποκοιμάται άγγελος

<sup>24</sup> Η αιφνίδια αυτή παρέμβαση του Θεού εκδηλώνεται και στο: Ιεζεκιήλ, η' 3· στο ίδιο. ια' 1· στο ίδιο. μγ' 5· επίσης στις Πράξεις Αποστόλων, η' 39.

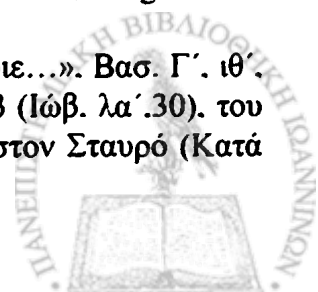
<sup>25</sup> Στην οποία είναι έκδηλη η προσπάθεια ανάδειξης της προσωπικότητας του Ηλία μέσω του τόνισμού της θαυματουργικής του δύναμης. Η διήγηση δεν παραμελεί να παρουσιάσει τον ζήλο του προς τον Γιαχβέ, χωρίς όμως την ένταση που οι λοιπές διηγήσεις υπογραμμίζουν (Β. ΒΕΛΛΑΣ, ό.π., 1934, σσ. 61-62).

<sup>26</sup> Η δεύτερη αυτή διήγηση (Βασ. Γ', ιθ') σαφώς αναφέρεται στο κύκλο του Ηλία, με την εξαίρεση των εδαφίων 19-21 που πραγματεύονται την κλήση του Ελισαίου και ανήκουν στον δικό τους κύκλο. Παρατηρείται όμως μια έντονη διαφοροποίηση στην παρουσίαση του Ηλία: Στο Καρμήλιο όρος ο Γιαχβέ και ο Ηλίας θρίαμβευσαν και ο λαός επεφήμησε τον Γιαχβέ ως Θεό του ενώ τώρα παρουσιάζεται ένας Ηλίας απογοητευμένος και φοβισμένος εξαιτίας της άκαρπης προσπάθειας κατά του Βαάλ. Ωστόσο η μαρτυρούμενη αντίδραση της Ιεζάβελ (Βασ. Γ', ιθ', 2) οπωσδήποτε θα επέδρασε καταλυτικά στο εξ αντικειμένου ευμετάβλητο πλήθος όπως και η φυγή του προφήτη.

<sup>27</sup> Ο γεωγραφικός προσδιορισμός της πόλης («...είς Βηρσαβεέ γῆν'Ιούδα...», Βασ. Γ', ιθ', 3), δεν είναι πλεονασματικός καθώς παραπέμπει στην εποχή που υφίσταται η διαίρεση σε δύο βασίλεια, του Ισραήλ στη βόρεια και του βασιλείου του Ιούδα στη νότια Παλαιστίνη, τοποθετώντας χρονολογικά την διήγηση πριν το 721 π.χ. (Textes scripturaires, ό.π., 1956, σ. 66).

<sup>28</sup> Θυμίζοντας την φυγή στην Αίγυπτο του μικρού Χριστού και των γονέων του εξαιτίας της οργής του Ηρώδη (Κατά Ματθαίον, β', 13-15). Η φυγή του Ηλία στην έρημο αντιμετωπίστηκε από τον Ιωάννη Χρυσόστομο ως ένδειξη της αφοσίωσης του προφήτη στο Θεό (ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ρ.Γ., LI, 337-348)· σε εκδοχή κοπτική του Ψευδο-Χρυσοστόμου που διασώζεται αποσπασματικά, η φυγή θεωρείται ως μέσο διατήρησης της πίστης, η οποία σε περίπτωση θανάτου του Ηλία από την Ιεζάβελ θα κινδύνευε να εξαφανιστεί (PSEUDO-CHRYSOSTOME, Éloge sur le prophète Élie, 1993, σ. 74).

<sup>29</sup> Η αποθάρρυνση του Ηλία («...λαβέ δή τὴν ψυχὴν μου ἀπ' ἐμοῦ, Κύριε...», Βασ. Γ', ιθ', 4), θυμίζει εκείνη του Μωϋσή (Εξοδος, ε', 22· Αριθμοί, ια', 15), του Ιώβ (Ιώβ, λα', 30), του Ιωνά (Ιωνάς, σ', 3 και 8), του Ιερεμίας (Ιερεμίας, κ', 14) και του Ιησού στον Σταυρό (Κατά Ματθαίον, κζ', 46).



Κυρίου<sup>30</sup> τον ξυπνά και τον διατάζει να φάει και να πει<sup>31</sup>. Μετά από πορεία σαράντα ημερών<sup>32</sup> φτάνει στο όρος Χωρήβ<sup>33</sup>, όπου εντός σπηλαιού αναμένει την εμφάνιση του Θεού. Αυτός δεν θα παρουσιαστεί στον Ηλία παρά με την μορφή αύρας<sup>34</sup> έπειτα από το ξέσπασμα θύελλας, σεισμού και φωτιάς που προηγήθηκαν<sup>35</sup>. Όταν ο προφήτης αντιλαμβάνεται την παρουσία του Θεού, Του εξιστορεί την κατάσταση. Ο Γιαχβέ τον διατάζει να χρίσει τους Χαζαέλ και Γεχού βασιλείς των Αραμαίων και του Ισραήλ αντιστοίχως και τον Ελισαίο προφήτη<sup>36</sup>. Ακολουθεί η κλήση του τελευταίου και έτσι τερματίζεται το δεύτερο αυτό μέρος.

Στο Βασ. Γ', κ' υπάρχει η διήγηση για τον θάνατο του Ναβώθ<sup>37</sup>, τον οποίο ο Αχαάβ σκότωσε για να κληρονομήσει τον αγρό του<sup>38</sup>. Πλήρης οργής ο

<sup>30</sup> Η προηγηθείσα αποθάρρυνση του Ηλία και η συνακόλουθη εμφάνιση αγγέλου προσομοιάζει με το περιγραφόμενα στο Γέννεσις, κα', 14-21 σχετικά με την Αγάρ.

<sup>31</sup> Η νέα θαυμαστή διατροφή του προφήτη αποτελεί μια άμεση απάντηση στην κόπωσή του θυμίζοντας εκ νέου «τούς ἄρτους ἐκ τοῦ οὐρανοῦ» (Ἐξοδος, ιστ', 4) αλλά και την ανάβλυση ύδατος από τον Μωυσή (στο ίδιο, ιζ', 6).

<sup>32</sup> Παραπέμπει στην κλίση του Μωϋσή από τον Θεό και η παραμονή του στο όρος Σινά επί σαράντα ημέρες και νύχτες (Ἐξοδος, κδ', 18), στην νηστεία του (στο ίδιο, λδ', 28), στα σαράντα χρόνια της περιπλάνησης του Ισραήλ στην έρημο (Ἐξοδος, ιστ', 35· Αμώς, β', 10) και στην διαρκείας σαράντα ημερών και νυκτών νηστείας του Ιησού (Κατά Ματθαίον, δ', 2).

<sup>33</sup> Γεωγραφικώς δεν διαχωρίζεται από το όρος Σινά. Ως Χωρήβ αναφέρεται στα Ἐξοδος, γ', 1· ibid. λγ', 6· στο Δευτερονόμιον, Βασ. Γ', η', 9. Χρονικά Β', ε', 10 Ψαλμό 106, 19· Μαλαχία δ', 4. Στις λοιπές περιπτώσεις αναφέρεται ως Σινά (Textes Scriptures, ό.π., 1956, σ. 66).

<sup>34</sup> Σε αντίθεση με τους δυναμικότερους τρόπους με τους οποίους επιτελούνται άλλες Θεοφάνειες στην Παλαιά Διαθήκη (Γέννεσις, ιε', 17· Ἐξοδος, γ', 2· στο ίδιο, ιθ', 16-18· στο ίδιο, κ', 18· Κριταί, ε', 4-5· Ψαλμοί, ιζ', 8-16· Μιχαίας, α', 4· Ναούμ, α', 5· Αμβακούμ, γ', 6-11).

<sup>35</sup> Ακούγοντας για τον θεό ο Ηλίας καλύπτει το πρόσωπό του όπως ο Μωϋσής (Ἐξοδος γ', 6). Πρόκειται για έκφραση της οικουμενικής αντίληψης ότι η θέα του Θεού προκαλεί τον θάνατο (J. STEINMANN, ό.π., 1956, σ.108)· άλλωστε ο ίδιος ο Θεός λέει: «οὐ γάρ μὴ ἴδῃ ἄνθρωπος τὸ πρόσωπόν μου καὶ ζήσεται» (Ἐξοδος, λγ', 20).

<sup>36</sup> Βασ. Γ', ιθ', 15-16.

<sup>37</sup> Η ιστορία του Ναβώθ (Βασ Γ', κ') διακόπτει την ιστορική συνέχεια των κεφ. ιθ' και κα'. Κατά τον Steinmann το επεισόδιο αυτό θα πρέπει να προηγείται χρονολογικά της αναγγελίας της ξηρασίας και ν' αποτελεί την πρώτη εμφάνιση του Ηλία ενώπιον του Αχαάβ (J. STEINMANN, ό.π., 1956, σ. 97, σημ. 2). Αναφορά στον αγρό του Ναβώθ έχουμε και στο Βασ. Δ' θ', 25-26. Τα Βασ. Γ', ιζ'-ιθ' έχουν γενικότερο ιστορικό ενδιαφέρον· αντίθετα η



Ηλίας παρουσιάζεται στον βασιλέα κατηγορώντας και προλέγοντας την διαθανάτου τιμωρία του ιδίου και της Ιεζάβελ.

Άλλη αναφορά στον Ηλία επί βασιλείας του Αχαάβ δεν υπάρχει. Επί του διαδόχου του Οχαζία<sup>39</sup> απαντάται ο προφήτης έξωθεν της Σαμάρειας να προλέγει στους απεσταλμένους του βασιλιά τον θάνατό του, διότι όταν ασθένησε προσέφυγε προς τον Βαάλ και όχι προς τον Γιαχβέ. Το ίδιο θα επαναλάβει και προς τον ίδιο τον Οχαζία όταν κατόπιν προτροπής αγγέλου, θα παρουσιαστεί ενώπιον του ακολουθώντας τους τρίτους των βασιλικών απεσταλμένων (Βασ. Δ', α')<sup>40</sup>.

Τέλος η πέμπτη διήγηση περιέχει την γνωστή ανάληψη του προφήτη προς τους ουρανούς εντός πύρινου άρματος: Ο Ηλίας με τον Ελισαίο και την αυνοδεία πενήντα «κνιῶν τῶν προφητῶν»<sup>41</sup> φτάνουν στον Ιορδάνη, τον οποίο

---

διήγηση των κεφ. κ' και Βασ. Δ', α' σχετίζονται με προσωπικές ενέργειες των βασιλέων που επισύρουν την μήνη του θεού.

<sup>38</sup> Ο Ναβῶθ για τον άγιο Εφρέμ είναι το σύμβολο των αγίων που σταθερά παρά τις οποιεσδήποτε αντιξοότητες, κρατούν την πνευματική κληρονομία του Ουράνιου Πατέρα (Μ. ΗΑΥΕΚ, ό.π., 1956, σ. 173).

<sup>39</sup> Ο Οχαζίας, γιος του Αχαάβ βασίλευσε στο Ισραήλ, κατά τα έτη 850-849 π.Χ.

<sup>40</sup> Τα εδάφια Βασ. Δ', α', 9-16 όπου περιγράφεται η επί τρεις φορές αποστολή πεντηκόνταρχου μετά των ανδρών του, φαίνεται να προέρχεται από λαϊκότερα φιλολογικά και ιδεολογικά κείμενα. Οι επαναλήψεις είναι πολυάριθμες. Η αποστολή αγγελιοφόρου θυμίζει την μέθοδο που περιγράφεται στο Βασ. Α', ιθ', 20 («...και άπέστειλε Σαούλ άγγέλους λαβεῖν τὸν Δαυῖδ...»). Ωστόσο η επί τρεις φορές επαναλαμβανόμενη αποστολή, ο θάνατος των αγγελιοφόρων που προσομοιάζεται σε αντίστοιχη διήγηση του κύκλου του Ελισαίου (Βασ. Δ', θ', 18-20) καθώς και η προσφώνηση «άνθρωπε τοῦ Θεοῦ» (στο ίδιο, α', 9-10 βλέπε υποσημ. 11 σ.5-6), δείχνει ότι πρόκειται για δάνειο από τον επόμενο κύκλο (Textes scripturaires, ό.π., 1956, σ. 74). Ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος παραλληλίζει τη στιχομυθία του Ηλία με τον Αχαάβ και τη θυσία στο Καρμήλιο όρος με την παρουσία του προφήτη στον Οχαζία και την καύση των δύο πεντηκόνταρχων (JEAN CHRYSOSTOME, Discours sur le prophète Elie et sur Jézabel, 1993, σ.114). Τον θάνατο των δύο πρώτων ομάδων απεσταλμένων ο Θεοδωρήτος της Κύρου τον ερμηνεύει ως τιμωρία της ασέβειας του τρόπου, με τον οποίο απευθύνονται προς τον προφήτη: «ο γάρ τρίτος πεντηκόνταρχος, έπεικεία και πίστει κοσμούμενος, και τῆ πείρα μαθῶν τοῦ προφήτου τὴν δύναμιν, ἥπιος λόγοις χρησάμενος την τιμωρίαν διέφυγεν». (ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ Επισκόπου Κύρου, Ρ.Γ., LXXX, ερωτ δ', 748).

<sup>41</sup> Σχετικά με τους γιους των προφητών ο Θεοδωρήτος της Κύρου είναι κατηγορηματικός: Πρόκειται για προφήτες που προέρχονται από τις περιοχές της Ιεριχούς και της Βαιθήλ

δια διαιρέσεως των υδάτων διασχίζουν οι δύο πρώτοι<sup>42</sup>. Σε σχετικό ερώτημα του Ηλία ο Ελισαίος ζητά να του δοθεί η διπλή χάρη του πνεύματός του<sup>43</sup>. Και ενώ συνομιλώντας βαδίζουν, συντελείται η ένπυρος ανάληψη του Ηλία<sup>44</sup> εντός καταιγίδας<sup>45</sup>. Ο Ελισαίος προλαβαίνει μόνο να φωνάξει<sup>46</sup> και να δεχτεί την μηλωτή<sup>47</sup> του Ηλία, που πέφτει επάνω του. Μ' αυτήν διαχωρίζει εκ νέου τα

---

(Βασ. Δ'. β'. 2. 5) και που προσφωνούνται μ' αυτό τον τρόπο κατά την εβραϊκή και συριακή συνήθεια. Παραθέτει δε ως παράδειγμα τη φράση που βρίσκεται στο Ψαλμοί ια'. 9: «Κατά τὸ ὕψος σου ἐπολυώρησας τοὺς υἱοὺς τῶν ἀνθρώπων» που αναφέρεται γενικά στους ανθρώπους (του ιδίου. Ρ.Γ.. LXXX. ερωτ. στ'. 748).

<sup>42</sup> Θυμίζει την διάβαση της Ερυθρᾶς Θάλασσας (Εξοδος, ιδ'. 16. 21).

<sup>43</sup> Ἡλίας. ὅς ἐν λαίλαπι ἐσκεπάσθη, καὶ Ἐλισαίε ἐνεπλήσθη πνεύματος αὐτοῦ» (Σοφία Σειράχ. μη'. 12) ὅμως η επιθυμία του Ελισαίου ὅπως «...γενηθήτω δὴ διπλᾶ ἐν πνευματί σου ἐπ' ἐμέ» (Βασ. Δ'. β'. 9) πρέπει να συνδέεται με εβραϊκή παράδοση, που απέδιδε τα διπλά σε σχέση με τον Ηλία. θαύματα στον Ελισαίο (Textes scripturaires, ὁ.π., 1956. σ. 78). Ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος αναφερόμενος στον Ελισαίο τον ονομάζει ως: «ὁ Διπλοῦς Ηλίας» ἐπειδὴ: «...ἐν γὰρ τῷ μαθητῇ διπλοῦν τὸν διδάσκαλον ἦν ἰδεῖν» (ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, Ρ.Γ.. LI. 343) και ο Ιουστίνος ερμηνεύει: «Οὐκ ἤτήσατο Ἐλισσαῖος τὸ διπλοῦν τοῦ πνεύματος πρὸς ποιήσιν τῶν αὐτῶν διπλῶν ἔργων. ἀλλὰ πρὸς τὸ ἰσχύειν ἀπλῶς ἐκτελεῖν ὅσα ἦν χρεῖα τοῦ γενέσθαι ὑπ' αὐτοῦ μετὰ μείζονος περιουσίας δυνάμεως» (ΙΟΥΣΤΙΝΟΥ, φιλοσόφου και μάρτυρος, Ρ.Γ..VI. 1325).

<sup>44</sup> Πάνω σε λοφίσκο που χαρακτηρίζεται ως «Μικρό Χωρήβ» (Ρ. MARAVAL. ὁ.π., 1985. σ. 281).

<sup>45</sup> Η καταιγίδα, τα ακραία καιρικά φαινόμενα είναι το πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματοποιείται μια Θεοφάνεια (Ιώβ, λη', 1 και μ', 6· Ναούμ, α'. 3· Ζαχαρίας, θ'. 14· Ιεζεκιήλ, α'. 4).

<sup>46</sup> Την κραυγή του Ελισαίου προς τον αναληπτόμενο Ηλία, «πάτερ, πάτερ, ἄρμα Ἰσραὴλ καὶ ἵππεὺς αὐτοῦ» (Βασ. Δ'. β'. 12) ο Ψευδο-Εφρέμ την ερμηνεύει ως αγωνία του Ελισαίου για την εξαφάνιση ενός μεγάλου προστάτη για το Ισραήλ, που γι' αυτόν ήταν ένα ισοδύναμο των ισχυροτέρων μέσων παροχής στρατιωτικής προστασίας: των αρμάτων και των ἵππων (PSEUDO-ÉPHREM. Commentaire sur les Livres des Rois, 1993. σ.414)· ἀνάλογη ερμηνεία δίνει και ο Θεοδωρήτος την Κύρου, (ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ Επισκόπου Κύρου, Ρ.Λ.. LXXX. 749). Ο επίσκοπος Οινόης Μ. Λάγης θεωρεί ότι επειδή οι βασιλεῖς των εβραίων είχαν αυτοί την νομή και κατοχή των ἵππων και των (πολεμικῶν) αρμάτων, γεγονός που τους καταξίωνε ως εξουσιαστές, ο Ηλίας ονομάζεται ἄρμα (το μέσον της ισχύος), ἵππεας (η συνήθης εικόνα του κατέχοντος της ισχύος) και συνακόλουθα εξουσιαστής του Ισραήλ (Μ. ΛΑΓΗΣ, Επίσκοπος Οινόης, Ο Μέγας Συναξαριστής, 1988. τ. ζ'. Ιουλίου κ'. σ. 374).

<sup>47</sup> Η μετάφραση των Ο'ορίζει την μηλωτή ως δέρμα προβάτου. Σε σύγκριση των επιμέρους αναφορών που γίνονται στα Βασ.Δ'.α'.8· στο ίδιο, β'.8 και 13-14, με παρεμφερή «ενδύματα» που περιγράφονται σε άλλα σημεία της Παλαιάς Διαθήκης (Ζαχαρίας, ιγ'.4· Ιωνας, γ'.6). εγείρονται ερωτήματα για την προέλευση του δέρματος, την κατασκευή της μηλωτής κ.ά. Ο σχετικός προβληματισμός αναπτύσσεται στο: Ρ. JOÛON, Le costume d' Elie, 1935. σσ. 74-81.

νερά του Ιορδάνη διασχίζοντάς τον προς συνάντηση των «υἱῶν τῶν προφητῶν», οι οποίοι αναγνωρίζουν αμέσως την μεταβίβαση της προφητικής χάρις σ' αυτόν και κατόπιν προσφοράς τους αναζητούν μάταια για τρεις ημέρες τον Ηλία «...μή ποτε ἦρεν αὐτόν πνεῦμα Κυρίου καὶ ἔρριψεν αὐτόν ἐν τῷ Ἰορδάνη ἢ ἐφ' ἐν τῶν ὀρέων ἢ ἐφ' ἓνα τῶν βουνῶν» (Βασ. Δ', β', 16).

Εκτός από τις ανωτέρω διηγήσεις υπάρχει κι ένας μικρός αριθμός αναφορών, που μας παρέχουν κάποιες συμπληρωματικές πληροφορίες. Ἐτσι η εκπλήρωση των προφητειῶν του Ηλία σχετικά με τον οἶκο του Αχάαβ περιγράφεται στο Βασ. Δ', θ', 22-37 και Δ', ι', 10-12, 17<sup>48</sup>. ἐπίσης ο Ελισαῖος παρουσιάζεται ως υπηρετῶν τον Ηλία στο Βασ. Δ', γ', 9-12<sup>49</sup>.

Ακόμα επισημαίνονται οι ἐξῆς αναφορές σε ἄλλα βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης: στο *Παραλειπομένων Β'*, κα', 12-17 ο Ηλίας παρουσιάζεται ως φορέας δικαιοσύνης προαναγγέλλοντας με ἐπιστολή του<sup>50</sup> προς τον Ιωράμ την τιμωρία του οἴκου του για το ἐπιλήψιμο της βασιλείας του ἐνῶ στη *Σοφία Σειράχ*, μη', 1-12 ἐγκωμιάζεται ο προφήτης κυρίως για τον θρησκευτικό του ζήλο και για τη δύναμη του προφητικού του πνεύματος. Για τον ζήλο του αναφέρεται ως παράδειγμα και ἀπό τον Ματθαῖα στο *Μακκαβαίων Α'*, β', 58. Ὅμως στο *Μαλαχία*, δ', 4 ἀνακοινώνεται η ἀποστολή του Ηλία πρὶν την ἔλευση του Χριστοῦ<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Θάνατος του Ιωράμ (Βασ. Δ', θ', 22-26) βασιλέα της Ιούδας (893-885) π.Χ.) που ἔλαβε ως σύζυγο την Γοθολία, κόρη του Αχάαβ και της Ιεζάβελ· θάνατος του Οχαζία (στο ἴδιο. θ', 27-29) της Ιεζάβελ (στο ἴδιο. θ', 30-37) και σφαγή των λουιῶν μελῶν της βασιλικῆς οικογένειας του Ἰσραήλ (στο ἴδιο. ι', 10-12, 17).

<sup>49</sup> «ὦδε Ἐλισαῖε υἱὸς Σαφάτ. ὃς ἐπέχεεν ὕδωρ ἐπὶ χεῖρας Ἡλιοῦ».

<sup>50</sup> Πρόκειται για την μοναδική ἀναφορά σε γραπτό κείμενο του προφήτη. Φέρεται δε ως ἀποστελλόμενη ἐπτά (7) χρόνια μετὰ την ἀνοδό του στον ουρανό (P. MARIE-JOSEPH STIASSNY. *Le prophète Élie dans le Judaïsme*, 1956, τ. II, σ. 214).

<sup>51</sup> Καὶ ἰδοὺ ἐγὼ ἀποστελω ὑμῖν Ἡλίαν τὸν Θεσβίτην, πρὶν ἢ ἔλθειν τὴν ἡμέραν Κυρίου τὴν μεγάλην καὶ ἐπιφανῆ...». Η ἀποστροφή αὐτὴ οδήγησε στην ἀναμονή της ἔλευσης του Ηλία ως ἀσφαλές κριτήριον της επικείμενης ἔλευσης του Κυρίου. Ο ἐπόμενος ἀκριβῶς στίχος «...ὃς ἀποκαταστήσει καρδίαν πατρὸς πρὸς υἱόν καὶ καρδίαν ἀνθρώπου πρὸς τὸν πλησίον

Έτσι τα περισσότερα των εδαφίων της Καινής Διαθήκης που σχετίζονται με τον Ηλία, εξαιτίας αυτής της προφητείας, αναφέρονται στην ταυτότητα του Ιησού, Τον οποίο κάποιοι θεωρούν ως τον Ηλία και άλλοι ως τον αναστημένο Ιωάννη τον Βαπτιστή<sup>52</sup>. Ωστόσο στο *Κατά Ιωάννην*, α', 21 ο Ιωάννης ο Πρόδρομος διευκρινίζει ότι δεν είναι ο Ηλίας<sup>53</sup>.

Τον προφήτη θυμούνται και οι Ιάκωβος και Ιωάννης, όταν προτρέπουν τον Ιησού να ρίξει πυρ εξ ουρανών κατά κώμης Σαμαρειτών, η οποία δεν τους δέχτηκε στην πορεία τους προς την Ιερουσαλήμ<sup>54</sup>.

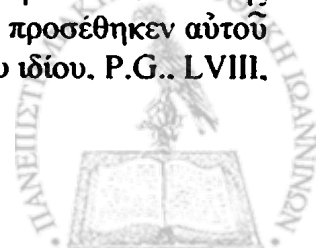
---

αὐτοῦ. μὴ ἔλθὼν πατάξω τὴν γῆν ἄρδην». θεωρήθηκε ὡς ἀποστολή τοῦ Ηλία πρὶν τὴν ἡμέρα τῆς κρίσεως. τὴν ἀποκατάσταση τῆς ὀρθῆς πίστεως τοῖς Ἑβραίοις. διότι: «οὐ γὰρ εἶπεν. Ἀποκαταστήσει καρδίαν υἱοῦ πρὸς πατέρα. ἀλλὰ. Πατὴρ πρὸς υἱόν. Ἐπειδὴ γὰρ πατέρες ἦσαν τῶν ἀποστόλων οἱ Ἰουδαῖοι. τοῦτο λέγει. ὅτι ἀποκαταστήσει τοῖς δόγμασι τῶν υἱῶν αὐτῶν. τούτεστι. τῶν ἀποστόλων τὰς καρδίας τῶν πατέρων. τούτεστι. τοῦ γένους τῶν Ἰουδαίων τὴν διάνοιαν...» (ΙΩΑΝΝΟΥ Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ. P.G.. LVIII. 559)· ἡ ἴδια ἀπόψη καὶ ἀπὸ τοῦ: S. HILARII Pictaviensis Episcopi. PL. IX. 1058· S. AURELII AUGUSTINI. C.S.E.L.. XL (II). 504-505).

<sup>52</sup> Κατὰ Ματθαίον. ιστ'. 14· Κατὰ Μάρκον. στ'. 15· Κατὰ Λουκάν. θ'. 8, 19.

<sup>53</sup> Ο Ιωάννης στὴν ἐρώτηση τῶν Ἰουδαίων ἱερέων «τι οὖν; Ἡλίας εἶ σύ;» ἀπαντᾷ «οὐκ εἰμί». Ἡ ἀμηχανία ποὺ γεννᾷ ἡ παρουσία τοῦ Ἰησοῦ. ἀντανακλάται στὶς ἀπόψεις ποὺ μεταφέρουν σὲ αὐτὸν οἱ μαθητὲς τοῦ. γιὰ τοῦ τι πιστεύει ὁ κόσμος: «Ἰωάννην τὸν βαπτιστὴν. ἄλλοι δὲ Ἡλίαν. ἄλλοι δὲ ὅτι προφήτης τις τῶν ἀρχαίων ἀνέστη (Κατὰ Λουκάν. θ' 19). Οἱ ἴδιοι οἱ μαθητὲς ρωτοῦν τὸν Ἰησοῦ σχετικὰ γιὰ τὴν «...λέγουσιν οἱ γραμματεῖς ὅτι Ἡλίαν δεῖ ἔλθειν πρῶτον» (Κατὰ Μάρκον. θ', 11), γιὰ ν' ἀπαντήσῃ εὐθέως ὁ Χριστὸς «...λέγω ὑμῖν ὅτι καὶ Ἡλίας ἐλήλυθε. . .» (στο ἴδιο. θ', 13) ἐνῶ σὲ ἄλλα εδάφια μιλώντας γιὰ τὸν Βαπτιστὴν τὸν ταυτίζει με τὸν Ηλία: «...καὶ εἰ θέλετε δεῦξασθαι οὗτός ἐστιν Ἡλίας ὁ μέλλων ἔρχεσθαι». (Κατὰ Ματθαίον. ια'. 15). Ἡ ἀντίθεση με τὴν ἀρνήση τοῦ Ἰωάννη εἶναι μόνο φαινομενική. Ὁ ἄγγελος ποὺ ἐμφανίστηκε στὴν Ἄννα καὶ τὸν Ζαχαρία, εἶχε ἤδη ἀποσαφηνίσει τὰ πράγματα: Ὁ Ἰωάννης γεννήθηκε «...ἐν πνεύματι καὶ δυνάμει Ἡλιοῦ...» (Κατὰ Λουκάν. α'. 17). Ἐτσι ὁ Οριγένης ἐρμηνεύει ὅτι ὁ Ἰωάννης δὲν ἔχει τὴν ἴδια ψυχὴ ἀλλὰ τὴν δύναμη καὶ τὴν προφητικὴν ἰκανότητα τοῦ Ηλία (ΩΡΙΓΕΝΟΥΣ. P.G.. XIV. 182-183) καὶ ὁ Εφραίμ ὁ Σύριος μιλᾷ γιὰ διαφορετικὸ σῶμα ἀλλὰ καὶ κοινὴ δύναμη (L. LELOIR. «Ephrem de Nisibe». III. S.C.. 121. σσ. 87-89) ἐνῶ ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος παρατηρεῖ ὅτι: «...ὁ μέλλων ἔρχεσθαι. κατὰ τὸν τρόπον τῆς διακονίας Ἰωάννην Ἡλίαν καλεῖ. Καὶ γὰρ οἱ προφῆται ἕκαστον τῶν εὐδοκίμων βασιλέων Δαυὶδ ἐκάλουν» (ΙΩΑΝΝΟΥ Ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ. P.G.. LVIII. 559). Ὁ ἴδιος διαχωρίζει πλῆρως καὶ σαφῶς τοὺς ρόλους τῶν Ηλία καὶ Ἰωάννη με ἀφορμὴ τὴν προφητεία τοῦ Μαλαχία: «εἶδες ἀκριβείαν προφητικῆς ῥήσεως. Ἐπειδὴ γὰρ τὸν Ἰωάννην Ἡλίαν ἐκάλεσεν ὁ Χριστὸς. διὰ τὴν κοινωνίαν τῆς διακονίας, ἵνα μὴ νομίσης τοῦτο καὶ παρὰ τοῦ προφήτου λέγεσθαι νῦν, προσέθηκεν αὐτοῦ καὶ τὴν πατρίδα. εἰπὼν. Τὸν Θεσβίτην Ἰωάννης δὲ Θεσβίτης οὐκ ἦν» (τοῦ ἰδίου. P.G.. LVIII. 559).

<sup>54</sup> Κατὰ Λουκάν. θ'. 54.



Ο Χριστός μνημονεύει ακόμα την καταφυγή του Ηλία στην χήρα της Σερεπτά της Σιδωνίας<sup>55</sup> ενώ στην αγωνία Του, οι σταυρωτές νομίζουν ότι καλεί τον προφήτη<sup>56</sup>. Ακόμη αναφέρεται στην *Καθολική Επιστολή Ιακώβου* ως παράδειγμα των αποτελεσμάτων της προσευχής<sup>57</sup>.

Αλλά το κυριότερο απόσπασμα που αφορά τον Ηλία στην Καινή Διαθήκη είναι η μνημόνευση της παρουσίας του στην Μεταμόρφωση του Σωτήρος στο όρος Θαβώρ: «καὶ ἰδοὺ ἄνδρες δύο συνελάλουν αὐτῷ, οἵτινες ἦσαν Μωϋσῆς καὶ Ἡλίας. . .» (Κατὰ Λουκάν, θ', 30)<sup>58</sup>.

Τέλος στο κεφ. ια', 1-13 της *Αποκάλυψις Ιωάννου* μεταξύ των δύο μαρτύρων που δεν κατανομάζονται ρητά και που την ημέρα της Κρίσης θα αντιπαραταχθούν στον Αντίχριστο, αναγνωρίζεται ο Ηλίας<sup>59</sup> μαζί με τον Εγώχ<sup>60</sup> (ή τον Μωϋσή<sup>61</sup>).

<sup>55</sup> Ως παράδειγμα στην διαπίστωση του Ιησού «ὅτι οὐδεὶς προφήτης δεκτός ἐν τῇ πατρίδι αὐτοῦ» (Κατὰ Λουκάν, δ', 24).

<sup>56</sup> «...ἐβόησεν ὁ Ἰησοῦς φωνῇ μεγάλῃ λέγων· Ἐλωὶ Ἐλωὶ, λιμᾶ σαβαχθανί· ...καὶ τινὲς τῶν παρεστηκότων ἀκούσαντες ἔλεγον· Ἴδε Ἡλίαν φωνεῖν» (Κατὰ Μάρκον, ιε', 34-35). Η εντύπωση των στρατιωτῶν δικαιολογείται ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ παράδοσης, που καθιστοῦσε τὸν Ηλία προστάτη των δυστυχούντων και των εχόντων ἀνάγκη. Ἐτσι ἡ ἐπικλήσῃ του ἦταν ἀπολύτως φυσιολογική ἀπὸ ἓναν ἐσταυρωμένο (P.M.-E. BOISMARD, *Elie dans le Nouveau Testament*, 1956, I, σσ. 117-118).

<sup>57</sup> «Ἡλίας ἄνθρωπος ἦν ὁμοιοπαθὴς ἡμῖν, καὶ προσευχῇ προσκύξατο τοῦ μὴ βρέξαι, καὶ οὐκ ἔβρεξεν ἐπὶ τῆς γῆς ἑνιαυτούς τρεῖς καὶ μῆνας ἕξ· καὶ πάλιν προσπύξατο, καὶ ὁ οὐρανός ὑετόν ἔθωκε καὶ ἡ γῆ ἐβλάστησε τὸν καρπὸν αὐτῆς». (Ιακώβου, ε', 17-18).

<sup>58</sup> Στὸ ἴδιο γεγονός ἀναφέρονται και τὰ ἐδάφια: Κατὰ Ματθαῖον, ιζ', 3· Κατὰ Μάρκον, θ', 4. Οἱ Μωϋσῆς και Ηλίας, στη βάση της υπογράμμισης της συνέχειας της Αγίας Γραφῆς, θεωρήθηκαν ἀπὸ τὸν Ευσέβιο της Εμέσσης ως ἐκπρόσωποι της Παλαιάς Διαθήκης ἐνῶ οἱ Πέτρος, Ἰάκωβος και Ἰωάννης της Καινῆς (G. BARDY, ὅ.π., 1956, σσ. 139-140). Στὸν Μωϋσῆ και στὸν Ηλία, στις δύο μορφές της Παλαιάς Διαθήκης που ἀξιῶθηκαν της Θεοφανείας, ἀποδίδονται ἐπίσης στὸν μὲν πρῶτο ἡ ἐνσάρκωση του Νόμου, στὸν δε δεῦτερο ἡ ἐκπροσώπηση των προφητῶν (SÉVÈRE D' ANTIOCHE, P.O., XXII, σ.265) ἀλλά και γενικά του προφητισμοῦ (S. EUSEBII HIERONYMI, *Stridonensis Presbyteri*, PL. XXIII, 321).

<sup>59</sup> Οἱ δύο μορφές δεν κατανομάζονται: «. . . καὶ δώσω τοῖς δυοῖς μάρτυσι μου. . .» (Αποκ. Ιωαν., ια', 3). Ο Θεοδωρήτος της Κύρου ἀκολουθώντας τὴν προφητεία του Μαλαχία, σχολιάζει ὅτι ὁ Ηλίας θα προηγηθεῖ του Αντίχριστου (ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ Ἐπισκόπου Κύρου, P.G., LXXXI, 1534)· ὁμοίως ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος ὀνομάζει τὸν

Αναφορές στον Ηλία υπάρχουν και σε ορισμένα Απόκρυφα Κείμενα όπως στην «Ιστορία του Ιωσήφ του μαραγκού»<sup>62</sup> και του «Ευαγγελίου του Νικοδήμου» (Πράξεων του Πιλάτου)<sup>63</sup>. Τα σημαντικότερα όμως κείμενα αφορούν την Αποκαλυπτική του δράση: πρόκειται για την «Αποκάλυψη του

---

Ηλία προάγγελο της Δευτέρας Ελεύσεως του Χριστού (ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, P.G., LVIII, 559-560).

<sup>60</sup> Στην Παλαιά Διαθήκη (Γέννεσις, ε΄.24· Σοφία Σειράχ, μδ΄.16) έχει ήδη περιγραφεί αυτό που με σαφήνεια εξηγείται στην επιστολή Παύλου προς Εβραίους για τον Ενώχ, ο οποίος «...μετετέθη του μη ιδείν θάνατον, και ουχ ευρίσκετο, διότι μετέθηκεν αυτόν ο θεός» (Προς Εβραίους, ια΄.5). Ο άγιος Ειρηναίος θεωρεί ότι: «Ενώχ ευαρεστήσας τῷ Θεῷ, ἐν σώματι μετετέθη, τὴν μετάθεσιν τῶν δικαίων προμηνύων. Καὶ Ἡλίας ὡς ἦν ἐν τῇ τοῦ πλάσματος ὑποστάσει, ἀνελήφθη, τὴν ἀνάληψιν τῶν πνευματικῶν προφητεύων» (ΕΙΡΗΝΑΙΟΥ, επισκόπου Λουγδούνου και Μάρτυρος, P.G., VII, 1134)· όμως –κατά τον Ναρσή– δεν πήγαν στον ουρανό αλλά στην Εδέμ, γιατί μόνο ο Χριστός ανήλθε στους Ουρανοὺς (Le Saint Prophète Elie, ὁ.π., 1993, σ. 455)· ο Hazzaya τους τοποθετεί στον «προθάλαμο» και όχι στο εσωτερικό του Παραδείσου, επειδή μέχρι το άνοιγμα της πύλης του από τον Χριστό παρέμενε απρόσιτος (JOSEPH HAZZAYA, Discours sur la nature de l'Essence divine, 1993, σ.623). Οι σύριοι Πατέρες πιστεύουν ότι οι Ηλίας και Ενώχ θα αντιπαραταχθούν στον «Πλαστό» ή «Δόλιο» ή «Λάθος μεσσία» (S. LAMY, Ephraemi Hymni et Sermones, 1882-1902, σσ. 207-209· Scriptores Arabici, Series III, XVIII, Paris, 1906, σ. 193)· η σύγκρουση τους με τον Αντίχριστο συγκρίνεται με την αντιπαραθέση Μωυσή και Ααρών με τον Φαραώ (Z. SEDLACEK, Dionysius Bac Salibi, In Apocalypsim, ulas Catholicas, 1910, CI, σσ. 18-19). Τον Ηλία και τον Ενώχ ονομάζει επίσης ο Άγιος Γρηγόριος ο Μέγας, ως τους δύο μάρτυρες (S. GREGORII MAGNI, Romani Pontificus, P.L., LXXV, 1053). Σημειώνεται η ύπαρξη σπαράγματος, στο οποίο αναφέρεται ότι ο Ηλίας και ο Ενώχ θα καταδικάσουν «τον υἱόν τῆς ἀδικίας» (C. WESSELY, Apocalypse d' Elie, P.O., XVIII, 487-488).

<sup>61</sup> Ο Aphraate υποστηρίζει ότι οι Μωϋσής και Ηλίας θα παίξουν τον ρόλο των δύο μαρτύρων. Την Ημέρα της Κρίσεως ο Μωϋσής θ' αντιπροσωπεύσει τους νεκρούς και ο Ηλίας τους ζωντανούς επειδή δεν γεύθηκε τον θάνατο (APHRAATIS, P.S., I, 382-384). Ο P.M.E. Bosimard συνθέτει απόψεις που θεωρούν τους Μωϋσή και Ηλία εξαιτίας της εμφάνισής τους στην Μεταμόρφωση (αλληγορία της Δευτέρας Παρουσίας), ως τους δυο μνημονευόμενους μάρτυρες που συμβολίζουν το Νόμο και τους Προφήτες αντίστοιχα, οι οποίοι και στήριξαν την Ορθή πίστη σε δύσκολες στιγμές· με αυτό το κριτήριο ορισμένοι κύκλοι στη Δυτική Εκκλησία ονομάζουν τους Πέτρο και Παύλο ως τους δύο μάρτυρες ταυτίζοντας την Μεγάλη Πόλη με τη Ρώμη και το θηρίο με τον Νέρωνα (P.M.-E. BOISMARD, ὁ.π., 1956, σ. 127).

<sup>62</sup> Όπου τίθεται το ζήτημα του θανάτου του προφήτη (S. MORENZ, Die Geschichte von Joseph, 1951, σ.31).

<sup>63</sup> Στο οποίο αντιπαραβάλλεται η Άνοδος του Ιησού με αυτήν του Ηλία (XV,1) και εγείρεται θέμα συνταύτισης του Χριστού με τον προφήτη (XV,6) και αναφέρεται ο ρόλος του Ηλία και του Ενώχ στον Παράδεισο (IX & X· H.C. KIM, The Gospel of Nicodemus, 1973, σ. 46).

Ηλία»<sup>64</sup> - βιβλίο που συμπεριλαμβανόταν στους καταλόγους εκείνων, που οι Εβραίοι κανονιολόγοι είχαν εξαιρέσει του Κανόνας<sup>65</sup> -, στην ελληνική, κοπτική, συριακή και εβραϊκή της εκδοχή<sup>66</sup>. Το περιεχόμενο τους δίνει την αίσθηση καταγραφής παράδοσης, που αναγνωρίζει ένα διπλό ρόλο στον Ηλία, αυτόν του οραματιστή των Εσχατολογιών γεγονότων και αυτόν του αντιπάλου του Αντίχριστου που θα τον αποκαλύψει και θα προετοιμάσει τον ερχομό και τη νίκη του αληθινού Μεσσία<sup>67</sup>.

Τέλος επισημαίνεται ο απόηχος χαμένων για την σύγχρονη έρευνα πηγών, ψήγματα των οποίων διασώζονται έχοντας παρεισφύσει με την μορφή αποσπασματικών εξωβιβλικών πληροφοριών σε διάφορα Πατερικά κείμενα<sup>68</sup>.

<sup>64</sup> Πρώτος μεταξύ των Πατέρων μνημόνευσε μια Αποκάλυψη του Ηλία, ο Οριγένης (J.M. RÖSENSTIEHL, *L' Apocalypse d' Élie, Textes et Etudes*, 1972, σ. 16). Η «Αποκάλυψη του Ηλία» -που παρά τις διαφορετικές εκδοχές του τίτλου της είναι το αυτό βιβλίο-, αναφέρεται επίσης στον ανώνυμο «Κατάλογο των εξήντα Βιβλίων» (ζ'αι.), στη «Στιχομετρία του Νικηφόρου» (θ'αι.), στη «Σύνοψη του Ψευδο-Αθανασίου» και σε έναν αρμενικό κατάλογο παραπλήσιο του πρώτου καταλόγου (του ιδίου, ό.π., 1972, σσ. 14-15). Ο P.M.E. Boismard θεωρεί ότι πρόκειται για απόκρυφο κείμενο του γ'αι., που αποτελούσε χριστιανική διασκευή αρχαιότερης εβραϊκής Αποκάλυψης στην οποία η περιγραφή της σύγκρουσης των δύο προφητών με τον Αντίχριστο, στηριζόταν στο κεφ κα'της Αποκάλυψης του Ιωάννη (P.M.E. Boismard, ό.π., 1956, I, σ.127).

<sup>65</sup> Το Εβραϊκό Ταλμούδ ουσιαστικά ταυτίζεται με τον σημερινό Κανόνα (το περιεχόμενο των 24 βιβλίων του πρώτου αντιστοιχούσε με τα 39 βιβλία του δεύτερου)· στην ελληνική αλλά και σε άλλες εκδόσεις το σύνολο των βιβλίων του Κανόνα ήταν ποικίλο, πάντα σε πιο διευρυμένη βάση συμπεριλαμβάνοντας και κάποια ή και το σύνολο των «αποκρύφων». Η Ανατολική Ορθόδοξη Εκκλησία περιέλαβε ορισμένα στην Παλαιά Διαθήκη, τα οποία όμως απέκλεισε από τον Κανόνα της Αγίας Γραφής (Γ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ, ό.π., 1985, σσ. 151.446).

<sup>66</sup> Η σημαντικότερη διαφοροποίηση που επισημαίνεται αφορά τον ρόλο του Ηλία: ο προφήτης δεν επεμβαίνει στην τελική μάχη στην εβραϊκή Αποκάλυψη· αντίθετα στην κοπτική η επέμβασή του (μαζί με τον Ενώχ) είναι απολύτως αποφασιστική (B. DEHANDSCHUTTER, *Les Apocalypses d' Élie*, 1985, σ.65).

<sup>67</sup> Ο Dehandschutter σημειώνει την ύπαρξη παρόμοιων αναφορών στις Αποκαλύψεις: «του Πέτρου», «του Ψευδο-Τίτου» (όπου σε όραμα, η μορφή του Ηλία διηγείται τα μαρτύρια της κόλασης), «του Σοφονία» και στην «Αποκάλυψη του Θωμά», (του ιδίου, ό.π., 1985, σσ. 61, 62, 66).

<sup>68</sup> Για την ζωή του Ηλία προ της Βιβλικής του εμφάνισης βλέπε υποσημείωση 13· ενδεικτικά ο Ψευδο-Χρυσόστομος μνημονεύει την καταστροφή από τον Ηλία στήλης του Βαάλ (PSEUDO-CHRYSOSTOME, *Sur le prophète Élie et sur Jézabel*, ό.π., 1993, σ.115), συνδέει χρονικά την ανάσταση του υιού της χήρας με την πτώση της βροχής κατά την διάρκεια της

Από το σύνολο των παραπάνω κειμένων που σχημάτισαν τη βάση για την προσωπικότητα του Ηλία, αναπτύχθηκαν οι παραδόσεις και τα σχόλια των Πατέρων της Εκκλησίας, που επιζήτησαν είτε να συμπληρώσουν τη σιωπή των Γραφών είτε να ερμηνεύσουν ορισμένα εδάφια τους.

### Α3. Πατερικά κείμενα

Μέσα στο σύνολο των Πατερικών κειμένων οι αναφορές στον προφήτη Ηλία πλησιάζουν τις τρεις χιλιάδες· αν και συχνά πρόκειται για απλή αναφορά του ονόματός του σε απαριθμήσεις βιβλικών προσώπων ή απλές επαναλήψεις προγενέστερων κειμένων, αρκετοί συγγραφείς προσπάθησαν να προσεγγίσουν ερμηνευτικά διάφορα επεισόδια του βίου του προφήτη<sup>69</sup>.

Θεωρήθηκε ως ο κατ' εξοχήν ζηλωτής του Γιάχβε, που στάλθηκε από το Θεό για να καταγγείλει την ανευλάβεια του Ισραήλ<sup>70</sup>. Πάνω και περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο επαινέθηκε ο προς την ορθή πίστη ζήλος του, ο οποίος κατέστη το χαρακτηριστικό του σε τέτοια έκταση αποδοχής ώστε οι Πατέρες του έδωσαν το προσωνύμιο «ζηλωτής»<sup>71</sup>.

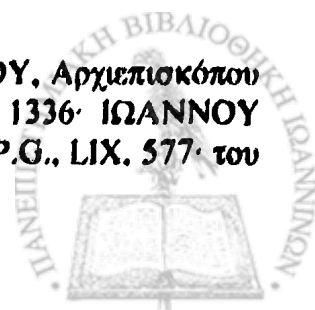
---

συνάντησης Ηλία - Αχαάβ και μιλάει για οραματική αναγνώριση του προφήτη από την χήρα της Σερεπτά (ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, SPURIA, P.G., LVI, 583-586· αυτό το τελευταίο μαρτυρείται και από τον Βασίλειο της Σελευκείας (Le Saint Prophète Elie, ό.π., 1993, σ.123).

<sup>69</sup> Για την παρουσία του προφήτη Ηλία στα Πατερικά κείμενα βλ.: K. WESSEL, Elias, 1959, 1150-1156.

<sup>70</sup> T. SPASKY, Elie dans la Tradition Orientale, 1956, τ. 1, σ. 232.

<sup>71</sup> Συχνότατα απαντάται με αυτό το προσωνύμιο· ενδεικτικά: ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας Καππαδοκίας, P.G., XXXI, 368· του ιδίου, P.G., XXXII, 1336· ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, SPURIA, P.G., LIX, 577· του ιδίου, P.G., LXIV, 464.





Η σθεναρή του στάση μπροστά στην βασιλική εξουσία αποτελούσε παράδειγμα για τους ομολογητές των τριών πρώτων δύσκολων αιώνων του χριστιανισμού<sup>72</sup>.

Υποδείχτηκε ως κύριος των στοιχείων της φύσης: «Είναι αυτός που έκλεισε τον ουρανό, που κράτησε φυλακισμένη τη βροχή, που διατάσσει τον αέρα, που φωνάζει τη φωτιά από τον ουρανό...»<sup>73</sup>.

Η ανθρώπινη διάσταση του προφήτη δεν αγνοήθηκε: ο φόβος της δίωξης που οδήγησε τον προφήτη στη φυγή, εκτός από οικονομία της Θείας θέλησης<sup>74</sup> θεωρείται από τον Ιωάννη τον Χρυσόστομο και ως αδυναμία του Ηλία<sup>75</sup> - χαρακτηριζόμενη μάλιστα και ως δειλία<sup>76</sup> -, που θα πρέπει να τον οδηγήσει σε

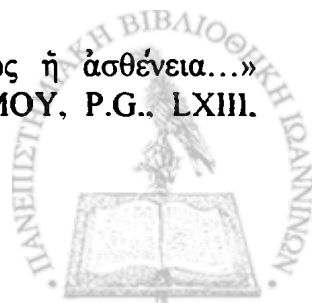
<sup>72</sup> Η παρουσίαση ομολογητών, μοντέλων κουράγιου και καρτερίας μετά το μαρτύριο του Ιησού ήταν αγαπημένο θέμα των χριστιανών συγγραφέων στους τρεις πρώτους αι.. οι οποίοι μπορούσαν να παρουσιάζουν ήδη από την Παλαιά Διαθήκη μια σειρά προσώπων ομοίως καταδιωκομένων. (P. HERVE DE L' INCARNATION, ό.π., 1956, τ. I. σσ. 183-184). Η στάση του Ηλία μπροστά στο Αχαάβ και την Ιεζάβελ για τον άγιο Κυπριανό αποτελούσε ένα καλό παράδειγμα για τους χριστιανούς στους διωγμούς του Γ' αι. (S. THASCI CAECILI CYPRIANI. C.S.E.L. III(I). 337)· ενώ και ο Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός επαινεί τον Ηλία (και τον Ελισαίο) για την αντίστασή τους στους τυράννους (ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ του ΘΕΟΛΟΓΟΥ, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, P.G., XXXVI. 596).

<sup>73</sup> ΙΩΑΝΝΟΥ, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, του Χρυσοστόμου, P.G., L. 728· ως έχων την δυνατότητα να ρυθμίζει κατά το δοκούν τη καταιγίδα, τη βροχή και τη φωτιά αναφέρεται και σε ποίημα του έτους 416 (S. PROSPERI AQUITANI, P.L., LI. 632). Η σημιτική αντίληψη που φανταζόταν ένα είδος καταπακτής στο στερέωμα από την οποία όταν ήταν ανοικτή έπεφτε η βροχή προς τη γή, κατά κάποιο πέρασε στην εβραϊκή γραμματεία που απέδωσε τα κλειδιά αυτής της «καταπακτής» στον Ηλία (G. BOTTINI, La preghiera di Elia in Giacomo. Jerusalem, 1981, σσ. 91-94). Ως κάτοχος των κλειδιών αυτών εμφανίζεται ο προφήτης και σε πατερικά κείμενα: ο Ψευδο-Εφρέμ μιλά για μια δοσοληψία μεταξύ του Θεού που είναι ο κύριος των κλειδιών της ζωής και του Ηλία που κατέχει τα κλειδιά της βροχής. ώστε ο θεός να δώσει ζωή στο παιδί της χήρας στη Σερεπτά και ο Ηλίας να παραδώσει τα κλειδιά ώστε να πέσει η βροχή (PSEUDO-ÉPHREM, Homélie sur Élie et la veuve, ό.π., 1993, σ.421).

<sup>74</sup>βλ. σημ. 22.

<sup>75</sup> «Εγύμνωσεν αὐτόν ὁ Θεός τῆς χάριτος, καὶ ἐδείχθη τῆς φύσεως ἢ ἀσθένεια...» (ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, P.G., LXIII. 465).

<sup>76</sup>Του ιδίου, P.G., L. 733-734.



επανεκτίμηση της απόλυτης στάσης του απέναντι στους πνευματικώς ολιγόψυχους και στη φιλευσπλαχνία προς τους αμαρτωλούς<sup>77</sup>.

Για τον άγιο Εφρέμ η επιλογή του Θεού να εμφανιστεί με τη μορφή γλυκιάς αύρας, φανερώνει την επιταγή Του, όπως η επαναφορά των ανθρώπων στη σωστή πίστη γίνει με πραότητα και ελεήμονα διάθεση προς τους πεπλανημένους, κάνοντας έτσι και την ανάλογη υπόδειξη περιορισμού του υπερβάλλοντος ζήλου του Ηλία<sup>78</sup>. Ο Ναρσής θεωρεί αυτήν την συμβολική πράξη του Θεού ως σπουδαιότερη απόδειξη της αγάπης του Θεού προς τον άνθρωπο από την ανάσταση του γιου της χήρας<sup>79</sup>. Ο Ρωμανός ο Μελωδός ακολουθώντας την άποψη του Βασιλείου της Σελευκίας<sup>80</sup> πιστεύει ότι η διαλογική θέση του Ηλία απέναντι στο Θεό, δείχνει ακριβώς τον τύπο της σχέσης, που Αυτός θέλει να έχει με τον άνθρωπο<sup>81</sup>.

Η επί σαράντα ημέρες επισιτιστική αποχή του Ηλία (στη διάρκεια της πορείας του προς το Θαβώρ), συχνά από την πατρική φιλολογία αντιπαραβάλλεται με ανάλογα περιστατικά άλλων βιβλικών προσώπων<sup>82</sup>. Ο Ιωάννης Δαμασκηνός την χαρακτηρίζει ως ισχυρό σύνδεσμο που ενώνει τον μαθητή με τον δάσκαλο, το ανθρώπινο με το θείο<sup>83</sup> ενώ θεωρήθηκε προάγγελος της χριστιανικής νηστείας<sup>84</sup> και ως ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα του βίου του προφήτη, βασικό αίτιο των όσων ο Ηλίας αξιώθηκε: της

<sup>77</sup> Του ιδίου, P.G., LXIII, 466· εξαιτίας των προηγούμενων λαθών τους οι Πέτρος και Ηλίας οφείλουν να είναι ήπιοι (του ιδίου, P.G., LXIII, 461-468).

<sup>78</sup> M. HAYEK. ό.π., 1956, σσ. 162-163.

<sup>79</sup> Le Saint Prophète Elie, ό.π., 1993, σ.455.

<sup>80</sup> ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Επισκόπου Σελευκίας, P.G., LXXXV, 148-149.

<sup>81</sup> ROMANOS LE MÉLODE. S.C., XCIX, Προοίμιον, σ. 308.

<sup>82</sup> Στο: Le Saint Prophète Elie, ό.π., 1993, σ.26, παρατίθεται αναλυτικά η συχνότητα αναφοράς στην πατρική φιλολογία, της συνταύτισης της αφαγίας του Ηλία με καθένα από τα λοιπά βιβλικά πρόσωπα, στα οποία οι Γραφές αποδίδουν μια ανάλογη πράξη. Βλ. σημ.32.

<sup>83</sup> JEAN DAMASCÈNE. Commentaire sur le grand prophète Elie, 1993, σ.172.



Θεοφανείας και της αποφυγής του θανάτου<sup>85</sup>, γιατί «ποιός λοιπόν θα μπορούσε με μέσον την ανθρώπινη δύναμη να ανέβει πάνω σε άρμα από φωτιά με πύρινα άλογα, να οδηγήσει ένα όχημα αέρινο εάν δεν είχε αλλάξει τη φύση του ανθρωπίνου σώματος με την αγνότητα της νηστείας;»<sup>86</sup>.

Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Ηλίας αποτέλεσε σημείο αναφοράς για το τι μπορεί να επιτύχει η ατελής ανθρώπινη φύση μέσω της αφοσίωσης στο Θεό, που εκφραζόταν με την διακαή ορθή πίστη, την προσευχή (που προηγείται της ανάστασης του γιου της χήρας και του ολοκαυτώματος στο Καρμήλιο όρος)<sup>87</sup>, την νηστεία, τον λιτό βίο<sup>88</sup>, την παρθενία και αγνότητα<sup>89</sup>.

Αυτόν τον εκφραστή της μοναχικής ζωής θεώρησαν ως προπάτορα των ασκητών οι αναχωρητές άγιοι, οι οποίοι είδαν στην απομόνωση του Ηλία και στη μετέπειτα συνάντησή του με τον Θεό την πραγμάτωση των ιδεών και

---

<sup>84</sup>S. AURELI AUGUSTI, C.S.E.L., XXVIII, 88· S. MAXIMI, Episcopi Taurinensis, P.L., LVII, 578.

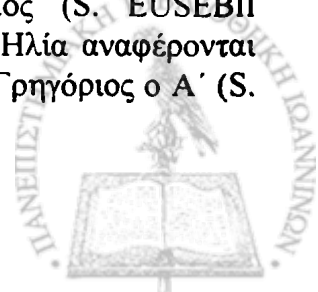
<sup>85</sup>S. AMBROSII, C.S.E.L., XXXII(2), 464· S. AURELI AUGUSTI, C.S.E.L., XLIII, 90· επίσης: G.M. PERRELLA, Num Henoch et Elia a morte immunes?, 1936, σσ. 395-397.

<sup>86</sup>S. AMBROSII, C.S.E.L., XXXII(2), 414.

<sup>87</sup> πρβλ. την άποψη για τη δύναμη της επίκλησης του Θεού που διατυπώνεται στα: ΙΩΑΝΝΟΥ του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, S.C., 146, I, 137, σ. 68· του ιδίου, S.C., 146, II, 33, σ. 97.

<sup>88</sup> «Τι γάρ, εἶπέ μοι, τοῦ Ἡλίας πενέστερον ἦν;» ρωτάει ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, για τον οποίο ο Ηλίας αποτελούσε αγαπημένο παράδειγμα φτωχής αλλά και φωτισμένης προσωπικότητας (ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, P.G., XLIX, 46· ομοίως και στο: του ιδίου, P.G., XLVIII, 1004. Για την έσχατη λιτότητα του τρόπου ζωής ο Μέγας Βασίλειος μνημονεύει τους Ηλία και Ιωάννη (ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας Καππαδοκίας, P.G., XXX, 316).

<sup>89</sup> Στο θέμα της αγνότητας φαίνεται να υιοθετείται παλαιότερη του χριστιανισμού εβραϊκή παράδοση, που θεωρούσε ότι ο προφήτης κρατούσε μια αιώνια αγνότητα. Ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος αναρωτιέται: «Τι γαρ τῶν ἀγγέλων ἀπειχον, εἶπέ μοι, ο Ἡλίας ο Ἐλισσαῖος, ὁ Ιωάννης, οὔτοι οἱ γνήσιοι τῆς παρθενίας ἔρασταί;» (ΙΩΑΝΝΟΥ του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, S.C., 125, LXXIX, 1) ενώ ο Ιωάννης Δαμασκηνός συνδέει ευθέως την θαυματουργή δύναμη του προφήτη με την παρθενία (B. KOTTER, Του Οσίου αββά Ιωάννου πρεσβυτέρου Δαμασκηνού, Περί παρθενίας, 1973, σ.228). Ιδιαίτερη μνεία κάνουν οι άγιοι Αμβρόσιος (S. AMBROSII, Mediolanensis Episcopi, P.L., XVI, 192) και Ιερώνυμος (S. EUSEBII HIERONYMI Striponensis Presbyteri, P.L., III, 255). Στην αγαμία του Ηλία αναφέρονται και οι: Ιωάννης Κασσιανός (JOANNIS CASSIANI, P.L., XLIX, 1174), Γρηγόριος ο Α' (S.



επιδιώξεων του μοναχισμού: «Ο Θεός μας έδωσε τον Ηλία ως μάρτυρα και απόδειξη ότι κανείς πρέπει να καταφύγει στην ερημιά για να υπερνικήσει τη θέλησή του. . . Η μοναξιά δίνει τη δύναμη για ν' αποτραβηχτεί κανείς από τα πράγματα του κόσμου, τα πάθη της ψυχής και τις ανθρώπινες ιδέες»<sup>90</sup>. «. . . γι' αυτό όπως στο παράδειγμα του Ηλία και του Ιωάννη, οι άγιοι Πατέρες μας αποτραβήχθηκαν στις ερήμους»<sup>91</sup>. Στο πνεύμα αυτό ο Άγιος Αθανάσιος πιστεύει πως αυτοί που ακολουθούν την ερημητική ζωή, οφείλουν να έχουν ενδυναμωμένη την πίστη τους έναντι οποιασδήποτε δυσκολίας ή δίωξης, καταφεύγοντας μόνο στον Θεό όπως έπραξε και ο καταδιωκόμενος Ηλίας, τον οποίο φέρει ως παράδειγμα<sup>92</sup>. Σύμφωνα με τον P. Resch, «μεταξύ των αγίων της Παλαιάς Διαθήκης τους οποίους όφειλαν να μιμηθούν οι μοναχοί, ο Ηλίας υπερέχει»<sup>93</sup>. Αργότερα οι Χρυσόστομος, Βασίλειος, Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός, συνέχισαν να προτείνουν τον Ηλία ως μοντέλο τελειότητας και ως ηγέτη των αναχωρητών και των μοναχών»<sup>94</sup>. Πραγματικά ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ἀποκαλεί τὸν προφήτη «...ἐπίγειον ἄγγελο καὶ ἐπουράνιον ἄνθρωπον, τον

---

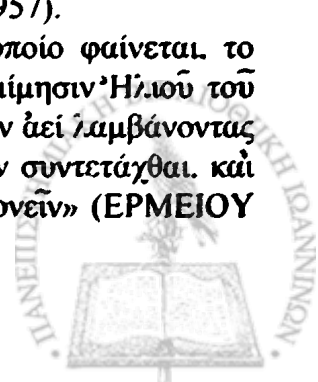
GREGORI MAGNI. Romani Pontificus. P.L., LXXVI, 1217). Ισιδώρος (S. ISIDORI. Hispalensis Episcopi. P.L., LXXXIII, 804).

<sup>90</sup> Τοῦ Ὁσίου καὶ Θεοφόρου πατρὸς ἡμῶν Ἀββᾶ ΑΜΜΩΝΑ, Ρ.Ο., ΧΙ, ἐπιστολὴ Α΄.σ. 434.

<sup>91</sup> ΜΑΡΙ ΑΜΜΟΝΙΙ ΕΡΕΜΙΤÆ, Ρ.Ο., Χ., σ. 604.

<sup>92</sup> ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, Ρ.Γ., XXV, 752. Ο άγιος Αμβρόσιος αναφερόμενος στην περίπτωση του αγίου Ευσεβίου εξηγεί ότι μιμούμενος τον ασκητισμό του Ηλία μπόρεσε να φέρει σε πέρας την αποστολή του, όπως ο προφήτης ενδυναμώθηκε πνευματικά στην έρημο (S. AMBROSII, Mediolanensis Epistolæ. P.L., XVI, 1209) ενώ ο Αντώνιος «μνημονεύων τε καὶ τῆς φωνῆς τοῦ προφήτου Ἡλίου λέγοντος· Ζῆ Κύριος. ᾧ παρέστην ἐνώπιον αὐτοῦ σήμερον...Ἐλεγε δὲ ἐν ἑαυτῷ, δεῖν τὸν ἄσκητὴν ἐκ τῆς πολιτείας τοῦ μεγάλου Ἡλίου καταμανθάνειν, ὡς ἐν ἑσώπτρῳ τὸν ἑαυτοῦ βίον ἀεὶ.» (ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας, Ρ.Γ., XXVI, 853b)· ο Ιωάννης Κασσιανός συμπληρώνει: «ο Αντώνιος και οι ἄλλοι που ἀκολούθησαν το ἴδιο ἰδανικό ἀπόλαυσαν μια ἔνωση με τον Θεό μέσω της σιωπῆς και της μοναξιάς.» (JOANNIS CASSIANI, P.L., XLIX, 957).

<sup>93</sup> P. RESCH. La doctrine ascétique, 1931, σσ.183-184. Κάτι με το οποίο φαίνεται το ακόλουθο απόσπασμα να συμφωνεί: «διφθέρας δὲ ἀμφιένυσθαι κατὰ μίμησιν Ἡλιοῦ τοῦ Θεσβίτου· ἐμοὶ δοκεῖν. ὥστ' ἐκ τοῦ περικειμένου δέρματος, εἰς ἀνάμνησιν ἀεὶ λαμβάνοντας τὴν ἀρετὴν τοῦ προφήτου. ἀνδρείως πρὸς τὰς ἐπιθυμίας τῶν ἀφροδισίων συντετάχθαι. καὶ ζῆλω τῷ πρὸς αὐτόν. καὶ ἐλπίδι ὁμοίων ἀμοιβῶν, προθυμότερον σωφρονεῖν» (ΕΡΜΕΙΟΥ ΣΩΖΟΜΕΝΟΥ ΣΑΛΑΜΙΝΙΟΥ, Ρ.Γ. LXVII, 10694 bc).



χαμαί βαδίζοντα καὶ τὰ οὐράνια ἠνιοχούντα...»<sup>95</sup>. ο Βασίλειος αναφέρεται στην εμμονή του Ηλία, με την οποία τελικά αξιώθηκε της Θεοφανείας<sup>96</sup>. από την πλευρά του ο Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός αναφερόμενος στον τρόπο της ζωής των μοναχών μνημονεύει επανειλημμένα τον προφήτη<sup>97</sup>. Τέλος ο άγιος Νείλος τον χαρακτηρίζει ως αρχηγό του μοναχισμού, ως τον πρώτο που έδωσε το παράδειγμα της αγνότητας και της αγγελικής παρθενίας<sup>98</sup>.

Οι αναφορές της Καινής Διαθήκης στον Ηλία γίνονται σχεδόν στο σύνολο τους σε σχέση με τον Ιωάννη τον Βαπτιστή και την προβλεπόμενη από τις Γραφές αποστολή επί της γης προαγγέλου της Έλευσης του Μεσσία<sup>99</sup>. Ο προάγγελος αυτός ήδη από τον Μαλαχία έχει ονομασθεί ως ο Ηλίας. Παραλλήλως έχει εκφρασθεί και η βούληση του Θεού στον Ζαχαρία σχετικά με την αποστολή ενός μεγάλου προφήτη πριν τον Μεσσία και πριν την εγκαθίδρυση του βασιλείου του Θεού «εν πνεύματι και δυνάμει Ηλιού». Στη σκέψη του Ιησού ο Ιωάννης είναι ο προάγγελος που έχει αναγγείλει ο Μαλαχίας και ως τέτοιον αντιλαμβάνεται τον ρόλο του και ο ίδιος ο Βαπτιστής<sup>100</sup>.

<sup>94</sup> P. RESCH. ό.π.. 1931, σσ.183-184.

<sup>95</sup> ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, P.G. XLIX, L. 726.

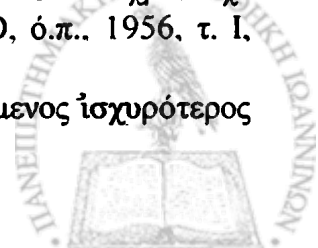
<sup>96</sup> ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας Καππαδοκίας, P.G., XXX, 129.

<sup>97</sup> ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ του ΘΕΟΛΟΓΟΥ, P.G., XXXVI, 536.

<sup>98</sup> «Εμμήσω τῇ ἀγνεΐᾳ καὶ τῇ καθαρότητι τον θαυμαστόν Ἡλίαν, ὅστις πάσης ἀσκήσεως ἀρχηγός γενόμενος, πρῶτος ἡμῖν τὴν σωφροσύνην, καὶ τὴν ἰσάγγελον ἀγαμίαν ὑπέδειξε, δι' ἣν περ καὶ πυρίνῳ ἄρματι ἀνηπάγη», (ΝΕΙΛΟΥ Αββά, P.G., LXXIX, 152).

<sup>99</sup> Την εποχή του Χριστού φαίνεται ότι η σχετική με την επιστροφή του Ηλία παράδοση, ήταν ακόμη εξελισσόμενη· γενῶ αρχικά είχε συνδεθεί με την Παρουσία του Γιαχβέ, είχε αρχίσει ήδη να συνδέεται με αυτήν του Μεσσία ( P.M.-E. BOISMARD, ό.π., 1956, τ. I, σ.118).

<sup>100</sup> «ἐγὼ μὲν βαπτίζω ὑμᾶς ἐν ὕδασι εἰς μετάνοιαν· ὁ δὲ ὀπίσω μου ἐρχόμενος ἰσχυρότερος μου ἔστιν...»(Κατὰ Ματθαῖον, γ',11)· βλ., σ. 16, σημ.51.



Οι ίδιοι οι Ευαγγελιστές υπογραμμίζουν ό,τι παρουσιάζεται όμοιο στο βίο του Ιωάννη και του Ηλία<sup>101</sup> μη εξαιρουμένου και του κοινού ενδυματολογικού τους τύπου<sup>102</sup>. Έτσι και οι εκκλησιαστικοί συγγραφείς με την συχνή κοινή αναφορά στους Ηλία – Ιωάννη που οδηγεί στην συνειδητή ταύτισή τους<sup>103</sup> και τον προσδιορισμό τους ως προαγγέλου του Χριστού, είδαν τον Ηλία ως «*tyrum Christi*» και ερμήνευσαν κάθε επεισόδιο του βίου του Ηλία αλληγορικά, ως προεικονίζων αντίστοιχο επεισόδιο της ζωής του Ιησού<sup>104</sup>.

- Έτσι η διατροφή του προφήτη από τους κόρακες στην έρημο παραπέμπει στην αποδοχή των λόγων του Ιησού από τους ειδωλολάτρες, καθώς οι κόρακες αναγνωρίζουν τον προφήτη του Θεού ενώ οι Εβραίοι όχι. Η δε διατροφή συμβολίζει την ανταμοιβή των ομολογητών: τώρα απολαμβάνουν τους πρώτους ψυχικούς καρπούς πριν την τελική τους επιβράβευση στο τέλος των αιώνων<sup>105</sup>.

- Συγγενή έννοια ως προς την διάδοση του Θείου Λόγου αποκτά και η χήρα της Σερεπτά –γυναίκα όχι ισραηλίτισσα-, που παρομοιάζεται με την

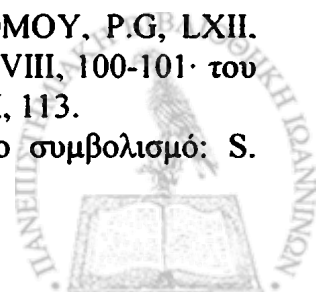
<sup>101</sup> βλ. σημ.53.

<sup>102</sup> Ο JOSEPH HAZZAYA αφιερώνει ολόκληρο κεφάλαιο στο ένδυμα των Ηλία, Ιωάννη και Ενώχ (*Le Saint Prophète Elie*, ό.π., 1993, σ.624)· αναφορά στον τρόπο ενδύσεως των Ηλία και Ιωάννη έχουμε και στο: ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας Καππαδοκίας, P.G., XXXI, 981. Ο P. Joüon καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η ενδυμασία των δύο αυτών προσώπων θα πρέπει να ήταν παρεμφερής όμως του Ιωάννη κατά τι αυστηρότερη (P. JOÜON, ό.π., 1935, σσ. 80-81)

<sup>103</sup> «Ταύτης δε τῆς ἀρίστης φιλοσοφίας (εν. ο μοναχισμός) ἤρξατο μὲν. ὡς τινές λέγουσιν. Ἡλίας ὁ προφήτης, καὶ Ἰωάννης ὁ Βαπτιστής», ΕΡΜΕΙΟΥ ΣΩΖΟΜΕΝΟΥ ΣΑΛΑΜΙΝΙΟΥ, P.G. LXVII, 894a).

<sup>104</sup> ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, P.G, LXII, 336-337)· του ιδίου, P.G, LV, 334· S. AURELII AUGUSTINI, P.L, XXXVIII, 100-101· του ιδίου, P.L, XXXIV, 547· S. ISIDORI, Hispalensis Episcopi, P.L., LXXXIII, 113.

<sup>105</sup> S. ISIDORI, Hispalensis Episcopi, P.L., LXXXIII, 418· στον ίδιο συμβολισμό: S. AMBROSII, Mediolanensis Episcopi, P.L., XVI, 1210-1211.



Εκκλησία που θα συγκροτήσουν οι πιστοί των ειδώλων<sup>106</sup>. Ο Ηλίας διώχθηκε από τους Εβραίους και κατέφυγε στην γυναίκα αυτή· ο Χριστός απορρίφθηκε από τους Εβραίους, διώχθηκε από την Συναγωγή (που προσωποποιείται στην Ιεζάβελ) και έγινε αποδεκτός από τους ειδωλολάτρες<sup>107</sup> ενώ και οι δύο πήγαν στην έρημο<sup>108</sup>. Ακόμη η συλλογή (καυσο)ξύλων από την ίδια κατά την στιγμή της συνάντησής της με τον προφήτη παραπέμπει στα ξύλα, που σχημάτισαν τον Σταυρό ενώ η προσφορά αλεύρου και ελαίου συνδυάζεται με το Χρίσμα και τον ευχαριστιακό άρτο<sup>109</sup>.

- Ο γιος της χήρας συμβολίζει τον ειδωλολατρικό κόσμο, που κείτεται χωρίς ζωή εξαιτίας των ανομημάτων του. Εκτός της προφανούς αντιστοιχίας με τ' ανάλογα θαύματα του Χρίστου, η ανάστασή του προσομοιάζει με τον ερχομό του Χριστού και δεικνύει την ευσπλαχνία του Θεού για τον άνθρωπο, την απελευθέρωση του χριστιανικού λαού από τα δεσμά του (πνευματικού) θανάτου<sup>110</sup> αλλά και διακηρύσσει σαφώς την επιστροφή των νεκρών στη γή<sup>111</sup>.

- Το θέμα της θυσίας στο Καρμήλιο όρος με την προσευχή που προηγήθηκε, παραπέμπει στην προσευχή του Ιησού στο όρος των Ελαιών και στη συνακόλουθη θυσία Του στο Σταυρό<sup>112</sup>.

<sup>106</sup> «Αὕτη ἡ μνημονευθεῖσα χήρα εἰκόνα τῆς Ἐκκλησίας ἔφερε· διὰ πρὸς αὐτὴν ἀποστέλλεται ὁ προφήτης... εὗρεν ὡς ἀληθῶς τῆς Ἐκκλησίας ἡμῶν τὴν ἐνθήκην.» (ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, SPURIA, P.G., LXI, 705).

<sup>107</sup> Φυσιολογικά η Πατρική φιλολογία παίρνει εχθρική στάση προς τον Ιουδαϊσμό· χαρακτηριστικά ο Ψευδο-Χρυσόστομος κατηγορεί τους Εβραίους για «Θεομαχία» (του ιδίου, SPURIA, P.G., LVI, 583).

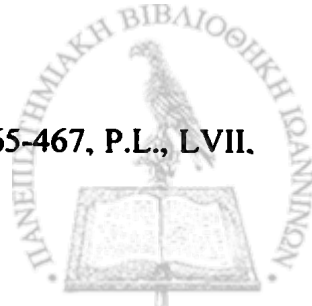
<sup>108</sup> Le Saint Prophète Elie ὁ.π., 1993, σ. 292.

<sup>109</sup> «...ἔλαιον, τὸ χρίσμα· ἄλευρον, ὁ ἄρτος· δύο ξυλάρια, τοῦ σταυροῦ τὸ κατόρθωμα.» (ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, SPURIA, P.G., LXI, 705).

<sup>110</sup> Le Saint Prophète Elie. ὁ.π., 1993, σ. 294.

<sup>111</sup> APHRAATIS, P.S., I, 382-384.

<sup>112</sup> S. MAXIMI, Episcopi Taurinensis, 426, P.L., LVII, 556· του ιδίου, 465-467, P.L., LVII, 585-587.



- Το ίδιο θέμα με τον καθαρό του θυμασθηρίου που επίσης προηγείται<sup>113</sup>, αναπτύσσεται ιδιαίτερα στην κατήχηση του βαπτίσματος των τριών εκ Καππαδοκίας Πατέρων: Βασιλείου του Μεγάλου, Γρηγορίου του Ναζιανζηνού και του Γρηγορίου Νύσσης<sup>114</sup>. Είναι η τριπλή διάχυση του θυμασθηρίου<sup>115</sup> με την οποία ο Γρηγόριος Νύσσης θεωρεί ότι ο προφήτης ανακοινώνει το μυστήριο του βαπτίσματος, πράξη την οποία ακολουθεί η κάθοδος της φωτίας καθιστώντας την πρώτη αναγκαία συνθήκη<sup>116</sup>. Σε παρόμοια τοποθέτηση ο Αμβρόσιος του Μιλάνου θεωρεί την θυσία ως προεικόνιση του βαπτίσματος όχι μόνο εξαιτίας της παρουσίας του νερού και της φωτίας αλλά και λόγω της τριπλής «βύθισης» στο νερό του θυμασθηρίου και του σφαγίου<sup>117</sup>. Η δε τριπλή επανάληψη της εμβαπτίσεως του θυμασθηρίου αλλά και οι τρεις υποκλίσεις του Ηλία εμπρός από το σώμα του παιδιού υπονοούν την τριπλή κατάδυση του βαπτίσματος στο όνομα της Αγίας

<sup>113</sup> Έπειτα της κατασκευής του βωμού ο Ηλίας ζητάει: «...τέσσαρας ύδριας ύδατος και έπιχέετε επί τὸ ὄλοκαύτωμα και επί τὰς σχίδακας» (Βασ. Γ'.ιη'.33). Το χυνόμενο νερό. θυμίζει τα ρυάκια. τα οποία η Βίβλος σε αντίθεση προς τα λιμνάζοντα ονομάζει «ζώντα ύδατα» (Γεν..κστ'.19· Ζαχ..ιδ'.8). ταυτίζοντας το «ζών» με το «ρέον» (J. DANIELOU. *Les symboles*. 1961. σ.50)· η «θάλασσα» στη οποία συγκεντρώνεται το νερό. αποτελεί επίσης μια αλληγορία του «ζώντος ύδατος» (T. KLAUSER. *Taufet in ledendigem wasser*. 1939. σσ. 157-160). Στο Κατά Ιωάννην.ζ'.37-39, ο Χριστός παρουσιάζει το «ζών ύδωρ» ως ένα σύμβολο της χάρις του Αγίου Πνεύματος στην οποία μετέχει ο βαπτιζόμενος.

<sup>114</sup> *Le Saint Prophète Elie*. ό.π., 1993, σ. 24.

<sup>115</sup> Βασ. Γ'.ιη'.34.

<sup>116</sup> Της επερχόμενης Θείας Χάρις προηγείται ο εξαγνισμός: «.. και ρανῶ έφ' ύμᾶς καθαρόν ύδωρ. και καθαρισθήσεσθε από πασῶν τῶν ἀκαθαρσιῶν ύμῶν και από πάντων τῶν εἰδώλων ύμῶν...» (Ιεζεκιήλ.λστ'.25). Η χρονολογική διαδοχή της εμβαπτίσεως στο εξαγνιστικό νερό με την εμβαπτίση στη Χάρη, εκφράζεται σαφώς και από τον Ιωάννη τον Πρόδρομο: «Εγώ μὲν βαπτίζω ύμᾶς ἐν ύδασι εἰς μετάνοιαν· ὁ δεῶπίσω μου ερχόμενος... ύμᾶς βαπτίσει ἐν Πνεύματι Ἁγίῳ και πυρί» (Κατά Ματθαιον, γ',11-12). Έτσι ο Γρηγόριος Νύσσης αποφαινεται: «Ταῦτα μὲν ὁ Ἡλίας σαφῶς τὴν ἐς ὕστερον μέλλουσαν τελείσθαι του βαπτίσματος μυσταγωγίαν, διὰ τῆς θαυμαστῆς ἐκείνης ἱερουργίας ἡμῖν προανεφώνησεν. Ὑδασι γάρ ἀνήφθη το πῦρ τρίτον ἐπανηθέντι· ὥστε δηλοῦσθαι, ὅτι ὅπου ύδωρ τον μυστικόν. ἐκεῖ και πνεῦμα το ζωπυροῦν, το θερμόν, τὸ πυροειδές, το τους ἀσεβεῖς καιον και τους πιστούς φωτίζον» (ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ Επισκόπου Νύσσης, P.G., XLVI, 592).

<sup>117</sup> S. AMBROSII, *Mediolanensis Episcopi*, P.L., XIV. 727-728.





Τριάδας<sup>118</sup>. Και η δίψα του προφήτη στο αίτημά του για νερό στο επεισόδιο με την χήρα ερμηνεύεται ως έκφραση αναζήτησης του «λυτρωτικού» βαπτίσματος<sup>119</sup>. Ο άγιος Αμβρόσιος θεώρησε ως προάγγελμα του βαπτίσματος και το άνοιγμα των ουρανών, τους οποίους η δολιότητα των ανθρώπων έκλεισε, για να τους ανοίξει εκ νέου η πίστη<sup>120</sup>. Το πέρασμα του Ιορδάνη επίσης ερμηνεύεται ως τυπολογία του βαπτίσματος: ο Κύριλλος της Ιερουσαλήμ επισημαίνει ότι ο Ηλίας ανέβηκε στους ουραμούς σε πύρινο άρμα, αφού όμως πρώτα διέσχισε τον Ιορδάνη<sup>121</sup>. Κατ' αυτόν τον τρόπο και η είσοδος στον ουρανό είναι καρπός της χάρης του βαπτίσματος.

- Η ανάσταση του παιδιού της χήρας σχετίζεται με τα ανάλογα θαύματα του Ιησού και ο πολλαπλασιασμός του ελαίου και του αλεύρου με τον χορτασμό των «πεντακιοχιλίων<sup>122</sup>».

- Η σφαγή των ιερέων του Βαάλ που ακολουθεί την θυσία του Καρμηλίου όρους με την συντριβή του Σατανά και της δύναμής του<sup>123</sup>.

- Ο χωρισμός των υδάτων με την Θεία επέμβαση και η επιστροφή των κυμάτων στην πηγή τους συμβολίζει τον χωρισμό του ανθρώπου από την αμαρτία και την επιστροφή στις απαρχές του, στην αθωότητα απ' όπου προερχόταν<sup>124</sup>.

- Η άνοδος του Ηλία στους ουραμούς έχει περιγραφεί λεπτομερειακά στην Πατερική φιλολογία. Η άνοδος του προφήτη Ηλία μνημονεύεται στην *Commendatio animae*, μια λειτουργική προσευχή του τέλους του β' αι. από τον

<sup>118</sup> Le Saint Prophète Elie. ό.π., 1993, σ. 294.

<sup>119</sup> ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ. SPURIA. P.G.. LXI. 705.

<sup>120</sup> S. AMBROSII. C.S.E.L.. XXXII(II), 464.

<sup>121</sup> ΚΥΡΙΑΛΛΟΥ. Ιεροσολύμων Αρχιεπισκόπου, P.G., XXXIII, 433. Η ίδια άποψη διατυπώνεται και στο: S. FULGENTII, Episcopi falso titulo, P.L., LXV, 886.

<sup>122</sup> APHRAATIS, P.S., I. 965,968.

<sup>123</sup> Του ιδίου. P.S., I. 965,968.

<sup>124</sup> S. MAXIMI. Episcopi Taurinensis, P.L., LVII, 556.



Γρηγόριο της Αντιοχείας που ζητά από τον θεό να ελευθερώσει τις ψυχές των τεθνεόντων ή των αμαρτωλών όπως ελευθέρωσε τον Ηλία από τον κοινό θάνατο ψάλλοντας: «*Libera, Domine, animam servi tui sicut liberasti Eliam de morte communi*»<sup>125</sup>.

Κατά τους πατέρες της εκκλησίας «Ο θεός για ν' αποδείξει ότι ο θάνατος δεν έχει πια εξουσία πάνω στα παιδιά του κόσμου, μετέφερε (στους ουρανούς) τον Ηλία...»<sup>126</sup> ο οποίος την Ημέρα της Κρίσης «...θα εκπροσωπήσει τους ζωντανούς... επειδή (ο Ηλίας) δεν γεύτηκε τον θάνατο»<sup>127</sup>.

Έτσι γύρω από την ανάληψη του Ηλία είχε αναπτυχθεί μια τυπολογία, που την συνέδεε με το πρόβλημα της αιώνιας ζωής. Ο σκοπός αυτής της τυπολογίας ήταν η ενίσχυση της πίστης πάνω σ' αυτήν καθ' εαυτή την υπόσχεση της ανάστασης<sup>128</sup> και είχε ως συνέπεια η άνοδος του Ηλία να συσχετιστεί με την Ανάληψη του Χριστού<sup>129</sup>.

Οι Πατέρες της εκκλησίας τον ονόμαζαν «φιγούρα του αναστάντος Χριστού»<sup>130</sup> συνδέοντας τον Ηλία με τη σωτηρία της ανθρωπότητας<sup>131</sup>. Έτσι ο

<sup>125</sup> L. REAU. *L' iconographie du prophète Élie*, 1956, σ. 1, σ. 240.

<sup>126</sup> APHRAATIS. P.S., I. 996.

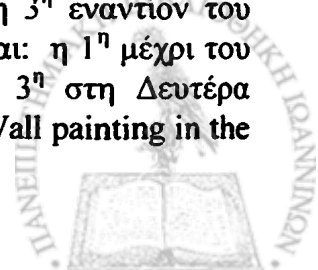
<sup>127</sup> Του ιδίου. P.S., II. 36.

<sup>128</sup> Ο Aphraate σημειώνει ότι η υπόσχεση της ανάστασης είναι ένα γεγονός επαληθευόμενο από τον μεγάλο αριθμό των μαρτύρων της ανάστασης του προφήτη Ηλία (APHRAATIS. P.S., I. 382-384).

<sup>129</sup> «Ο Ηλίας συμβολίζει τον Χριστό γιατί όπως ο προφήτης ανέβηκε στον ουρανό με έντυρο άρμα. έτσι και ο Ιησούς ανελήφθη προς τους ουρανούς οδηγούμενος από αγγέλους» (S. ISIDORI. *Hispalensis Episcopi*, P.L., LXXIII, 113)· η ίδια τοποθέτηση και στους: Ρωμανό τον Μελωδό (ROMANOS LE MÉLODE, S.C., ΧΙΧ, στιχ. λγ', σ.34). Κύριλλο της Ιερουσαλήμ (ΚΥΡΙΛΛΟΥ, *Ιεροσολύμων Αρχιεπισκόπου*, P.G., XXXIII. 857). Ιωάννη Χρυσόστομο (ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ. P.G., L. 450).

<sup>130</sup> M. HAYEK. *ό.π.*, 1956, τ. 1, σ. 173.

<sup>131</sup> Οι τρεις (3) ελεύσεις του Ηλία δηλ. η 1<sup>η</sup> κατά την οποία έδρασε προφητικά. η 2<sup>η</sup> «εν πνεύματι και δυνάμει» στοχ Ιωάννη τον Βαπτιστή (βλ. σημ. 53) και η 3<sup>η</sup> εναντίον του Αντίχριστου, παραλληλίζονται με τις τρεις ελεύσεις του Χριστού που είναι: η 1<sup>η</sup> μέχρι του σταυρικού θανάτου, η 2<sup>η</sup> εμφάνιση μετά την Ανάσταση Του και η 3<sup>η</sup> στη Δευτέρα Παρουσία. (S. EUSEBII HIERONYMI, P.L., XXVI, 124· G. KÜHNEL, *Wall painting in the latin kingdom*, 1988, σ. 34).



άγιος Αυγουστίνος πίστευε ότι ο Ηλίας ήταν μαρτυρία της δυνατότητας για την αθανασία<sup>132</sup> ενώ ο άγιος Ειρηναίος ερμήνευε το θαύμα της ανόδου του σώματος του Ηλία (και του Ενώχ) στους ουραμούς ως μια αναγγελία της ανάστασης των σωμάτων στην αιώνια ζωή<sup>133</sup> και ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος δήλωνε ότι η μεταφορά του Ηλία προς τον ουρανό, «ήνοιγε τὴν ἐλπίδα τὴν τῆς ἀναστάσεως»<sup>134</sup>.

Αλλά τα δύο γεγονότα (η Ανάληψη του Χριστού και του Ηλία) δεν είναι ισοδύναμα. Ο Χριστός ξαναγυρίζει στον ουρανό αλλά ο Ηλίας ανεβαίνει στους ουραμούς όχι εξαιτίας της θεϊκής του φύσης αλλά χάρις στον ζήλο και την αγνότητά του<sup>135</sup>. Κατά συνέπεια, ο Ηλίας με την πίστη και την διαφυγή του θανάτου -ανταμοιβή που έλαβε από το Θεό για τον ζήλο του-, κηρύσσει με το παράδειγμά του, ότι οι άνθρωποι μπορούν να κερδίσουν τη Σωτηρία: «Η απιστία είχε κλείσει τον ουρανό στους ανθρώπους, η πίστη τον άνοιξε . . . κι εσείς μπορείτε επίσης ν' ανεβείτε εκεί εάν αποκτήσετε τη θεία Χάρη»<sup>136</sup>.

Η δε πτώση της μηλωτής<sup>137</sup> που εικονίζει τη μεταβίβαση της προφητικής χάρης στον Ελισαίο, υπονοεί την μεταβίβαση της Χάρης του Αγίου Πνεύματος κατά την Πεντηκοστή στους μαθητές του Χριστού<sup>138</sup> ενώ σημειώνεται ακόμη

<sup>132</sup> S. AURELI AUGUSTINI, C.S.E.L., XXVIII, 274.

<sup>133</sup> ΕΙΡΗΝΑΙΟΥ, Επισκόπου Λουγδάνου και μάρτυρος, P.G., VII, 1039.

<sup>134</sup> ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, P.G., LXIII, 476.

<sup>135</sup> Στο κείμενο των Μακκαβαίων, ο Ματθαθίας συμβουλεύοντας τους γιους του, δηλώνει ότι «Ηλίας ἐν τῷ ζῆλῳ ζῆλον νόμου ἀνελήφθη ἕως εἰς τὸν οὐρανόν» (Μακκαβείων Α'. β'. 58).

<sup>136</sup> S. AMBROSII, C.S.E.L., XXXII(II), σ. 464. Και αυτή είναι η μεγάλη ελπίδα της Εκκλησίας που προσδοκά να τύχει της αξίωσης του Ηλία: ν' ανέλθει στους Ουραμούς (D. G. TISSOT, Ambroise de Milan, S.C., II, 88-90, σ. 114).

<sup>137</sup> Η λαϊκή παράδοση συνέδεσε και την μεταβίβαση της Τιμίας Ζώνης της Παναγίας στον Απόστολο Θωμά με την αντίστοιχη της μηλωτής του Ηλία στον Ελισαίο (East Christian Art, AXIA (Byzantine and Islamic Art consultant) Londres 12<sup>th</sup> anniversary exhibition, 27<sup>th</sup> -1<sup>st</sup> May 1986, catalogue by Y. Petsopoulos, σ.106).

<sup>138</sup> APHRAATIS, P.S., I, σσ. 965, 968· M. HAYEK, ό.π., 1956, σ. 173.



ότι η εγκατάλειψη της μηλωτής δηλεί ότι δεν μπορεί κανείς να εισέλθει στο βασίλειο του ουρανού χωρίς ν' αποβάλλει το οτιδήποτε γήινο<sup>139</sup>.

Η ερμηνεία της παρουσίας του Ηλία (και του Μωυσή)- των δύο μορφών της Παλαιάς Διαθήκης που ανέβηκαν στο Σινά για να δουν την Θεία Δόξα- στη Μεταμόρφωση, ως συμβολική πράξη τέθηκε από τον Οριγένη<sup>140</sup>. Την πολλαπλά συμβολική παρουσία του προφήτη επισήμανε ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ο οποίος απέδωσε την παρουσία του Ηλία στη γενική παραδοχή ότι ήταν ένας εκ των κορυφαίων προφητών, στον ζήλο του, στην στάση που κράτησε κατά τυράννων και απειθών ανθρώπων, στην δοξολογία της Θείας Χάρης που εκδηλώθηκε με την αποφυγή του θανάτου και τα θαύματα που πραγματοποίησε ο προφήτης αλλά και για να δείχτει η επιείκεια του θεού στην αδύναμη στιγμή του<sup>141</sup>. Ο Μάξιμος ο Ομολογητής θεωρεί ότι ο Ηλίας εκφράζει την ανδρεία και την σωφροσύνη<sup>142</sup> ενώ ο Ιωάννης Δαμασκηνός διέκρινε ένα σχέδιο του Θεού από τον Μωϋσή έως τον Ηλία<sup>143</sup>. Για τους Πατέρες η προφητεία του Μαλαχία κάτω από την ερμηνεία της σχέσης του Ιωάννη του Βαπτιστή με τον Ηλία οδήγησε στην αναμονή της επιστροφής του Ηλία στην

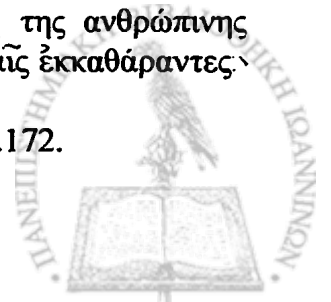
<sup>139</sup> S. FULGENTII, *Episcopi falso titulo*, P.L., LXV, 885-887.

<sup>140</sup> G. BARDY, *ό.π.*, 1956, σ. 133.

<sup>141</sup> Η ίδια αιτιολόγηση αναφέρεται και στην παρουσία του Μωϋσή. Ο θάνατος του τελευταίου σε συνδιασμό με την αποφυγή του θανάτου εκ μέρους του Ηλία, δεικνύει την εξουσία του Χριστού για ζωή και θάνατο (ΙΩΑΝΝΟΥ Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ, P.G., LVIII, 550-551).

<sup>142</sup> Επίσης ο Μωϋσής συμβολίζει την δικαιοσύνη ενώ ο Κύριος την «φρόνηση άκραιφνούς τελειότητας», σε αντιστοιχία με τις τρεις, κατά τον άγιο Πέτρο, συνθήκες της Σωτηρίας: της αρετής, της γνώσης, και της θεολογίας (ΜΑΞΙΜΟΥ του ΟΜΟΛΟΓΗΤΟΥ, P.G., XC, 1132-1133). Άλλού, ερμηνεύει την σκηνή της Μεταμόρφωσης ως έκθεση της ανθρώπινης αδυναμίας να αντληφθεί την Θεία Βούληση, εκτός των «τήν ψυχὴν ἀρεταῖς ἔκκαθάραντες ἄγιοι» (του ιδίου, P.G., XCI, 1168-1169).

<sup>143</sup> JEAN DAMASCÈNE, *Commentaire sur le grand prophète Élie*, 1993, σ.172.



Δευτέρα Παρουσία<sup>144</sup>. ο δε προσωρινός του θάνατος στην μάχη με τον Αντίχριστο προοιωνίζει το τέλος της Εκκλησίας και το τέλος του Χρόνου<sup>145</sup>.

#### **A4. Η Λατρεία του Ηλία**

Στην εβραϊκή παράδοση<sup>146</sup> η σχετική με τον Ηλία βιβλική διήγηση ανέκαθεν άσκησε ιδιαίτερη γοητεία. Στην λαϊκή φαντασία δεν προσλαμβάνεται σαν μια βιβλική προσωπικότητα του παρελθόντος αλλά αποτελεί ένα είδος εθνικού ήρωα, που προστατεύει τους Ισραηλίτες σε εθνικό και ατομικό επίπεδο από κάθε επιβουλή. Ενίοτε θεωρούμενος ως άγγελος παρευρίσκεται στις καθημερινές δραστηριότητες ενώ ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο εσχατολογικός του ρόλος<sup>147</sup>.

<sup>144</sup> Για τον ρόλο που του αποδίδεται, βλ. σημ. 52, 59-61.

<sup>145</sup> S. AMBROSII. C.S.E.L., XXXII (III), 91,92.

<sup>146</sup> Σχετικά με την παρουσία του Ηλία γενικά στην εβραϊκή παράδοση, P.M.J. STIASSNY. N.D.S, ό.π., 1956. II, σσ.199-255.

<sup>147</sup> Ο Ηλίας είναι ουράνιος γραφέας και θεματοφύλακας των καλών πράξεων των Δικαίων στο Βιβλίο της Ζωής. Αναμένει τις ψυχές των Δικαίων και τις συνοδεύει ως ψυχοπομπός στην θέση τους. Μεσολαβητής υπέρ του Ισραήλ, περιπλανάται μεταξύ ουρανού και γης ενώ στις εμφανίσεις του στη γη είναι αρωγός με τη θαυματουργή του δράση των φτωχών, των ταπεινών και των πιστών που τον επικαλούνται σε δύσκολες καταστάσεις· αντίστοιχα είναι τιμωρός των αδικούντων. Προεδρεύει στην τελετή της Περιτομής και συμμετέχει στο πασχαλινό τραπέζι. Φίλος των σκεπτόμενων ανθρώπων, προάγγελος του Μεσσία και βασικός συντελεστής της Παλινόρθωσης, έχοντας ως καθήκον στο τέλος του Χρόνου να φέρει την ειρήνη στον κόσμο, να παραδώσει στο Ισραήλ ως μεγάλος εσχατολογικός ιερέας τα ιερά αντικείμενα της λατρείας που βρισκόταν μέσα στα Άγια των Αγίων στο Ναό και να προκαλέσει την τελική ανάσταση. (N. BEZALEL, *Living the Dead Became: the prophet Elijah*, 1995, σσ. 75, 77· G.F. WILLEMS, *Quelques textes rabbiniques anciens*, 1985, σσ.91-113· A. GUIGUI, *Le prophète Elie dans la liturgie juive*, 1985, σσ. 91-137). Επίσης θεωρείται ότι θα επιστρέψει στη γη για να σκοτώσει τον πονηρό Σαμουήλ (N. ΠΟΛΙΤΗΣ, *Ο ήλιος κατά τους δημώδεις μύθους*, 1975, σ.182). Ωστόσο ορισμένα Εβραϊκά κείμενα αρνούνται την μεταφορά του Ηλία στον ουρανό· ορισμένα άλλα την αποδέχονται αλλά πρεσβεύουν την αλλαγή του γήινου σώματος του προφήτη, μ' ένα φωτεινό (F. SPADAFORA, *Elia*, 1964, col. 1027-1028). Ορισμένοι θρύλοι εβραϊκοί (και χριστιανικοί)

Στη συνέχεια ο κύκλος του Ηλία αναπτύχθηκε στην Ανατολική Χριστιανική Εκκλησία, όπου οι άγιοι της Παλαιάς διαθήκης ήταν τιμώμενοι στα λειτουργικά μηνολόγια σε αντίθεση με την Δύση<sup>148</sup>.

Ιδιαίτερα ο προφήτης ήταν τιμώμενος στις περιοχές όπου εκτυλίχθηκε η δραστηριότητά του, όπως δηλώνει η ονοματοδοσία του<sup>149</sup>, στις οποίες είχαν αναπτυχθεί ιερά προσκυνήματα, όπως το «Μαρτύριον τῆς Σερεπτά» που μνημονεύουν οι άγιοι Ιερώνυμος και Γρηγόριος Ναζιανζηνός<sup>150</sup>, και εκκλησία στο όρος Χωρήβ, προς τιμήν του ήδη από τον δ'αι.<sup>151</sup> Τον ίδιο αι. μαρτυρείται ύπαρξη μοναστηρίου κοντά στη Θέσβη καθώς και η παραμονή μοναχού στην κοιλάδα του Κορπα όπου κατοικούσε ο Ηλίας στα χρόνια της βασιλείας του Αχαάβ<sup>152</sup>. Οι μνήμες της θαυματουργικής του δράσης<sup>153</sup>, η διάδοσή τους από

---

που είχαν αναπτυχθεί γύρω από τον Ηλία πέρασαν και στο Ισλάμ, στο Κοράνι και σε ορισμένα κείμενα σχολίων. όπου ο Ηλίας αναφέρεται ως *Ilyâs* και *Il-Yâsin* ενώ ταυτίζεται και με τον ανώνυμο σοφό (*Khadir-Eliyas*) που καθοδηγεί πνευματικά τον Μωϋσή. Ακόμη πιστεύεται ότι κάθε χρόνο μεταβαίνει ως προσκυνητής στη Μέκκα. Επίσης ότι ράβει τα ρούχα των ευσεβών μουσουλμάνων που ετοιμάζονται να εισέλθουν του Παραδείσου (Ν. ΠΟΛΙΤΗΣ. ό.π., 1975. σ. 182). Σχετικά με τον Ηλία στη μουσουλμανική παράδοση, βλ. Υ. MOUBARAC, *Élie dans le Coran*. ό.π., 1956. II, σσ. 256-267· L. MASSIGNON, *Élie et son rôle transhistorique*. 1956. II, σσ. 269-289.

<sup>148</sup> Από τον 15<sup>ο</sup> αι οι Καρμελίτες μοναχοί μετέφεραν στη Δύση τον θαυμασμό τους προς τον Ηλία θεωρώντας τον ως ιδρυτή τους· ωστόσο η λατρεία αυτή παρέμεινε στα όρια του Τάγματος. Σχετικά με τον Ηλία και το Καρμελικό Τάγμα βλέπε στο *Élie le Prophète. Études carmelitaines*. II. 1956, τα άρθρα των: P. BRUNO de JESUS-MARIE, O.C.D. *Puissance de l'Archétype*, σσ. 11-33· P. R. HENDRICKS, O. Carm. *La succession héréditaire (1280-1451)*, σσ. 34-81· P. ÉLISÉE de la NATIVITÉ, O.C.D., ό.π., σσ. 82-116· P. LOUIS MARIE du CHRIST, O.C.D., *La succession élianique devant la critique*, σσ. 117-133· P. P. KALLENBERG, O. Carm., *Le culte liturgique d'Élie dans l'ordre du Carmel*, σσ. 134-145· P. MICHEL-MARIE de la CROIX, O.C.D., *Un prophétisme dans l'Église*, σσ. 151-189· P. DOROTHÉE de S. RENÉ. *In spiritu et virtute Eliæ*, σσ. 190-195.

<sup>149</sup> Μέχρι τον 1στ' αι. παραπόταμος του Ιορδάνη είχε το όνομα του προφήτη ενώ στην Υπεριορδανία, στα βόρεια του Adjloum, ύψωμα φέρει το όνομα Mâr Elyâs (βουνό του Ηλία). (*Wâdi Elyâs*· R. VOELTZEL, ό.π., 1972, σσ. 32-34, σημ. 12, 18). Την ίδια ονομασία (*Jabal Mâr Elyâs*) δηλ. «βουνό του αγίου Ηλία» φέρει στα αραβικά το Καρμήλιο όρος (L. REAU, ό.π., 1956. σ. 235).

<sup>150</sup> ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ του ΘΕΟΛΟΓΟΥ, PG, XXXVII, 479-480· D. BOTTE, *Le culte du prophete Elie*, 1956. τ. I, σ. 210).

<sup>151</sup> Στην τοποθεσία όπου ο Ηλίας φερόταν ότι ίδρυσε βωμό (βλ. σημ. 13).

<sup>152</sup> R. E. MURPHY – C. PETERS, *Élie*, 1960, col. 569.



τους επιστρέφοντες στις πατρίδες τους προσκυνητές των Αγίων Τόπων<sup>154</sup> και η προσέλκυση αναχωρητών – μιμητών στον τρόπο ζωής του, διέχυσαν σύντομα την λατρεία του εκτός των γεωγραφικών ορίων της Παλαιστίνης στη ρωμαϊκή επαρχία της Αραβίας (σημερινή Ιορδανία)<sup>155</sup> και στη Συρία<sup>156</sup> μέχρι το σημερινό Κουρδιστάν<sup>157</sup>.

Στο Συναξάρι της Κωνσταντινούπολης σημειώνεται η ύπαρξη εκκλησίας αφιερωμένης στον Ηλία στο Μοναστήρι του Βαθυρρύακος, η οποία τιμούσε τον προφήτη στις 13 Ιανουαρίου<sup>158</sup>. Στη βυζαντινή Εκκλησία το μηνολόγιο του Βασιλείου του Α΄ επαναπροσδιόρισε την εορτή στην ημερομηνία της 20ης Ιουλίου, κατά την οποία μνημονευόταν «η ένπυρος άνοδος του Ηλία του Προφήτη»<sup>159</sup>.

---

<sup>153</sup> Κατά τον Γρηγόριο τον Θεολόγο τα θαύματα του προφήτη Ηλία είναι: η διατροφή του από τον κόρακα, η διατροφή της χήρας, η ανάσταση του υιού της, η θυσία στο Καρμήλιο όρος, η επί σαράντα ημέρες αφαγεία του, η διπλή κατάκαυση των απεσταλμένων, η διάνοιξη του Ιορδάνη με την μηλωτή, η ένπυρος άνοδος, η μεταβίβαση της προφητικής χάρις (ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ του ΘΕΟΛΟΓΟΥ, P.G., XXXVII, 477-478).

<sup>154</sup> Στις επονομαζόμενες «Θέρμες του Ηλία» κοντα στην Νεκρά Θάλασσα, πιστευόταν ότι μπορούσε να θεραπευτεί η λέπρα· οι δε πέτρες από το Καρμήλιο όρος αποτελούσαν φυλακτά για τις έγγυες γυναίκες (L. REAU, ό.π., 1956, σ. 239).

<sup>155</sup> Όπως παραδίδουν οι επιγραφές ο Ηλίας ήταν ο πιο δημοφιλής άγιος στην ρωμαϊκή αυτή επαρχία (R. DEVREESSE, *Le christianisme dans la province d'Arabie*, 1942, σσ. 110-146· F. HALKIN, S.J., *Inscriptions grecques*, 1949, σσ. 87-108). Ο Halkin παραθέτει σειρά εκκλησιών που η ίδρυσή τους τοποθετείται στο μήκος του στ'αι. (του ιδίου, ό.π., 1949, σσ. 101, 103, 106). Επίσης μεταξύ των δώδεκα εκκλησιών της Mādabā αναφέρεται και «ιερό του προφήτη Ηλία» κατασκευασμένο μεταξύ των ετών 595/6-607/8 ( του ιδίου, ό.π., 1949, σ. 108· M. PICCIRILLO, *Chiese e mosaici di madaba*, 1989, σσ. 67-75).

<sup>156</sup> Στην συριακή πόλη Ezra υπήρχε ήδη από το 542 εκκλησία αφιερωμένη στον Ηλία (J. LASSUS, *Sanctuaires chrétiens*, 1947, σσ. 139-140).

<sup>157</sup> Στην περιοχή της Μοσσούλης μέχρι το 1951 τουλάχιστον, διασωζόταν σπήλαιο που θεωρείτο ως τόπος κατοικίας του Ηλία. Δεν είναι γνωστό το τυπικό των τελετών που γίνονταν προς τιμήν του προφήτη αλλά είχαν σχέση με τη λήξη περιόδων ξηρασίας ενώ ο χώρος λατρείας ήταν παραποτάμιος –στις όχθες του Τίγρη– όπως κι αλλού. (J. M. FIEY, O.P., *Assyrie chrétienne*, 1965, σ. 576).

<sup>158</sup> D. BOTTE, ό.π., 1956, I, σ. 212.

<sup>159</sup> Η ημερομηνία της 20ης Ιουλίου αφορούσε μέχρι τον ιθ'αι. εορτή κοινή με τον μαθητή του Ελισαίο, η οποία πιθανόν συνδεόταν με την μεταφορά των λειψάνων του Ελισαίου μέσω της Κωνσταντινούπολης στη Ραβέννα (τέλη δ'αι.). Τον η' και θ'αι. οι δύο προφήτες εορτάζονταν από κοινού στους Αγίους Αποστόλους αλλά και σε ξεχωριστές ημερομηνίες.



Στις ανατολικές επαρχίες η γιορτή του προφήτη -χωρίς ν' αγνοείται η 20η Ιουλίου κυρίως σε μεταγενέστερα μηνολόγια<sup>160</sup>-, εορταζόταν τον Οκτώβριο (πρώτο μήνα του έτους) και σ' ένα χρονικό μήκος έξι (6) εβδομάδων μεταξύ 6<sup>ης</sup> Αυγούστου και 14<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου στο τέλος της χρονιάς εξαιτίας της αποκαλυπτικής του δράσης και των αναλόγων συμβολισμών του βίου του<sup>161</sup>. Μηνολόγια Ιακωβιτών και των Νεστοριανών μνημόνευαν την 2<sup>η</sup> Οκτωβρίου<sup>162</sup>. Συνδιαζόταν επίσης και με γιορτές Αποκαλυπτικού περιεχομένου· έτσι στους Μελχίτες είχε τοποθετηθεί στις 7 Αυγούστου· την επομένη ακριβώς της εορτής της Μεταμόρφωσης<sup>163</sup>.

Νεστοριανό μηνολόγιο του ζ' αι. συνθέτει μία σειρά επτά (7) Κυριακών με τον προσδιορισμό ως «Κυριακών του Ηλία», τοποθετημένες χρονικά με τέτοιο τρόπο ώστε η Τρίτη Κυριακή να συμπίπτει με την εορτή του Σταυρού στις 13 Σεπτεμβρίου ενώ κάθε Παρασκευή αυτής της περιόδου αφιερωνόταν στη λατρεία του προφήτη<sup>164</sup>. Εντονότερες διαφοροποιήσεις παρατηρούνται στους Ιακωβίτες: η εορτή τοποθετείται την 3<sup>η</sup> Απριλίου<sup>165</sup> αλλά αναφέρεται και

---

όπως δείχνει η σύνθεση δύο διαφορετικών Κανόνων από τον Ιωάννη Δαμασκηνό. Ο τελευταίος εξέφραζε την παλαιστινιακή παράδοση, καθώς συνδεόταν με την Λαύρα του Αγίου Σάββα (ΝΔ της Ιερουσαλήμ). το Τυπικό της οποίας όμως συνέδεε την εορτή του «αγίου προφήτου Ηλιου» με τον πασχαλινό κύκλο. (Τ. SPASKY, ό.π., 1956, τ. Ι. σ. 220).

<sup>160</sup> MS PARIS 146 & VAT LXIX, P.O., X, σ. 82· VAT. SYR. LXVIII, P.O., X, σ. 131.

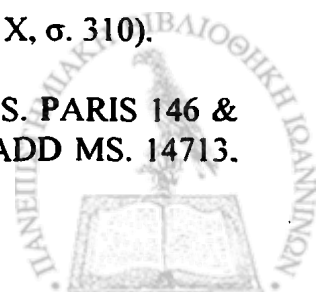
<sup>161</sup> Ο Οκτώβριος λογιζόταν ως ο πρώτος μήνας του έτους και συμβόλιζε την αιώνια ζωή. Ο Ηλίας συνεορταζόταν με τον Μωυσή, σε συσχετισμό με την θνησιμότητα που συμβόλιζε ο τελευταίος και τον ερχομό στη αιώνια ζωή που αντιπροσώπευε ο Ηλίας. Κατά ακολουθία των ανωτέρω, ο Σεπτέμβριος ήταν ο τελευταίος μήνας του χρόνου· συμβόλιζε δε το τέλος των Αιώνων. Η γιορτή του Ηλία ο οποίος προοριζόταν να ετοιμάσει τον τελικό θρίαμβο του Μεσσία, αποκτούσε και εδώ δικαιολογητική βάση: ο προφήτης εορταζόταν σε έξι αλληπάλληλες Κυριακές από την 6<sup>η</sup> Αυγούστου έως την 14<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου, γεγονός που ευνοούσε κατά τόπο διαφορετικές ημερολογιακά κορυφώσεις της ίδιας εορταστικής περιόδου (M. HAYEK, ό.π., 1956, σ. 160).

<sup>162</sup> Του ιδίου, ό.π., 1956, σ. 160.

<sup>163</sup> Στο μελχίτικο μηνολόγιο του Abou Rihân Mohammad Al Birouni (P.O., X, σ. 310).

<sup>164</sup> B. BOTTE, ό.π., 1956, σ. 213.

<sup>165</sup> ADD MS. 14504, P.O., X, σ. 39· ADD MS. 14519, P.O., X, σ. 50· MS. PARIS 146 & VAT. LXIX, P.O., X, σ. 75· ADD MS. 17246 & 14708, P.O., X, σ. 95· ADD MS. 14713, P.O., X, σ. 104· ADD MS. 17261, P.O., X, σ. 140.





η 4<sup>η</sup> του ιδίου μηνός<sup>166</sup>. Κοπτικό μηνολόγιο αναφέρεται στην 1<sup>η</sup> Ιανουαρίου συνδυάζοντας την μνήμη του αγίου με την εορτή της Περιτομής και του Βασιλείου της Καισαρείας<sup>167</sup>. Σε γεωργιανό τυπικόν του ια΄-ιβ΄αι. προκρίνεται η 14<sup>η</sup> Νοεμβρίου σε κοινή εορτή με τον Ιωάννη τον Βαπτιστή και τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ. Στους Αρμενίους η νηστεία που ξεκινούσε την Δευτέρα της Πεντηκοστής ονομαζόταν «νηστεία του Ηλία» και σε ορισμένες περιοχές εόρταζαν τον άγιο την Κυριακή που ακολουθούσε<sup>168</sup>.

Η εξάπλωση της λατρείας προσώπων της Παλαιάς Διαθήκης στη Βυζαντινή Εκκλησία και η είσοδός τους στα μηνολόγια ήταν ένα γενικό φαινόμενο και η περίπτωση του Ηλία από αυτή την άποψη δεν ήταν μεμονωμένη. Ωστόσο ενώ στις λοιπές περιπτώσεις παρατηρείται μια ομοιογένεια των ημερομηνιών εορτασμού των τιμωμένων προσώπων -γεγονός που υποδηλώνει μια κοινή απαρχή-, στην περίπτωση του Ηλία οι έντονες διαφοροποιήσεις στον καθορισμό της εορτής του φανερώνουν ότι δεν πρόκειται για μία λατρευτική διάδοση από Εκκλησία σε Εκκλησία αλλά για ανεξάρτητες μεταξύ τους τοπικές λατρευτικές παραδόσεις, απόρροια της δημοτικότητας που απολάμβανε ο προφήτης χάριν των εντυπωσιακών θαυματουργικών του πράξεων (όπως η ανάσταση του υιού της χήρας και η απόδοση της βροχής προς την γη).

Στην Κων/πολη ορισμένοι αυτοκράτορες είχαν ένα ιδιαίτερο σεβασμό για τον προφήτη. Ο Ζήνων (474-491) ίδρυσε και αφιέρωσε στον άγιο Ηλία εκκλησία στην Πόλη σε ανάμνηση μιας εκστρατείας κατά των Περσών, στην διάρκεια της οποίας ο προφήτης είχε θεωρηθεί ότι είχε αποφασιστικά συμβάλει

<sup>166</sup> ADD MS 17232 του 1210 (F. NAU, P.O., X, σ. 120).

<sup>167</sup> Το μηνολόγιο του Abou'l-Barakât του 1338 (E. TISSERANT, P.O., X, σ. 262).

<sup>168</sup> D. B. BOTTE, ό.π., 1956, σσ.212-213.



στη νίκη. Ο προφήτης ήταν τιμώμενος την 20η Ιουλίου σε ιδιαίτερα λαμπρή τελετή<sup>169</sup>.

Ο Βασίλειος ο Α΄ (867-886) εξαιτίας της παρουσίας του Ηλία σε όνειρο της μητέρας του στο οποίο την πληροφόρησε για το αυτοκρατορικό του πεπρωμένο<sup>170</sup>, ίδρυσε ναό «έν τῷ παλατίῳ τῶν πηγῶν»<sup>171</sup> αφιερωμένο στον προφήτη και την Νέα Εκκλησία στην οποία φυλασσόταν η μηλωτή του προφήτη αφιερωμένη στον Σωτήρα, στην Μητέρα του Θεού και στους αγίους Μιχαήλ και Ηλία<sup>172</sup>. Επίσης ανακαίνισε και την εκκλησία του Ζήνωνα «έν τῷ Πετρίῳ»<sup>173</sup>, στην οποία τιμόταν ταυτόχρονα με τον Μωυσή, Ααρών και Ελισαίο και εντός της οποίας φυλασσόταν αρχικά η μηλωτή. Ελάμπρυνε το τελετουργικό της εορταστικής τελετής, στην διάρκεια της οποίας η αυτοκρατορική συνοδεία μετά την εκκλησία της Θεοτόκου και την εκκλησία του αγίου Ηλία κατέληγε στο παρεκκλήσι, όπου βρισκόταν τώρα η μηλωτή του προφήτη<sup>174</sup>. Τέλη του 10' αι. ο πρίγκιπας Μαχ της Σαξωνίας καταγράφει στον ελλαδικό χώρο 76 ναούς αφιερωμένους στον προφήτη<sup>175</sup>.

Ο Βασίλειος μετέδωσε τον σεβασμό του για τον Ηλία στο γιο του Λεόντα Σοφό (886-912), που συνεχίστηκε από τον Κωνσταντίνο Ζ΄ τον Πορφυρογέννητο (912-959) ενώ ο φράγκος επίσκοπος Λουιπράνδος καταγράφει επίσης προς το τέλος του 11' αι. -ένα αιώνα περίπου μετά τον

<sup>169</sup>J. MATEOS. S.I., Le typicon de la Grande Eglise. 1962, σσ. 346-47· R. JANIN. Le siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique, 1969, σσ.136-138.

<sup>170</sup> ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ του φιλοχρίστου και ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΝΗΤΟΥ δεσπότη. P.G., CIX, 237· σχετικά μ' αυτόν τον θρύλο, βλ. G. MORAVCSIK, Sagen und Legenden uber Kaiser Basileos I. 1961, σ.σ. 90-91.

<sup>171</sup> ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ του φιλοχρίστου και ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΝΗΤΟΥ δεσπότη. P.G., CIX, 336.

<sup>172</sup> Του ιδίου, P.G., CIX, 336· του ιδίου, P.G., CIX, 341.

<sup>173</sup> Του ιδίου, P.G., CIX, 340.

<sup>174</sup> R. JANIN, ό.π., 1953, σσ.136-138.

<sup>175</sup> D. B. BOTTE, ό.π., 1956, σ.212.



Βασίλειο-, θεατρικές παραστάσεις με την ευκαιρία του εορτασμού της αναλήψης του προφήτη<sup>176</sup>.

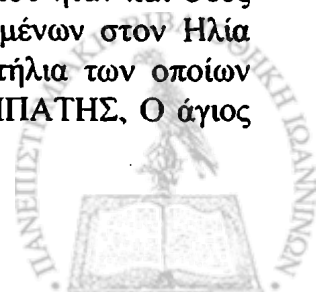
Η εγγύτητα του ονόματος προς τον ήλιο – στη γενική τους πτώση οι λέξεις ταυτίζονται- και η αποκλειστική σχεδόν λατρεία του αγίου επί των κορυφών, καθιστά δελεαστική την διαδοχή της παλαιότατης λατρείας του Δία ως θεού μετεωρικών φαινομένων από τον χριστιανικό «άγιο Ηλία», διότι και οι δύο έχουν χαρακτήρα ηλιακού και υετίου θεού<sup>177</sup>.

Δημώδεις μύθοι περί του προφήτη ήδη καταγράφονται από την Μεσοβυζαντινή εποχή: στην αποκάλυψη της οσίας Αναστασίας (ύστερος ι' αι.) ο Ηλίας κρατά τον τροχό του ήλιου και της βροχής<sup>178</sup>. Προγενέστερη, διαδεδομένη και διαχρονική μέχρι και των νεοελληνικών χρόνων είναι η λατρεία του προφήτη στις ελλαδικές περιοχές, όπου παρατηρείται η ιδιαιτερότητα της ίδρυσης πολυπληθών κυρίως παρεκκλησίων επί κορυφών. Πλήθος λαογραφικών δοξασιών και εθίμων κατά περιοχή που σχετίζονται με καιρικά φαινόμενα αλλά και αποτροπαϊκές, μαντικές και προστατευτικές ιδιότητες που αποδίδονται στον προφήτη Ηλία, έχουν καταγραφεί από τον

<sup>176</sup> Ν. ΠΟΛΙΤΗΣ, ό.π., 1975, σ.182.

<sup>177</sup> Η υέπος και κεραύνια λατρεία του Ηλία λογικά εύρισκε τόπο στις κορυφές, μια και εκεί φτάνει πρώτο το φώς της ανατολής και από εκεί φαίνεται να ξεκινούν οι καταιγίδες. (του ίδου, ό.π., 1975, σ.177)· σχετικά με την προβληματική που αναπτύχθηκε πάνω στην αποδοχή ή όχι της ανωτέρω άποψης, βλ. του ιδίου, ό.π., 1975, σ. 178. Λαογραφικά καταγράφεται η άποψη ότι ο προφήτης διωκόμενος από τον Μωάμεθ βρίσκει καταφύγιο μόνο στα κορφοβούνια. Αξιοπεριεργη είναι η ευρύτερα διαδεδομένη δοξασία στον ελλαδικό χώρο σύμφωνα με την οποία ο Ηλίας υπήρξε ατυχήσας ναυτικός, που αποφάσισε να εγκαταλείψει τη θάλασσα για ένα μέρος τόσο απομακρυσμένο από αυτή, που οι κάτοικοι δεν θα αναγνώριζαν το κουπί που είχε μαζί του [παράδοση πλήρως ταυτιζόμενη με την προσταγή του μάντη Τειρεσία προς τον Οδυσσέα (Οδύσσεια, Α121 και Ψ268)· του ιδίου, ό.π., 1975, σ. 176]. Οι προσπάθειες ερμηνείας της λαϊκής αυτής παραδοχής εστιάζονται είτε στους αρχαίους μύθους - μέσω της συσχέτισης του προφήτη με τον Απόλλωνα που ήταν και Θεός προστάτης των μακρυνών ταξιδιών -, είτε στην παρουσία των αφιερωμένων στον Ηλία μικρών εκκλησιών που κοσμούσαν αιγιοπελαγίτικους βράχους, τα καντήλια των οποίων καθοδηγούσαν την νυχτερινή πορεία των παραπλέοντων ναυτικών (Ε. ΜΠΑΤΗΣ, Ο άγιος ναύτης, 2000, σσ. 94, 145).

<sup>178</sup> Ν. ΠΟΛΙΤΗΣ, ό.π., 1975, σ.183.



Πολίτη· παραδόσεις πολλές εκ των οποίων έχουν την καταγωγή τους στο βυζαντινό παρελθόν<sup>179</sup>.

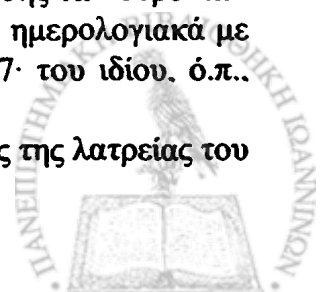
Οι δημόδεις μύθοι οι σχετικοί με τον άγιο Ηλία μεταδόθηκαν από τους Ελληνες στα σλαβικά έθνη. Εάν προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε την έκταση της λατρείας του προφήτη Ηλία στις χώρες αυτές, θα πρέπει να πούμε ότι στις κατ' εξοχήν αυτές αγροτικές κοινωνίες όπου ο παγανισμός ήταν έντονα ριζωμένος, η αντικατάσταση μιας θεότητας από ένα χριστιανικό άγιο στον οποίο αποδίδονταν αντίστοιχες ιδιότητες, υπήρξε ιδιαίτερα αποτελεσματική ως μέθοδος εδραίωσης των νεαρών σλαβικών Εκκλησιών στη συνείδηση των ομοεθνών τους<sup>180</sup>.

Η Βιβλική διήγηση ανταποκρινόταν στην σύνδεση στην συνείδηση των αγροτών του Ηλία με τα καιρικά φαινόμενα την καταιγίδα, την βροχή, την ξηρασία ενώ το πύρινο άρμα που έφερε τον Ηλία στους Ουρανούς, οδήγησε τη λαϊκή συνείδηση της παλιάς Ρωσίας στο να υποκαταστήσει με τον προφήτη, τον θεό της καταιγίδας, του κεραυνού και της φωτιάς, τον Περούν· θεότητα ιδιαίτερα σημαντική για μια χώρα πρωτίστως αγροτική και με απέραντα δάση. Έτσι αποκτά το προσωνύμιο «Ηλίας ο κεραυνός» και η εορτή του αποτελεί απαραίτητη αργία για τους απασχολούμενους με την γεωργία, καθώς θεωρείται

---

<sup>179</sup> Κατά τις νεοελληνικές δοξασίες ο άγιος Ηλίας είναι κύριος της βροχής, της αστραπής και της βροντής. Οι δύο τελευταίες παράγονται από το άρμα του, που διώκει τον Δράκοντα ή τον Διάβολο στον ουράνο (Μακεδονία)· οι κεραυνοί δε από τις προσκρούσεις των τροχών σε βράχους (Ανδριανούπολη). Στο Καστελλόριζο βρέχονται για πολλές ημέρες πριν την 20η Ιουλίου για ν' αποφύγουν την ξηρασία· στη Θράκη προσφέρουν ανήμερα της εορτής αποτροπαϊκές των λοιμικών νόσων θυσίες ενώ ασκείται μαντεία και μετεωρολογικές παρατηρήσεις για όλο το έτος, συνέχεια της αρχαίας παράδοσης παρατήρησης των ουρανίων φαινομένων που γινόταν κατ' την επιτολή του Κυνός, η οποία συμπίπτει ημερολογιακά με την εορτή του αγίου (του ίδιου, «Μετεωρολογικοί μύθοι», 1931, σσ. 6-7· του ίδιου, ό.π., 1975, σ. 175).

<sup>180</sup> Αποψη που φαίνεται να δικαιώνεται και στην περίπτωση της διείσδυσης της λατρείας του Ηλία στο «εθνικό» λατρευτικό περιβάλλον του Ελληνισμού.



μεσολαβητής τους προς τον Θεό και κύριος των τόσο καθοριστικών για την αγροτική παραγωγή, καιρικών φαινομένων<sup>181</sup>.

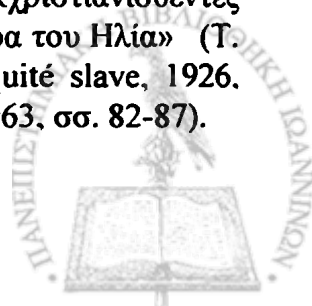
Η λατρεία του Προφήτη Ηλία κυρίως στην Ρωσία θα εδραιωθεί ακόμη περισσότερο μετά τον ι'αι., καθώς η δημιουργία των ιδιωτικών εικονοστασιών θα απαιτήσει στις κατοικίες μιας χώρας κτισμένης από ξύλο, την παρουσία του ως προστάτη από τη φωτιά<sup>182</sup>.

Ωστόσο είναι βέβαιο ότι η λατρεία του Ηλία προϋπήρχε του επισήμου εκχριστιανισμού της Παλαιάς Ρωσίας από τον πρίγκιπα Vladimir (ι'αι.) και τούτο οφείλεται στους μισθοφόρους που επέστρεφαν στις βόρειες πατρίδες τους, μεταφέροντας τον σεβασμό τους προς τον προφήτη που γνώρισαν στο αυτοκρατορικό στράτευμα, καθώς θεωρείτο προστάτης κατά την διάρκεια της μάχης. Είναι άλλωστε γνωστό ότι τον ι'αι. υπήρχε στην Κωνσταντινούπολη εκκλησία αφιερωμένη στον προφήτη Ηλία, για τις λατρευτικές ανάγκες των εκχριστιανισμένων Βαράγγων - Νορμανδών που υπηρετούσαν στο αυτοκρατορικό στράτευμα. Πολλοί από αυτούς υπηρέτησαν και στον στρατό του πρίγκιπα Igor, οπότε μπορεί να αιτιολογηθεί η ύπαρξη ναού, αφιερωμένου στον προφήτη στο Κίεβο ήδη πριν την περίοδο του πρίγκιπα Vladimir, πιθανό αντίγραφο του ομώνυμου ναού του Ζήνωνος τον οποίο οι πηγές ονομάζουν «καθεδρικό», σε αντίθεση με άλλες εκκλησίες που χαρακτηρίζονται «ιδιωτικές»<sup>183</sup>.

Η λατρεία του Ηλία γρήγορα μεταλαμπαδεύτηκε από το θρησκευτικό κέντρο του νότου στο αντίστοιχο του βορρά, στο Novgorod, όπου η πρώτη εκκλησία που αφιερώνεται στον άγιο, κατασκευάζεται το 1105 για ν'

<sup>181</sup> Εξαιτίας των αποδιδόμενων αυτών ιδιοτήτων ακόμη και οι μη εκχριστιανισθέντες Βουριάτες (σιβηριακό μογγολικό φύλο) και οι Τάταροι τιμούσαν «την ημέρα του Ηλία» (T. SPASKY, ό.π., 1956, σ.229· επίσης: L NIEDERLE, Manuel de l' antiquité slave, 1926, σσ. 138-140· R.F. HODDINOT, Early byzantine churches in Macedonia, 1963, σσ. 82-87).

<sup>182</sup> N. P. KONDAKOV, Use and place of icons in Russia, 1927, σσ. 28-40.



ακολουθήσουν κι άλλες πιθανότατα πριν το 1134 και το 1198 ενώ μία πύλη και ένας κεντρικός δρόμος της πόλης (το 1169) παίρνουν το όνομα του προφήτη<sup>184</sup>. Από τον ιε' αι. μαρτυρείται αντίστοιχη δραστηριότητα και στην άλλη σημαντική πόλη του βορρά, το Pskov αλλά και στη νέα μητρόπολη της Ρωσίας την Μόσχα<sup>185</sup>. Τέλη του αυτού αιώνα ιδρύεται στη Μολδαβία μοναστήρι προς τιμήν του προφήτη<sup>186</sup>.

Ομοίως η διάδοση λαϊκών δοξασιών δεικνύει την έκταση της λατρευτικής αποδοχής του αγίου: σε σερβικά και τρανσυλβανικά άσματα αναφέρεται ως κύριος της αστραπής και του κεραυνού ενώ σε βουλγαρικούς θρύλους εποχούμενος σε χρυσό άρμα διώκει τον καταστρέφοντα τους αγρούς δράκοντα<sup>187</sup>.

Πρέπει τέλος να σημειωθεί ότι η βιβλική διήγηση του βίου του προφήτη Ηλία, επηρέασε βιογραφικές διηγήσεις κυρίως αναχωρητών αγίων όπως στις περιπτώσεις των Παύλου του Θηβαίου, Ονουφρίου, Ευθυμίου και Αντωνίου του Μεγάλου, του Βενεδίκτου του εκ Νουρσίας, Παταπίου και Ιωαννικίου του Μεγάλου<sup>188</sup>.

---

<sup>183</sup> T. SPASKY, ό.π., 1956, σ. 227.

<sup>184</sup> Ο Reau σημειώνει ότι στους Μέσους Χρόνους υπήρχαν στο Novgorod δύο εκκλησίες αφιερωμένες στον «Ηλία τον βροχερό» και στον «Ηλία τον ξηρό», στις οποίες κατέφευγαν οι πιστοί αναλόγως του προβλήματος που αντιμετώπιζε η σοδεία τους (L. REAU, ό.π., 1956, σ. 239).

<sup>185</sup> Τον ια' αι. αναφέρεται στο Pskov εκκλησία αφιερωμένη στον Ηλία ενώ την ίδια εποχή ιδρύεται μονή του προφήτη στην περιοχή της Μόσχας, στον ποταμό Vora (T. SPASKY, ό.π., 1956, σ.228).

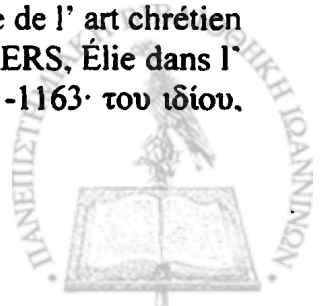
<sup>186</sup> L. REAU, ό.π., 1956, σ. 239.

<sup>187</sup> Ν. ΠΟΛΙΤΗΣ, ό.π., 1931, σ. 8.

<sup>188</sup> Ο άγιος Παύλος διατρέφεται από ένα κοράκι και στον άγιο Ονούφριο ένας άγγελος του μεταφέρει την Θεία Κοινωνία κάθε Κυριακή. Ο άγιος Ευθύμιος ο Μέγας ανέβηκε σε ένα άρμα. ο Αντώνιος ο Μέγας -για να υπογραμμισθεί η αφοσίωση στο πρότυπό του- ονομάστηκε δεύτερος Ηλίας (G. KÜHNEL, ό.π., 1988, σ. 34), όπως και ο άγιος Ιωαννίκιος (T. SPASKY, ό.π., 1956, σ. 223)· για τον ίδιο λόγο χρησιμοποιείται για τον άγιο Πατάπιο, ο χαρακτηρισμός του Ιωάννη του Χρυσοστόμου για τον Ηλία ως «έπίγειου αγγέλου, ουρανού ανθρώπου» (βλ. σημ. 95· ΑΝΔΡΕΟΥ, Αρχιεπισκόπου Κρήτης, P.G., ΧCVII, 1208).

Έτσι στη λατρεία του προφήτη Ηλία επισημαίνονται τρεις κύριες επιδράσεις: αυτοκρατορική προερχόμενη βεβαίως από το πολιτικό κέντρο στην Κων/πολη, μοναστική εκπορευόμενη από την Παλαιστίνη και τη Συρία, λαϊκή που αναπτύσσεται στις επαρχίες και στις ευρισκόμενες εντός της πολιτιστικής επιρροής της αυτοκρατορίας χώρες. Η αλληλεπίδραση αυτών των τριών μη ανεξαρτήτων μεταξύ τους στοιχείων θα βαρύνει και στην εικονογραφική απόδοση του προφήτη Ηλία<sup>189</sup>.

<sup>189</sup> Γενικά για τις παραστάσεις του Ηλία στην Παλαιοχριστιανική, Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη: H. LECLERQ, *Élie, Élysée*, 1921, τ. IV, 2, col. 2670-4· E. LUCCHESI-PALLI, *Elias*, 1968, col. 607-613· F. NEGRI-ARNOLDI: *Elia*, 1964, τ. IV, col. 1022-1038· K. RATHE, *Elias*, 1950, τ. V, κ 232-4· L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien* II, 1956, σ. 347-9· του ιδίου, *ό.π.*, 1956, τ. I, σσ. 233-267· E. VOORDECKERS, *Élie dans l'art Byzantin*, 1985, σσ. 155-196· K. WESSEL, *ό.π.*, 1959, τ. IV, col. 1141-1163· του ιδίου, *Elias*, 1967, τ. II, 9, col. 90-93.



## **Β. ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΠΟΥ ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΟΝ ΒΙΟ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ.**

### **ΒΑ. ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΠΟΥ ΑΝΑΦΕΡΟΝΤΑΙ ΣΕ ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ.**

#### **ΒΑ1. Η ανάληψη του προφήτη Ηλία.**

##### **ΒΑ1α. Η παράσταση του άρματος (γενικά).**

Το θέμα της ανάληψης του προφήτη Ηλία εικονογραφεί την στιγμή κατά την οποία: «...ἄρμα πυρός καὶ ἵπποι πυρός καὶ διέστειλαν ἀνά μέσον ἀμφοτέρων, καὶ ἀνελήφθη Ἡλιοῦ ἐν συσσεισμῶ ὡς εἰς τὸν ουρανόν» (Βασ. Δ', β', 11). Στην παράσταση γύρω από το δεσπόζων ἄρμα τοποθετούνται τα διηγηματικά στοιχεία της σύνθεσης: οι μάρτυρες του θαυμαστού γεγονότος, ο Ελισαίος σε ζωντανή στάση που κάποτε φτάνει στις έντονες χειρονομίες [αποδίδοντας το «...Ἐλισαίε ἑώρα καὶ ἔβόα» (Βασ. Δ', β', 12)] και ο Ιορδάνης (ὅταν προσωποποιείται)· επίσης προστίθενται και στοιχεία που συγκροτούν το περιβάλλον στο οποίο εγγράφεται το γεγονός.

Τα δύο διαδοχικά συμβάντα του επεισοδίου συμπυκνώνονται συνήθως στην ίδια σκηνή: ο Ηλίας τοποθετείται ἤδη εντός του (συνήθως) υπερυψωμένου ἄρματος, το οποίο ἔλκεται προς τον ουρανό από (φτερωτά) ἄλογα ενώ ο μαθητής του Ελισαίος αναμένει ἢ και λαμβάνει την μηλωτή.

Οι παραλλαγές της ανωτέρου γενικής περιγραφῆς είναι πολλές και θα επιχειρηθεῖ εν συνεχεία η καταγραφή τους. Ωστόσο εκείνο που πρωτίστως επισημαίνεται -και που μεθοδολογικά θα ακολουθήσουμε-, είναι οι δύο σαφῶς





διακρινόμενοι μεταξύ τους τρόποι απόδοσης του άρματος ο κατά μήκος και ο μετωπικός.

Και οι δύο ελκύουν την καταγωγή τους σε πρωϊμότερες παραστάσεις, σχετικές με θρύλους που πήγαζαν από μια ιδιόμορφη, θεμελιώδη όμως θρησκευτική ιδέα της αρχαίας Εγγύς Ανατολής: αυτής του ιπτάμενου και μεταφερόμενου από τους υπηρέτες του θεού<sup>190</sup>.

Ο θεός παριστάνονταν όρθιος ή ένθρονος επί ενός ακολούθου που μπορούσε να ήταν άνθρωπος, ζώο ή ένα φανταστικό ον, στο οποίο πάντοτε αποδιδόταν η προς πτήση ικανότητα. Δεν συνέβαινε πάντα το όχημα μεταφοράς να είναι ένα «ζωντανό» υποκείμενο: μπορούσε να είναι ένα «μαγικό» αντικείμενο με χαρακτηριστικότερη περίπτωση το φτερωτό άνευ υποζυγίων άρμα<sup>191</sup>. Ακόμη ήταν δυνατόν ο θεός να αποδίδεται εντός κύκλου<sup>192</sup>, που έφεραν ή οδηγούσαν ανθρωπόμορφοι ή όχι ακόλουθοι. Επίσης

<sup>190</sup> Ο D. Talbot Rice κάνει μια συνοπτική καταγραφή των διαφορετικής εθνικότητας μύθων που έχουν κοινό το θέμα της ανόδου· D. TALBOT-RICE, *New light on the Alfred Jewel*, 1940, σ.216.

<sup>191</sup> Μέχρι τους Μέσους Χρόνους επέζησε στην Ανατολή ο θρύλος του Πέρση βασιλιά Kaikāūs που με την μαγική του μηχανή κινείτο στο διάστημα. Το παλαιότερο όπως χαρακτηρίζεται νόμισμα της περιοχής της Γάζας, παρουσιάζει τον Γιαχβέ επί φτερωτού άρματος (εικ. α· H. L' ORANGE, *Studies on the iconography*, 1953, εικ.30α). Ήδη από τους αρχαϊκούς χρόνους το θέμα ήταν γνωστό στον ελλαδικό χώρο: σε αγγείο του στ' προς ε' π. Χ.αι. ο Διόνυσος εμφανίζεται σε παρόμοιο όχημα (εικ. β· H. L' ORANGE, ό.π., 1953, εικ. 30β. σσ.54, 90-94)· ακόμη σε ερυθρόμορφη υδρία του ζωγράφου του Βερολίνου (480-470 πΧ) που βρίσκεται στο Musei Vaticani (16568), ο Απόλλωνας ταξιδεύει με φτερωτό μαντικό τρίποδα (εικ. γ· I. Θ. ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ, *Μυθικοί λαοί*, 1986, φωτ.154). Σύγχρονη είναι η απεικόνιση του Τριπτόλεμου στο φτερωτό του άρμα σε ερυθρόμορφο σκύφο του ζωγράφου του Βρύγου (εικ. δ· του ιδίου, *Δωδεκάθεο*, 1986, φωτ.56).

<sup>192</sup> Ο αρχαίος κόσμος φανταζόταν το σχήμα της ασπίδας –στρογγυλή με ένα περιθώριο που περιέβαλε έναν δίσκο- ως μια εικόνα του «περιστρεφόμενου όλου», του «κόσμου». Οι Λατίνοι συγγραφείς περιέγραφαν το ουράνιο στερέωμα ως «clipeus caelestis». Όταν το κέντρο του δίσκου εξαφανίζεται, το κυκλικό περιθώριο που παραμένει, εκφράζει αυτό πλέον τον «κόσμο» και στο κέντρο του δεσπόζει ο κοσμοκράτορας. Έτσι εξελικτικά αποτυπώνεται ο θεός έπειτα ο αποθεωμένος γήινος κυρίαρχος (ως επίγειος θεός) αρχικά κάτω ή μαζί με το ουράνιο πρότυπό του και τέλος ο αποθεωμένος νεκρός άνδρας (H. L' ORANGE, ό.π., 1953, σσ. 93-94). Ο ίδιος συμβολισμός απεικονίζει την κυριαρχία του Ιησού επί του σύμπαντος κόσμου στην απεικόνισή του εντός δόξης ή στον (κυκλικό) τρούλλο (του ιδίου, ό.π., 1953, σσ.114, 129), με χαρακτηριστικότερη την απεικόνιση του Ιησού στην παράσταση

να εμφανίζεται επί (τροχοφόρου) θρόνου<sup>193</sup>, που ενίοτε αντικαθίστατο από ένα άρμα που οδηγούσαν προς τους ουρανούς φτερωτά ως επί το πλείστον ζώα<sup>194</sup>. Τα ζώα αυτά που στην αστρική μυθολογία μετέφεραν τους θεούς, στην πραγματική ζωή με την μορφή αγαλμάτων στήριζαν τους μεγαλόπρεπους θρόνους τους όπως και τους θρόνους των επίγειων μιμητών τους, των ηγεμόνων.

Η δικαιολόγηση του παραλληλισμού αυτού είχε την βάση της στην ιδέα του πατέρα εν τοις ουρανοίς, που η μελέτη των πολιτισμών δεικνύει ότι ήταν ριζωμένη ανέκαθεν και στις πιο πρωτόγονες συνειδήσεις<sup>195</sup>. Η συνειδητοποίηση του ρόλου του ήλιου στη ζωή και η εντυπωσιακή του παρουσία στο στερέωμα, οδήγησε σε μια αντίληψη αντανάκλασης στη γη του ρόλου, που φαινόταν ότι διαδραμάτιζε μεταξύ των αστέρων (όπως ο κάθε θεός προς τους πιστούς του): Ο βασιλιάς ήταν μεταξύ υποτελών και αξιωματούχων

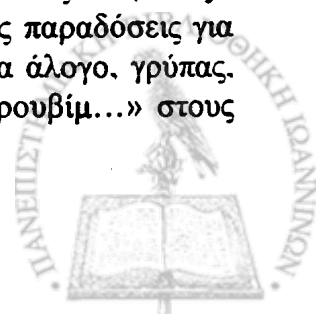
---

της Αναλήψεως (εικ. ε': παρατίθεται η μνημειώδης σύνθεση του Ευαγγελίου του Rabula: ο Χριστός εντός του κοσμικού κύκλου, βρίσκεται καθήμενος επί του θρόνου του Εζεκιήλ. D.TALBOT-RICE. Art of the Byzantine Era. 1963, φωτ. 25).

<sup>193</sup> Η εμφάνιση του θρόνου ως συμβόλου της υπέρτατης εξουσίας ανάγεται στην προϊστορία. Ο θρόνος αυτός καθαυτός αποτέλεσε σύμβολο των αοράτων θεοτήτων για να περιγράψει στην συνέχεια τους απόντες ή νεκρούς ηγεμόνες (C. PICARD, Le trône vide d' Alexandre. C. A., VII, MCMLII, σσ. 1. 9).

<sup>194</sup> Τα υποζύγια ήταν γύπες, αετοί, λιοντάρια, πάνθηρες και φυσικά άλογα που κυρίως χρησιμοποιούντο στην απεικόνιση του άρματος του ήλιου. Τα λιοντάρια (αλλά και οι ελέφαντες) είχαν πρωτίστως χρησιμοποιηθεί από Πέρσες, Ασσύριους, Βαβυλώνιους και Σουμέριους για την μεταφορά «ιερών κτισμάτων». Πολλοί θεοί της Ανατολής στέκονται όρθιοι ή έχουν τον θρόνο τους πάνω σε ζώα ή κάθονται κατευθείαν επάνω τους, οδηγώντας τα ως υποζύγια προς στους ουρανούς. Ο αετός κάτω από την επίδραση της Ανατολής είχε θεωρηθεί στους ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς χρόνους ως «ψυχοφόρος» (σύμβολο της πτήσης της ψυχής προς τ' αστέρια αλλά και της ανάστασης από τον θάνατο) και «θεοφόρος» μεταφέροντας τον ίδιο τον Δία. (H. L' ORANGE, ό.π., 1953, σσ. 69-70,72). Πάνω στα ιερά πουλία της, χήνα ή κύκνο ταξιδεύει η Αφροδίτη (εικ στ': εσωτερικό κύλικας, περίπου 470-460 π.Χ. British Museum· E. N. ΡΟΥΣΣΟΣ, Αφροδίτη, 1986, φωτ. 81)· ανάλογα αποτυπώνεται και ο Διόνυσος πάνω σε πάνθηρα που ήταν το ιερό του ζώο (εικ ζ': ψηφιδωτό δάπεδο από τη Δήλο, β' μισο Β' αι π.Χ, Δήλος· του ίδιου, Άλλες παραδόσεις για τον Διόνυσο. 1986, φωτ. 93). Ο Σασσανικός θρόνος συχνά είναι μόνο ένα άλογο, γρύπας, λιοντάρι ή αετός· ο Γιαχβέ περιγράφεται ως «...καθήμενος επί των Χερουβίμ...» στους Ψαλμούς, οθ', 2· φη', 1 (H. L' ORANGE, ό.π., 1953, σ. 72).

<sup>195</sup> E. N. ΡΟΥΣΣΟΣ, θεοί του ουρανού, 1986, σ.223.



μία εικόνα της ουράνιας ιεραρχίας<sup>196</sup>. Ο ίδιος ο ήλιος αφού προσωποποιήθηκε και απέκτησε φτερά για να ερμηνευθεί η «ουρανόδρομος» παρουσία του, μετεξελίχθηκε σε ηνίοχο άρματος με υποζύγια φτερωτά και κάποτε ένπυρα<sup>197</sup>.

Ο ηγήτορας ταυτιζόμενος με τον ήλιο, απεικονίζεται όπως αυτός: Ο ήλιος καλπάζει προς τον ουρανό πάνω στο άρμα του· το ίδιο και ο ηγεμόνας<sup>198</sup>. αυτός ο τελευταίος παρουσιάζεται με ένα ακτινωτό στέμμα διακριτό σύμβολο του ήλιου: είναι νικηφόρος, ακαταμάχητος όπως η δύναμη του φωτός που υπερσχύει του σκότους και επομένως αποτελεί εγγύηση της προστασίας των υπηκόων του. Επιπρόσθετα όπως το φως βρίσκεται παντού και είναι άφθαρτος. Έτσι το δόγμα αυτό τόνιζε στα ρωμαϊκά χρόνια την συνέχεια της

<sup>196</sup> Στην βαβυλωνιακή θεολογία ο βασιλιάς είναι εικόνα του θεού -ήλιου Μαρδούκ και επισήμως αποκαλείται ήλιος της Βαβυλώνας (H.P. ORANGE, ό.π., 1953, σ. 22).

<sup>197</sup> Το σύνηθες υποζύγιο του άρματος του ήλιου είναι το άλογο. Το ένπυρο των αλόγων υπονοούν κάποια από τα ονόματα που διάφοροι μύθοι τους αποδίδουν όπως: «Ερυθραϊός, Ξάνθος, Πυρόεις, Φλέγων, Στερόπη, Λάμπος, Φαέθων» (Ε. Ν. ΡΟΥΣΣΟΣ, ό.π., 1986, σ.224). Ενδεικτικά παρατίθενται: α) το άρμα του ήλιου ανατέλλει και τα άστρα σαν παιδιά βουτούν στη θάλασσα (εικ. η')· ερυθρόμορφος καλυκωτός κρατήρας, περίπου 435. British Museum· (Ν. ΓΙΑΛΟΥΡΗΣ, Τα ουράνια σώματα, 1982, εικ. 29· Ι. Θ. ΚΑΚΡΙΔΗΣ, Οι εικαστικές τέχνες, 1986, φωτ. 68-69· β) ο ήλιος οδηγώντας το άρμα του ανατέλλει ενώ η φτερωτή νύχτα με το άρμα της φεύγει (εικ. θ')· ερυθρόμορφο κάλυμμα πυξίδας, β' μισό ε' αι. π.Χ, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (Ε. Ν. ΡΟΥΣΣΟΣ, ό.π., 1986, φωτ. 100)· γ) τέθριππο με ηνίοχο τον ήλιο (εικ. ι')· αργυρό δεκάδραχμο Ακράγαντος, περίπου 410-408 π.Χ (Μ. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ, Αρχαία νομίσματα, 1996, φωτ. 58)· δ) νόμισμα του Α'-Β' αι. μ.Χ. από την Υπεριορδανία (εικ. ια'· Η. SEYRIG, Antiquites syriennes, 1937, σ.46)· ε) δύο σαρκοφάγους ρωμαϊκές του μουσείου του Βατικανού (εικ. ιβ') και της γλυπτοθήκης Ν. Carlsberg (εικ. ιγ') με τον μύθο του Φαέθωνα (F. CUMONT, Recherches sur le symbolisme funeraire, 1966, εικ. II, III, σσ. 74-76, 78-79, 7)· στ) παράσταση του «Sol Invictus» στην ασίδα του Κωνσταντίνου στη Ρώμη (εικ. ιδ'· Η. L' ORANGE, ό.π., 1953, εικ. 107). Το ίδιο μοτίβο ήταν γνωστό στην τέχνη των Πάρθων και την ινδική χερσόνησο πριν τους Σασσανίδες. Παρατίθεται μια παράσταση του ινδικού θεού Σουρονα που ήταν η προσωποποίηση του ήλιου (εικ. ιε'· Εγκυκλοπαιδικόν λεξικόν Ελευθερουδάκη, 1962, τ. θ', σ. 655).

<sup>198</sup> Ο Ευνάπιος αναφέρει ότι στον Ιουλιανό (τον Παραβάτη) μάντης προέβλεψε ότι μετά το θάνατό του, θ' ανέλθει στον Όλυμπο πάνω στο «περιλαμπές» άρμα του ήλιου (J. DANIELOU, ό.π., Paris, 1961, σ. 90). Δύο παραδείγματα που οι αυτοκράτορες βρίσκονται στο άρμα του ήλιου: α) ο Septinus Severus Aureus σ' ένα νόμισμα του βρεταννικού μουσείου (εικ. ιστ'· Ε. KANTOROWITZ, Oriens Augusti, 1963, εικ. 25) και β) ο Marcus Aurelius σ' ένα ανάγλυφο του μουσείου Kunsthistorisches της Βιέννης (εικ. ιζ'· του ιδίου, ό.π., 1963, εικ. 27, σσ. 119-162· Η. SEYRIG, ό.π., 1937, σσ. 43-53).

αυτοκρατορικής διοίκησης· βρήκε δε την έκφρασή του στον όρο «Oriens Augusti» που πρωτοεμφανίζεται επί του Γορδιανού Γ'<sup>199</sup> ενώ ήδη αποτελούσε επίσημο τίτλο του Μεγάλου Βασιλέως («Ηλίω συνανατέλλων») και δεν ήταν άγνωστος στον ρωμαϊκό κόσμο<sup>200</sup>.

Ο Ζαχαρίας αναγγέλλει την θεοφανεία ανδρός που ονομάζεται «Ἀνατολή»<sup>201</sup> ενώ η προφητεία επαναλαμβάνεται από τον Λουκά<sup>202</sup>. Η αποφασιστική όμως ώθηση για την ανάπτυξη μιας Χριστιανικής «ηλιακής θεολογίας»<sup>203</sup> ήλθε από τα λόγια του Μαλαχία: «καὶ ἀνατελεῖ ὑμῖν τοῖς φοβουμένοις τὸ ὄνομά μου ἥλιος δικαιοσύνης...»<sup>204</sup>. Ἐτσι η έννοια της ανατολής του ηλίου συνδέεται μ' αυτήν του ηλίου της δικαιοσύνης.

Οι μη εβραίοι χριστιανοί ερμηνευτές των Γραφών αντιλαμβάνονταν την «Ἀνατολή» ως όνομα του Ιησού σε σχέση με το σχετικό εδάφιο του Λουκά<sup>205</sup> όμως στην πραγματικότητα ο προσδιορισμός αυτός έδινε την δυνατότητα πολλών αλληγορικών ερμηνειών<sup>206</sup>. Οι αλληγορίες αυτές έδιναν πρόσφορο

<sup>199</sup> 238-244 μ. Χ.

<sup>200</sup> Σε πάπυρο του γ' αι. αναφέρεται ότι ο ήλιος «ἄρτι Τραιανῶι συνανατεύλας» (E. KANTOROWITZ, ό.π., 1963, σσ. 122, 132).

<sup>201</sup> «τάδε λέγει Κύριος παντοκράτωρ· ἴδου ἄνθρωπος, ἀνατολή ὄνομα αὐτοῦ, καὶ ὑποκάτωθεν αὐτοῦ ἀνατελεῖ· καὶ οἰκοδομήσει τὸν οἶκον Κυρίου.» (Ζαχαρίας, στ' 12)

<sup>202</sup> «...διὰ σπλάχνα ἑλέους Θεοῦ ἡμῶν, ἐν οἷς ἐπεσκέψατο ἡμᾶς ἀνατολή ἐξ ὕψους...» (Κατά Λουκάν α' 78).

<sup>203</sup> Ἦδη ο Τερτυλλιανός (160-222 μ.Χ.) αναφέρεται στην «Oriens Christi figura», προσωνύμιο του Ιησού που αντλείται κατευθείαν από την ανατολική παράδοση και όχι από την ρωμαϊκή λατρεία των αυτοκρατόρων (E. KANTOROWITZ, ό.π., 1963, σσ. 135-136).

<sup>204</sup> Μαλαχίας δ' 2.

<sup>205</sup> βλ. σημ. 202.

<sup>206</sup> Η «Ἀνατολή» μπορούσε να εννοηθεί ως η έγερση από τον Τάφο, η Ανάσταση του Χριστού και κατ' επέκταση, του ανθρώπου από τον πνευματικό θάνατο· να κατανοηθεί ως αναφορά στο βάπτισμα, το οποίο στην Ελληνική ονομάζεται και «φωτισμός» συνδεόμενο έτσι με την ανατολή του Φωτός στο εσωτερικό του ανθρώπου. Τέλος να θεωρηθεί ως συνώνυμη της Έλευσης του Ιησού στην Δευτέρα Παρουσία και των Θεοφανειών στον Ιορδάνη και στο Θαβώρ (E. KANTOROWITZ, ό.π., 1963, σσ. 137-138).

έδαφος στην χρήση μεταφορών και παρομοιώσεων, που οι χριστιανοί συγγραφείς δεν δίσταζαν να χρησιμοποιούν στην Πατρική Γραμματεία<sup>207</sup>.

Παράλληλα η νέα θρησκεία ανανέωσε το περιεχόμενο του παλαιού συμβολισμού, θεωρώντας τον βυζαντινό αυτοκράτορα ύπαρχο του θεού επί της γης· μια κατά κάποιο τρόπο αντανάκλαση της παρουσίας του Χριστού και του ρόλου του επί της οικουμένης. Λογικά λοιπόν υπήρξε και μια κοινότητα στην χρήση εκφραστικών τύπων και παραστάσεων, του αυτοκράτορα με τον Χριστό αλλά και με το «παγανιστικό» παρελθόν: η αποθεωτική άνοδος προς τον ουρανό του πέρση βασιλέα που αποδιδόταν συμβολικά στην πράξη αναγόρευσής του πάνω σε ασπίδα στρογγυλή (σύμβολο του σύμπαντος κόσμου<sup>208</sup>), υιοθετήθηκε από τη βυζαντινή εθιμοτυπία.<sup>209</sup> ενώ στο αποθεωτικό άρμα ανέβηκαν όλοι οι πρώιμοι βυζαντινοί αυτοκράτορες<sup>210</sup>. Η παράσταση -η δυναμική της οποίας δημιούργησε μιμητικές απεικονίσεις δυτικών ηγεμόνων<sup>211</sup>- του θέματος της ανόδου του Μεγάλου Αλεξάνδρου<sup>212</sup> επιβίωσε ουσιαστικά μέχρι την σύγχρονη εποχή<sup>213</sup>.

<sup>207</sup> Ο άγιος Ιουστίνος διαπιστώνει: «...καὶ φωτεινότερος μᾶλλον τῶν ἡλίου δύναμεων ἔστι καὶ εἰς τὰ βάθη τῆς καρδίας καὶ τοῦ νοῦ εἰσδύων» (ΙΟΥΣΤΙΝΟΥ φιλοσόφου και μάρτυρος, P.G. VI. 757a)· παρόμοια τοποθετείται και ο Κύριλλος Ιεροσολύμων (ΚΥΡΙΛΛΟΥ Ιεροσολύμων Αρχιεπισκόπου, P.G. XXXIII, ψαλμός σε', 1420). Ακόμη ο άγιος Σωφρόνιος διακηρύσσει ότι: «Σήμερον ὁ ἄδυτος ἡλιος ἀνέτειλε, καὶ ὁ κόσμος τῷ φωτὶ Κυρίου καταυγάζεται», (S. SOPHORONII, P.G. LXXXVII, 4004) ενώ συνδέει τον Χριστό με τον Φαέθωνα (ΣΩΦΡΟΝΙΟΥ, Αρχιεπισκόπου Ιεροσολύμων, P.G. LXXXVII, στίχος 102. 3760b).

<sup>208</sup> βλ. σημ.192.

<sup>209</sup> H. L' ORANGE, ό.π., 1953, σ. 88.

<sup>210</sup> Η παράσταση -πλην αυτής του Αλεξάνδρου-, απαντάται για τελευταία φορά σε κοπτικό(:) ύφασμα του θησαυρού του Αγίου Μαρτίνου στο Montpezat-de-Quercy (V. SCHMIDT, Elijah and Alexander?, 1993, σ.123)· ωστόσο δεν εκλείπουν συναφή εγκωμιαστικά σχόλια προς τους αυτοκράτορες των μεταγενέστερων περιόδων (H. L' ORANGE, ό.π., 1953, σ. 113.)

<sup>211</sup> Στην εικ. ιη' ο αυτοκράτορας Otto II (955-983) σε μικρογραφία του κώδικα Vat. Lat. 4939 (H. L' ORANGE, ό.π., 1953, fig. 82).

<sup>212</sup> Σύμφωνα με την διήγηση του Ψευδο-Καλλισθένης (γ' αι.μ.Χ.), ο Αλέξανδρος έξεψε δύο γρύπες στο «όχημά» του (που μπορεί να ερμηνευτεί ως θρόνος· G. MILLET, L' ascension d' Alexandre, 1923, σ.111) και κρατώντας μπροστά τους δύο καλάμια με κρέας κατόρθωσε ν'

Έτσι το άρμα (σαν η οικειότερη εικόνα μεταφορικού μέσου και έχοντας την ανάλογη ιδεολογική κάλυψη) μπόρεσε να εκφράσει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο την εξώκοσμη ικανότητα αιώρησης και κίνησης στο διάστημα των θεών αλλά και των ηγεμόνων και γενικότερα των εκτός του κοινού μέτρου προσωπικοτήτων (όπως οι επονομαζόμενοι «ήρωες», που κέρδισαν την θέση

---

ανυψωθεί στον ουρανό. Το όλο περιστατικό ανήκει στην ευρύτερη παράδοση αναλόγων θρύλων της Ανατολικής λεκάνης της Μεσογείου και της Εγγύς Ανατολής (βλ. σημ.195): ο Picard συνδέει τους γρύπες που έλκουν το άρμα του Αλεξάνδρου, με αυτούς που πλαισιώνουν τον θρόνο του Μίνωος στην Κνωσό· C. PICARD, ό.π., 1952, σ. 15). Οι παλαιότερες των σωζόμενων παραστάσεων είναι του θ' ή του ι' αι., οπωσδήποτε όμως η παράσταση ανάγεται σε παλαιότερους αιώνες (V. SCHMIDT, *De luchtvaart van Alexander de Grote*, 1988, σ.22). Παρατίθενται ορισμένες παραστάσεις της ανόδου του Αλεξάνδρου: α) στον καθεδρικό ναό του Vladimir του ια' αι. (εικ. ιθ', A. GRABAR, *Image de l' ascension d' Alexandre*, 1965, εικ. 2· β) στον άγιο Μάρκο της Βενετίας, επίσης του ια' αι. (εικ. κ', V. SCHMIDT, ό.π., 1993, εικ. 3)· ειδικά γι' αυτήν την παράσταση ο Picard θεωρεί ότι συγχωνεύει τον θρύλο που διηγείται ο Ψευδο-Καλλισθένης με την αποθέωση του Αλεξάνδρου (C. PICARD, ό.π., 1952, σ.16)· γ) η ευρισκόμενη στην εκκλησία του Αγίου Δομίνικου στη Νάπολη του ιβ' αι. (εικ. κα', G. DIMITROKALLIS, *Note sur l' ascension d' Alexandre*, 1967, εικ. 2, σ. 247)· δ) την παράσταση στο δάπεδο του καθεδρικού ναού του Otranto (εικ. κβ', H.P. ORANGE, ό.π., 1953, -εικ.54· «Πατριδογνωσία» εφ. *Έθνος*, 04/05/2003, σ.2309)· ε) στο τύμπανο δύλοβου παραθύρου στον Άγιο Νικόλαο Κούργιανης στον Αυλώνα της Αλβανίας του ιδ' (;)αι. (X. ΜΠΟΥΡΑΣ, *Νέο ανάγλυφο της αναλήψεως του Αλεξάνδρου*, 1987-88, σσ.277-281). Από τον ελλαδικό χώρο αναφέρονται θωράκιο του Καθολικού της Μονής Δοχειαρίου στο Άγιο Όρος (εικ.κγ') που χρονολογείται μεταξύ του ι' και του ια' αι. (Θησαυροί του Αγίου Όρους, 1997, εικ.6.6, σσ.242-243) και επίσης ανάγλυφο του ιδ' αι. που προέρχεται από την Περίβλεπτο του Μυστρά και βρίσκεται στον μικρό μουσείο που έχει δημιουργηθεί στον ίδιο αρχαιολογικό χώρο (και το οποίο δυστυχώς δεν μας επιτράπη να φωτογραφίσουμε). Με τις παραστάσεις του αποθεούμενου Αλεξάνδρου συνδέεται και η μοναδική εξ' όσων γνωρίζω, παράσταση στον καθεδρικό ναό του Gürk της ανόδου του προφήτη Ηλία που χρονολογείται στα 1340, επί άρματος το οποίο έλκουν ερυθροί γρύπες. (εικ. κδ'). Η παράσταση που αφίσταται της βυζαντινής τέχνης, διασώζεται αποσπασματικά: ο ίδιος ο Ηλίας είναι εξ ολοκλήρου κατεστραμμένος όμως η παράσταση αναγνωρίζεται από το παράπλευρο επεισόδιο του Ελισαίου με τα παιδιά που τον επιτιμούν (Βασ. Δ', β, 23-25). Ο Demus θεωρεί την παράσταση μίμηση της ανόδου του Αλεξάνδρου στηριζόμενος στο σχήμα του άρματος, στην επιλογή και στη στάση των υποζυγίων και στην ιταλική καταγωγή του πλαγύδιου δημιουργού, απ' όπου και τα περισσότερα δείγματα απεικόνισης του θριαμβεύοντος Μακεδόνα βασιλιά (O. DEMUS, *Elijah and Alexander*, 1975, pl. 27, σσ. 64-67).

<sup>213</sup> Ο Δημητροκάλλης αναφέρει ανάγλυφο που παριστά την άνοδο του Αλεξάνδρου στη Βιέννη, χρονολογούμενο στις αρχές του ιθ' αι. (G. DIMITROKALLIS, ό.π., 1967, σ. 247).

τους στο βάθρο της αθανασίας χάρις στους άθλους και στις αρετές τους<sup>214</sup>), σχηματοποιώντας σ' αυτή την εικόνα τις «υπερφυσικές» τους δυνατότητες και καθιστώντας δίκαιη την αποθέωσή τους.

Η θέωση σχετιζόταν επίσης με την αθανασία της ψυχής και αυτή με το φιλοσοφικό ζήτημα της ζωής μετά τον θάνατο<sup>215</sup>. Στους ανατολικούς πολιτισμούς σύμβολα όπως ο κύκλος είχαν χρησιμοποιηθεί για τον αποθεούμενο νεκρό άνδρα<sup>216</sup>. Ο Ηρόδοτος θεωρούσε ότι οι ποιητές ήταν οι πρώτοι, που εισήγαγαν την θεολογία των φυσικών φαινομένων<sup>217</sup>. Σε κάθε περίπτωση το ταξίδι του θανάτου ήταν ένα γεγονός προσφερόμενο στην δημιουργική τους φαντασία<sup>218</sup>. Κατά τον Πλάτωνα, το σώμα είναι το όχημα της ψυχής, αλλά ο Δημιουργός πριν την δωρεά του γήινου αυτού οχήματος μοίρασε τις ψυχές σ' έναν αριθμό ίσο με τα άστρα και μετά τις ανέβασε (τις ψυχές) σ' ένα ένπυρο άρμα για να τους δείξει τον φυσικό κόσμο<sup>219</sup>. Οι Νεοπυθαγόριοι και οι Στωϊκοί συμφωνούσαν ότι μετά το θάνατο, οι ψυχές αποτελούνται από ένπυρο αιθέρα. Αυτές δε, βρίσκονται στον ουρανό από όπου κατεβαίνουν στη γη, από την οποία επιθυμούν να επανέλθουν προς τα θεία

<sup>214</sup> Έτσι ο Ηρακλής για τους Στωϊκούς ήταν το παράδειγμα του ανθρώπου που άντεξε χωρίς να επιδείξει αδυναμία τις σκληρότερες δοκιμασίες και δοξαζόμενος από αυτές να κερδίσει την αποθέωση (F. CUMONT, ό.π., 1966, σσ.27-28)· στην εικ. κε' ο Ηρακλής στεφανωμένος φεύγει προς τους ουρανούς με την Αθηνά ενώ η νεκρική του πυρά καίει ακόμη (Ερυθρόμορφη πελίκη του ζωγράφου του Κάδμου· περίπου 520 π.Χ., Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen 2360, J.384· Γ. ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, Ηρακλής, 1986, φωτ. 82). Η θέση των Στωϊκών που ερμηνεύει την αποθέωση και την άνοδο στους ουρανούς (στον Όλυμπο) του Ηρακλή, θυμίζει την άποψη του Ματταθία για τον Ηλία, ο οποίος «...έν τῷ ζηλῶσαι ζῆλον νόμου ἀνελήφθη ἕως εἰς τὸν ουρανόν» (Μακκαβαίων Α', β', 58). Εξάλλου ο Α. Strong μνημονεύει τους Ηρακλή και Ηλία ως δύο παρόμοιες περιπτώσεις (Α. STRONG, Apotheosis and after life, 1915, σ. 147).

<sup>215</sup> Ο θάνατος «ἀναξ τῶν νεκρῶν» εικονίζεται ως ώριμος άνδρας που φέρει φτερά στους ώμους. Ο Α. Strong θεωρεί ότι στην παράσταση του άρματος που σύρουν γρύπες στην μινωική σαρκοφάγο της Αγίας Τριάδας, απεικονίζεται ο Θάνατος, που διασχίζει τον ένπυρο αιθέρα (εικ. κστ' του ίδιου, ό.π., 1915, εικ. 2b).

<sup>216</sup> βλ. σημ.192.

<sup>217</sup> E. LEGRAND, Hérodote, Histoires, 1936, σσ. II-52,53.

<sup>218</sup> F. CUMONT, ό.π., 1966, σ. 4.



άστρα διασχίζοντας το διάστημα<sup>220</sup>. Ο Μεθόδιος επίσκοπος Ολύμπου της Λυκίας θεωρούσε ότι όταν η ψυχή εγκατέλειπε τον κόσμο, χρειαζόταν ένα όχημα για να την ανεβάσει μέχρι τον ουράνιο θόλο<sup>221</sup>. Έτσι η οικεία παράσταση του άρματος ανταποκρινόταν πλήρως στην απεικόνιση της μετάστασης της ψυχής των τεθνεόντων<sup>222</sup>. Αρχικά δε, ήταν το φτερωτό άρμα που χρησιμοποιήθηκε ως όχημα της ψυχής και αποτέλεσε τον προάγγελο του συρόμενου από υποζύγια άρματος στις ίδιες αντιλήψεις<sup>223</sup>.

Οι δύο τύποι της εικονογραφίας του άρματος (μετωπική ή κατά μήκος) ήταν σε χρήση στην ελληνική τέχνη. Ο «ιπτάμενος καλπασμός» ήταν γνωστός στα Μυκηναϊκά χρόνια και οι απαρχές του χάνονται στην Εποχή του Χαλκού. Οι περισσότερες των παραστάσεων ακολουθούν τον κατά μήκος τύπο· ωστόσο μετωπικές ή περίπου μετωπικές στάσεις σποραδικά εμφανίζονται από τους Αρχαϊκούς ακόμη χρόνους<sup>224</sup>. Από την κλασική εποχή η προτίμηση των καλλιτεχνών για την προοπτική και για την ρεαλιστική απεικόνιση μέσα από την προσωπική έκφραση θα δημιουργήσει μια πολλαπλότητα διαφορετικών αποδόσεων πλαγίων, μετωπικών, τριών τετάρτων<sup>225</sup>. ο μετωπικός όμως τύπος

<sup>219</sup> R.G. BURY, *Timaeus*, 1952, σ. 90.

<sup>220</sup> F. CUMONT, *ό.π.*, 1966, σσ. 174-175

<sup>221</sup> J. DANIELOU, *ό.π.*, 1961, σσ. 78-82

<sup>222</sup> Ενδεικτικά παρατίθενται ένα ανάγλυφο σαρκοφάγου από την villa Doria Pamphili (εικ. κζ· F. CUMONT, *ό.π.*, 1966, εικ. XXXVII) και ένα άλλο από το μουσείο Torlonia (εικ. κη') που παρουσιάζει τη ζωή και την αποθέωση της ψυχής ενός παιδιού (του ιδίου. *ό.π.*, 1966, εικ. XXXVII, σσ. 336-337).

<sup>223</sup> A. STRONG, *ό.π.*, 1915, σ. 147.

<sup>224</sup> A. PERKINS, *The Art of Dura-Europos*, 1973, σ.123. Χαρακτηριστικότερη είναι η μετωπική παράσταση του Ήλιου (ή της Σελήνης) που περιβάλλονται από προτομές αλόγων, καθώς αναδύονται από τον ωκεανό (εικ. κθ· εδώ η Σελήνη σε εσωτερικό ερυθρόμορφης κύλικας, περίπου 490 π.χ., Βερολίνο, Staatliche Museen· E. N. ΡΟΥΣΣΟΣ, *ό.π.*, 1986, φωτ. 102·).

<sup>225</sup> Μ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ, *Ζωγραφική και Αγγειογραφία*, 1972, σ. 316· παρατίθεται ο κρατήρας, που αποδίδεται στον ζωγράφο του Προνόμου (περίπου 400 π.χ.): ο καλλιτέχνης επιχειρεί να δώσει τη γη σε τρίτη διάσταση βάζοντας τους Γίγαντες εντός του κύκλου και



(με απόδοση συχνά των αλόγων εν συντομία) θα εξαφανισθεί. Με την επικράτηση της αναλυτικής τάσης βαθμιαία θα επανεμφανιστεί στην Ελληνιστική Ανατολή<sup>226</sup>.

Στην Ελληνιστική περίοδο η ηρεμία και το συγκρατημένο ύφος δίνουν την θέση του στην πλήρη δράση, στην εκρηκτική κίνηση των υποζυγίων του άρματος<sup>227</sup>. Ωστόσο η παράσταση αποκτώντας ιδεολογικό υπόβαθρο αρχίζει να εκφράζει τον συμβολισμό της μέσα από μία αυστηρότητα στην κίνηση και μια αναλυτικότερη παράθεση των επί μέρους στοιχείων της σύνθεσης.<sup>228</sup> Επιδιώκονται μια υπερβατικότητα, πού αναζητείται στις μετωπικές μορφές με παράλληλη υποβάθμιση της νατουραλιστικής κίνησης και του τρισδιάστατου χώρου: Τα άλογα είναι χωρισμένα σε ομάδες των δύο κινούμενα προς αντιθετικές μεταξύ τους διευθύνσεις, επιτρέποντας έτσι την ανεμπόδιστη παρουσίαση του ηνιόχου κατά μέτωπο. Αυτή η ελληνιστικής προέλευσης παράσταση υιοθετήθηκε από την Ρώμη<sup>229</sup>.

Αυτή η εικονογραφία του άρματος προσομοίαζε προς αυτήν της τοπικής συριακής και σασσανικής τέχνης<sup>230</sup>. Παράλληλα τα Ελληνιστικά βασίλεια και

---

τους θεούς εκτός ενώ το άρμα του ήλιου αποδίδεται με την μέθοδο των τριών τετάρτων (εικ. λ'· Ν. ΓΙΑΛΟΥΡΗΣ, ό.π., 1982, σ. 52, εικ. 26· Ε. ΡΟΥΣΣΟΣ, ό.π., 1986, φωτ. 108).

<sup>226</sup> Η. SEYRIC, ό.π., 1937, σσ. 48-49.

<sup>227</sup> Ε. KANTOROWICZ, ό.π., 1963, σ. 120.

<sup>228</sup> Αυτή η αναλυτική τάση ανταποκρίνεται στο είδος της τέχνης που ο Πλάτωνας είχε ονομάσει εικαστική· κατ' αυτήν τα αντικείμενα που αντιγράφονται διατηρούν τις φόρμες και τις διαστάσεις από τις οποίες αποτελούνται (H.N. FOWLER, *Sophist*, 1952, σσ. 330-334).

<sup>229</sup> Πάνω στον θώρακα δύο ρωμαϊκών αγαλμάτων κανείς παρατηρεί τον τύπο του μετωπικού άρματος της Ελληνιστικής εποχής, που κρατά τη διαχωριστική γραμμή του ορίζοντος (συχνά είναι το κύμα), η οποία οριοθετεί τον ωκεανό από τον ουρανό, θυμίζοντας εντονότατα την ανατολή των ουρανίων σωμάτων (του ήλιου ή της σελήνης). Το πρώτο άγαλμα βρίσκεται στο Turin (εικ. λα'· Ε. KANTOROWITZ, ό.π., 1963, σ.120, εικ. 12) και το δεύτερο προέρχεται από τα Salona (εικ. λβ'· του ιδίου, ό.π., 1963, σ.120, εικ. 14).

<sup>230</sup> Φαίνεται να εισήχθη στην Περσία την εποχή της δυναστείας των Αρσακιδών στην Παρθεία (256-130 π.Χ.) από την Συρία και όχι να συνέβη το αντίθετο διότι η αναλυτική παράσταση ήταν γνώρισμα της τοπικής συριακής τέχνης. Φαίνεται πολύ πιθανό ότι κι αυτή με την σειρά της πήρε το θέμα από τους Πάρθους (H. SEYRIG, ό.π., 1937, σ. 47).

αργότερα η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία είχαν επαφή με την ιρανική μεταφυσική σκέψη εξαιτίας του ιδίου πολιτικού συστήματος και των σχέσεων γειτονιάς.

Όμως η μαζική εισβολή στοιχείων της Ανατολής στην όψιμη Ρωμαϊκή αυτοκρατορία του γ' αι. μ.Χ. είχε ως συνέπεια την αποδοχή των αντιλήψεων, στις οποίες σκοπίμως συγγεόταν η κοσμική εξουσία με τη λατρεία του ηλίου δημιουργώντας μια πολιτική αυτοκρατορικής θεολογίας<sup>231</sup>.

Η απεικόνιση της ανατολής του ήλιου με την οποία εκφράστηκε ο «Αύγουστος- Ανατολή»<sup>232</sup> και η συνακόλουθη άνοδος του προς τους ουρανούς, ιδεολογικά δεν μπορούσε να σχετισθεί με την ελληνική τέχνη, της οποίας η ανάλογη παράσταση είχε μια έννοια παροδικότητας και δεν υπονοούσε μια αιώνια παρουσία στο στερέωμα του «ηνιόχου»<sup>233</sup>.

Επιπρόσθετα η Ελληνορωμαϊκή προσέγγιση του μετωπικού τύπου παρά την εμφανή συγγένεια προς τον συροπερσικό τύπο, είχε ουσιώδεις διαφορές από αυτόν: έναν εντονότερο νατουραλιστικό χαρακτήρα (αμβλύνοντας τους όποιους δηλούμενους συμβολισμούς) και κυρίως ήταν εντελώς ξένη προς την αντίληψη της Παρθικής τέχνης, που αντιλαμβανόταν την μετωπική στάση ως τον μόνο ευπρεπή τρόπο για να παρουσιαστεί μια σημαίνουσα προσωπικότητα<sup>234</sup>.

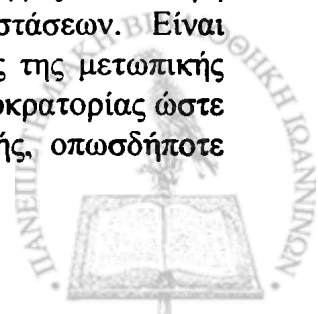
Επιπλέον χαρακτηριστικά της Παρθείας τεχνοτροπίας ήταν η δυσδιάστατη αντίληψη μιας παράστασης με τις μορφές παρατακτικά τοποθετημένες και σχηματικές, με έμφαση στην γραμμικότητα και όχι στην

<sup>231</sup> βλ. σ. 49 και εξής.

<sup>232</sup> βλ. σ. 50.

<sup>233</sup> E. KANTOROWITZ. ό.π., 1963, σ. 125.

<sup>234</sup> Για τους Έλληνες και τους Ρωμαίους αλλά και για ολόκληρη την αρχαία Εγγύς Ανατολή η μετωπική στάση ήταν απλώς μία εκ των πολλών δυνατών παραστάσεων. Είναι χαρακτηριστικό ότι η διάδοσή της ιδεολογικά φορτισμένης αντιμετώπισης της μετωπικής στάσης συμπίπτει με την επέκταση της σφαίρας επιρροής της Παρθικής αυτοκρατορίας ώστε ακόμα κι αν δεν αποδώσουμε σ' αυτήν την γέννηση της άποψης αυτής, οπωσδήποτε ευθύνεται για την διάδοσή της (A. PERKINS, ό.π., 1973, σ.123).



πλαστικότητα των μορφών. Η έκφραση μιας συμμετρίας σχεδόν εραλδικής που παρατηρείται, αποτέλεσε την Περσική συμβολή στην παράσταση: η έντονη συμμετρική απόδοση ήταν βασικό γνώρισμα της Σασσανικής τέχνης<sup>235</sup>.

Έτσι ο ρωμαίος αυτοκράτορας ενδύομενος την καινούργια πολιτική θεολογία παρουσιάστηκε με τη χρήση ενός προερχομένου από την Ανατολή μέσου: της παράστασης της οποίας τα στοιχεία είναι τοποθετημένα γύρω από έναν άξονα<sup>236</sup>. Διατήρησε όμως τα ελληνιστικά στοιχεία της επίμονης κίνησης προς τα πάνω και του σταθερά προς τον ουρανό, προσανατολισμένου ηνιόχου<sup>237</sup>.

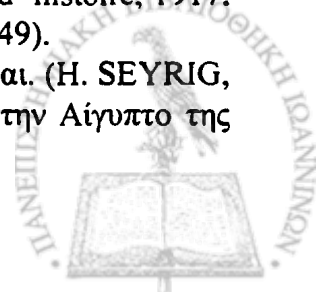
Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ανεπτυγμένου άρματος ήταν ότι οι ρόδες του παρουσιάζονται από το ένα μέρος και από το άλλο (του άρματος) και ότι δεν έχουν λειτουργική σχέση μαζί του. Μια παραλλαγή του ανεπτυγμένου άρματος αφήνει να είναι ορατή μόνο η μια ρόδα. Κατά τον Seyrig αυτός ο εικονογραφικός τύπος βασίζεται πάνω σ' ένα αρχαίο θρύλο ινδοπερσικής προέλευσης, που διηγείται ότι ο ήλιος διασχίζει το ουράνιο στερέωμα πάνω σ' ένα άρμα με μια ρόδα. Αλλά στις σωζόμενες παραστάσεις μαρτυρούνται συχνά κι εδώ ελληνιστικές επιδράσεις<sup>238</sup>.

<sup>235</sup> H. SEYRIG, ό.π., 1937, σ. 47.

<sup>236</sup> Στην εικ. λγ' παρατίθεται παράσταση από ύφασμα σασσανικής προέλευσης του μουσείου της Cinquantenaire των Βρυξελλών. (D. TALBOT-RICE, ό.π., 1956, εικ. 1)· στην εικ. λδ' ανάλογη παράσταση ενός βυζαντινού υφάσματος του ζ' αι. που παριστά την Νίκη να οδηγεί άρμα. Μουσείο Cinquantenaire Βρυξελλών (H.P. ORANGE, ό.π., 1953, εικ. 39α, σ. 6).

<sup>237</sup> (E. KANTOROWICZ, ό.π., 1963, σ. 120). Πάντως η χρήση της μετωπικής παράστασης για την απεικόνιση της αυτοκρατορικής δόξας αποτελούσε και ένα υπόδειγμα απλής μιμητικής χρήσης σε ενδηλώσεις της τότε καθημερινότητας όπως λ.χ. η παράσταση των θριαμβευόντων αρματοδρόμων στον υπόδρομο (J. EBERSOLT, *Mélanges d'histoire*, 1917, I-10, σσ. 84-90· A. VASILIEV, *The monument of Porphyrius*, 1948, σσ. 29-49).

<sup>238</sup> Δύο παραδείγματα: στην εικ. λε' κόσμημα ελληνοαιγυπτιακό του δ'-στ'αι. (H. SEYRIG, ό.π., 1937, εικ. 32)· στην εικ. λστ' σπάραγμα υφάσματος, ευρισκόμενο στην Αίγυπτο της ίδιας περιόδου (του ιδίου, ό.π., 1937, εικ. 33, σσ. 50-51).



Ευκαιριακά παρατηρείται παράλληλη χρήση της «παραδοσιακής» κατά μήκος απεικόνισης του αποθεωτικού άρματος του αυτοκράτορα σαν αντανάκλαση γενικά του Ήλιου-θεού (και της μεταθανατίου φιλοσοφικής αγωνίας), χωρίς όμως να υπονοούνται οι συμβολισμοί του αυτοκρατορικού αξιώματος που συνδέονταν πια μόνο (;) με την κατά μέτωπο παράσταση<sup>239</sup>.

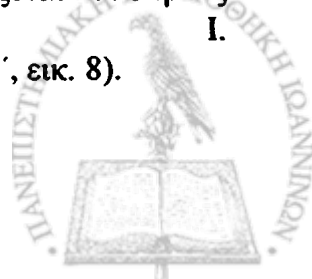
Στην περίπτωση του Ηλία η Βιβλική διήγηση περί ανόδου του στον ουρανό εντός άρματος πρόσφερε τα μέγιστα στην πλήρη ενσωμάτωσης του επεισοδίου στην εικονογραφική παράδοση των θριαμβευόντων ή αποθεούμενων προσώπων.

Επιπροσθέτως τα Πατερικά Κείμενα και η βιβλιογραφία επισήμαναν από γλωσσολογικής άποψης, το ομόηχο σχεδόν των λέξεων «ήλιος» και «Ηλίας»<sup>240</sup> που στην ελληνική γλώσσα στη γενική τους πτώση ταυτίζονται. Η ταύτιση αυτή ερμηνεύει μια «ομώνυμη» εικονογραφία: στο ηλιακό άρμα τοποθετείται τώρα ο προφήτης, αποκτώντας μια εικονογραφική ταύτιση και με τον «Christi Orienti»<sup>241</sup> προσθέτοντας στην θεώρηση του Ηλία ως προαγγέλου του Ιησού.

<sup>239</sup> (E. KANTOROWICZ, ό.π., 1963, σ. 123). Παράλληλα και η παράσταση του μετωπικού άρματος που αναφέραμε ως αρχαϊκό τύπο (βλ. σημ. 224), συνεχίσει να είναι σε χρήση κατά τους προσεχείς αιώνες. Έτσι σύμφωνα μ' αυτόν τον τύπο ένας ηνίοχος αρματωμένος παρουσιάζεται σ' ένα ύφασμα από την Κων/πολη του θ' αι., ευρισκόμενο στο Παρίσι στο μουσείο Cluny (εικ. λζ'· I.E.F., Αθήνα, 1976, τ. Ζ', σ. 200)· όμοια απεικονίζεται και ο ήλιος στο κέντρο του ζωδιακού κύκλου στο Vat. Gr. 1291 του θ' αι. (εικ. λη'· I. SPATHARAKIS, Corpus of dated illuminated greek manuscripts, 1981, τ. Β', εικ. 8).

<sup>240</sup> M. HAYEK, ό.π., 1956, σ.172, σημ.2.

<sup>241</sup> βλ. σσ. 50-52.



## **Β1β. Η παράσταση της ανάληψης του προφήτη Ηλία.**

### **Ι. Στην Παλαιοχριστιανική τέχνη**

Οι παραστάσεις της ανόδου του προφήτη Ηλία στην Παλαιοχριστιανική και Πρωτοβυζαντινή τέχνη αποτελούν το σύνολο των απεικονίσεων, που αποδίδονται στον προφήτη γι' αυτή την περίοδο<sup>242</sup>. Εμφανίζονται δύο φορές στον εντοιχίο διάκοσμο των κατακομβών (ενώ εικάζεται η παρουσία του σε άλλες τρεις περιπτώσεις<sup>243</sup>) και πέντε φορές στο ανάγλυφο σαρκοφάγων. Μεταξύ των ετών 431-433 αναπαρίσταται επίσης στις ξύλινες πόρτες της S. Sabinae στη Ρώμη.

Οι μη αμφισβητήσιμες παραστάσεις βρίσκονται στις κατακόμβες της Via Latina στη Ρώμη<sup>244</sup> (εικ. 1) του δ'αι. και της Domitilla (εικ. 2)<sup>245</sup> του β' μισού του δ'αι. οι αμφισβητούμενες στην κατακόμβη των Αγίων Petronis και Marcelli<sup>246</sup> (δ'αι. επίσης), στο παρεκκλήσι του S. Aquilino της εκκλησίας του S. Lorenzo στο Μιλάνο (εικ. 3)<sup>247</sup> του α' μισού του ε'αι. και στον τάφο των Julii κάτω από την βασιλική του Αγίου Πέτρου της Ρώμης (εικ. 4)<sup>248</sup> που τοποθετείται στον γ'αι.

<sup>242</sup> Με την εξαίρεση του συνόλου της Dura-Europos· βλ. σ.248.

<sup>243</sup> Οι παραστάσεις αυτές είναι ενίοτε ερμηνευόμενες ως μια θριαμβευτική παράσταση του Χριστού - Ήλιου και όχι ως άνοδος του προφήτη Ηλία (E. VOORDECKERS, ό.π., 1985, σ.157).

<sup>244</sup> A. GRABAR, *Le premier art chrétien*, 1966, σσ. 228-233· A. FERRUA, *La pittura della nuova catacomba di Via Latura*, 1960, εικ. XXIII.

<sup>245</sup> A. CALDERINI, G. CHIERICI, C. CECHELLI, *La basilica di S. Lorenzo Maggiore*, 1951, εικ. LXXXV.

<sup>246</sup> Δεν κατέστη δυνατή η ανεύρεση της συγκεκριμένης παράστασης.

<sup>247</sup> A. CALDERINI, G. CHIERICI, C. CECHELLI, ό.π., 1951, εικ. XCIV, LXXXVII· για την συγκεκριμένη παράστασή ο J.-L. Maier είναι σχεδόν πεπεισμένος ότι αφορά την ανάληψη του Ηλία (J.-L. MAIER, *Le baptistère de Naples*, 1964, σ.129).

<sup>248</sup> A. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ, *Ο συμβολισμός του χρυσού φόντου*, 1981, σ.42, εικ.1. Φαίνεται ότι είναι η παράσταση, στην οποία η απεικόνιση του Ηλία μπορεί ν' αμφισβητηθεί σοβαρότερα

Οι παραστάσεις των κατακόμβων έχουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά:

- Τέθριππο άρμα επί του οποίου βρίσκεται ο ηνίοχος, δεσπόζει στο κέντρο της παράστασης· ήδη στο αέρα το άρμα κινείται σε οριζόντια θέση και προς τα δεξιά –με εξαίρεση την απεικόνιση του τάφου των Julii-, σε μια φόρμα απόδοσης 3/4, που θυμίζει επιλογές της Κλασσικής εποχής<sup>249</sup>.

- Ο Ηλίας παρουσιάζεται με πρόσωπο νέο και αγένειο σύμφωνα με τα ελληνιστικά πρότυπα απεικόνισης του Ήλιου-Απόλλωνα ή του Χριστού-Απόλλωνα όμως δεν φέρει κανενός είδους φωτοστέφανο όπως αυτοί. Είναι δε ενδεδυμένος με την «*toga praetexta*» τήβεννο λευκή με πορφυρές παρυφές δηλωτική της «αξιωματικής» ιδιότητας του (στην κατακόμβη της Via Latina)<sup>250</sup>.

- Σε αντίθεση προς αυτόν ο Ελισαίος εμφανίζεται πιο ώριμος στην ηλικία (όπως δείχνει η γενειοφόρος μορφή του στη Via Latina ή αντίστοιχα

---

προς όφελος αυτής του θριαμβεύοντος Ιησού: ο ουράνιος ηνίοχος κρατά μια σφαίρα, που είναι σύμβολο κοσμοκρατορίας κατά την αυτοκρατορική σημειολογία (H. L'ORANGE, ό.π., 1953, σ. 108). Γύρω από το κεφάλι του υπάρχει ένα φωτοστέφανο, του οποίου οι ακτίνες έχουν μια φόρμα σταυροειδή προφανής υπαινιγμός στο σταυρικό μαρτύριο. Στοιχεία που δεν απαντώνται στις λοιπές υπό εξέταση παραστάσεις. Το τέθριππο μπορεί επίσης να ταυτιστεί με τους τέσσερις Ευαγγελιστές (E. KANTOROWICZ, ό.π., 1963, σ. 145) ενώ και οι κλιματίδες που περιβάλλουν την παράσταση, αποτελούν αλληγορία της Μετάληψης (M. CALVESI, *Les trésors du Vatican*, 1962, σ.6)· ο Ν. Δρανδάκης θυμίζει τον αντίστοιχο διάκοσμο της S. Constanza (Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, *Βυζαντινή Αρχαιολογία*, 1972, σ.126). Η σφαίρα και το ακτινωτό φωτοστέφανο υπήρχαν ήδη στην ειδωλολατρική τέχνη κυρίως στις παραστάσεις του «θεού-Ήλιου». Στο σύνολο κυριαρχεί το λευκό και μπορεί να δώσει την εντύπωση μιας ανόδου μέσα στο φως, που αντανακλάται στον χρυσό φόντο, εικόνα εν δυνάμει της Ανάστασης (M. CALVESI, ό.π., 1962, σ.6). Η παράσταση επιβεβαιώνει την ταύτιση του Χριστού με τον ήλιο και το φως (Κατά Ματθαίον, ιζ', 2· Κατά Ιωάννην, α', 9), το φως της Ανάστασης και κατά συνέπεια με την υπόσχεση της αιώνιας ζωής, συμβολισμού που δικαιολογεί την ύπαρξη αυτού του θέματος σε νεκρικό χώρο.

<sup>249</sup> H. SEYRIG, ό.π., 1937, σ. 48.

<sup>250</sup> Την τήβεννο αυτή φορούσαν πλὴν των ανωτέρων αξιωματούχων και οι ιερείς, οιωνοσκόποι, οι τελούντες τις θυσίες κλπ. (Θ. ΚΑΚΡΙΔΗΣ, *Τήβεννος*, Σύγχρονος Εγκυκλοπαίδεια Ελευθερουδάκη, τ. 12, Αθήναι, 1962, σ.134). Έτσι ο προφήτης εμφανίζεται ως «ιερατικός αξιωματούχος» του Χριστιανισμού, στοιχείο που ίσως αντανακλά συριακή παράδοση που ήθελε τον Ηλία ιερέα (βλ. σημ.13).

όπως δείχνουν τα λίγα του μαλλιά στο κοιμητήριο της Domitilla). Σηκώνει τα χέρια του προς τα πάνω -σημάδι αποδοχής- περιμένοντας να λάβει την μήλωτή -που δηλώνεται εδώ με ένα κομμάτι ύφασμα-, την οποία ετοιμάζεται να αφήσει ο Ηλίας (Via Latina)· ή σηκώνει το ένα χέρι φέρνοντάς το προς το πρόσωπο σε μια εκφραστική κίνηση εντυπωσιασμού από το θαυμαστό γεγονός, στο οποίο παρίσταται. Αξιομνημόνευτη είναι η λεπτομερής απόδοση της εξωμίδας που φέρει ο Ελισαίος στη παράσταση της Via Latina· τον ίδιο τύπο ενδύματος φορεί και στο αντίστοιχο σύνολο της Domitillae.

- Οι κινήσεις των αλόγων δεν είναι σχηματοποιημένες: παρά τον συγχρονισμό της κίνησής τους το πρώτο από αριστερά κινεί το κεφάλι του προς την αντίθετη διεύθυνση της φοράς του άρματος συμβάλλοντας στην ρεαλιστικότητα της παράστασης. Παράλληλα η προοπτική απόδοση των αλόγων μαρτυρά την προσπάθεια απόδοσης της τρίτης διάστασης (Via Latina). Στις λοιπές παραστάσεις η εκφραστικότητα των υποζυγίων είναι ακόμη πιο έντονη, καθώς τα καλπάζοντα ζώα τοποθετούνται είτε ασύμμετρα (Domitilla) είτε αποδίδονται με ανεξάρτητη κίνηση (S. Lorenzo). Στη σύνθεση του άρματος δεν παρουσιάζεται καμία ένδειξη του έμπυρου της ανόδου του Ηλία: καμία φλόγα δεν περιγράφεται· επίσης απουσιάζει και η οποιαδήποτε δήλωση της καταιγίδας, μέσα στην οποία ανελήφθη ο προφήτης.

- Ο έντονα διηγηματικός χαρακτήρας του συνόλου των παραστάσεων<sup>251</sup>. Ειδυλλιακά στοιχεία σε αφθονία, που υπηρετούν αισθητικές και μόνο ανάγκες χωρίς συνεισφορά στον επιδιωκόμενο συμβολισμό<sup>252</sup>,

<sup>251</sup> Η εικονογραφία εδώ είναι τόσο πλούσια, ώστε είναι πιθανό να πρόκειται για θεματολογία που κανονικά κοσμούσε χειρόγραφα και τοίχους ναών, και που κατ' εξαίρεση χρησιμοποιήθηκε σε κατακόμβη (Α. GRABAR, ό.π., 1966, σ. 233).

<sup>252</sup> Ο Α. GRABAR υποπτεύεται μια τυπολογία πιο περίπλοκη: η παράσταση να συνδέεται με εικονογραφήσεις εβραϊκών βιβλίων επειδή οι παραστάσεις της Via Latina - κυρίως του κύκλου της «Σωτηρίας» - θεωρεί ότι βρίσκονται κάτω από την επίδραση εβραϊκών προσευχών για τους νεκρούς (του ιδίου, ό.π., 1966, σσ. 230-231).



περιβάλλουν την σκηνή της ανόδου: φυτικό περιβάλλον και βραχώδης φόντος με κλιμακωτές εδαφικές πτυχώσεις, αποδιδόμενες με σκιοφωτισμούς (S. Lorenzo), βόδια<sup>253</sup> ή και άλλα ζώα που βόσκουν ή δροσίζονται στις όχθες του Ιορδάνη (via Latina, S. Lorenzo).

– Στα δεξιά της σύνθεσης τοποθετείται μορφή που ενίοτε παριστά έναν μάρτυρα του θαυμαστού γεγονότος (ταυτίζοντάς τον με τους υιούς των προφητών<sup>254</sup> όπως στην περίπτωση της Via Latina<sup>255</sup>) και αλλού αποδίδει τον Ιορδάνη προσωποποιημένο ως ποτάμια θεότητα προφανές δάνειο της Ελληνιστικής τέχνης<sup>256</sup>. Στην παράσταση του κοιμητηρίου της Domitilla<sup>257</sup> η συγκεκριμένη μορφή είναι στεφανωμένη με καλάμια.

Η λειτουργική σημασία της σκηνής της ανόδου του προφήτη Ηλία στο νεκρικό περιβάλλον των κατακομβών αλλά και των σαρκοφάγων φαίνεται να δικαιώνει την άποψη περί εκλογής βιβλικών σκηνών, υπό την επίδραση προσευχών που απήγγειλαν στο προσκέφαλο των ψυχορραγούντων όπως η σχετική με τον προφήτη «Ordo Commendationis animae»<sup>258</sup>. Η σωτηριολογική ερμηνεία της παράστασης είναι εμφανέστατη είτε εάν θεωρήσουμε την παρουσία του ως προαγγελία της έλευσης του Ιησού είτε τον συνδέσουμε με το «φώτισμα» του Βαπτίσματος είτε με την Δευτέρα Παρουσία<sup>259</sup>. Άλλωστε οι

<sup>253</sup> Ειδικά στην παράσταση της via Latina το ζεύγος βοειδών υπαινίσσεται την δραστηριότητα του Ελισαίου την στιγμή της κλήσης του από τον Ηλία σύμφωνα με την Βιβλική διήγηση (Βασ. Γ', ιθ', 19).

<sup>254</sup> Βασ. Δ', β' 7.

<sup>255</sup> Για την οποία ο Δρανδάκης θεωρεί ότι η ευμεγέθης μορφή ίσως να παριστά τον «Καλό Ποιμένα» (Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, ό.π., 1972, σ.208).

<sup>256</sup> ο Ιορδάνης είναι ο κατ' εξοχήν προσωποποιούμενος ως ειδωλολατρικός ποτάμιος θεός στην πρώιμη χριστιανική τέχνη (E. ALFÖLDI-ROSEMBAUM, J. WARD-PERKINS, Justinianic mosaic, 1980, σ.38).

<sup>257</sup> Το πρόσωπο που τοποθετείται στα δεξιά της σκηνής είναι μια προσωποποίηση του Ιορδάνη ή πρόκειται για έναν αγρότη «μάρτυρα» της ανόδου. (H. LECLERQ, ό.π., 1921, col. 2671-2672).

<sup>258</sup> Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, ό.π., 1972, σσ.110-112· βλ. σ. 32.

<sup>259</sup> βλ. σσ. 31, 33.





σχετική με την σωτηρία εικονογραφικοί κύκλοι με Βιβλικά θέματα αποτελούσαν τον γ'αι την βάση του διακόσμου στις κατακόμβες<sup>260</sup>. Υπήρχε όμως η τάση προσθήκης σκηνών διαφόρου περιεχομένου, που διασπούσε την αίσθηση του εικονογραφικού κύκλου. Στην Via Latina η άνοδος του Ηλία τοποθετείται μεταξύ του ονείρου του Ιωσήφ και του γεύματος του Ισαάκ<sup>261</sup>. όμως η παράσταση της Domitillae περιβάλλεται από τους Λάζαρο, Μωϋσή, Νώε -όλες μορφές που συνδέονται με την Θεία οικονομία της Σωτηρίας- ενώ στο κοιμητήριο των Αγίων Petronis και Marcelli δίπλα στην άνοδο του προφήτη τοποθετείται μια επίσης χαρακτηριστική εικόνα σωτηριολογικού περιεχομένου: αυτή του Ιωνά που τρώγεται από το κήτος<sup>262</sup>.

Στις σαρκοφάγους θέματα από την Παλαιά και Καινή Διαθήκη εμφανίζονται από τις αρχές του δ'αι<sup>263</sup>. Οι πέντε που στη θεματολογία τους περιλαμβάνουν την άνοδο του Ηλία είναι: α) αυτή που βρίσκεται στο μουσείο του Louvre<sup>264</sup> (εικ. 5), β) η παράσταση του μουσείου του Milano<sup>265</sup> (εικ. 6), γ) της Arles<sup>266</sup> (εικ. 7), δ) και ε) δύο ανάγλυφα στο Latran<sup>267</sup> (no 198, εικ. 8 και no 149, εικ. 9).

Τα χαρακτηριστικά των ανάγλυφων παραστάσεων εν πολλοίς συμπίπτουν με τις ανάλογες απεικονίσεις των κατακομβών: ο Ηλίας

<sup>260</sup> A. GRABAR, ό.π., 1966, σ. 228.

<sup>261</sup> Του ιδίου. ό.π., 1966, σ. 230.

<sup>262</sup> H. LECLERQ, ό.π., 1921, col. 2672.

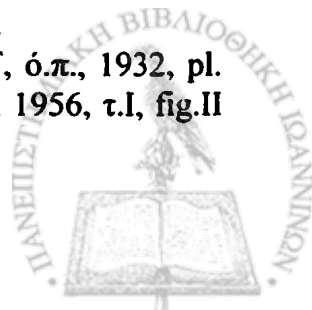
<sup>263</sup> N. ΔΡΑΝΔΑΚΗ, ό.π., 1972, σ. 219.

<sup>264</sup> Louvre (MA 2980)· F. BARATTE-C. METZGER, Catalogue des sarcophages, 1985, σσ. 312-16. no 212.

<sup>265</sup> A. CALDERINI, G. CHIERICI, C. CECHELLI, ό.π., 1951, pl. LXXXV· G. WILPERT, Sarcofagi Cristiani, 1932, τ. II, pl. CLXXXIX-2.

<sup>266</sup> F. BENOIT, sarcophages paléochrétiens, 1954, σ.59, pl. XXXIII-2, fig. 74.

<sup>267</sup> P. MICHEL-MARIE DE LA CROIX, ό.π., 1956, fig. 11· G. WILPERT, ό.π., 1932, pl. CLXXXX-3 και 6· επίσης για το Latran no 198 στο: Elie le prophète, ό.π., 1956, τ.Ι, fig. II



παρουσιάζεται κι εδώ νέος και αγένειος με την εξαίρεση της παράστασης του Latran (no 198), όπου εμφανίζεται ως ώριμος άνδρας. Δεν φέρει φωτοστέφανο ενώ ενδύεται αρχαιοπρεπώς με χιτώνα και ιμάτιο. Ομοίως παριστάνεται και ο Ελισαίος όμως κατά αναλογία του Ηλία, εμφανίζεται με γένη στην ίδια παράσταση του Latran. Στο προερχόμενο από το ίδιο μουσείο ανάγλυφο no 149 ο Ελισαίος φορά εξωμίδα όπως σε παραστάσεις των κατακομβών<sup>268</sup>. Στις παραστάσεις του Louvre, Milano και Latran (no 149) φαίνεται να καλύπτει τα χέρια του με «λέντιον», δείγμα σεβασμού προς τον δάσκαλο και επίγνωσης του συμβολισμού της μήλωτης που αναμένει.

Η οριζόντια τοποθέτηση και η κατά μήκος απεικόνιση του άρματος με φορά προς τα δεξιά είναι κατά βάση κοινή: με μία ή και τις δύο ρόδες ορατές το τρίριππο καλύπτεται κατά ένα μέρος από τα άλογά του. Η κίνηση των υποζυγίων είναι ζωηρή αλλά η σχηματικότητα –βοηθούντων και των περιορισμών που θέτει το υλικό - είναι εμφανής. Ωστόσο η αποτύπωση των αλόγων υποδηλώνει την προσπάθεια απόδοσης του προοπτικού βάθους της σκηνής. Έχοντας σταθερά επί του εδάφους τα πίσω πόδια και τα προς ανασηκωμένα δίνουν την εντύπωση της αρχής ενός καλπασμού, που η φορά του είναι προς τα πάνω, προς τον ουρανό.

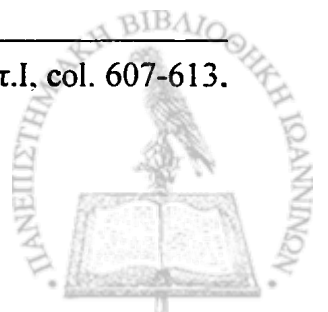
Οι παραστάσεις είναι εξαιρετικά διηγηματικές: στην σαρκοφάγο της Arles ο Ελισαίος δέχεται την μήλωτη και στη συνέχεια χωρίζει μ'αυτή τα νερά του Ιορδάνη, επεισόδιο που έπεται αμέσως της ανόδου του Ηλία<sup>269</sup>.

Σε όλα τα σύνολα το συμβάν εκτυλίσσεται ενώπιον προσώπων, που πρέπει να δηλούν τους υιούς των προφητών. Στη σαρκοφάγο του Milano δύο μάρτυρες με τις χειρονομίες τους εκδηλώνουν τον εντυπωσιασμό τους για το

---

και για το Latran no 149 στο: Lexikon der christlichen ikonographie, 1968, τ.Ι, col. 607-613. no 1.

<sup>268</sup> βλ. σ. 61.



θαυμαστό γεγονός<sup>270</sup>. Στην περίπτωση του no 198 στο Latran οι μάρτυρες του γεγονότος αποδίδονται ως παιδιά<sup>271</sup>. Η εξαίρεση του Latran no 149 δεν είναι βεβαία διότι το ανάγλυφο δεν είναι πλήρες· στο ανάγλυφο της Arles εξαιτίας του περιορισμένου χώρου ο μάρτυρας τοποθετείται μαζί με την διπλή απεικόνιση του Ελισαίου σε δεύτερη ζώνη.

Κατ' αναλογία των αντιστοιχών παραστάσεων στις κατακόμβες στα δεξιά της σύνθεσης τοποθετείται μορφή, που υποδηλώνει τον Ιορδάνη με την μορφή ποτάμιας θεότητας. Στις περιπτώσεις του Μιλάνου και του Latran (no 149) οι μαρμαρογλύπτες αρκέστηκαν σε απεικόνιση κυμάτωσης (νατουραλιστική επιλογή) για να αποδώσουν τον Ιορδάνη.

Το βάθος των σκηνών είναι εικονογραφικά ιδιαίτερος πλούσιος: στα ανάγλυφα παρατηρείται ένας αρχιτεκτονικός φόντος που αποτυπώνει μια πόλη (επουράνια; ίσως την Νέα Ιερουσαλήμ<sup>272</sup> προς την οποία κατευθύνεται ο προφήτης και κατ' επέκταση η ψυχή του τεθνεόντος), πλην της περίπτωσης της Arles όπου ο χώρος είναι ασφυκτικά περιορισμένος και αυτής του Latran no 149, στην οποία ο καλλιτέχνης επιλέγει δύο φυτά (πιθανότατα φοίνικες οπότε έχουμε υπαινικτική αναφορά στην είσοδο στον παράδεισο, που συμβολίζεται με τα συγκεκριμένα δέντρα)<sup>273</sup> συμμετρικά αποδιδόμενα να πλαισιώσουν την εξελισσόμενη σκηνή.

<sup>269</sup> Βασ.Δ',β'14.

<sup>270</sup> H. LECLERQ, ό.π., 1921, col. 2673-4.

<sup>271</sup> Ο Leclerq διατυπώνει όμως την άποψη πως τα δύο παιδιά αποτελούν επεισόδιο που αφορά τον κύκλο του Ελισαίου και όχι του Ηλία. Σύμφωνα με την Βιβλική διήγηση ενώ ο Ελισαίος βάδιζε στην ύπαιθρο, συγκεντρωθέντα παιδιά άρχισαν να τον κοροϊδεύουν, με αποτέλεσμα αυτός να τα καταραστεί και δύο αρκούδες από διπλανό δάσος να σκοτώσουν σαράντα δύο από αυτά (Βασ.Δ',β'23-24). Το δέντρο που υπάρχει δίπλα στα παιδιά υπονοεί το δάσος και στη μορφή που προβάλλει στα δεξιά αυτών, αναγνωρίζεται μια αρκούδα (του ιδίου, ό.π., 1921, col. 2673).

<sup>272</sup> Αποκάλυψις Ιωάννου,γ',12· στο ίδιο, κα',2· Προς Εβραίους, ια',8-10.

<sup>273</sup> Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, ό.π., 1972, σ.80.

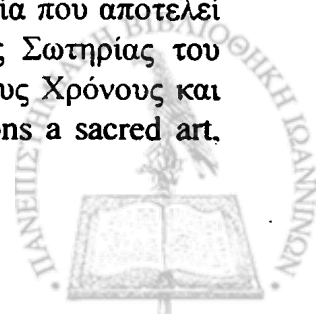


Ο συνδυασμός παραστάσεων με κοινό συμβολικό περιεχόμενο παρατηρείται και στα ανάγλυφα: στη σαρκοφάγο του Λουνγε στ' αριστερά του άρματος του προφήτη τοποθετείται ο Μωϋσής, που λαμβάνει τις πλάκες του Νόμου· συνύπαρξη που λογικά στηρίζεται στην Θεοφάνεια που αξιώθηκαν και της κοινής τους εμφάνισης στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος που αποτελεί επίσης μια εικόνα Σωτηρίας. Η ίδια σκηνή παρουσιάζεται και στο ανάγλυφο του Milano, όπου η άνοδος πλαισιώνεται από τους πρωτόπλαστους, που παρασύρονται από το φίδι και από τον Νώε που προβάλλει μέσα από την Κιβωτό. Εάν το σύνολο αυτό συνδυαστεί με την Γέννηση, που παρίσταται στο αέτωμα, τότε καθίσταται δελεαστική η υπόθεση ότι έχουμε μια σύντομη ιστορία της Πτώσης, της Λύτρωσης και της Σωτηρίας<sup>274</sup>.

Όλες αυτές οι ανάγλυφες παραστάσεις είναι περίπου σύγχρονες μεταξύ τους χρονολογούμενες στο μήκος του δ' αι.

Μεταξύ του 431 και 433 η άνοδος του προφήτη Ηλία σκαλίζεται μαζί με άλλες σκηνές στις ξύλινες πόρτες της S. Sabinae στη Ρώμη (εικ. 10)<sup>275</sup>. Το ανάγλυφο είναι διευθετημένο σε προοπτική. Παρατηρείται δε, ότι διαφοροποιείται σε σχέση με το σύνολο των παραστάσεων της περιόδου, καθώς η φόρμα του συνόλου είναι κάθετη. Τούτο επιτείνεται από την ανάπτυξη του βραχώδους βάθους μόνο από την αριστερή πλευρά σε όλο σχεδόν το ύψος της. Η κάθετη τοποθέτηση επιτρέπει στο άρμα -σε αντίθεση με τα γλυπτά των σαρκοφάγων- να βρίσκεται πραγματικά στον αέρα. Συρόμενο εδώ από δύο ίππους ίπταται στο πάνω μέρος της σύνθεσης ενώ

<sup>274</sup> Ο Αδάμ και η Εύα που δελεάζονται από το φίδι, εικονίζονται παραπλεύρως του ανερχόμενου στους ουρανούς Ηλία αποκτώντας έτσι ένα συμβολισμό της Καθόδου του Χριστού στον Άδη. Αυτό το τελευταίο συνδυαζόμενο με την άνοδο του Ηλία που αποτελεί προεικόνιση του θριάμβου τῶν Ἰησοῦ, δίνει μια συμβολική διήγηση της Σωτηρίας του ανθρώπου. Αυτός ο συμβολισμός αναπτύχθηκε στη Δύση κατά τους Μέσους Χρόνους και στη συνέχεια επηρέασε την ρωσική τέχνη των εικόνων (R. TEMBLE, *Icons a sacred art*, 1989, σ. 7).



παριστάνεται πλήρες κατά μήκος και με φορά δεξιά. Το δυσανάλογο του μεγέθους των αλόγων σε σχέση με την ανθρώπινη φιγούρα υπενθυμίζει την ανάλογη συνήθεια της αρχαίας γλυπτικής<sup>276</sup>. Οδηγούμενο το άρμα από άγγελο που κρατά τα γκέμια των αλόγων, επιτρέπει στον Ηλία, που κοιτάζει με έκπληξη ψηλά ν' απλώνει το δεξί του χέρι προς τον Θεό «τυφλωμένος από την αστραπιαία εμφάνιση»<sup>277</sup>. Με το άλλο χέρι αφήνει τη μηλωτή, που εδώ δεν αποτυπώνεται ως απλό κομμάτι υφάσματος. Μεταξύ του αγγέλου και του άρματος μεσολαβεί ταινία από σύννεφα. Ο άγγελος που οδηγεί το άρμα δηλώνει την Θεία θέληση<sup>278</sup>, θυμίζοντας έντονα την Νίκη που συνοδεύει συχνά την αυτοκρατορική αποθέωση –αποτελώντας μέρος του συμβολισμού της<sup>279</sup>– στην εικονογραφία της αρχαιότητας<sup>280</sup>. η προέλευσή της όμως είναι παλαιότερη και οδηγεί στην Κλασική εποχή<sup>281</sup>. Τα δύο πρόσωπα που παρουσιάζονται στην σύνθεση, δεν μπορούν να ερμηνευτούν ως οι «υιοί τῶν προφητῶν», εξαιτίας των γεωργικών εργαλείων που κρατούν (και τα οποία υποδηλώνουν γεωργική ενασχόληση). Η αξίνα που κρατά το αριστερό πρόσωπο ενδεχομένως ν' αναφέρεται στο θαύμα του «έπιπλέοντος πελέκεως»<sup>282</sup>. Η τοποθέτησή τους αριστερά και δεξιά του Ελισαίου ίσως εξυπηρετεί λόγους ισορροπίας της σύνθεσης. Οπωσδήποτε όμως αποτελούν μάρτυρες του υπερφυσικού γεγονότος<sup>283</sup>.

<sup>275</sup> G. IEREMIAS, Die Holzture der Basilica S. Sabina, 1980, pl. 34-37.

<sup>276</sup> D. V. AINALOV, The Hellenic Origins of Byzantine Art, 1961, σ.172.

<sup>277</sup> του ιδίου, ό.π., 1956, τ. I, σ. 356.

<sup>278</sup> T. SPASKY, ό.π., 1956, I, σ. 224.

<sup>279</sup> G.H.FORSYTH – K. WEITZMANN, The Monastery of Saint Catherine, 1965, σ. 13.

<sup>280</sup> G. IEREMIAS, ό.π., 1980, σσ. 42-43.

<sup>281</sup> A. GRABAR, L' age d' or de Justinien, 1966, σ. 261.

<sup>282</sup> Βασ. Δ', στ', 1-7.

<sup>283</sup> S. TSUJI, Étude ikonographique des reliefs des portes de Sainte Sabine, Paris, 1961, σσ. 250-274.



Οι εξαιρετικά αποδιδόμενες μορφές σε δραματικούς τόνους πρέπει ν' αντανakλούν την επίδραση της Κωνσταντινοπολίτικης τέχνης. Πληθώρα διηγηματικών στοιχείων όπως το ασυνήθιστο στοιχείο της ράβδου που κρατά ο άγγελος, τα σκαλιά που οδηγούν στο «βάθρο», όπου τοποθετούνται οι μάρτυρες επί της γης καθώς και νατουραλιστικών λεπτομερειών όπως το σαλιγκάρι και η σαύρα στο βράχο, τα ροζιασμένα δέντρα, καθιστούν μοναδικό το σύνολο και βεβαιώνουν για την προέλευσή του από εικονογραφημένο χειρόγραφο<sup>284</sup>.

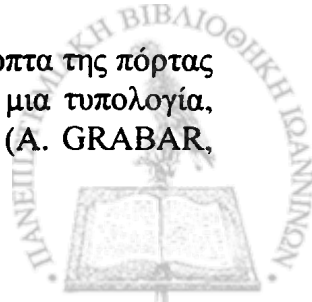
Κατά τον L. Reau, αυτή η σύνθεση είναι ένα παράδειγμα της θριαμβευτικής τέχνης, που διαδέχεται την νεκρική τέχνη από τον ε' αι<sup>285</sup>. Η παράσταση αποκτά ευρύτερη έννοια καθώς γεγονότα της Παλαιάς Διαθήκης εμφανίζονται ως προάγγελοι συμβάντων της Καινής σκοπεύοντας στο ν' αναδειχθεί η συνέχεια των δύο Διαθηκών και μέσω αυτής η πρόθεση του Θεού για την Σωτηρία των ανθρώπων<sup>286</sup>.

Θα παρατηρούσε λοιπόν κανείς ότι -σ' αυτές τις παραστάσεις που ανήκουν στην περίοδο της Παλαιοχριστιανικής τέχνης, η παράσταση της ανόδου του προφήτη Ηλία έχει δύο πρωτεύοντες συμβολισμούς: την υπόσχεση της Ανάστασης και της οριστικής επί του θανάτου νίκης καθώς και την προοιώνιση του τελικού θριάμβου του Ιησού και της Ουράνιας Βασιλείας Του.

<sup>284</sup> K. WEITZMANN ed., *Age of Spirituality, Catalogue*, 1979, σσ.486-7, no 438.

<sup>285</sup> Ο L. Reau αναφέρει ακόμα ως παράδειγμα της θριαμβευτικής τέχνης, μια άλλη άνοδο του Ηλία που απεικονίζεται σε μωσαϊκό στο παρεκκλήσι του Γολγοθά στην εκκλησία του Παναγίου Τάφου στην Ιερουσαλήμ, της οποίας δεν κατέστη δυνατό να βρούμε απεικόνιση ή περιγραφή (L. REAU, *ό.π.*, 1956, τ. I, σ. 357).

<sup>286</sup> E. VOORDEKERS, *ό.π.*, 1985, σ.157. Ο A. Grabar θεωρεί ότι τα ξυλόγλυπτα της πόρτας του S. Sabine είναι μια δειλή προσπάθεια της εκκλησίας να δημιουργήσει μια τυπολογία, που θα υιοθετηθεί συστηματικά στους Μέσους χρόνους κυρίως στη Δύση (A. GRABAR, *ό.π.*, 1966, σ. 231).



Εικονογραφικά, η κυριαρχία της κατά μήκος απεικόνισης της ανόδου φαίνεται να είναι ολοκληρωτική την πρώτη αυτή περίοδο. Τούτο δεικνύεται και από ανάλογες παραστάσεις σε λοιπά αντικείμενα, όπως σε ανάγλυφο κόσμημα του Βρετανικού Μουσείου χρονολογούμενου μεταξύ του δ' και ε' αι. (εικ. 11)<sup>287</sup>, σε μετάλλιο που κοσμούσε ύφασμα της ίδιας περίπου περιόδου που βρέθηκε στο Akhmîm (εικ. 12)<sup>288</sup>, καθώς και σε ύφασμα αιγυπτιακό της συλλογής Abegg-Stiftung (εικ. 13)<sup>289</sup>.

Ωστόσο δεν θα πρέπει ν' απλοποιηθούν τα πράγματα: η μετωπική παράσταση βάσει και της ανάλυσης που προηγήθηκε για την παράσταση του άρματος, δεν ήταν άγνωστη. Τούτο έρχεται να βεβαιώσει η σύγχρονη ή ελαφρώς μεταγενέστερη (μέχρι τον ζ' αι.) μετωπική παράσταση του προφήτη, που αποτυπώνεται σε σφραγίδα που δημοσίευσε ο G. Schlumberger (εικ. 14)<sup>290</sup>.

Τέλος, από τις ανωτέρω παραστάσεις μπορούμε να υποθέσουμε ήδη από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες, την ύπαρξη ενός εικονογραφικού κύκλου που αφορούσε επεισόδια της δράσης του Ηλία· σ' αυτό συνηγορούν:

<sup>287</sup> Ο προφήτης βρίσκεται σε άρμα που κινείται οριζοντίως και παριστάνεται κατά μήκος. Έλκεται από δύο φυσιοκρατικά αποδιδόμενα άλογα και οδηγείται από άγγελο, που υπερίπταται του άρματος ενώ ο Ηλίας με ζωηρή κίνηση ετοιμάζεται να κτυπήσει τα υποζύγια με το μαστίγιο που κρατά (H. LECLERCQ, ό.π., 1921, fig. 4050). Η όλη σύνθεση θυμίζει έντονα τα τέθριππα της αρχαίας χαρακτηριστικής, επί των οποίων υπερίπταται νίκη (συνηθέστερα στεφανώνοντας τον ηνίοχο ή τα υποζύγια. Παρατίθεται ενδεικτικά ο εμπροσθότυπος του «Δημαρέτειου» δεκαδράχμου των Συρακουσών του 465 π.Χ., εικ.λθ' Μ. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ, ό.π., 1996, φωτ. 39Ε).

<sup>288</sup> H. LECLERCQ, ό.π., 1921, fig. 4051.

<sup>289</sup> Ο Ηλίας σε μνημειώδη στάση και ευρισκόμενος πάνω σε δύο ρόδες που έλκουν δύο υποζύγια, παραδίδει την μηλωτή στον Ελισαίο. Το χέρι του Θεού προβάλλει από σύννεφο ενώ η παρουσία πουλιού πρέπει να δηλώνει το επεισόδιο της ερήμου (S. SCHRENK, *Begegnung von Heidentum und Christentum*, 1993, σσ. 167-181, abb).

<sup>290</sup> G. SCHLUMBERGER, *Mélanges d' Archéologie Byzantine*, 1895, no 112, σσ. 259-260· ο Ηλίας αποτυπώνεται δεόμενος ενώ τα άλογα κατά ζεύγη κινούνται αντιθετικά. Αξιοσημείωτη η σε «χιαστή» συμμετρική κίνηση των κεφαλών των αλόγων. Η κίνησή τους είναι παρόμοια με το κόσμημα του δ'-στ' αι. από την Αίγυπτο (βλ. σημ. 238, εικ. λδ'.)

- Η παρείσφρηση δευτερευόντων επεισοδίων στη σκηνή της ανόδου που είναι η παρουσία των «υιών τῶν προφητῶν» (Via Latina, Lounre, Milano, Arles) και η διάβαση του Ιορδάνη από τον Ελισαίο (Arles)<sup>291</sup>.

- Οι περιγραφές του χαμένου σήμερα διακόσμου που υπήρχε στον τρούλλο του μαυσωλείου της Κωνσταντίας (Santa Constanza· β' μισό του δ' αι.), όπου μεταξύ των ψηφιδωτών που παριστούσαν σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, αναφέρεται το επεισόδιο της θυσίας στο Καρμήλιο όρος<sup>292</sup>.

- Η παραπάνω απεικόνιση φαίνεται ότι είχε μια ομοιότητα έντονη με την ανάλογη σκηνή που περιλαμβάνεται στον κύκλο του προφήτη Ηλία της Dura Europos, σύνολο που προηγείται κατά έναν αιώνα και που θα εξεταστεί σε επόμενο κεφάλαιο<sup>293</sup>.

- Τέλος οι διάφορες υπαινικτικές αναφορές που ανιχνεύονται στην Πατρική Γραμματεία, συνηγορούν σε ένα τέτοιο ενδεχόμενο<sup>294</sup>.

## II. Η ανάληψη του προφήτη Ηλία στα χειρόγραφα.

Το ιστορημένο χειρόγραφο αποτέλεσε τύπο της αφηγηματικής εικονογράφησης που κατάγεται από τον Ελληνιστικό κόσμο<sup>295</sup>. Λογικά λοιπόν η εικονογραφική διακόσμηση των χειρογράφων θα πρέπει κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο να γνώρισε την μεγαλύτερη ακμή της. Η

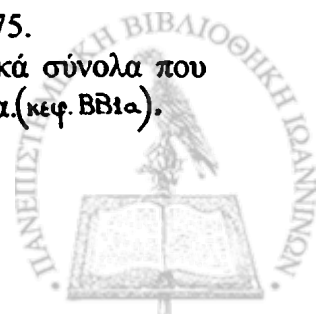
<sup>291</sup> Εάν δεχτούμε και την ύπαρξη του επεισοδίου μεταξύ του Ελισαίου και των παιδιών (Latran. no 198). όπως υποστηρίζει ο Leclercq μπορούμε να υποθέσουμε την ύπαρξη ενός κύκλου του Ελισαίου· προς αυτή την κατεύθυνση θα μπορούσε να ερμηνευτεί και η ανωτέρω διάβαση του Ιορδάνη από τον ίδιο.

<sup>292</sup> H. STERN. Les mosaïques de l' église de Sainte Constance, 1958, σ.173-175.

<sup>293</sup> Θα εξεταστεί στο κεφ. που θα πραγματευέται συνθέσεις ή εικονογραφικά σύνολα που αναφέρονται σε περισσότερα του ενός επεισοδίων του βίου του προφήτη Ηλία.(κεφ. ΒΒ1α).

<sup>294</sup> D. BOTTE. ό.π., 1956, τ. I, σ. 210.

<sup>295</sup> K. WEITZMANN, Χειρόγραφα, 1964, σ. 249.





σπανιότητα όμως του υλικού και η αποσπασματικότητά του (που αποτρέπει γενικότερα συμπεράσματα), καθιστούν απαγορευτική την αναφορά σε απεικονίσεις του υπό εξέταση θέματος προ του θ' αι. λόγω έλλειψης πρωιμότερων παραστάσεων παρά την βεβαία περί της ύπαρξής τους υπόθεσης<sup>296</sup>.

Από το πρώτο μισό του θ' αι. η άνοδος του προφήτη Ηλία εμφανίζεται στα διαφόρων τύπων ιστορημένα χειρόγραφα:

### 1. Σε βιβλικά χειρόγραφα.

- στο Vaticanus Reg. Graecus I (fol. 302v)<sup>297</sup>, πρώτο μέρος της Βίβλου του Πατρικίου Λέοντος στις αρχές του ι' αι. (εικ. 15).
- στο Paris Lat. 6, (fol. 48)<sup>298</sup>, την Βίβλο του Roda, ι' -ια' αι. (εικ. 16).
- στο Vaticanus Lat 5729 (fol. 95 και 159v)<sup>299</sup>, την Βίβλο του Ripoll που χρονολογείται στο πρώτο μισό του ια' αι. (εικ. 17).
- στο Vaticanus Gr. 333 (fol. 109v)<sup>300</sup> που περιέχει τα Τέσσερα Βιβλία των Βασιλείων και αποδίδεται στον ια' αι. (εικ. 18).

Η μικρογραφία στην αρχή του δεύτερου βιβλίου των Βασιλείων (fol. 302v) διαιρείται σε δύο μέρη: Στο πάνω ο Ηλίας συνομιλεί με τον Αχαάβ<sup>301</sup>.

<sup>296</sup> Οι εικονογραφικοί κύκλοι των χειρογράφων αναφέρονται σ' ένα πολύ πρώιμο χριστιανικό αρχέτυπο, του οποίου ένα από τα σημαντικότερα ιστορούμενα γεγονότα ήταν η άνοδος του Π. Ηλία (του ιδίου, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript*, 1971, σ. 55).

<sup>297</sup> W. NYSSSEN, *Das Zeugnis des Bibles*, 1962, pl. 8.

<sup>298</sup> W. NEUSS, *Die Katalanische bibelillustration*, 1922, pl. VIII, fig. 22.

<sup>299</sup> του ιδίου, *ό.π.*, 1992, pl. X, fig. 26, 85.

<sup>300</sup> J. LASSUS, *L' illustration byzantine du Livre des Rois*, 1973, pl. XXXI.

<sup>301</sup> Η σκηνή αποτυπώνεται ως τυπική συνάθροιση δύο προσώπων. Ο Ηλίας φορά μιάτιο περίτεχνα τοποθετημένο στο σώμα ώστε να φαίνεται πλούσιο σε πτυχώσεις ενώ ο βασιλιάς



Στο κάτω παρουσιάζεται η άνοδος του Ηλία. Η παράσταση είναι ρεαλιστικά αποδιδόμενη με έντονα διηγηματικά στοιχεία που θυμίζουν τις παραστάσεις στις κατακόμβες της Via Latina και του S. Aquilino. Η σύνθεση δομείται σε τέσσερα επίπεδα: σε πρώτο πλάνο ο Ιορδάνης, σε δεύτερο ο Ελισαίος που τρέχοντας κυνηγά το άρμα, που ήδη κατευθύνεται προς τον ουρανό· τέλος σ' ένα τρίτο επίπεδο τοποθετείται όρος πιθανόν το Χωρήβ ενώ σ' ένα τέταρτο συμμετρικά τοποθετημένη ως προς το βουνό εικονίζεται πόλη, προφανώς η Ιεριχώ που βρισκόταν κοντά στο συμβάν και απ' όπου προήρχοντο οι υιοί των προφητών<sup>302</sup>, οι οποίοι όμως δεν αποτυπώνονται στην παράσταση.

Το άρμα αποδιδόμενο κατά  $\frac{3}{4}$  ξεφεύγοντας από την αυστηρή κατά μήκος απεικόνιση των σαρκοφάγων, κινείται προς την άνω διαγώνιο, προς τ' αριστερά. Η κατεύθυνση αυτή φαίνεται να είναι σπανιότερη· ίσως λόγοι αισθητικοί – συγκρινόμενη η φορά της κίνησης προς την αντίθετη φορά της ανάγνωσης του κειμένου – ν' αποτέλεσαν το αποφασιστικό κριτήριο. Ρεαλιστικά και με προοπτική χώρου αποδίδονται ο άξονας και οι δύο τροχοί του άρματος. Η ανεξάρτητη κίνηση των κεφαλών των αλόγων επιτείνει την ζωνρότητα της σύνθεσης.

Ο Ηλίας αποδίδεται με τα χαρακτηριστικά του ηλικιωμένου γενειοφόρου ενώ ο Ελισαίος ως ώριμος άνδρας με περιορισμένο το τριχωτό της κεφαλής σύμφωνα με την παράδοση<sup>303</sup>. Ο Ηλίας οδηγεί τα τέσσερα κόκκινα (ένδειξη της ενπύρου ανόδου) άλογα, κρατά τα χαλινάρια με το αριστερό και γυρίζοντας πίσω προς την ίδια πλευρά με το δεξί δίνει την μηλωτή στον σπεύδοντα Ελισαίο.

---

συνοδεύεται από δύο σωματοφύλακες, κάτι επίσης κοινότυπο στις παραστάσεις της εποχής (K. WEITZMANN, S. Maria di Castelsepsio, 1951, σ.21).

<sup>302</sup> Βασ. Δ', β', 5.



Γκρι-μπλε και κόκκινος χρωματισμός στα σύννεφα πιθανότητα υπονοούν τον ανεμοστρόβιλο μέσα στον οποίο χάθηκε το άρμα. Η αποτύπωση αυτή δεν απαντάται στην Παλαιοχριστιανική τέχνη, εκτός ίσως της περίπτωσης της S. Sabinae όπου οι δραματικές κινήσεις των προσώπων είναι δυνατόν να υποδηλώνουν το ακραίο αυτό καιρικό φαινόμενο. Ένα τετρατοσφαίριο στην προέκταση της διεύθυνσης του άρματος υποδηλώνει τους ανοικτούς ουρανούς, προς τους οποίους κατευθύνεται ο προφήτης.

Οι επιγραφές με κόκκινους χαρακτήρες, είναι ομοιόχρωμοι μ' αυτούς που περιβάλλουν τις δύο σκηνές, δίνοντας μια αίσθηση κοσμήματος στο κάδρο που κυκλώνει το σύνολο των δύο παραστάσεων<sup>304</sup>.

Η αρχαιότητα της παράστασης είναι πρόδηλη: Ο Ηλίας είναι ενδεδυμένος σύμφωνα με την αρχαιότητα, διαφοροποιούμενος πλήρως από τα εικονογραφικά σχήματα που στη συνέχεια θα τονίζουν την ασκητική του ιδιότητα, ενώ η αποδιδόμενη στάση του Ελισαίου είναι χαρακτηριστική προχριστιανικών απεικονίσεων<sup>305</sup>. Τέλος η κατά τα ¾ απόδοση του άρματος, ο ρεαλισμός στην μεταφορά του και η χρήση επιπέδων δηλώνουν την έντονη προσπάθεια απόδοσης του βάθους της σκηνής όπου εξελίσσεται το επεισόδιο.

Στο fol. 302v η αποτύπωση της θείας θέλησης υποδηλώνεται με την απλή απεικόνιση ενός τετρατοσφαιρίου. Αντίθετα στις αντίστοιχες παραστάσεις της Βίβλου του Roda (fol. 48) του 1'-ια' αι. και της Βίβλου του Ripoll (fol. 95) του 11' αι.<sup>306</sup>, είναι σαφώς πιο προβαλλόμενη με την αγγελική

<sup>303</sup> Κατά την Βιβλική διήγηση όταν ο Ελισαίος ανέβαινε προς Βαιθήλ, συνάντησε ομάδα παιδιών που τον ενέπαιζαν επειδή ήταν φαλακρός (Βασ. Δ', β', 23).

<sup>304</sup> W. NYSSSEN, ό.π., 1962, σσ. 49-52.

<sup>305</sup> E. VOORDECKERS, ό.π., 1985, σ. 166.

<sup>306</sup> Με δεδομένη την παραδοχή του ρόλου που έχει παίξει η ελληνιστική μικρογραφική παράδοση στην ιστορία των χριστιανικών χειρογράφων και η πιθανολογούμενη διασύνδεσή τους με τους εικονογραφημένους παπύρους των Κλασικών μέσω Ελληνοϊουδαϊκού αρχτύπου (K. WEITZMANN, ό.π., 1971, σ. 75) που πιθανότατα προκάλεσε η μετάφραση των Ο' (του ιδίου. ό.π., 1971, σ. 90), δεν είναι άτοπη η αντίληψη

παρουσία στην παράσταση<sup>307</sup>: στο fol. 95 δύο άγγελοι προβάλλουν από μια *pardola* που δηλεί εδώ τους ανοικτούς για τον προφήτη ουρανούς ενώ ο ένας πιάνει το χέρι του Ηλία σε μια χειρονομία καθοδήγησης· στο fol. 48 ένας άγγελος δεν ίπταται αλλά κάθεται επί του άρματος, σε μια ανάλαφρη στάση που θυμίζει τις καθήμενες Νίκες που εμφανίζονται στο τελευταίο τέταρτο του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αι. στην Ήλιδα και στην Τέρινα της Κάτω Ιταλίας<sup>308</sup>.

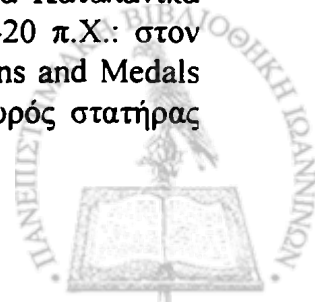
Παρά την κάθετη φόρμα της απεικόνισης της Βίβλου του Roda και της οριζόντιας σ' αυτήν του Ripoll, η αποτύπωση του Ηλία, η στάση του και ειδικά η σύμπτωση των πτυχώσεων του ενδύματός του είναι χαρακτηριστική. Το ίδιο θα μπορούσε να ειπωθεί για την στάση του Ελισαίου (που στην οριζόντια φόρμα της παράστασης του Ripoll, «χάνει» τον προσανατολισμό του προς την αναμενόμενη μηλωτή), αλλά και για την απεικόνιση του άρματος το οποίο αποδίδεται με τον ίδιο, έντονα σχηματικό τρόπο: ορθογώνιο, μοιάζοντας περισσότερο με βάθρο, τοποθετημένο αδέξια στη ράχη των αλόγων, με τους προοπτικά αποδιδόμενους, πίσω, δυο τροχούς του fol. 95 ή συμμετρικά τοποθετημένους εμπρός και πίσω, τέσσερις τον αριθμό που παρατηρούνται στο fol. 48.

---

διηγηματικών στοιχείων της παράστασης της ανόδου και σε Μοζαραβικά χειρόγραφα, την στιγμή που σ' αυτά αναγνωρίζονται Κοπτικές Συριακές ή Βυζαντινές επιδράσεις (D. DIRINGER. *The Illuminated Book*. 1967, σ. 164).

<sup>307</sup> Αντίστοιχη παρατήρηση για την παράσταση του folii 159 του Vat. Lat. 5729 δεν μπορεί να γίνει. Άλλωστε το όλο σύνολο δομείται διαφορετικά αποδίδοντας τα δύο κεντρικά πρόσωπα υπό προοπτική γωνία: σε πρώτο πλάνο ο Ελισαίος χωρίζει τα ύδατα ενώ από πίσω του σε προοπτική σμίκρυνση αποδίδεται κινούμενο προς το βάθος το άρμα του Ηλία. Η μηλωτή απεικονίζεται να πέφτει αιωρούμενη τονίζοντας το διηγηματικό στοιχείο του συνόλου. Δίπλα, όπως και στις άλλες Μοζαραβικές παραστάσεις οι «υιοί τῶν προφητῶν» χειρονομούν ζωηρά.

<sup>308</sup> Καθίσταται έτσι δελεαστική η επιβεβαίωση ελληνικών δανείων μέσω της λατινικής παράδοσης (αλλά και Βυζαντινών μέσω και της αραβικής επίδρασης) στα Καταλανικά αυτά χειρόγραφα. Παρατίθεται αργυρός στατήρας της Ήλιδας περ. 430-420 π.Χ.: στον οπισθότυπο καθιστή Νίκη, Λονδίνο, British Museum – Department of Coins and Medals (εικ. μ', Μ. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ, ό.π., Αθήνα, 1996, φωτ. 85)· επίσης αργυρός στατήρας



Επισημαίνεται επίσης η παρουσία σε συνεχή διήγηση του χωρισμού των υδάτων του Ιορδάνη και η παρουσία τρίτων προσώπων – πιθανόν των υιών των προφητών – σε κοινή κλιμακωτή παράθεση. Εντούτοις στην περίπτωση του Ripoll η ιστόρηση αναφέρεται στην θαυμαστή διάβαση του Ιορδάνη από τον προφήτη<sup>309</sup>, στο διάλογο που ακολουθεί μεταξύ του Ηλία και του Ελισαίου<sup>310</sup> και της «ξαφνικής» ανάληψης του πρώτου<sup>311</sup>. Αντίθετα στη Βίβλο του Roda φαίνεται να εικονογραφείται μετά την άνοδο, ο εκ νέου χωρισμός και διάβαση του Ιορδάνη, αυτή τη φορά όμως από τον Ελισαίο<sup>312</sup>.

Η απεικόνιση του Vatic. Graecus 333 διαφοροποιείται αρκετά: η κάθετη φόρμα της αναπτύσσεται σε μεγάλο μήκος, ξεφεύγοντας από τον συνήθη περιορισμένο χώρο μιας μικρογραφίας.

Από διηγηματικής πλευράς η σύνθεση περιορίζεται στην αποτύπωση του ήδη αιωρούμενου άρματος στο πάνω μέρος της παράστασης (θυμίζοντας την αντίστοιχη της S. Sabina) και του Ελισαίου που αναμένει με τα χέρια σηκωμένα την μηλωτή που ήδη πέφτει από το χαλαρό δεξί χέρι του Ηλία. Τα δύο πρόσωπα ενδεδυμένα κατά την αρχαιότητα, φέρουν φωτοστέφανο. Ο προφήτης στραμμένος προς τα μπρος φαίνεται να ρίχνει μια τελευταία φευγαλέα ματιά προς τον μαθητή του και στα γήινα.

---

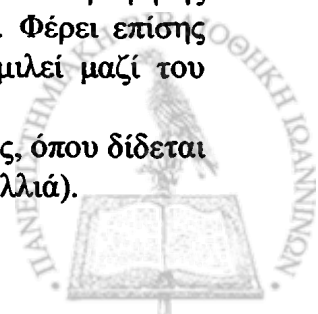
Τερίνας Κάτω Ιταλίας 400-356 π.Χ.: στον οπισθότυπο Νίκη καθήμενη σε βάση, Βερολίνο, Staatliche Museen – Munzkabinett (εικ. μα', της ίδιας, ό.π., 1996, φωτ. 68 Ο).

<sup>309</sup> Βασ. Δ', β', 8.

<sup>310</sup> Βασ. Δ', β', 9-11.

<sup>311</sup> Αυτό δεικνύει τόσο η σειριακή ιστόρηση, όσο και η ταύτιση από τον μικρογράφο των ενδυματολογικών λεπτομερειών του προσώπου επί του άρματος (Ηλίας) και αυτού που διαχωρίζει τα ύδατα. Η ίδια ταύτιση είναι προφανής και στο ένδυμα που πετά ο προφήτης στην ανάληψή του, με αυτό που χρησιμοποιεί στη διάβαση του Ιορδάνη. Φέρει επίσης πλούσια κόμη, σε αντίθεση με το πρόσωπο που τον συνοδεύει ή συνομιλεί μαζί του (Ελισαίος).

<sup>312</sup> Βασ. Δ', β' 14. Η ανωτέρω παρατήρηση βρίσκεται κι εδώ την εφαρμογή της, όπου δίδεται έμφαση στη φυσιολογική απόδοση του Ελισαίου (απεικονίζεται με λίγα μαλλιά).

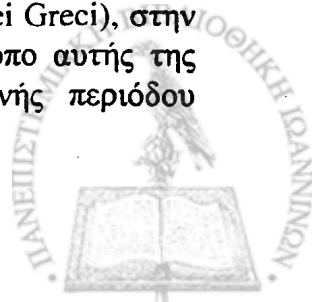


Το άρμα σχηματοποιημένο εικονίζεται με τον ιδιόρρυθμο τρόπο που ενίοτε οι βυζαντινοί καλλιτέχνες απέδιδαν το κατά μήκος παριστάμενο άρμα με ορατές και τις δύο ρόδες του<sup>313</sup>, σε μια ανάπτυξη που δηλώνει ίσως την αλληλοεπίδραση των δύο τύπων απόδοσης των αρμάτων. Φαίνεται δε να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην σύνθεση: επιμηκύνει την οριζόντια κίνηση που φαίνεται ν' ακολουθούν τα άλογα στον καλπασμό τους διασπώντας την κάθετη φόρμα του συνόλου. Η εντύπωση της ανοδικής κίνησης υπονοείται με την διάταξη των υποζυγίων σε βαθμίδες ενώ η κίνηση προς τα πίσω του κεφαλιού του τρίτου αλόγου προσθέτει ζωντάνια στη σύνθεση<sup>314</sup>. Το κόκκινο χρώμα των αλόγων δηλώνει προφανώς την έμπυρο άνοδο. Την κατεύθυνση του άρματος υποδεικνύει τεταρτημόριο ουρανού με μπλε ορίζουσες, που περικλείει κόκκινα αστέρια. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο διάκοσμος του περιβάλλοντος χώρου περιορίζεται στην πλούσια διακοσμημένη με φυτά λουρίδα γης, στην οποία πατά ο Ελισαίος και η αυστηρά γεωμετρική φόρμα της επεκτείνεται ως την κάλυψη του συνολικού εύρους της παράστασης (παράλληλα με το επιμηκυμένο άρμα του Ηλία), συμβάλλοντας στην αίσθηση ενός «κάδρου» που περικλείει το θέμα.

Η αίσθηση αυτή επιτείνεται από την τοποθέτηση σε θέση διαμετρικά αντίθετη στις γωνίες της παράστασης, του Ελισαίου και του τεταρτημορίου ενώ το σύνολο του επεισοδίου εκτυλίσσεται στο αριστερό μισό του «κάδρου». Στο υπόλοιπο μισό δημιουργείται ένας απολύτως κενός χώρος (ο οποίος γίνεται ακόμη πιο εντυπωσιακός από το γεγονός ότι η παράσταση

<sup>313</sup> H. SEYRIG, ό.π., XVIII, I, 1937, σ. 48. Στο fol. 8ν του Marciana cod. Gr. 479 (εικ. μβ') προγενέστερο του 1' αιώνα (το παλαιότερο σωζόμενο αντίγραφο του Μυθιστορήματος του Αλέξανδρου είναι του ανωτέρω αι. στον S. Giorgio dei Greci), στην καταδίωξη του Δαρείου απεικονίζεται ο ίδιος τύπος άρματος. Το αρχέτυπο αυτής της παράστασης κατά τον K. Weitzmann είναι πρωιμότερο της βυζαντινής περιόδου (K. WEITZMANN, Illustrations in Roll and Codex, 1947, σ. 146, εικ. 134).

<sup>314</sup> J. LASSUS. ό.π., 1973, σσ. 83-84.



αναπτύσσεται σε μεγαλύτερο από τον συνήθη περιορισμένο χώρο των μικρογραφιών).

Η έλλειψη οποιαδήποτε διακοσμητικής απόπειρας (φυτικός διάκοσμος, αρχιτεκτονήματα, ο Ιορδάνης, τρίτα πρόσωπα) δηλώνει την ενσυνείδητη κλίση του μικρογράφου στην λιτότητα της παρουσίασης. Πραγματικά πλην της διακεκοσμημένης λωρίδας γης το μόνο που μπορεί να επισημανθεί, είναι η ύπαρξη μερικών υποκύανων υπολειμμάτων υδροχρωματισμού πίσω από τον Ηλία, που πρέπει να υπονοούσαν την καταιγίδα, μέσα στην οποία το άρμα χάθηκε προς τους ουραμούς.

Είναι πιθανόν το σύνολο του θέματος ν' αποτελεί μια πρωτότυπη δημιουργία του ια' αι<sup>315</sup>. Με δεδομένη την μοναδικότητα του Vaticanus Gr. 333<sup>316</sup>, η τοποθέτηση του K. Wertzmann ότι αποτελεί πηγή έμπνευσης των ιστορημένων χειρογράφων των Ομιλιών του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού και της Χριστιανικής Τοπογραφίας του Κοσμά Ινδικοπλεύστη<sup>317</sup>, καθιστά την παράσταση κρίσιμη για την μελέτη των λοιπών μικρογραφημένων αποδόσεων του θέματος.

## 2. Οι Ομιλίες του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού

Τα ιστορημένα χειρόγραφα των Ομιλιών του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού εμφανίζονται από τον θ' αι. Περιέχουν είτε το σύνολο των σαράντα πέντε (45) Ομιλιών (όπως οι Cod. Ambros. E 49-50 και Paris Gr. 510), είτε μια επιλογή για λειτουργικούς λόγους δεκαέξι (16) Ομιλιών όπως

<sup>315</sup> E. VOORDECKERS, ό.π., 1985, σ. 167.

<sup>316</sup> Ο K. Weitzmann θεωρεί ότι ο Gr. 333 είναι το μόνο σωζόμενο αντίγραφο των πλουσίων εικονογραφικών κύκλων των Βιβλίων των Βασιλειών των Ο' (K. WEITZMANN, ό.π., 1971, σ. 55).

<sup>317</sup> Του ιδίου, ό.π., 1947, σσ. 117-8, 198.



στην περίπτωση του Cod. Athos Panteleimon 6 και του Torin Bibl. Univ. C.I. 6.<sup>318</sup>

Στον Cod Ambros E. 49-50, χειρόγραφο του θ' αι., στη σελίδα 597, (εικ. 19)<sup>319</sup> στην Ομιλία 41 «Εἰς τὴν Πεντεκοστήν», ο Ηλίας και ο Ελισαῖος βρίσκονται ὀρθιοὶ μέσα σε χώρο, που προσομοιάζει με σπηλαιώδες ἀνοιγμα. Οἱ μορφές παρουσιάζονται στατικές, τοποθετημένες ἢ μια δίπλα στην ἄλλη. Ο Ηλίας προσφέρει με τὸ ἓνα χέρι τὴν μηλωτὴ στο μαθητὴ του. Κανένα ἄλλο διηγηματικὸ στοιχείο δεν ιστορεῖται, προσδίδοντας μια ἔντονη ἰδιαιτερότητα στην παράσταση, που μετριάζεται πάντως ἀπὸ τὴν ερμηνεία του K. Weitzmann ὡς προς τὸν περικλειστο χώρο, ὡς τοποθέτηση του επεισοδίου ἐπὶ του Καρμηλίου ὄρους και χρήση των βράχων ὡς περιθωρίου τῆς σκηνῆς<sup>320</sup>. Ἡ δε χαρακτηριστικὴ παράλειψη εικονογράφησης του ἄρματος θα μπορούσε ν' αποδοθεῖ στην πρόθεση τονισμού τῆς μεταβίβασης τῆς προφητικῆς χάρις, σε σχέση με τὸ αἶτημα του Ελισαίου να του δοθεῖ ἡ διπλὴ θαυματουργὴ ἰκανότητα ἀπὸ τὸν προκάτοχό του<sup>321</sup> και σαν προμήνυμα τῆς υπόσχεσης του Ἰησοῦ προς τοὺς μαθητὲς του για τὴν ἀποστολὴ του Ἁγίου Πνεύματος προς ἐνίσχυσή τους<sup>322</sup>.

Στο παρισινὸ χειρόγραφο Gr. 510, στο fol. 264v (εικ. 20)<sup>323</sup>, στην Ομιλία 40 «Εἰς τὸ ἅγιον βάπτισμα» ιστορεῖται σ' ὅλο τὸ εὖρος τῆς σελίδας,

<sup>318</sup> E. VOORDECKERS, ὁ.π., 1985, σσ. 167-170.

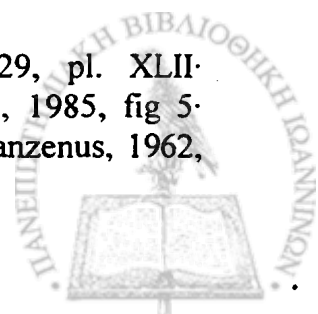
<sup>319</sup> A. GRABAR, *Les miniatures du Gregoire de Nazianze*, 1943, pl. XLVII, 2.

<sup>320</sup> Κατὰ τὸν K. Weitzmann ἡ χρήση των περιθωρίων στο ἐν λόγω χειρόγραφο ἀποτελεῖ μέσω ἐνοποίησης των εικονογραφήσεων που συνυπάρχουν στις σελίδες του (K. WEITZMANN, ὁ.π., 1947, σ. 118).

<sup>321</sup> Βασ. Δ', β', 9.

<sup>322</sup> Κατὰ Ἰωάννην, κ', 22.

<sup>323</sup> H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuserits grecs*, 1929, pl. XLII. L. BRUBAKER, *Politics, patronage and art in IX<sup>th</sup> century Byzantium*, 1985, fig 5. S. Der NERSESSIAN, *The illustrations of the Homilies of Gregory Nazianzenus*, 1962, fig. 2.





μικρογραφία που αποτελεί σύνθεση δύο οριζοντίων ζωνών. Στην κατώτερη ζώνη που είναι σαφώς μεγαλύτερη της υπερκείμενης, παρουσιάζεται η διάβαση της Ερυθράς θαλάσσης<sup>324</sup>. Η υπερκείμενη ζώνη διαιρείται σε τρία μέρη, όπου απεικονίζεται ισάριθμες παραστάσεις φαινομενικά ετερογενείς μεταξύ τους: αριστερά ο Μωϋσής μπροστά από τη φλεγόμενη βάτο<sup>325</sup>, στο κέντρο το επεισόδιο του Παύλου στο δρόμο προς την Δαμασκό<sup>326</sup> και στα δεξιά η άνοδος του προφήτη Ηλία.

Η παράσταση της ανόδου μοιάζει αρκετά με αυτήν του Vat. Gr. 333, όπως κυρίως δείχνει η όμοια κίνηση του χαλαρά εκτεινόμενου δεξιού χεριού του Ηλία, που αφήνει την μηλωτή προς τον ευρισκόμενο σε ετοιμότητα να την δεχτεί, Ελισαίο. Το άρμα καλύτερα δοσμένο εδώ, διατηρεί ανεπτυγμένες και τις δύο ρόδες του. Ο χώρος ανάπτυξης του θέματος, είναι ασφυκτικός και δικαιολογεί την επαφή του Ελισαίου με το άρμα. Ακριβώς αυτή η στενότητα οδήγησε το τετρατοσφαίριο του ουρανού με το προβαλλόμενο χέρι του Θεού εκτός του κάδρου του θέματος. Ακτίνες που το ενώνουν με τον Ηλία δεν αφήνουν αμφιβολίες προς ποιόν κατευθύνεται η Θεία Επέμβαση<sup>327</sup>.

Η άνοδος του Ηλία, στην συνέχεια της διάβασης του Ιορδάνη από αυτόν – όπως και η Διάβαση της Ερυθράς θαλάσσης –, αποτελούσε συνήθη τυπολογία του βαπτίσματος για τους Βυζαντινούς<sup>328</sup>. Ο ορισμός δε του

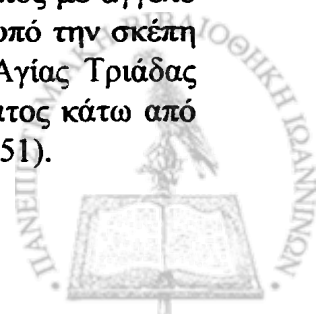
<sup>324</sup> Έξοδος. ιδ', 15-30.

<sup>325</sup> Στο ίδιο, γ', 1-6.

<sup>326</sup> Πράξεις των Αποστόλων, θ', 3-4.

<sup>327</sup> Να σημειωθεί ότι ενώ στην υπό εξέταση παράσταση, η άνοδος του Ηλία εποπτεύεται από το χέρι του Θεού, στην Καιομένη Βάτο ο Μωυσής βρίσκεται αντιμέτωπος με άγγελο (που συμβολίζει το Άγιο Πνεύμα;) και η μεταστροφή του Παύλου γίνεται υπό την σκέπη μεταλλίου με τη μορφή του Χριστού. Η εικαζόμενη αυτή παρουσία της Αγίας Τριάδας ίσως αποτελεί αναφορά στην ισότητα του Πατέρα, Υιού και Αγίου Πνεύματος κάτω από την πίεση δογματικών έριδων της εποχής. (L. BRUBAKER, ό.π., 1985, σημ. 51).

<sup>328</sup> S. Der NERSESSIAN, ό.π., 1962, σσ. 200-201.



Μυστηρίου ως «οχήματος προς τον ουρανό» το συνέδεσε πιο έντονα μ' αυτήν καθ' αυτή την εικόνα της μεταφοράς από τη γη προς τον ουρανό του Ηλία<sup>329</sup>.

Ωστόσο άξια ερμηνείας είναι η συνύπαρξη στην ίδια κατ' ουσίαν μικρογραφία της ανόδου του Ηλία με τις λοιπές τρεις παραστάσεις. Έχοντας υπ' όψιν ότι ο Γρηγόριος στην ερμηνεία του εξομοιώνει το βάπτισμα με την διαφώτιση και τον φωτισμό με το μεταβιβάσιμο της Χάρης του Αγίου Πνεύματος<sup>330</sup>, θα πρέπει ν' αναζητηθεί ο συνεκτικός δεσμός μεταξύ των φαινομενικά ετερογενών επεισοδίων, στην ύπαρξη του φωτός (στο ένπυρο του άρματος, στην Καιομένη Βάτο, στην λάμψη που ρίχνει τον Παύλο στο έδαφος, στην πύρινη στήλη που οδηγεί τον λαό του Ισραήλ<sup>331</sup>) ως καθαρτικού και αναγεννησιακού προς τη «νέα ζωή», μέσου<sup>332</sup>.

Στο χειρόγραφο 6 της μονής Παντελεήμονος του Αγίου Όρους (εικ.21) επίσης του ια' αι., η ένπυρος άνοδος του Ηλία κοσμεί το αριστερό περιθώριο

<sup>329</sup> J. DANIELOU, ό.π., 1961, σ. 86.

<sup>330</sup> ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ του Θεολόγου Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, P.G. XXXVI, 360-425.

<sup>331</sup> Έξοδος. ιγ', 21·στο ίδιο, ιδ', 24. Ο μικρογράφος αγνοεί σε κάποιο βαθμό, την απαρίθμηση βιβλικών επεισοδίων καταλυτικής παρέμβασης του Θεϊκού Φωτός που κάνει ο Γρηγόριος στην Ομιλία του. Επιλέγει την Καιόμενη Βάτο, την μεταστροφή του Παύλου και την άνοδο του Ηλία, περιστατικά που παρενθετικά και μόνο θίγονται στην Ομιλία ενώ ιστορείται και η Διάβαση της Ερυθράς Θαλάσσης που δεν αναφέρεται καθόλου. Ο Der Nersessian αναζήτησε ως κοινή ιδιότητα του συνόλου των παραστάσεων την προεικόνιση του Βαπτίσματος. (S. Der NERSESSIAN, ό.π., 1962, σσ. 200-201). Όμως η Καιόμενη Βάτος αναφερόταν σχεδόν πάντα σε σχέση με την αρετή και την παρθενία (L. BRUBAKER, ό.π., 1985, σ. 7) ενώ η μεταστροφή του Παύλου ήταν ένα θέμα της Καινής Διαθήκης και άρα δεν μπορούσε ν' αποτελέσει προεικόνιση της Βάπτισης. Αντίθετα, τα δύο αυτά παραδείγματα αποκάλυψαν τη σχέση του μικρογράφου με την διερμίνευση του Φωτίου, στη σκέψη του οποίου η Μεταστροφή του Παύλου αποτελεί το παράδειγμα θανάτου του «παλαιού» και της αναγέννησης του «νέου ανθρώπου» (ΦΩΤΙΟΥ Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, Ερώτησις ΜΓ', P.G., CI, 329-332) ενώ η Καιόμενη Βάτος αποτελεί έκφραση του Αγίου Πνεύματος, στο οποίο βαπτίζεται ο «φωτιζόμενος» (του ιδίου, Ερώτησις Τ', P.G., CI, 1136). Έτσι έχουμε μια επεξηγηματική ιστόρηση της θέσεως του Γρηγορίου μέσω ερμηνευτικών εργαλείων που προσφέρει η σκέψη του Φωτίου, ο οποίος ίσως και προσωπικά ενεπλάκη στη συγκεκριμένη μικρογραφία (L. BRUBAKER, ό.π., 1985, σ. 7).

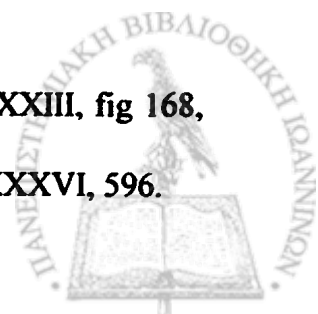
του folio 154v<sup>333</sup>. Αυτή η μικρογραφία ιστορείται σ' ένα εδάφιο της ομιλίας υπ' αριθ. 43 (ανάγνωσμα 9ο της 1<sup>ης</sup> Ιανουαρίου) που αποτελεί τον επιτάφιο λόγο του Γρηγορίου για τον Μέγα Βασίλειο, στον οποίο ο αποθανών συγκρίνεται με τον προφήτη Ηλία<sup>334</sup>.

Η σύνθεση είναι πολύ απλή. Το άρμα ανεβαίνει προς τ' αριστερά όπως το αντίστοιχο της Βίβλου του πατρικίου Λέοντος. Από τ' άλογα του άρματος μόνο το πρώτο είναι πλήρως περιγραφόμενο ενώ τα πόδια των υπολοίπων δεν απεικονίζονται συμβάλλοντας έτσι στην λιτότητα του συνόλου. Τα πίσω πόδια του αλόγου ακουμπούν στο έδαφος ενώ το άρμα (πανομοιότυπο με το αντίστοιχο απεικονιζόμενο στον κώδικα Gr. 333) βρίσκεται ήδη στον αέρα. Ο Ελισαίος τρέχει πίσω από το άρμα θυμίζοντας την συγγενή παράσταση του Κώδικα Vat. reg. Gr. 1. Το μόνο δηλωτικό στοιχείο του περιβάλλοντος χώρου είναι μια κυματιστή γραμμή, που ανεβαίνει περίπου παράλληλα με το άρμα υπονοώντας μάλλον το όρος Χωρήβ παρά τον Ιορδάνη.

Το περιεχόμενο του κειμένου στο οποίο προσάπτεται η άνοδος του Ηλία σε συνδυασμό με τη υποκείμενη της σκηνή των τριών παιδών εν καμίνω, φανερώνει το Σωτηριολογικό νόημα της παράστασης, θυμίζοντας τα νεκρικά προγράμματα των σαρκοφάγων και των κατακομβών, που τα συνέθεταν σκηνές που συμβόλιζαν την Σωτηρία.

<sup>333</sup> G. GALAVARIS, *The illustration of the liturgical Homilies*, 1969, pl. XXXIII, fig 168, σ. 211.

<sup>334</sup> ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ του Θεολόγου Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, P.G. XXXVI, 596.



### 3. Η Χριστιανική Τοπογραφία του Κοσμά Ινδικοπλεύστη

Από την χριστιανική κοσμογραφία του Κοσμά Ινδικοπλεύστη που γράφτηκε τον σ' αι.<sup>335</sup> και που γενικά συμπληρώνει αυτήν του Πτολεμαίου, διατηρούνται τρία χειρόγραφα<sup>336</sup>. Και στις τρεις περιπτώσεις τα κεφ.140 και 141 του ε' Βιβλίου αφιερώνονται στον προφήτη Ηλία αποτελώντας μια δοξαστική αναφορά στη παρουσία του επί της γης και ιδιαιτέρως στην ανάληψή του. Σε όλα δε ιστορείται η άνοδος του προφήτη: ο Vaticanus Gr. 699<sup>337</sup> την έχει στο fol. 66v, (εικ.22), ο Sinaiticus Gr. 1186 στο fol. 107v<sup>338</sup> (εικ.23) και ο Laurentianus Plut. IX, 28 στο fol. 146r<sup>339</sup> (εικ.24). ο πρώτος ανήκει στον θ' αι., οι δύο τελευταίοι στον ια'.

Τα βασικά στοιχεία των παραστάσεων στα τρία χειρόγραφα είναι πανομοιότυπα: σχηματικό σχέδιο, το ελάχιστο ενδιαφέρον για το βάθος και περικλείουν την σύνθεση εντός ελαφρώς ορθογωνίου πλαισίου. Οι μορφές σφριγηλές, με γερούς ώμους και δυνατά άκρα, έχουν τα χαρακτηριστικά της Αλεξανδρινής μικρογραφικής παράδοσης<sup>340</sup>. Ο Ηλίας πάνω στο άρμα του που κινείται προς τα δεξιά, ο Ελισαίος πίσω από το άρμα ζωνρά προστρέχει για να παραλάβει την μηλωτή (της οποίας το μέγεθος είναι παντού ασήμαντο), το χέρι του Θεού μέσα στο άνω δεξιό τετρατοσφαίριο και ο Ιορδάνης που αναβρύζει στο κάτω δεξιό άκρο του κάδρου της παράστασης από έναν λόφο.

<sup>335</sup> W. WOLSKA, *La Topologie Chrétienne de Cosmas Indicopleutès*, 1962.

<sup>336</sup> W. WOLSKA-CONUS, *Cosmas Indicopleustès*, 1970, τ. II, Livre V, σ. 202, σημ.140.

<sup>337</sup> της ίδιας. *Cosmas Indicopleustès*, 1968, τ. I, σ. 208, fig.23.

<sup>338</sup> O. DALTON, *Byzantine art and archeology*, Oxford, 1911, fig. 269. J. GALEY, *Sinaï und das Katharinenkloster*, Stuttgart – Zurich, 1979, fig. 165.

<sup>339</sup> W. WOLSKA-CONUS, ό.π., 1968, τ. I, σ. 209, fig.24. *L' art byzantin, art européen. catalogue*, 1964, no 366.

<sup>340</sup> D. ΑΙΝΑΛΟΒ, ό.π., 1961, σ. 56.



Ωστόσο παρατηρούνται διαφοροποιήσεις. Στο χειρόγραφο Vat. Gr. 699 στο fol. 66ν προστίθεται η αλληγορία του Ιορδάνη: γενειοφόρος μορφή απεικονίζεται με κλίση προς τα πίσω στηριζόμενος στον αριστερό ώμο, που ακουμπά πάνω σε υδρία, απ' όπου εκχύνεται νερό. Αυτό το τόσο πιστά υιοθετημένο μοτίβο της αρχαιότητας<sup>341</sup>, επαναλαμβάνεται και στο Sinait. Gr. 1186. Η μορφή αποδίδεται στην ίδια στάση και θέση αλλά αγένειος θυμίζοντας εδώ πιο έντονα τις αντίστοιχες παραστάσεις των κατακομβών.

Αντίθετα στον Laurent. Plut. IX, 28, ο ποταμός απεικονίζεται ρεαλιστικά να πηγάζει από σωρό πετρών στο κάτω δεξιό άκρο της σύνθεσης, που δηλώνει εδαφική έξαρση και να διατρέχει όλο το μήκος της παράστασης. Να σημειωθεί ότι ο λοφίσκος αυτός στη συγκεκριμένη θέση, αποτελεί κοινό διηγηματικό στοιχείο στις παραστάσεις των τριών χειρογράφων.

Ο Laurent. Plut. IX, 28 είναι εξαιρετικά λητός: περιορίζεται στις απεικονίσεις του άρματος με τον Ηλία και του Ελισαίου. Το άρμα έχει τέσσερα υποζύγια και σχηματικά αποδίδεται όπως τ' αντίστοιχα του κωδ. Gr. 333 και του χειρογράφου 6 της μονής Παντελεήμονος του Αγίου Όρους. Πλην του ρέοντος ποταμού από τον λοφίσκο, παριστάται και το χέρι του Θεού, που προβάλλει από το τετρατοσφαίριο, χωρίς τις ακτίνες που εκπέμπει στις άλλες δύο παραστάσεις. Ο περίτεχνος στροβιλισμός του χιτώνα του Ελισαίου και ο διάκοσμος των τροχών του άρματος δεν αμβλύνουν την αίσθηση του κενού, που δημιουργεί το λευκό βάθος της παράστασης.

Στις απεικονίσεις των Vat. Gr. 699 και Sinait. Cod. 1186 το άρμα σύρεται από δύο άλογα όμως μόνο ο άξονας και οι (ρεαλιστικά αποδιδόμενοι) τροχοί είναι ορατοί. Ο δε προφήτης τοποθετείται πολύ μπροστά ανάμεσα στα δύο άλογα, δίνοντας την εντύπωση ότι υπεύει ένα εξ αυτών.

<sup>341</sup> Του ιδίου, ό.π., 1961, σ. 27-28.



Προστίθεται ακόμα και στις δύο παραστάσεις ένας κόρακας που κρατά τροφή στο ράμφος του, προφανής υπαινιγμός στη θαυμαστή διατροφή του Ηλία κατά την παραμονή του κοντά στον χείμαρρο Χορράθ. Στην περίπτωση του δεύτερου κώδικα προστίθεται στο άνω αριστερό άκρο ένας αριθμός προσώπων που αποτελούν τους «υιούς τῶν προφητῶν».

Παρατηρείται συνολικά σ' αυτές τις εικόνες μια διάταξη των αναγκαίων στοιχείων για την αναγνώριση της σκηνής και κάποιων δευτερευόντων άλλων προς εμπλουτισμό της, σε υπερκείμενες βαθμίδες, εντός απέριπτου βάθους. Ο D. Ainalon θεωρεί αυτή την παράθεση των στοιχείων της σύνθεσης όπως επίσης την συντόμευση των εικονογραφικών στοιχείων (το άρμα στους Vat. Gr. 699 και Sinait. Cod. 1186), ως επιβεβαίωση της διατήρησης σε καθαρή φόρμα της κληροδοτημένης στην Αλεξανδρινή Ελληνιστική τέχνη Ελληνικής παράδοσης. Φορέα δε αυτής της παράδοσης πιστεύει ότι αποτελούν τα συγκεκριμένα χειρόγραφα που αντιγράφουν άλλα της περιόδου ζ'-ια'αι<sup>342</sup>.

Κατά συνέπεια τα αντίγραφα του Κοσμά επιμηκύνουν μέχρι την σύγχρονή τους εποχή τις εικονογραφικές παραδόσεις, δίνοντας την δυνατότητα επαφής τους με τους μικρογράφους της Μεσο-βυζαντινής περιόδου<sup>343</sup>.

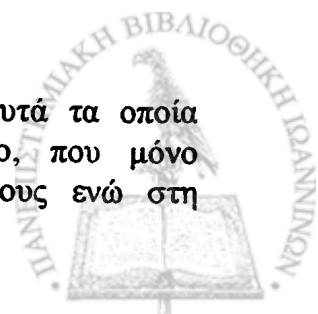
#### 4. Εικονογραφημένα ψαλτήρια

Η παράσταση της ανόδου του προφήτη Ηλία βρίσκεται σε τρία ψαλτήρια, που εικονογραφήθηκαν στα περιθώρια των σελίδων τους<sup>344</sup>. Ενώ

<sup>342</sup> D. AINALON, ό.π., 1961, σσ. 49, 51, 56.

<sup>343</sup> E. VOORDECKERS, ό.π., 1985, σ. 171.

<sup>344</sup> Τα ψαλτήρια ήταν συχνά σε χρήση στην Μεσοβυζαντινή εποχή. Αυτά τα οποία ονομάζονται μοναστικά έχουν μια ιστόρηση συνήθως στο περιθώριο, που μόνο συμπτωματικά αντιστοιχεί στους παρακείμενους της απεικόνισης στοίχους ενώ στη



στις Ομιλίες του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού πολλά εδάφια θα μπορούσαν να αποτελέσουν αίτιο απεικόνισης του Ηλία, στα ψαλτήρια η μοναδική αναφορά στον προφήτη εμφανίζεται στο εδάφιο 7 του Ψαλμού ΜΑ', όπου μια τοπογραφική αναφορά -αυτής της περιοχής απ' όπου ο Ηλίας ανέβηκε στους ουρανούς<sup>345</sup>-, προκαλεί την παράσταση της ανόδου, γεγονός που δηλώνει την απρόσκοπτη συνέχεια της εικονογραφικής παράδοσης και της χρήσης της συγκεκριμένης παράστασης στην ιστορία των ψαλτηριών<sup>346</sup>.

Η άνοδος του προφήτη Ηλία ιστορείται: α) στο ψαλτήρι Chludon, Cod 129 (εικ.25)<sup>347</sup> που βρίσκεται στο Ιστορικό μουσείο της Μόσχας, β) στο ψαλτήρι Barberini (Vat. Barb. Gr. 372· εικ.26)<sup>348</sup> και γ) στο ψαλτήρι του Θεοδώρου (Βρετανικό Μουσείο add 19.352· εικ.27)<sup>349</sup>.

Στο ψαλτήρι του Chludon των μέσων του θ' αι. η παράσταση της ανόδου του Ηλία κατέχει το αριστερό περιθώριο και το σύνολο των στοιχείων επεκτείνονται και στο κάτω μέρος του fol. 41v, όπου βρίσκεται το κείμενο του ψαλμού 41. Η σκηνή έτσι αποτελείται από δύο επίπεδα: το κάθετο (στο αριστερό περιθώριο) όπου τονίζεται η αίσθηση απομάκρυνσης του Ηλία από

---

θεματολογία τους παρεισφύουν και σύγχρονα των μικρογράφων θέματα. Γενικά θεωρούνται πιο λαϊκά από άλλα ψαλτήρια των οποίων ο διάκοσμος είναι συντονισμένος με το κείμενο, έχουν μια προτίμηση σε ολοσέλιδες ιστορήσεις και ονομάζονται αριστοκρατικά. Αυτή η διάκριση αν και θεωρείται ξεπερασμένη στην πραγματικότητα είναι σε χρήση (A. CUTLER, *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, 1984, σσ. 7-9· A. GRABAR, *Quelques notes sur les psautiers illustres*, 1965, σ. 61.

<sup>345</sup> «Πρός έμαυτόν ή ψυχή μου έταράχθη, διά τούτο μνησθήσομαι σου έκ γῆς Ιορδάνου και Έρμωνιείμ. από όρους μικρού», Το ψαλτήριον του προφήτου και βασιλέως Δαυίδ μετά των εννέα ωδών και της ερμηνείας, 1968, σ.53.

<sup>346</sup> Σε μεταγενέστερα ψαλτήρια το εδάφιο 7 του ψαλμού 41 δεν φαίνεται να θυμίζει τον κοντινό στον Ιορδάνη τόπο που ανελήφθη ο Ηλίας, αλλά την παραμονή του στον χείμαρρο Χορράθ, παραπόταμο του Ιορδάνη (αυτό παρατηρείται στα ψαλτήρια cod. 733 της Walters Art Gallery της Βαλτομόρης των Η.Π.Α. (του ιδ'αι.) και στο Sinaïticus Gr. 2123 του 1242, βλ. σσ. 183,184.

<sup>347</sup> M.V. SCEPKIVA, *Miniatjurny Chludovskoj*, 1977, pl. 41, σ. 6.

<sup>348</sup> J. ANDERSON – P. CANART – C. WALTER, *The Barberini Psalter*, 1989· VOORDECERKS, ό.π., 1985, σ.172.



την γη (το άρμα ήδη αιωρείται) και το οριζόντιο (το κάτω μέρος του fol.) όπου τοποθετούνται όλα τα γήινα στοιχεία, ο Ελισαίος πάνω σε εδαφική έξαρση, ο φυτικός διάκοσμος του χώρου, ο προσωποποιημένος Ιορδάνης.

Η κάθετη φόρμα της σύνθεσης θυμίζει έντονα την μικρογραφία του Vat. Gr. 333. Το άρμα ανεβαίνει προς τα δεξιά. Η εικονογράφησή του είναι πανομοιότυπη μ' αυτό του Βιβλίου των Βασιλειών: η ίδια γωνία αποτύπωσης και η αυτή αναλυτική απόδοση των δύο τροχών των οποίων ο άξονας τοποθετείται αρκετά προς τα πίσω τέμνοντας την υπερβολικά επιμηκημένη ουραία απόληξη του άρματος. Σε σαφή απόσταση και από κάτω του παρίσταται ο Ελισαίος σε παρόμοια στάση (εδώ πάνω στην πλαγιά του «όρους»), να κοιτά προς το άρμα με τα χέρια ελαφρώς ανασηκωμένα περιμένοντας την μηλωτή.

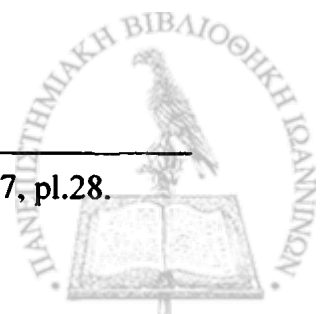
Επισημαίνονται όμως ορισμένες διαφορές μεταξύ των δύο παραστάσεων:

- Στο ψαλτήρι Chludon η θέση του κεφαλιού του τρίτου αλόγου κοιτά προς την ίδια κατεύθυνση με τα υπόλοιπα, δίνοντας στην εντύπωση ότι η αποτύπωση του άρματος είναι περισσότερο στυλιζαρισμένη δεικνύοντας μια μεγαλύτερη εξάρτηση του μικρογράφου από το πρωτότυπο.

- Οι φλόγες που ξεφεύγουν από τις ρόδες και τον άξονα του άρματος στην παράσταση του Chludon, αποτελούν προσπάθεια να αποδοθεί ο έμπυρος χαρακτήρας της ανόδου εκτός της χρήσης του κόκκινου χρώματος.

- Ο Ηλίας στρέφεται προς την αντίθετη κατεύθυνση, καθώς ορμά προς τον ουρανό κρατώντας στο χέρι του τη μηλωτή ενώ στο χειρόγραφο του Βατικανού το ένδυμα αναπαρίσταται καθώς πέφτει.

<sup>349</sup> S. Der MERSESIAN, L' illustration des psautiers grecs, 1970, σ.30, fig.87, pl.28.





- Ο Ελισαίος κοιτά προς τον ουρανό ευρισκόμενος στην άλλη πλευρά του Ιορδάνη, πάνω σε μια πλαγιά του όρους Χωρήβ που κοσμεύεται από μικρά δέντρα, σε αντίθεση με την τοποθέτηση του Ελισαίου επί απλής λωρίδας εδάφους στον Gr. 333.

- Κάτω από το κείμενο στο δεξιό άκρο τοποθετείται ο Ιορδάνης ως προσωποποιημένη ποτάμια θεότητα, από το στόμα της οποίας πηγάζει και ρέει το νερό σ' όλο το μήκος της παράστασης.

- Πάνω από το άρμα του Ηλία ένα σύννεφο διακοσμημένο με επάλληλες κυματιστές ζώνες συμβολίζει τον ουρανό και παρίσταται στο μέσον του διαστήματος του περιθωρίου και όχι στην δεξιά γωνία όπως στον κώδικα Vat. gr. 333. Η ιδιαιτερότητα αυτή –απέναντι και στις άλλες παραστάσεις που συμβολίζουν τον ουρανό με τετρατοσφαίριο και όχι με το σπάνιο ημικυκλικό σχήμα-, δεν φαίνεται να αποτελεί παρά μια προσαρμογή στον περιορισμένο χώρο της παράστασης. Και αισθητικά συμβάλλει στην ένταση της κάθετης φόρμας της απεικόνισης ενώ κρατά την ισορροπία της παράστασης.

Η παράσταση στο ψαλτήρι Barberini που χρονολογείται το 1092, είναι πολύ κοντά στην προηγούμενη παράσταση και μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι παραστάσεις του ψαλτηρίου αυτού είτε κατάγονται από αυτές του Chludon είτε και των δύο προέρχονται από ένα κοινό πρωτότυπο.

Η παράσταση καλύπτει το δεξί και κάτω περιθώριο του χειρογράφου στο fol.73r αλλά η τοποθέτηση των στοιχείων της παράστασης είναι παρόμοια μ' αυτή του Chludon: το άρμα του Ηλία -με εξοβελισμένους εδώ τους τροχούς προς τα πίσω- ανεβαίνει προς τα δεξιά· κάτω του άρματος υπάρχει η αλληγορική παρουσίαση του Ιορδάνη ως μικρή σε μέγεθος ανθρώπινη μορφή, από το στόμα της οποίας πηγάζουν τα νερά του ποταμού. Η στάση της είναι παρόμοια ενώ και στις δύο περιπτώσεις φέρει πανομοιότυπο εντυπωσιακά

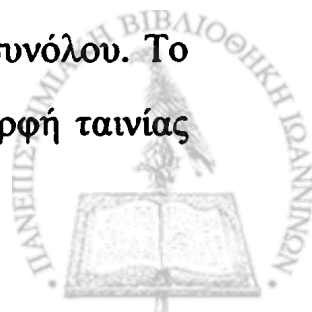


διακεκοσμημένο κάλυμμα κεφαλής. Ο Ελισαίος βρίσκεται στο πρηνές του όρους Χωρήθ ενώ ένα ημισφαίριο διακοσμημένο κι αυτό με επάλληλες ζώνες που συμβολίζει τον ουρανό, οριοθετεί ταυτόχρονα τη σύνθεση ως προς τον χώρο που αυτή καταλαμβάνει καλύπτοντας όμοια με την προηγούμενη παράσταση το σύνολο της απεικόνισης εντός του δεξιούς περιθωρίου.

Η κλίμακα όμως της παράστασης είναι σαφώς πιο περιορισμένη: ο μικρογράφος επιλέγει να μην εκμεταλλευτεί το σύνολο του διαθέσιμου χώρου και συγκεντρώνει τα στοιχεία της σύνθεσης στο κάτω δεξιό μέρος του folii δίνοντας τελικά στην παράσταση μια φόρμα σαφώς πιο οριζόντια: Έτσι το άρμα –αν και έχει εγκαταλείψει το έδαφος-, είναι ακόμα αρκετά κοντά και η μεταφορά της μηλωτής από τον Ηλία στον Ελισαίο γίνεται από το χέρι του ενός στο χέρι του άλλου. Γενικά αυτή η παράσταση είναι πιο σχηματική από την προηγούμενη: η απεικόνιση των αλόγων είναι αδέξια και επίσης ο φυτικός διάκοσμος ανύπαρκτος.

Η παράσταση της ανόδου του Ηλία βρίσκεται και στο ψαλτήρι του Θεοδώρου, το οποίο κατασκευάστηκε το 1066 για τη μονή Στουδίου της Κωνσταντινούπολης. Αναπτύσσεται στο κάτω αριστερό τμήμα του fol.51v, είναι έκδηλα πιο οριζόντια αυτής του Chludon όμως η ομοιότητα των δύο απεικονίσεων –όπως και με την αντίστοιχη του ψαλτηρίου Barberini - αγγίζει και τις λεπτομέρειες τους.

Τα στοιχεία της σύνθεσης του ψαλτηρίου του Θεοδώρου είναι αντίστροφα τοποθετημένα σε σχέση με τις άλλες δύο παραστάσεις. Έτσι το άρμα του Ηλία ανεβαίνει προς τα αριστερά, ο Ελισαίος και το όρος Χωρήθ βρίσκονται στα δεξιά ενώ ο προσωποποιημένος ποταμός βρίσκεται πάντα κάτω από το άρμα αλλά τοποθετημένος τώρα στο αριστερό άκρο του συνόλου. Το εξερχόμενο από το στόμα της ποτάμιας θεότητας νερό με την μορφή ταινίας



που ταλαντώνεται ελαφρά, καλύπτει όλο το μήκος του folii διακοσμώντας το χώρο και οριοθετώντας τη γραμμή εδάφους της απεικόνισης, που φαίνεται να ταυτίζεται με την γραμμή της ροής του νερού.

Το άρμα κινούμενο παράλληλα με την αρχικά ευθυτενή και διαγώνια ροή του ποταμού, δίνει την εντύπωση ότι ήδη ίπταται. Θυμίζοντας την αποτύπωση του fol. 154v του χειρογράφου 6 της μονής Παντελεήμονος του Αγίου Όρους μόνο το πρώτο άλογο του άρματος είναι πλήρως αναπαριστώμενο. Το άρμα είναι απλούστερα δοσμένο ενώ τα χαλινάρια αποτυπωμένα κάπως αδέξια φαίνονται να συνδέονται με το στήθος του προφήτη.

Τα διηγηματικά στοιχεία του βάθους περιλαμβάνουν μια ημικυκλική απόδοση του ουρανού όπως και στις άλλες δύο παραστάσεις όμως εδώ διακοσμείται με κόκκινα αστέρια θυμίζοντας το τετρατοσφαίριο του Vatic. Graecus 333. Σε καμπανοειδές σχήμα απεικονίζεται προφανώς το όρος Χωρήβ εσωκλείοντας στο σχήμα φυτικό διάκοσμο, του οποίου το εντυπωσιακότερο στοιχείο είναι δύο σχετικά ευμεγέθη δέντρα απολύτως συμμετρικά μεταξύ τους.

Γενικά η παράσταση είναι πιο πλούσια από αυτήν του Chludon (που ίσως ν' αποτέλεσε το πρότυπό της). Ελάχιστα μεταγενέστερο του Lond. add.19.352 είναι το ψαλτήρι του Barberini, που μπορεί να θεωρηθεί ως ενδιάμεσος σταθμός στη μετάβαση ανάμεσα στα δύο πρώτα ψαλτήρια<sup>350</sup>.

Είναι φανερό το ότι οι παραστάσεις της ανόδου του Ηλία στα χειρόγραφα δεν αφίστανται των αναλόγων παλαιοχριστιανικών. Ωστόσο χάνουν την θριαμβευτική και νεκρική σημασία που είχαν στην προηγούμενη

<sup>350</sup> S. Der NERSESSIAN, ό.π., 1970, σ.70.



περίοδο. Τα αίτια για την ιστόρηση της ανόδου από τον μικρογράφο είναι ποικίλα: η εικονογράφηση των διηγήσεων του βιβλικού κειμένου (Vat. Reg. Gr. I, Vat. gr. 333), επίσης τυπολογικοί λόγοι (cod. Ambros. E 49-50, Paris Gr. 510), ρητορικοί και διδακτικοί σκοποί (εγκώμιο για τον Ηλία στα χειρόγραφα του Κοσμά Ινδικοπλεύστη, cod. 6 μονής Παντελεήμονος), ακόμα και απλές συνειρμικές αναφορές (στην περίπτωση των ψαλτηρίων).

Παρατηρείται επίσης μεταξύ των χειρογράφων ένας παρεμφερής τρόπος απόδοσης του θέματος. Οι αποκλίσεις στα επιμέρους στοιχεία είναι περιορισμένες και συνίστανται:

– Στη φόρμα της σύνθεσης: Η φόρμα (πλησιάζοντας την αποτύπωση του θέματος στις σαρκοφάγους) είναι οριζόντια στα χειρόγραφα Vat. Lat 5729, σ' εκείνα της Χριστιανικής Τοπογραφίας (Vat Gr. 699, Sinit Gr. 1186, Lavrent Plut. IX, 28) και στα ψαλτήρια Barberini και Θεοδώρου. Αντιθέτως με κάθετη φόρμα (όπως παρατηρήσαμε στην πόρτα του S. Sabine), παρουσιάζεται η παράσταση στα χειρόγραφα Vat. Reg. Gr. I, Paris Lat 6, Vat. Gr. 333, Paris Gr. 510, Μονής Παντελεήμονος αριθ. 6 και στο ψαλτήρι Θεοδώρου.

– Στη κατεύθυνση του άρματος που είναι ως επί το πλείστον προς τα δεξιά, εδραιώνοντας την παλαιοχριστιανική αυτή πρακτική. ωστόσο δεν λείπουν οι εξαιρέσεις: στα χειρόγραφα Vat. Reg. Gr. I, Μονής Παντελεήμονος αριθ. 6 και στο ψαλτήρι Vat. Reg. gr. 18, το άρμα κατευθύνεται προς τ' αριστερά.

– Στον τύπο του άρματος. Συνήθως επιλέγεται ένα τέθριππο για την μεταφορά του προφήτη στον ουρανό. Εντούτοις δεν απουσιάζουν παραστάσεις αρμάτων με λιγότερα υποζύγια, όπως στην περίπτωση των Paris Lat. 6, Vat. Lat 5729, Vat. Gr. 699 και Sinit Gr. 1186. Σε κάθε περίπτωση παρατηρείται μια τάση σχηματοποίησης και αφαίρεσης τόσο στην απόδοση των αλόγων όσο



και στην απόδοση του σώματος του άρματος. Τούτο στην περίπτωση των υποζυγίων φαίνεται στην μικρή κλίμακα, που παριστάνονται σε σύγκρισή με άλλα διηγηματικά στοιχεία των παραστάσεων, καθώς και στην μικρή προσοχή που δίνεται στην απεικόνισή τους (τυποποιημένες κινήσεις, περιληπτική απόδοση των πιο απομακρυσμένων υποζυγίων στο σύνολο των παραστάσεων, με την σχετική εξαίρεση του Vat. Reg. Gr. I). Για το άρμα ισχύουν οι αυτές παρατηρήσεις με την εξαίρεση του ίδιου χειρογράφου. Η τάση περιληπτικής απόδοσης δεν αρκείται μόνο στο απλούστερο σχέδιο αλλά τείνει πλέον προς την συμβολική απεικόνισή του όπως δεικνύουν τα χειρόγραφα του Κοσμά Ινδικοπλεύστη: ο Ηλίας παρουσιάζεται μάλλον έφιππος ενώ από το άρμα απομένει μόνο ο άξονας με τους δύο τροχούς.

– Στη παράσταση του Ιορδάνη που ποικίλει αρκετά: νατουραλιστικά, ως απλός ποταμός απαντάται στα χειρόγραφα Vat Reg. Gr. I, Vat. Lat. 5729, Laurent Plut. IX, 28 ενώ αλληγορικά ως ποτάμια θεότητα στα ψαλτήρια: η προσωποποιημένη μορφή του ποταμού μοιάζει με νεανία στα Vat. Gr. 699 και Sinait Gr. 1186. Ο Ιορδάνης είναι απών στις περιπτώσεις των Vat. Gr. 333 και Paris Gr. 510.

– Στην υπογράμμιση ή όχι της θείας Θελήσεως και Επεμβάσεως με την απεικόνιση του χεριού του Θεού που προβάλλει μέσα από το τετρατοσφαίριο όπως στα χειρόγραφα του Κοσμά Ινδικοπλεύστη. Στη Βίβλο του Ripoll, στο fol. 95 άγγελοι προβάλλουν από μια δόξα (;) σε σχήμα *magdola* ενώ και στα ψαλτήρια το τετρατοσφαίριο αντικαθίσταται από στυλιζαρισμένο ημικύκλιο.

– Στις αποκλίσεις που εντοπίζονται στην απεικόνιση του περιβάλλοντος χώρου. Έτσι παρατηρείται αρχιτεκτονικό βάθος στο Lat. Reg. Gr. I, φυτικός διάκοσμος στα ψαλτήρια, άνυπαρξία φόντου στα χειρόγραφα της Χριστιανικής Τοπογραφίας.



- Στην εισαγωγή διηγηματικών στοιχείων που συνδέονται με άλλα επεισόδια του βίου του Ηλία· για παράδειγμα ο κόρακας που εμφανίζεται στα χειρόγραφα Vat. Gr. 699 και Sinait. 1186, υπενθυμίζει το επεισόδιο της παραμονής του προφήτη στην έρημο και την θαυμαστή διατροφή του.

Οι αποκλίσεις αυτές ωστόσο δεικνύουν ότι το πρόβλημα των εικονογραφικών προτύπων των ανωτέρω μικρογραφιών πιο σύνθετο. Η εισαγωγή δευτερευόντων στοιχείων που ανήκουν σε άλλα επεισόδια του βίου του προφήτη και η περίπτωση του χειρογράφου της Sacra Parallela (Paris Gr. 923)<sup>351</sup> καθιστούν πιθανότατα την πρώτη ύπαρξη ενός κύκλου του βίου του Ηλία. Αν δε προστεθεί και η άποψη του K. Weitzmann περί Ελληνο-ιουδαϊκού συνδέσμου αρχαιότητας και βυζαντινών μικρογραφιών<sup>352</sup>, καθίσταται κρίσιμος ο ρόλος του σχετικού κύκλου της Douga-Europos.

Η άποψη της W. Wolska για την καταγωγή των χειρογράφων του Κοσμά Ινδικοπλεύστη από εικονογραφικούς κύκλους που αντλούν από ένα πρώιμο ιστορημένο Βιβλίο των Βασιλείων ή ένα αντίγραφο της Μετάφρασης των Ο<sup>353</sup>, δεν αντιστρατεύεται την άποψη του D. Ainalon<sup>354</sup> και αν την επεκτείνουμε στο σύνολο των χειρογράφων, μοιάζει ταυτόσημη με αυτήν του K. Weitzmann που διατυπώθηκε ανωτέρω<sup>355</sup>. Οι όποιες διαφοροποιήσεις δεν θα μπορούσαν να διεκδικήσουν διαφορετικό αρχέτυπο αν τις θεωρήσουμε ως φυσιολογικό αποτέλεσμα της απροσεξίας ή της αδεξιότητας του αντιγραφέα ή ακόμα και της συντόμευσης που αυτός αποφασίζει για ποικίλους λόγους. Ακόμα και η εκτός του σχετικού βιβλικού κειμένου χρήση της βρίσκει δικαιολογητική βάση στην βαθμιαία απομάκρυνση των μικρογράφων από τον

<sup>351</sup> βλ. σ.248 κ.εξ.

<sup>352</sup> K. WEITZMANN, ό.π., 1971, σ.75.

<sup>353</sup> W. WOLSKA-CONUS, ό.π., 1968, τ. I, σσ. 124-185.

<sup>354</sup> βλ. σ. 84.

<sup>355</sup> βλ. σημ. 306.



στενό αρχικό σύνδεσμο κειμένου και εικονιζόμενου επεισοδίου (όπως στην περίπτωση των ψαλτηρίων).

Στην περίπτωση όμως του Vat. Reg. Gr. I παρά τις επιμέρους ομοιότητες, η όλη σύνθεση έχει χαρακτήρα συνολικά διαφορετικό από τα ιστορημένα αντίγραφα των Βιβλίων των Βασιλείων -στο βαθμό που μια γενίκευση μπορεί να γίνει από το μόνο διατηρούμενο παράδειγμα του Vat. Gr. 333-, κάτι που θέτει εν αμφιβόλω την υπόθεση του ενός εικονογραφικού προτύπου. Αλλά και πρακτικώς η προέλευση του συνόλου των μικρογραφιών από ένα αρχέτυπο είναι εξαιρετικά δύσκολη.

Είναι λοιπόν πιο λογικοφανής η ιστόρηση διαφόρων Βιβλίων να προήλθε από την μετάφραση των Ο', όχι απαραίτητα στον ίδιο τόπο και χρόνο (που σημαίνει κάτω από ποικίλων βαθμών επιδράσεις), καθώς και η έκταση αυτών των ιστορήσεων να επηρεάστηκε από την ενδεχόμενη ένταξή τους σε ευρύτερα σύνολα -όπως λ.χ. η Οκτάτευχος-, με τις συντομεύσεις και προσαρμογές που αυτό συνεπάγεται.

### **III. Η ανάληψη του προφήτη Ηλία στην εντοίχιο ζωγραφική**

#### **1. Κατ' ενώπιον παραστάσεις**

Στην μνημειώδη τέχνη απαντώνται οι πρώτες παραστάσεις της ανόδου του προφήτη Ηλία κατά τοιχομετωπικό τύπο.



Η παλαιότερη γνωστή βρίσκεται στο εσωράχιο του περάσματος προς την εκκλησία υπ' αριθ. 4 στο Güllü Dere της Καπαδοκίας, αφιερωμένης στον Άγιο Ιωάννη (εικ. 28)<sup>356</sup>. Καταλαμβάνει το σύνολο του χώρου έχοντας στα δεξιά την παράσταση της θυσίας στο Καρμήλιο όρος. Η αυστηρά γεωμετρική φόρμα του άρματος δεσπόζει στο μέσον της σκηνής: ένας κάθετος άξονας που ενσωματώνεται στο σχήμα του άρματος, το διχοτομεί σε δύο ακριβή μέρη. Το σώμα του άρματος που εδώ είναι κιβωτιόσχημο, τοποθετείται επί άξονος, που ενώνει τους δύο ανεπτυγμένους -επίσης συμμετρικά- τροχούς. Τα άλογα κινούνται ανά ζεύγη προς αντιθετικές κατευθύνσεις, ελαφρώς ανασηκωμένα δηλώνοντας έτσι την κίνηση προς τον ουρανό (με λευκές κυματιστές γραμμές στο γκρίζο βάθος). Ο Ηλίας γέροντας με λευκά μαλλιά και γενειάδα, ντυμένος κατά αρχαιοπρεπή τρόπο, κρατά στο δεξί του χέρι την μηλωτή ενώ παριστάμενος κατ' ενώπιον και με τα χέρια ανοικτά θυμίζει την στάση του δεομένου. Ένα κυκλικό νέφος φωτιάς περιβάλλει το ήδη φωτοστεφανωμένο κεφάλι και το στήθος του Ηλία τονίζοντας τον θριαμβευτικό τόνο της παράστασης. Η επιγραφή στα δεξιά του προφήτη επεξηγεί: «ΙΛΙΑΣ ΕΝ ΑΡΜΑΤΙ ΠΥΡΙΝΟ».

Ο Ελισαίος τοποθετείται στην άλλη πλευρά του τόξου, συμμετρικά προς την παράσταση που αναφέρεται στα του Καρμηλίου όρους. Ο μαθητής είναι σαφώς νεώτερος με μαύρη γενειάδα και αρχή φαλάκρας. Ντυμένος κι αυτός αρχαιοπρεπώς φαίνεται καθήμενος, να περιβάλλεται από σχήμα που μοιάζει με σπηλαιώδες άνοιγμα. Σηκώνει το δεξί χέρι με την παλάμη μπροστά, σημάδι έκφρασης δέους και πιάνει την αποδιδόμενη ως διακοσμημένο ύφασμα μηλωτή που κρατά ο Ηλίας ενώ επεξηγείται: «ΕΛΙΣΕΟΥΣ ΔΕΧΟΜΕΝΟΣ ΤΙ ΜΙΛΟΤΙΝ ΕΚ ΧΙΡΟΣ ΗΛΙΑ».

<sup>356</sup> N. et. M. THIERRY, *Ayvoli Kilisse ou pigeonnier de Güllü Dere*, 1965, εικ. 15-17, σσ.





Οι τελευταίες αυτές παρατηρήσεις δεικνύουν μια τάση διηγηματική σ' έναν τύπο που θα θεωρηθεί ως ελλειπτικός και συμβολικός της παράστασης<sup>357</sup>. λαμβανομένης δε υπ' όψιν και του (συντηρητικού) μοναστικού χώρου στον οποίο αποτυπώνεται, ίσως έχουμε μια ένδειξη άντλησης δανείων από ένα σαφώς πιο διηγηματικό πρότυπο.

Επιπρόσθετα ο καλλιτέχνης λύνει με ενδιαφέροντα τρόπο τις δυσκολίες που έθετε ο επιλεγείς χώρος τόσο για την ιστορήση του θέματος όσο και για την θέαση της τοιχογραφίας. Έτσι ο Ηλίας ως σημείο αναφοράς τοποθετείται στο κέντρο της αψίδας. Το σώμα και τα υποζύγια του άρματος καλύπτουν το ένα τμήμα της αψίδας ενώ στο άλλο συμμετρικά προς τον προφήτη -αντίθετα όμως προς το άρμα-, τοποθετούνται δεξιά ο Ελισαίος και αριστερά η σκηνή του ολοκαυτώματος<sup>358</sup>. Η σύνδεση με το άρμα της ανόδου επιτυγχάνεται στην μεν περίπτωση του Ελισαίου, μέσω της μηλωτής που κρατά ο Ηλίας και ταυτοχρόνως αρπάζει ο μαθητής του, στο δε ολοκαύτωμα με την διασύνδεση του πύρινου νέφους που περιβάλλει τον Ηλία στο άρμα, με την βροχή (που αποδίδεται με γκρι και λευκές πινελιές) εν είδει στήλης που πέφτει στη σκηνή του Καρμηλίου όρους.

Μπροστά δε από αυτό παρίσταται για δεύτερη φορά ο Ηλίας με τα χαρακτηριστικά της κεντρικής σκηνής του άρματος, γονυπετής σε στάση επίκλησης με τα χέρια ανασηκωμένα προς τον ουρανό ενώ βροχή (και όχι φωτιά) παρίσταται να πέφτει πάνω στη μηλωτή, που προσδιορίζεται με τη λέξη «ΠΟΚΟΣ». Η επιγραφή πάνω από τον Ηλία που διευκρινίζει «ΚΕ ΠΡΟΨΕΥΞΑΜΕΝΟΣ Ο ΗΛΙΑΣ ΤΟΥ ΒΡΕΞΙΝ ΕΠΙ ΤΟΝ ΠΟΚΟΝ ΜΟΝΟΝ

121-124· N. THIERRY, Haut Moyen – Age en Cappadoce, 1983, σσ. 152-153.

<sup>357</sup> V. SCHMIDT, ό.π., 1993, σελ. 24.

<sup>358</sup> Η συνύπαρξη δύο επεισοδίων μπορεί να θεωρηθεί ως ένας αγιογραφικός κύκλος του βίου του προφήτη. Ωστόσο η πρωιμότητα και η σπανιότητα της δεσπόζουσας παράστασης της



ΚΕ ΒΡΕΞΕΝ», επιβεβαιώνει ότι η παράσταση αναφέρεται στο επεισόδιο του Καρμηλίου όρους, ταυτόχρονα όμως δηλώνει ότι η ασυνήθιστη επιλογή της προσευχής και της επακολουθήσασας βροχής, γεγονότων που έπονται του κυρίου συμβάντος του ολοκαυτώματος, ήταν προϊόν σύγχυσης με παρεμφερές επεισόδιο που αφορά τον Γεδεών<sup>359</sup>.

Η σκηνή της ανόδου στην κατάσταση που διασώζεται (όπως και αυτή της αναφοράς στη θυσία του Καρμηλίου όρους), είναι μοναδική στην Καππαδοκία<sup>360</sup>. Οποσδήποτε ενσωματώνει στοιχεία της Μεσοποτάμιας παράδοσης: δύο διαστάσεις, παρατακτική διερμηνευση του σώματος, λιτή χρήση περιβάλλοντος και μόνο για διηγηματικούς λόγους (η αποτύπωση με γραμμές νεφών για να δοθεί η εντύπωση της αιώρησης του άρματος). Παρά ταύτα η ευγένεια που αναδύει η μορφή του Ηλία στο άρμα, μοιάζει ν' αντανakλά το Ελληνιστικό παρελθόν. Η χρήση της στο πέραςμα που οδηγεί σ' ένα νεκρικό παρεκκλήσι, ανακαλεί στην μνήμη την νεκρική τέχνη των Παλαιοχριστιανικών Χρόνων και την χριστολογική της ερμηνεία. Η παρουσία ακόμη της θυσίας του Αβραάμ στο ίδιο πέραςμα συνδυαζόμενη με τη θυσία στο Καρμήλιο όρος δίνει και μια έννοια ευχαριστιακή<sup>361</sup>. Επιπρόσθετα η παρουσία της ανόδου στο μοναστικό περιβάλλον προσφέρει ένα παράδειγμα

---

ανόδου επιβάλλουν την ένταξη στη συγκεκριμένη ενότητα και την εξέτασή της προ των λοιπών παραστάσεων, οι οποίες και έπονται αυτής χρονολογικά.

<sup>359</sup> Η θυσία στο Καρμήλιο όρος περιγράφεται στο Βασ. Γ', ιη', 20-41· η εκ νέου άνοδος του Ηλία στο Καρμήλιο όρος, η προσευχή και το συνακόλουθο τέλος της ξηρασίας είναι εξιστορούμενα αμέσως μετά (Βασ. Γ', ιη', 42-46). Η παράσταση εδώ συγγέει το ανωτέρω επεισόδιο μ' αυτό του Γεδεών, κατά το οποίο ο Θεός έστειλε «δρόσον...έπί τόν πόκον μόνον και επί πάσαν τήν γήν ξηρασία...» (Κριταί, στ', 37-39).

<sup>360</sup> N. et M. THIERRY, ό.π., 1965, σ. 124. Επίσης μετωπική παράσταση της ανόδου όπου ο Ηλίας οδηγεί τέθριππο προς τον ουρανό, αναγνωρίζεται δύσκολα στην αψίδα του προθαλάμου εκκλησίας στο Ιττας (στην οποία και δόθηκε συμβατικά το όνομα της ανόδου του προφήτη). Η απεικόνιση ίσως να είναι και τού η' αι., πρωιμότερη αυτής του Güllü Dere και αντίστοιχης παράστασης της Karabulut Kilisesi που θα εξεταστεί στις κατά μήκος απεικονίσεις του άρματος (C. JOLIVET-LEVY, Les églises Byzantines de Cappadoce, 1991, σσ.167, 169).



απομόνωσης και μιας αγιότητας στηριγμένης σε πρόσωπα της Καινής Διαθήκης.

Η πρόωπη δε χρονολόγησή της στις αρχές του 1'αι., εποχής κατά την οποία διαπιστώνεται στην Καππαδοκία μια προσήλωση στην συρο-παλαιστινιακή παράδοση, καθιστά ελκυστική την υπόθεση ότι ίσως αποτελεί έναν απόηχο των εικονογραφικών κύκλων, που γεννήθηκαν στα γεωγραφικά όρια της περιοχής μεταξύ Συρίας και Αιγύπτου του στ' αι.<sup>362</sup>

Στο τύμπανο του δυτικού τοίχου της Β.Δ. εκκλησίας του Οσίου Λουκά Φωκίδος<sup>363</sup> σ' ένα φόντο μπλε βαθύχρωμο απεικονίζεται η άνοδος του Ηλία, που χρονολογείται μεταξύ του τέλους του 1' και των αρχών του 1α' αιώνας (εικ. 29).

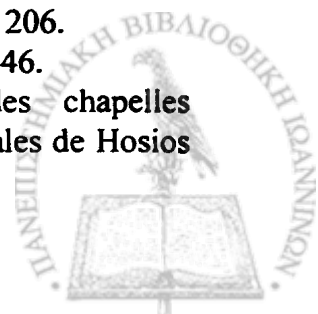
Η παράσταση είναι μετωπικού επίσης τύπου. Ο κάθετος άξονας της παράστασης που διέρχεται από το σώμα του Ηλία, διαμοιράζει την παράσταση σε δύο συμμετρικά σχεδόν μέρη τοποθετώντας τα άλογα κατά ζεύγη και σε αντιθετική κίνηση ενώ κάτω από αυτά προβάλλονται αναπεπταμένοι οι τροχοί. Στην βάση της όλης σύνθεσης κυματιστές γραμμές αποδίδουν μάλλον κύματα (του Ιορδάνη) μπροστά από μια ζώνη πράσινης γης.

Η ομοιότητα έτσι που αναγνωρίζεται στην απόδοση της μορφής του προφήτη με την αντίστοιχη του Güllü Dere (μεγάλο κεφάλι, εκστατικά ολάνοικτα μάτια, δύσκαμπτο περίγραμμα και γενικά μια ιερατική τάση), φαίνεται να επεκτείνεται και σε ορισμένα διηγηματικά στοιχεία. (Με την

<sup>361</sup> N. et M. THIERRY, ό.π., 1965, σ. 124· C. JOLIVET-LEVY, ό.π., 1991, σ. 206.

<sup>362</sup> C. de JERPHANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, 1936, σσ.441, 446.

<sup>363</sup> T. CHATZIDAKIS-BACHARAS, *Particularites du décor peint des chapelles occidentales*. 1972, pl. 9, σσ. 96-106· Θ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, 1982, σσ. 44-66· της ίδιας, *Όσιος Λουκάς*, 1996, εικ.55, σ.60.



διαφορά ότι στην περίπτωση του Αγίου Ιωάννη αναγνωρίζονται ως νεφελώματα οι γραμμές κάτω του άρματος).

Η παράσταση του Οσίου Λουκά φαίνεται να διαθέτει σχέδιο πιο επεξεργασμένο, όπως φανερώνει η λεπτομερής απόδοση των τροχών και η ζωηρότερη κίνηση των αλόγων όμως μπορεί να χαρακτηριστεί ελλειπτικότερη αυτής του Αγίου Ιωάννη εξαιτίας του εξοβελισμού του Ελισαίου από την σύνθεση: αυτός παρίσταται σε μετάλλιο κάτω από το κάδρο της ανόδου. Η «αποβολή» αυτή δίνει την εντύπωση υποβάθμισης τελικά των διηγηματικών στοιχείων και μια τάση ανάδειξης του συμβολισμού αυτής καθ' αυτής της ανόδου πέραν της παρουσίασης της ως παραδείγματος μοναστικής ζωής στο παρεκκλήσι ενός Καθολικού.

Επιδιώκεται κι εδώ η χριστολογική ερμηνεία της σύνθεσης. Αυτή δε συνδυάζεται με την Μεταμόρφωση και την Σταύρωση, σκηνές που σχετίζονται με βασικές δογματικές παραδοχές του Χριστιανισμού. Στο νεκρικό παρεκκλήσι<sup>364</sup> οι τρεις αυτές απεικονίσεις διαμοιρασμένες σε τρεις τοίχους μπορεί να θεωρηθεί ότι απηχούν την πίστη στην παρουσία της θείας θέλησης και στην μεταθανάτιο ζωή. Επιπλέον η επιλογή της απεικόνισης του Ηλία μαζί με δύο καίρια επεισόδια της Καινής Διαθήκης, η προβολή του ως προαγγέλου της Ανάστασης και της Ανάληψης αλλά και ως μάρτυρα της θέωσης του Ιησού (στη Μεταμόρφωση), είναι ενδεικτική για την έκταση αποδοχής της λατρείας του προφήτη.

<sup>364</sup> Ο χαρακτηρισμός του παρεκκλησίου ως νεκρικού απορρέει από τον προσανατολισμό της εισόδου του προς τον τάφο του Οσίου, την απεικόνιση του δεομένου Οσίου πάνω από την είσοδο αλλά και την αποτύπωση δύο μαναλίων με αναμμένες λαμπάδες (νεκρικό παλαιοχριστιανικό στοιχείο) καθώς και μιας κουκουβάγιας (σχετιζόμενης με νεκρικά ρωμαϊκά έθιμα και ανάλογες λαϊκές ελληνικές παραδόσεις της ίδιας, ό.π., 1972, σ. 106).

Μια μετωπική παράσταση της ανόδου βρίσκεται επίσης σε κόγχη στον δυτικό τοίχο του Νάρθηκα της εκκλησίας των Αγίων Αρχαγγέλων στο Lesnovo χρονολογούμενη το 1349 (εικ. 30)<sup>365</sup>.

Παρατηρείται μια έντονη τάση αφαίρεσης στη σύνθεση: ο Ελισαίος είναι απών ενώ το άρμα σε αντίθεση με τις μέχρι τώρα ιστορήσεις του θέματος εξαφανίζεται πλήρως και απλώς υπονοείται από δύο τεράστιους τροχούς, που παρατακτικά βρίσκονται κάτω από το σώμα του Ηλία, το οποίο φαίνεται να τοποθετείται κατευθείαν επάνω τους. Τα άλογα εντόνως σχηματικά και σε πολύ μικρότερη κλίμακα πλαισιώνουν διακριτικά τον ευρισκόμενο στο κέντρο προφήτη.

Το αίτιο της διαπιστωμένης αφαίρεσης θα μπορούσε να είναι η στενότητα του χώρου στον οποίο αναπτύσσεται η παράσταση. Η συγκεκριμένη όμως επιλογή απεικόνισης του Ηλία αιωρούμενου στο στερέωμα έχει ήδη επισημανθεί στο αιγυπτιακό ύφασμα της συλλογής Abegg-Stiftung<sup>366</sup> θυμίζοντας επίσης τον θρόνο του Εζεκιήλ και παρεμφερείς αποτυπώσεις ιπταμένων θεοτήτων της ευρύτερης μεσανατολικής προχριστιανικής παράδοσης<sup>367</sup>. Επιπρόσθετα στο εσωτερικό των τροχών απεικονίζονται πέραν των ευμεγέθη, σε οβάλ σχήμα, ακτινών τους και άλλες ακτινωτές γραμμές που πιθανότατα συμβολίζουν φλόγες που ξεπηδούν. Στην περίπτωση αυτή έχουμε ένα πολύ σπάνιο εικονογραφικό στοιχείο, πρωϊμότερο παράδειγμα του οποίου συναντάμε στην γεωργιανή εκκλησία του Hahouli (τέλος 1'-αρχές 12' αι.)<sup>368</sup>.

<sup>365</sup> M. OKONEV: Lesnovo, 1930, pl. XXXVI, σσ.222-259· T. VELMANS, La peinture murale byzantine, 1977, σ.288.

<sup>366</sup> βλ. σημ. 289.

<sup>367</sup> βλ. σημ. 290.

<sup>368</sup> Θα εξεταστεί παρακάτω στις κατά μήκος παραστάσεις του άρματος της ανόδου.



Εάν δεχτούμε την θέση του Strzygowski, που αναφέρει ο Dalton<sup>369</sup>, πως η σερβική τέχνη επηρεάστηκε από παλαιότερες συρο-μεσοποτάμιες παραδόσεις, που μεταδόθηκαν κατευθείαν από την Ανατολή χωρίς την παρεμβολή της Κωνσταντινούπολης, καθίσταται ελκυστική η υπόθεση ενός προτύπου που διατηρεί ένα τόσο πρώιμο μέσο απόδοσης της ανόδου του Ηλία.

Ο προφήτης αποδίδεται έντονα γραμμικά, με φυσιογνωμία αντικλασική, την τραχύτητα και την αυστηρότητα της οποίας επιτείνουν τα ατάκτως αποδιδόμενα μαλλιά και γένια. Θυμίζοντας έντονα τους ασκητές της βυζαντινής εικονογραφίας ανταποκρινόταν στο μοναστικό περιβάλλον του ναού.

Ο ρόλος της απεικόνισής του ως παραδείγματος μοναχικού βίου επιβεβαιώνεται και από την παρουσία του Ιωάννου του Προδρόμου στην βορειο-ανατολική κόγχη του Νάρθηκα: Έτσι αποδίδονται τιμητικά οι δύο θεωρούμενοι ως ιδρυτές του μοναχισμού.

Ακόμα η παρουσία της ανόδου του Ηλία σ' ένα εικονογραφικό πρόγραμμα που αφιερώνεται κατά μεγάλο μέρος στην ιστορία σκηνών της Παλαιάς Διαθήκης που προεικονίζουν την Παρθένο, μπορεί να ερμηνευτεί υπό το πρίσμα της διαδεδομένης στους Σλάβους άποψης του Γρηγορίου του Μοναχού, που θεωρούσε την άνοδο του Ηλία ως αναγκαία προϋπόθεση της Ενσάρκωσης και της μετέπειτα Ανάληψης του Θεανθρώπου<sup>370</sup>.

Τέλος η παρουσία του συνδυαζόμενη με την αποτύπωση στο εσωράχιο των σημείων του ζωδιακού κύκλου θα μπορούσε να αποτελεί επιβεβαίωση της -πρωτίστως από τους σλαβικούς λαούς- αποδιδόμενης σ' αυτόν ιδιότητας του Κυρίου των στοιχείων της φύσης<sup>371</sup>.

<sup>369</sup> O. DALTON, ό.π., 1911, σσ.41-42.

<sup>370</sup> S. GREGORI MAGNI, Romani Pontificus, P.L. LXXVI, 1247.

<sup>371</sup> T. SPASKY, ό.π., 1956, I, σσ.229-230.



Η παράσταση του Αγίου Νικολάου της Ευπραξίας στη Καστορία (εικ. 31) που χρονολογείται στα 1485/6.

Ο προφήτης τοποθετείται εντός άρματος πολυγωνικού σχήματος, που ορθότερα θα πρέπει να το χαρακτηρίσουμε ως άμαξα. Οι δύο του ρόδες τοποθετούνται παρατακτικά ενώ μ' έναν «κυβιστικό» τρόπο το όχημα αναλύεται παρουσιάζοντας τις δύο πλαϊνές πλευρές του αποκτώντας τελικά ένα σχήμα τραπεζίου. Το άρμα περιβάλλεται από τέσσερα κόκκινα φτερωτά άλογα, που κινούνται ανά ζεύγη σε αντίθετη διεύθυνση αλλά προς τα πάνω.

Ο Ηλίας προβάλλει μέσα από το άρμα μέχρι την μέση του σώματός του. Με κάποια εκζήτηση στην στάση του μοιάζει να επιδεικνύει τα (δυσανάγνωστα) γραφόμενα επί του ειληταρίου που κρατά στο αριστερό του χέρι ενώ με το δεξί που βρίσκεται στο ύψος του στήθους, ευλογεί. Η ελαφρά κλίση της κεφαλής του Ηλία προς τον Ελισαίο ο οποίος έχει σηκωμένο το ένα χέρι και δείχνει ότι συνομιλεί με τον δάσκαλό του, πιστοποιεί ότι η ευλογία και η επίδειξη του περιεχομένου του ειληταρίου, προορίζονται για τον μαθητή.

Η μορφή του Ηλία δίνεται με κάποια ασχήμια, στην προσπάθεια ίσως να αποδοθεί μια αυστηρή ασκητική μορφή. Κυρίως στα ενδύματα του προφήτη είναι φανερή μια εμμονή σε ενδυματολογικές λεπτομέρειες, που δεν συνάδουν με την λιτότητα ενός αναχωρητή (κλάβοι κοσμούν τον χιτώνα που φορά), αντλώντας πιθανώς δάνεια από λαϊκές διηγήσεις που δεν σχετίζονται απαραίτητα με τα Βιβλικά δρώμενα.

Διαπιστώνεται κάποια σχηματοποίηση στο σχέδιο όπως δεικνύει κυρίως η απεικόνιση του Ελισαίου, μια ελλιπής εκφραστικότητα των μορφών την οποία προσπαθεί να αντισταθμίσει η έμφαση στην δραματικότητα



(χαρακτηριστική η επίδειξη του ειληταρίου από τον Ηλία) και μια πλαδαρότητα που φαίνεται στο πλάσιμο των αλόγων.

Η χρωματική κλίμακα είναι απλουστευμένη με χρήση των χρωμάτων χωρίς ενδιάμεσους τόνους. Η σε τέσσερις ζώνες χρωματική απόδοση του φόντου με καθαρά, λαμπερά χρώματα εξελίσσεται σε διακοσμητικό στοιχείο του συνόλου.

Γενικά υπάρχει μια έντονη ροπή προς την χρήση κοσμημάτων, όπως φανερώνει ο διάκοσμος του άρματος, ο ρουχισμός του Ηλία, τα φολιδωτά σχήματα που γεμίζουν το άνω διάζωμα του φόντου· προφανώς ο καλλιτέχνης προσπαθεί να εντυπωσιάσει με εξωτερικά μέσα.

Η απόπειρα απόδοσης του βάθους με την «προοπτική» απεικόνιση των αλόγων (τα μπροστινά σε μεγαλύτερη κλίμακα από τα πίσω των οποίων το σώμα κρύβεται από το άρμα, που τοποθετείται μεταξύ των δύο ζευγών υποζυγίων), θα πρέπει ν' αναζητηθεί σε επείσακτα εικονογραφικά μοτίβα<sup>372</sup>.

Το εικονογραφικό σύνολο μέρος του οποίου είναι και η συγκεκριμένη παράσταση, ανήκει σ' ένα ευρύτερο σύνολο μνημειακών τοιχογραφιών, που επικεντρώνεται στην περιοχή της Καστοριάς, αλλά επεκτείνεται και σε γειτονικές χώρες της χερσονήσου του Αίμου. Η ύπαρξη του εργαστηρίου αυτού ακριβώς πριν την άφιξη των κρητών ζωγράφων στην ηπειρωτική χώρα διασώζει στην περίπτωση της υπό εξέταση παράστασης, μια αποτύπωση του μετωπικού άρματος που ανήκει στην παλαιολόγια ζωγραφική, έστω κι αν εδώ πρόκειται για μια κατώτερη ποιοτικά και σαφώς λαϊκότερα προσανατολισμένη εκδοχή της<sup>373</sup>.

<sup>372</sup> Ο Χατζηδάκης ανιχνεύει στο εργαστήριο αυτό επιρροές ιταλικών υστερογοθτικών μοτίβων, που πιθανόν περιήλθαν σε γνώση τους μέσω κρητικών εικόνων ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση, 1987, σ.78).





Τέλος παρατίθεται «η ανάληψις Ηλίου» που εικονογραφείται σε σφαιρικό τρίγωνο του ναού του Οσίου Ιώβ της Αχρίδος (εικ. 32). Η ιστορία του ναού από την σχετική αναμνηστική επιγραφή αποδίδεται στον «Τέρπο υιό Κωνσταντίνου έκ Κορυτσάς» και χρονολογείται στα 1806.

Εδώ ο καλλιτέχνης εκμεταλλεύεται τον χώρο του σφαιρικού τριγώνου για ν' αναπτύξει κάθετα το θέμα του. Στο πάνω ευρύτερο μέρος απεικονίζεται το άρμα του Ηλία, που εδώ πλέον είναι ένα απλό, συνηθισμένο τετράτροχο κάρο της καθημερινής αγροτικής ζωής το οποίο και αποδίδεται χωρίς την παραμικρή προσπάθεια διακόσμου: απλές κάθετες σανίδες που συγκρατούνται από ένα οριζόντιο πήχη στο τελειώμά τους. Χαρακτηριστική είναι η απόλυτα επιτυχημένη προοπτική απόδοση τόσο του σώματος του οχήματος όσο και της διάταξης των τροχών του: είναι ορατοί μόνο οι της πλευράς προς τον θεατή ενώ η κατά τα  $\frac{3}{4}$  απεικόνιση του «άρματος» επιτρέπει την εμφάνιση τμήματος τροχού από το ζεύγος της αθέατης πλευράς του οχήματος. Και η κλίμακά του ως προς τον επιβαίνοντα προφήτη έχει μια σχετική αληθοφάνεια.

Το ρεαλιστικό όμως της αποτύπωσης εξαντλείται στο «άρμα». Τα φτερωτά υποζύγια του παραμένουν πιστά στην απεικόνιση του «ανεπτυγμένου άρματος» και ανά ζεύγη κινούνται σε αντίθετη κατεύθυνση αριστερά και δεξιά του άρματος αφήνοντας το απολύτως ορατό. Η ανάπτυξή τους όμως ακολουθεί την προοπτική γωνία του άρματος (στο δεξιό ζεύγος το εσωτερικό άλογο έπεται του εξωτερικού ενώ το αντίθετο παρατηρείται στα αριστερά).

Μέσα στο όχημα ο προφήτης Ηλίας κρατά με το αριστερό χέρι τα γκέμια των αλόγων και με το δεξί βαστά έξω από το «άρμα» την μηλωτή, με προφανή πρόθεση να την αφήσει να πέσει προς τον ευρισκόμενο ακριβώς από κάτω

<sup>373</sup> του ιδίου, Η Μεταβυζαντινή τέχνη, 1974, σ.419.



Ελισαίο, που ήδη την περιμένει με το κεφάλι ανασηκωμένο και τα χέρια υψωμένα προς τον ουρανό.

Ο λαϊκός χαρακτήρας της παράστασης είναι έκδηλος. Η χρήση των χρωμάτων είναι συχνά επίπεδη (όπως στο πλάσιμο των μορφών) και στα λίγα σημεία που σημειώνεται αντίθεση, το πέρασμα από το φωτεινό στο σκοτεινό μέρος γίνεται χωρίς ενδιάμεσους τόνους. Η πτυχολογία είναι κάποτε εντελώς γραμμική, χωρίς πλαστικότητα (στο στήθος του Ηλία, στην ζώνη του Ελισαίου) και σε ορισμένα σημεία εντελώς άσχετη με την κίνηση και το σχήμα του καλυπτόμενου μέλους (δεξιό μανίκι του Ηλία).

Δίδεται φροντίδα για το διηγηματικό μέρος του συνόλου: τα γκέμια που κρατά ο Ηλίας, η φορβεία των αλόγων, η απόδοση με κόκκινο χρώμα των φτερών τους που αποτελεί διακριτική υπενθύμιση του ενπύρου χαρακτήρα του συμβάντος.

Νατουραλιστικά στοιχεία επεισέρχονται στην απόδοση του βάθους: ο Ελισαίος τοποθετείται στην μια όχθη του Ιορδάνη, στην μέση σε ψηλότερο επίπεδο το ποτάμι με παράλληλες γραμμές που υποδηλώνουν το ρεύμα του νερού και σ' ένα τρίτο επίπεδο η άλλη όχθη με κάποιο φυτικό διάκοσμο από την οποία απογειώνεται ο Ηλίας προς ένα σκουρόχρωμο ουρανό. Αυτή η απόδοση του βάθους και η «ρεαλιστική» εικονογράφηση του οχήματος με την παράλληλη προσήλωση στην παραδοσιακή «αναλυτική» παρουσίαση των υποζυγίων δεικνύει μια αδυναμία κατανόησης των παλαιών προτύπων.

Η παράσταση του Οσίου Ιώβ είναι αντιπροσωπευτική των ύστερων αυτών χρόνων της Μεταβυζαντινής περιόδου: γεωγραφικά γιατί εκτελείται στο επίκεντρο της περιοχής (ΒΔ Μακεδονία και Ηπειρο), στην οποία συντελείται η σημαντικότερη δραστηριότητα της περιόδου, χαρακτηριστικό της οποίας είναι



η κοινή τεχνοτροπία ανά την ηπειρωτική χώρα<sup>374</sup>. επιπρόσθετα ιστορείται από γόνο της ονομαστής οικογενείας της Βόρειας Ηπείρου των Κων/νου και Αθανασίου Ζωγράφου (υιός του πρώτου), που την συνόδευε φήμη περί της δεξιοτήτάς της στην μνημειακή τέχνη ενώ ο ίδιος ο καλλιτέχνης θεωρείτο εκ των εισαγόντων δυτικών διηγηματικών στοιχείων στην παραδοσιακή ζωγραφική της ευρύτερης περιοχής<sup>375</sup>.

Η λαϊκότερη αυτή απόδοση προτύπου, λογικά των αμέσως προηγούμενων αιώνων, παρά τα όποια δυτικότερα παρείσακτα στοιχεία (όπως η απόδοση του όγκου του «άρματος» και η σχετικά φυσιοκρατική απεικόνιση του περιβάλλοντος χώρου), περικλείει έναν συντηρητισμό, που οφείλεται και στην αγροτική προέλευση του καλλιτέχνη αλλά και στην απουσία γενικότερα την εποχή αυτή κρητών αγιογράφων. Ο συντηρητισμός αυτός αδυνατεί να εμβαθύνει στα αντίστοιχα προγενέστερα έργα και έρχεται σε αντίθεση με τον κλασικισμό της Κρητικής Σχολής, αποφεύγει όμως και τον έντονα πλέον δυτικίζοντα χαρακτήρα της<sup>376</sup>.

## 2. Οι κατά μήκος παραστάσεις

Το πρώτο παράδειγμα χρονολογείται στο πρώτο τέταρτο του ια' αι. και βρίσκεται στην εκκλησία του «Μαύρου Σύννεφου» (Karabulut Kilisesi) στην

<sup>374</sup> του ιδίου, ό.π., 1974, σ. 436.

<sup>375</sup> Trésors d' art albanais, 1993, σσ. 42, 88.

<sup>376</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1974, τ. ι', σ.436.



Καππαδοκία (εικ. 33)<sup>377</sup>. Η παράσταση είναι αρκετά κατεστραμμένη. Μόνο τα τέσσερα άλογα του τέθριππου είναι κάπως διακριτά, τοποθετούνται όλα μαζί από την μια πλευρά του άρματος προς τα δεξιά, φανερώνοντας ότι επρόκειτο για μια κατά μήκος παράσταση. Ένα στοιχείο απλοποίησης αναφύεται από τη φτωχή χρωματική παλέτα: μπεζ ανοικτό και βαθύχρωμο φαίνεται να εναλλάσσονται στα σπαράγματα του άρματος.

Η παρουσία Δέησης στην κόγχη και επίσης της Πεντηκοστής στην οροφή συμπερασματικά οδηγεί σε ανάλογες διαπιστώσεις με τον Άγιο Ιωάννη στο Güllü Dere<sup>378</sup>, στην νεκρική δηλαδή χρήση του χώρου και στην χριστολογική ερμηνεία της παρουσίας του Ηλία κατά τα παλαιοχριστιανικά πρότυπα<sup>379</sup>.

Πάνω στον τρούλο της γεωργιανής εκκλησίας του Hahouli<sup>380</sup> (τέλη ι' αρχές ια' αι.) η άνοδος του Ηλία (εικ. 34) βρίσκεται κοντά στην παράσταση της Ανόδου του Σταυρού, θέμα της εικονομαχικής περιόδου που ανήκει στην παλαιστινιακή παράδοση και που συμβολίζει την δόξα του Χριστού<sup>381</sup>.

Η ερμηνεία της εδώ παρουσίας της ανόδου του Ηλία είναι διαφορετική από την αντίστοιχη του Karabulut Kilisesi· θεωρώ ότι η τοποθέτηση της

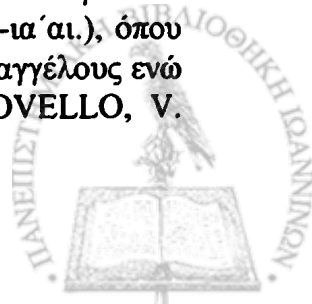
<sup>377</sup> N. THIERRY, *Quelques monuments, inédits ou mal connus de Cappadoce*, 1969, σσ.11-12· C. JOLIVET-LEVY, *ό.π.*, 1991, σ. 77.

<sup>378</sup> H.C. Jolivet-Levy σημειώνει ότι η εκκλησία στο Karabulut Kilisesi παρουσιάζει ορισμένα κοινά εικονογραφικά θέματα με αυτά της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννη στο Güllü Dere, τα οποία όμως αποδίδονται υποδεέστερα αυτής (C. JOLIVET-LEVY, *ό.π.*, 1991, σ. 77)· θεωρεί επίσης πιθανό έναν έμμεσο επηρεασμό -ως προς το εικονογραφικό πρόγραμμα-, της πρώτης από τη δεύτερη (N. THIERRY, *ό.π.*, 1983, σ. 155).

<sup>379</sup> βλ. σσ. 62-63.

<sup>380</sup> N. THIERRY, *La peinture medievale georgienne*, 1972, pl. I, σ.142.

<sup>381</sup> της ίδιας, *ό.π.*, 1972, σσ.141-143. Η ανάληψη του Ηλία διακρίνεται επίσης στον τρούλλο της Μεγάλης Εκκλησίας της Μονής του Udabno (επίσης στη Γεωργία, του ι' -ια' αι.), όπου στο κέντρο δεσπόζει η δόξα του Σταυρού, που εδώ μεταφέρεται από τέσσερις αγγέλους ενώ την σκηνή περιβάλλουν οι Ευαγγελιστές σε μετάλλια (A. ALPAGO - NOVELLO, V.



ανάληψης του Ηλία κοντά στο θέμα της Ανόδου του Σταυρού, αποτελεί προεικόνιση της αντίστοιχης Ανόδου του Χριστού, δηλαδή προαναγγέλλει τον θρίαμβο και την τελική επικράτηση Του<sup>382</sup>.

Η άνοδος του Ηλία έχει ένα διηγηματικό στοιχείο πρωτότυπο: ο ζωγράφος απέδωσε συνοπτικά το άρμα αλλά υπογράμμισε τον έμπυρο χαρακτήρα της σκηνής, παριστάνοντας φλόγες να ξεφεύγουν από τους τροχούς του άρματος. Αυτό το εικονογραφικό στοιχείο είναι εξαιρετικά σπάνιο και για τις επόμενες περιόδους<sup>383</sup>.

Παρατηρείται μια αμοιβαία επίδραση των δύο τύπων απεικόνισης της ανόδου του Ηλία: το άρμα παρίσταται κατά μήκος αλλά οι δύο ρόδες του εικονίζονται «ανεπτυγμένες» χωρίς την ελάχιστη λειτουργική σχέση μ' αυτό. Ο τύπος αυτός, πρωιμότερος της βυζαντινής τέχνης, δεν είναι σπάνιος κατά τους μεσοβυζαντινούς χρόνους<sup>384</sup>. πιθανόν σε μια εποχή (1<sup>η</sup>-12<sup>η</sup> αι.) που η ζωγραφική έπεται της πλαστικής στην Γεωργία<sup>385</sup>, ένα ανάγλυφο ν' αποτέλεσε το πρότυπο του εικονιζόμενου άρματος.

Η σύνθεση γενικά έχει χαρακτήρα έντονα διηγηματικό: ο Ηλίας κατά μέτωπο απεικονιζόμενος ολόρθος επί του άρματος προσφέρει την μηλωτή στα χέρια του Ελισαίου, που βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με το άρμα ενώ άγγελος

---

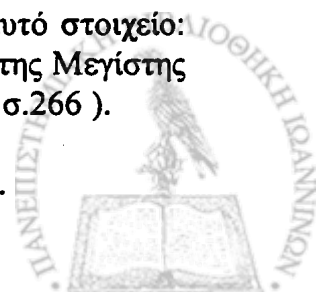
BERIDZE, J. LAFONTAINE-DOSOGNE, E. HYBSCH, G. IENI, N. KAUCHTSCHISCHWILI, *Art and Architecture*, 1980, σ.90).

<sup>382</sup> Στην ανάλογη (ως προς το κεντρικό θέμα περίπτωση του Ischran) το θέμα της ανόδου του Σταυρού συνδυάζεται με τα τέσσερα άρματα του οράματος του Ζαχαρία, όπου ο άγγελος ερμηνεύει την παρουσία αυτών των αρμάτων ως «τέσσαρες άνεμοι του ουρανού, έκπορεύονται παραστήναι τῷ Κυρίῳ πάσης τῆς γῆς» (Ζαχ.,στ'5). Το δοξαστικό της παράστασης έτσι συνάδει απολύτως με τον συμβολισμό της Ανόδου του Σταυρού. Κατ' αναλογία τοποθετείται κοντά στον Σταυρό η ανάληψη του Ηλία, που προεικονίζει την αντίστοιχη του Ιησού, άρα και τον θρίαμβό του.

<sup>383</sup> Μόνο σε δύο μεταγενέστερες περιπτώσεις καταγράφεται το διηγηματικό αυτό στοιχείο: στους Αγίους Αρχαγγέλους στο Desnono τον 12<sup>ο</sup> αι. (βλ. σ.98) και στην Φυάλη της Μεγίστης Λαύρας του 13<sup>ου</sup> αι., στην παράσταση της οποίας θ' αναφερθούμε παρακάτω (βλ. σ.266).

<sup>384</sup> βλ. σ.74.

<sup>385</sup> G. ALIBEGASVILI – A. VOLSKAYA, *Les icônes de la Géorgie*, 1981, σ.86.



εμφανίζεται να οδηγεί το άρμα κρατώντας τα χαλινάρια των παρατακτικά τοποθετημένων τεσσάρων φτερωτών αλόγων. Το μοτίβο του αγγέλου- ηνιόχου που αποτυπώνεται εδώ απ' ότι γνωρίζω για πρώτη φορά στην εντοίχιο· ήδη καταγεγραμμένο στην πόρτα του S. Sabine αποτελεί προχριστιανικό δάνειο<sup>386</sup>, που θα επιβιώσει στο χρονικό μήκος της Βυζαντινής τέχνης.

Τέλος οι ρυθμικά κινούμενες φλόγες των τροχών αλλά κυρίως το περιβάλλον του έναστρου ουρανού υποδεικνύει μια έντονη ροπή προς τον διάκοσμο της παράστασης. Η τάση αυτή αποτελεί χαρακτηριστικό της πλαστικής και κατ' επέκταση της γεωργιανής τέχνης<sup>387</sup>, προοιωνίζει όμως και τον διηγηματικό χαρακτήρα των φορητών εικόνων.

Στο Deir Mar Musa al-Habashi κοντά στο Nabq στη Συρία, στο μοναστήρι του Μωϋσή του Αιθίοπα (ή Μαύρου Μωϋσή)<sup>388</sup> η άνοδος του Ηλία παρουσιάζεται ανάμεσα σε δύο τόξα της νότιας πλευράς (εικ. 35)<sup>389</sup> χρονολογούμενη το αργότερο το 1058.

Το άρμα ανεβαίνει προς τα δεξιά, ελκυόμενο από περισσότερα του ενός άλογα όπως δείχνουν τα χαλινάρια που κρατά ο Ηλίας (στην παράσταση διασώζεται μόνο ένα άλογο· πιθανότατα όμως πρόκειται για τέθριππο). Δίδει δε τη μηλωτή του στον Ελισαίο, γέρνοντας ελαφρά προς τον μαθητή του που με τα δύο του χέρια πιάνει την άκρη του προσφερόμενου ενδύματος. Ο

<sup>386</sup> βλ. σ.67.

<sup>387</sup> G. ALIBEGASVILI – A. VOLSKAYA, ό.π., 1981, σ.86.

<sup>388</sup> Του οποίου οι εντοίχιες παραστάσεις χαρακτηρίζονται ως οι σημαντικότερες των Μέσων Χρόνων (θ' -ιστ' αι.) στην Εγγύς Ανατολή (M. IMMERZEEL, *Syrian Icons*, 1998, σ.24).

<sup>389</sup> Η παράσταση της ανόδου είχε καλυφθεί από νεώτερο εικονογραφικό πρόγραμμα του 18<sup>ου</sup> αι. Έτσι το κάτω μέρος της σύνθεσης κρύβεται από την παράσταση του ευαγγελιστή Ματθαίου. Το νεώτερο στρώμα συνοδεύεται από επιγραφές στη συριακή και στην αραβική ενώ οι επιγραφές του παλαιότερου στρώματος είναι στην ελληνική (E. CRUIKSHANK – DODD, *Notes on the monatory of Mar Musa Al Habashi*, 1982, pl. 17, σ.182).



μαθητής αποδίδεται εδώ πολύ νέος, χαρακτηριστικό που δεικνύει ότι η παράσταση αντλεί δάνεια από πρότυπα παλαιοχριστιανικά.

Το αδέξιο αλλά εκφραστικό σχέδιο, η αφηγηματική διάθεση που ρέπει προς τις ρεαλιστικές λεπτομέρειες (οι παλλόμενες ελεύθερα άκρες των χαλιναριών και η αναδιπλωμένη από το βάρος της άκρη της μηλωτής που κρατά ο Ηλίας), τα ζωηρά αλλά περιορισμένης παλέτας χρώματα, δίνουν έναν οικείο και λαϊκό χαρακτήρα στην παράσταση, συνδέοντάς την με την παλαιότερη συρο-παλαιστινιακή αλλά και την ευρύτερη ανατολική παράδοση της οποίας ο χαρακτήρας δεν ήταν θριαμβευτικός<sup>390</sup>.

Στην εκκλησία του Timotesubani χρονολογούμενη στο τέλος του 13<sup>ου</sup> - αρχές του 14<sup>ου</sup> αι. (εικ. 36)<sup>391</sup> η άνοδος του προφήτη ιστορείται στο αριστερό τμήμα τόξου, σε χώρο δηλαδή τριγωνικό που δεν ευνοεί την οριζόντια ανάπτυξη του θέματος, που επιλέγει ο καλλιτέχνης.

Η απόδοση του επεισοδίου της ανόδου του Ηλία θυμίζει έντονα τις παραστάσεις των σαρκοφάγων, από τις οποίες πρέπει και να προέρχεται<sup>392</sup>: το σύνολο των στοιχείων τοποθετούνται στο ίδιο επίπεδο ενώ η εικόνα του απόλυτα οριζοντιωμένου, κατά μήκος αποδιδόμενου άρματος που έλκεται από ζωηρά κινούμενα υποζύγια (των οποίων τα μπροστινά άκρα δεν πατούν στη

<sup>390</sup> βλ. Doura Europolis, σ.248 κ.εξ.

<sup>391</sup> E. PRIVALOVA, La peinture murale de Timothésoubarti, 1980, pl. 41, σσ.148-152. Προτείνεται όμως και συγκεκριμένη χρονολογία, το 1220 (A. ALPAGO - NOVELLO, V. BERIDZE, J. LAFONTAINE-DOSOGNE, E. HYBSCH, G. IENI, N. KAUCHTSCHISCHWILI, ό.π., 1980, σ.86).

<sup>392</sup> Είναι πιθανή η ύπαρξη ενός πρότυπου ανάγλυφου γιατί η εποχή κατά την οποία ιστορείται το μνημείο, είναι εποχή συνειδητά κατευθυνόμενης από την Ορθόδοξη εκκλησία ανάπτυξης της εικονογραφίας έναντι της γλυπτικής, της οποίας τα έργα αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τους ζωγράφους (G. ALIBEGASVILI - A. VOLSKAYA, ό.π., 1981, σ.87).



γη - δείγμα της προς το διάστημα κίνησης), είναι οικεία στην συμβολική προχριστιανική και παλαιοχριστιανική πλαστική<sup>393</sup>.

Ο Ελισαίος παριστάνεται ν' αναμένει την μηλωτή με τα χέρια ελαφρώς ανασηκωμένα, βρίσκεται όμως σε παρακείμενο σημείο, που διαχωρίζεται αρχιτεκτονικά από το κάδρο της σύνθεσης.

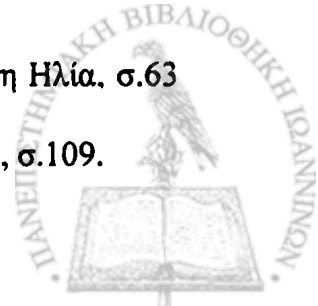
Από το σκαρίφημα της παράστασης που διατίθεται, είναι ορατή μια διηγηματική τάση: τα τρία άλογα που τραβούν το άρμα αποδίδονται στα άκρα τους και στο σώμα με προοδευτική βράχυνση προσδίδοντας ρεαλιστικότητα στην απόδοσή τους και βάθος στην σκηνή. Ακόμα είναι χαρακτηριστική η απεικόνιση του Ηλία, που ενώ κρατά την μηλωτή στο προτεταμένο του χέρι έτοιμος να την αφήσει προς τον μαθητή του, ιστορείται ταυτοχρόνως να φορά ένα πανωφόρι, που προφανώς ταυτίζεται με την μηλωτή.

Το στοιχείο αυτό θυμίζει τις συγχωνεύσεις φάσεων μιας διήγησης σε μία απεικόνιση με την επονομαζόμενη «ταυτόσημη μέθοδο», που αποτελούσε στοιχείο της προχριστιανικής παράδοσης ήδη αναγνωρισμένο στη Dura Europos όπως θα δούμε παρακάτω<sup>394</sup>. Έτσι προφανώς εικονογραφείται ο Ηλίας που μόλις έχει ανέλθει επί του άρματος και σ' ένα δεύτερο χρόνο η κίνησή του να ρίξει την μηλωτή προς τον μαθητή του.

Η παράσταση της ανόδου – περίπου το 1250 – ιστορείται στην κρύπτη του καθεδρικού ναού του Anagni στα νότια της Ρώμης (εικ. 37)<sup>395</sup> τοποθετημένη μέσα σε θόλο, στο κεντρικό του μετάλλιο. Εκτός του μεταλλίου ο Ελισαίος τοποθετείται στην αριστερή άνω γωνία του κάδρου, που σχηματίζει το εικονογραφικό σύνολο του θόλου, ανάποδα σε σχέση με το άρμα κρατώντας

<sup>393</sup> βλ. τα παλαιοχριστιανικά ανάγλυφα σαρκοφάγων με την άνοδο του προφήτη Ηλία, σ.63 και εξής.

<sup>394</sup> K WEITZMANN – H. KESSLER, *The frescoes of the Dura Synagogue*, 1990, σ.109.



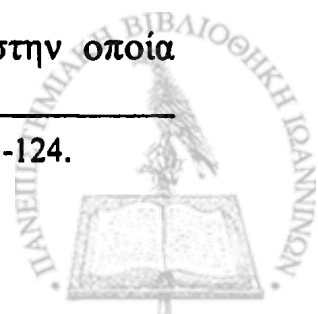


με τα τεντωμένα χέρια του την άκρη της μηλωτής συνδεόμενος έτσι με τα ιστορούμενα εντός του κεντρικού μεταλλίου. Η θέση της παράστασης, της ειδικότερης θέσης του Ελισαίου αλλά και η νεκρική της χρήση (αφού τοποθετείται εντός κρύπτης), θυμίζει την αντίστοιχη της παράστασης του Αγίου Ιωάννη στο Güllü Dere<sup>396</sup>.

Γύρω από αυτό διατάσσονται διακοσμητικά πουλιά και συνθέσεις λουλουδιών αιωρούμενες. Το άρμα παριστάνεται κιβωτιόσχημο με μεγάλο πλάτος. Οι ρόδες του ασύμμετρες: η πλησιέστερη προς τον θεατή αποδίδεται μικρότερη ενώ η πίσω μεγαλύτερη. Η οριζόντια κίνηση του άρματος συνδυάζεται με δύο άλογα ζωηρά με ασύμμετρες μεταξύ τους κινήσεις, που φαίνονται στηριζόμενα στα πίσω τους μόνο πόδια να υποδηλώνουν την κίνηση προς τα πάνω. Η απεικόνιση αυτή του άρματος προσομοιάζει σε αυτήν του Timotesubani, με την οποία φαίνεται να έχει και άλλο κοινό: ο προφήτης κι εδώ φαίνεται να φορά το πανωφόρι, που ταυτόχρονα παραδίδει στον μαθητή του.

Η σχετικά αναλυτική παρουσίαση του άρματος που οδηγεί στην μη ρεαλιστική του απόδοση, η απεικόνιση της κίνησης του άρματος προς τον ουρανό καθώς και η εικονογράφηση του Ελισαίου, δεικνύουν ανατολικότερες επιδράσεις. Αντιθέτως η φυσιοκρατική απόδοση λοιπών στοιχείων όπως η κίνηση της μηλωτής που κρατά ο προφήτης και αυτής που φορά στους ώμους του, δεικνύουν μια τάση απελευθέρωσης από την βυζαντινή αφαίρεση και σχηματικότητα. Η επιβλητική μορφή του Ηλία που δεσπόζει πάνω στο άρμα αλλά και η αγάπη για τη φύση (που περιβάλλει το μέταλλιο), φανερώνει μια πιο γήινη προσέγγιση του Βιβλικού επεισοδίου. Έτσι μπορούμε να δεχτούμε ότι η παράσταση αυτή ανήκει σε μια γηγενή ρωμαϊκή τέχνη, στην οποία

<sup>395</sup> A. GRABAR, *La decoration des coupales a Karye Camii*, 1957, 7 pls, σσ.111-124.



ενσωματώνονται τεχνοτροπικά αλλά κυρίως εικονογραφικά δάνεια από τον βυζαντινό κόσμο<sup>397</sup>.

Στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο Staro-Nagoricino, χρονολογούμενη μεταξύ του 1316 και 1318, η παράσταση της ανόδου βρίσκεται σε εσωράχιο του νάρθηκα (εικ. 38)<sup>398</sup> ως τμήμα μηνολογίου και ιστορεί την λειτουργική εορτή της 20ης Ιουλίου<sup>399</sup>.

Το άρμα ήδη στον αέρα ανεβαίνει προς τα δεξιά, πάνω από ένα περιβάλλον βραχώδες που στα δεξιά του απολήγει σε δύο εδαφικές εξάρσεις, οι οποίες καλύπτουν το κενό, που δημιουργείται από την διαγώνιο τοποθέτηση του άρματος ως προς την οριζόντια εδαφική γραμμή. Η τριγωνική φόρμα του άρματος προσομοιάζει με αντίστοιχες απεικονίσεις του σε χειρόγραφα<sup>400</sup>. Έλκεται από δύο άλογα που αποδίδονται σχηματικά σε μικρή κλίμακα σε σχέση με το σώμα του άρματος και τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο ώστε φαίνεται να το μεταφέρουν μάλλον στην πλάτη. Προφανώς η στενότητα του χώρου έχει έναν καθοριστικό ρόλο.

Οι Μιχαήλ και Ευτύχιος Αστραπάς εδώ δημιουργούν μια παράσταση, που την χαρακτηρίζει το ανάλαφρο και λεπτό κάλος. Η αίσθηση του δράματος διατηρείται: ο Ηλίας είναι στραμμένος προς τον μαθητή του με το βλέμμα προσανατολισμένο σ' αυτόν και με μια απαλή κίνηση παραδίδει την μηλωτή

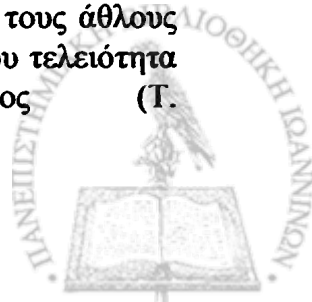
<sup>396</sup> βλ. σ.96.

<sup>397</sup> C. DELVOYE, Βυζαντινή τέχνη, 1991, σ.588.

<sup>398</sup> V. PETKOVIC, La peinture serbe, 1931-34, II, pl LV· T. VELMANS, ό.π., 1977, vol. I, σσ.239-240.

<sup>399</sup>βλ. σημ.159. Η εορτή έχει χαρακτήρα υπόμνησης της Θεοφάνειας αλλά και Χριστολογική έννοια. Οι λειτουργικοί ύμνοι είναι αποκαλυπτικοί: ο Ηλίας δοξολογείται για τους άθλους και την προφητική του δραστηριότητα· για τον ζήλο και για την πνευματική του τελειότητα αξιώνεται της Θεοφάνειας και καθίσταται προάγγελος της ελεύσεως του Σωτήρος (T. SPASKY, ό.π., 1956, I, σσ. 220-221).

<sup>400</sup> βλ. εικ. 18, 24.



στον διάδοχό του· κι εκείνος έχοντας κοντά στο σώμα τα χέρια μοιάζει περισσότερο ν' αγκαλιάζει την άκρη του (αποδιδόμενου ως) υφάσματος. Η σκηνή αποπνέει έτσι μια αίσθηση λύπης και στοργικότητας του δασκάλου καθώς και σεβασμού προς αυτόν και επίγνωσης του επωμιζόμενου βάρους εκ μέρους του μαθητή.

Τα σώματα ψιλόλιχνα, απεικονιζόμενα κατά την παράδοση: γέροντας ασπρομάλλης ο Ηλίας, ώριμος, σαφώς νεότερος ο Ελισαίος με λίγα μαλλιά. Το σχέδιο πιο λεπτομερές και με προσοχή στην απόδοση ρεαλιστικών στοιχείων (το άρμα απεικονίζεται ρεαλιστικά και με διακοσμητική διάθεση, όπως φανερώνουν οι κυματοειδείς γραμμές του) ενώ οι φόρμες χάνουν τον όγκο τους (όπως οι δύο εδαφικές εξάρσεις που κοσμούν το κάτω δεξιό τμήμα της παράστασης).

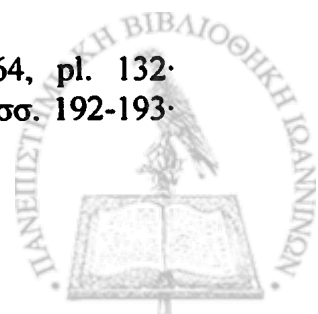
Στο πνεύμα αυτής της προχωρημένης Μακεδονικής ζωγραφικής έχουν εκτελεστεί και οι τοιχογραφίες της μονόχωρης εκκλησίας του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη<sup>401</sup>.

Στην χρονολογούμενη κατά τα έτη 1310-1320 εκκλησία του Αγίου Νικολάου Ορφανού (εικ. 39)<sup>402</sup>, η άνοδος του προφήτη παριστάνεται στο δυτικό εσωρράχιο του βόρειου δίλοβου ανοίγματος· συμμετρικά προς αυτήν στο ανατολικό εσωράχιο αποτυπώνεται ο Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων. Αυτές οι δύο σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης θυμίζουν τον Σωτηριολογικό κύκλο της Παλαιοχριστιανικής τέχνης<sup>403</sup> ενώ η απεικόνιση του Ευαγγελιστή Ιωάννη επίσης σε εσωράχιο του ανατολικού δίλοβου ανοίγματος (δηλαδή

<sup>401</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Η Ύστερη Βυζαντινή Τέχνη, 1980, τ.θ', σ.443.

<sup>402</sup> Α. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ, Les Fresques de Saint Nicolas Orphanos, 1964, pl. 132.  
Α. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, Άγιος Νικόλαος Ορφανός Θεσσαλονίκης, 1986, φωτ. 83, σσ. 192-193.  
Τ. VELMANS, Les fresques de Saint Nicolas Orphanos, 1966, σσ. 145-176.

<sup>403</sup> βλ. σ. 62.



πλησίον της ανόδου του Ηλία) φαίνεται να υπαινίσσεται τον ρόλο του Ηλία στην Δευτέρα Παρουσία κατά το Όραμα του Ιωάννη (*Αποκάλυψις Ιωάννου*, ια', 1-13)<sup>404</sup>.

Ο Ηλίας φορώντας χιτώνα χρώματος γκρι σε άρμα με δύο άλογα το οποίο αποδίδεται προοπτικά (χαρακτηριστικός ο τρόπος αποτύπωσης του εσωτερικού τροχού) και σε αμυγδαλοειδή φόρμα, ίπταται σε σαφή ανοδική πορεία και συστρεφόμενος ετοιμάζεται να αφήσει την μηλωτή προς τον μαθητή του (ενδεδυμένο με πράσινο φωτεινό χιτώνα και ιμάτιο βιολετί), που περιμένει με υψωμένα τα χέρια σε στάση δέησης και με ανοικτά τα δάκτυλα – σε ένδειξη αδημονίας-, για να την παραλάβει.

Όπως ήδη αναφέρθηκε η παράσταση είναι συγγενής με αυτήν του Staro-Nagoricino και οι παρατηρήσεις που διατυπώθηκαν για την προηγούμενη παράσταση, καλύπτουν και την υπό εξέταση του Αγίου Νικολάου Ορφανού. Ωστόσο είναι διακριτός εδώ ένας μεγαλύτερος εκλεπτυσμός (στη φυσιολογική απόδοση του Ηλία) και μια εντύπωση ζωηρότερης κίνησης που καλλιεργεί το σχήμα του άρματος, η ένταση του καλπασμού των αλόγων, η απεικόνιση της μηλωτής (που αποδίδει εδώ απόλυτα το τραχύ ένδυμα των ασκητών), καθώς παρασύρεται από την ταχύτητα, που έχει αναπτύξει το άρμα και η ελαφρά κλήση του σώματος του Ηλία στην προσπάθειά του να την αφήσει.

<sup>404</sup> Ο κύκλος της Αποκάλυψης δεν θα ιστορηθεί πριν το β' μισό του ιστ' αι., δεικνύοντας την δυσστακτικότητα με την οποία αντι μετώπιζε η Ορθοδοξία την αυθεντικότητα του οράματος του Ιωάννη (N. THIERRY, *L' Apocalypse de Jean et l' iconographie byzantine*, 1979, σ. 319). Αλλά στην εικονογραφία του Αγίου Νικολάου Ορφανού, παρατηρείται μια σύνθεση του ιδ' αι. να αναφέρεται υπαινικτικά στην Αποκάλυψη. Τούτο μπορεί να ερμηνευτεί από την παραδοχή ότι ήδη στοιχεία του Αποκαλυπτικού κύκλου ήταν εν χρήση μέσω της εικονογραφικής παράδοσης παρά την επιφυλακτικότητα απέναντι του συνολικού κειμένου, όπως δεικνύουν σποραδικά ευρήματα προγενέστερων περιόδων (της ίδιας, ό.π., 1979, σσ. 320-329).



Στη Μολδαβία, στον πρόναο της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου στο Voronet που ανήκει στον 16ο αι. (εικ. 40) και της ανακαινισμένης στα 1530 εκκλησίας του Αγίου Νικολάου στο μοναστήρι της Probota (εικ. 41) βρίσκονται δύο παραστάσεις της ανόδου του προφήτη Ηλία<sup>405</sup>.

Το άρμα του προφήτη είναι τυπικό για την τέχνη των Μέσων Χρόνων: πρόκειται για ένα κοινότυπο αγροτικό κάρο (αποδιδόμενο «κυβιστικά» όπως και στον Άγιο Νικόλαο της Ευπραξίας<sup>406</sup>), στο βάθος του οποίου κάθεται ο προφήτης κρατώντας στην περίπτωση του Αγίου Νικολάου ειλητάριο κλειστό, προσανατολισμένος προς την κατεύθυνση του οχήματος στο οποίο τον άξονα είναι ζεμένα τα άλογα, που όμως οδηγούνται από άγγελο, ο οποίος υπεύει το απεικονιζόμενο εσωτερικά ζώο. Ο τελευταίος παριστάνεται με ανοικτά τα φτερά - ένδειξη της αιώρησης του «άρματος»· καμία αναφορά δεν γίνεται στην παρουσία του Ελισαίου ή στην μεταβίβαση της μηλωτής.

Οι μορφές που έχουν μια κάποια ακαμψία και ένα μανιερισμό ως προς την απόδοση (δυσανάλογα μικρό κεφάλι στον άγγελο-ηνίοχο σε αντίθεση με τον Ηλία στην παράσταση του Αγίου Γεωργίου και υπερβολικά μακριά δάκτυλα στην ανάλογη του Αγίου Νικολάου), η λιτότητα στα στοιχεία της σύνθεσης (απουσία Ελισαίου, αποτύπωση των άκρων μόνο του πρώτου υποζυγίου), τα έντονα περιγράμματα και η τάση προς την μονοχρωμία (όπως φαίνεται στην παρεμφερή χρωματική απόδοση αγγέλου, αλόγων, άμαξας) δηλώνουν ότι η αποτύπωση του θέματος έχει έναν απλοϊκό χαρακτήρα και μια σχετικώς τραχιά τεχνοτροπία.

Οι ανωτέρω εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες δεν αποκλείουν την πιθανότητα -δεδομένης και της γεωγραφικής γειτνιάσεως και

<sup>405</sup> V. DRAGUT, La peinture murale de la Moldavie, 1983, pl. 64, 199.

<sup>406</sup> βλ. σ.100.



του λαϊκού τους χαρακτήρα-, η αρχαιότερη (αυτή της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου) να έχει χρησιμεύσει ως μοντέλο στην νεώτερη.

Οι όποιες διαφορές αφορούν δευτερεύοντα στοιχεία: στην περίπτωση του Αγίου Νικολάου το άρμα έχει σαφή προσανατολισμό προς τα πάνω (σε αντίθεση με αυτό του Αγίου Γεωργίου που αποδίδεται οριζόντια) ενώ το βραχώδες περιβάλλον περιγράφεται λιτά. Μπροστά και πίσω του «άρματος» δεσπόζει στο χώρο σχίσμα ακανόνιστο με οξείες γωνίες, το οποίο ο σκουρότερος χρωματισμός καθιστά πιο έντονο. Είναι πιθανόν να αποτυπώνει γεωγραφικό ανάγλυφο ή να πρόκειται για απόπειρα απόδοσης του Ιορδάνη, κάτι που απουσιάζει εντελώς από την παράσταση του Αγίου Γεωργίου.

Υπάρχει ακόμα ένα κοινό ενδιαφέρον για την ρεαλιστική αποτύπωση, που εστιάζεται όμως σε διαφορετικά σημεία: έτσι στον Άγιο Γεώργιο απεικονίζεται το φρένο άμαξας και καμιτσίκι στο χέρι του αγγέλου ενώ στον Άγιο Νικόλαο παρατηρούμε την λεπτομερή απόδοση των ακτινών των τροχών, το πολυτελές του ενδύματος του προφήτη (που υπονοεί το διαφορετικό χρώμα του επενδύτη), τη διαφορετική κίνηση των αλόγων.

Η ύπαρξη των δύο αγγέλων-οδηγών δηλώνει επιρροή της όψιμης ρωσικής εικονογραφίας του ιδ΄-ιστ΄αι.<sup>407</sup> ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα μεγάλα αστέρια, που κοσμούν τον κάμπο του Αγίου Γεωργίου και που θυμίζουν τον ανάλογο διάκοσμο της ανόδου του Ηλία στο Hahouli της Γεωργίας<sup>408</sup>, ενισχύοντας την άποψη ότι η όψιμη εμφάνιση της Βυζαντινής τέχνης στη Β.Α. Βαλκανική, κατέστησε αυτή τόπο συγκρητισμού των καλλιτεχνικών τάσεων της<sup>409</sup>.

<sup>407</sup> βλ. σ.47-49.

<sup>408</sup> βλ. σ.106.

<sup>409</sup> C. DELVOYE, ό.π., 1991, σ.538.



Η άνοδος του Ηλία παριστάνεται επίσης στον ανατολικό τοίχο του βορείου εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών στη νήσο των Ιωαννίνων (εικ. 42)<sup>410</sup>. Η χρονολόγησή της τοποθετείται το 1560 και αποδίδεται στους αδελφούς Γεώργιο και Φράγγο Κονταρή, η δε θέση της στο δεξιό τμήμα τόξου θυμίζει την αντίστοιχη επιλογή στην εκκλησία του Timotesubani<sup>411</sup>.

Με την χρήση της «ταυτόσημης μεθόδου»<sup>412</sup> η παράσταση συγχωνεύει γεγονότα, που προηγούνται και έπονται της «Μετάστασις του Προφήτου Ηλιού»: η πολυμέρεια της παράστασης φαίνεται στην διπλή παρουσία των Ηλία (στο άρμα και στη διάβαση του Ιορδάνη), στην τριπλή του Ελισαίου (στο διαχωρισμό των υδάτων του ποταμού από τον Ηλία, στην επανάληψη του θαύματος από τον ίδιο και στην ανάληψη του δασκάλου του) και στους πολλούς μάρτυρες που παρίστανται πίσω ακριβώς από τους πρωταγωνιστές στις δύο θαυμαστές διαβάσεις του Ιορδάνη. Στη σύνθεση δεν τηρείται η χρονολογική διαδοχή των γεγονότων, πιθανόν εξαιτίας των περιορισμών που επέβαλλε η επιλεγείσα για την ιστόρηση θέση. Έτσι στο αριστερό τμήμα της παράστασης εικονογραφείται η άνοδος του προφήτη και στο υπόλοιπο τμήμα ο χωρισμός των υδάτων του Ιορδάνη με σκοπό την διάβασή του από τον Ηλία, υπό το βλέμμα «πεντήκοντα ανδρών υιοί των προφητων»<sup>413</sup>. Επίσης και η επακολουθούσα της ανόδου ανάλογη θαυμαστή πράξη του Ελισαίου που έχει πια στην κατοχή του την μηλωτή του Ηλία, κάτι που αναγκάζει τους πενήκοντα να παραδεχτούν ότι: «έπαναπέπαυται τὸ πνεῦμα Ἡλιοῦ ἐπὶ Ἐλισαίε»<sup>414</sup>.

<sup>410</sup> Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ – Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων, 1993, εικ. 284.

<sup>411</sup> βλ. σ.109.

<sup>412</sup> βλ. σημ. 394.

<sup>413</sup> Βασ. Δ', β', 7.

<sup>414</sup> Βασ. Δ', β', 14-15.



Το απλό κιβωτιόσχημο άρμα του προφήτη (του οποίου η κίνηση προς τ' αριστερά είναι σπάνια), βρίσκεται περίπου στην πλάτη των υποζυγίων ενώ και οι τροχοί αποδίδονται μεν προοπτικά αλλά σε μη ρεαλιστική σχέση με το σώμα του άρματος.

Οι μικρογραφημένες μορφές παραπέμπουν στην παράδοση της κρητικής ζωγραφικής<sup>415</sup>, την αντιστρατεύονται όμως οι θεατρικές χειρονομίες των μορφών: ο Ηλίας γεμάτος ένταση κρατά με δυσκολία τα ινία ρίχνοντας το σώμα του προς τα πίσω και προσπαθώντας ταυτοχρόνως με εκτατό το άλλο χέρι να ρίξει την μηλωτή προς τον μαθητή του, που βηματίζοντας ζωηρά με υψωμένα χέρια αναμένει. Ο τελευταίος με μια επιδεικτική κίνηση κρατώντας την μηλωτή και έχοντας ήδη διαχωρίσει και αυτός το ποτάμι, αποδεικνύει στους δύσπιστους μάρτυρες, την προφητική χάρη που τώρα τον περιβάλλει

Η διηγηματική τάση είναι έντονη (πολυπρόσωπη σύνθεση), ενισχυόμενη με την χρήση εύληπτων αφηγηματικών στοιχείων όπως η απεικόνιση λωρίδας γης κάθετα στο ρου του ποταμού που δηλώνει την με θαυματουργό τρόπο διάβασή του. Τονίζεται το δραματικό στοιχείο: οι δύο προφήτες στη διάβαση του ποταμού και ο Ελισαίος με τους υιούς των προφητών βρίσκονται σε έντονα διαλογική σχέση.

Υπάρχει μια εντεινόμενη σχηματοποίηση ενώ οι μορφές που πλάθονται με καστανό και καφέ, δείχνουν αυστηρές και ασκητικές. Η αποδιδόμενη κίνηση στους δύο προφήτες στην μεταβίβαση της μηλωτής είναι ταυτόσημη με ανάλογες αποτυπώσεις σλαβικών εικόνων (ο τρόπος που ο Ελισαίος παίρνει την μηλωτή)<sup>416</sup>, γεγονός που ενισχύει την άποψη της

<sup>415</sup> Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Ζητήματα Μνημειακής ζωγραφικής του 16<sup>ου</sup> αι., 1991-92, σ.18.

<sup>416</sup> βλ. εικ.48-51.





διασύνδεσης της επονομαζόμενης ως «Ηπειρωτικής Σχολής» με την βόρεια Βαλκανική<sup>417</sup>.

Κάτω από το υπερυψωμένο άρμα ορίζουν το έδαφος επάλληλες εδαφικές εξάρσεις, που θυμίζουν έντονα Φράγκο Κονταρή<sup>418</sup>. Αντίθετα οι δύο όχθες του Ιορδάνη απολήγουν σε δύο «κοραλλιογενείς» βράχους, που επισημαίνονται και στις Κρητικές εικόνες του ιε΄αι<sup>419</sup>. Οι διακοσμητικές λεπτομέρειες δεν απουσιάζουν: σχηματικός φυτικός διάκοσμος τοποθετείται στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης και επιχειρείται ν' αποδοθεί η ροή του Ιορδάνη με ρεαλισμό.

Ο περιβάλλον βραχώδης χώρος αποδίδεται με τόνους της ώχρας ενώ απότομες λάμπεις φωτός παρατηρούνται στα φορέματα. Οι ορίζουσες του πίνακα σημειώνονται με φαρδιά κόκκινη γραμμή κατά την Παλαιολόγεια παράδοση<sup>420</sup>.

Η ερμηνεία της συγκεκριμένης παράστασης θα πρέπει να αναζητηθεί στο ευρύτερο εικονογραφικό πρόγραμμα του βορείου εξαρτικού, στον οποίο σε μεγάλη έκταση ιστορούνται κύκλοι και πρόσωπα της Παλαιάς Διαθήκης καθώς και αναχωρητές άγιοι. Έτσι μπορούμε να την εντάξουμε στην συλλογική ιδέα των αγιογράφων που «περιβάλλουν» την Ιερά Ιστορία (η οποία εικονογραφείται στον κυρίως ναό), με την εξιστόρηση γεγονότων της Παλαιάς Διαθήκης τοποθετημένων στους τρεις εξωνάρθηκες, αλλά και να την συνδυάσουμε με τους ασκητές άγιους που βρίσκονται στον ίδιο χώρο με την

<sup>417</sup> M. GARIDIS, *La peinture murale dans le monde Orthodoxe*, 1989, σσ.118-119. Α.ΤΟΥΡΤΑ, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά*, 1986, σσ. 211-212.

<sup>418</sup> Α. STAVROPOULOU-MAKRI, *l' église de la Transfiguration à Veltista*, 1989, σσ. 168-169.

<sup>419</sup> M. FELICETTI LIEBENFELS, *Geschichte der byzantinische ikonmalerei*, 1956, εικ. 129b.

<sup>420</sup> Μ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, *Οι τοιχογραφίες του 17<sup>ου</sup> αι. στους ναούς της Καστοριάς*, 1995. σ. 313.



ανάληψη του Ηλία συνάγοντας την προφανή παραδειγματική του χρήση στο μοναστηριακό περιβάλλον ενός καθολικού.

Στην εκκλησία του Kurt Boghan του 17<sup>ου</sup> αι. στην περιοχή της Τραπεζούντας στην εξωτερική<sup>421</sup> βόρεια πλευρά της αψίδας ιστορείται επίσης η άνοδος (εικ. 43)<sup>422</sup>. Το άρμα βρίσκεται επί του εδάφους, όπως δηλώνει η παρουσία του Ελισαίου στο ίδιο επίπεδο με το άρμα. Εντούτοις η κίνηση των δύο αλόγων προς τα πάνω με αναπεπταμένα τα φτερά τους δηλώνει την πορεία, που θ' ακολουθήσει το άρμα. Μπροστά από τα υποζύγια τοποθετείται ἄγγελος, που προφανώς θα το οδηγήσει προς τον ουρανό.

Η σκηνή έχει έντονο διηγηματικό χαρακτήρα, που εκφράζεται στην απόδοση ρεαλιστικών λεπτομερειών όπως η προοπτική απεικόνιση των τροχών του άρματος, των ακτινών τους, η εκφραστική ένταση που φανερώνεται στην μυϊκή προσπάθεια των αλόγων και στην νευρώδη αιώρηση του αγγέλου με την μια φτερούγα αναδιπλωμένη και την άλλη σε έκταση.

Η όλη αποτύπωση του θέματος σε σχέση κυρίως με την γωνία απόδοσης του άρματος αλλά και με την τοποθέτησή του στο χώρο (ετοιμάζεται προς πτήση όμως δεν αιωρείται ακόμη), προσομοιάζει σε αντίστοιχες μικρογραφικές παραστάσεις<sup>423</sup> καθιστώντας δελεαστική την υπόθεση της υιοθέτησης εκ μέρους του ζωγράφου ενός τέτοιου προτύπου. Η ύπαρξη του αγγέλου πρέπει ν' ακολουθεί σλαβικό πρότυπο και δη ο τρόπος που αναπτύσσει τις φτερούγες

<sup>421</sup> Η χρήση του εξωτερικού διακόσμου προέρχεται από ανατολικότερους λαούς και δείχνει τον κλιμακούμενο προσανατολισμό της εικονογραφίας στην περιοχή της Τραπεζούντας παρά την ύπαρξη εντόνων βυζαντινών χαρακτηριστικών. Η αντίστοιχη ιστόρηση των εξωτερικών τοίχων σε ναούς στην Ρουμανία είναι μια επιβεβαίωση της επικοινωνίας της με την Υπερκαυκασία. (G. MILLET – D. TALBOT RICE, *Byzantine painting at Trebizond*, 1936, σσ.175-176). Για την ερμηνεία του φαινομένου, I.D. STEFĂNESCU, *L'evolution de la peinture religieuse*, 1929, σσ. 150-151.

<sup>422</sup> G. MILLET – D. TALBOT RICE, *ό.π.*, 1936, fig. LIII, σ.158.

<sup>423</sup> βλ. εικ. 20-24, 26-27.



του, των οποίων η συγκεκριμένη παρουσίαση απαντάται σε ρωσικές εικόνες της αμέσως προηγούμενης περιόδου<sup>424</sup>.

Στον νάρθηκα εκκλησίας της Sucevița (που χρονολογείται στα 1600 περίπου) εικονογραφείται επίσης η άνοδος (εικ. 44)<sup>425</sup>. Ο προφήτης σε κατά μήκος αποδιδόμενο άρμα (σε σχήμα δίτροχου κάρου), το οποίο έλκουν τρία φτερωτά σχηματοποιημένα άλογα, υπερίπταται λεπτομερειακά αποδιδόμενου τοπίου. Ο Ιορδάνης τοποθετείται περίπου κάθετα διαχωρίζοντας σε δύο μέρη το κάδρο της παράστασης, εκ των οποίων το ένα αποδίδεται βραχώδες και το άλλο κατάφυτο πεδινό. Τον ουρανό κοσμούν αστέρες ενώ στην κάτω δεξιά γωνία στην όχθη του Ιορδάνη ο Ελισαίος σηκώνει ζωηρά το κεφάλι προς τον Ηλία με τα χέρια σε στάση ικεσίας, περιμένοντας την μηλωτή (που παρουσιάζεται με τριχοειδή μπορντούρα - δείγμα της προέλευσής της), την οποία ο προφήτης ετοιμάζεται ν' αφήσει να πέσει κρατώντας την στο προτεταμένο δεξί του χέρι. Στο άλλο παρίσταται να κρατά κλειστό ειλητάριο.

Η παράσταση εντάσσεται σε μηνολόγιο, που καλύπτει τον μεγαλύτερο χώρο του νάρθηκα. Η αίσθηση που δίνεται, είναι ότι η παράσταση, έχει απωλέσει κάθε θεολογικό βάθος υπέρ μιας έντονης διακοσμητικής τάσης, που εκφράζεται από τον λεπτομερειακά αποδιδόμενο περιβάλλοντα χώρο. Ο καλλιτέχνης συγκεντρώνει την προσοχή του στην αποτύπωση ενός ειδυλλιακού τοπίου και χρησιμοποιεί προσχηματικά, θα έλεγα, την πτήση του άρματος για να δώσει μια πανοραμική θέα στον φυτικό διάκοσμο, που αρέσκεται ν' αποτυπώνει. Έτσι πλούσια λιβάδια οριοθετούνται από λεπτομερειακά απεικονιζόμενα δένδρα ενώ τον χώρο κοσμούν στιλιζαρισμένα

<sup>424</sup> βλ. εικ.196.

<sup>425</sup> P. HENRY, *Les églises de la Moldavie*, 1930, pl. LIX.



οικήματα με οξυκόρυφες σκεπές, που προσομοιάζουν στον διάκοσμο των μεσαιωνικών χειρογράφων της Δύσης<sup>426</sup>.

Θα κλείσουμε τέλος την αναφορά μας στην εντοίχιο κατά μήκος απεικόνιση της αναλήψεως του προφήτη Ηλία με την ιστόρηση του θέματος στον μεσημβρινό τοίχο του Νάρθηκα της εκκλησίας του Αγίου Νικολάου στην Curtéa de Agres στην Ρουμανία (εικ. 45)<sup>427</sup>.

Ο προφήτης είναι καθήμενος επί θρόνου-άμαξας, την οποία οδηγούν δύο άλογα. Το άρμα τοποθετείται στο πάνω μισό της σύνθεσης σε οριζόντια θέση, σε αντίθεση με τ' άλογα που κινούνται διαγωνίως προς τα πάνω. Σαφώς αιωρούμενο το άρμα περιβάλλεται από πύρινο νέφος, που δεσπόζει στο κάδρο της σύνθεσης καταλαμβάνοντας πάνω από το μισό της συνολικής επιφάνειας, με τις πύρινες γλώσσες να αποτυπώνονται εντυπωσιακά διαχυνόμενες προς κάθε κατεύθυνση. Σε πρώτο πλάνο σε μεγαλύτερη του προφήτη κλίμακα αποδίδεται ο Ελισαίος, που γονατιστός κοιτά με δέος προς τον δάσκαλό του, ο οποίος σκύβει έτοιμος να ρίξει την μηλωτή.

Η συγκεκριμένη παράσταση αποτελεί κατά τη γνώμη μου ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της σχέσης μαθητείας μεταξύ των τοπικών σχολών και της σύγχρονής τους Μεταβυζαντινής τέχνης. Η διάταξη των επί μέρους στοιχείων της παράστασης, ο τύπος του άρματος, η θέση του, ο τρόπος απεικόνισης του πύρινου νέφους, ο αποδιδόμενος σε μεγαλύτερη κλίμακα Ελισαίος περιγράφουν τον εικονογραφικό τύπο της αναλήψης του Ηλία, που αποτυπώνεται σε πολλές μεταβυζαντινές εικόνες από τον ιζ' αι· η δε εμφάνιση

<sup>426</sup> του ιδίου, ό.π., 1930, σ.267.

<sup>427</sup> Ο. TAFRALI, *Monuments Byzantins*, 1931, pl.. CXI.



αυτής της απεικόνισης του θέματος από τον 11<sup>ο</sup> αιώνα στην ευρύτερη Βαλκανική<sup>428</sup> προσδιορίζει χρονολογικά και την συγκεκριμένη παράσταση.

Η παράθεση αυτή εντοίχιων απεικονίσεων της ανάληψης του προφήτη Ηλία μας οδηγεί σε κάποια πρώτα συμπεράσματα σχετικά με τον τρόπο ιστόρησης του θέματος, τα επιμέρους στοιχεία του και την λειτουργικότητα του συνόλου στα πλαίσια του γενικότερου εικονογραφικού προγράμματος των ναών.

Παρά το ότι η κατά μήκος ιστόρηση μετά τις απεικονίσεις της παλαιοχριστιανικής περιόδου επανεμφανίζεται τον 11<sup>ο</sup> αιώνα και η μετωπική αποτύπωση του θέματος εμφανίζεται μόλις τον 12<sup>ο</sup> αιώνα<sup>429</sup>, θα πρέπει να θεωρηθεί ότι και οι δύο τύποι είναι σε χρήση από τις απαρχές της μνημειώδους χριστιανικής τέχνης αδιαλείπτως· τα χρονικά κενά που επισημαίνονται πρέπει ν' αποδοθούν στην σπανιότητα και την αποσπασματικότητα του υλικού που επιβίωσε.

Προς αυτή την παραδοχή οδηγούν και οι διάφορες επιβιώσεις που ανιχνεύονται στις παραστάσεις: οι έμπυροι τροχοί που εικονογραφούνται και στους δύο τύπους άρματος στο Hahouli και στο Staro Nagoricino (κατά μήκος και μετωπική αντιστοίχως), θυμίζουν τους πύρινους τροχούς, που συναποτελούν τον θρόνο, ο οποίος περιγράφεται στο όραμα του Ιεζεκιήλ<sup>430</sup>. Η ιστόρηση στο Timotesubani φαίνεται να συνδέεται με ανάγλυφες παραστάσεις του θέματος<sup>431</sup> και των Staro Nagoricino και Αγίου Νικολάου Ορφανού με

<sup>428</sup> Βλ. εικ. 57, 58.

<sup>429</sup> ακόμα κι αν δεχτούμε την χρονολόγηση της παράστασης στο Ηλας στον 11<sup>ο</sup> αιώνα (βλ. σημ. 361), δηλ. την εμφάνιση του μετωπικού τύπου δύο (2) αιώνες νωρίτερα, το νόημα της παρατήρησης δεν διαφοροποιείται ουσιαστικά

<sup>430</sup> Ιεζεκιήλ Α', 13-21· βλ. σημ. 192 και εικ. ε' όπου παρατίθεται η Ανάληψη του Χριστού από το ευαγγέλιο του Rabula (στ' αιώνα).

<sup>431</sup> βλ. σ. 109.



ανάλογες μικρογραφικές<sup>432</sup>. Και οι άγγελοι που συμμετέχουν στην σύνθεση -όπως ήδη συναντήσαμε σε χειρόγραφα<sup>433</sup> και κατά κόρον απαντάμε στην περιφέρεια και κυρίως σε σλαβικά μνημεία-, αποτελούν επιβίωση της συνήθειας στήριξης προχριστιανικών και πρωτοχριστιανικών συμβόλων επί μορφών που υπηρετούν την εκάστοτε θεότητα<sup>434</sup>.

Πάντως κατά την Μεσοβυζαντινή και εξής περίοδο φαίνεται να υπάρχει μια τάση προς την κατά μήκος παράσταση, χωρίς αυτή η τάση να μπορεί να εντοπιστεί γεωγραφικά διότι και οι δύο τύποι διασπείρονται σ' όλη την έκταση της πολιτιστικής σφαίρας του βυζαντίου.

Στην απεικόνιση του άρματος φαίνεται η προτίμηση να στρέφεται προς το τέθριππο (αποκλειστική επιλογή των κατά μέτωπο απεικονίσεων) με μια έξαρση της επιλογής δύο μόνο ίπων στην Υστεροβυζαντινή και την πρώτη Μεταβυζαντινή περίοδο. Σε μεμονωμένες περιπτώσεις εικονίζονται τρία υποζύγια (Sucevita).

Η απεικόνιση του σώματος του άρματος ακολουθεί:

α) την εικονιστική παράδοση του μετωπικού τύπου που εκφράζεται με την αναλυτική, αυστηρά γεωμετρική φόρμα (στις παραστάσεις των Güllü Dere και Οσίου Λουκά).

β) παλαιοχριστιανικά πρότυπα που εκφράστηκαν επί αναγλύφου (παρατακτική απεικόνιση των στοιχείων της παράστασης, όπως στην περίπτωση του Tmotesubani).

γ) ένα μικτό τύπο που αποδίδεται κατά μήκος με στοιχεία «αναλυτικά», που παραπέμπουν σε μικρογραφικά πρότυπα (για τις απεικονίσεις των Hahoul, Staro Nagoricino, Αγίου Νικολάου Ορφανού).

<sup>432</sup> βλ. σσ. 111-113.

<sup>433</sup> βλ. σσ. 73-74.

<sup>434</sup> H. L' ORANGE, ό.π., 1953, σ.132.



Ωστόσο στην περιφέρεια η βαθμιαία ανατροπή της μητροπολιτικής επίδρασης υπέρ τοπικών ή εξωβυζαντινών επιρροών επιφέρει μια αλλοίωση στον τρόπο πρόσληψης της παράδοσης από τους κατά τόπους ζωγράφους, που δεν είναι άσχετη με την συμβολιστική υποβάθμιση του θέματος υπέρ μιας κλιμακούμενης διηγηματικής τάσης.

Έτσι στοιχεία της καθημερινότητας (αγροτικό κάρο, χάμουρα) διεισδύουν στη σύνθεση (ήδη στο Anagni τον ιγ'αι και από τον ιε'αι. στο σύνολο των παραστάσεων) και οι καλλιτέχνες αναμειγνύουν τις ρεαλιστικές τους λεπτομέρειες με την παράδοση (της μετωπικής ή κατά μήκος παράστασης), την οποία συνήθως κατανοούν απολύτως επιφανειακά μ' ένα αποτέλεσμα λιγότερο ή περισσότερο απογυμνωμένο σημειολογικά.

Η διηγηματική τάση την οποία ήδη θίξαμε με αιχμή την απόδοση του περιβάλλοντος χώρου, είναι παρούσα και στις συμβολικότερες των παραστάσεων: στο Güllü Dere και τον Όσιο Λουκά σύννεφα (ή κύματα) στην πρώτη και κύματα στη δεύτερη προσδιορίζουν τον χώρο όπου το άρμα του προφήτη κινείται· στο Hahouli στον εικονοκλαστικό θριαμβεύοντα Σταυρό προσάπτεται η άνοδος του Ηλία σ' ένα ουρανό, τον οποίο κοσμούν ευμεγέθη αστέρια.

Η κλιμάκωση της τάσης αυτής από το τέλος της βυζαντινής εποχής για λόγους που αναφέρθηκαν παραπάνω, είναι εμφανής: το βραχώδες τοπίο με τον έναστρο ουρανό του Αγίου Γεωργίου στο Voronet διαδέχονται οι πολύχρωμες ζώνες του κάμπου στον Άγιο Νικόλαο της Ευπραξίας· με την παράσταση δε της Sucevița η «μανιεριστική» αποτύπωση της φύσης οδηγεί στην επισκίαση αυτού καθ' εαυτού του περιγραφόμενου γεγονότος.

Και στις ανωτέρω περιπτώσεις και όπου ο κάμπος αποδίδεται λιτά, η εμμονή στην διηγηματικότητα εκφράζεται με την δραματικά εκφραστική



σκηνή της μεταβίβασης της προφητικής χάρης (παράσταση μονής Φιλανθρωπινών αλλά και στον Όσιο Ιώβ, Staro-Nagoricino, άγιο Νικόλαο Ορφανό, Curtéa de Agreş)· με την λεπτομερειακή περιγραφή τριτευόντων στοιχείων όπως των ρούχων του Ηλία (Άγιος Νικόλαος της Ευπραξίας) ή του οχήματός του (Voronet), με την απόπειρα ρεαλιστικής απόδοσης στοιχείων του συνόλου (τα προοπτικά αποτυπωμένα άρματα) αλλά και της διακόσμησής τους (κυρίως οι περιπτώσεις των αρμάτων στις Άγιο Νικόλαο της Ευπραξίας, Staro-Nagoricino, Curtéa de Agreş). Επίσης με την είσοδο επί σκηνης κι άλλων προσώπων: του αγγέλου που οδηγεί το άρμα (εκφράζοντας τη Θεία Βούληση στις παραστάσεις των Hahouli, Voronet, Probot, Kurt Boghan), «μαρτύρων» του θαυμαστού γεγονότος («οι υιοί των προφητών» στη μονή Φιλανθρωπινών) αλλά κάποτε και με την πολλαπλή απεικόνιση των πρωταγωνιστών και αντικειμένων τους στο ίδιο κάδρο (των δύο προφητών στην προηγούμενη παράσταση, της μηλωτής στο Timotesubani και στο Anagni).

Τεχνοτροπικά με την εξαίρεση της ζωγραφικότητας στο πλάσιμο, το ευγενικό πάθος στην έκφραση και την φυσική ομορφιά στη μορφή, (σημεία κλασικισμού) που εκφράζουν οι παραστάσεις στο Staro Nagoricino και του Αγίου Νικολάου Ορφανού, οι απεικονίσεις κινούνται αρχικά στη λογική της Μεσοποτάμιας παράδοσης (παρατακτική σύνθεση, δυσανάλογα σωματικά μέλη, ιερατική στάση στο Güllü Dere και τον Όσιο Λουκά) και συνεχίζουν σ' ένα αντικλασικό πνεύμα, όπως κυρίως εκφράζεται στην αυστηρότητα της μορφής του Ηλία στο Lespono.

Η αφηγηματική κυρίως αίσθηση και οι γραφικές λεπτομέρειες του Αγίου Νικολάου της Ευπραξίας που προσφέρει έναν απόηχο της παλαιολόγιας προσέγγισης του θέματος, θα φέρει μια εντεινόμενη οικειότητα στην σύνθεση,





που αφαιρεί την αίσθηση θριαμβευτικότητας της παράστασης και αμβλύνει τον συμβολισμό του θέματος εκπίπτοντας σε απλή περιγραφική παράσταση, όπως φανερώνουν οι Μεταβυζαντινές ιστορήσεις της βαλκανικής περιφέρειας (με κορωνίδα αυτήν της Sucevita).

Δίπλα στην αποδιδόμενη δραματικότητα στέκεται η εντεινόμενη σχηματοποίηση, ο μανιερισμός (Vogonet), η γραμμικότητα στο σχέδιο και μια τάση προς μια χρωματική κλίμακα απλοποιημένη (Deir Mar Musa, Probot), επίπεδη (Όσιος Ιώβ Αχρίδος) και περιορισμένη κάποτε σε ψυχρά χρώματα (κυριαρχία της ώχρας στην παράσταση της Μονής Φιλανθρωπινών).

Το σημείο ιστόρησης της παράστασης αρχικά ποικίλλει: παραβλέποντας τις περιπτώσεις εικονογράφησης σε μονόχωρους λατρευτικούς χώρους (όπως το παρεκκλήσιο του Οσίου Λουκά) παρατηρούμε στις εκκλησίες του Iltaş και Güllü Dere να τοποθετείται σε αψίδα του χώρου εισόδου, στον κυρίως ναό στους ναούς Karabulut Kilisesi, Deir Mar Musa, Άγιο Νικόλαο Ορφανό, στον τρούλο στις περιπτώσεις των Hahouli, Anagni και Udabno.

Η παγίωση των γενικών κατευθύνσεων του εικονογραφικού προγράμματος φαίνεται πως υπαγορεύει ήδη από τον 13<sup>ο</sup> αι. έναν προσανατολισμό του θέματος σε χώρο εισαγωγικό του ναού (Staro Nagoricino, Lespono<sup>435</sup>), για ν' αποκτήσει καθολική σχεδόν αποδοχή η τοποθέτηση αυτή την Μεταβυζαντινή περίοδο: στο νάρθηκα των ναών στη Sucevita, Fagaraș, Curtéa de Agreș, στον β. εξωνάρθηκα του καθολικού της Μονής

<sup>435</sup> στην Αγία Σοφία Αχρίδος η ανάληψη του Ηλία (κατά μήκος ιστόρηση) έχει ιστορηθεί στον νάρθηκα (πάνω από την νότια πύλη) από τα μέσα του 13<sup>ου</sup> αι. (T. CHATZIDAKIS-BACHARAS, ό.π., 1972, σσ. 99-100). Θα ενδιέφερε η επιλογή χώρου σε ναούς αφιερωμένους στον προφήτη, ιδιαίτερα στα προ της Υστεροβυζαντινής περιόδου. Δυστυχώς, εκτός της περίπτωσης του Iltaş (βλ. σημ.361, κάτι που κι εκεί είναι αμφισβητήσιμο), δεν κατέστη δυνατή η ανεύρεση παράστασης σε αφιερωμένο στον προφήτη ναό. Στα Μεταβυζαντινά χρόνια, στον Ελλαδικό κυρίως χώρο, η αφιερωματική συνήθεια μικρών ναϊδίων σε βουνοκορφές, είχε τις συνέπειες της τόσο στην λαμπρότητα, όσο και στη επιβιωσιμότητα του όποιου διακόσμου.



Φιλανθρωπικών. Η περίπτωση στο Barbulei και στο Kurt Boghan όπου επισημαίνεται η τοποθέτηση της παράστασης εξωτερικά της κόγχης του Ιερού Βήματος, θα πρέπει ν' αντιμετωπιστεί ως καθαρά τοπικό ιδίωμα εξαιτίας της συγκεκριμένης γεωγραφικά χρήσης του εξωτερικού διακόσμου.

Ερμηνευτικά επίσης δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε τους τύπους χρήσης του άρματος. Θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς ότι ο μετωπικός τύπος συνδυάζεται με την νεκρική χρήση του χώρου και στις τρεις περιπτώσεις μετωπικών αρμάτων που συναντάμε μέχρι τον ια'αι., όπως και με μια έμφαση στην συμβολικότητα αυτής καθ' αυτής της ανόδου που εκφράζεται συχνά με τον εξοβελισμό του Ελισαίου εκτός του κάδρου της σκηνης· ωστόσο ήδη την ίδια περίοδο -ια'αι.- την αυτή ερμηνεία διεκδικεί και η διηγηματικότερη παράσταση του κατά μήκος τύπου (στο Karabulut kilisesi<sup>436</sup>). Το ίδιο θα επαναληφθεί στην περίπτωση του Anagni<sup>437</sup>. Ωστε κι εδώ η συσχέτιση συγκεκριμένης απεικόνισης του θέματος με δεδομένο συμβολισμό καθίσταται σχετική.

Έτσι φαίνεται ότι η χρήση της κατά μήκος παράστασης με νεκρική σημασία στις σαρκοφάγους και η χρήση του μετωπικού τύπου στην εντοίχιο για τον ίδιο συμβολισμό -τουλάχιστον μέχρι τον ια'αι.-, δεν υποκρύπτει παρά την κοινή χρήση των δύο τύπων (από τη στιγμή υιοθέτησης της παράστασης του μετωπικού άρματος) για τον ίδιο μεταθανάτιο συμβολισμό.

Τα ανωτέρω είναι πιο πρόδηλα στην χρήση της παράστασης ως προτύπου ενός αναχωρητή και της ανταμοιβής που επιφυλάσσεται στην μετά θάνατο ζωή για την μοναστική τελείωση, στο οποίο παραπέμπει η παρουσία της ανάληψης του Ηλία στο μοναστικό περιβάλλον: οι δύο τύποι γνωρίζουν κοινή χρήση· επί παραδείγματι στους Αγίους Αρχαγγέλους στο Lesnovo η

---

<sup>436</sup> Βλ. σ.105.



άνοδος ιστορείται μετωπικά και στη μονή Φιλανθρωπηνών η παράσταση του άρματος είναι κατά μήκος).

Η Χριστολογική ερμηνεία της ανάληψης του Ηλία είναι ευνόητη και εκτός του νεκρικού περιβάλλοντος ως προεικόνιση της έλευσης του Ιησού και του θριάμβου Του.

Στο Lespovo μετέχει σε κύκλο σκηνών της Παλαιάς Διαθήκης που προοιωνίζει την Ενσάρκωση δίνοντας έτσι και το στίγμα αποδοχής θεολογικών ερμηνειών και προσεγγίσεων της σημασίας της ανάληψης του Ηλία για την Θεία Οικονομία.

Ενίοτε εντάσσεται σε εικονογραφικά σύνολα που αποκτούν μια τοπική υπεροχή. Η περίπτωση του συνδυασμού της ανόδου με τον θρίαμβο του Σταυρού στις προερχόμενες από την Γεωργία παραστάσεις (1'-ια' αι.) και αντίστοιχου συνόλου στο Fagaraș της Τρανσυλβανίας (15' αι.) είναι και ενδεικτική των διαύλων επικοινωνίας και αλληλοεπηρεασμού, που δημιούργησαν οι ιδιαιτερότητες του ιστορικού γίνεσθαι.




<sup>437</sup> Βλ. σ.110.



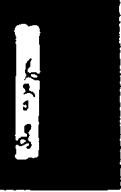
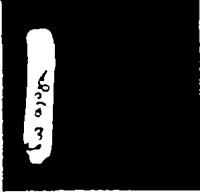
ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΝΑΛΗΨΗΣ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ ΣΤΗΝ ΕΝΤΟΙΧΙΟ

Έργο	Χρόνο Λόγη- ση	Τύπος ανόδου	Τύπος άρματος	Μεταβίβαση μηλωτής	Ελιπητήριο - εδάφιο που περιέχει	Δευτερευού- σες σκηνές	Χέρι Θεού ή αγγέλου	Περιβάλλον χώρος	Θέση ιστόρησης	Ερμηνεία
«ανάληψη του προφήτη Ηλία» στο Iltas (Καπαδοκία) Άγιος Ιωάννης στο Gülü Dere	1 αι. (.)	Μετωπικό	τέθρυπτο						Αψίδα του προθαλάμιου της εκκλησίας	νεκρική(ς)
Καπαδοκία (εικ.28) ΒΔ παρεκκλήρι Οσίου Λουκά Φωκίδα (εικ.29) Hahouli Γεωργία (εικ.34) Karabulut Kilisese Καπαδοκία (εικ.33) Άγια Σοφία Αχρίδος	1 αι  τέλη 1- ια αι	μετωπικό	τέθρυπτο	ΝΑΙ Ελισαιός εκτός σύνθεσης	Ολοκαύτωμα Καρμηλίου	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Σύννεφα (ή κύματα)	Εσωράχιο τόξου στην είσοδο	νεκρική
		μετωπικό	τέθρυπτο	ΟΧΙ		ΟΧΙ	ΟΧΙ	κύματα	Δ. τοίχος ΒΔ παρεκκλησίου	νεκρική & χριστολογική
	τέλη 1- ια αι	Κατά μήκος - ανεπτυγμένοι τροχοί κατά μήκος	τέθρυπτο	ΝΑΙ		ΟΧΙ	άγγελος	Αστέρια στον ουρανό	τρούλος	χριστολογική (δόξα σταυρού)
	ια αι	κατά μήκος	τέθρυπτο						τοίχος κυρίως ναού	νεκρική & χριστολογική
	μέσα 1α αι	κατά μήκος							νάρθηκας	



Έργο	Χρονο- λόγη- ση	Τύπος ανόδου	Τύπος άρματος	Μεταβίβαση μηλωτής	Ελιγτήριο - εδάφιο που περιέχει	Δευτερεύου- σες σκηνές	Χέρι Θεού ή αγγέλου	Περιβάλλον χώρος	Θέση ιστόρησης	Ερμηνεία
Mar Musa Al- Habashi, Συρία (εικ.35)	ια' αι.	κατά μήκος	τέθρυπο	ΝΑΙ		ΟΧΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	τόξο	-
Timotesubani Γεωργία (εικ.36)	τέλη β'- γ' αι	κατά μήκος	τέθρυπο	ΝΑΙ		ΟΧΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ δυσλή απεικ. ενδύματος Η.	τόξο	--
Αναγή περιοχή Ρώμης (εικ.37)	1250	Κατά μήκος - ανεπτυγμένοι τροχοί		ΝΑΙ Ελασικός εκτός σύνθεσης		ΟΧΙ	ΟΧΙ	Εκτός μεταλλίου φυτικός διάκοσμος	τρούλος κεντρικό μετάλλιο	νεκρική
Άγιος Γεώργιος στο Starg- Nagoricino Σερβία (εικ.38)	1316- 1318	κατά μήκος		ΝΑΙ	Ελιγτήριο κλειστό	ΟΧΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	εσορράχιο νάρθηκα	τμήμα μηνολογίου
Άγιος Νικόλαος Ορφανός Θεσ/νική (εικ.39)	1310- 1320	κατά μήκος		ΝΑΙ		ΟΧΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Ναός, δ. εσορράχιο β. δίοβου ανοήματος	Αποκαλυπτικ ή
Αρχάγγελος Lesnovo Σερβία (εικ.30)	1349	Μετωπικό	φλόγες στους τροχούς	ΟΧΙ		ΟΧΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Δ. τοίχος νάρθηκα	Παράδειγμα. Μοναστικού βίου, χριστολογική & κύριος στοιχ. φύσης

Έργο	Χρονο- λόγη- ση	Τύπος ανόδου	Τύπος άρματος	Μεταβίβαση μηλωτής	Ειλητήριο εδάφιο που περιέχει	Δευτερευού- σες σκηνές	Χέρι Θβού ή αγγέλου	Περιβάλλον χώρος	Θέση ιστορίας	Ερμηνεία
Άγιος Γεώργιος, Volognet (εικ. 40)	15 αι	κατά μήκος	τεθρυπτό «κάρρο»	OXI		OXI	ΝΑΙ	Βραχόδης		
Άγιος Νικόλαος της Ευπρασίας Καστορία (εικ. 31)	1485/6	μετωπικό	τεθρυπτό «κάρρο»	ΝΑΙ	Ανοικτό ειλητήριο εδάφιο: Βασ. Δ', β', 2	OXI	OXI	Τέσσερις χρωματικές ζώνες	--	--
Άγιος Νικόλαος Proboia Μολδαβία (εικ. 41)	1530	μετωπικό	τεθρυπτό «κάρρο»	OXI	Ειλητήριο κλειστό	OXI	άγγελος	Ρωγή (Ιορδάνης;)	--	--
Καθολικό Μονής Φιλανθρωπι- νών Ιωάννινα (εικ. 42)	1560	κατά μήκος	τεθρυπτό	ΝΑΙ		Διαχωρισμός του Ιορδάνη από τους Ηλία & Ελισαίο ενώπιον των υιών προφητών	OXI	Βραχόδης	Α. τοίχος Β. Εξωνάρθηκα	Παράδειγμα. Μοναστικού βίου & ένταξη σε ευρύτερο κύκλο σπηνών ΠΑ Τμήμα μηνολογίου
Εκκλησία στη Sucevita, Β. Μολδαβία (εικ. 44)	1600	κατά μήκος	τρία αλογα	ΝΑΙ	Ειλητήριο κλειστό	OXI	OXI	Ιδιαίτερα πλούσια φύση	νάρθηκας	
Εκκλησία στο Barbuleț (Βλαχία)	15 <sup>ος</sup> - 17 <sup>ος</sup> αι.								Εξωτερικά, στη ΒΔ κόγχη	Χριστολογική(ς)

Έργο	Χρονο- λόγη- ση	Τύπος ανόδου	Τύπος άρματος	Μεταβίβαση μηνιαίας	Ελλητάριο - εδάφιο που περιέχει	Δευτερεύου- σες σκηνές	Χέρι Θεού ή αγγέλου	Περιβάλλον χώρος	Θέση ιστόρησης	Ερμηνεία
Εκκλησία στο Kurt Boghan Τραπεζούντα (εικ.43)	15 αι	κατά μήκος		ΝΑΙ		OXI	Άγγελος	OXI	Εξωτερικά, βόρεια πλευρά αψίδας	Χριστολογική(ι)
Εκκλησία του Fagaras (Τρανσυλβανία)	1698								Δ. τοίχος του νάρθηκα	χριστολογική (δοξα σταυρού)
Άγιος Νικόλαος στην Cirtéa de Agres Ρουμανία (εικ.45)	17 αι & εξής	κατά μήκος		ΝΑΙ		OXI	OXI	Νέφος αποτελούμενο από πύρινες γλώσσες.	Μεσημβρινός τοίχος σε νάρθηκα	Τμήμα μνηολογίου
Όσιος Ιάββ Αχιδός (εικ.32)	1806	μετωπικό	τέθρυπτο «κάφρο»	ΝΑΙ		OXI	OXI	Απόδοση του χώρου σε επίπεδα	σφαιρικό τρήγωνο	--

#### IV. Η ανάληψη του προφήτη Ηλία στις φορητές εικόνες

##### 1. Οι κατά μήκος παραστάσεις

Περιλαμβάνεται εδώ μια ομάδα εικόνων που χρονολογείται από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, με την προσθήκη παράστασης που περιλαμβάνεται σε σιναϊτικό τετράπτυχο μηνολόγιο του 19<sup>ου</sup> αιώνα.

Το περιορισμένο εύρος αυτής της τελευταίας απεικόνισης (εικ. 46)<sup>438</sup> όπως και των λοιπών απεικονιζομένων προσώπων ή επεισοδίων παραπέμπει σε πρότυπα μικρογραφιών, που θα κοσμούσαν κώδικες Μηνολογίων, προσφέροντάς μας μια ιδέα για το πώς αποδιδόταν η ανάληψη του Ηλία στα σύγχρονά της χειρόγραφα.

Η σκηνή εκτυλίσσεται σε χρυσό βάθος. Οι δύο προφήτες παριστάνονται ολόσωμοι όρθιοι. Ο Ελισαίος κινείται ζωηρά προς τον Ηλία, που τοποθετημένος με μέτωπο προς τον μαθητή του προσφέρει σ' αυτόν την μηλωτή του ενώ το άρμα κινείται ανόδικα προς τα δεξιά. Στοιχειωδώς δηλώνεται ο περιβάλλον χώρος, που αποτυπώνει μια ανωφέρεια παράλληλη με την φορά του άρματος. Στο φωτεινό βάθος οι αποχρώσεις των χρωμάτων και όχι το σχέδιο φαίνεται ν' αποδίδουν τα στοιχεία της σύνθεσης. Παρά την σχηματικότητα τους οι σε γενικές γραμμές σωστές αναλογίες, η στήριξη και η κίνησή των σωμάτων μοιάζουν να κρατούν τον απόηχο της Ελληνιστικής παράδοσης<sup>439</sup>.

Οι περισσότερες από τις εικόνες που θ' αναφερθούν εδώ, προέρχονται από τον ρωσικό βορρά εξαιτίας του ότι η συγκεκριμένη απεικόνιση του

ⲛ

<sup>438</sup> Γ. & Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Εικόνες της Μονής Σινά, 1956-58, I, εικ. 137.

<sup>439</sup> των ιδίων, ό.π., 1956-58, II, σσ. 121-123.





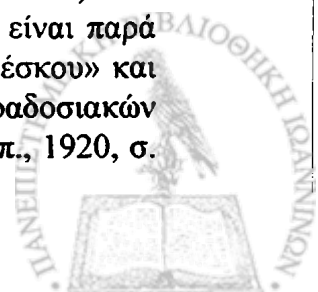
θέματος ήταν εξαιρετικά δημοφιλής μεταξύ των ρώσων καλλιτεχνών<sup>440</sup> και παρήχθη μαζικά ώστε αριθμητικά να κυριαρχεί και στις συνολικά διασωζόμενες εικόνες ως ποσοστό επί του συνόλου.

Η ρωσική εικονογραφία πιθανότατα πήρε ένα μοντέλο άρματος, που ανήκε στην ελληνορωμαϊκή παράδοση - ίσως υιοθετημένο τον καιρό του εκχριστιανισμού. Τούτο διατηρήθηκε ως αποτέλεσμα της έντονης προσήλωσης στην παράδοση, που χαρακτηρίζει τον ρωσικό λαό αλλά και εξαιτίας της απομόνωσης της βόρειας Ρωσίας από τις αναζητήσεις της θρησκευτικής τέχνης στο Βυζάντιο λόγω της ταταρικής εισβολής του 13<sup>ου</sup> αι. και της κατοχής για τρεις αιώνες των περιοχών της ρωσικής δύσης που παρεμβάλλονται μεταξύ των βορείων και κεντρικών περιοχών και των βυζαντινών εδαφών. Έτσι οι σχολές που αναδύθηκαν στις περιοχές αυτές της Ρωσίας<sup>441</sup>, πλην της γενικότερης προσήλωσης στα αρχαία πρότυπα διατήρησαν και πολλά επί μέρους χαρακτηριστικά των πρωιμότερων απεικονίσεων, ακόμα κι όταν η εισαγωγή δυτικών και ισλαμικών στοιχείων άρχισε να επηρεάζει το αισθητικό αποτέλεσμα<sup>442</sup>.

<sup>440</sup> Για τους ψυχολογικούς (υποκατάσταση παλαιότερων θρησκευτικών δοξασιών) και κοινωνικούς λόγους (διάδοση μέσω διακινούμενων μοναχών, μισθοφόρων· προστάτης αγροτικών ασχολιών) που συνέβαλαν στην διάδοση της λατρείας στους σλαβικούς πληθυσμούς, βλ. σσ.41-43. Θα προσθέσουμε εδώ και τους αισθητικούς λόγους που συνέδραμαν την διάδοση κυρίως της παράστασης της ανάληψης του προφήτη: το ζωηρό κόκκινο με το οποίο απέδιδαν το πύρινο νέφος, ολοκλήρωνε με τον καλύτερο τρόπο το αισθητικό ζητούμενο των ζωηρών χρωμάτων για τον μέσο αποδέκτη της εικόνας.

<sup>441</sup> Ο P. Muraton θεωρεί ότι συχνά οι εικόνες έχουν μεικτά χαρακτηριστικά με αποτέλεσμα ο καταλογισμός τους να είναι δύσκολος· από τον ιστ' αι θεωρεί ότι δεν υφίσταται διαχωρισμός Σχολών (Russian icons from the collection of Georges R. Hann, exposition, 1944, σ. 11).

<sup>442</sup> Οι εικόνες στη Ρωσία που δημιουργούνται από τον 13<sup>ο</sup> έως τον 18<sup>ο</sup> αι., δεν είναι παρά θρησκευτικά αντικείμενα που δεν γνωρίζουν άλλη τεχνική πλην αυτής του «φρέσκου» και της τέμπερας και οριοθετούνται από τη συνεχή αναπαραγωγή των παραδοσιακών χαρακτηριστικών, που ορίζουν τις βυζαντινές απαρχές της τέχνης (L. REAU, ό.π., 1920, σ. 171-174).



Η εικόνα του Μουσείου Ιστορίας της Μόσχας που χρονολογείται τον ιδ' αι. (εικ. 47)<sup>443</sup>, είναι ένα παράδειγμα χαρακτηριστικό αυτής της τάσης.

Ο προφήτης εμφανίζεται εδώ να περιβάλλεται από ένα σύμπλεγμα δύο υπερμεγεθών γλωσσών φωτιάς, που βγαίνουν από το εσωτερικό του άρματος. Ο έμπυρος χαρακτήρας τονίζεται περισσότερο με την ομοιόχρωμη απόδοση με ζωηρό κόκκινο χρώμα (με κίτρινα φώτα) της φωτιάς, του άρματος και των υποζυγίων του. Το άρμα παρίσταται σε απλό τετράγωνο σχήμα, που αποδίδεται προοπτικά. Με προοδευτική βράχυνση δίδονται και τα σχηματοποιημένα φτερωτά άλογα (ο καλλιτέχνης όμως ζωγραφίζει επτά πίσω πόδια).

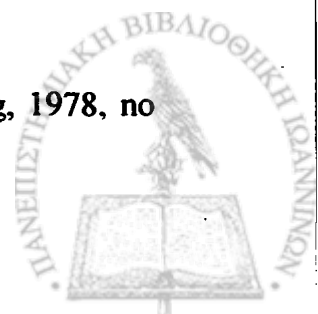
Η ενδυμασία του Ηλία υπονοεί επίσης μια πρωιμότητα. Φέρει χιτώνα και ιμάτιο θυμίζοντας εντόνως την απεικόνισή του στις βυζαντινές μικρογραφίες<sup>444</sup>.

Η Θεϊκή βούληση και παρέμβαση δίνεται με τον πιο εκφραστικό τρόπο: ένας άγγελος (του οποίου η ζωηρή κίνηση αντιπαραβάλλεται στα στυλιζαρισμένα υποζύγια), οδηγεί το άρμα προς τετρατοσφαίριο του ουρανού κρατώντας τα ηνία των αλόγων και μοιάζει να ετοιμάζεται να τα παραδώσει στο χέρι που ευλογεί και το οποίο προβάλλει μέσα από το τετρατοσφαίριο αυτό, υπονοώντας τους ανοικτούς ουραμούς που αναμένουν τον Ηλία.

Η κίνηση του άρματος είναι αξιοσημείωτη: φαίνεται να εγκαταλείπει το έδαφος με κάποιο βαθμό δυσκολίας, δίνοντας την εντύπωση πως χρησιμοποιεί τις προεξοχές των βράχων ως βαθμίδες μιας σκάλας (οι βράχοι αποτυπώνονται ως σειρές από σκαλοπάτια καλυπτόμενα από μια ομαλή αλληλουχία επικλινών πλακών, οι οποίες φέρουν ημικυκλικά σημάδια σαν να

<sup>443</sup> διαστάσεις: 128,5 X 103 cm· M.V. ALPATOV, *Early Russian Icon Painting*, 1978, no 129· του ιδίου-I. RODNIKOVA, *Icônes Pskov*, 1990, pl. 40.

<sup>444</sup> βλ. σ.71 κ. εξ.



προέρχονται από οπλές ζώων). Αυτή η σκηνή προσομοιάζει σε αρχαϊκά πρότυπα και έχει οδηγήσει την M. Reformatskaya στο να θεωρήσει ότι η εν λόγω απεικόνιση ανάγεται στον ιδ' αι<sup>445</sup>. ακόμη και η μνημειώδης απεικόνιση του Ελισαίου δεν διακατέχεται από τον δραματικό χαρακτήρα και την έκφραση πάθους, που χαρακτηρίζει την ώριμη Σχολή του Pskov<sup>446</sup>. Άλλες προσεγγίσεις εξαιτίας των μεταγενέστερων πρόσθετων στοιχείων που εντοπίστηκαν<sup>447</sup>, έχουν προτείνει νεώτερες χρονολογήσεις με σημείο εντοπισμού το τέλος του ιστ' αι. στηριζόμενες στην προέλευση της εικόνας<sup>448</sup>.

Η γεωμετρική τάση απεικόνισης του θέματος είναι εμφανής: πλήθος παραλλήλων γραμμών στην φόρα ανόδου του άρματος ορίζουν τις βαθμίδες του βραχώδους τοπίου.

Στη σύνθεση αναγνωρίζονται στοιχεία της Σχολής του Pskov της ευρύτερης περιόδου ιδ'-ιστ' αι: στο σύνολο κυριαρχεί το ζωηρό κόκκινο του άρματος (φλόγες, άμαξα, υποζύγια) και αποχρώσεις του σκούρου πράσινου (ένδυμα Ηλία, Ελισαίου, αγγέλου, τετρατοσφαίριο, Ιορδάνης), που κάποτε αντιπαράτιθενται (στον Ηλία και στον άγγελο).

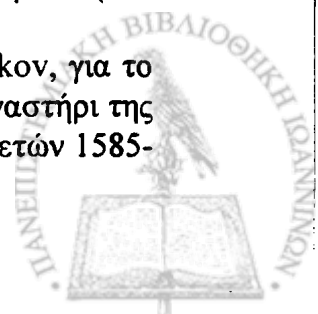
Στα χαρακτηριστικά αυτά προστίθενται μια διακοσμητική τάση (γνώρισμα του ιε' αι. κ. εξ.) χαρακτηριζόμενη από μια κάποια ξηρότητα ρυθμικά επαναλαμβανόμενη στις βαθμίδες του βράχου, στον φυτικό διάκοσμο, στον ρου του ποταμού.

<sup>445</sup> M. REFORMATSKAYA, Northern Icons, 1968, σσ. 23-24.

<sup>446</sup> M. ALPATOV, Sur la peinture ancienne de Pskov, 1990, σ. 11.

<sup>447</sup> Με κυριότερο πρόβλημα τις επιζωγραφίσεις. Η επιγραφή επίσης που φέρει η εικόνα στη ρωσική: «Ο προφήτης Ηλίας· η άνοδος μέσα σ' ένα άρμα φωτιάς· το Χέρι του Κυρίου μας· ο άγγελος του Κυρίου μας· ο προφήτης Ελισαίος», θεωρείται μεταγενέστερη του έργου (του ιδίου, ό.π., 1978, no 129).

<sup>448</sup> Η εικόνα προέρχεται από το γυναικείο μοναστήρι του προφήτη Ηλία στο Pskov, για το οποίο θεωρούν προφανώς ότι ζωγραφίστηκε. Η εκκλησία αυτή βρισκόταν σε μοναστήρι της περιοχής του Pskov και κατά τις διασωθείσες μαρτυρίες είχε ιδρυθεί μεταξύ των ετών 1585-1587 (του ιδίου - I. RODNIKOVA, ό.π., 1990, σ. 301).



Τα πρόσωπα αναπτύσσονται σε αντιπαραβολή: στον εκφραστικό Ηλία αντιπαρατίθεται ο γαλήνιος Ελισαίος, όπως στη σχηματικότητα των υποζυγίων αντιπαραβάλλεται η ζωηρή φιγούρα του αγγέλου· όλες δε οι μορφές ακολουθώντας κι αυτές την διαγώνια ορίζουσα παρατίθενται σ' όλο το διαγώνιο μήκος του πίνακα. αι<sup>449</sup>.

Οι τρεις εικόνες που ακολουθούν έχουν επίσης ρωσική προέλευση: Η πρώτη (εικ. 48) από το Ρωσικό Μουσείο του Leningrad (no1560)<sup>450</sup>, η δεύτερη (εικ. 49) της περιοχής του Novgorod<sup>451</sup> και η τρίτη (εικ. 50) από το Μουσείο του Pskov<sup>452</sup>.

Αυτές οι παραστάσεις χρονολογικά απέχουν μεταξύ τους περίπου έναν αιώνα. Οι δύο πρώτες χρονολογούνται στο τέλος του ιε' αι. ενώ η τρίτη αποδίδεται στον ιστ' αι. Και οι τρεις παραπέμπουν σε κοινό πρότυπο, όπως δείχνει η κατανομή των στοιχείων, η ομοιότητα των κινήσεων και των στάσεων που λαμβάνουν τα πρόσωπα στις συνθέσεις.

Στο κέντρο των παραστάσεων δεσπόζει τό σχηματικό πύρινο νέφος σε ζωηρό κόκκινο χρώμα, που περιβάλλει τον Ηλία και το άρμα που τον μεταφέρει στον ουρανό. Νέφος, άρμα, υποζύγια αποδίδονται κι εδώ ομοιόχρωμα (τουλάχιστον για τις δύο εικόνες τις προερχόμενες από το Novgorod και Pskov για τις οποίες μπορούν να γίνουν εκτιμήσεις για το χρώμα τους). Αδρά φώτα προσπαθούν να δώσουν την φορά του ανέμου μέσα στον φλεγόμενο ανεμοστρόβιλο ενώ στην εικόνα του Pskov το πύρινο νέφος απολήγει σε (σχηματοποιημένες) φλόγες, ρεαλιστικότερη απόδοση μιας «καιόμενης» σφαίρας.

<sup>449</sup> M. ALPATOV, ό.π., 1990, σσ. 11-23.

<sup>450</sup> διαστάσεις: 67 X 48 cm· L' art russe des Scythes à nos jours, exposition, 1967-68 no 259.

<sup>451</sup> διαστάσεις: 31,4 X 25,5 cm· East Christian Art; AXIA, ό.π., 1986, no 81, σ. 107.



Ο προφήτης φέρεται επί απλού δίτροχου κιβωτιόσχημου κάρου, διακοσμημένου λιτά με μια γραμμή που διατρέχει εξωτερικά τις ορατές πλευρές του αμαξιδίου (ευθεία στην απεικόνιση του Leningrad, τεθλασμένη στις άλλες δύο). Σφαιρικά ογκίδια κοσμούν τις ακτίνες των τροχών, που αποτυπώνονται όπως και το άρμα προοπτικά. Στην εικόνα του Leningrad οι δύο τροχοί αποτυπώνονται επάλληλα στην ορατή πλευρά του άρματος δίνοντας την αίσθηση επιβίωσης ενός «αναλυτικού» στοιχείου στην σύνθεση.

Το σχήμα κινείται προς την δεξιά άνω διαγώνιο όπου και το τετρατοσφαίριο με το Θεϊκό χέρι. Η ανοδική πορεία του άρματος υπογραμμίζεται στο σύνολο των περιπτώσεων από την διαγώνιο (δίκτην χάμουρων), που συνδέει τον χαλινό του πρώτου υποζυγίου με τον άξονα του τροχού.

Ο Ηλίας προβάλλει μέσα από το άρμα απεικονιζόμενος κατά τα  $\frac{3}{4}$  με στραμμένο το κεφάλι προς τον μαθητή του και με τα χέρια σηκωμένα μέχρι τους ώμους, σε μια εκφραστική χειρονομία διαλόγου με τον Ελισαίο που τεντώνει τα δικά του χέρια εκδηλώνοντας την πρόσμονή του για το προφητικό δώρο με την μορφή της μηλωτής (στην εικόνα του Pskov φαίνεται να αρπάζει και να τραβά περίπου βίαια την άκρη του ενδύματος του Ηλία). Η ίδια η μηλωτή φαίνεται να παίρνει την μορφή του χαρακτηριστικού ενδύματος των ασκητών: σκούρο χρώμα δηλώνει το δέρμα και η θυσανωτή άκρη δηλώνει το ακατέργαστο του «ενδύματος». Στις εικόνες του Leningrad και Pskov προστίθεται στο λαιμό του Ηλία λευκό μαντήλι με σκούρες στίξεις.

Τέλος πάνω από το νέφος και προς το δεξιό της σύνθεσης παρίσταται ο αρχάγγελος Μιχαήλ<sup>453</sup> –κατά την επεξηγηματική επιγραφή που τον συνοδεύει-,

<sup>452</sup> διαστάσεις: 79 X 59 cm· M.V. ALPATOV- I. RODNIKOVA, ό.π., 1990, pl. 142.

<sup>453</sup> Ο Μιχαήλ στην Παλαιά Διαθήκη παρουσιάζεται ως προστάτης του Ισραήλ στους ανταγωνισμούς του εναντίον των δυνάμεων της αθεΐας και της ειδωλολατρίας (Δανιήλ,

ο οποίος φαίνεται να κρατά το πύρινο νέφος και να το οδηγεί προς τους Ανοικτούς Ουρανούς.

Στις παραστάσεις του Novgorod και του Pskov επεισέρχονται με υπαινικτικό τρόπο αναφορές στο επεισόδιο του χειμάρρου Χορράθ: έτσι σημειώνεται η ύπαρξη σπηλαιώδους ανοίγματος στην εικόνα του Pskov και η παρουσία κόρακα που φέρει τροφή στο ράμφος του σ' αυτήν του Novgorod. Και στις δύο η αναφορά συμπληρώνεται με την απεικόνιση στρογγυλεμένου βράχου (που υπονοεί το σημείο, που τοποθετείται καθήμενος ο προφήτης στο ίδιο επεισόδιο στη ρωσική τέχνη<sup>454</sup>).

Στον περιβάλλοντα χώρο του επεισοδίου είναι εμφανής μια διακοσμητική τάση, που βαίνει αύξουσα καθώς από το αυστηρό διακοσμητικό στυλ της παράστασης του Leningrad (όπου δεσπόζει η κυματοειδής αποτύπωση του Ιορδάνη, η οποία εσωτερικά φέρει σειριακά επαναλαμβανόμενα σπειροειδή σχήματα δηλωτικά του ποτάμιου ρεύματος), περνούμε στην πληθωρική παρουσία του φυτικού διακόσμου στην εικόνα του Pskov. Εδώ η έντονη ροπή προς τον διάκοσμο καταδεικνύεται με την εικονογράφηση και δεύτερου έναντι του συνήθους ενός τετρατοσφαιρίου, τα οποία πλαισιώνουν την οξυκόρυφη απόληξη του νέφους στην συγκεκριμένη παράσταση. Το παραπάνω φαίνεται να εξυπηρετεί την ισορροπία της σύνθεσης

---

ιβ',1). Στην Καινή πολεμά κατά των αγγέλων του Σατανά (Αποκάλυψις Ιωάννου ιβ',7). Και οι δύο ιδιότητες είναι συγγενείς με τις αποδιδόμενες στον Ηλία οπότε η παρουσία του μπορεί να ερμηνευτεί είτε γενικότερα ως υπόμνηση του ρόλου του προφήτη είτε ειδικότερα ως αναφορά στην εσχατολογική αποστολή του Ηλία κατά του Αντιχρίστου (βλ. σημ. 51, 59-61).

<sup>454</sup> βλ. εικ. 104-109. Η διάστικτη «σφαίρα» προ του σπηλαιώδους ανοίγματος στην εικόνα του Pskov, επειδή ακριβώς παρουσιάζεται μ' αυτόν τον τρόπο, ίσως υπονοεί άλλο «υλικό» πλὴν της πέτρας. Σ' αυτήν την περίπτωση εξαιτίας του ότι και η τροφή που έφερναν οι κόρακες στον Ηλία αποτυπώνεται γεωμετρικά στρογγυλή, ίσως η σφαίρα εδώ να συμβολίζει αυτήν την θαυματουργή πράξη (που ανήκει στο ίδιο επεισόδιο με αυτό του σπηλαιίου), που αποτελεί επίσης αλληγορία του «μάννα», που οι Ισραηλίτες ελάμβαναν από τον Θεό κατά τη διάρκεια της πορείας τους προς την γη της Επαγγελίας (Εξοδος ιστ',4).

υποβιβάζοντας την ύπαρξη των τετρατοσφαιρίων σε απλά διακοσμητικά στοιχεία.

Και στις τρεις εικόνες γίνεται φανερή μια σχεδιαστική προτίμηση στην προβαλλόμενη μορφή, που σε αυτήν του Novgorod γίνεται πιο τολμηρή στην κίνηση. Στην ίδια παράσταση το πρόσωπο του Ηλία αποπνέει μια ηρεμία και ευγένεια, σε αντίθεση με τις άλλες δύο στις οποίες το σχέδιο είναι πιο τραχύ αλλά τους προσδίδει μια μεγαλύτερη εκφραστικότητα (η έντονη προσπάθεια του Ελισαίου στην εικόνα του Pskov).

Τα χρώματα είναι καθαρά με μια αίσθηση πιο φωτεινή και ειδυλλιακή στην προερχόμενη από το Novgorod σύνθεση. Κυριαρχούν οι χρωματικοί συνδυασμοί (το ζωηρό κόκκινο νέφος με το χρυσό βάθος), καθώς και τα συμπληρωματικά χρώματα (επάλληλες ζώνες τετρατοσφαιρίων)· παράλληλα επιδιώκεται και η χρωματική αντίθεση: το πράσινο φόρεμα του Ελισαίου πλαισιώνεται πάνω από το νέφος και κάτω από ύφασμα, που τυλίγεται στα πόδια του, τα οποία είναι ομοιόμορφα κόκκινα.

Στις εικόνες του Ρωσικού Μουσείου του Petrograd του ιε' αι (εικ. 51)<sup>455</sup> και αυτής των μέσων του ιστ' αι της Συλλογής Zalonitzky (εικ. 52)<sup>456</sup> τα στοιχεία των παραστάσεων είναι παρεμφερή:

Εντός του πύρινου νέφους βρίσκεται το άρμα που μεταφέρει τον Ηλία, του οποίου η φιγούρα προβάλλει δεσπόζουσα από το κιβωτιόσχημο άρμα. Και στις δύο περιπτώσεις των παραστάσεων ο Ηλίας δεν μοιάζει να εγκαταλείπει την μηλωτή του στον Ελισαίο, ο οποίος την τραβά για να την αποσπάσει από τους ώμους του δασκάλου του (παράσταση του Petrograd) ενώ σ' αυτήν της

<sup>455</sup> N.P. KONDAKOV, L' icone russe, 1929, no 40.

<sup>456</sup> διαστάσεις: 64 X 51 cm· P. MURATOV, Jacques Zalonitzky's collection, 1931, pl. X, no 16, σσ. 72-73.



συλλογής Zalonitzky παρά την ζωηρή του κίνηση περιορίζεται στην προσμονή έχοντας τα χέρια καλυμμένα, κάτι που θυμίζει το «λέντιον» της βυζαντινής εικονογραφίας. Οπωσδήποτε πρόκειται για έκφραση σεβασμού του μαθητή προς τον διδάσκαλό του.

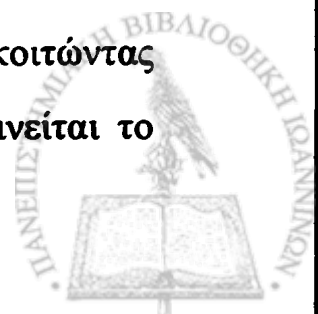
Ο άγγελος - φορέας της πύρινης σφαίρας όπως και το χέρι που ευλογεί δεν εμφανίζονται στην παράσταση της συλλογής Zalonitzky, η οποία ορίζεται από μια αυστηρή διακοσμητική τάση, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την σχηματική απεικόνιση του Ιορδάνη με τα κύματα να περιελίσσονται στις δύο αντιθετικά συστρεφόμενες άκρες του σχήματος.

Το περιβάλλον κι εδώ ακολουθεί εκ παραλλήλου την ορίζουσα του νέφους: είτε τον γεωμετρικό κύκλο που σχηματίζεται στην εικόνα του Ρωσικού μουσείου, είτε τις διογκώσεις που εμφανίζει η «σφαίρα» στην άλλη παράσταση. Η διαμόρφωση είναι βραχώδης ενώ τα ημικυκλικά σχήματα στα οποία απολήγουν οι βράχοι, ομαδοποιούνται και μοιάζουν με πέλματα ποδιών (της συλλογής Zalonitzky). Ο στυλιζαρισμένος φυτικός διάκοσμος είναι σποραδικός ενώ στίξεις που σχηματίζουν αστέρες, κοσμούν την εξωτερική στιβάδα του τετρατοσφαιρίου στην εικ 52.

Η εικόνα Zalonitzky πρωτοτυπεί ως προς την γεωμετρία της: η «σφαίρα» μετακινείται προς τ' αριστερά και για λόγους ισορροπίας το δημιουργούμενο κενό στα δεξιά καλύπτεται εξ ολοκλήρου από βραχώδη έξαρση που φτάνει στο ύψος του πύρινου νέφους.

Κι εδώ υπάρχει η υπαινικτική αναφορά σε άλλο επεισόδιο του βίου του προφήτη: και στις δύο περιπτώσεις σπηλαιώδες άνοιγμα παραπέμπει στο επεισόδιο του χειμάρρου Χωρράθ.

Στην εικόνα του Petrograd ο άγγελος εικονίζεται ολόσωμος κοιτώντας και κινούμενος αντίθετα από το τετρατοσφαίριο, προς το οποίο κινείται το





άρμα ενώ στο άνω κεντρικό μέρος της παράστασης προστίθεται ελαφρά καμπυλωτό σχήμα για καθαρά διακοσμητικούς λόγους (υπαινισσόμενο τον ουρανό) όχι όμως συμμετρικά προς το τετρατοσφαίριο όπως στην περίπτωση της προηγούμενης εικόνας του Pskov.

Στην παράσταση επίσης του Petrograd διασπάται η ομοιοχρωμία νέφους - άρματος με τον φωτεινό τονισμό του περιγράμματος των τροχών, της διαγωνίου (που τους ενώνει με των χαλινό του εξωτερικού υποζυγίου) και των απολήξεων των φτερών των αλόγων, δίνοντας στην τελευταία περίπτωση μια αίσθηση αναγλύφου: έτσι ο καλλιτέχνης φαίνεται να προκρίνει ως σημαντικότερη για το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα την κομψότητα της γραμμής από τον όποιο χρωματικό εντυπωσιασμό<sup>457</sup>.

Στην εικόνα της συλλογής Kasteel των αρχών του 15τ' αι. (εικ. 54)<sup>458</sup> εισάγονται κάποια ρεαλιστικά στοιχεία: η μάζα του νέφους χωρίς ν' αποφεύγει την σχηματικότητα, περιγράφεται με το οικείο κυματοειδές περίγραμμα ενός ρεαλιστικά αποδιδόμενου ενώ πρόσθετες γραμμώσεις προσπαθούν να μιμηθούν τις φλόγες στο εσωτερικό του. Το βραχώδες περιβάλλον δεν αποτυπώνεται ενιαίο αλλά με επικαλυπτόμενους όγκους, που προσδίδουν βάθος στο κάδρο του εξελισσόμενου επεισοδίου.

<sup>457</sup> Ανάλογη τεχνική και μάλιστα σε πιο έντονο βαθμό όσον αφορά τον πλασμό των αλόγων και τις φλόγες του νέφους, ακολουθείται και σε μικρογραφία του 15τ' αι. που βρίσκεται στη Μόσχα (Geistliche Akademie· εικ. 53). Ο προφήτης εδώ βρίσκεται εκτός του πύρινου νέφους, σε έντονα διαγραμματισμένο άρμα που κινείται προς τα αριστερά στρεφόμενος εξ ολοκλήρου προς τα πίσω και προσφέροντας την μηλωτή του στον Ελισαίο, που μοιάζει να πηδά στον αέρα, για να την πάσει. Περιβάλλον στυλιζαρισμένο με οριζόντια τοποθέτηση των επάλληλων βράχων που προσφέρει μια αίσθηση βάθους στη σκηνή (W. FELICCETTI-LIBENFELS, ό.π., 1956, σσ. 83-84, miniatur 16).

<sup>458</sup> διαστάσεις: 57 X 54 cm· G. GALAVARIS, The icon in the life of the church, 1981, pl. XC.

Ο Ελισαίος και ο άγγελος τοποθετούνται στην ίδια κάθετο όπως και στην εικόνα του Petrograd· όμοια φωτίζονται οι απολήξεις των φτερών των αλόγων. Έντονα είναι επίσης τα φώτα των ενδυμάτων των δύο προφητών, όπως και τα φωτοστέφανα που φέρουν.

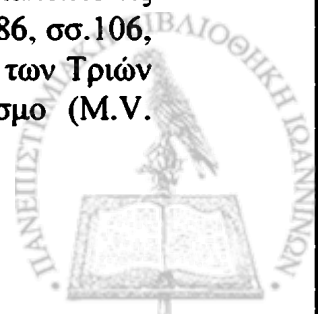
Ο Ηλίας προβάλλεται πάντα μέσα από το άρμα αλλά σε μια μικρότερη κλίμακα ισόρροπη με τα λοιπά πρόσωπα. Τα δρώμενα περιορίζονται στο άνω μισό του κάδρου (με την εξαίρεση του Ελισαίου στο κάτω αριστερό άκρο)· στο κάτω μισό δεσπόζει το βραχώδες τοπίο ενώ έντονα διακοσμητικό παρουσιάζεται το τετρατοσφαίριο αποτελούμενο από δύο έναστρες ζώνες με αντιθετικά χρώματα και με ασυνήθιστο κυματοειδές σχήμα.

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της εικόνας αυτής είναι η προσθήκη στο κάδρο της παράστασης συμμετρικά στις δύο κάθετες πλευρές του αγίου Νικολάου και Βασιλείου του Μεγάλου. Η ύπαρξη και δύο άλλων μορφών της εκκλησίας δίνει στην εικόνα ένα ιδιαίτερο χρηστικό ρόλο λιτανείας ή φορητού εικονοστασίου, κάτι που συμφωνεί με την ιδιαίτερη σημασία του λατρευτικού κύκλου του Ηλία ειδικά στην περιοχή του Νονγοφοδ αλλά και γενικότερα στον ρωσικό βορρά<sup>459</sup>.

Η προερχόμενη από το χωριό Μοντchilovtzi, κοντά στο Plovdiv βουλγαρική εικόνα του ιζ'αι. (εικ. 55)<sup>460</sup> παραμένει κοντά στα πρωιμότερα

<sup>459</sup> Η 20η Ιουλίου συσχετιζόταν με τον θερισμό και την ετήσια σοδειά: την ημέρα αυτή στο Νονγοφοδ γινόταν λιτανεία, που κατέληγε στην αφιερωμένη στον Ηλία εκκλησία, όπου διαβάζονταν ευχές συνοδευόμενες από ευλογία των υδάτων για τον ερχομό βροχών και την αποφυγή της ξηρασίας. Η παρουσία του Αγίου Νικολάου ως προστάτη των φτωχών και των ταξιδιωτών δικαιολογείται και στην περίπτωση του φορητού εικονοστασίου που κάλυπτε τις θρησκευτικές ανάγκες των μετακινουμένων (East Christian Art; ΑΧΙΑ, ο.ό.π., 1986, σσ.106, 112)· η ύπαρξη του Μέγα Βασιλείου μπορεί να θεωρηθεί ως αντιπροσωπευτική των Τριών Ιεραρχών, που έχαιραν μεγάλου σεβασμού στον Ανατολικό Ορθόδοξο κόσμο (M.V. ALPATOV- I. RODNIKOVA, ό.π., 1990, σ. 297).

<sup>460</sup> διαστάσεις: 83 X 62 cm· Π. ΤΟΤΕΒΑ, Икони от Пловдивски, 1975, εικ. 18.



βυζαντινά πρότυπα. Το έργο αποτυπώνει το θέμα με μια απλοϊκότητα και μια λιτότητα στη χρήση των συνθετικών στοιχείων ωστόσο στη συνολική εντύπωση δεικνύει μια τραχύτητα στην έκφραση και μια χρωματική ξηρότητα αποτέλεσμα προφανώς και των πεπερασμένων δυνατοτήτων του δημιουργού.

Ο Ηλίας σε μεγαλύτερη κλίμακα παρίσταται φορώντας την μηλωτή, κρατώντας στο αριστερό ειλητάριο με τη φράση: «ΖΗ ΚΥΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΣ ΚΑΙ ΖΗ Η ΨΥΧΗ...»<sup>461</sup> και ευλογών με το δεξί τον μαθητή του, προς τον οποίο έχει στραμμένο το εκφραστικό βλέμμα του. Ο δε μαθητής σε ήρεμη στάση με το χέρι ανασηκωμένο μέχρι το στήθος -με το άλλο κρατά την μηλωτή-, προσβλέπει προς τον διδάσκαλό του.

Το μεγάλων διαστάσεων άρμα επικάθεται στην πλάτη των τεσσάρων στυλιζαρισμένων φτερωτών αλόγων, που φέρουν λεπτομερειακά διακοσμημένες σέλες, οι οποίες και αποτελούν το πιο διηγηματικό στοιχείο του συνόλου.

Η λιτή χρωματική κλίμακα «ενδύει» χωρίς αποχρώσεις με κόκκινο ζωνρό χρώμα άρμα, υποζύγια και τους χιτώνες των προφητών· σκουρότερο χρώμα καλύπτει τα ιμάτια των προσώπων και το ασαφές έδαφος, επί του οποίου με κόκκινο χρώμα αποτυπώνονται μη ευδιάκριτα ίχνη του πύρινου νέφους. Η επιλογή του κόκκινου χρώματος για την μηλωτή που κρατά ο Ελισαίος, σε αντίθεση από αυτήν που φέρει στους ώμους ο Ηλίας, δεν υπαγορεύεται μόνο για λόγους αισθητικής (ευδιάκριτη στον σκούρο φόντο του εδάφους), αλλά το ομοιόχρωμο τονίζει την προέλευση και το χάρισμα που συμβολίζει. Την παλέτα συμπληρώνει το χρυσό χρώμα, που πληρεί το βάθος της σκηνής πλην του οροθετημένου εδάφους.

<sup>461</sup> Το χωρίο αυτό αναφέρεται στην απάντηση του Ελισαίου: «ζῆ κύριος καὶ ζῆ ἡ ψυχὴ σου, εἰ ἐγκαταλείψω σε» (Βασ. Δ', β', 2 ή 4 ή 6) και συγγέεται με παρεμφερή φράση του Ηλία στο Βασ. Γ', ιζ', 1.



Αντίθετα στην ευρισκόμενη στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών εικόνα του ιθ'αι.(εικ.56)<sup>462</sup> η σύνδεση με την παράδοση έχει πολύ τρωθεί, καθώς δυτικότερα χαρακτηριστικά σε λαϊκότερη εκδοχή επιτρέπουν ουσιαστικά μόνο την διατήρηση της διάταξης της σύνθεσης: έτσι η έκφραση γλυκαίνει και τα πρόσωπα γίνονται πλαδαρά με στρογγυλεμένα μάτια· τα άλογα αποδίδονται φυσιοκρατικά ενώ η μηλωτή αποτυπώνεται ρεαλιστικά, καθώς παρασύρεται από τον αέρα στην πτώση της. Τέλος διαγώνιες παράλληλες (με τον ανάλογο φυτικό διάκοσμο) ορίζουν προοπτικά τον χώρο του δράματος επιζητώντας την αίσθηση του βάθους. Το «κόψιμο» του Ελισαίου στο κάτω μέρος της εικόνας θα πρέπει ν' αποδοθεί στην αδεξιότητα του καλλιτέχνη.

Η προερχόμενη από τη Σίφνο εικόνα που επίσης βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (εικ.57)<sup>463</sup> του ιζ'αι., διατηρεί την διάταξη του κατά μήκος οριζοντίως υπερυψωμένου άρματος οδηγούμενο από άγγελο ινίοχο, που συναντούμε κυρίως σε σλαβικής προέλευσης εικόνες.

Η εικόνα χαρακτηρίζεται από διηγηματικότητα ενώ αποβάλλει το λιτό πνεύμα των αμέσως προηγούμενων παραστάσεων. Ο Ελισαίος γονατιστός προοπτικά αποδιδόμενος εμφανίζεται σε μεγαλύτερη κλίμακα του άρματος και του Ηλία δίνοντας πρωτίστως στην σύνθεση την αίσθηση του βάθους. Την εντύπωση αυτή επιτείνει το πανοραμικά αποδιδόμενο τοπίο με την ρεαλιστική βλάστηση και την πόλη, της οποίας τα σπίτια μόλις διακρίνονται. Πύρινη στήλη συνδέει την γή με το άρμα, προφανής προσπάθεια ν' απεικονισθεί η ανάληψη του Ηλία «έν συσσεισμῶ».

---

<sup>462</sup> διαστάσεις: 28.5 X 19.5 cm· αδημοσίευτη. Βρίσκεται στις αποθήκες του Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών με κωδικό T 2414/BM 7312 και την υποσημείωση: «κατάσχεση Θέμελου Χρυσοστόμου 07/07/75».



Στο Καθολικό της μονής του προφήτη Ηλία στη Σαντορίνη φυλάσσεται εικόνα (εικ. 58)<sup>464</sup> χρονολογημένη στα 1821<sup>465</sup>, που ιστορεί το θέμα της ανόδου κατά τρόπο παρεμφερή, με δεσπόζοντα στο κέντρο της σύνθεσης τον Ελισαίο (που αποδίδεται και σε μεγαλύτερη κλίμακα), του οποίου επεισόδια του βίου του<sup>466</sup> εξιστορούνται κατά τρόπο συνεχή στα δεξιά του.

Ο Ηλίας επί τετράτροχου άρματος- θρόνου, αποδιδόμενος κάπως δύσκαμπτα, κλείνει ολόκληρο το σώμα του προς τ' αριστερά για ν' αφήσει τη μηλωτή στον μαθητή του. Η προσπάθεια αποτύπωσης της κίνησης του άρματος σε στροφή (το άρμα κατά τα ¾ μετωπικό και τα υποζύγια ήδη στραμμένα από άγγελο- ηνίοχο προς νοητό σημείο διαφυγής), οι σκούρες πινελιές που τονίζουν τη φορά του οχήματος, οι πληθωρικοί στροβιλισμοί του νέφους που απηχούν έμμεσα το μπαρόκ, δεικνύουν την εκτενή χρήση στοιχείων του Δυτικού νατουραλισμού.

Όμως κι αυτά όπως και τα κληροδοτημένα στοιχεία της Ορθόδοξης παράδοσης δίνονται με ένα απλουστευμένο τρόπο, που φανερώνει η δυσκαμψία στο σχέδιο και η απλούστευση της χρωματολογίας σε βασικά ζωνηρά χρώματα: κόκκινο για το νέφος, το άρμα και τον άγγελο, πράσινο για το ένδυμα του Ηλία, κίτρινο για τα φωτοστέφανα. Τα κίτρινα φώτα που τονίζουν τις εξάρσεις του πύρινου νέφους, βοηθούν στην ομαλή διαδοχή του κόκκινου

<sup>465</sup> διαστάσεις: 28 X 26 cm· αδημοσίευτη. Βρίσκεται στις αποθήκες του Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών με κωδικό T 785/BM 1037 και την υποσημείωση: «αγορά εκ Σίφνου».

<sup>464</sup> Αδημοσίευτη· ο Ν. Σιγάλας κατά δήλωσή του στον γράφοντα εκπονούσε άρθρο για τις φορητές εικόνες της μονής, το οποίο μέχρι της συγγραφής του παρόντος δεν είχε καθ' όσον γνωρίζω, δημοσιευτεί. Τηρώντας την προφορική συμφωνία με τον μνημονευθέντα, αναφέρομαι στην συγκεκριμένη εικόνα περιοριζόμενος στην εικονογράφηση και μόνο του άρματος.

<sup>465</sup> Η επιγραφή στη βάση της εικόνας αναφέρεται στην 16<sup>η</sup> Ιουλίου 1821, η οποία ήταν δέηση του ηγουμένου της μονής Ιγνατίου.

<sup>466</sup> Η διάβαση του Ιορδάνη (Βασ. Δ', β', 14), η στιχομυθία με τους υιούς των προφητών (στο ίδιο, β', 15), η ίαση των υδάτων (στο ίδιο, β', 20-22), και το επεισόδιο με τα παιδιά στο δρόμο



από τον χρυσό βάθος, φανερώνοντας το ενδιαφέρον της καλλιτεχνικής αυτής γλώσσας για το αισθητικό αποτέλεσμα.

Παραθέτονται επίσης δύο βουλγαρικές εικόνες του ιθ'αι. που προέρχονται η πρώτη από τον Άγιο Νικόλαο του χωριού Raigoronci (εικ. 59)<sup>467</sup> και η δεύτερη από την Αγία Παρθένο του Tchirpan (εικ. 60)<sup>468</sup>.

Στις εικόνες του ιθ'αι. η εικονογράφηση του θέματος διατηρεί πάντα την διάταξη των στοιχείων της σύνθεσης του επεισοδίου, με τον άγγελο- ηνίοχο, το άρμα ήδη αιωρούμενο και τον Ελισαίο να πιάνει ή να περιμένει την οδεύουσα προς αυτόν μηλωτή· όμως η απομάκρυνση από την βυζαντινή παράδοση επιτείνεται.

Είναι εμφανής η πληθωρική έξαρση των διηγηματικών στοιχείων, με χαρακτηριστικότερη την περίπτωση της εικόνας στην Αγία Παρθένο: εντυπωσιακές άμαξες-θρόνοι με εξεζητημένες υπερκατασκευές δίνουν μια αίσθηση μανιερισμού εκ μέρους του καλλιτέχνη· ο μπαρόκ διάκοσμος του άρματος στην πρώτη περίπτωση και τα συνήθη στην ισλαμική τέχνη γεωμετρικά ανθέμια που πληθωρικά γεμίζουν την άμαξα αλλά και το «κιβώριο» που αυτή φέρει, δηλώνουν τους δύο φορείς επηρεασμού ή αλλοίωσης της βυζαντινής αισθητικής.

Ο χρυσός φόντος εκλείπει, αντικαθιστάμενος από ένα πανοραμικά αποδιδόμενο τοπίο που γεμίζει τον χώρο. Η απομάκρυνση από το μη ρεαλιστικό είναι χαρακτηριστική στην απόδοση του νέφους, όπου μιμείται τα νεφελώματα του ουρανού.

---

προς την Βαιθήλ (στο ίδιο, β', 23). Φυσικά και η λήψη της προφητικής χάρης που συμβολίζει η μεταβίβαση της μηλωτής, ανήκει στον κύκλο του Ελισαίου.

<sup>467</sup> Α. БОЖКОВ, Тревненската Живописна, 1975, εικ. 86.

<sup>468</sup> διαστάσεις: 111 X 74 cm· Του ιδίου, ό.π., 1975, εικ. 89.



από τον χρυσό βάθος, φανερώνοντας το ενδιαφέρον της καλλιτεχνικής αυτής γλώσσας για το αισθητικό αποτέλεσμα.

Παραθέτονται επίσης δύο βουλγαρικές εικόνες του 19<sup>ου</sup> αι. που προέρχονται η πρώτη από τον Άγιο Νικόλαο του χωριού Rarporonci (εικ. 59)<sup>467</sup> και η δεύτερη από την Αγία Παρθένο του Tchirpan (εικ. 60)<sup>468</sup>.

Στις εικόνες του 19<sup>ου</sup> αι. η εικονογράφηση του θέματος διατηρεί πάντα την διάταξη των στοιχείων της σύνθεσης του επεισοδίου, με τον άγγελο-ηνίοχο, το άρμα ήδη αιωρούμενο και τον Ελισαίο να πιάνει ή να περιμένει την οδύουσα προς αυτόν μηλωτή· όμως η απομάκρυνση από την βυζαντινή παράδοση επιτείνεται.

Είναι εμφανής η πληθωρική έξαρση των διηγηματικών στοιχείων, με χαρακτηριστικότερη την περίπτωση της εικόνας στην Αγία Παρθένο: εντυπωσιακές άμαξες-θρόνοι με εξεζητημένες υπερκατασκευές δίνουν μια αίσθηση μανιερισμού εκ μέρους του καλλιτέχνη· ο μπαρόκ διάκοσμος του άρματος στην πρώτη περίπτωση και τα συνήθη στην ισλαμική τέχνη γεωμετρικά ανθέμια που πληθωρικά γεμίζουν την άμαξα αλλά και το «κιβώριο» που αυτή φέρει, δηλώνουν τους δύο φορείς επηρεασμού ή αλλοίωσης της βυζαντινής αισθητικής.

Ο χρυσός φόντος εκλείπει, αντικαθιστάμενος από ένα πανοραμικά αποδιδόμενο τοπίο που γεμίζει τον χώρο. Η απομάκρυνση από το μη ρεαλιστικό είναι χαρακτηριστική στην απόδοση του νέφους, όπου μιμείται τα νεφελώματα του ουρανού.

προς την Βαιθήλ (στο ίδιο, β', 23). Φυσικά και η λήψη της προφητικής χάρις που συμβολίζει η μεταβίβαση της μηλωτής, ανήκει στον κύκλο του Ελισαίου.

<sup>467</sup> Α. БОЖКОВ, Тревненската Живописна, 1975, εικ. 86.

<sup>468</sup> διαστάσεις: 111 X 74 cm· Του ιδίου, ό.π., 1975, εικ. 89.



Οι σιλουέτες γίνονται πιο πολύπλοκες, με πιο εύπλαστες γραμμές. Το ασκητικό βλοσυρό βλέμμα στο αποστεωμένο πρόσωπο του Ηλία γλυκαίνει ενώ τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του στρογγυλεύουν και το μάγουλο αποκτά ένα δροσερό κόκκινο χρώμα.

Τα ρούχα επίσης τείνουν προς μια πολύπλοκη ανατολίτικη διακοσμητικότητα (η μηλωτή στην προερχόμενη από το Tchiqran εικόνα). Η έγχρωμη αποτύπωση της τελευταίας δίνει μια αίσθηση της πλούσιας χρωματικής κλίμακας, που φαίνεται να συνοδεύει τα έργα της περιόδου· στη συγκεκριμένη περίπτωση δεσπόζουν αποχρώσεις του κόκκινου και του πράσινου.

Τέλος στην επάργυρη μελκίτικη εικόνα των αρχών του 10<sup>ου</sup> αι. από τον ναό του Αγίου Ηλία στο Μααγκα της Συρίας (εικ. 61)<sup>469</sup> η μνημειώδης μορφή του προφήτη δεσπόζει στο κέντρο της παράστασης. Τοποθετείται καθήμενος επί ενός μπαρόκ θρόνου- άμαξας που φέρει τέσσερις τροχούς, οι οποίοι αποτυπώνονται προοπτικά, με αυτούς της καλυπτόμενης πλευράς να προβάλλουν στο πλάι του Ηλία και του οχήματός του. Τα τρία φτερωτά άλογα σχηματικά και αποδιδόμενα σε πολύ μικρότερη κλίμακα τοποθετούνται στο πλάι του άρματος (και τα χάμουρα μάλιστα τα συνδέουν μόνο με την πίσω από τον προφήτη πλευρά του άρματος ώστε να μην αποκρύβεται το κεντρικό πρόσωπο της παράστασης), προσαρμόζοντας κατά κάποιο τρόπο το ζητούμενο της «ανάλυσης» του μετωπικού τύπου στην κατά μήκος παράσταση.

Εικονιζόμενος ολόσωμος ο Ηλίας φέροντας φωτοστέφανο -με ακτινωτό εσωτερικό γεωμετρικό διάκοσμο- κράτα στο ανασηκωμένο δεξί του χέρι

<sup>469</sup> Fr. A. ALAM, Who is Saint Elias?, 1995, εξώφυλλο.





κλειστό ειλητάριο και στο αριστερό την μηλωτή που ταυτοχρόνως πιάνει ο γονυπετής Ελισαίος.

Το επιμηκημένο πρόσωπο του Ηλία έχει οβάλ σχήμα, μήλα προεξέχοντα και τραβηγμένα προς τα μέσα μάγουλα, με μια έλλειψη ζωηρότητας στο βλέμμα, όπου φαίνεται να εγκαθίσταται μια απάθεια. Το ένδυμά του κοσμεύεται από ζώνη, που ακολουθεί τις περιελίξεις του μπαρόκ διακόσμου του θρόνου· όμοια αποδίδεται το εκτατό του νεφελώματος, που περιβάλλει το άρμα και το διαχωρίζει από τον εγκόσμιο χώρο, ο οποίος βέβαια βρίσκεται στο κάτω μέρος της παράστασης.

Το σχέδιο γραμμικό αποδίδει τα άνω άκρα με αρκετά ευρύ τρόπο. Οι στίξεις που παρατηρούνται στο ένδυμα του Ηλία, οι οποίες πολλαπλασιάζονται στο τελείωμα του φορέματος, ίσως αποτελούν προσπάθεια μίμησης του ιταλικού βελούδου, σύνηθες φαινόμενο στην τοπική εικονογραφία της περιόδου· η πτυχολογία συμβατική εμφανίζει τα τυπικά «εξογκώματα» στο ύψος των γονάτων που χαρακτηρίζουν τις μελκίτικες εικόνες από τον ιζ'αι<sup>470</sup>.

Το διακοσμημένο έδαφος με φυτά σχηματικά και οριζόντιες γραμμώσεις που μιμούνται τις εδαφικές ανωμαλίες, διαχωρίζεται από τον ορίζοντα με σύνθετα αρχιτεκτονήματα και δέντρα, που μιμούνται σε μια απλοϊκότερη μορφή δυτικά ή δυτικότερα πρότυπα. Η επιγραφή δίδεται στην αραβική ενώ ένα τυπικό στην ισλαμική τέχνη γεωμετρικό κόσμημα περιβάλλει την εικόνα.

<sup>470</sup> S. AGÉMIAN, Introduction à l' étude des Icônes Melkites, 1969, σσ. 23,25.



## 2. Οι κατ' ενώπιον παραστάσεις.

Στην εικόνα του β' μισού του ιε'αι. που προέρχεται από το τέμπλο του Αγίου Γεωργίου στο Shipckë της Αλβανίας (εικ. 62)<sup>471</sup>, η μνημειώδης μορφή του Ηλία προβάλλει (ως το ύψος των μηρών) μετωπική μέσα σε τετράτροχο (οι εμφανιζόμενοι δύο τροχοί τοποθετούνται στη μετωπική πλευρά του οχήματος). Αυτού του τελευταίου η «κυβιστική» απόδοση σε συνδυασμό με το «εύπλαστο» σχέδιο που ακολουθεί την γραμμή της χαίτης των δύο εξωτερικών αλόγων της σύνθεσης, του αποδίδει τελικά ένα τραπεζοειδές σχήμα, που θα μπορούσε να εκληφθεί και ως μίμηση πλωτού μέσου.

Ο Ηλίας με παραινετικό βλέμμα ευλογεί με το δεξί και με το αριστερό χέρι κρατά ανοικτό ειλητάριο -που φέρει τη φράση: ΖΗ ΚΥΡΙΟΣ ΚΑΙ ΖΗ Η ΨΥΧΗ ΜΟΥ»<sup>472</sup>- και ταυτοχρόνως τα χαλινάρια των τεσσάρων στυλιζαρισμένων υποζυγίων που περιβάλλουν το όχημα του προφήτη και κατευθύνονται αντιθετικά κατά ζεύγη. Τα χάμουρα συνδεόμενα στο χέρι του Ηλία σχηματίζουν το γράμμα «Χ» υπαινισσόμενα έτσι τον ρόλο του προφήτη ως προαγγέλου του Χριστού και της διασύνδεσής του με τη σωτηριολογική διδασκαλία του Χριστιανισμού.

Υπαινικτικά προς την διασύνδεση του Ηλία με τον Ιωάννη τον Πρόδρομο θα μπορούσε να λειτουργεί, το ότι ο ζωγράφος δεν αρκέστηκε στο στυλιζαρισμένο γείσο, που δηλώνει το ασκητικό ένδυμα, αλλά αποτύπωσε ρεαλιστικά το ακατέργαστο τριχωτό δέρματος στο εσωτερικό της μηλωτής τονίζοντας περισσότερο την προέλευση της και μιμούμενος τον τρόπο απεικόνισης του ενδύματος του Ιωάννη.

<sup>471</sup> Trésors d' art albanais, ό.π., 1993, no 30.

<sup>472</sup> Στο χωρίο η σωστή φράση είναι: «ζή κύριος και ζή η ψυχή σου (αντί του: η ψυχή μου), εί έγκαταλείψω σε.» (Βασ. Δ', β', 2,4,6).



Τα στοιχεία της σύνθεσης συμμετρικά τοποθετημένα σε κάθετη διάταξη: το άρμα στη μέση, στις τέσσερις άκρες του τοποθετούνται τα άλογα το ένα κάτω από το άλλο ανά ζεύγη, στην προέκταση του Ηλία και του άρματος αιωρείται η μηλωτή (πλαισιωμένη από τις ουρές των δύο αλόγων), στην προέκταση των δύο αριστερών υποζυγίων ο Ελισαίος που αναμένει. Σχηματικά –και κατ' απόλυτα γεωμετρικό τρόπο στην περίπτωση της μηλωτής– αποδίδεται η πτυχολογία.

Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ώχρα με καστανούς τονισμούς στα επιμηκημένα πρόσωπα ενώ γενικά προτιμά ζωηρά χρώματα, σε μια παλέτα που περιορίζεται στο κόκκινο, που ισορροπεί μεταξύ του χρυσού βάθους και του πράσινου (με έντονα αλλά αρμονικά φώτα), που αποδίδει το σχηματικό τοπίο. Συνολικά επιδεικνύεται μια έντονη διακοσμητική τάση. Το σώμα του οχήματος σ' όλη του την έκταση εξωτερικά και εσωτερικά στο τελειώμά του κοσμείται με πληθωρικά σχήματα, που θυμίζουν μπαρόκ· ομοίως και οι σέλες των αλόγων. Το βραχώδες τοπίο που περιβάλλει κατά τα  $\frac{3}{4}$  το άρμα, αποτυπώνεται με πολυάριθμες επάλληλες βαθμίδες ενώ οι αποδιδόμενοι βράχοι στρογγυλεύουν στον χώρο που περιβάλλει τον Ελισαίο και τον Ιορδάνη, όπου και απαντάται φυτικός διάκοσμος.

Παρεμφερής με την ανωτέρω αλλά με σαφώς πιο συνοπτική παρουσίαση είναι η εικόνα της συλλογής Δημητρίου Εκονομόπουλου (εικ.63), που αποδίδεται σε εργαστήριο της Βορείου Ελλάδος και χρονολογείται τον ιζ'αι<sup>473</sup> καθώς και η πανομοιότυπη της σερβική εικόνα του β' μισού του ιζ'αι. (εικ. 64) που προέρχεται από το μοναστήρι της Αγίας Τριάδος στη Plejevlja<sup>474</sup>.

<sup>473</sup> C. BALTOYANNI, Demetrios Ekonomopoulos, 1986, pl. 111, σ. 71-72.

<sup>474</sup> S. PETKOVIĆ, The monastery of the Holy Trinity, 1974, pl.41.



Ο προφήτης στέκεται μετωπικός, ευλογών, κρατώντας στην πρώτη περίπτωση ανοικτό ειλητάριο (με το εδάφιο που υπάρχει και στην εικόνα από το Shipckë)<sup>475</sup> και τα χαλινάρια (που δεν φαίνονται να στοιχειοθετούν τον συμβολισμό του γράμματος «Χ», καθώς η αποτύπωσή τους είναι πολύ χαλαρή με μεγάλες καμπύλες). Όμως στη δεύτερη εικόνα η αντιθετική διασύνδεση των λουριών των δύο πρώτων αλόγων με τα χέρια του προφήτη (το αριστερό άλογο συγκρατείται από το δεξί χέρι και αντίστροφα), πρέπει να επιδιώκει το συμβολικό για τον προαναγγελτικό ρόλο του προφήτη, γράμμα «Χ».

Η θέση των αλόγων παρόμοια: στη περίπτωση της προερχομένης από τη συλλογή Εκονομόπουλου, η τραπεζοειδής άμαξα δίνεται σωστότερα προοπτικά (η μεγαλύτερη πλευρά προς τα έξω, οι πλαϊνές συγκλίνουσες) όμως η εμφάνιση μέρους των δύο «κρυφών» τροχών αναιρεί σε μεγάλο βαθμό την όποια προσπάθεια εισαγωγής ρεαλιστικών παραμέτρων στη σύνθεση. Σ' αυτήν της Αγίας Τριάδος, το σχήμα του άρματος είναι δυσδιάκριτο, καθώς δέσμες ευθυτενών γραμμώσεων εμπλέκονται εξαιτίας της επιζωγράφισης. Η τοποθέτηση όμως του ζεύγους των τροχών της μετωπικής πλευράς εγγύτερα από το αντίστοιχο ζεύγος της πίσω πλευράς υποδηλώνει μια «κυβιστική» απεικόνιση του οχήματος.

Η σχεδόν πλήρης αφαίρεση κάθε λουπού διηγηματικού στοιχείου στις δύο αυτές εικόνες (του Ελισαίου, της μηλωτής που αιωρείται ήδη ή παραδίδεται στα χέρια, του βραχώδους περιβάλλοντος, του ποταμού ή του φυτικού διακόσμου) υπογραμμίζει το μνημειώδες της απεικόνισης του Ηλία,

---

<sup>475</sup> βλ. σ.151.



προσδίδοντάς του έναν εντονότερο συμβολικό χαρακτήρα που ενδεχομένᾳ να κατευθύνεται σε συγκεκριμένη λατρευτική χρήση<sup>476</sup>.

Προς την κατεύθυνση αυτή συμβάλλει η διαπίστωση, ότι και σε μεταγενέστερες εποχές όπως δεικνύει μικρογραφία του βουλγαρικού χειρογράφου της πόλεως Sbornik του Πάπα Puncso, που χρονολογείται στα 1796 (εικ.65)<sup>477</sup>, εξακολουθεί να επιλέγεται η συγκεκριμένη ιστορία του θέματος δηλ. ο περιορισμός στην απεικόνιση και μόνο του άρματος, χωρίς να παρατηρείται ἔστω κάποια φειδωλότητα στον διάκοσμο των χρησιμοποιούμενων συνθετικών στοιχείων ὡστε να θέτει θέμα ερμηνείας η συνειδητή επιθυμία λιτής και μόνο παρουσίας του συμβάντος σε πλήρη αντίθετη με την βαίνουσα διογκούμενη διηγηματική τάση των τελευταίων Μεταβυζαντινῶν αἰώνων.

Στην συμπεριλαμβανόμενη ἔπισης στην συλλογή Δημητρίου Εκονομόπουλου εικόνα του 1623 (εικ. 66)<sup>478</sup> η παρουσίαση του θέματος γίνεται πιο διηγηματική, χωρίς βέβαια να προσομοιάζει στο αντίστοιχο σύνολο της εικόνας από το Shipckë.

<sup>476</sup> Η Χ. Μπαλτογάννη εκφράζει την θετική της γνώμη στο ερώτημα αυτό συγκρίνοντας την εικόνα με τις κατά μήκος αποδιδόμενες Παλαιολόγειες παραστάσεις της εντοιχίου στη Μακεδονία (C. BALTOYANNI, ὄ.π., 1986, σσ.71-72).

<sup>477</sup> Στη μινιατούρα αυτή που βρίσκεται στην βιβλιοθήκη Κυρίλλου και Μεθοδίου στη Σόφια, ο Ηλίας τίθεται σε στάση δεομένου, να ευλογεί ἐπὶ αναλυτικά αποδιδόμενου ἄρματος, του οποίου τα δύο ἐπάνω ἄλογα ἀποδίδονται κάθετα προς αὐτό ἐξαιτίας της στενότητας του χώρου. Η διακοσμητική τάση είναι εμφανής τόσο ἐπὶ του ἄρματος, ὅσο και ἐπὶ των ἀμφίων που φορά κάτω ἀπὸ τη μηλωτή ο προφήτης ἐνῶ ἀπουσιάζει πλήρως οποιοδήποτε ἄλλο πρόσωπο ἢ στοιχείο που να ὀρίζει τον περιβάλλοντα χώρο της σκηνῆς (A. BOSCHKOV, Die Bulgarische Malerei, 1969, σ. 334, no 235).

<sup>478</sup> διαστάσεις: 72,5 X 49 cm· C. BALTOYANNI, ὄ.π., 1986, pl. 163.



Εδώ ο Ηλίας φέρει φωτοστέφανο με στικτό φυτικό στολισμό<sup>479</sup> και εντυπωσιακή κόμη που αποτελείται από δύο βοστρύχους. Στρέφεται προς τον μαθητή του –που τοποθετείται στην δεξιά γωνία του κάδρου-, ο οποίος παριστάνεται με πλήρες το τριχωτό της κεφαλής σε αντίθεση με την βιβλική διήγηση. Στο χέρι του ο Ηλίας κρατά την μηλωτή (την οποία επίσης φορά· έτσι αυτή απεικονίζεται για δεύτερη φορά). Το σχήμα με το οποίο αυτή παρουσιάζεται, θυμίζει τις αντίστοιχες απεικονίσεις της στις παραστάσεις του Staro Nagoricino και του Αγίου Νικολάου Ορφανού<sup>480</sup> καθιστώντας πιθανή μια προτίμηση των μακεδονικών εργαστηρίων σε αυτό το χαρακτηριστικό.

Η θέση και οι τρόποι απεικόνισης και σύνδεσης των αλόγων με το όχημα του προφήτη παραμένουν ίδιοι εκτός ίσως της απόδοσής τους σε μεγαλύτερη κλίμακα. Το τραπεζοειδές σώμα του άρματος κοσμεείται με διχτυωτό πλέγμα ενώ οι τροχοί της αθέατης πλευράς τοποθετούνται πάνω από το άρμα, ώστε να είναι κι αυτοί εν μέρει ορατοί.

Ο πολύ σκούρος καφέ-κόκκινος πλασμός της σάρκας, ο ορισμός των χαρακτηριστικών από την αλληλεπίδραση φωτός και σκιάς, τα λιπόσαρκα σχεδόν «ξύλινα» χέρια, τα παράλληλα και γραμμικά φώτα (εδώ στα μαλλιά και στον χιτώνα του Ηλία), καθιστούν την εικόνα τυπικό δημιούργημα των Μακεδονικών εργαστηρίων του ιστ' και ιζ' αι<sup>481</sup>.

Παρατίθεται ακόμα εικόνα που προέρχεται από την Ζίτσα της Ηπείρου (εικ. 67)<sup>482</sup> χρονολογημένη στα 1655<sup>483</sup> και μια δεύτερη από την ευρύτερη

<sup>479</sup> Το στοιχείο αυτό αποτελεί απόηχο των ιταλικών επιδράσεων του Trecento, που φτάνει ως εδώ μέσω της μίμησης κρητικών προτύπων του ιε' αι. (Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Η κρητική ζωγραφική, 1986, σ. 17).

<sup>480</sup> βλ. σσ. 111-113.

<sup>481</sup> C. BALTOYANNI, ό.π., 1986, σσ. 69-70.

<sup>482</sup> διαστάσεις: 78 X 50,2 X 4,4 cm Les icônes dans les collections suisses, exposition, 1968, no 70.



γεωγραφική περιοχή της βόρειου Ελλάδος ευρισκόμενη στην Εθνική Πινακοθήκη της Ελλάδος που τοποθετείται στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αι (εικ. 68)<sup>484</sup>.

Στην εικόνα από τη Ζίτσα ο Ηλίας παρουσιάζεται όρθιος, εικονιζόμενος υπό γωνία  $\frac{3}{4}$  κι όχι μετωπικά εντός οχήματος που προσομοιάζει με ανεστραμμένο κέλυφος στο περίγραμμά του αλλά στο χείλος του είναι πολυγωνικό. Στο δεξιό χέρι έχει ανοικτό ειλητάριο με εδάφιο που ήδη μνημονεύσαμε<sup>485</sup>. στο αριστερό κρατά τα χαλινάρια των υποζυγίων, που διατάσσονται κατά τρόπο κοινό με τις προηγηθείσες παραστάσεις.

Το πιο διηγηματικό στοιχείο της σύνθεσης είναι η διπλή απεικόνιση του Ελισαίου: στο κάτω αριστερό άκρο εικονίζεται στην άκρη του Ιορδάνη να έχει ήδη πάρει την μηλωτή και στην οριζόντια προέκταση του ποταμού προς τα δεξιά να διαχωρίζει τα ύδατά του. Παράλληλες προς τον ευθυτενή ποταμό διαμορφώνουν εδαφικά επίπεδα και τελικά την γραμμή του οριζώντος. Μικρές διαγώνιες ανά ζεύγη που ξεκινούν από την όχθη του Ιορδάνη, επιχειρούν να προσδώσουν βάθος στη σύνθεση. Εκτεταμένη-χρήση φυτικού διακόσμου που όμως αποδίδεται πολύ λιτά και δεν αποσπά από το θέμα της παράστασης.

Στον τονισμό του εξελισσόμενου επεισοδίου συμβάλλει τα μέγιστα και η σχεδόν ομοιόχρωμη παρουσίαση του εδάφους με τον χρυσό φόντο σε ζωνρή αντίθεση με τα στοιχεία της σύνθεσης: τα άλογα εικονογραφούνται ζωνρά κόκκινα με μαύρα χάμουρα και φτερά, που ορίζονται από χρυσές και κόκκινες γραμμές. Ο καλλιτέχνης αποπειράται το άρμα να το αποδώσει σε τρεις διαστάσεις, καθώς σκιάζει έντονα το επικλινές περίγραμμα και το εσωτερικό του. Γεωμετρικός στολισμός εγγράφεται περιμετρικά του οχήματος, καθώς και στον άξονα που συνδέει τους δύο μπροστινούς λιτούς τροχούς.

<sup>485</sup> Η εικόνα φέρει υπογραφή: ΔΗΑ ΧΗΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΑΠΟ ΧΟΡΑΣ ΖΗΤΣΑ ΕΤΟΥΣ, ΑΧΝΕ΄.

<sup>484</sup> G. GALAVARIS, ό.π., 1981, pl. XC.



Τα πρόσωπα πλάθονται με ωχρό καφέ και λευκά φώτα. Τα σκούρα καφέ μαλλιά του Ηλία ακατάστατα -δείγμα της σκληρής ασκητικής ζωής- καταλήγουν σε βόστρυχο. Ο ανοικτός κόκκινος χιτώνας συνδυάζεται με το πορφυρό ιμάτιο. Αντίστοιχα στον Ελισαίο ο χρωματικός συνδυασμός είναι σκοτεινός πράσινος χιτώνας με ανοικτό κόκκινο ιμάτιο. Στο χρυσό περιβάλλον διακρίνονται οι πράσινοι βλαστοί με κόκκινα λουλούδια. Η παλέτα συμπληρώνεται με το σκληρό μπλε του ποταμού και την ομοιόχρωμή του μηλωτή στο εξωτερικό της τμήμα .

Η λίγο μεταγενέστερη εικόνα της Εθνικής Πινακοθήκης Αθηνών αποτελεί μια πιο απλή εκδοχή της προηγούμενης.

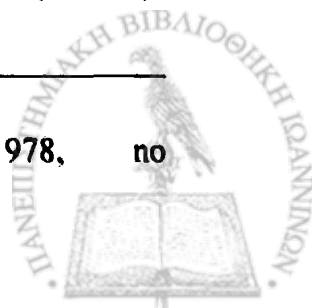
Το σχέδιο γραμμικό, τα στοιχεία της σύνθεσης σχηματοποιημένα (η απόδοση των μαλλιών και των ρυτιδώσεων στο πρόσωπο του Ηλία), με απουσία ευκαμψίας (όπως στην απόδοση της μηλωτής που πέφτει), πτυχώσεις με έντονη γεωμετρικότητα . Τα δύο μπροστινά επιμηκημένα άλογα ορίζουν την γραμμή εδάφους, καθώς και το σχήμα του οχήματος του προφήτη που ακολουθώντας παράλληλα τις ράχες τους καταλήγει στο σχήμα του κελύφους.

Τα χρώματα -πλην του χρυσού φόντου- ορίζονται μεταξύ του ωχρού κόκκινου και αποχρώσεων του καφέ. Ζωηρό πράσινο τονίζει την ούγια της μηλωτής και βαθύ μπλε τον σχηματοποιημένο (θυμίζει βόστρυχο) Ιορδάνη, που ημικυκλικά πλαισιώνει την κάτω δεξιά γωνία του κάδρου.

Η παράσταση της ανόδου του προφήτη Ηλία του ιη' αι. που προέρχεται από την περιοχή του Ploudiv και βρίσκεται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Σόφιας (εικ.69)<sup>486</sup>, προσομοιάζει ιδιαίτερα στην

<sup>485</sup> Βασ. Δ' β' 2.

<sup>486</sup> διαστάσεις: 89 X 52,5 cm· Icônes bulgares du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, exposition, 1978, no 122.





πολύ προγενέστερή της βουλγαρική επίσης εικόνα του ιε'-ιστ'αι., που προέρχεται από δύλοβο τμήμα (αριστερά η άνοδος, δεξιά ο Άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης) τέμπλου στο Πεσερα (εικ.70)<sup>487</sup>.

Ο προφήτης εντός πολυγωνικού άρματος τοποθετείται στο άνω μισό της παράστασης ενώ στο κάτω μισό εικονογραφείται βραχώδες περιβάλλον με φυτικό διάκοσμο, το οποίο διασχίζει διαγώνια ο Ιορδάνης. Ο Ελισαίος τοποθετείται πίσω από τις εδαφικές διαμορφώσεις στο κάτω αριστερό άκρο του κάδρου.

Η απεικόνιση του Ιορδάνη υπό γωνία ως προς τον οριζόντιο άξονα της σύνθεσης υποπτεύει για την εισαγωγή δυτικότροπων αντιλήψεων για τον χώρο, καθώς δίνει την αίσθηση γι' αυτόν αλλά και για τον περιβάλλοντα χώρο του, ότι προεκτείνονται ως το λεγόμενο σημείο «διαφυγής», του οποίου το γεωμετρικό δίκτυο καθορίζει τον εικαστικό χώρο και προσδίδει (ρεαλιστικό) βάθος στην σύνθεση κατά τα διδάγματα της Αναγέννησης<sup>488</sup>. Στην περίπτωση της βουλγαρικής εικόνας του ιθ'αι. (σε σύγκριση με την άλλη βουλγαρική εικόνα του ιε'-ιστ'αι.) οι ορίζουσες την κοίτη του ποταμού όπως απομακρύνονται προς το βάθος της σκηνής, προοδευτικά συγκλίνουν δεικνύοντας (όπως η πλαστικότητα στο σχήμα του ειληταρίου που κρατά ο Ηλίας) καθαρότερα την αργή αλλά σταθερή αφομοιωτική διαδικασία δυτικών στοιχείων στο βυζαντινό καμβά.

Από την πρωιμότερη εικόνα στην μεταγενέστερη τα διηγηματικά στοιχεία αυξάνονται με παράλληλη προσέγγιση της ρεαλιστικότητας (άνθη στις ρωγμές των βράχων, λεπτομερής αποτύπωση των απολήξεων των πτερών των αλόγων). Τα πρόσωπα πλάθονται πιο φωτεινά, λιγότερο αυστηρά και

<sup>487</sup> В. ПАНДУРСКИ, Паметници на Изкуството в Църковния Историко, София, 1977, no 62.

<sup>488</sup> U. HONOUR – J. FLEMING, A world History of Art, London, 1982, τ. 3, σ.8.



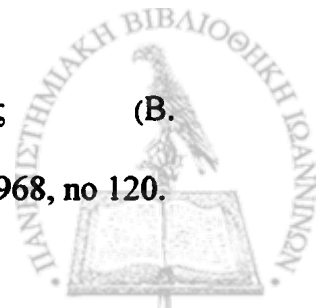
επιμήκη. Η ομοιότητα της πτυχολογίας των ενδυμάτων του Ηλία μεταξύ των δύο παραστάσεων που απέχουν μεταξύ τους τουλάχιστον δύο αιώνες, δηλώνει την σταθερή αναπαραγωγή ενός κοινού προτύπου. Στην εικόνα του ιθ'αι οι πτυχώσεις εμφανίζονται πιο γραμμικές, με κορύφωση την απόδοση της μηλωτής που εικονίζεται εντελώς σχηματικά. Τα χρώματα και στις δύο είναι ωχρά και ζεστά: σ' αυτήν του ιε'-ιστ'αι. στο χρυσό φόντο επιλέγονται καστανοί τόνοι, ωχρό κόκκινο και γαλάζιο· όμοιες καστανές αποχρώσεις μαζί με πορτοκαλί, σκοτεινό βυσσινί και κρεμεζί σ' εκείνη του ιθ'αι<sup>489</sup>.

Στην εικόνα της συλλογής του Dr R. Gürtler (εικ.71)<sup>490</sup> που προέρχεται από την ευρύτερη περιοχή της Μικράς Ασίας και τοποθετείται στο πρώτο μισό του ιθ'αι., η παράσταση είναι συνθετική χαρακτηριστικών που φαίνεται να ευδοκιμούν σε διαφορετικά μέρη της Ορθόδοξης Ανατολής: επιλέγεται η μετωπική παρουσίαση του άρματος, το οποίο όμως τοποθετείται εντός του χαρακτηριστικού για την ρωσική εικονογραφία πύρινου νέφους όπως και οι συνδυασμοί ζωηρών χρωμάτων (το χρυσό του φόντου και των φωτοστέφανων με το κόκκινο του νέφους). Ακόμη προστίθεται ο άγγελος – ηνίοχος, συνήθης παρουσία στις κατά μήκος παραστάσεις των σλαβικών εικόνων.

Τα επιμέρους στοιχεία προέρχονται από την ευρύτερη παράδοση, τεχνοτροπικά όμως απομακρύνονται από αυτήν: τα φωτεινά με ωχρό μπλε πλασμένα πρόσωπα κοσμούνται με καλοσχηματισμένα χαρακτηριστικά, όπως οι μαύρες καμπύλες που τονίζουν τα φρύδια και τα παράλληλά τους βλέφαρα, τα σαρκώδη χείλη που χρωματίζονται σε απόχρωση του ροζ, τα κοκκινωπά

<sup>489</sup> Κατά την σύντομη περιγραφή της εικόνας που συνοδεύει την δημοσίευσή της ΠАНДУРСКИ, ό.π., 1977, σ. 394, no 140).

<sup>490</sup> διαστάσεις: 89,5 X 70,4 X 3 cm· Les icônes dans les collections suisses, ό.π., 968, no 120.



μάγουλα του αγγέλου<sup>491</sup>. το ρομβοειδές άρμα που διακοσμείται πληθωρικá με λουλούδια, πέταλα ανθέων και πλατιά φύλλα καθώς και τα ρεαλιστικά αποδιδόμενα υποζύγια στην ανατομία και στην κίνησή τους.

Ο βραχώδης χαρακτήρας του τοπίου αποτυπώνεται με την χρήση ισχυρών λευκών φώτων στο σκιερό έδαφος, στο οποίο προστίθενται διάσπαρτα φυτά και ένας Ιορδάνης που ελίσσεται στο συνολικό σχεδόν εύρος του κάτω τμήματος της εικόνας (ενώ τα λευκά φώτα που αποτυπώνουν το ρεύμα του, καταλήγουν σε σπείρα).

Το περιβάλλον δεν αποτυπώνεται κι εδώ ως συμβολική λωρίδα γης, αλλά υπάρχει μια διάθεση περιγραφής του χώρου, πάνω από τον οποίο εξελίσσεται το επεισόδιο της ανόδου.

Το παραπάνω είναι χαρακτηριστικότερο στην πρωιμότερη βουλγαρική παράσταση του ιζ'-ιθ'αι. (εικ.72) που δημοσίευσε ο Α. Βοϊκον<sup>492</sup>. Στην αδέξια σχεδιαστικά αυτή ανάπτυξη του θέματος (ο διαθέσιμος χώρος δεν υπολογίστηκε καλά, με αποτέλεσμα τα δύο δεξιά άλογα να συμπίεζονται μεταξύ άρματος και περιθωρίου της εικόνας), ο Ελισαίος τοποθετείται σε πρώτο πλάνο στο μέσον του κάτω τμήματος της παράστασης ενώ σε διαφορετικό επίπεδο πίσω του διασχίζει την σκηνή ο Ιορδάνης υπό ελαφρά γωνία δίνοντας την εντύπωση του βάθους αλλά και μιας κάποιας αίσθησης πανοραμικότητας της περιοχής.

Την εικόνα διακρίνει η διηγηματική τάση (διπλή απεικόνιση της μηλωτής, στικτά φωτοστέφανα, λεπτομερής απεικόνιση των χάμουρων των υποζυγίων, φυτικός διάκοσμος). Επίσης η γραμμικότητα στην πτυχολογία και

<sup>491</sup> Σύμφωνα επίσης με τη σύντομη περιγραφή της εικόνας που συνοδεύει την δημοσίευσή της (*Les icônes dans les collections suisses*, ό.π. 1968, no 120).

<sup>492</sup> Α. ΒΟΪΚΟΒ, *L' icône Bulgare*, 1984, no 424.



τα έντονα περιγράμματα· στην περίπτωση της ούγιας της μηλωτής που φορά ο προφήτης και του άρματός του, η προσπάθεια τονισμού των σχημάτων τους με παχιά λευκή γραμμή καταλήγει στην διάσπασή τους σε γεωμετρικά σχήματα.

Η τελευταία ομάδα εικόνων που παρατίθεται, περιλαμβάνει δύο εικόνες, από περιοχές που ανήκουν στην Αλβανία και μία ρωσικής προέλευσης. Η πρώτη από την Αλβανία προέρχεται από την εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο Libofchë, στο Fieri της Απολλωνίας του ιθ'αι. (εικ.73)<sup>493</sup>. οι άλλες δύο είναι του ιθ'αι: η επίσης αλβανική από την εκκλησία του Αγίου Νικολάου στο Perondi του Berat (εικ.74)<sup>494</sup> και η ρωσική που χρονολογείται στα 1835 (εικ.75)<sup>495</sup>.

Τα επιμέρους στοιχεία παραμένουν σύμφωνα με την παράδοση, αλλά η έκφραση εδώ έχει αποκτήσει ένα δυναμισμό και μια εκφραστικότητα στην κίνηση: ο Ελισαίος προσεύχεται με θέρμη στην εικόνα από το Libofchë, εκστασιάζεται σ' αυτήν από το Perondi (με έναν χειρονομούντα επίσης Ηλία) και αρπάζει ζωηρά την μηλωτή στην ρωσική. Σ' αυτήν την τελευταία τα άλογα αποδίδονται ιδιαίτερα ρωμαλέα ενώ στις προερχόμενες από την Αλβανία εικόνες ανά ζεύγη κοιτούν σε διαφορετική κατεύθυνση (τα δύο πρώτα προς την διεύθυνση της κίνησής τους, τα δύο δεύτερα αντιθέτως, προς τον προφήτη) αποκτώντας μια έντονη ρυθμικότητα στην κίνησή τους.

Η απεικόνιση του περιβάλλοντος χώρου εκτείνεται στο σύνολο σχεδόν του κάτω μισού του κάδρου. Γίνεται λεπτομερειακά σε παράλληλα οριζόντια επίπεδα με εμμονή σε νατουραλιστικές λεπτομέρειες όπως τα ζωηρά μάτια των αλόγων ή ο έντονος φυσικός διάκοσμος. Παρατηρεί κανείς ακόμα, τα

<sup>493</sup> διαστάσεις: 99 X 170 cm· Trésors d' art albanais, ό.π., 1993, no 78.

<sup>494</sup> διαστάσεις: 103 X 171cm· στο ίδιο, ό.π., 1993, no 100.



επάλληλα βουνά που προσδίδουν ιδιαίτερο βάθος στην παράσταση του Libofchë, την ρεαλιστικά αποδιδόμενη όχθη του ποταμού στην εικόνα του Perondi, τους προοπτικά δοσμένους τροχούς της ίδιας σύνθεσης και τα επίσης προοπτικά κτίρια που εικονογραφούνται μεμονωμένα κατά μήκος του Ιορδάνη στην ρωσική παράσταση.

Και στις τρεις παραστάσεις ο Ηλίας προβάλλει μετωπικός μέχρι τη μέση του σώματος του. Στην εικόνα από το Libofchë το σχήμα του άρματος είναι πολυγωνικό, στις επόμενες δύο φέρνει προς έναν τύπο γόνδολας, με οβάλ σχήμα στην ρώσικη και υπερυψωμένο σχήμα μετωπικά και πίσω στην προερχόμενη από το Perondi.

Το στυλ λαϊκό όπως φανερώνει η έντονη γραμμικότητα των πτυχώσεων, η ροπή προς την λεπτομερειακή εικονογράφηση δευτερευόντων στοιχείων, η κάποια αδεξιότητα στο σχέδιο που δεικνύει το σγκώδες σώμα του Ηλία (με τα παχιά χέρια στην παράσταση του Libofchë), το περίπου απροσδιόριστο σχήμα του άρματος και η στάση του σώματος του Ελισαίου (κατά μέτωπο σώμα, κεφαλή σε διατομή) στην εικόνα του Berati. Η ρωσική έχει εντονότερες αδυναμίες, όπως φανερώνει η προσπάθεια απεικόνισης του ρεύματος του ποταμού αλλά και η υπέρβαση του προκαθορισμένου χώρου στην ανάπτυξη του θέματος: οι σπλές των αλόγων και η άκρη του ματιού του Ελισαίου παραβιάζουν το περιθώριο της εικόνας.

<sup>495</sup> διαστάσεις: 89,5 X 58,7 X 3,5 cm· J. FLEISCHER, Catalogue Greek and Russian icons,



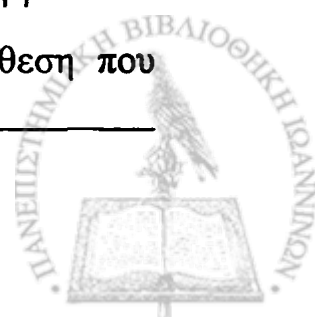
## 2α. Η κατ' ενώπιον παράσταση σε άρμα με έναν τροχό.

Στην παραλλαγή του μετωπικού αναλυτικά απεικονιζόμενου τέθριππου με ορατό μοναχά έναν τροχό, σημειώνουμε μια παράσταση του ιγ'αι. προερχόμενη από τον Άγιο θεόδωρο στην Κύπρο (εικ.76)<sup>496</sup>.

Το άρμα απόλυτα συμμετρικό διασπά τα υποζύγια σε δύο ζεύγη με αντίθετη φορά κίνησης. Στο κέντρο δεσπόζει ο μοναδικός τροχός που κοσμείται με φυλλοειδείς ακτίνες και ομόκεντρους κύκλους. Μέσα από το «κυβιστικά» αναλυόμενο σώμα του άρματος προβάλλει από την μέση και πάνω ο Ηλίας σε ιερατική προοπτική. Ολο του το σώμα βρίσκεται σε κίνηση: ο κορμός λυγίζει προς τα πίσω όπως και το κεφάλι, το δεξί χέρι τεντωμένο προς τα πίσω ετοιμάζεται ν' αφήσει την μηλωτή ενώ το αριστερό συσπάται προς τον κορμό σε μια προσπάθεια να «κρατήσει» τα γκέμια. Ετσι παρά την αδεξιότητα στην εκτέλεση και την δυσαρμονία στα μέλη που χαλαρώνει κάπως την σύνθεση, η ισοζυγισμένη κίνηση που περιγράψαμε προσφέρει στη μορφή μια μνημειακή στερεότητα.

Στ' αριστερά του άρματος μεταξύ αυτού και του ανάγλυφου περιθωρίου ασφυκτιά ο Ελισαίος. Στην απέναντι γωνία σε ακόμη μικρότερη κλίμακα παριστάνεται λευκοντυμένη γονατιστή μορφή που κρατά Ευαγγέλιο: πιθανόν πρόκειται για τον δωρητή που ίσως είχε και ιερατική ιδιότητα. Πάνω δεξιά τέλος από έναστρο τετρατοσφαίριο προβάλλει το χέρι του Θεού.

Η χρωματική παλέτα είναι περιορισμένη: η όχρα βάφει το βάθος και το βραχώδες τοπίο, κοκκινωπά αποδίδονται το σύνολο των στοιχείων του άρματος, πράσινο σκούρο χρωματίζει το τμήμα του κάμπου που βρίσκεται πίσω από το άρμα και τα υποζύγια δημιουργώντας ζωηρή αντίθεση που



αισθητικά διασπά την μονότονη κυριαρχία της ώχρας και προβάλλει το άρμα εστιάζοντας την προσοχή σ' αυτό.

Σύγχρονη της «τέχνης των σταυροφόρων»<sup>497</sup> εισάγει δυτικότερα στοιχεία όπως την ωραιολογία και μια πλαδαρότητα στα πρόσωπα καθώς και τα διακοσμημένα με ανάγλυφα φωτοστέφανα. Το σχέδιο έντονα γραμμικό με βαθιές κολπώσεις στην πτυχολογία.

Η παράσταση διασώζει τοπική -της Εγγύς Ανατολής- παράδοση πιθανότατα ινδοπερσικής προέλευσης<sup>498</sup>. Υπενθυμίζω αναλόγου θέματος παραστάσεις του δ' - σ' αι. στις οποίες αναφερθήκαμε ήδη και οι οποίες έχουν μια γεωγραφική εγγύτητα με την Κύπρο<sup>499</sup>. Η παράσταση επιβεβαιώνει την συνέχεια της συγκεκριμένης αποτύπωσης του άρματος (στην ανατολική λεκάνη της Μεσογείου), της οποίας επιβιώσεις θα ανιχνεύσουμε στην Μελκίτικη τέχνη του ιθ' αι.<sup>500</sup>.

Η φθαρτότητα του υλικού περισσότερο από τις ιστορικές συνθήκες δημιουργεί και για το θέμα της ανόδου του προφήτη Ηλία μια σχέση αντιστρόφως ανάλογη μεταξύ βάθος χρόνου και διαθεσίμων παραστάσεων. Έτσι την σπανιότητα των διασωθέντων εικόνων της Βυζαντινής περιόδου διαδέχεται η αυξανόμενη διαθεσιμότητα του θέματος, που παρατηρείται στη διάρκεια των μεταβυζαντινών αιώνων.

Παρά τον ουσιαστικό περιορισμό στην Υστεροβυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδο είναι δυνατόν να οδηγηθούμε σε κάποια πρώτα

<sup>496</sup> διαστάσεις: 92,1 X 59,1 cm· S. SOPHOCLEOUS, *Icons of Cyprus*. 1994, σ.85.

<sup>497</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., τ.θ', Αθήνα, 198, σ.451.

<sup>498</sup> βλ. σ.57.

<sup>499</sup> βλ. εικ.λδ'λε'.

<sup>500</sup> Βλ.εικ.218-319.



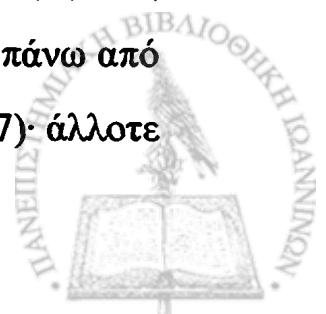
συμπεράσματα (τα οποία θα επανεξετάσουμε με την προσθήκη των αιοιογραφικών παραστάσεων στη βάση ενός πιο διευρυμένου δείγματος).

Στο σύνολο των εικόνων –με την σχετική εξαίρεση της εικ.52- η μορφή του Ηλία δεσπόζει στο κέντρο των παραστάσεων (με εντονότερη την αίσθηση στις μετωπικές παραστάσεις, όπου η ιερατική προοπτική αποδίδει πληθωρικά τον προφήτη). Σε μνημειώδη στάση απεικονίζεται αποκλειστικά σε μετωπικές παραστάσεις του άρματος (εικ. 62, 63, 67, 68, 73).

Ο Ηλίας κρατά ειλητάριο μόνο σε μετωπικές παραστάσεις (τουλάχιστον μέχρι τον ιζ'αι). Σχεδόν πάντα είναι ανοικτό (πλην της εικ.61), όπου συνήθως αναγράφεται απόσπασμα από χωρίο του Βασ. Δ',β',2 (εικ.55, 62, 63, 67, 68, 71, 72), χωρίς αυτό να είναι απόλυτο καθώς στις εικ.73 και 74 προτιμάται εδάφιο από το Βασ. Γ',ιθ',10 ή 14. Τα ειλητάρια τοποθετούνται κυρίως στο αριστερό χέρι χωρίς ν' αποκλείεται η αντίθετη περίπτωση, όπως δείχνουν οι περιπτώσεις των εικ.61, 67, 75.

Στις κατά μήκος παραστάσεις τα χέρια μένουν ελεύθερα και τοποθετούνται σε μια στάση διαλόγου (στο σύνολο των ρωσικών μέχρι τουλάχιστον τον ιστ'αι.). Στις μεταγενέστερες παραστάσεις ο προφήτης κρατά πλέον τα γκέμια (εικ.60), ειλητάριο (εικ.55, 59), μηλωτή (εικ.54) ή και μηλωτή (εικ.61)· ωστόσο κάποτε διατηρεί ένα ελεύθερο χέρι σε έντονη χειρονομία διαλόγου (εικ.54, 59) ή χειρονομία ευλογίας (εικ.55, 62, 73). Στην μικρογραφική εικόνα από τη Σόφια (εικ.65) η απεικόνιση είναι πιο συμβολική: ο προφήτης δεν κρατά τίποτε και λαμβάνει μια στάση δεδομένου.

Στην ίδια εικόνα ο Ηλίας φέρει ρούχα ιεροσύνης ενώ στο σύνολό τους τα πρόσωπα των συνθέσεων είναι ενδεδυμένα με χιτώνα και ιμάτιο. Η μηλωτή πλην της εικ.47 είναι παντού παρούσα. Συχνά ο προφήτης την φορά πάνω από το ιμάτιό του (εικ.48-52, 55, 62, 64, 68), κάποτε ως χιτώνα (εικ.63, 67)· άλλοτε



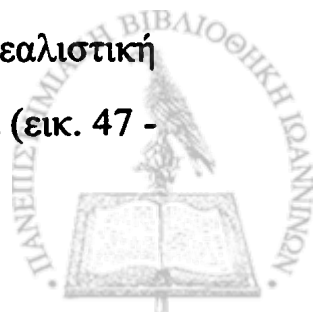


με μια δραματική κίνηση ετοιμάζεται να την αφήσει προς τον μαθητή του μένοντας μόνο με το μάτιο (εικ.54, 58, 61, 69- 71). Στην διηγηματικότερη εκδοχή η μηλωτή ήδη αιωρείται (εικ.59, 60, 73-75) ή και παριστάνεται δύο φορές στους ώμους και στο χέρι του Ηλία (εικ.66, 72).

Ο Ελισαίος παριστάνεται στο κατώτερο σημείο της παράστασης συνήθως στην αριστερή γωνία (δεξιά στις εικ.51, 52, 60, 66, 68, 73· στο κέντρο στις εικ.61, 72). Βρίσκεται σε στάση αναμονής με τα χέρια προς τον ουρανό περιμένοντας την μηλωτή (ενίοτε με αδημονία αρπάζει την άκρη της· εικ.49 -51). Συνηθέστατα φορά χιτώνα και μάτιο (εικ. 52, 55, 62, 66-72, 74, 75)· στις ρωσικές το μάτιο υποχωρεί στο έδαφος και περιβάλλει τα πόδια του (εικ.48 - 51). Στην εικόνα της Ζίτσας (εικ.67), έχει ήδη πάρει την μηλωτή και απεικονίζεται για δεύτερη φορά να διαχωρίσει τον ποταμό.

Παρατηρείται και στους δύο τύπους μια προσαρμογή των στοιχείων της παράστασης στις οικείες προς τον καλλιτέχνη εικόνες ή στις κυρίαρχες φόρμες της εποχής του με εντυπωσιακότερη περίπτωση αυτή του άρματος: το θριαμβευτικό τέθριππο εξαφανίζεται και το άρμα δεν είναι παρά απλή κιβωπόσχημη άμαξα, αρχικά δίτροχη (εικ.48-52, 55) και στη συνέχεια τετράτροχη (στις λοιπές παραστάσεις) που συχνά η αδέξια εκζήτηση του ζωγράφου της δίνει ένα σχήμα πολυγωνικό (εικ. 69-71, 73) ενίοτε με καμπυλοειδείς πλευρές (εικ. 55, 62, 71, 75) ή μια φόρμα ενός ανεστραμμένου κελύφους (εικ. 67, 68) ή απλά ένα απροσδιόριστο σχήμα (εικ. 64, 74). Στην κατά μήκος παράσταση την ταπεινή άμαξα διαδέχονται τα εντυπωσιακά μπαρόκ άρματα – θρόνοι (εικ.58-61), που κάποτε αποκτούν και εντυπωσιακές υπερκατασκευές (εικ.60).

Η κατά μήκος απεικόνιση γενικά παραμένει εγγύτερα στην ρεαλιστική αποτύπωση του οχήματος προσπαθώντας να το αποδώσει προοπτικά (εικ. 47 -



58). Η «κυβιστική» αντίληψη σε γενικές γραμμές δεν υφίσταται χωρίς βέβαια αυτό να είναι απόλυτο (όπως δείχνει η αποτύπωση των δύο επάλληλων τροχών στην εικόνα από το Leningrad· προφανώς περιπτώσεις παραστάσεων κάτω από τη λογική του αλληλοεπηρεασμού δεν θα πρέπει να ήταν ιδιαίτερα σπάνιες).

Αντίθετα η κατ' ενώπιον παράσταση κάτω από το βάρος της «αναλυτικής» παράδοσης του τύπου σταθερά χωρίς απόκλιση αποτυπώνει την αντιθετική κίνηση των τεσσάρων αλόγων κατά ζεύγη περιμετρικά του άρματος αφήνοντάς το στο κέντρο της σύνθεσης απολύτως σχεδόν ορατό (εικ. 62 - 73, 75). Το άρμα αποτυπώνεται «κυβιστικά» με ορατές και τις δύο πλάγιες πλευρές του (εικ. 62, 66, 67, 69, 70, 72, 73) και με ορατούς έστω και κατά ένα τμήμα τους και τους τροχούς της αθέατης πλευράς· συνήθως υπερκείμενους αυτής (εικ. 63- 66, 70, 73).

Η διηγηματική τάση είναι σαφώς εντονότερη και η εκδήλωσή της πρωιμότερη στη ρωσική εικονογραφία του θέματος: ο ζωηρά χειρονομών Ηλίας, η παρουσία του αγγέλου – οδηγού του άρματος ή της πύρινης σφαίρας, ο περιβάλλον χώρος με την συλιζαρισμένη αποτύπωση του βραχώδους και φυτικού διακόσμου, η υπαινικτική προσθήκη συμβολισμών άλλων επεισοδίων του βίου του προφήτη.

Ο λοιπός βαλκανικός χώρος δεν ανταποκρίνεται σ' αυτόν τον βαθμό: η γεωμετρία των ρωσικών παραστάσεων δεν υπάρχει ούτε και ο υπαινιγμός λοιπών επεισοδίων (με την πιθανή εξαίρεση των εικ. 62 και 69)<sup>501</sup>. Ωστόσο η μετάβαση της ρωσικής εικονογραφίας από τον αυστηρό διάκοσμο στην πληθωρικότητα χρήσης στοιχείων δεν αποτελεί ιδιαιτερότητά της.

21

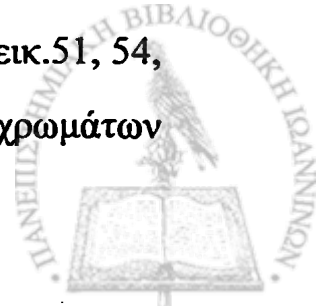
<sup>501</sup> Στις δύο αυτές παραστάσεις αποτυπώνεται στο κέντρο του σώματος του άρματος άνοιγμα δίλοβο στην εικ. 62, ορθογώνιο στην εικ. 69 που θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως υπαινιγμός στο επεισόδιο της ερήμου (βλ. σ.175 κ.εξ.).



Το αυξανόμενο ενδιαφέρον για την αποτύπωση του περιβάλλοντος που περιγράφει την εντεινόμενη δυτικότροπη επίδραση, γίνεται αισθητό τουλάχιστον από τις αρχές του ιστίαι στις επάλληλες εδαφικές εξάρσεις που προσδίδουν βάθος στη σκηνή. Η πληθωρική χρήση φυτικού διακόσμου που θυμίζει μεταναγενησιακά ρεύματα, θα εξελιχθεί σε τοπιογραφική αποτύπωση του χώρου, στην οποία όμως το γραμμικό στοιχείο και η αίσθηση της επίπεδης σύνθεσης θα παραμείνουν (εικ.58, 60, 73-75). Θύλακα αντίστασης συγκροτεί μέρος των μετωπικών παραστάσεων και ιδιαιτέρως εικόνες που ρέπουν προς μια έντονη αφαίρεση ακόμα και καθολικά αποδεκτών στοιχείων της σύνθεσης όπως η παρουσία του Ελισαίου (εικ.63, 64).

Στις μετωπικές παραστάσεις διακοσμητικά στοιχεία επισέρχονται δειλά σε τριτεύοντα σημεία όπως στα χάμουρα των αλόγων (εικ. 62, 64, 67) και σε δεύτερο χρόνο σε σημαντικότερα μέρη όπως στο άρμα (εικ.67) και τα δύο συνεπεία των καθημερινών βιωμάτων. Από αυτή την διαπίστωση δεν θα πρέπει να απείχε η επαρχιακή τουλάχιστον κατά μήκος εικονογραφία του θέματος, ως δείχνει η βουλγαρική εικόνα από το Monitchilontzi (εικ.55). Σε αντίθεση με τα παραπάνω στις ρωσικές εικόνες η στυλιζαρισμένη απεικόνιση στοιχείων (Ιορδάνης, νέφος, φυτικός διάκοσμος) αποκτά έναν έντονο μανιερισμό (εικ.47 - 53).

Τα χρώματα που επιλέγονται επιδιώκουν την αισθητική ικανοποίηση. Με βάση το κόκκινο (που εκφράζει τη φωτιά που περιβάλλει το άρμα), η συνήθως λιτή παλέτα αρέσκεται στα καθαρά και φωτεινά χρώματα (εικ.49, 62, 67) επιδιώκοντας την μεγιστοποίηση της εντύπωσης μέσω αντιθετικών ή παραπληρωματικών χρωμάτων αλλά και στον επιλεκτικό τονισμό περιγραμμάτων και ακροτάτων σημείων (τα φτερά των αλόγων στις εικ.51, 54, 60, 62, 67, 71). Δεν λείπει και η επιλογή των ωχρών και ζεστών χρωμάτων



(εικ.69,70) καθώς και η χρήση σκιοφωτισμού για τον τονισμό χαρακτηριστικών (εικ.66) και μερών του περιβάλλοντος (εικ.71).

Η χρήση των δύο τύπων απεικόνισης της ανόδου είναι πάντα παράλληλη. Σε αντίθεση όμως με την γεωγραφική διασπορά χρήσης και των δύο στην εντοίχιο, στην περίπτωση της φορητής η αίσθηση είναι διαφορετική: Κατ' αρχήν αναγνωρίζεται μια εντονότατη προσήλωση στην κατά μήκος απεικόνιση του άρματος στη ρωσική εικονογραφία, που επεκτείνεται σ' όλο το χρονικό μήκος της θρησκευτικής τέχνης.

Στην Βαλκανική όμως παρατηρείται ότι επί του συνόλου σχεδόν των περιγραφέντων εικόνων μεταξύ ιδ-ιε'αι. η προτιμητέα απεικόνιση είναι αυτή της μετωπικής. Στον τύπο αυτόν η παράσταση παρουσιάζεται πιο λιτή και κάποτε απολύτως περιορισμένη στον Ηλία και το όχημά του ενώ ο ίδιος ο προφήτης αποδίδεται σε μνημειώδη στάση ευλογών με το δεξί. Δίδεται λοιπόν η εντύπωση πως στην συγκεκριμένη αυτή περίπτωση, υποκρύπτεται ένας συγκεκριμένος συμβολισμός, που θα μπορούσε να συσχετιστεί με κάποιες από τις ευρύτατα διαδεδομένες λαϊκές αντιλήψεις για την προστασία ή τον ευμενή επηρεασμό καθημερινών οικιακών ή αγροτικών δραστηριοτήτων<sup>502</sup>.

Η απόδοση στην παράσταση της ανόδου ιδιαίτερων κατά τόπους συμβολισμών συναρτήσκει ίσως τοπικών παραδόσεων ή ιστορικών γεγονότων, φαίνεται να ενισχύεται από τις εικόνες, που προέρχονται από το Shipckë της Αλβανίας, από την βουλγαρική της Пещера αλλά και από τρίτη εικόνα του ιη'αι. που βρίσκεται στο Köllinken ανήκουσα στη Συλλογή του Dr S. Amberg

<sup>502</sup> Η εξειδίκευση αυτή προϋποθέτει την ήδη υπάρχουσα ευρεία χρήση του τύπου, που στα βυζαντινά εδάφη τουλάχιστον αποδεικνύεται και από την χρήση του στην εντοίχιο. Η απουσία παράδοσης του τύπου αυτού στην Ρωσία δικαιολογεί την χρήση του άλλου τύπου ή άλλου είδους απεικόνισης του προφήτη στα εικονοστάσια των ρωσικών σπιτιών για τους ίδιους αποτρεπτικούς ή προστατευτικούς λόγους (βλ. τις μετωπικές παραστάσεις του Ηλία, εικ.331-336).

(εικ.77)<sup>503</sup>: στην πρώτη περίπτωση η παράσταση ήταν τοποθετημένη στο τέμπλο ναού αφιερωμένου σε στρατιωτικό άγιο (στον Άγιο Γεώργιο)· στη δεύτερη περίπτωση συστεγάζεται σε ξυλόγλυπτο δίλοβο του τέμπλου με τον Άγιο Θεόδωρο τον Στρατηλάτη· στην τρίτη κάτω από την ανάληψη του Ηλία εικονίζεται ο άγιος Δημήτριος να λογχίζει .

Θεωρώ ότι αν συσχετιστούν, με την ερμηνεία που δίνει η Αχειμάστου-Ποταμιάνου στην παρουσία των στρατιωτικών αγίων στο σύγχρονα με αυτές τις εικόνες ιστορημένο καθολικό της Μονής Φιλανθρωπητών<sup>504</sup>, μπορούμε ενδεχομένως να υποστηρίξουμε ότι εκφράζουν μια μορφή αντίστασης προς την οθωμανική κατάκτηση πρεσβεύοντας την πνευματική και κατ' επέκταση την εθνική αναγέννηση.

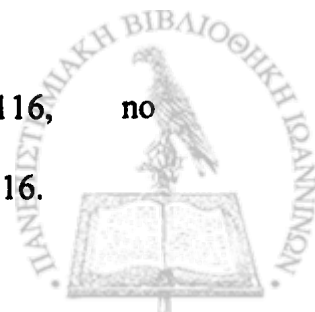
Η συνταύτιση του ανωτέρω πιθανολογούμενου συμβολισμού με την μετωπική παράσταση της ανόδου δεν θα πρέπει ν' απέκλειε και την χρήση του άλλου τύπου. Σε αντίθετη περίπτωση θα έπρεπε να γίνει αποδεκτή η μη λογική παραδοχή ότι η κατά μήκος παράσταση μπορεί να εκφράσει ορισμένους συμβολισμούς αλλά όχι και κάποιους άλλους.

Το τμήμα σφραγίδας του ιδ'αι. (εικ.78) που χρησίμευε για την αποτύπωση των προσφερομένων άρτων για το Μυστήριο της θείας Ευχαριστίας, προσφέρει μια ευρύτερη ερμηνεία. «Η ΠΥΡΦΟΡΟΣ ΑΝΑΒΑΣΙΣ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ» αντικαθιστά το μονόγραμμα του Ιησού δηλώνοντας με τον κατηγορηματικότερο τρόπο την προαναγγελία του Χριστού από τον Ηλία. Η απεικόνιση είναι κατά μήκος, αλλά πλην του άρματος και του

33

<sup>503</sup> διαστάσεις: 51 X 39,2 cm· Η. SKROBUCHA, *Le message des icônes*, 1966, σ.116, 101.

<sup>504</sup> Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, 1983, σ. 116.



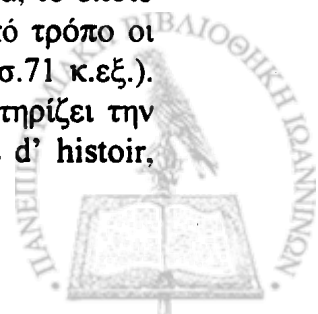
προφήτη δεν φαίνεται να είχε αποτυπωθεί άλλο συνθετικό στοιχείο (όπως ο Ελισαίος)<sup>505</sup>.

Φαίνεται λοιπόν ότι η επιθυμία -για τους όποιους λόγους- υπογράμμισης του συμβολικού χαρακτήρα της παράστασης, ήταν αντιστρόφως ανάλογη της διηγηματικής τάσης και η επιλογή του τύπου αφηνόταν στη δεσπόζουσα παράδοση κάθε τόπου και εποχής.


Η ισόρροπη παρουσία των δύο τύπων από τον ιη΄αι δεν τυγχάνει ιδιαίτερας ερμηνείας. Η εξάντληση της δημιουργικής πνοής της βυζαντινής τέχνης -πέραν της κλιμακούμενης εισαγωγής δυτικότροπων και ισλαμικών χαρακτηριστικών- οδηγεί συχνά σε εκτεταμένη σύνθεση χαρακτηριστικών των δύο τύπων (εικ.61, 71) με άμεσο στόχο την αισθητική τέρψη. Το γεγονός αυτό τείνει να αμβλύνει κάθε βαθύτερη πνευματική έννοια της παράστασης και ν' αναιρέσει τυχόν ιδιαίτερους συμβολισμούς των δύο τύπων της ανάληψης του προφήτη Ηλία.

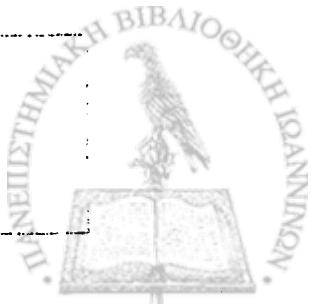
---

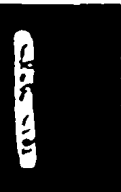
<sup>505</sup> Ο προφήτης φέροντας μακριά γενειάδα και ολόσωμο φόρεμα στέκεται ορθός με ελαφρά στροφή του σώματός του προς τα δεξιά. Το αριστερό του χέρι κρέμεται ελεύθερο ενώ το δεξί είναι προτεταμένο, δεικνύοντάς (;) προς το σημείο που κατευθύνεται το άρμα, το οποίο έλκεται από δύο άλογα ενώ πίσω από τον προφήτη εικονίζονται κατ' αναλυτικό τρόπο οι δύο τροχοί του άρματος θυμίζοντας μικρογραφικές ανάλογες παραστάσεις (βλ. σ.71 κ.εξ.). Περιμετρικά του θέματος διασώζεται τμήμα επιγραφής που φαίνεται να χαρακτηρίζει την άνοδο του Ηλία ως ένα από τα θαύματα του Θεού (J. EBERSOLT, *Mélanges d' histoire*, 1917, σσ. 115-118, fig. 7).



**ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΝΑΛΗΨΗΣ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ ΣΤΗΝ ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΟΝΑ**

Τόπος & προέλευση παράστασης	Χρονο-λόγηση	Τύπος ανόδου	Τύπος άρματος	Μεταβίβαση μηλωτής	Ειλητήριο - εδάφιο που Περιέχει	Δευτερεύουσες σκηνές	Χέρι Θεού, παρουσία σγγέλου	Περιβάλλον χώρος	Θέση Ιστορήσεως	Ερμηνεία
Μονή Σινά (46)	β' μισό 1α' αι.	κατά μήκος	Τρία άλογα	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Βραχώδες(ι)	4° φύλλο με τους αγίους Ιουν., Ιουλ., Αυγούστου	Τμήμα μινολογίου
Μόσχα, Μουσείο Ιστορίας (47)	ιδ' αι. (?)	κατά μήκος	Τέθρυπτο	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Και τα δύο	Βραχώδες, γλώσσες φωτίας		
Λένινγκραντ, Μουσείο Ρωσικό (48)	15' αι	κατά μήκος	Τέθρυπτο	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Και τα δύο	Σχηματ/νος Ιορδάνης, φυτά, πύρινο νέφος		
Εκκλησία Αγίου Γεωργίου, Shipcke, Αλβανία (62)	β' μισό 1ε' αι.	μετωπική	Τέθρυπτο	ΝΑΙ	Ανοικτό ειλητήριο· εδάφιο: Βασ. Δ', β', 2	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Πληθωρικός βραχώδης διάκοσμος, όχι νέφος	Τέμπλο	Έκφραση αντίστασης κατά Οθωμανών. Χαλινάφια σε σχήμα «X»: προεικόνιση του Ιησού· απόδοση μηλωτής: σύνδεση με Ι. Πρόδρομο
Petrograd, Μουσείο Ρωσικό (51)	1ε' αι	κατά μήκος		ΝΑΙ	ΟΧΙ	Συμβολισμός σκηνής χειμάρρου Χωρράθ	Και τα δύο	Σχημ/νο τοπίο, στερογγυλό νέφος, 2τετραποσ/ρια		



Τόπος & προέλευση παράστασης	Χρονο-λόγηση	Τύπος ανόδου	Τύπος άρματος	Μεταβίβαση μηλωτής	Ελιγτήριο - εδάφιο που Περιέχει	Δευτερεύουσες σκηνές	Χέρι Θεού ή αγγέλου	Περιβάλλον χώρος	Θέση ιστόρησης	Ερμηνεία
Novgorod (έκθεση AXIA, 49)	1ε' - 1στ' αι	κατά μήκος		ΝΑΙ	OXI	Συμβολισμός σκηνής χειμάρρου Χωρράθ OXI	Και τα δύο	Σχημ/νο τοπίο, πύρινο νέφος		
Πεπερα, Βουλγαρία (70)	1ε' - 1στ' αι	Μετωπική	Τέθριυπη άμαξα	ΝΑΙ	OXI	OXI	OXI	Εκτεταμένο βραχάδες περιβάλλον, όχι νέφος	Τέμπλο, μαζί με Άγιο Θεόδοσο Στρατηλάτη	Έκφραση αντίστασης κατά Οθωμανών
Echteld (Hollande) collection Kasteel (54)	Αρχές 1στ' αι	Κατά μήκος	Τέθριυπη	ΝΑΙ	OXI	OXI	Άγγελος & τετραπύρινο κυματοειδές	Επάλλληλες εδαφικές εξάρσεις διαγώνιος Ιορδάνης νέφος	Οι Άγιοι Νικόλαος & Μ. Βασίλειος στο περιθώριο	Φορητό εικονοστάσιο
Μουσείο Pskov (50)	1στ' αι	Κατά μήκος	Τέθριυπη	ΝΑΙ	OXI	Συμβολισμός σκηνής χειμάρρου Χωρράθ	Και τα δύο	Πλούσιος φυτικός διάκοσμος πύρινο νέφος, 2 τετραπύρινα		
Petrograd, Μουσείο Ρωσικό (52)	μέσα 1στ' αι	κατά μήκος	Τέθριυπη	ΝΑΙ	OXI	Συμβολισμός σκηνής χειμάρρου Χωρράθ	Μόνο τετραπύρινο	Βραχάδες τοπίο, σχημάτος Ιορδάνης		
Αθήνα, σπλ. Δ. Εκονομόπουλου no 111 (63)	Ιζ' αι.	Μετωπική	Τέθριυπη	OXI	Ανοικτό ελ. εδάφιο: Βασ. Δ', β', 2	OXI	OXI	OXI (·)		Ιδιαίτερη λατρευτική χρήση (·)



Τόπος & Πρόεδρος Παράστασης	Χρονολόγηση	Τύπος ανόδου	Τύπος άρματος	Μεταβίβαση μηλωτής	Ειλητήριο - εδάφιο που Περιέχει	Δευτερευουσες σκηνές	Χέρι Θεού ή αγγέλου	Περιβάλλον χώρος	Θέση ιστορησίας	Ερμηνεία
Monitchilovtzi Βουλγαρία (55)	17 αι.	Κατά μήκος	Τέθριππο	ΝΑΙ	Ανοικτό ειλητήριο· εδάφιο: Βασ. Δ', β', 2	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Δυσδιάκритος, όχι νέφος		
Μονή Αγίας Τριάδος, Plejvnja Σερβίας (64)	17 αι.	Μετωπική	Τέθριππο	ΟΧΙ	Ανοικτό ειλητήριο· εδάφ. δυσανάγνωστο (στη σερβική)	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Δυσδιάκритος, όχι νέφος		Ιδιαίτερη λατρευτική χρήση (.) Τα χαλινάρια σχηματίζουν «Χ»: προαναγγέλει τον Ιησού
Αθήνα, συλλογή Δ. Εκομονόπουλου no 163 (66)	1623	Μετωπική	Τέθριππο	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Δυσδιάκритος, όχι νέφος		
Collection Dr A. Amberg Ζήτσα Ηζέφου (67)	1655	Μετωπική	Τέθριππη άμαξα	ΝΑΙ	Ανοικτό ειλητήριο· εδάφιο: Βασ. Δ', β', 2	ΝΑΙ (Ανήκει στον βίο του Ελισαίου)	ΟΧΙ	Επίπεδα εδάφους, παραλ. Ιορδάνης, όχι νέφος		
Προέλευσης Βουλγαρίας (72)	17 αι.	Μετωπική	Τέθριππη άμαξα	ΝΑΙ	Ανοικτό ειλητήριο· εδάφιο: Βασ. Δ', β', 2	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Εκτεταμένο περιβάλλον, διαγώνιος Ιορδάνης, όχι νέφος		

Τόπος & προέλευση παράστασης	Χρονο-λόγηση	Τύπος ανόδου	Τύπος άρματος	Μεταβίβαση μηλωτής	Ελιγτήριο - εδάφιο που Περιέχει	Δευτερεύουσες σκηνές	Χέρι Θεού ή αγγέλου	Περιβάλλον χώρος	Θέση ιστόρησης	Ερμηνεία
Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη από Β. Ελλάδα (68)	Αρχές 1η αι.	Μετωπική	Τέθριππη άμαξα	ΝΑΙ	Ανοικτό ελιγτήριο· εδάφιο: Βασ. Δ', β', 2	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Σχηματικός Ιορδάνης, όχι νέφος		
Βέρνη, collection Dr. R. Gürtler, από Μ. Ασία (71)	α' μισό 1η αι.	Μετωπική	Τέθριππη άμαξα	ΝΑΙ	Ανοικτό ελιγτήριο· εδάφιο: Βασ. Δ', β', 2 & Γ', ις', 7(·)	ΟΧΙ	Άγγελος	Εκτεταμένο βραχόδες περιβάλλον, διαγώνιος Ιορδάνης, όχι νέφος		
Σόφια, Εκκλ. Ιστορίας & αρχαιολογίας (69)	1η αι.	μετωπική	Τέθριππη άμαξα	ΝΑΙ	Ανοικτό ελιγτήριο χωρίς εδάφιο.	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Εκτεταμένο βραχόδες περιβάλλον, όχι νέφος		
Εκκλησία Αγίου Γεωργίου, Libofchë, Αλβανία (73)	1η αι.	μετωπική	Τέθριππη άμαξα	ΝΑΙ	Ανοικτό ελιγτήριο· εδάφιο: Βασ. Γ', ιθ', 10&14	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Πανοραμικό τοπίο, επάλληλες εδαφ. εξάρσεις ρεαλιστικό φντ. διάκοσμο όχι Ιορδάνης		
Rarporonci, Βουλγαρία (59)	1θ' αι.	κατά μήκος	Τέθριππη άμαξα - θρόνος	ΝΑΙ	Ανοικτό ελιγτήριο δυσανάγνωστο	ΟΧΙ	Δύο άγγελοι	Πανοραμικό τοπίο, διαγώνιο Ιορδάνη Σχημ. Περιβάλ.		
Άγιος Ηλίας, Συρίας (61)	Αρχές 1θ' αι.	Κατά μήκος		ΝΑΙ	Ελιγτήριο κλειστό	ΟΧΙ	ΟΧΙ			

Τόπος & προέλευση Παράστασης	Χρονο-λόγηση	Τύπος ανόδου	Τύπος άρματος	Μεταβίβαση μηλωτής	Ειλητήριο - έδαφιο που Περιέχει	Δευτερεύουσες σκηνές	Χέρι Θεού ή αγγέλου	Περιβάλλον χώρος	Θέση ιστόρησης	Ερμηνεία
Βυζαντινό Μουσείο (56)	1η αι.	Κατά μήκος	Τρία υποζύγια τέθρυπτο	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Άγγελος	Τοπίο με προοπτική Πανοραμικό τοπίο		
Βυζαντινό Μουσείο (57)	1η αι.	Κατά μήκος	τέθρυπτο	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Άγγελος			
Συλλογή Alnberg (77)	1η αι.	Κατά μήκος	τέθρυπτο	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Άγγελος			
Σαντορίνη, Μονή προφήτη Ηλία (58)	1821	κατά μήκος	Τέθρυπτη άμαξα - θρόνος	ΝΑΙ	ΟΧΙ (Εδώ κρατά ειλητήριο ο Ελισαίος)	Αφορούν τον βίο του Ελισαίου	Άγγελος	Ρεαλιστικό τοπίο		
Tehirpan, Βουλγαρία (60)	1835	κατά μήκος	Τέθρυπτη άμαξα - θρόνος	ΝΑΙ	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Άγγελος	Πανοραμικό τοπίο, εκάλληλες εδαφ εξάρσεις ρεαλιστικό φυτ. διάκοσμο διαγώνιος Ιορδ.		
Προέλευση Ρωσική (60)	1835	Μετωπική	Τέθρυπτη άμαξα - ορατές δύο ρόδες	ΝΑΙ	Ανοικτό ειλητήριο δυσανάγνωστο	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Πανοραμικό τοπίο, αρχιτεκτονήματα		
Εκκλησία Αγίου Νικολάου, Berati, Αλβανία (74)	19 αι.	Μετωπική	Τέθρυπτη(;) άμαξα - ορατές δύο ρόδες	ΝΑΙ	Ανοικτό ειλητήριο: Βασ. Γ', 10, 10&14	ΟΧΙ	ΟΧΙ	Πανοραμικό τοπίο, εκάλληλες εδαφ εξάρσεις ρεαλιστικό φυτ. διάκοσμος		

## ΒΑ2. Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΟΦΗΣ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ ΑΠΟ ΚΟΡΑΚΕΣ.

Από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες ο προφήτης Ηλίας θεωρήθηκε ως ο προάγγελος του ερητισμού και κατ' επέκταση του μοναχισμού. Όπως ήδη επισημάνθηκε η ασκητική του ζωή είχε σταθερά χρησιμοποιηθεί ως παράδειγμα από τους Πατέρες της Εκκλησίας και ιδιαίτερα από τους ιδρυτές του μοναχισμού του δ'αι<sup>506</sup>.

Ο απόηχος της σχέσης και της σύγκρισης με τον Ηλία έχει αποτυπωθεί στα λειτουργικά κείμενα, που γράφτηκαν προς τιμήν των αγίων μοναχών στη διάρκεια της Μεσοβυζαντινής Περιόδου<sup>507</sup>.

Εικονογραφικά το σχετικά με τον μοναχισμό περιεχόμενο των κειμένων που αφορούσαν τον Ηλία, μπορούσε ν' αναζητηθεί στα εδάφια, που περιγράφουν την καταφυγή του στην έρημο<sup>508</sup>, στην συσχέτισή του με τον Ιωάννη τον Πρόδρομο, επίσης πρότυπο μοναχισμού<sup>509</sup> και στην σύνδεσή του με το σιναϊτικό περιβάλλον (λόγω της γεωγραφικής γειτνίασης προς την Μονή των Θαβώρ και Χωρήβ, τόπων Θεοφανειών στις οποίες εμπλέκεται ο Ηλίας). Το τελευταίο πρέπει να αποτελεί και τον κρίσιμο παράγοντα τόσο στην διάδοση του θέματος (μαζική αναπαραγωγή) όσο και στην καθιέρωση της απεικόνισης σε ερημικό τοπίο.

<sup>506</sup> Βλ. σ.26.

<sup>507</sup> Ενδεικτικά, στα λειτουργικά κείμενα που αφορούν: τον Άγιο Αντώνιο (που τιμάται στις 17/10, τον Ευθύμιο Μέγα (στις 20/01), τον Όσιο Βενέδικτο (14/03), τον Παχώμιο τον Μέγα (15/05), τον Πέτρο τον Αθωνίτη (12/06· Ε. VOORDECKERS. ό.π., 1985, σ.176. σημ.75).

<sup>508</sup> Βασ. Γ', ιζ', 2-7· βλ. και σ. 9, σημ. 15.

<sup>509</sup> Κατά Λουκάν, θ', 8, 19· Κατά Ματθαίον, ιστ', 14· Κατά Μάρκον, στ', 15· βλ. και σ. 26.



Πέραν πάσης συγκρίσεως η παράσταση που συνδέθηκε κατ' εξοχήν με το θέμα, ήταν η θαυμαστή διατροφή του προφήτη από τον ή τους κόρακες, παράσταση που -αν κρίνουμε από την έκταση της αναπαραγωγής της, σταδιακά ανταγωνίστηκε σε αποδοχή και αυτήν την απεικόνιση της ανάληψης του προφήτη. Τα αίτια της διατήρησης και στη συνέχεια της διάχυσης της συγκεκριμένης παράστασης θα μπορούσαν να είναι:

- Η πιθανή στήριξη της αποτύπωσης του θέματος σε οικεία στη συλλογική μνήμη παράσταση που προερχόταν από το προχριστιανικό παρελθόν των ελληνικών και εξελληνισμένων πληθυσμών του ανατολικού μεσογειακού χώρου<sup>510</sup>.

- Η διηγηματική μορφή της ίδιας της παράστασης. Σ' αυτήν συμβάλλει, κατ' αρχήν η απόδοση της σκηνής που φαίνεται να ταυτίζεται με την γλαφυρή περιγραφή του Αποστόλου Παύλου για τους μάρτυρες της Παλαιάς Διαθήκης: «...περιῆλθον ἐν μηλωταῖς, ἐν αἰγείοις δέρμασιν, ὑστερούνενοι, θλιβόμενοι, κακουχούμενοι, ὧν οὐκ ἦν ἄξιος ὁ κόσμος, ἐν ἔρημίαις πλανώμενοι καὶ ὄρεσι καὶ σπηλαίοις καὶ ταῖς ὄπαῖς τῆς γῆς»<sup>511</sup>. Ο προφήτης έτσι κάθεται σε βράχο (αργότερα μπροστά σε σπήλαιο), που περιβάλλεται από ερημικό τοπίο και στρέφεται ή εστιάζει την προσοχή του προς τον ή τους κόρακες που του μεταφέρουν την τροφή.

---

<sup>510</sup> Παρατίθεται παράσταση του «σπένδωντος Ἀπόλλωνος» (εικ. μγ'), που βρίσκεται στο εσωτερικό λευκής κύλικας των Δελφών (περίπου 470 π. Χ.). Ο θεός κάθεται σε δίφρο έχοντας απέναντί του -κατά μία εκδοχή- το ιερό πουλί της μαντικής: τον κόρακα. (Μ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ, Δελφοί, 1990, εικ. 57). Αυτός αποτελούσε ένα από τα ιερά ζώα του Απόλλωνος, που συμβόλιζαν την μαντική σχετιζόμενος έτσι με την εκπλήρωση των επιθυμιών των Ολυμπίων θεών. Είναι ενδιαφέρον στην παραπάνω παράσταση να αντιπαραβληθεί η απεικόνιση του Ηλία στην έρημο: ο προφήτης που συνδέεται ονομαστικά, εικονογραφικά και λατρευτικά με τον Ήλιο και τον θεό του φωτός (βλ. σ.41), εικονογραφείται μαζί με κόρακα, που επίσης στην παράσταση εκπληρώνει την Θεία Βούληση.

<sup>511</sup> Προς Εβραίους, ια'. 37-38.



- Ο πιθανός συγκερασμός των δύο διαφορετικών παρουσιών (ίσως και δύο διαφορετικών παραστάσεων σε πολύ πρώιμη εποχή) του Ηλία στην έρημο που συνδέονται με δύο διαφορετικές εκδηλώσεις της Θείας Βουλήσεως: η πρώτη με την σίτισή του από τους κόρακες κατά την παραμονή του στις όχθες του Χορράθ και η δεύτερη με την Θεοφάνεια<sup>512</sup> στην εκ νέου καταφυγή του στην έρημο μετά την δίωξη του από την Ιεζάβελ<sup>513</sup>.

Η ενοποίηση αυτή θα μπορούσε να προσθέσει ακόμα περισσότερο στην δραματική απόδοση της «τελικής» παράστασης, μιά και η δεύτερη καταφυγή έχει μια έντονη συναισθηματική κορύφωση, καθώς ο προφήτης φέρεται απελπισμένος (κι αυτό θα μπορούσε ν' αποδίδεται με το στήριγμα της κεφαλής στο χέρι<sup>514</sup>, στάση που από την προχριστιανική αρχαιότητα εξέφραζε προβληματισμό<sup>515</sup>) και βρίσκει τελικά την ενθάρρυνση από τον ίδιο τον Θεό, που του αποκαλύπτεται με την μορφή γλυκιάς αύρας.

<sup>512</sup> Βασ. Γ', ιθ', 12.

<sup>513</sup> Βασ. Γ', ιθ', 2.

<sup>514</sup> Κατά τον F. Garnier, το χέρι που στηρίζει το κεφάλι, εκφράζει μια οδύνη και στεναχώρια, που συνάδει περισσότερο με ατομικό βίωμα (η απογοήτευσή του και η επιζήτηση του θανάτου στην καταφυγή του στην έρημο μετά το επεισόδιο της θυσίας στο Καρμήλιο όρος και την δίωξή του από την Ιεζάβελ). Στην απόδοση της πρώτης καταφυγής του Ηλία στην έρημο ο προφήτης θα είχε μια πιο αποφασιστική στάση, καθώς έχει ήδη επιβάλλει την τιμωρία της ξηρασίας και αναμένει την επιστροφή του λαού του Ισραήλ στο σωστό δρόμο (F. GARNIER, *Le langage de l' image*, 1988, σ. 118).

<sup>515</sup> Παρατίθενται ενδεικτικά τρία παραδείγματα από την Προκλασσική και Κλασσική Αρχαιότητα: α. Ο μάντης που βρίσκεται στο ανατολικό αέτωμα του ναού του Διός στην Ολυμπία (470 π.Χ.), όπου παριστάνεται η αρματοδρομία του Πέλοπος και του Οινόμαου, απεικονίζεται με το χέρι να στηρίζει το κεφάλι σε μια στάση προβληματισμού «σχεδόν θεατρική», που υπονοεί την γνώση των μελλόντων να συμβούν (δολιοφθορά στο άρμα του Οινόμαου, εκτροχιασμός αυτού και θάνατος του αναβάτη βασιλιά· εικ. μδ· N. SPIVEY, *Understanding Greek Sculpture*, 1996, σ. 34, εικ. 13). β. Ο Οδυσσεάς που κάθεται λυπημένος μπρος στην είσοδο του Άδη ετοιμάζοντας θυσία, αναγκασμένος να διώχνει με το ξίφος τις ψυχές που πλησιάζουν· λεπτομέρεια από ερυθρόμορφη πελίκη του 440 π.Χ. (Βοστώνη, Museum of Fine Arts, εικ. με', I. ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ, *Οδυσσεάς*, ό.π., τ.5, 1987, σ. 39, εικ. 25). γ. Η Πηνελόπη (;) που κάθεται συλλογισμένη και βαρύθυμη· μαρμάρινο άγαλμα, ρωμαϊκό αντίγραφο από



Η προσωρινή αυτή ψυχική κάμψη του Ηλία αντιπαραβάλλει στον θριαμβεύοντα, υπερφυσικό προφήτη της παράστασης του άρματος, έναν ταπεινό, διωκόμενο, προβληματιζόμενο, εύθραυστο, εν τέλει έναν ανθρώπινο Ηλία που ανταποκρίνεται περισσότερο στις ευαισθησίες της Μεσοβυζαντινής τέχνης και βρίσκεται εγγύτερα στον απλό πιστό.

- Η ταύτιση της παράστασης με την Ησυχαστική ιδέα που προσδιορίζει όλο και πιο επίμονα την εικονογράφησης της στη διάρκεια του ιδ'αι. Είναι η εποχή του Παλαμικού Ησυχασμού. Ο Ηλίας απεικονίζεται ως «ησυχαστής»: σκυμμένος προς τα εμπρός, καθήμενος στην μοναξιά ενός βραχώδους, ερημικού τοπίου στο οποίο το φως αντανακλάται άφθονο. Η παράσταση φαίνεται να εικονογραφεί συγκεκριμένη αναφορά του Γρηγορίου Παλαμά για τον προφήτη: «Καὶ τῶν τελειωτέρων γὰρ εἶσιν οἱ τούτῳ χρησάμενοι τῷ σχήματι κατὰ την προσευχὴν εὐήκοον το Θεῖον ἔσχον. Καὶ αὐτός ὁ τὴν Θεοπτίαν τελεώτατος Ἡλίας, τὴν κεφαλὴν τοῖς

---

πρωτότυπο του 460 π.Χ.: Ρώμη, Musei Vaticani, **εικ.μστ'**, I. ΚΑΚΡΙΔΗΣ, Η γεωγραφία της Οδύσσειας, *ό.π.*, τ.5, 1987, σ. 257, **εικ.** 206). Στην ίδια την Χριστιανική τέχνη η συγκεκριμένη στάση δεν ήταν άγνωστη. Ήδη στην στάση αυτή ο Ιωσήφ στην παράσταση της Γέννησης εικονογραφείται στο Μηνολόγιο, που αποδίδεται στον Βασίλειο Β' (τέλη του ι'αι.: G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, 1966, **εικ.** 158) και στην 19η εκκλησία του Elmali Kilisse Göreme στην Καππαδοκία (τέλη ια'αι., M. RESTLE, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, II, 1967, **εικ.** 172). Δυστυχώς δεν κατέστη δυνατή η απόκτηση αντιγράφων από αυτές τις δύο απεικονίσεις. Παρατίθενται όμως δυο μεταγενέστερα παραδείγματα της Γεννήσεως: το πρώτο του ιε'αι. της Συλλογής Λομβέρδου (**εικ. μζ'**, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Ημερολόγιο 2002, μήνας Δεκέμβριος, Αθήνα, 2001) και το δεύτερο λίγο μεταγενέστερο μεταξύ των ετών 1480 - 1500 προερχόμενο από την Μονή Ζωοδόχου Πηγής της Πάτμου (**εικ. μη'**, M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *ό.π.*, 1977, πιν.35).



γόνασιν ἑρείσας καὶ οὕτω τὸν νοῦν εἰς ἑαυτὸν καὶ τὸν Θεὸν φιλοπονώτερον συναγαγὼν, τὸν πολυετῆ ἐκειῖνον ἔλυσεν αὐχμὸν »<sup>516</sup>.

Ἡ διάδοση τῶν ησυχαστικῶν κύκλων προφανῶς αποτελοῦσε πηγή ὠθησης, γιὰ μιὰ παράσταση ποῦ «ιστοροῦσε» τὶς ιδέες τους.

## Ι. ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ

Ἡ παράσταση τοῦ Ἡλία στὴν ἔρημο βρίσκεται σὲ τέσσερα χειρόγραφα ποῦ παρατίθενται ἐδῶ: στὸν Vat. Gr. 333 (fol. 98v· εἰκ.79)<sup>517</sup>, στὴν περίπτου σύγχρονη τῆς πρώτης, μικρογραφία τοῦ ια'αι., Paris, B.N. Gr.1528, fol. 88v (εἰκ.80)<sup>518</sup>, σ' ἓνα ψαλτήρι τοῦ 1242: τὸν Sinait, Gr. 2123 (εἰκ.81)<sup>519</sup> καὶ σ' ἓνα ἄλλο αὐτό τῆς Baltimore Cod. W. 733 τοῦ ιδ'αι. ποῦ βρίσκεται στὴ Walters Art Gallery. (fol. 69v· εἰκ.82)<sup>520</sup> καὶ στὸ ὁποῖο ἐνδεχομένως νὰ ἔχει χρησιμεύσει ὡς υπόδειγμα ἡ ἀνάλογη μικρογραφία τοῦ Vat. Gr. 333.

Ἡ μικρογραφία ἀπὸ τὸ βιβλίον τῶν Βασιλειῶν τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ ποῦ παρεμβάλλεται μετὰ τῶν γραμμῶν τοῦ κειμένου στὴν ἀριστερὴ στήλη τοῦ fol. 98 καὶ κατέχει ἓνα διάστημα ἰσοδύναμο με δέκα γραμμὲς κειμένου, δείχνει τὸν Ἡλία καθήμενον πάνω σ' ἓνα λοφίσκο με τὸ

<sup>516</sup> B. BOBRINSKY - Π. ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ - I. MEYENDORFF - Π. ΧΡΗΣΤΟΥ, Γρηγορίου Παλαμά, Β' Πρὸς Βαβυλῶνα, Συγγράμματα, τ. Α', 1962, σ.288, παρ.49.

<sup>517</sup> K. WEITZMANN-H. KESSLER, ὁ.π., 1990, εἰκ. 150· P. MIJOVIC, La théophanie dans la peinture, 1969, εἰκ. 8.

<sup>518</sup> K. WEITZMANN-H. KESSLER, ὁ.π., 1990, εἰκ. 151.

<sup>519</sup> V. BENESEVIC, Monumenta Sinaitica, 1925, c 48, pl. XXXV.

<sup>520</sup> L' art byzantin, art européen, 1964, σ. 297, no 278.





κεφάλι –που περιβάλλεται από μεγάλο φωτοστέφανο και με πρόσωπο δυστυχώς κατεστραμμένο-, να είναι ακουμπισμένο πάνω στο δεξί χέρι, στραμμένο προς τα δεξιά και άνω όπου δύο κοράκια (το ένα ευρισκόμενο στο ψηλότερο θαμνώδη φυτό, το άλλο εν κινήσει) του μεταφέρουν κομμάτι ψωμιού και κρέατος κατά την υπόσχεση του Θεού, του οποίου η επέμβαση συμβολίζεται επιπρόσθετα με τετρατοσφαίριο (από κύκλο μπλε και χρυσό) στην άνω αριστερή γωνία του νοητού κάδρου της παραστάσεως.

Η μορφή αποδίδεται με κομψότητα. Τοποθετείται μετωπικά με τα πόδια συγκλίνοντα στους αστραγάλους. Ενδύεται χιτώνα κι από πάνω φέρει μηλωτή, που δένει με αγκράφα. Τα πόδια γυμνά πατούν επί εδάφους, στο οποίο υπάρχουν πυκνώματα από φυτά. Στον λοφίσκο που ο προφήτης κάθεται καθώς και στην διπλανή ράχη, η κατωφέρεια τονίζεται με αποκλίνουσες καμπύλες. Πάνω στην ράχη τοποθετούνται τέσσερα σχηματοποιημένα δέντρα, επίπεδα και μονότονα στην απόδοσή τους· επί του μεγαλύτερου τοποθετείται ο ένας κόρακας. Η σύνθεση αν και παραλείπει τον χείμαρρο Χορράθ, χαρακτηρίζεται από διηγηματικότητα: έτσι ο ένας κόρακας μεταφέρει στρογγυλό αντικείμενο, προφανώς καρβέλι και ο άλλος ένα είδος ασκού που υποδηλώνει την μεταφορά νερού<sup>521</sup>.

Η σκηνή επιδεικνύει μια προσαρμοστικότητα στο διατιθέμενο χώρο, που επιτρέπει στην σύνθεση την απουσία κάδρου. Η απόδοση απλή αλλά επιδέξια δίνει μια αίσθηση φυσικότητας και κομψότητας.<sup>522</sup>

<sup>521</sup> Αποκλίνοντας από τη Βιβλική διήγηση που μιλά για άρτο και κρέας (Βασ. Γ', ιζ', 6 βλ. και σημ. 15).

<sup>522</sup> J. LASSUS, ό.π., 1973, σ. 81.



Πολύ κοντά στην παράσταση του Vat. Gr. 333 βρίσκεται η αντίστοιχη του Paris, B.N. Gr.1528, fol. 88v. Η σύνθεση αναπτύσσεται εντός πλαισίου, που στο κάτω μέρος του φέρει γεωμετρικό διάκοσμο. Ο Ηλίας μετωπικός σε ανάλογη στάση –αν και πιο αδέξια αποδιδόμενος- και με πανομοιότυπο ρουχισμό κάθεται επίσης επί ομαλής εδαφικής έξαρσης, που δεσπόζει όμως μεταξύ των στοιχείων της σύνθεσης. Ο κόρακας τοποθετείται άνω δεξιά. Ο περιβάλλον χώρος πλαισιώνει συμμετρικά τον βράχο, στον οποίο κάθεται ο προφήτης ενώ ο φυτικός διάκοσμος μεταξύ του κεντρικού βράχου και των παραστατών του δίνει μια αίσθηση βάθους στην σύνθεση.

Η παράσταση συνοδεύει στο χειρόγραφο την ομιλία του Ιωάννου του Χρυσοστόμου: «Λόγος εἰς Πέτρον τὸν Ἀπόστολον καὶ Ἡλίαν τὸν προφήτην<sup>523</sup>» αλλά αντλείται πιθανότατα από ιστορημένο Βιβλίο των Βασιλειῶν δίνοντάς μας μια ιδέα για το αρχέτυπο και του Vat. Gr. 333<sup>524</sup>.

Στο Sinaït Gr. 2123 μέσα σ' ένα εντυπωσιακά εκτεταμένο περιβάλλοντα χώρο που πληρεί περίπου το κάτω μισό και καθ' ύψος όλο το δεξιό τμήμα του folii, τοποθετείται ο Ηλίας καθήμενος σε παρόμοια στάση μ' αυτές των Vat. Gr. 333 και Paris, B.N. Gr.1528· η αδέξια όμως απόδοση του σώματος οδήγησε τον E. Voordeckers να συμπεράνει ότι αποδίδεται κοιμώμενος<sup>525</sup>. Έντονα βραχώδες περιβάλλον καλύπτει πλήρως το κάθετο δεξιό τμήμα της παράστασης. Επί αυτού τοποθετείται και ο κόρακας, που μοιάζει να κατέρχεται τους βράχους κρατώντας στο ράμφος

<sup>523</sup> ΙΩΑΝΝΟΥ, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως, του Χρυσοστόμου, ό.π., P.G., L, 728.

<sup>524</sup> K. WEITZMANN-H. KESSLER, ό.π, 1990, σ. 107.

<sup>525</sup> E. VOORDECKERS, ό.π, 1985, σ. 173.



την τροφή για τον προφήτη, που κοιτά προς αυτό. Το διηγηματικό στοιχείο που προστίθεται εδώ πέραν του ιδιαίτερος ανεπτυγμένου βραχώδους τοπίου, είναι η απόδοση του χειμάρρου Χορράθ σε αντίθεση με τις λοιπές μικρογραφίες.

Στο ψαλτήρι της Βαλτιμόρης, στο fol. 69, ο Ηλίας είναι πάντα καθισμένος σ' ένα είδος εδαφικής έξαρσης, που θυμίζει έντονα τον αντίστοιχο βράχο της παράστασης του Vat. Gr. 333 όμως οι θάμνοι του χειρογράφου του Βιβλίου των Βασιλειών γίνονται εδώ δέντρα, που περιβάλλουν συμμετρικά την φιγούρα του προφήτη, εξαντλώντας το διαθέσιμο ύψος του χώρου που φιλοξενεί την σύνθεση και ταυτόχρονα οριοθετώντας την αριστερά και δεξιά. Η επιδέξια αυτή χρήση του περιβάλλοντος χώρου θυμίζει στην πρώτη παράσταση ανάλογη αποφυγή των πλαισίων. Σε σύγκριση όμως πάντα με τον Vat. Gr. 333 ο προφήτης τοποθετείται πιο δεξιά σε χαλαρότερη στάση, το κεφάλι του δεν στηρίζεται στο χέρι αλλά στρέφεται προς τα δεξιά ενώ το κοράκι (εδώ ένα) εμφανίζεται στα αριστερά του.

Τεχνοτροπικά φαίνεται να συγγενεύει με τις παραστάσεις του ψαλτηρίου του Θεοδώρου (Βρετανικό Μουσείο, Add. 19. 352, του 1066) και λιγότερο μ' αυτήν του ψαλτηρίου Barberini (Vat. Barb. Gr. 372, του 1092 μ.Χ.), που αποδίδουν την ανάληψη του Ηλία και στα οποία ήδη αναφερθήκαμε στο οικείο κεφάλαιο<sup>526</sup>.

Η σκηνή κατέχει το κεντρικό τμήμα του κάτω περιθωρίου του fol. 69 συνοδευόμενη (στην κάτω αριστερή γωνία του folio) από μια

---

<sup>526</sup> Βλ. σσ. 87-88.



παράσταση του θανάτου του Δικαίου, όπου άγγελος ανοίγει τα χέρια να δεχτεί την ψυχή, η οποία παριστάνεται ως μια μικρή φιγούρα, που βγαίνει από το στήθος του θνήσκοντος<sup>527</sup>. Αυτή η συνύπαρξη των δύο παραστάσεων -μεταξύ του Ηλία που δέχεται την ουρανόσταλη τροφή και του θανάτου του Δικαίου του οποίου άγγελος διασώζει την ψυχή-, θα μπορούσε να δικαιολογηθεί από την κοινή Θεία επέμβαση για την επιβίωση του προφήτη και τη σωτηρία της ψυχής, παραπέμποντας έτσι στον σωτηριολογικό συμβολισμό των παλαιοχριστιανικών απεικονίσεων του προφήτη Ηλία παρά το γεγονός ότι αυτόν τον συμβολισμό απολάμβανε η άνοδος του Ηλία στους Ουρανούς. Το αξιομνημόνευτο εδώ είναι ότι γι' αυτήν-ακριβώς την ερμηνεία δεν επιλέγεται η αναμενόμενη απεικόνιση της ανόδου του Ηλία αλλά αντικαθίσταται από την παράσταση της ερήμου.

Όμως επειδή πρόκειται για μια αντίστοιχη εικονογράφηση του εδαφίου ζ' του ψαλμού ΜΑ' (όπως στις περιπτώσεις των ψαλτηρίων Add. 19. 352, και Vat. Barb. Gr. 372) όπου το ερέθισμα αναφοράς στον Ηλία είναι η μνημόνευση του Ιορδάνη, η συνύπαρξη της παράστασης του Δικαίου και του Ηλία ενδεχομένως να είναι απλώς συμπτωματική. Η υπόθεση αυτή δεν αίρει την διαπίστωση της υποκατάστασης της σκηνής της ανόδου από αυτή της ερήμου· διότι ενώ στις περιπτώσεις των (προγενέστερων) ψαλτηρίων που περιγράφονται παραπάνω, η επιλογή ήταν η απεικόνιση της ανάληψης του προφήτη, εδώ για το ίδιο ακριβώς θέμα επιλέγεται η σκηνή της ερήμου<sup>528</sup>.

<sup>527</sup> Εδώ ο Δίκαιος παριστάνεται όρθιος με δραματική κίνηση, ερχόμενος σε αντίθεση με τον τρόπο που κωδικοποιεί ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά (Α. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ-ΚΕΡΑΜΕΑΣ εκδ., Διονυσίου εκ Φουρνά, Ερμηνεία, 1909, σ. 212).

<sup>528</sup> Βλ. σ. 84 κ.εξ.,σημ.346.



## II. ENTOIXΙΟΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Στην μνημειακή ζωγραφική το πρώτο παράδειγμα της παραστάσεως του Ηλία στην έρημο βρίσκεται σε κολώνα της Εκκλησίας της Γεννήσεως στη Βηθλεέμ του ιβ' αι (εικ. 83)<sup>529</sup>. Από το σύνολο των είκοσι εννέα (29) αγίων που έχουν εικονογραφηθεί στις κολώνες της εκκλησίας, μόνο η Ηλίας και η Παρθένος (δύο φορές) έχουν απεικονισθεί καθήμενοι. Ο Ηλίας μοναδικός εκπρόσωπος των προφητών σ' αυτό το σύνολο έχει τοποθετηθεί κοντά στον αναχωρητή του δ'αι. Άγιο Ονούφριο (ο βίος του οποίου αντλεί από τον αντίστοιχο του προφήτη)<sup>530</sup> και στον Ιωάννη τον Πρόδρομο, γεγονός που δεικνύει εμφανώς ότι εδώ προβάλλεται η ιδιότητα του Ηλία ως αναχωρητού και προαγγέλου του Μοναχισμού<sup>531</sup>.

Ο προφήτης ακουμπά ήρεμα το κεφάλι του στο δεξί του χέρι. Το πρόσωπο έχει υποστεί σημαντική φθορά· τα μαλλιά όμως διακρίνονται καθαρά να σχηματίζουν δύο βοστρύχους στον δεξιό ώμο.

Το γυμνό δεξιό πόδι βρίσκεται ψηλότερα από το αριστερό, σε μια στάση που επιτείνει το αίσθημα της ηρεμίας και της χαλαρότητας. Η αποτύπωση της καθιστής μορφής του Ηλία προσφέρει ένα είδος «*contrapposto*», που υπογραμμίζεται από την τολμηρή περιστροφή των πτυχώσεων των ρούχων, τα οποία ακολουθούν την φορά των μελών του προφήτη. Το μόνο που ξεφεύγει από την συνεπτυγμένη μορφή, είναι το βλέμμα, που επικεντρώνεται στους δύο κόρακες (ο πρώτος κρατά ψωμί,

<sup>529</sup> G. KÜHNEL, *Wall Painting in the Latin Kingdom*, 1988, pl.X.

<sup>530</sup> Βλ. σημ. 188.

<sup>531</sup> Για να υπογραμμίσει ακριβώς αυτήν την ιδιότητα ο καλλιτέχνης, δεν αρκείται στην απλή μετωπική απεικόνιση του Ηλία όπως των υπολοίπων αγίων αλλά επιλέγει να ιστορήσει το επεισόδιο της ερήμου.



επί του οποίου αποτυπώνεται γεωμετρική φόρμα σταυρού). Ο διαγώνιος άξονας που δημιουργείται, τονίζεται από την παράλληλη τοποθέτηση των δύο χεριών.

Τα ρούχα παίζουν ένα σημαντικό ρόλο στην σύνθεση. Ο προφήτης φορά ένα χιτώνα ωχρό μπλε, έχοντας από πάνω μακρύ πορτοκαλί μανδύα που σκεπάζει τους ώμους και δένεται ψηλά στο στήθος. Τα δύο μέρη του απομακρύνονται σχεδόν συμμετρικά πίσω από τα μπράτσα, επανέρχονται κάτω από τους πήχες καλύπτοντας πλήρως το αριστερό και ατελώς το δεξί πόδι.

Η σχηματική πτυχολογία εντυπωσιάζει με τις ομόκεντρες πτυχώσεις, που δημιουργούν στο στήθος του προφήτη ένα σημείο εστίασης· τα δύο εναλλασσόμενα χρώματα του ρουχισμού προσφέρουν αίσθηση ισορροπίας.

Ο προφήτης δεν βρίσκεται επί ορατής εδαφικής έξαρσης, ο περιβάλλον χώρος όμως κοσμείται με ποικίλα φυτά –κάποια μάλιστα φέρουν άνθη ή φρούτα- ενώ αριστερά και δεξιά του Ηλία βράχοι καλύπτουν το κενό μεταξύ των κοράκων στα δεξιά και της λατινικής επιγραφής στο κέντρο και άνω αριστερό της σύνθεσης. Γενικά φαίνεται ο καλλιτέχνης να προσπάθησε να αποφύγει τα «κρίσιμα κενά».

Στο χαμηλότερο σημείο τους τα ερυθρωπά βουνά χωρίζονται από ορίζοντα γραμμή, που οριοθετεί τους δύο τόνους του βάθους (κυριαρχούν το μπλε και κίτρινο).

Η τονισμένη γραμμικότητα του σχεδίου, η μονοχρωμία φυτών και βράχων καθώς και η έλλειψη ανάγλυφου στην απόδοση αυτών των τελευταίων συμβάλλουν στην αίσθηση του επίπεδου της σύνθεσης. Η απουσία οποιουδήποτε κενού χώρου, η διακοσμητική διάθεση στο βάθος, η χρωματική ισορροπία ματιού και χιτώνας ίσως παραπέμπει σε ρωμανικό



καλλιτέχνη που μιμήθηκε την βυζαντινή τεχνοτροπία στην συγκεκριμένη παράσταση<sup>532</sup>.

Πολύ κοντά χρονολογικά στην πρώτη παράσταση ήταν η χαμένη σήμερα παράσταση της διατροφής του προφήτη στην έρημο, στην πρόθεση της (κατεστραμμένης στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο) εκκλησίας του Σωτήρος στην Nereditsa κοντά στο Novgorod στη Βόρεια Ρωσία που χρονολογείτο στα 1199 μ.Χ (εικ. 84)<sup>533</sup>.

Το αδέξιο σχέδιο θέλει το δεξί χέρι του προφήτη να ακουμπά περισσότερο, παρά να στηρίζει το κεφάλι, που προσανατολίζεται προς την άνω δεξιά γωνία – προφανώς προς τον κόρακα. Ο καλλιτέχνης επιτείνει την διηγηματικότητα της σκηνής ανασηκώνοντας το άλλο χέρι του προφήτη, σε μια χειρονομία που πιθανώς αποτυπώνει το ξάφνιασμά του, από τον θόρυβο των πτερών του πουλιού που πλησιάζει ή που μόλις έφτασε.

Η υπάρχουσα φωτογραφία της παράστασης<sup>534</sup> αναδεικνύει μια μορφή, της οποίας την ασκητικότητα τονίζει η νευρώδης κόμη και την σοβαρότητα το επιμηκημένο πρόσωπο που αυλακώνουν έντονα φωτιζόμενες ρυτιδώσεις σε ζωηρή αντίθεση με τον σκοτεινό πλασμό.

Γενικά ο Ηλίας αποτυπώνεται εδώ μνημειώδης, ιεροπρεπής, αποφασιστικός, αποπνέοντας μια σοβαρότητα που υποβάλλει μάλλον στον παρατηρητή τον φόβο της παντοδυναμίας του Θεού ενώ η παρουσία στην

<sup>532</sup> G. KÜHNEL, ό.π., 1988, σσ.35-36.

<sup>533</sup> V. LAZAREV, Old Russian Murals and Mosaics, 1966, εικ. 97.

<sup>534</sup> Δυστυχώς η δημοσιευθείσα το 1966 φωτογραφία της παράστασης (βλ. προηγούμενη σημ.) δεν καλύπτει το σύνολο της σύνθεσης αλλά εστιάζει μόνο στο πρόσωπο του



Πρόθεση του ναού του επεισοδίου της διατροφής του στην έρημο δηλώνει ευκρινώς τον ευχαριστιακό συμβολισμό της παράστασης<sup>535</sup>.

Η παράσταση του 1230 στο Καθολικό του Μοναστηριού των Σαράντα Μαρτύρων στο Veliko-Tirnovο (εικ. 85)<sup>536</sup> διακρίνεται από τις προηγούμενες παραστάσεις, στο μέτρο που για πρώτη φορά παριστάνεται ο προφήτης Ηλίας καθισμένος μπροστά από ένα άνοιγμα σκοτεινό, που υποδηλώνει τη σπηλιά, μέσα στην οποία ο προφήτης υποτίθεται πως είχε καταφύγει<sup>537</sup>.

Ο προφήτης τοποθετείται σε θέση  $\frac{3}{4}$ , με το κεφάλι να στρέφεται αντίθετα από την φορά του σώματος, προς την άνω και δεξιά γωνία, όπου μπορούμε να πιθανολογήσουμε (εξαιτίας της φθοράς) την ύπαρξη ενός ή δύο κοράκων. Το πρόσωπο του Ηλία παρίσταται με χρήση ρεαλιστικών στοιχείων, με έντονες ρυτιδώσεις και πλατύ μέτωπο. Η μορφή αναδύει μια ευγένεια που θυμίζει ανάλογες αποδόσεις προσώπων του ια΄ και ιβ΄ αι.

Ο προφήτης φορά χιτώνα και από πάνω την μηλωτή, η οποία όμως καλύπτει τους ώμους, ένα τμήμα των βραχιόνων και την πλάτη. Οι πολύπλοκες και ποικίλες πτυχώσεις καλύπτουν το σύνολο του σώματος και αναδεικνύουν κάποτε επιτυχημένα τους όγκους, δίνοντας την αίσθηση ότι

---

Ηλία. Έτσι ο σχολιασμός αναγκαστικά περιορίζεται στο διαθέσιμο τμήμα της απεικόνισης.

<sup>535</sup> Η παράσταση του Ηλία στην Πρόθεση συνδυάζεται με την δογματικού και λειτουργικού περιεχομένου παράσταση του Αλεξανδρείας Αγίου Πέτρου, που βρίσκεται στο Διακονικό (V. LAZAREV, ό.π., 1966, σ. 124· για την ευχαριστιακή ερμηνεία αυτής της παράστασης ειδικά στο Διακονικό σλαβικών εκκλησιών: Ν. ΠΑΣΣΑΣ, Καθολικό της Μονής Μεγάλης Παναγίας, 1982, σσ. 50-51).

<sup>536</sup> La Bulgarie médiévale, 1980, no 487.

<sup>537</sup> J. DERWAS CHITTI, The Desert, a City, 1966, σ. 150.





βρίσκονται κοντύτερα στην παράδοση πρωϊμότερων υποδειγμάτων παρά στις διακοσμητικές πτυχώσεις του ιδ'αι.

Ο περιβάλλον χώρος είναι απολύτως απών. Στα στενά όρια του κάδρου της παράστασης ο καθήμενος προφήτης περιβάλλεται εξ ολοκλήρου από το άνοιγμα του σπηλαίου. Οι βράχοι έχουν καθαρό περίγραμμα και αποδίδονται χωρίς ανάγλυφο με ένα ομογενοποιημένο χρώμα. Στο σύνολο της απεικόνισης φαίνεται να επιζητείται η χρωματική αντίθεση (τα τονισμένα με φώτα χείλη του βράχου προ του σκοτεινού βάθους του σπηλαίου), αλλά δεν φαίνονται τόσο καθαρά και διαυγή<sup>538</sup>.

Στο Διακονικό της Εκκλησίας του Ευαγγελισμού στο Μοναστήρι της Gracanica (1321-2) υπάρχει επίσης παράσταση διατροφής του Ηλία στην έρημο (εικ. 86)<sup>539</sup>.

Η ραδινή μορφή του προφήτη με την ήρεμη στάση της δίνει την αίσθηση μιας κάποιας επιτηδευμένης κομψότητας. Η επιμηκημένη κεφαλή του Ηλία δεν παρεκκλίνει από την φορά του σώματος· ατενίζει στην άνω δεξιά γωνία τον κόρακα, που κρατά στο ράμφος του στρογγυλό ψωμί. Η μηλωτή βρίσκεται κάτω από το σώμα του και συγκρατείται από το δεξιό μπράτσο και τον αριστερό πήχη. Τα χρώματα παρόμοια με αυτά της προηγούμενης παράστασης: ωχρό ιμάτιο και σε καφέ απόχρωση η μηλωτή. Τα χρώματα σπάνε από συγκεντρώσεις απότομων γραμμώσεων που αποτελούν τις πτυχώσεις και που ορίζουν τις περιοχές σκίασης. Ο ρεαλισμός στην απόδοσή τους έχει εξοβελιστεί.

<sup>538</sup> A. GRABAR, *La peinture religieuse*, 1928, σσ. 107-108.

<sup>539</sup> V. PETKOVIC, *La peinture serbe*, 1931, εικ. 62b



Η λιτή απόδοση του περιβάλλοντος χώρου υποδηλώνει επιρροή από την Κωνσταντινούπολη<sup>540</sup>: ο προφήτης περιβάλλεται από το σπηλαιώδες άνοιγμα κατά τρόπο παρεμφερή μ' αυτόν της προηγούμενης παράστασης, με πανομοιότυπη απόδοση των βράχων (μόνο στις κορυφές παρατηρείται κάποιο ανάγλυφο). Ο φυτικός διάκοσμος που περιορίζεται σε δύο φυτά ένθεν και ένθεν, θυμίζει εκείνον του ψαλτηρίου της Βαλτιμόρης<sup>541</sup>.

Η τοποθέτηση της παράστασης στο Διακονικό -σημείο που θα ξαναβρούμε στη Μογασά, όπου εικονογραφούνται πολλαπλά επεισόδια του βίου του προφήτη στους τοίχους του μεσημβρινού παρεκκλησίου-, δεικνύει τον ευχαριστιακό συμβολισμό της παράστασης και την διδακτική λειτουργία της σκηνής ως παράδειγμα προς μίμηση στα μέλη της μοναστικής κοινότητας<sup>542</sup>.

Στην ανάλογη σκηνή της Τράπεζας της μονής της Παναγίας στην Απολλωνία (εικ. 87)<sup>543</sup>, που τοποθετείται χρονολογικά μεταξύ του β' μισού του ιγ' και του β' μισού του ιδ' αι., η σκηνή είναι χαρακτηριστικά ισορροπημένη: ο προφήτης διαχωρίζει την σύνθεση σε δύο περίπου πανομοιότυπα μέρη, στα οποία κυριαρχούν δύο σχηματοποιημένα, συμμετρικά μεταξύ τους δενδρύλλια που πλαισιώνουν τον Ηλία. Στην νοητή προέκταση των κορυφών τους όπως και πάνω από το φωτοστέφανο που κοσμεί το κεφάλι του προφήτη, το ομαλό ορεινό βάθος απολήγει σε

<sup>540</sup> A. GRABAR, ό.π., 1928, σσ. 107-108.

<sup>541</sup> βλ. σ.184.

<sup>542</sup> D. MILOSEVIC, Gracanica Monastery, 1989, σσ. 33, 37-39· S. RADOJCIC, Les fresques de Gracanica, 1978, σσ. 181-182· D. TALBOT-RICE, Byzantine Painting: The Last Phase, 1968, σσ. 112,129· T.VELMANS, ό.π., 1977, σσ. 225-226.

<sup>543</sup> D. DHAMO, La peinture murale du Moyen - Age, 1974, σ. 21.



δύο ομάδες πριονωτών εδαφικών εξάρσεων, που αμβλύνουν την ομαλότητα άρα και την φιλικότητα του περιβάλλοντος χώρου.

Ο Ηλίας κάθεται στην είσοδο του σπηλαιού, το άνοιγμα του οποίου περίπου ταυτίζεται με το περίγραμμα της καθιστής μορφής ενώ αριθμός λοξών γραμμών προσπαθεί να δώσει μια ρεαλιστικότητα στην απόδοση του βραχώδους τοπίου και μια αίσθηση του βάθους της σκηνής.

Ο προφήτης στρέφει ζωηρά την κεφαλή (που εδώ παρουσιάζεται περισσότερο επιμηκυμένη) προς τα άνω και δεξιά, επιτρέποντας στα μαλλιά του να πέσουν όλα προς τ' αριστερά καταλήγοντας σε δύο βοστρύχους.

Η πορτοκαλόχρωμη μηλωτή περιβάλλει την μνημειώδη μορφή του προφήτη ερχόμενη σε ζωηρή αντίθεση με το κυανό, υποκύανο ιμάτιο. Οι πτυχές του ενδύματος δηλώνονται με σαφώς σχεδιαζόμενες γεωμετρικές γραμμές σε σχήμα «V», που τονίζονται από την εναλλαγή φωτεινών και σκιερών γραμμών, οι οποίες φαίνονται να διασχίζουν την μορφή και όχι να την περιγράφουν.

Γενικά η διακοσμητική τάση που εκδηλώνεται στην απόδοση του ιματίου και στα δενδρύλλια, η ζωηρότητα αλλά και η αντίθεση των χρωμάτων (ιμάτιο – μηλωτή, φύλλωμα δένδρων – περιβάλλον χώρος) δίνουν την εντύπωση ότι το μεγαλύτερο βάρος δίνεται στον ανθρώπινο, στον γήινο παράγοντα σε βάρος της αίσθησης του ιερού και των υψηλοφρόνων συμβολισμών.



Στον εξωνάρθηκα του καθολικού της μονής Προδρόμου στις Σέρρες, μεταξύ των ετών 1333-1345 στον νότιο τοίχο ιστορείται επίσης το επεισόδιο της διατροφής του Ηλία στην έρημο (εικ. 88)<sup>544</sup>.

Ο προφήτης κάθεται επί εντόνως επικλινούς εδάφους μπροστά από σχετικά τρίπλευρο άνοιγμα σπηλαιού. Στρεφόμενος δεξιά ατενίζει τον κόρακα που κρατά στρογγυλό άρτο. Φέρει χιτώνα ωχρό, τον οποίο η μηλωτή που προσδένεται με άμμα στο άνω μέρος του στήθους και ρίπτεται στην πλάτη του Ηλία, αφήνει να φαίνεται ολόκληρος.

Δύο ανεπτυγμένα πλην σχηματικά και συμμετρικά μεταξύ τους δέντρα πλαισιώνουν τον προφήτη όπως στην περίπτωση της παράστασης στην Απολλωνία. Ομοίως η έντονη στροφή της κεφαλής δεξιά επιτρέπει το τελείωμα της κόμης στ' αριστερά σε δύο βοστρύχους.

Παρά τον σχετικό συντηρητισμό της παράστασης αναγνωρίζει κανείς τα χαρακτηριστικά της Μακεδονικής Τέχνης της εποχής: τονισμός του πάθους και εξωτερίκευση του συναισθήματος που φαίνεται στην αγχωτική, στενάχωρη έκφραση του προφήτη, διάθεση ρεαλιστικής απόδοσης του σώματος, μορφή που δεν επιβάλλει τον όγκο της στη σύνθεση και κλίνει σαφώς προς την κομψότητα καθώς και μια προτίμηση στη χρήση φωτεινών χρωμάτων.

Η τοιχογραφία της Εκκλησίας του Π. Ηλία στο Dolgaec του 1454-5 (εικ. 89)<sup>545</sup>, έχει ένα ύφος αρκετά λαϊκότροπο. Ο Ηλίας αποδίδεται σε ασυνήθιστη στάση βαθιά καθήμενος και τοποθετείται μέσα σ' ένα

<sup>544</sup> Α. ΞΥΤΓΟΠΟΥΛΟΣ, Αί τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ Μονῆς Προδρόμου, 1973, πιν. 22, εγχρ. Η, σσ. 22-23.

<sup>545</sup> G. SUBOTIC, L' école d' Ohrid, 1980, pl. 20.



απροσδιόριστο περιβάλλοντα χώρο, επί του οποίου φαίνεται σαν να υπερίπταται (εικονογραφείται χωρίς επαφή με γραμμή εδάφους) και περιστοιχιζόμενος από σχηματοποιημένα φυτά που αποδίδονται ευμεγέθη σε πρώτο πλάνο.

Φυσιογνωμικά ο προφήτης αποδίδεται μ' ένα εκφοβιστικό τρόπο: το πρόσωπο χωρίζεται από ένα έντονο μουστάκι και τα φρύδια είναι πολύ τονισμένα. Η τονικότητα που προσδίδεται σε μια προσπάθεια υπογράμμισης του ζήλου και της αυστηρότητας, καταντά καταχρηστική αφαιρώντας από το αποδιδόμενο πρόσωπο κάθε ίχνους ανθρωπισμού.

Στο δυτικό τοίχο της Παναγίας της Κουμπελίδικης στην Καστοριά της οποίας η ιστόρηση χρονολογείται στα 1495 (εικ. 90)<sup>546</sup>, σώζεται το μεγαλύτερο τμήμα παράστασης του επεισοδίου της ερήμου, στην οποία ο όγκος της φιγούρας του προφήτη φαίνεται να περιορίζεται σε στενά για το μέγεθος της πλαίσια με αποτέλεσμα την εξαφάνιση της αίσθησης του χώρου.

Στην περιορισμένη έκταση που αφήνεται –και που διασώζεται–, ο προφήτης πλαισιώνεται όχι από σπηλαιώδες άνοιγμα αλλά από τριγωνικής μορφής βράχο που καταλήγει σε δύο συμμετρικές απολήξεις. Στα δεξιά προσελκύει το βλέμμα του κόρακας, που κατευθύνεται προς αυτόν με ανοικτά τα φτερά του.

Το δεξί χέρι του προφήτη αμφιταλαντεύεται μεταξύ μιας εκφραστικής χειρονομίας προς τον κόρακα (;) και του στηρίγματος της κεφαλής κατά τη συνήθη στάση του προφήτη στη συγκεκριμένη

---

<sup>546</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ - Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καστοριά, 1984, σ. 86.



παράσταση. Πιθανότατα το αποτέλεσμα ορίζεται από την αδεξιότητα του ζωγράφου.

Γενικά το τμήμα της παράστασης που διασώζεται, επιτρέπει την διαπίστωση ότι το σύνολο χαρακτηρίζεται από την αδυναμία φυσικής απόδοσης του σώματος, την πολύ περιορισμένη χρήση φωτεινής σάρκας στον πλασμό του προσώπου, την έντονη σχηματικότητα στην απεικόνιση των λοιπών στοιχείων της σύνθεσης (κόρακας, περιβάλλον χώρος), παρατηρήσεις που εντάσσουν την παράσταση στην συντηρητική παράδοση του 17<sup>ου</sup> αι.<sup>547</sup>

Η παράσταση στο νεκρικό παρεκκλήσι της Εκκλησίας του Ευαγγελισμού στο μοναστήρι της Moldovita, του 17<sup>ου</sup> αι (εικ. 91)<sup>548</sup> δείχνει τον Ηλία σε μια στάση καθίσματος πιο ρηχή από τις παραστάσεις που μέχρι τώρα περιγράψαμε.

Επισημαίνεται ένας μανιερισμός στην απόδοση του σώματος (μικρό κεφάλι, επιμηκημένα άκρα) καθώς και κάποια αδεξιότητα στην εκτέλεση της μορφής (το δεξί πόδι φαίνεται μεγαλύτερο σε σχέση με το αριστερό).

Τα περιγράμματα χαρακτηριστικά έντονα κυριαρχούν οριοθετώντας αποκλειστικά –με την ελάχιστη συνδρομή των λίγων φώτων που χρησιμοποιούνται– τους όγκους κάτω από τα ενδύματα. Παράλληλες ή επάλληλες σχηματικές πτυχώσεις τονίζουν αυτό, που ήδη έχει περιγράψει η σχεδιαστική γραμμή υπηρετώντας ταυτόχρονα και διακοσμητικούς σκοπούς. Παρατηρείται ακόμη ένας περιορισμός στο εύρος της

<sup>547</sup> Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ό.π., 1957, σ. 73.

<sup>548</sup> V. DRAGUT, ό.π., 1983, pl. 129.



χρησιμοποιούμενης παλέτας καθώς και η άνιση χρήση των φώτων στην σύνθεση, με την παρουσία τους σχεδόν να εξαντλείται στα γυμνά μέλη του προφήτη. Δεν φαίνεται να απουσιάζουν και οι δυτικότροπες επιρροές, όπως δεικνύει ο σκιοφωτισμός, που αποδίδει όγκο στο σχηματικό γένη του προφήτη.

Ομοίως σχηματικός και επίπεδος ο περιβάλλον χώρος, χωρίς αποτύπωση ανάγλυφου. Η τοποθέτηση περικλειστων οδοντωτών σχημάτων στις κορυφώσεις των εδαφικών εξάρσεων που περιβάλλουν τον Ηλία, δεν αποκτούν καμία ενότητα με το υποτιθέμενο βραχώδες περιβάλλον.

Η ίδια η στάση του προφήτη μοιάζει να διαφοροποιείται ουσιαστικά: το δεξί του χέρι ακουμπά στο βρέγμα της κεφαλής δίνοντας την αίσθηση μιας ανέμελης και όχι μιας σκωπτικής στάσης. Επιπρόσθετα ο καλλιτέχνης απεικονίζει τον Ηλία επί σχηματικού θρόνου τοποθετώντας σε ένδειξη σεβασμού τα πόδια του πάνω σ' ένα βραχώδες υποπόδιο, αμβλύνοντας έτσι την σκληρότητα του ερημικού τοπίου, τον σκεπτικισμό του προφήτη και επομένως το θεολογικό βάθος της παράστασης.

Η παράσταση ευρισκόμενη σε περιβάλλον μοναστικό όπως στο Veliko – Tirnovo, στην Gracanica ή στη μονή Προδρόμου προφανώς λειτουργεί προτρεπτικά. Στην ίδια κατεύθυνση βρίσκεται και η διαπίστωση ότι ο χιτώνας που φορά ο προφήτης κάτω από τη μηλωτή, δεν είναι κιτρινωπός όπως σε πολλές ανάλογες παραστάσεις αλλά καφετί – μεζ, δηλώνοντας μοναστικό ένδυμα(;). Επιπρόσθετα η παρουσία της απεικόνισης του Ηλία στο γενικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου θυμίζει τους σχετικούς σωτηριολογικούς παλαιοχριστιανικούς συμβολισμούς κάτι πολλαπλώς επιθυμητό στα Ύστερα Βυζαντινά αγωνιώδη χρόνια.



Στο Άγιο Όρος, η σκηνή του Ηλία στην έρημο έχει ιστορηθεί στην Τράπεζα της Μονής Μεγίστης Λαύρας στο νότιο σκέλος, στον ανατολικό τοίχο μεταξύ των ετών 1527-1538 (εικ. 92)<sup>549</sup> και στο παρεκκλήσι του Ιωάννη του Βαπτιστή στη μονή Σταυρονικήτα στα μέσα του ιστ' αι. (εικ. 93)<sup>550</sup> και τα δύο έργα σχετίζονται άμεσα με τον Θεοφάνη τον Κρή<sup>551</sup>.

Στις δύο αυτές παραστάσεις ο προφήτης τοποθετείται επί εδαφικής εξαρσης, το ανάγλυφο της οποίας αποδίδουν ρεαλιστικά κάθετες αλλά και οριζόντιες ρωγμές, που διασπούν τον πέτρινο όγκο, καθώς αυτός προβάλλει προ του σπηλαιώδους ανοίγματος. Έτσι φαίνεται να επιδιώκεται ο τονισμός της τραχύτητας –αλλά και της απλότητας– του ερημικού περιβάλλοντος· προς αυτή την κατεύθυνση φαίνεται να λειτουργεί και η απουσία του χειμάρρου. Ο φυτικός διάκοσμος περιορίζεται σε σχηματικό φυτό στ' αριστερά του συνόλου, καθώς ο καλλιτέχνης συνειδητά περιορίζει τα στοιχεία της καθημερινότητας για να τονίσει τον υπερβατικό χαρακτήρα της σκηνής. Τον προφήτη και το δεξιά και αριστερά του προβαλλόμενο σπήλαιο πλαισιώνουν δύο εδαφικές εξάρσεις, που επιμηκύνουν κάθετα τις πλευρές του σπηλαίου.

Η χρήση της φωτοσκίασης φαίνεται ειδικά στην απόδοση της μορφής να υποβαθμίζεται, καθώς δεν διακρίνεται συγκεκριμένη φωτιστική πηγή: η φωτεινή σάρκα στο πρόσωπο έχει μεγάλη έκταση, αφήνοντας τον προπλασμό μόλις να φαίνεται όπως και κάποιες ρυτίδες. Αντίθετα το περίγραμμα τονίζεται.

---

<sup>549</sup> G. MILLET, *Monuments de l'Athos*, 1927, pl.141.2.

<sup>550</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Θεοφάνης*, 1986, εικ. 218.

<sup>551</sup> Οι τοιχογραφίες της Τράπεζας της Λαύρας αποδίδονται στον Θεοφάνη (Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά μνημεία*, 1960, σ. 107)· ο Μ.





Και στις δύο παραστάσεις η κομψή, μνημειώδης μορφή του προφήτη με το στοχαστικό ύφος και την συγκρατημένη έκφραση αποπνέει ευγένεια και ηρεμία (που τονίζει και η αντίθεσή του με τον τραχύ χώρο). Το εύρυθμο και σταθερό σχέδιο με τις απαλές κινήσεις που αποδίδει στο σώμα, συμβάλλει στα παραπάνω δίνοντας επιπρόσθετα και την αίσθηση της έκφρασης της δογματικής αλήθειας.

Η παρουσία της παράστασης στο αφιερωμένο στον Ιωάννη Βαπτιστή παρεκκλήσι εύκολα συσχετίζεται με τον τιμώμενο άγιο, κάτω από το πλήθος των κοινών συμβολισμών που συνδέει τον Ηλία με τον Πρόδρομο<sup>552</sup>. Ομοίως η παρουσία της παράστασης στην Τράπεζα της Λαύρας (σε συνδυασμό με τον βίο του ερημίτη αγίου Γερασίμου που ιστορείται απέναντι και διαγωνίως<sup>553</sup>) παραπέμπει ευθέως στον παραδειγματισμό των μοναχών και στην αποτροπή αλλότριων στοχασμών κατά τη διάρκεια των γευμάτων.

Ο ιζ'αι. είναι συνδεδεμένος με την εμφάνιση ενός αντικλασικού πνεύματος -που όμως χρησιμοποιεί στοιχεία της λεγομένης Κρητικής και Μακεδονικής Σχολής- και που επιχειρείται να περιγραφεί με τον όρο «λαϊκή» τεχνοτροπία. Παρά τον σχετικό απομονωτισμό των κατά τόπους εργαστηρίων παρουσιάζεται από αυτά τα χρόνια μια πανβαλκανική ενότητα ως προς το νέο ύφος: εκφραστική ασχήμια στα πρόσωπα, σχηματοποίηση, διακοσμητικότητα, απλούστερη χρωματική κλίμακα.

---

Χατζηδάκης δέχεται τον Θεοφάνη ως καλλιτεχνικά υπεύθυνο για το Παρεκκλήσι του Προδρόμου στη Μονή Σταυρονικήτα (Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1986, σ. 111).

<sup>552</sup> Βλ. σ.28.

<sup>553</sup> Ι. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, Εικονογραφικό πρόγραμμα στις Τράπεζες, 1997, σ. 70.



Ο σχετικός περιορισμός της μνημειακής εικονογραφίας αυτήν την περίοδο στις υπό τουρκική κατοχή περιοχές με επίκεντρο την Β.Δ. Ελλάδα<sup>554</sup> και η παγίωση του εικονογραφικού τύπου της σκηνής της διατροφής του προφήτη από τον κόρακα, καθιστά ενδεικτικές τις επόμενες τρεις παρατιθέμενες παραστάσεις του ύστερου αυτού ρεύματος της Μεταβυζαντινής Τέχνης.

Ωστόσο δεν συγκροτούν τα παραδείγματα αυτά έναν φορέα παγιωμένης ζωγραφικής θεωρίας με σαφείς εκφραστικούς κανόνες γιατί ως φαίνεται οι καλλιτέχνες στους τόπους εργασίας συμμορφώνονται με την καλαισθησία των εντολέων τους, οι οποίοι είναι εκφραστές των κατά τόπων - αισθητικών τάσεων<sup>555</sup>.

Η πρώτη παράσταση βρίσκεται στον Άγιο Γεώργιο του Άρχοντος Γραμματικού στην Βέροια (εικ. 94)<sup>556</sup> και ανήκει στο στρώμα του 1603, η δεύτερη προέρχεται από τον νάρθηκα του ναού των Εισοδίων του «Τσιατσαπά» στην Καστοριά που χρονολογείται στα 1613-14 (εικ. 95)<sup>557</sup> και η τρίτη των ετών 1619-20 βρίσκεται στο Μονοδένδρι της Ηλείου στον ναό του Αγίου Μηνά (εικ. 96)<sup>558</sup>.

Η παράσταση του Αγίου Γεωργίου του Άρχοντος Γραμματικού δίνει την εντύπωση απλουστευμένης ζωγραφικής που δεν προξενεί κάποια ιδιαίτερη εντύπωση.

---

<sup>554</sup> Σε αντίθεση με τις Βενετικές κτήσεις στις οποίες φαίνεται ν' ανθεί η φορητή εικόνα (Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1987, σσ. 97-98).

<sup>555</sup> Α. ΤΟΥΡΤΑ, ό.π., 1986, σ. 229.

<sup>556</sup> Θ. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, Η Βέροια, 1994, σσ. 289-290, πιν. 97.

<sup>557</sup> Μ ΠΑΪΣΙΔΟΥ, ό.π., 1995, πιν.108α.

<sup>558</sup> Α. ΤΟΥΡΤΑ, ό.π., 1986, πιν. 12β.



Το πρόσωπο του προφήτη με ιδιότυπους στενούς κροτάφους, γρυπή μύτη, σκοτεινές οφθαλμολογικές κόγχες και έντονο φωτισμό πάνω από τα φρύδια, ενδύεται ένα αφελές ύφος, που δεν εστιάζει στον διατρέφοντα κόρακα. Έντονη σχηματοποίηση περιγράφει τις πτυχώσεις ενώ η απόδοση της μηλωτής με τις παράλληλες κυματοειδείς δέσμες ανοιχτόχρωμων γραμμών σε σκοτεινό φόντο υπηρετεί καθαρά διακοσμητικούς λόγους. Το βραχώδες περιβάλλον γεμίζει το σύνολο του διατιθέμενου χώρου δεικνύοντας τον φόβο του καλλιτέχνη για το «κενό».

Στην περίπτωση της παράστασης των Εισοδίων του «Τσιατσαπά» η ποιότητα του σχεδίου φαίνεται ανώτερη ποιοτικά. Ωστόσο παρατηρείται μια αλλαγή κλίμακας στη σχέση μορφής-τοπίου, με την πρώτη να υποχωρεί σε όφελος της δεύτερης.

Έτσι με πιο κυρίαρχο στοιχείο την απόδοση του περιβάλλοντος χώρου φαίνεται να προκρίνεται μια διαφορετική, ρεαλιστικότερη απεικόνισή του, με την σύνθεση ογκωδέστερων ψηλών βουνών που παριστάνονται σε συστάδες με βραχώδεις επίπεδες κορυφές και λοφίσκων σε διαφορετικά επίπεδα με ποικίλο φυτικό διάκοσμο.

Αντίθετα η παράσταση στον Άγιο Μηνά φαίνεται να αντλεί αμεσότερα από παλαιότερα πρότυπα: τούτο δεικνύει το ερημικό περιβάλλον αλλά και η σκηνογραφική λειτουργία των βουνών της σκηνής που θυμίζουν το ανάλογο περιβάλλον της Απολλωνίας και της Morača. Επιπρόσθετα αναγνωρίζονται σ' αυτή χαρακτηριστικά των κρητικών εικόνων των αρχών του ιστ'αι. όπως η βαθιά πτυχή της μηλωτής στην



απόληξή της και η ορθή γωνία που σχηματίζουν μεταξύ τους τα πέλαμα του Ηλία<sup>559</sup>.

Εντούτοις το σχέδιο φαίνεται κάπως αβέβαιο στην συγκρότηση της μορφής ενώ το ρευστό πλάσιμο συνοδεύουν απαλές ρυτίδες και μαλακές φωτοσκιάσεις. Η δε θέση της παράστασης στο χώρο του Ιερού εξηγείται από τον ευχαριστιακό της συμβολισμό<sup>560</sup>.

Είναι λογικό να υποθέσει κανείς ότι η παράσταση είναι αρχαιότερη των πρώιμων παραστάσεων του θέματος που έχουν διασωθεί. Τούτο διότι πέραν της απτής ύπαρξης του θέματος σε μικρογραφίες πρωιμότερες κατά έναν τουλάχιστον αιώνα της παλαιότερης διασωθείσης εντοιχίου παράστασης (στην Εκκλησία της Γεννήσεως στη Βηθλεέμ) και αριθμού συγχρόνων φορητών εικόνων<sup>561</sup> που δηλώνουν μια ήδη υπάρχουσα διάδοση του θέματος, ισχυρές ενδείξεις θα μπορούσαν να θεωρηθούν:

- Η πιθανότητα της ιστόρησης της σκηνής στο Ναό της Βηθλεέμ από λατίνο που μιμείται την βυζαντινή τεχνοτροπία, προϋποθέτει την χρήση βυζαντινών προτύπων.
- Η παρουσία του θέματος στην Παλαιστίνη (ναός Γεννήσεως), στον Βαλκανικό χώρο (Velicon Tirnovo, Gracanica και Απολλωνία της Αλβανίας εάν δεχτούμε την πρωϊμότερη χρονολόγησή της) αλλά κυρίως στο ρωσικό χώρο με το πρωϊμότατο παράδειγμα του Σωτήρος στη Nereditza (1199) φανερώνει μια διευρυμένη διασπορά του θέματος, που δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να θεωρηθεί τοπική (σκέψη στην οποία

<sup>559</sup> Α. ΤΟΥΡΤΑ, ό.π., 1986, σσ. 62-63.

<sup>560</sup> Ι. STEFĂNESCU, L' illustration des Liturgies, 1936, σ.150 κ.εξ.

<sup>561</sup> Τις οποίες και θ' αναλύσουμε αμέσως μετά.



θα μπορούσε να οδηγήσει ο αριθμός των διασωθέντων εικόνων με επίκεντρο την Μονή Σινά<sup>562</sup>). Επιπρόσθετα η γεωγραφική απόσταση αλλά και η παρόμοια αποτύπωση του θέματος στην στάση του Ηλία προϋποθέτει ένα σημαντικό βάθος χρόνου διάδοσης, αποδοχής, σχετικής αποκρυστάλλωσης του τρόπου απόδοσης του επεισοδίου και ένταξής του στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών.

Η στάση του προφήτη όπως αποτυπώνεται στο σύνολο των παραστάσεων, φαίνεται ήδη παγιωμένη. Σε όλες τις ιστορήσεις απεικονίζεται καθιστός στηρίζοντας το κεφάλι στο δεξί χέρι. Η παράσταση του ναού της Γεννήσεως είναι εγγύτερα στην καθιστή -πλην μετωπικά αποδιδόμενη- φιγούρα του Ηλία, στις μικρογραφίες που ήδη αναφέραμε.

Από την παράσταση του Veliko Tırnovo η τοποθέτηση του σώματος γίνεται στα  $\frac{3}{4}$ . Πιθανότατα δεν είναι συμπτωματικό ότι στην ίδια παράσταση, στην οποία αποδίδονται πρωϊμότερα χαρακτηριστικά του ιαΐ., αναγνωρίζονται στοιχεία της κωνσταντινοπολίτικης παράδοσης (η συνοπτική απόδοση του περιβάλλοντος χώρου) και απαντάται για πρώτη φορά η τοποθέτηση του Ηλία εμπροσθεν σπηλαιώδους ανοίγματος.

Τυχόν αποκλίσεις από τα παραπάνω όπως είναι η περίπτωση των Polgaes και του Αγίου Γεωργίου του Άρχοντος Γραμματικού όπου το σώμα του προφήτη τοποθετείται μετωπικά και η ασαφής χρήση του δεξιού χεριού στην Παναγία Κουμπελίδικη, πρέπει να αποδοθούν περισσότερο στην αδεξιότητα του καλλιτέχνη, χωρίς φυσικά να αποκλείουμε την ταυτόχρονη διατήρηση επιμέρους παραλλαγών στα δευτερεύοντα στοιχεία της σύνθεσης, όπως αυτή αδιάκοπα αναπαράγονταν.

---

<sup>562</sup> Ο συλλογισμός καλύπτει και τις φορητές σιναϊτικές εικόνες, που παρουσιάζονται στο κεφ. για τις φορητές εικόνες που ακολουθεί.



Μπορούμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι τον ιβ'αι. το θέμα είναι ήδη διαδεδομένο και ότι με την οριστικοποίηση της στάσης και την διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου στις αρχές του ιγ'αι. η απόδοση του θέματος παγιώνεται.

Η πνευματικότητα της μορφής, η επιβλητικότητά της και τα δευτερεύοντα στοιχεία της σύνθεσης (φυτικός και μη διάκοσμος, γεωμετρία του χώρου) είναι τα πεδία στα οποία θα περιορισθεί η εξελικτική διαδικασία της παράστασης.

Πραγματικά τον ιδ'αι. εντυπωσιάζει η μνημειώδης, ήρεμη στάση του Ηλία στην Gracanica και η ιεροπρέπεια της μορφής στη Μονή της Παναγίας στην Απολλωνία. Ίσως όμως εγγύτερα όλων στη σύγχρονη τέχνη του Κέντρου είναι η παράσταση της Μονής Προδρόμου στις Σέρρες: η μορφή επιβάλλεται όχι με τον όγκο αλλά με την εξωτερίκευση του πάθους στο εκφραστικό πρόσωπο του Ηλία.

Η αυτονόμηση της περιφέρειας με την οριστική εξαφάνιση του διοικητικού κέντρου μετά την Άλωση της Πόλης λειτούργησε κι εδώ σε βάρος του θεολογικού βάθους και της καλλιτεχνικής ποιότητας. Έτσι παρατηρείται ένας μανιερισμός στην απόδοση του σώματος (Moldovita), που φτάνει σε βασικές αδυναμίες του σχεδίου (Polgaec) θυμίζοντας την συντηρητική ζωγραφική του ιγ'αι. (Παναγιά Κουμπελίδικη). οι περιορισμένες εκφραστικές δυνατότητες μοιραία υπονομεύουν την οντότητα της μορφής (Polgaec) και στρέφονται δειλά προς την διακοσμητικότητα (Moldovita), που ήδη έχει κάνει την εμφάνισή της σε βάρος του θεολογικού μηνύματος της σκηνής (ζωηρή αντίθεση χρωμάτων, επιμελημένος φυτικός διάκοσμος στην παράσταση της Απολλωνίας).



Η εμφάνιση της Κρητικής τέχνης θα γίνει αισθητή στην παράσταση της Τράπεζας της Μονής Μεγίστης Λαύρας και του παρεκκλησίου του Προδρόμου στη Μονή Σταυρονικήτα. Εκεί θα ιστορηθεί μια ήρεμη σεβάσμια γεροντική μορφή, που η παρουσία της αποσκοπεί, στην έκφραση της δογματικής αλήθειας που υπηρετεί.

Η υποβάθμιση της Κρητικής τεχνοτροπίας και η ανάδειξη των τοπικών εργαστηρίων της Β.Δ. Ελλάδας τον ιζ'αι. εκτρέπει την θρησκευτική τέχνη προς την χειροτεχνία εξαιτίας των φαινομένων απομονωτισμού και υποχώρησης του κοινωνικού υποβάθρου των ζωγράφων. Έτσι η παράσταση αποκτά μια έντονη σχηματοποίηση και διακοσμητικότητα ενώ την μορφή χαρακτηρίζει μια ασχήμια και η απώλεια του εκφραστικού της βάθους καθώς μεταπίπτει σε απλή ζωγραφική παράσταση (Άγιος Γεώργιος του Άρχοντος Γραμματικού).

Φυσικά η στενότερη πρόσδεση στην παράδοση μέσω της ποιότητας των αφθυβόλων και η δεξιότητα του ζωγράφου αποδίδουν έργα καλύτερα ποιοτικά, που έχουν ισχυρούς δεσμούς με τις παλαιότερες εποχές (Άγιος Μηνάς στο Μονοδένδρι). Όμως είναι εμφανής πια η απώλεια του θεολογικού βάθους και του δογματικού μηνύματος της παράστασης καθώς ο προφήτης υποβαθμίζεται εκφραστικά και γίνεται τμήμα του περιβάλλοντός του, το οποίο βαθμηδόν συγκεντρώνει την μεγαλύτερη προσοχή του χρωστήρα, σε σημείο κάποτε στο χώρο που απλώνεται η σύνθεση να ανατρέπει (ο περιβάλλον χώρος) τη σχέση μορφής – τοπίου προς όφελός του (Εισόδια του Τσιατσιαπά).

Χρωματικά όπου αυτό μπορεί να διαπιστωθεί, φαίνεται να κυριαρχούν τα γήινα χρώματα με σταθερή επιλογή στις αποχρώσεις της ώχρας για τον χιτώνα του Ηλία και για την απόδοση του βραχώδους



τοπίου. Για την μηλωτή η επιλογή κινείται σε καφετί αποχρώσεις. Εξαιρεση αποτελεί η πρώιμη παράσταση του ναού της Βηθλεέμ, όπου ο προφήτης φορά ερυθρό ιμάτιο· εντυπωσιακότερη είναι η επιλογή στην εντοίχιο παράσταση της Απολλωνίας, στην οποία τον μπλε-γκρι χιτώνα πλαισιώνει μηλωτή σε απόχρωση του πορτοκαλί. Στην ίδια παράσταση ζωηρό πράσινο τονίζει τον φυτικό διάκοσμο σε αντίθεση με το ωχρό χρώμα του περιβάλλοντος.

Ερμηνευτικά για τις περιπτώσεις που έχουμε στοιχεία, παρατηρείται μια σταθερή προβολή της ιδιότητας του Ηλία ως αναχωρητή και προπάτορα του μοναχισμού. Στην Εκκλησία της Γεννήσεως απεικονίζεται σε συνδυασμό με τον άγιο Ονούφριο (αναχωρητή με βιωματικά στοιχεία ανάλογα του Ηλία) και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο. Σαφέστατη είναι επίσης η λειτουργία της παράστασης στο μοναστικό περιβάλλον στην Gracanica, Μονή Προδρόμου στις Σέρρες, στις Τράπεζες των Μονών Παναγίας Απολλωνίας και Λαύρας, στο παρεκκλήσι του Ιωάννη του Βαπτιστή, όπου λειτουργεί παραδειγματικά και προτρεπτικά προς τον μοναχό (μάλιστα στην περίπτωση της Moldovita φαίνεται να ενδύεται σαν μοναχός): η εκ Θεού διατροφή του μπορούσε να εκληφθεί ως ανταμοιβή της σκληρής ζωής του ερημίτη και κατ' επέκταση του μοναχού.

Επιπρόσθετα ευχαριστικά λειτουργεί η παράσταση στην Gracanica όπως δηλώνει η τοποθέτησή της στο Διακονικό του Ναού.

Η παρουσία της τέλος στο νεκρικό παρεκκλήσι της Εκκλησίας του Ευαγγελισμού στην Moldovita θα μπορούσε να της προσδώσει σωτηριολογικό περιεχόμενο, υποπεύοντας μας έτσι για γενικότερο ίσως φαινόμενο βαθμιαίας υποκατάστασης της παραδοσιακής επιλογής γι' αυτόν τον συμβολισμό, της ανάληψης του προφήτη.





## Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΟΦΗΣ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΟ ΣΤΗΝ ΕΝΤΟΙΧΙΟ

Έργο	Χρονο-λόγηση	Όρθιος ή καθιστός	Στήριξη κεφαλής - κλίση σώματος	Κόρακες, αριθμός τους	Υπαρξη σπηλαίου	Περιβάλλον χώρος - βάθος σπηλής	Ρουχισμός	Αναφορές σε λοιπά επεισόδια	Θέση ιστορίας	Ερμηνεία
Ναός Γεννήσεως στη Βηθλεέμ (εικ. 83)	β - γ' αι.	Καθιστός	Δεξι χέρι - μετωπική στάση	Δύο (2) εν πτήσει	Όχι	Ποικίλα φυτά και άνθη	Χιτώνας & μιάτιο	Όχι	Κολώνα του Ναού	Προβολή του ως αναχωρητή
Εκκλησία του Σωτήρος Nereditsa (εικ. 84)	1199	Καθιστός	Δεξι χέρι - ;	;	;	;	Μηλωτή & χιτώνας	;	Πρόθεση του Ναού	Ευχαριστικός συμβολισμός
Εκκλησία 40 Μαρτύρων Veliko Titovo (εικ. 85)	1230	Καθιστός	Δεξι χέρι - 3/4στάση	;	Ναι	Βραχώδες	Μηλωτή & χιτώνας	Όχι	-	-
Εκκλησία Ευαγγελιστού Gracanica (εικ. 86)	1321-22	Καθιστός	Δεξι χέρι - 3/4στάση	Ένας (1)	Ναι	Βραχώδες με σχηματικά δέντρα	Μηλωτή & χιτώνας	Όχι	Διακονικό	Ευχαριστικός συμβολισμός
Μονή Παναγίας Απολλωνία Αλβανία (εικ. 87)	1261-1368	Καθιστός	Δεξι χέρι - 3/4στάση	;	Ναι	Βραχώδες με σχηματικά δέντρα	Μηλωτή & χιτώνας	Όχι	Τράπεζα της Μονής	Υπόδειγμα αναχωρητή
Μονή Προδρόμου Σερρών (εικ. 88)	1333-1345	Καθιστός	Δεξι χέρι - 3/4στάση	Ένας (1)	Ναι	Βραχώδες με σχηματικά δέντρα	Μηλωτή & χιτώνας	Όχι	Μοναστικό περιβάλλον	Υπόδειγμα αναχωρητή

Έργο	Χρονο- λόγηση	Όρθιος ή καθιστός	Στήριξη κεφαλής - κλίση σώματος	Κόρακες, αριθμός τους	Υπαρξη σημλαίου	Περιβάλλον χώρος - βάθος σκηνής	Ρουχισμός	Αναφορές σε λοιπά επισόδια	Θέση ιστόρησης	Ερμηνεία
Εκκλησία Προφήτη Ηλία Dolgaec (εικ. 89)	1454-55	Καθιστός	Δεξι χέρι - μετωπικός	Ένας (1)	Όχι ( )	Απροσδιόρι- στος χώρος, υπερμεγέθη φυτά	Μηλωτή & χιτώνας	Όχι	-	-
Παναγιά Κουμπελιδίκη (εικ. 90)	1495-96	Καθιστός	Στήριξη στο δεξι χέρι ή απλή χειρονομία - 3/4στάση	Ένας (1)	όχι	Βραχώδες	Χιτώνας & ιμάτιο ( )	Όχι	-	-
Νεκρικό παρεκκλήσι εκκλησίας Ευαγγελισμού Moldovita (εικ. 91)	1512	Καθιστός	Δεξι χέρι - 3/4στάση	Ένας (1)	όχι	Βραχώδες	Μηλωτή & χιτώνας	Όχι	Νεκρικό περιβάλλον	Σαπφειολογι- κός συμβολισμός
Μονή Μεγίστης Λαύρας, Άγιο Όρος (εικ. 92)	1512	καθιστός	Δεξι χέρι - 3/4στάση	Ένας (1)	Ναι	Βραχώδες	Μηλωτή & χιτώνας	Όχι	Τράπεζα της Μονής	Υπόδειγμα αναχωρητή
Παρεκκλήσι Ιωάννου Βαπτιστή, Μονή Σταυρονικήτα (εικ. 93)	Μέσα 16 <sup>ου</sup> αι.	Καθιστός	Δεξι χέρι - 3/4στάση	Ένας (1)	Ναι	Βραχώδες	Μηλωτή & χιτώνας	Όχι	-	Υπόδειγμα αναχωρητή σε συνδιασμό με τον Πρόδρομο
Άγιος Γεώργιος του Άρχοντος Γραμματικού (εικ. 94)	1603	Καθιστός	Δεξι χέρι - μετωπικός	Ένας (1)	Ναι	Βραχώδες	Μηλωτή & χιτώνας	Όχι	-	-



Έργο	Χρονο-λόγηση	Όρθιος ή καθιστός	Στήριξη κεφαλής - κλίση σώματος	Κόρακες, αριθμός τους	Υπαρξη σπηλαιίου	Περιβάλλον χώρος - βάθος σκηνής	Ρουχισμός	Αναφορές σε λοιπά επιστάδια	Θέση ιστόρησης	Επιμνησία
Εισόδια του Τσιατσαπά (εικ.95)	1613-14	Καθιστός	Δεξί χέρι - $\frac{3}{4}$ στάση	Ένας(1)	Ναι	Βραχώδες	Μηλωτή & χιτόνας	Όχι	-	-
Άγιος Μηνάς, Μονοδένδρι (εικ.96)	1619-1620	Καθιστός	Δεξί χέρι - $\frac{3}{4}$ στάση	Ένας(1)	Ναι	Βραχώδες	Μηλωτή & χιτόνας	Όχι	-	-

33



### III. ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

Η παλαιότερη γνωστή σ' εμάς εικόνα του προφήτη Ηλία που αναφέρεται στην διατροφή του από τον κόρακα, χρονολογείται κατά προσέγγιση στα 1200 (εικ. 97). Πρόκειται για σιναΐτικη εικόνα, στην οποία ο προφήτης απεικονίζεται ολόκληρος σε μέγεθος περίπου φυσικό<sup>563</sup>, κατ' ενώπιον, με υψωμένα τα χέρια σε στάση που έντονα θυμίζει δεόμενο, κάτι που χαρακτηρίζεται ως ασυνήθιστο για προφήτη<sup>564</sup>.

Ο Ηλίας στρέφει ελαφρά την κεφαλή προς τα δεξιά, όπου εικονίζεται αρκετά μικρός ο κόρακας και στον οποίο προσηλώνεται το βλέμμα του προφήτη. Το εκφραστικό πρόσωπο περιβάλλεται από απεριποίητα μαλλιά και γένια, των οποίων το μαύρο χρώμα αποτελεί οπωσδήποτε εξαίρεση.

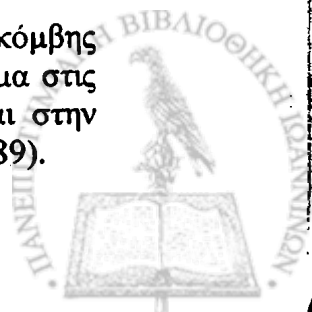
Ο προφήτης φέρει μηλωτή σε σχήμα χλαμύδας, κλειστή στο ύψος του λαιμού με πόρπη. Φέρει επίσης ποδήρη χιτώνα ωχρού χρώματος κρατημένο στη μέση με απλό λουρί, στοιχεία που ανταποκρίνονται πιθανότατα σε μοναστικό ένδυμα. Ο διάκοσμος του ενδύματος με κατακόρυφες ταινίες δεν είναι μοναδικός<sup>565</sup>.

Το σχέδιο φαίνεται να υπόκειται στον απόηχο των Ελληνιστικών επιρροών (παρά το εμφανώς δυσανάλογο μέγεθος σε σχέση με το υπόλοιπο σώμα της κεφαλής και των χεριών), ως δεικνύει η αίσθηση του όγκου, η

<sup>563</sup> Διαστάσεις 130 x 67 cm. Στην κάτω πλευρά του πλαισίου φέρει αριστερά ελληνική και δεξιά αραβική επιγραφή (Γ. & Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ό.π., 1956-8, σσ. 88-89, εικ. 74).

<sup>564</sup> Των ιδίων, ό.π., 1956-8, σ. 88.

<sup>565</sup> Θυμίζει την «toga proetexta» που φορά ο Ηλίας στην παράσταση της κατακόμβης της Via Latina· βλ. σ.59 και σημ.250. Οι Σωτηρίου αναγνωρίζουν το ίδιο ένδυμα στις αντίστοιχες παραστάσεις της αφίδας της μονής Σινά, της μονής Δαφνίου και στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου Κασνίτζη Καστοριάς (των ιδίων, ό.π., 1956-8, σ. 89).



επιμελής μαλακή φωτοσκίαση του προσώπου, τα λεπτά χαρακτηριστικά και η πλαστική πτυχολογία. Η πνευματικότητα της μορφής δεν υπολείπεται χάρις στο σοβαρό ύφος και στο έντονο βλέμμα του προφήτη· η παντελής απουσία οποιουδήποτε υπαινιγμού περιβάλλοντος χώρου υπογραμμίζει τον υπερβατικό χαρακτήρα της σκηνής.

Η όρθια στάση του προφήτη θα μπορούσε ίσως ν' αποδοθεί σε αναλογικούς λόγους μια και διασώζεται (του ιδίου καλλιτέχνη)<sup>566</sup> εικόνα του Μωϋσή που όρθιος δέχεται τις πλάκες από τα χέρια του Θεού ή και σε γενικότερους λόγους ισότιμης λατρείας άρα και παρουσίασης των δύο προφητών σε τοπικό επίπεδο, με επίκεντρο τη μονή η οποία γεωγραφικά βρίσκεται πολύ κοντά στο χώρο δράσης και των δύο<sup>567</sup>.

Ωστόσο υπάρχει μια δεύτερη περίπτωση στην οποία επίσης η γνωστή απεικόνιση του θέματος με τον καθήμενο προφήτη, φαίνεται να παρακάμπτεται. Στην εικόνα που προέρχεται από το καθολικό της μονής Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη στην Κύπρο του 17<sup>ου</sup> αι. (εικ. 98)<sup>568</sup>, ο Ηλίας εικονίζεται στηθαίος από την μέση και πάνω, με το πρόσωπο στραμμένο προς την άνω αριστερή γωνία που πιθανότατα θα υπήρχε ο κόρακας (το τμήμα αυτό έχει καταστραφεί).

Εδώ η μηλωτή αφήνει να φαίνεται μόνο το δεξιό τμήμα του ανοιχτόχρωμου χιτώνα, που κοσμεύεται επίσης με κάθετη ταινία όπως και στην προηγούμενη παράσταση. Η μορφή αυστηρή, σχεδόν αγριωπή με

<sup>566</sup> Και στις δύο εικόνες κάτω αριστερά σε ιαμβικό επίγραμμα αποκαλύπτεται το όνομα του καλλιτέχνη: Στέφανος (των ιδίων, ό.π., 1956-58, σσ. 88-89).

<sup>567</sup> E. VOORDECKERS, ό.π., 1985, σ. 177.

<sup>568</sup> Διαστάσεις 86 x 66 cm· Βυζαντινές εικόνες από την Κύπρο, 1976, σ. 42, εικ. 10.



έντονη γραμμικότητα παραπέμπει σε πρότυπα του ια' αι.<sup>569</sup> Στο αριστερό χέρι κρατά ειλητάριο με το απόσπασμα από το Βασ. Δ', β', 2. Όμως το δεξί χέρι υψώνεται μπροστά στο στήθος, σε μια χειρονομία που δεν θα χαρακτηριζόταν ως ευλογία και θυμίζει την θέση των χεριών, στη στάση ικεσίας που συναντήσαμε στην προηγούμενη παράσταση.

Στην ύπαρξη κυρίως αυτού του δεύτερου παραδείγματος που αποτυπώνει το θέμα με τρόπο διάφορο από τη συνήθη θέση και στάση του προφήτη, φαίνεται να στηρίζει την άποψή του ο G. Kühnel περί υπάρξεως και δευτέρου εικονογραφικού τύπου του υπό εξέταση επεισοδίου. Βασικό χαρακτηριστικό του η ορθή και μετωπική απεικόνιση του προφήτη, που στρέφει ελαφρά την κεφαλή και εστιάζει το βλέμμα του προς την γωνία στην οποία τοποθετείται ο κόρακας. Θεωρεί δε ότι ο τύπος αυτός είναι παλαιότερος γιατί αποτυπώνει ένα τύπο -αυτόν του δεομένου-, που είναι σε χρήση ήδη στα Παλαιοχριστιανικά χρόνια. Επιβεβαίωση αυτής της τοποθέτησης αποτελεί η επίσης σιναϊτική, πρωιμότερη (χρονολογείται στο τέλος του ζ' ή στις αρχές του η' αι.) παράσταση του Ηλία ως μοναχικού αγίου που κρατά ειλητάριο και ευλογεί<sup>570</sup> ενώ το αρχαιότερο γνωστό παράδειγμα που εμφανίζει τον Ηλία καθιστό είναι η σχετική μικρογραφία του Vat. Gr. 333 που ανήκει στον ια' αι.<sup>571</sup>

Στις προερχόμενες από το Σινά ανήκουν οι επόμενες δυο εικόνες, που είναι επίσης έργα του ιγ' αι. και πιθανολογείται ότι είναι σύγχρονες των πρώτων χρόνων του λατινικού βασιλείου της Ιερουσαλήμ, δηλαδή

<sup>569</sup> Βυζαντινές εικόνες από την Κύπρο, 1976, σ. 19, εισ. από τον Α. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ.

<sup>570</sup> Βλ. παρακάτω στο κεφ. με τις κατ' ενώπιον παραστάσεις εικ.324 κ.εξ.

<sup>571</sup> G. KÜHNEL, ό.π., 1994, σσ. 34-35.



χρονολογούνται μετά το 1244 και αποδίδονται σε δυτικούς καλλιτέχνες, που στήριξαν τα έργα τους στη βυζαντινή τεχνοτροπία και σε βυζαντινά πρότυπα<sup>572</sup>.

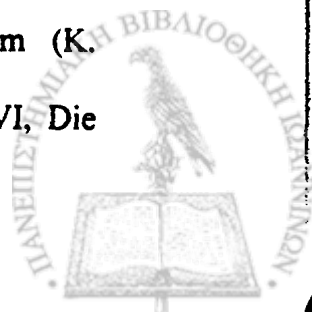
Η πρώτη αποτελεί τμήμα τριπτύχου που στο άνω μέρος της σχηματίζει ένα τόξο. Στο τύμπανο αυτού του τόξου απεικονίζεται το βραχάδες τοπίο του Σινά και από κάτω στο κυρίως μέρος της σύνθεσης τοποθετούνται οι Δώδεκα Απόστολοι σε δυο σειρές (εικ. 99)<sup>573</sup>. Ο Ηλίας βρίσκεται στο αριστερό τετρατοσφαίριο του τόξου έχοντας τα δυο χέρια στα γόνατα και συστρέφοντας το κεφάλι ζωηρά προς τ' αριστερά. Το βραχάδες περιβάλλον καλύπτεται από όγκο θάμνων και λίγων λουλουδιών. Θυμίζει έντονα την ανάλογη επιμέλεια του χώρου στην παράσταση του ναού της Βηθλεέμ, δίνοντας την αίσθηση ότι η παλαιστινιακή τέχνη είχε πολλαπλάσια παραδείγματα της παράστασης, στα οποία το θέμα είχε παραχθεί σε διάφορες εκδοχές στα δευτερεύοντά του τουλάχιστον στοιχεία. Στο υπόλοιπο μισό του τυμπάνου ο Μωϋσής βγάζει τα υποδήματά του μπροστά στην Καιομένη Βάτο.

Η συνάντηση των δύο προφητών των οποίων η μνήμη διατηρήθηκε μ' έναν τρόπο τόσο ζωντανό στον σιναϊτικό μοναχισμό, ξαναβρίσκεται επίσης σε σύγχρονη με την προηγούμενη εικόνα (εικ. 100)<sup>574</sup>, στην οποία αψιδωτή γραμμή διαχωρίζει το κυρίως μέρος της παράστασης από ένα υπερκείμενο σαφώς μικρότερο σε έκταση από το πρώτο. Στο κυρίως τμήμα

<sup>572</sup> E. VOORDECKERS, *ό.π.*, 1985, σ. 179· πρόκειται για ανάλογη παρατήρηση μ' αυτήν που αφορά την ιστόρηση του θέματος στο ναό της Γεννήσεως στη Βηθλεέμ, βλ. σσ.187-88.

<sup>573</sup> Διαστάσεις κεντρικού πίνακα 23,5 x 14 cm, πτερών 20,5 x 14 cm (K. WEITZMANN, *ό.π.*, 1982, XIII, fig. 9· G. KÜHNEL, *ό.π.*, 1994, fig. 26).

<sup>574</sup> K. WEITZMANN, *ό.π.*, 1982, XI, fig. 17· του ιδίου – G. ALIBEGASLIVI, *Die Ikonen*, 1982, pl. 221.



ο ζωγράφος τοποθέτησε στο κέντρο και σε μεγαλύτερη κλίμακα την Παναγία στον τύπο της Οδηγήτριας περιστοιχισμένη από τους Πέτρο και Παύλο καθώς και από τους αγίου Αντώνιο και Ευθύμιο (προδρομικές μορφές του αιγυπτιακού και παλαιστινιακού μοναχισμού αντιστοίχως).

Όπως και στην προηγούμενη περίπτωση το άνω μέρος του συνόλου κοσμείται από την απεικόνιση του σιναϊτικού περιβάλλοντος, μέσα στο οποίο συμμετρικά στις δυο άκρες απεικονίζονται τα ίδια θέματα που αφορούν τους Ηλία και Μωϋσή σε αντίθετες όμως τώρα θέσεις και με αντίθετη φορά καθ' ότι τώρα τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να έχουν μέτωπο προς τον κεντρικό άξονα της εικόνας. Η στάση του Ηλία είναι πανομοιότυπη με την προηγούμενη σιναϊτική εικόνα -σε σημείο που να καθιστά πιθανή την αναφορά σε κοινό πρότυπο- με μόνη διαφοροποίηση την μικρότερη κάμψη του κορμού προς τα εμπρός.

Η προερχόμενη από την Πάφο εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου που ανήκει στον ιδ' αι. (εικ. 101)<sup>575</sup>, δίνει την αίσθηση μιας μεταβατικότητας, καθώς το «στυλ των σταυροφόρων»<sup>576</sup> εξασθενεί και η Κύπρος συνδέεται όλο και στενότερα με το Κέντρο, δίνοντας την δική της εκδοχή στην Τέχνη που αναγνωρίζεται ως Παλαιολόγεια.

Η μορφή του προφήτη λιγότερο ογκώδης αποκλίνει προς μια κομψότητα, που αγγίζει την κοσμιότητα με την άνετη και φυσική στάση που υιοθετεί. Φυσιογνωμικά φαίνεται πιο γαλήνιος. Η λατινική επίδραση εδώ φαίνεται στον μετριασμό της αυστηρότητας από την διείσδυση μιας γλυκύτητας στην έκφραση, που όμως δεν πλήττει την υπερβατικότητα προς

<sup>575</sup> S. SOPHOCLEOUS, *Icons of Cyprus*, 1994, εικ. 30b.

<sup>576</sup> G. KÜHNEL, *ό.π.*, 1994, σ.32.





όφελος του ρεαλισμού. Το στοχαστικό βλέμμα γυρίζει προς τον κόρακα, που παραστατικά τεντώνει τον λαιμό του προς τον Ηλία, προτείνοντας τον άρτο που κρατά στο ράμφος.

Οι όγκοι αποκτούν μια ανάγλυφη αίσθηση, όπως φαίνεται στα γένια, στα μαλλιά του προφήτη και στους βράχους που τον περιβάλλουν. Η πτυχολογία απαλή, σχεδόν διακριτική αποδίδεται με μια σίγουρη γνώση των πλαστικών εντυπώσεων. Η ανοιχτόχρωμη σάρκα έρχεται σε αντίθεση με τον σκούρο (εδώ περισσότερο από την μηλωτή) χιτώνα αλλά και με το σκοτεινό άνοιγμα του σπηλαίου που φαίνεται να κυκλώνει τον Ηλία μέχρι τους ώμους.

Η προερχόμενη από το μουσείο Ermitage της Αγίας Πετρούπολης, εικόνα που χρονολογείται στο β' μισό του ιδ' αι. (εικ. 102)<sup>577</sup>, παρουσιάζει τον προφήτη να κάθεται μπροστά από σπήλαιο, το άνοιγμα του οποίου ακολουθεί την ιδιότυπη απόληξη του βραχώδους περιβάλλοντος σε δυο έντονες εξάρσεις, που προσδίδουν κρημνώδη χαρακτηριστικά στους βράχους.

Ο Ηλίας όπως και στην προερχόμενη από το Σινά εικόνα του 1200 φαίνεται να φορά κάτω από τη μηλωτή, το ίδιο ένδυμα που προσομοιάζει σ' αυτό ενός μοναχού<sup>578</sup>. Το σχέδιο είναι ζωντανό παρουσιάζοντας τον προφήτη με σωματικό όγκο αρκετά φυσικό και ένα εκφραστικό πρόσωπο που -παρά την μεταγενέστερη επιζωγράφιση η οποία φέρεται ότι αφαίρεσε από την λάμψη του-, αποτυπώνει έναν σχεδόν προσωπογραφικό ρεαλισμό.

<sup>577</sup> Διαστάσεις 55 x 43 cm· H. KJELLIN, *Ryska Ikoner*, 1956, pl IX· N. KONDAKOV, *The Russian Icon*, 1927, σ. 50, pl. IX.

<sup>578</sup> E. VOORDECKERS, ό.π., 1985, σ. 181.



Αυτός θα μπορούσε να οφείλεται σε παλαιολόγια πρότυπα, υπό την άμεση επίδραση των οποίων τελούσε η εικονογραφική ομάδα από την οποία προέρχεται το έργο αυτό<sup>579</sup>.

Χαρακτηριστικό της σύνθεσης είναι η επιλογή του καλλιτέχνη να βυθίσει την οριογραμμή των βράχων τόσο πολύ στο κέντρο της σύνθεσης ώστε να προβάλλει πάνω από αυτήν ολόκληρο το κεφάλι του προφήτη, περιβεβλημένο από το χρυσό βάθος.

Ακολουθούν δυο ενότητες ρωσικών εικόνων, που καλύπτουν τους ιε΄ και ιστ΄ αι. Οι ιδιαίτερες πολιτικές συνθήκες που επικρατούν στην χώρα με την ταταρική εισβολή, δυσχεραίνουν αν δεν αποκόπτουν κάποτε την δυνατότητα καθοδήγησης μέσω έμπειρων διδασκάλων των τοπικών εργαστηρίων στο ελεύθερο βόρειο τμήμα της χώρας. Το αποτέλεσμα είναι ένας αρχικά έντονος τοπικός χαρακτήρας, που αποκτά χαρακτηριστικά αφέλειας, καθώς αναπαράγονται μηχανικά χαρακτηριστικά των βυζαντινών αρχών της ρωσικής τέχνης<sup>580</sup>. Έτσι το σταθερά επαναλαμβανόμενο σχέδιο γίνεται έντονα γραμμικό με χρήση τονισμένης μαύρης γραμμής, οι διαστάσεις των σωμάτων πολύ ογκώδεις ενώ χάνεται κάθε αίσθηση βάθους· ο χρωματισμός ρέπει προς τα φωτεινά, διαυγή χρώματα χωρίς αποχρώσεις και επισημαίνεται μια συνεχής τάση προς μια πιο διηγηματική απόδοση του θέματος με την εντονότερη χρήση διακοσμητικών μοτίβων.

---

<sup>579</sup> Ο Kjellin φαίνεται να δέχεται ότι η εικόνα ανήκει στον κύκλο που δημιουργήθηκε γύρω από τον Θεοφάνη τον Έλληνα (H. KJELLIN, ό.π., 1956, σ. 253).

<sup>580</sup> Βλ. σ. 135.



Η έλλειψη ουσιαστών εξελικτικών στοιχείων παρά τον όγκο του διασωθέντος υλικού και το ταυτόσημο των εκτελεσθέντων έργων επιβάλλει την σωρευτική εξέταση ορισμένων αντιπροσωπευτικών δειγμάτων της ρωσικής εκδοχής του θέματος στην συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Την πρώτη ενότητα αποτελούν: εικόνα του Ρωσικού Μουσείου της Αγίας Πετρούπολης του 1400 περίπου (εικ. 103)<sup>581</sup> και μια κάπως μεταγενέστερη που προέρχεται από το Novgorod και ανήκει γενικά στον 15<sup>ο</sup> αι. (εικ. 104)<sup>582</sup>.

Η ογκώδης μορφή του Ηλία δεσπόζει επί των συνθέσεων. Ο προφήτης κρατά ειλητάριο κλειστό στο αριστερό χέρι και κάνει μια χειρονομία συνομιλίας, σαν ν' απευθύνεται στον κόρακα (στην περίπτωση της πρώτης εικόνας που το σχέδιο γενικά είναι πιο αδέξιο, ο καλλιτέχνης αποτυγχάνει να εστιάσει την προσοχή του Ηλία στο πτηνό). Η στάση του είναι περίπου ορθή· στρέφοντας τον ελαφρά προς την πλευρά του πουλιού ο καλλιτέχνης βάζει το δεξί πόδι να κάνει ένα μεγάλο βήμα και να βρίσκεται πάνω από το αριστερό. Μια πραγματιστική ανατομική παρατήρηση βρίσκει εδώ θέση πιθανόν κάτω από τον απόηχο της εισαγωγής ρεαλιστικών στοιχείων σε παλαιολόγια πρότυπα.

Το βραχώδες περιβάλλον απεικονίζεται με τον γνωστό ρωσικό σχηματικό τρόπο. Στην πρώτη όμως περίπτωση οι βαθμίδες των βράχων συγκλίνουν προς το κέντρο όπου βρίσκεται ο προφήτης ενώ στη δεύτερη φέρονται παραλλήλως προς τ' αριστερά. Στην εικόνα από το Novgorod επιδιώκεται μια σχηματική παρουσία φυτικού διακόσμου κάτω από ένα

<sup>581</sup> H. KJELLIN, ό.π., 1956, pl. XXIX.

<sup>582</sup> T. ECKARDT, ό.π., 1959, pl. XI.



πρίσμα διακοσμητικής τάσης, όπως δεικνύει και η κυματοειδής κοίτη του Ιορδάνη. Αντιθέτως στην πρώτη εικόνα τα παραπάνω στοιχεία αγνοούνται.

Και στις δυο ο Ηλίας τοποθετείται επί απολύτως σχηματικού (σφαιρικού) βράχου. Προφανώς πρόκειται για εμφάνιση υπαινικτικού συμβολισμού άλλων επεισοδίων του βίου του προφήτη και εδώ αναμφίβολα πρόκειται για συμβολισμό της ανάληψης του Ηλία (παραπέμπει στον τροχό της άμαξας) και συνακόλουθη υπενθύμιση της Αιώνιας Ζωής που παρουσιάζεται ως επιβράβευση της ασκητικής, δηλαδή της ενάρετης ζωής που δηλώνει η ζωή στην έρημο<sup>583</sup>.

Στην εικόνα του Μουσείου Τέχνης του Jaroslav (εικ. 105)<sup>584</sup> που είναι σύγχρονη των ανωτέρω, παρατηρούμε ακόμη κάποιες σχεδιαστικές διαφοροποιήσεις: ο προφήτης εδώ στηρίζει το κεφάλι στο δεξί χέρι ενώ προς την αυτή μεριά γέρνει αρκετά έντονα ο κορμός του. Τα πόδια φαίνονται ν' ακουμπούν σε σχηματικά αποδιδόμενες φλόγες, προφανής υπαινιγμός στην ένπυρη ανάληψη του Ηλία, όπως και η μεγάλη στρογγυλή πέτρα επί της οποίας τοποθετείται. Η πτυχολογία ανεξάρτητη των όγκων του σώματος απαλείφεται στην περίπτωση της μηλωτής. Το πρόσωπο με «αιχμηρή» διάπλαση ενώ το σώμα παρουσιάζεται ογκώδες. Η ζωγραφική αδρή με χρήση άτονων χρωμάτων όπως και στην περίπτωση της προηγούμενης εικόνας από το Novgorod. Το περιβάλλον περισσότερο επεξεργασμένο από τις άλλες περιπτώσεις με προσπάθεια να αποδοθεί μια

---

<sup>583</sup> Η αύξηση των αλληγορικών, θεολογικών σχημάτων και η περιπλοκότητά τους σχετίζεται με την ανάπτυξη του συμβολικού και δογματικού στοιχείου κυρίως στη μοσχοβίτικη τέχνη του 11<sup>ου</sup> αι. Στην δημιουργία των εικόνων αλληγορικού περιεχομένου έχουν συμβάλει και δυτικά εικονογραφικά πρότυπα (Λ. ΕΒΣΕΓΕΒΑ, Ελληνικές και Σλαβικές εικόνες 11<sup>ου</sup> αι., 1995, σ.16).



αίσθηση βάθους με τη χρήση διαφορετικών σε κάθε βραχώδη όγκο χρωμάτων ενώ ένας αραιός φυτικός διάκοσμος διαχέεται στις απολήξεις του εδάφους που πλαισιώνουν τον Ηλία.

Η δεύτερη ομάδα αποτελείται από την εικόνα που ανήκει στην Bergens Billedgalleri (εικ. 106)<sup>585</sup> περίπου του 1500, από άλλη εικόνα του α' μισού του 15ου αι. (εικ. 107)<sup>586</sup> προερχόμενη από τη Βόρεια Ρωσία (όπως η προηγούμενη αλλά και οι μεταγενέστερες της αυτής ομάδας), την προερχόμενη από το Μουσείο Πλαστικών Τεχνών της Αυτόνομης Δημοκρατίας του Carelie, στο Pétrogonodsk (εικ. 108)<sup>587</sup> και μια τέταρτη που δημοσίευσε η M. Reformatskaya (εικ. 109)<sup>588</sup>, όλες επίσης του 15ου αι.

Ο προφήτης τοποθετείται να κοιτά προς τα δεξιά, σε στάσεις που ποικίλουν. Έτσι στην πρώτη των εικόνων το σώμα έχει φόρα προς τ' αριστερά αλλά η κεφαλή συστρέφεται στην αντίθετη κατεύθυνση. Ομοίως απεικονίζεται ο Ηλίας και στην εικόνα της M. Reformatskaya, με την διαφορά ότι ενώ στην πρώτη περίπτωση το δεξί χέρι του προφήτη ευλογεί, εδώ τοποθετείται σε στάση που θυμίζει δέηση. Αντιθέτως στις άλλες δυο περιπτώσεις η φορά σώματος και κεφαλής είναι ταυτόσημη. Μάλιστα και στις δυο στο αριστερό χέρι στηρίζεται η γνάθος του Ηλία.

Τα χαρακτηριστικά είναι παρεμφερή: στενόμακρο πρόσωπο, σκοτεινός πλασμός (που στις περιπτώσεις των εικόνων της Billedgalleri και της Reformatskaya στερούνται φώτων), με πλούσια κόμη που

<sup>584</sup> Διαστάσεις 97 x 73 cm· S.I. MASLENITSYN, Jaroslavian Icon, 1973, σ.34.

<sup>585</sup> H. KJELLIN, ό.π., 1956, pl. XXXVII.

<sup>586</sup> Διαστάσεις 23,5 x 18 cm· East Christian Art, AXIA, 1987 n° 99.

<sup>587</sup> Διαστάσεις 57 x 42 cm, L'art Russe des Scythes à nos jours, 1967-68, n° 267.

<sup>588</sup> M. REFORMATSKAYA, Northern Ikons, 1968, pl. 14.



τελειώνει πάντα στ' αριστερά της κεφαλής σε δύο (στην β' κατά σειρά εικόνα, σε τρεις) εντυπωσιακούς βοστρύχους.

Ο χιτώνας ωχρός έρχεται σε ζωηρή αντίθεση με την σκουρόχρωμη, καστανόχρωμη μηλωτή που περιβάλλει το ογκώδες σώμα. Ο χαρακτηριστικός στη ρωσική τέχνη λευκός λαιμοδέτης κάνει την εμφάνισή του στο σύνολο των εικόνων – πλην της δεύτερης.

Η απόδοση του περιβάλλοντος είναι παρεμφερής. Η βραχώδης έρημος εμφανίζεται με τη ρυθμική αλληλουχία επικλινών βαθμίδων ισομετρικά σχηματισμένων με ημικυκλικές διογκώσεις, που θυμίζουν σημάδια από οπλές. Ισχυρά φώτα τονίζουν τις άκρες των βαθμίδων και δημιουργούν διακοσμητικά περιθώρια στις βραχώδεις πλάκες. Στις δυο πρώτες εικόνες μάλιστα το κάτω μέρος της σύνθεσης -όπου πατά ο Ηλίας- στρώνεται με παράλληλες και ισομεγέθεις πλάκες αποσβένοντας κάθε ίχνος ανωμαλίας του εδάφους: πιθανόν σε ένδειξη σεβασμού δημιουργείται ένα «πέτρινο υποπόδιο» και απαλύνεται ο βάσανος της στήριξης των γυμνών ποδιών στο τραχύ ερημικό έδαφος. Ο χείμαρρος Χορράθ όπου παριστάνεται είναι απολύτως σχηματικός ενώ εξαιρετικά λιτός είναι και ο φυτικός διάκοσμος.

Σ' όλες τις περιπτώσεις ο προφήτης κρατά ή και στηρίζεται σε μπαστούνι (χαρακτηριστικό των οδοιπόρων, υπαιγιγμός της καταφυγής του στην έρημο)· κάθεται σε σφαιρικό βράχο (αλληγορία τροχού) στη λογική της υπενθύμισης της ανάληψής του. Στην εικόνα της Billedgalleri τούτο υποδηλώνεται και χρωματικά με το ζωηρό κόκκινο που χρωματίζεται ο οκταγωνικός βράχος (το εστρογγυλό σχήμα αλλοιώνεται από την διακοσμητική διάθεση του καλλιτέχνη, ο οποίος όμως διατηρεί την



αναφορά στον τροχό του άρματος με το ακτινωτό διάκοσμο του σχήματος).

Γήινοι τόνοι κυριαρχούν στους χρωματισμούς των ενδυμάτων και του χώρου ενώ για το βάθος επιλέγεται το χρυσό - πλην της περίπτωσης της εικόνας της M. Reformatskaya, όπου για λόγους πιθανότατα διακοσμητικούς ο καλλιτέχνης επέλεξε τον πρασινωπό τόνο του περιθωρίου, αποβλέποντας στην αντίθεση με την ώχρα που κυριαρχεί στα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης.

Στην προερχόμενη από την εκκλησία του Προφήτη Ηλία στην Βέρροια, εικόνα του ιε' αι. (εικ. 110)<sup>589</sup> ο ευμεγέθης προφήτης «ασφυκτιά» στην είσοδο ενός σπηλαίου, που διατρέχει το περίγραμμά του· ο ελάχιστος χώρος που απομένει, καταλαμβάνεται καθ' ολοκληρία από βραχώδες σύμπλεγμα, το οποίο αποδίδεται σε επάλληλα σκαλωτά επίπεδα.

Το θέμα εκφράζεται με τα λαϊκά χαρακτηριστικά της παρακμάζουσας πια Μακεδονικής τέχνης: ο Ηλίας παριστάνεται βραχύσωμος με δυσανάλογες αναλογίες. Πλατιά περιγράμματα περιγράφουν τα μέλη του σώματος και σχεδιάζουν τις λεπτομέρειες. Επί του πολύ σκοτεινού πλασμού θέτονται κατ' ευθείαν ισχυρά φώτα, τα οποία εξαπλώνονται σε μεγάλη έκταση αφήνοντας τον πλασμό ορατό μόνο κοντά στα περιγράμματα. Μια αίσθηση απλοποίησης είναι διάχυτη: οι πτυχώσεις ξηρές και γραμμικές περιγράφονται από λευκές γραμμές.

Το ασπρόμαυρο της φωτογραφικής απεικόνισης δεν επιτρέπει σχόλια επί των χρησιμοποιηθέντων χρωμάτων. Ωστόσο προξενεί εντύπωση

---

<sup>589</sup> L' art byzantin, art européen, 1964, n° 226, σσ. 266-267.



η έντονη χρωματική αποτύπωση (που στο σκοτεινό βάθος του σπηλαίου γίνεται χαρακτηριστικότερη) του φωτοστέφανου που φέρει ο Ηλίας, στοιχείο που πιθανόν έχει θεολογικό και όχι καλλιτεχνικό υπόβαθρο<sup>590</sup>.

Η διαμορφωμένη εικονογραφικά ανάπτυξη του θέματος που ήδη παρατηρήσαμε στα Παλαιολογικά χρόνια στην εντοίχιο ζωγραφική (Gracanica, μονή Προδρόμου στις Σέρρες), γνώρισε την ευρεία διάδοσή της στην φορητή εικόνα με την τεχνοτροπία της λεγόμενης Κρητικής Σχολής.

Η προερχόμενη από τον Λίβανο<sup>591</sup> παράσταση των αρχών του ιστ' αι. (εικ. 111)<sup>592</sup> εκφράζει ένα μεταβατικό στάδιο στην αποδοχή της Κρητικής τεχνοτροπίας, καθώς είναι σύγχρονη της περιόδου κατά την οποία η εν λόγω Σχολή έχει μεν αποκρυσταλλωθεί ωστόσο ειδικά στη φορητή εικόνα μερίδα των ζωγράφων εξακολουθεί να διατηρεί στο έργο της πρωιμότερα στοιχεία<sup>593</sup>.

Η σύνθεση είναι προσεκτικά δομημένη. Ο προφήτης βρίσκεται στο κέντρο με δυο εξάρσεις του βραχάδους τοπίου να τον πλαισιώνουν, φροντίζοντας (ο καλλιτέχνης) η κορυφογραμμή που τις ενώνει να εφάπτεται του κατώτερου σημείου της περιμέτρου του φωτοστέφανου.

---

<sup>590</sup> Να σχετίζεται δηλ. με την ησυχαστική προσέγγιση του Ακτίστου φωτός, σσ.181-82.

<sup>591</sup> Η συγκεκριμένη εικόνα ανήκει στην σειρά εκείνων που από τις αρχές του ιστ' αι., όταν οι κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες επέτρεψαν την πολιτιστική και πνευματική αναγέννηση του εκεί Χριστιανισμού, μετακινήθηκαν σκοπίμως στις περιοχές της Εγγύς Ανατολής ώστε να καλύψουν λειτουργικές ανάγκες· αποτέλεσαν όμως επιπρόσθετα και την βάση για την ανάπτυξη τοπικών τεχνοτροπιών (G. CHAZAL, *L' Orient chrétien*, 1996, σσ. 17-18).

<sup>592</sup> *Icônes du Liban*, Paris, 1996, σ. 29, n° 3.

<sup>593</sup> Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, *ό.π.*, 1957, σ. 127.





Παράλληλως οι βράχοι με αιχμηρές απολήξεις στο χείλος του σπηλαίου δεικνύουν προς τον Ηλία. Ο προφήτης τοποθετείται υπό την περιβολή της μηλωτής και επάλληλα προς αυτήν περιβάλλεται από το άνοιγμα του σπηλαίου.

Η πτυχολογία ανήκει χαρακτηριστικά στην κρητική παράδοση: γραμμική και σκληρή, σε τριγωνικά σχήματα, με ισχυρή αντίθεση φωτεινών γραμμών επί σκούρου φόντου. Ο πλασμός επίσης γίνεται σκοτεινός σε ζωηρή αντίθεση με το σχετικά περιορισμένο φωτεινό χρώμα της σάρκας. Όμως ο καλλιτέχνης εμπνεόμενος από πρότυπα που βρίσκονταν υπό την επίδραση της λεγομένης Μακεδονικής τέχνης, περιορίζει τη φωτεινή σάρκα στους προεξέχοντες όγκους του προσώπου όπως τα μήλα των παρειών, τους οποίους και διαχωρίζει· ακόμη αποδίδει γεωμετρικά τις ρυτίδες στο μέτωπο με την μορφή κοσμήματος. Σε παλαιολόγεια πρότυπα μπορούν να αναζητηθούν οι πυκνές ισχυρά φωτιζόμενες γραμμές, που ορίζουν την κόμη και το γένη του προφήτη, καθώς και η διάλυση των φωτεινών επιφανειών σε πυκνές σειρές λευκών γραμμών που παρατηρούνται στα άκρα του Ηλία και ειδικά στον δεξιό βραχίονά του<sup>594</sup>.

Στην ωρίμανση της Κρητικής τεχνοτροπίας ανήκει η εικόνα, που προέρχεται από την Μονή Σταυρονικήτα του Αγίου Όρους (εικ. 112)<sup>595</sup>, την οποία υπογράφει ο Μ. Δαμασκηνός<sup>596</sup> και χρονολογείται στο β' μισό

<sup>594</sup> Του ιδίου, ό.π., 1957, σσ. 64, 110.

<sup>595</sup> Διαστάσεις 87 x 51 cm· Χ. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗ - ΑΓ. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ - Μ. ΘΕΟΧΑΡΗ, Μονή Σταυρονικήτα, 1974, εικ. 48, σ. 133.

<sup>596</sup> Στην κάτω αριστερή γωνία διαβάζεται με μαύρα κεφαλαία γράμματα η υπογραφή του ζωγράφου (των ιδίων, ό.π., 1974, σ. 130).



του ιστ' αι., η ευρισκόμενη (εικ.113)<sup>597</sup> στην Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου των αρχών του ιστ'αι., άλλη μία σύγχρονη της προηγούμενης από την Μονή τα Άγια των Αγίων επίσης στη Χώρα της Πάτμου (εικ. 114)<sup>598</sup> και αυτή του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (εικ. 115)<sup>599</sup> που τοποθετείται μεταξύ του ιστ' και ιζ' αι.

Η εικόνα της Μονής Σταυρονικήτα θεωρείται ότι βρίσκεται εγγύτερα από τις λοιπές σε παλαιολόγια έργα, διασώζοντας κατά τον Μ. Χατζηδάκη πιθανότατα ένα διαφορετικό πρότυπο από αυτό που εκείνος θεωρεί ότι γεννήθηκε στον γεωγραφικό χώρο της Κρήτης (με καταβολές στην παλαιολόγιο παράδοση και στα πλαίσια της ήδη σταθεροποιημένης απόδοσης του επεισοδίου) και που αποτέλεσε σημείο αναφοράς σειράς εικόνων των ιστ' και ιζ' αι. (μεταξύ αυτών και οι άλλες δύο της υπό εξέταση ομάδας), οι οποίες και το διατήρησαν σχεδόν απaráλλακτο<sup>600</sup>.

Ο Ηλίας είναι τοποθετημένος προς τα δεξιά με την κεφαλή να στρέφεται προς την αντίθετη διεύθυνση. Το «τράβηγμα» της μηλωτής κάτω από το σώμα που προξενεί η κίνησή του, εντείνει την αίσθηση της κίνησης. Ο προφήτης κάθεται σε κυβοειδείς βράχους ενώ πίσω του το βραχώδες σύμπλεγμα απολήγει σε φλογώδεις κορυφές διαγώνιας φοράς, που συγκλίνουν προς το κέντρο της παράστασης.

Ο Ξυγγόπουλος θεωρεί ότι ειδικά στην γεροντική μορφή του Ηλία, ο Δαμασκηνός εμπνέεται από τις Μακεδονικές τοιχογραφίες<sup>601</sup> του ιδ' αι. Το

<sup>597</sup> Διαστάσεις 41 x 31,5 x 2,5 cm· Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Εικόνες της Πάτμου, 1977, εικ. 29, πιν. 25.

<sup>598</sup> Διαστάσεις 32 x 24,6 x 1,8 cm· του ίδιου, 1977, εικ. 30, πιν. 93.

<sup>599</sup> Διαστάσεις 97 x 71 cm· του ίδιου, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, εικ. 25, σ. 27. Η. SKROBUCHA, Meisterwerke der Ikonenmalerei, 1961, pl. XXVIII, σσ. 159-160.

<sup>600</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1977, περ. εικ. 29, σημ. 2.

<sup>601</sup> Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ό.π., 1957, σ. 141.



πρόσωπο του προφήτη πλάθεται καστανό με ενδιάμεσους τόνους· τα περιορισμένα φωτεινά μέρη μοιάζουν με κηλίδες εσωτερικού φωτός, που τονίζουν τοπικά τα εξωγκωμένα μέρη του προσώπου και αποτελούνται από λεπτές έντονα φωτιζόμενες γραμμές.

Η χυμώδης αποτύπωση των γυμνών μελών καταργεί κάποιες ανατομικές λεπτομέρειες όπως λ.χ. τις φλέβες. Το σχέδιο μαλακότερο προσπαθεί για την ορθή ανατομική απόδοση του σώματος. Στην ίδια κατεύθυνση συμβάλλουν οι βαθιές πτυχώσεις των ενδυμάτων, που αναδεικνύουν τον όγκο της ρωμαλέας μορφής. Οι πτυχές αυτές δεν δηλώνονται με ξηρές φωτεινές γραμμές αλλά έχουν μια φυσικότητα που εξασφαλίζει η χρήση μέσων τόνων. Στην θετική εντύπωση συμβάλλουν και τα ζεστά χρώματα: λαδοπράσινος ο χειριδωτός χιτώνας και κόκκινη εξωτερικά η μηλωτή. Αντίθετα η χρήση ψυχρών χρωμάτων στον περιβάλλοντα χώρο αντιπαραβάλλει την θαλπωρή της μορφής στην σκληρότητα του τοπίου καθιστώντας την πρώτη, κυρίαρχη της σύνθεσης από κάθε άποψη.

Στις προερχόμενες από την Πάτμο και το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών εικόνες, ο Ηλίας τοποθετείται με αντίθετη φορά από αυτήν της εικόνας του Δαμασκηνού. Το βραχύδες σύμπλεγμα κορυφώνεται στις δυο άκρες της σύνθεσης και δημιουργεί μια μεγάλη ύφεση πίσω από τη μορφή του Ηλία ως ήδη παρατηρήσαμε παραπάνω<sup>602</sup>. Η μηλωτή εντυπωσιακή στον όγκο που της προσδίδει ο πλούσιος γιακάς, που περιβάλλει τον λαιμό, καλύπτει μεγάλο μέρος του κορμού, τα πλαϊνά του σώματος· το τελειώμα

---

<sup>602</sup> Βλ. εικ. 92.



της σε σχήμα «S» κατά κάποιο τρόπο τετραγωνίζει το κάτω μέρος, από το χώρο που καταλαμβάνει ο Ηλίας αυξάνοντας τον όγκο και συνακόλουθα την επιβλητικότητα της μορφής.

Ο πλασμός παρεμφερής μ' ότι ήδη περιγράψαμε (τονισμός των ζυγωματικών, νησίδες φωτεινής σάρκας, που φαίνονται μικρότερες σε σχέση με το έργο του Δαμασκηνού). Το πρόσωπο φαίνεται ν' αποκτά περισσότερο προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και γενικότερα παρατηρείται μια στροφή στην ανατομική λεπτομέρεια όπως δείχνουν τα άκρα του Ηλία κυρίως στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου.

Οι πτυχώσεις αποκτούν την σκληρότητα και την γραμμικότητα της Κρητικής τεχνικής. Τα τριγωνικά σχήματα των πτυχών, η ορθή γωνία που σχηματίζουν μεταξύ τους τα πλέγματα όπως και η απόληξη της μηλωτής ανάγονται στα χαρακτηριστικά της κρητικής απόδοσης της παράστασης τον 15<sup>ο</sup> αι.

Στην εικόνα από τον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο εντυπωσιάζει η σφικτά οργανωμένη σύνθεση, στην οποία το πλήθος των διαγωνίων γραμμών (κατωφέρεια βράχου, κλιμακωτές πλαγιές) αντισταθμίζει η ρωμαλέα καμπύλη του σώματος του προφήτη, που με την σειρά του περικλείει ένα σύμπλεγμα από τρίγωνα, που σχηματίζονται από τις πτυχώσεις των φορεμάτων. Αντίθετα η εικόνα από τα Άγια των Αγίων στη σύνθεσή της φαίνεται πιο ελεύθερη χωρίς γραμμικά φώτα και με μαλακότερες γραμμές στις διαβαθμίσεις των βράχων και στην πτυχολογία, σε σύγκριση μ' αυτήν του Βυζαντινού Μουσείου που ξεχωρίζει για την ισορροπημένη χρήση των χρωμάτων και τον ρεαλιστικότερο φυσικό διάκοσμο.



Στην εικόνα της συλλογής του Dr. W. Fleischsmann που προέρχεται από τον ελλαδικό χώρο και ανήκει στον ιζ' αι. (εικ. 116)<sup>603</sup>, η τοποθέτηση του Ηλία εντός του σπηλαίου με το σκοτεινό βάθος να τον περιβάλλει εξ ολοκλήρου, δίνει την αίσθηση της τοποθέτησής του σ' ένα δεύτερο επίπεδο, με τα χείλη του ανοίγματος του σπηλαίου να τοποθετούνται σε πρώτο πλάνο. Η προοπτική αυτή απόδοση του θέματος προϊδεάζει για την δειλή διείσδυση δυτικότερων χαρακτηριστικών, που όμως δεν αλλοιώνουν (ακόμα) την γενική σύνθεση της εικόνας.

Το σύνολο φαίνεται να διατηρεί στην λαϊκή του εκδοχή την αυστηρότητα της παράδοσης. Στο πλατύ πρόσωπο του προφήτη παρατηρείται μια έντονη διάπλαση χαρακτηριστικών, που οδηγούν σε σχετική δυσμορφία. Τα μέλη του σώματός του ορίζονται από έντονα περιγράμματα, που «εγκλωβίζουν» τον ανοιχτόχρωμο πλασμό. Οι πτυχώσεις των ενδυμάτων τονίζονται με λευκές γραμμώσεις στην ακμή τους.

Ο ζωγράφος δεν αφίσταται της διακοσμητικότητας όπως δεικνύουν η σχηματική οδοντωτή περίμετρος του σπηλαίου, οι επάλληλες γραμμές που δηλώνουν το ακατέργαστο της μηλωτής, το στικτό με μικρά άστρα φωτοστέφανο. Την ίδια αίσθηση δίνει και η ζωηρή αντίθεση της ώχρας του φωτοστέφανου και του λευκού που επιλέγεται για το εσωτερικό της μηλωτής, με το μαύρο χρώμα που εκφράζει το βάθος του σπηλαίου· ομοίως εντυπωσιάζει και ο συνδυασμός τους με το ζωηρό μπλε του χιτώνα και το κόκκινο της εξωτερικής πλευράς της μηλωτής.

---

<sup>603</sup> Διαστάσεις 28,4 X 19,5 X 2,5 cm· Les icônes dans les collections suisses, 1968, no 93.



Στην παράσταση του όψιμου 17<sup>ου</sup> αι. (εικ. 117)<sup>604</sup> που προέρχεται από την Μητρόπολη του Samokon στη Βουλγαρία, η χρήση δυτικότροπων στοιχείων είναι μαζική και μεταβάλλει ουσιαστικώς την τεχνοτροπία και την ανάπτυξη του θέματος μέχρι αλλοίωσής του.

Εκείνο που θυμίζει την παραδοσιακή απεικόνιση της σκηνής, είναι η τοποθέτηση του Ηλία στην είσοδο της σπηλιάς, η προσήλωσή του προς την έλευση των δυο κοράκων, η γραμμική απόδοση της κόμης, η σχηματική απεικόνιση του βράχου κατά την βυζαντινή παράδοση που περιβάλλει το σπήλαιο και κυρίως η απόληξή του πάνω από την κεφαλή του προφήτη (που τονίζει τον κάθετο άξονα της σκηνής).

Στον αντίποδα, ο προφήτης αποκτά ρεαλιστικά χαρακτηριστικά (απόδοση προσώπου, ανεμίζουσες άκρες του χιτώνα) και τοποθετείται σε περιβάλλον, για το οποίο γίνεται προσπάθεια ν' αποδοθεί προοπτικά σε επίπεδα κατάφυτα από συμμετρικά αλλά φυσιοκρατικά απεικονιζόμενα δέντρα, των οποίων όμως η προοπτική κλίμακα είναι αντίστροφη, με φανερή πρόθεση να κοσμηθεί ο χώρος, χωρίς να θιγεί η ανάδειξη της μνημειακής μορφής.

Την έντονη διακοσμητική τάση υπογραμμίζει περισσότερο από το οτιδήποτε η παρουσία της καθέδρας, επί της οποίας κάθεται ο προφήτης και η οποία θυμίζει τους μπαρόκ θρόνους, που φιλοξενούσαν τον Ηλία οι σύγχρονες παραστάσεις της ανάληψής του<sup>605</sup>. Η ύπαρξη πάντως του τόσο έντονου φυτικού διακόσμου που η γραμμική τοποθέτησή του θυμίζει πεδινές έφορες εκτάσεις, εξαφανίζει οποιαδήποτε υπαινικτική αναφορά

<sup>604</sup> Διαστάσεις 77 x 51 cm· *Icônes bulgares*, 1978, n° 14.

<sup>605</sup> Βλ. εικ. 58-61.



στο ερημικό περιβάλλον και δημιουργεί την εντύπωση της πλήρους παρανόησης της Βιβλικής διήγησης.

Στις πρωιμότερες παραστάσεις που καταγράφονται εδώ, ανιχνεύεται μια αναζήτηση πριν την παγίωση της εικονογραφικής έκφρασης του θέματος, που φαίνεται να πραγματοποιείται τον ιδ' αι.

Στην εικ. 97 από το Σινά ο προφήτης παριστάνεται ολόσωμος σε στάση δεομένου· στην εικ. 98 αντίθετα απεικονίζεται μόνο μέχρι το στήθος με το ένα χέρι σε ανάλογη προς την προηγούμενη εικόνα στάση. Τέλος στην εικ. 99 ο Ηλίας τοποθετείται καθήμενος με τα χέρια στωικά αφημένα στα γόνατα.

Θα μπορούσε κανείς να δεχτεί την άποψη του Kühnel περί υπάρξεως δυο τύπων στην αποτύπωση του θέματος ή να θεωρήσει την απεικόνιση του Αγίου Ιωάννη στην Κύπρο ως τρίτη εκδοχή (αφού ο προφήτης δεν απεικονίζεται ολόκληρος). Το βέβαιο είναι ότι η υπάρχουσα ποικιλία στις λίγες παραστάσεις του ιγ' αι. δεν ξαναπαρατηρείται.

Η ύπαρξη της εικ. 100 που ουσιαστικά μιμείται την αμέσως προηγούμενή της, ίσως δίνει μια πρώτη ένδειξη σταθερής επιλογής στην ιστορία του επεισοδίου της ερήμου. Το δείγμα όμως είναι μικρό και τα συμπεράσματα κατ' ανάγκη όχι κατηγορηματικά. Ωστόσο το βασικό χαρακτηριστικό δεν θ' αλλάξει: ο Ηλίας θα κάθεται πλέον σε βράχο (υπενθύμιση του ερημικού τοπίου) κοιτώντας προς τον ή τους τροφοδότες κόρακες.

Δελεαστική είναι επίσης η υπόθεση, πως η ανάπτυξη των ζυμώσεων αυτών είναι εντοπισμένη γεωγραφικά. Όλες οι προαναφερθείσες είναι σιναΐτικές - πλην της εικ. 98 που όμως προέρχεται από την Κύπρο, δηλαδή

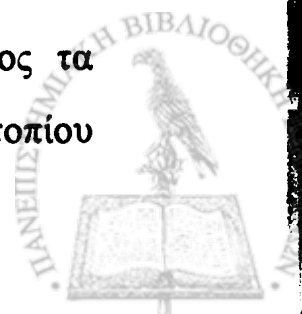


από τον ευρύτερο γειτονικό χώρο του Σινά. Επιπρόσθετα, κυπριακή είναι και η εικόνα του ιδ' αι. που μας εισάγει στην «τυπική» απεικόνιση του θέματος: ο προφήτης βρίσκεται μπρος στο σπήλαιο και ακουμπά στο (δεξί) χέρι στρέφοντας το βλέμμα στην αντίθετη κατεύθυνση από την διεύθυνση του σώματός του.

Φαίνεται λοιπόν πιθανό ότι η παράσταση αναπτύχθηκε στον χώρο της Παλαιστίνης με επίκεντρο -λόγω της γειτνίασής της με τόπους όπου έδρασε ο προφήτης- την Μονή Σινά, με πρώτες επηρεαζόμενες περιοχές τις γειτονικές στην αρχική φάση διάχυσης του συγκεκριμένου θέματος.

Οι περαιτέρω αλλαγές στη διάρκεια των επομένων αιώνων είναι απολύτως δευτερεύουσες σχετικά με την εικονογραφική απόδοση της σκηνής και αφορούν τον προσανατολισμό του σκεπτόμενου προφήτη (δεξιά ή αριστερά) και την αύξηση των διηγηματικών στοιχείων (το ραβδί του οδοιπόρου που κρατά ο Ηλίας στο σύνολο σχεδόν των ρωσικών εικόνων): η αντίστοιχη ενίσχυση της διακοσμητικής τάσης που βαίνει αυξανόμενη στη διάρκεια της Μεταβυζαντινής περιόδου σε συνδυασμό με την εισαγωγή δυτικοτρόπων στοιχείων από τον ιζ' αι., θ' απειλήσει εν τέλει πάγια στοιχεία που στηριζόμενα στην Βιβλική Διήγηση συγκροτούν την παράσταση (όπως η αλλαγή της στάσης του προφήτη στην εικ. 118 και η αντικατάσταση του ερημικού τοπίου από κατάφυτες λωρίδες γης στην εικ. 116).

Ο ιδ' αι. φαίνεται να είναι σημαντικός για περισσότερους του ενός λόγους. Τον αιώνα αυτό η παράσταση συνδέεται με το Ησυχαστικό Κίνημα. Τώρα ο Ηλίας που ήδη είχε ενδυθεί ένδυμα μοναχού στην εικ. 96 από το Σινά, παριστάνεται ως ησυχαστής σκυμμένος βαθιά προς τα εμπρός, καθιστός στην ερημιά και την σκληρότητα ενός βραχώδους τοπίου





όπου τα φώτα κυριαρχούν (εικ. 102, 105, 106, 112, 114, 115). Σύμφωνα με την περιγραφή που κάνει γι' αυτόν ο Γρηγόριος Παλαμάς: «...καὶ τῶν τελεωτέρων γάρ εἰσιν οἱ τούτῳ χρησάμενοι τῷ σχήματι κατὰ τὴν προσευχὴν εὐήκοον το Θεῖον ἔσχον. Καὶ αὐτός ο τὴν Θεοπτίαν τελεώτατος Ἡλίας, τὴν κεφαλὴν τοῖς γόνασιν ἐρείσας καὶ οὕτῳ τὸν νοῦν εἰς ἑαυτὸν καὶ τὸν Θεὸν φιλοπονώτερον συναγαγὼν, τὸν πολυετῆ ἐκεῖνον ἔλυσεν αὐχμόν»<sup>606</sup>. Ο ασκητισμός, η μοναχικότητα, η μυσταγωγία σε τεχνικές και υποδείγματα προσευχῆς προετοίμαζαν τον μοναχό να συμμετάσχει στην ενέργεια του Θεού, που ήταν άλλοτε ορατή στο Φως της Μεταμόρφωσης. Σ' αυτό ακριβώς το φως λούζεται ο προφήτης ενώ ένα φως χωρίς συγκεκριμένη φωτεινή πηγή απλώνεται στο πρόσωπό του.

Στην πρώτη περίπτωση επιλέγεται η ύφεση του βραχώδους τοπίου πίσω από το σώμα του Ηλία ώστε το κεφάλι να περιβάλλεται από τον χρυσό φόντο της παράστασης (εικ. 102, 105, 106, 107, 112, 114, 115). Ενίοτε αυτή η προσπάθεια επικοινωνίας του χρυσού βάθους με το φωτοστέφανο που περιβάλλει την κεφαλή είναι πολύ χαρακτηριστική αφού δημιουργείται διάδρομος που τα συνδέει ανάμεσα στο βραχώδες σύμπλεγμα (εικ. 106, 109).

Στην περίπτωση της εικ. 110 από τη Βέροια φαίνεται τον ιδιαίτερο αυτό ρόλο να παίζει το φωτοστέφανο, του οποίου η λάμψη υπερτονίζεται σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο επιδιώκοντας προφανώς έναν ευρύτερο συμβολισμό πέρα από την κατάδειξη του προσώπου ως αγίου.

Η τεχνική απόδοσης της σάρκας που ανανεώνει τους τρόπους της Κρητικής Σχολῆς από τα μέσα του 15ου αι.<sup>607</sup>, δημιουργεί νησίδες φωτεινές

<sup>606</sup> ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ του ΠΑΛΑΜΑ, Λόγοι αποδεικτικοί, τ. Α', 1962, σ.288.

<sup>607</sup> Θησαυροί του Αγίου Όρους, 1997, σ. 139.



στον σκοτεινό πλασμό του προσώπου, που δεν αντανakλούν εξωτερικές πηγές φωτός και δημιουργούν την αίσθηση της ανάδυσής τους από το εσωτερικό του προσώπου (εκ. 112, 113, 114, 115). Πιστεύω όμως ότι όπως και η διατήρηση της «ησυχαστικής» στάσης του προφήτη μέχρι το τέλος της Μεταβυζαντινής εποχής ανήκει στην καταλυτική επιρροή των παλαιότερων προτύπων (και όχι στην συνειδητή έκφραση του Ησυχαστικού ιδεολογήματος από την πλευρά του καλλιτέχνη)<sup>608</sup>, έτσι και η επεξεργασία της σάρκας κατέληξε θέμα τεχνικής φύσης χωρίς ιδεολογικό υπόβαθρο στην έκφραση του «Ακτίστου φωτός».

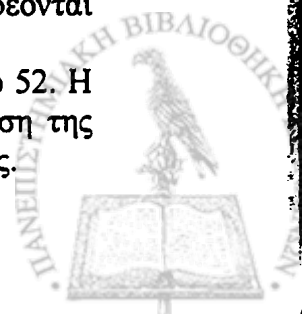
Άλλωστε οι παρανοήσεις είχαν ήδη εκδηλωθεί: στην εικ. 109 υπάρχει η ίδια διασύνδεση του βάθους με το φωτοστέφανο του Ηλία που ήδη παρατηρήσαμε αλλά εκλείπει το χρυσό από το βάθος. Αντ' αυτού ο καλλιτέχνης επιλέγει ένα πρασινωπό χρώμα που συνδυάζεται με την ώχρα των βράχων και είναι όμοιο με το κάδρο που περιβάλλει την σύνθεση. Είναι προφανής η μίμηση της τεχνοτροπίας και η άγνοια της συμβολικότητας του συγκεκριμένου τρόπου απεικόνισης του θέματος.

Γενικότερα οι συνθήκες που διαμορφώνονται από τα τέλη του 15ου αι., φαίνεται τουλάχιστον δύσκολο να επέτρεψαν στην παρακμάζουσα βυζαντινή τέχνη την συνειδητή διατήρηση ενός τόσο λεπτού στην απόδοση συμβολισμού.

Η εικόνα του καλαρρύτη Δημητρίου Ζούκη (εικ. 118)<sup>609</sup> του 1781 φαίνεται να επιβεβαιώνει τα παραπάνω: το θέμα της διατροφής του Ηλία

<sup>608</sup> Ο οποίος ήδη χρονικά απείχε σημαντικά από τα ιστορικά δρώμενα που συνδέονται με το Ησυχαστικό Κίνημα.

<sup>609</sup> διαστάσεις: 39 X 31,5 X 3 cm· *Figurare l' invisible*, 2000, 98, no 42, cat. No 52. Η εικόνα χωρίζεται κάθετα σε δύο μέρη: στο αριστερό τοποθετείται η παράσταση της διατροφής του Ηλία από τον κόρακα και στο δεξιό ο Μέγας Βασίλειος, μετωπικός.



από τον κόρακα ζωγραφίζεται διατηρώντας τους παραδοσιακούς τύπους στην λαϊκότεροτη έκφραση της εποχής του (επίπεδη σύνθεση, έντονα περιγράμματα που εγκλωβίζουν τα χρώματα σε νησίδες). Ωστόσο η επιδίωξη της ορθής ανατομίας και προοπτικής στην απόδοση του προφήτη παραπέμπει στην μίμηση δυτικού προτύπου, απαγκιστρώνεται από την παραδοσιακή στάση του Ηλία (και τα όποια ιδεολογήματα αυτή φέρει), τείνοντας η σύνθεση να υποβαθμιστεί σε απλό ζωγραφικό έργο.

Στο σύνολο πάντως των παραστάσεων επιδιώκεται ο τονισμός της σοβαρότητας και της αυστηρότητας της μορφής με την επιτυχή αποτύπωση του ανάλογου βλέμματος (εικ. 97, 102, 105, 112, 115, 117) ή ακόμα και με την απόδοση κάποιας ασχήμιας που παραπέμπει στη βλοσυρή μορφή ενός αναχωρητή (εικ. 103, 114, 116). Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργεί και ο σκοτεινός πλασμός, που υποδεικνύει έναν άνθρωπο ηλιοκαμένο, εκτεθειμένο στις κλιματολογικές συνθήκες της ερήμου (εικ. 105, 112, 115). Την εντύπωση συμπληρώνει ο σεβασμός που αποπνέει η γεροντική ηλικία, που την εκφράζουν βέβαια τα λευκά μαλλιά και γένια. Η εξαιρετική σπανιότητα της επιλογής του ωρίμου ανδρός και όχι του γέροντος (όπως δεικνύει η χρήση του μαύρου στα τριχωτά μέρη της κεφαλής στην εικ. 97 του Σινά), θα την αποδώσουμε στην πρωιμότητα της παράστασης. Ανάλογη περίπτωση που επισημάνθηκε σε επιφάνεια ξύλινου σκεύους της Galerie Nikolenko του 17<sup>ου</sup> αι. (εικ. 119)<sup>610</sup>, θα πρέπει νομίζω να προστεθεί στις παρανοήσεις, που συχνά χαρακτηρίζουν τις παραστάσεις αυτού του αιώνα.

<sup>610</sup> Διαστάσεις 9 X 11,4 X 1cm· Icônes grecques et russes, 1977, no 29.



Η βαρύτητα της παρουσίας τονίζεται και με την απόλυτη επιβολή της στην σύνθεση: η δεξιότητα του ζωγράφου συχνά την περιορίζει στην απλή τοποθέτηση στον δεδομένο χώρο μιας ογκώδους μορφής (εικ. 103, 105, 107, 116), που κάποτε ασφυκτιά στον ελάχιστο περιβάλλοντα χώρο που απομένει (εικ. 110). Σ' άλλες περιπτώσεις προσθέτει και πιο σύνθετους τρόπους επιβολής: τα επάλληλα στρώματα βράχων συχνά συγκλίνουν προς το κέντρο οδηγώντας το βλέμμα προς την μορφή του Ηλία (εικ. 103, 109, 112, 116).

Οι χρωματικές επιλογές είναι λιτές: περιορισμένη παλέτα (εικ. 97) συχνά χωρίς αποχρώσεις (εικ. 103, 104), άτονα χρώματα με προτίμηση στα γήινα (εικ. 107-109). Από τον Ύστερο ιστ' αι. συμπαρασύρονται οι καλλιτέχνες σε συνθετότερες χρωματικές επιλογές: τα θερμά χρώματα που αποδίδουν τον προφήτη, αντιπαραβάλλονται στα ψυχρά του περιβάλλοντος χώρου (εικ. 112, 115) κατευθύνοντας την προσοχή του θεατή. Στις εικόνες του ιζ' και ιη' αι. το χρώμα απλά υπηρετεί τον εντυπωσιασμό είτε με ζωηρές αντιθέσεις και συνδυασμούς (εικ. 116) είτε με την ποικίλη χρήση τόνων στα χρώματα του πλουσιότατου διακόσμου (εικ. 117).



Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΤΡΟΦΗΣ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΟ ΣΤΗΝ ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΟΝΑ

Έργο	Χρονο-λόγηση	Όρθιος ή καθιστός	Στήριξη κεφαλής - κλίση σώματος	Κόρακες, αριθμός τους	Υπαρξη σπληνίου	Περιβάλλον χώρος - βάθος σκηνής	Ρουχισμός	Αναφορές σε λοιπά επεισόδια	Θέση ιστόρησης	Στάση χεριών
Μονή Σινά (εικ.97)	1200	Όρθιος	Όχι στήριξη - προς τα δεξιά	Ένας	Όχι	Όχι	Μηλωτή - χιτώνας	Όχι	Με Μωύση	Δεόμενος
Αγ. Ιωάννης Λαμπαδιστής Κύπρος (εικ.98)	17 αι.	Όρθιος (:) )	Όχι στήριξη - προς τ' αριστερά	Ένας (:)	Όχι	Όχι	Μηλωτή - χιτώνας	Όχι	-	Κρατά ελιγάριο και ευλογεί(:)
Μονή Σινά (εικ.99)	μετά το 1244	Καθιστός	Προς τα δεξιά - κεφαλή αριστερά	Ένας	Όχι	Θάμνοι & λουλούδια	Μηλωτή - χιτώνας	Όχι	Στο τόξο τμήματος τριπτύχου με Μωύση	Τα δύο χέρια στα γόνατα
Μονή Σινά (εικ.100)	μετά το 1244	Καθιστός	Προς τα δεξιά - κεφαλή αριστερά	Ένας	Όχι	Θάμνοι & λουλούδια	Μηλωτή - χιτώνας	Όχι	Χωρίζεται με αφιδωτή γραμμή από κυρίως παράσταση, με Μωύση & αγίους μοναχούς	Τα δύο χέρια στα γόνατα
Περιοχή Πάφου (εικ.101)	18 αι.	Καθιστός	Προς τ' αριστερά - κεφαλή δεξιά	Ένας	Ναι	Βραχώδεις	Μηλωτή - χιτώνας	Όχι	-	Δεξί σπηρίζει κεφαλή, αριστερό χαλαρό



Μουσείο Ermitage Αγία Πετρούπολη (εικ. 102)	β' μισό ιδ' αι.	Καθιστός	Προς τ' αριστερά - κεφαλή δεξιά	Ένας	Ναι	Βραχώδεις	Μηλωτή - χιτώνας	Όχι	-	Δεξί στηρίζει κεφαλή, αριστερό χαλαρό
Ρωσικό Μουσείο (εικ. 103)	1400	Καθιστός	Προς τ' αριστερά - κεφαλή δεξιά - συστροφή σώματος	Ένας	Ναι	Βραχώδεις	Μηλωτή - χιτώνας	Σφαιρικός βράχος = ανάληψη	-	Ειλητήριο, χειρονομία ομίλιας
Περιοχή Novgorod (εικ. 104)	ιε' αι.	Καθιστός	Προς τ' αριστερά - κεφαλή δεξιά - συστροφή σώματος	Ένας	Ναι	Φυτικός διάκουμος, σηματικός Ιορδάνης, σφαιρικός βράχος	Μηλωτή - χιτώνας	Σφαιρικός βράχος = ανάληψη	-	Ειλητήριο, χειρονομία ομίλιας
Μουσείο Τέχνης Jaroslav (εικ. 105)	ιε' αι.	Καθιστός	Προς τ' αριστερά - κεφαλή δεξιά	Ένας	Όχι	Αρκετά επεξεργασμέ νο, αίσθηση βάθους	Μηλωτή - χιτώνας	Φλόγες στα πόδια = ανάληψη	-	Στήριξη στο δεξί χέρι, ειλητήριο ανοικτό
Εκκλησία Προφ. Ηλία, Βέρροια (εικ. 110)	ιε' αι.	Καθιστός	Προς τ' αριστερά - κεφαλή δεξιά	;	Ναι	Ελάχιστα, βραχώδης	Μηλωτή - χιτώνας	Όχι	-	-

Bergens Billedgalleri (εικ. 106)	1500	Καθιστός	Προς τ' αριστερά – κεφαλή δεξιά	Ένας	Όχι	Βραχώδης, ομαλός χώρος, στρογγυλός βράχος	Μηλωτή – χιτώνας & μπαστούνι	Οκταγωνικός τροχός = ανάληψη	-	Στήριξη στο δεξί, μπαστούνι στο αριστερό
Εικόνα από Β. Ρωσία (εικ. 107)	α' μισό 1στ' αι.	Καθιστός	Προς τα δεξιά – κεφαλή δεξιά	Ένας	Ναι	Βραχώδης, ομαλός χώρος, στρογγυλός βράχος	Μηλωτή – χιτώνας & μπαστούνι	Σφαιρικός βράχος = ανάληψη	-	Στήριξη στο αριστερό, μπαστούνι στο δεξί
Εικόνα από Λίβανο (εικ. 111)	Αρχές 1στ' αι.	Καθιστός	Προς τ' αριστερά – κεφαλή δεξιά	;	Ναι	βραχώδης	Μηλωτή – χιτώνας	-	-	Στήριξη στο δεξί, αριστερό χαλαρό
Μουσείο Πλάστικών Τεχνών Carelie (εικ. 108)	1στ' αι.	Καθιστός	Προς τα δεξιά – κεφαλή δεξιά	Ένας	Ναι	Βραχώδης, στρογγυλός βράχος, σχηματικός Ιορδάνης	Μηλωτή – χιτώνας & μπαστούνι	Σφαιρικός βράχος = ανάληψη	-	Στήριξη στο αριστερό, μπαστούνι στο δεξί
Ρωσική εικ. δημοσίευσης Refereshckaja (εικ. 109)	1στ' αι.	Καθιστός	Προς τ' αριστερά δεξιά – κεφαλή δεξιά	Ένας	Ναι	Βραχώδης, πράσινο βάθος, σχηματικός Ιορδάνης	Μηλωτή – χιτώνας & μπαστούνι	Σφαιρικός βράχος = ανάληψη	-	Χειρονομία ομιλίας ή δέησης, μπαστούνι στο αριστερό
Μονής Σταυρονικήτα Άγιο Όρος (εικ. 112)	β' μισό 1στ' αι.	Καθιστός	Προς τα δεξιά – κεφαλή αριστερά	Ένας	Ναι	Βραχώδες, κορυφές συγκλίνουν προς Ηλία	Μηλωτή – χιτώνας	Όχι	-	Στήριξη στο αριστερό, δεξί χαλαρό



Μονή Αγίου Ιωάννη Θεολόγου (εικ.113)	Αρχές 1στ' αι.	Καθιστός	Προς τα δεξιά - κεφαλή αριστερά	Ένας	Ναι	Βραχίωδης με δενδρύλλιο	Μηλωτή - χιτώνας	Όχι	-	Στήριξη στο δεξί, αριστερό χαλαρό
Μονή Αγια των Αγίων, Χώρα Πάτμου (εικ.114)	Αρχές 1η' αι.	Καθιστός	Προς τα δεξιά - κεφαλή αριστερά	Ένας	Ναι	Βραχίωδης με δενδρύλλιο	Μηλωτή - χιτώνας	Όχι	-	Στήριξη στο δεξί, αριστερό χαλαρό
Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (εικ.115)	1στ' - 1ζ' αι.	Καθιστός	Προς τ' αριστερά - κεφαλή δεξιά	Ένας	Ναι	Ρεαλιστικό βραχίωδες & φυτικό περιβάλλον	Μηλωτή - χιτώνας	Όχι	-	Στήριξη στο δεξί, αριστερό χαλαρό
Εικ. Συλλογής Dr. W. Fleischsmann (εικ.116)	1ζ' αι.	Καθιστός	Προς τ' αριστερά - κεφαλή δεξιά	Ένας	Ναι	Προοπτική απόδοση εντός του σπηλαιού	Μηλωτή - χιτώνας	Όχι	-	Στήριξη στο δεξί, αριστερό χαλαρό
Μητρόπολη, Samokov Βουλγαρία (εικ.117)	1η' αι.	Καθιστός	Προς τα δεξιά - κεφαλή αριστερά	Δύο	Ναι	Ιδιαίτερα πλούσιο σύνθρονο	Μηλωτή - χιτώνας	Όχι	-	Και με τα δύο κρατά ειλητήριο
Galerie Nikolenko, προελ. Ελλάς (εικ.119)	1η' αι.	Καθιστός	Προς τα αριστερά - κεφαλή δεξιά	;	Ναι	Βραχίωδης, καλύπτει το σύνολο του διαθ. χώρου	Μηλωτή - χιτώνας	Όχι	-	Στήριξη στο δεξί, αριστερό χαλαρό
Μ. Σωτήρος, Λίβανος (εικ.124)	1764	Καθιστός	Προς τα δεξιά - κεφαλή αριστερά	Ένας	Ναι	Βραχίωδες	Μηλωτή	Ξίφος αλ. Σφαγής προφ. Βαάλ	-	
Εικ. Δημ. Ζούκη (εικ.118)	1781	Καθιστός	Ανεξάρτητη στάση	Ένας	Ναι	Βραχίωδες	Μηλωτή	Όχι	Αριστερό τμήμα εικόνας	



### **Β3. ΛΟΙΠΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΩΝ ΕΠΕΙΣΟΔΙΩΝ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ.**

Κάποια από τα υπόλοιπα επεισόδια του βίου του Ηλία μεμονωμένα αποτυπώνονται πολύ σπάνια στην εικονογραφία. Η παρουσία τους όμως υπονοεί την έστω σποραδική τους συνέχεια στο μήκος των βυζαντινών αιώνων.

Η ύπαρξη σ' ένα δυτικό έργο των μέσων του 13<sup>ου</sup> αι. του Σταυρού του Godefroid de Huy (εικ.120) της σκηνης της συνάντησης του Ηλία με την χήρα της Σερεπτά, καθιστά πιθανή μια ανάλογη υπόθεση παρουσίας αυτού του επεισοδίου της Παλαιάς Διαθήκης στην Ορθόδοξη Ανατολή από την οποία μπορεί να προήλθε μέσω ενός προτύπου λαφυραγωγημένου ή όχι από τους σταυροφόρους<sup>611</sup>.

Τα Μεταβυζαντινά έργα που περιήλθαν σε γνώση μας και σχετίζονται με δευτερεύοντα επεισόδια της δράσης του προφήτη είναι μεμονωμένες περιπτώσεις, που δεν υποδεικνύουν οποιαδήποτε προτιμητέα παράσταση ή συγκεκριμένη χρήση και συμπερασματικά συμφωνούν με την παραπάνω διατυπωθείσα υπόθεση ότι δηλαδή η χρήση τους ήταν σποραδική.

Στα πλαίσια αυτά καταγράφεται μια εικόνα του ζωγράφου Αστέριου από τους Καλαρρύτες της Ηπείρου χρονολογούμενη στα 1767 και

---

<sup>611</sup> Στην αριστερή κεραία του σταυρού τοποθετείται η συνάντηση Ηλία - χήρας. Η γυναίκα κρατά δύο ξύλα ενωμένα με τέτοιο τρόπο ώστε να σχηματίζουν έναν σταυρό (προαναγγελία του σταυρικού θαλάμου του Χριστού), σε αγαστή συμφωνία με τις άλλες παραστάσεις που κοσμούν τον σταυρό υπαινισσόμενες επίσης το Σταυρικό Μαρτύριο και αφορούν τους Ιακώβ, Μανασσή, Εφραίμ, Μωυσή, Ιησού του Ναυή, πρόσωπα της Παλαιάς Διαθήκης (παραστάσεις της οποίας δεν είχαν στην Δύση την ανάλογη



ευρισκόμενη στο Museo Civico στο Λιβόρνο της Ιταλίας (εικ. 121)<sup>612</sup> με θέμα την αφύπνιση του Ηλία από τον άγγελο· η ίδια σκηνή (εικ. 122) κοσμεί θωράκιο του τέμπλου του Καθολικού της Μονής του Προφήτη Ηλία στη Σαντορίνη με αφηγηματική χρονολόγηση το 1836 (έτος κατασκευής του τέμπλου)<sup>613</sup>.

Η πρώτη περίπτωση ανάγεται σ' εκείνες τις εικόνες που εξαρτώνται άμεσα από δυτικά πρότυπα, φαινόμενο όχι σπάνιο για τις τελευταίες δεκαετίες του ιθ'αι. Η πλαστικότητα, η φυσική ανατομία και η κίνηση των μορφών δεν θα εξέπλητταν εάν υποθέταμε ότι ανήκαν σε μια ελαιογραφία δυτικού καλλιτέχνη.

Η τεχνοτροπία στο θωράκιο του Προφήτη Ηλία στη Σαντορίνη φαίνεται να διατηρεί τα χαρακτηριστικά της συντηρητικής αγιογραφικής τέχνης των νησιών του Αιγαίου: αδεξιότητα στη σμίλευση των μορφών και στην κίνηση τους, περιορισμός της χρωματολογίας στα βασικά χρώματα, διακοσμητικά στοιχεία στα ρούχα και στον κάμπο, πολύπλοκα μη ορθολογικά κτήρια, όλα δοσμένα πληθωρικά απηχώντας εμμέσως το μπαρόκ.

Η περίπτωση της μελκίτικης εικόνας του β' μισού του ιθ'αι. (εικ.123)<sup>614</sup> η οποία αποδίδει την σφαγή των ιερέων του Βαάλ, είναι κάπως ιδιάζουσα διότι στην αγιογραφία της Μ. Ανατολής αναπτύχθηκε μια τάση ανάδειξης γεγονότων, που έλαβαν χώρα στις περιοχές αυτές και συνδέονταν με τοπικές παραδόσεις. Υπό αυτό το πρίσμα είναι

---

δημοτικότητα που είχαν στην Ανατολή· E. KITZINGER, *Early Medieval Art*, 1969, pl.38, σ.129).

<sup>612</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *ό.π.*, 1987, εικ. 39, σ. 181.

<sup>613</sup> P. LAZARIDÈS, *Santorin; le monastère du Prophète Élie*, εικ.32.

<sup>614</sup> Διαστάσεις 48 X 66cm· M. IMMERZEEL, *Syrian Icons*, 1997, no 46.



αναμενόμενη μια μεγαλύτερη συχνότητα εικονογράφησης μεμονωμένων δευτερευόντων επεισοδίων του προφήτη<sup>615</sup> και ειδικά της παράστασης της Σφαγής των προφητών του Βαάλ που ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στη συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή<sup>616</sup>.

Στην συγκεκριμένη εικόνα αναγνωρίζει κανείς τα τυπικά γνωρίσματα ενός μελκίτικου έργου: κατ' αρχήν στη μορφή του Ηλία που αποδίδεται με ιερατική προοπτική, τα χέρια και το κεφάλι είναι δυσανάλογα μεγάλα σε σχέση με το υπόλοιπο σώμα. Το πρόσωπο αποδίδεται εύσαρκο με τονισμένα χείλη και μεγάλα μάτια, των οποίων όμως η εκφραστικότητα είναι περιορισμένη· τα χέρια βαριά, άχαρα, σχεδόν παραμορφωμένα. Η διακοσμητική διάθεση είναι εμφανής στα λαμπερά χρώματα, στην μηλωτή του Ηλία, στη σχηματοποιημένη φλόγα του θυσιαστηρίου, στην λαβή του ξίφους.

---

<sup>615</sup> Ήδη γνωρίζουμε την ύπαρξη προγενέστερων εικόνων: μία που απεικονίζει την θυσία στο Καρμήλιο όρος χρονολογημένη στα 1699 από την περιοχή του Aleppo (Συρία) και μια δεύτερη από τον Λίβανο του 1779 με θέμα την σφαγή των προφητών του Βαάλ (Icônes melkites, 1969, no 39, 35).

<sup>616</sup> Το συγκεκριμένο επεισόδιο αναφέρεται ως ένα από τα πιο δημοφιλή στην συρο-παλαιστινιακή περιοχή (S. AGÉMIAN, ό.π., 1969, σ.6). Ως επιβεβαίωση της παρατήρησης παρατίθεται μελκίτικη παράσταση του 1764 (εικ.124) της Μονής Σωτήρος στη Σάρμπα του Λιβάνου με την σκηνή της διατροφής του προφήτη από τον κόρακα, στην οποία ο Ηλίας κρατά ξίφος· η περίπτωση εξ όσων γνωρίζω είναι μοναδική και υπαινίσσεται σαφώς την σφαγή των προφητών του Βαάλ (η εικόνα δημοσιεύτηκε στο φύλλο της 01/06/03 της εφημ. «Καθημερινής», σ.2, αναγγέλουσα την έκθεση «Αραβικές εικόνες, χριστιανική τέχνη της Ανατολής» στο Παρίσι).



**ΒΒ. Παραστάσεις που αναφέρονται σε περισσότερα του ενός  
επεισόδια**

**ΒΒ1. ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ ΚΑΙ  
ΣΚΗΝΩΝ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥ ΣΕ ΠΛΑΙΣΙΑ Ή ΣΕ ΣΥΝΕΧΗ  
ΔΙΗΓΗΣΗ**

Στο μέρος αυτό του πονήματος θα εξεταστούν οι συνθέσεις που περιλαμβάνουν περισσότερα του ενός επεισοδίων του βίου του προφήτη Ηλία. Σ' ένα πρώτο κεφάλαιο θα αναφερθούμε στις πρώιμες συνθέσεις για τις οποίες θεωρούμε -για λόγους που αναφέρονται στην ανάλυση των παραστάσεων<sup>617</sup> - ότι δεν αποδίδουν συνειδητά έναν βιογραφικό κύκλο του προφήτη.

Οι παραστάσεις που δημιουργούνται από την εμφάνιση της συνειδητής επιδίωξης να προβληθούν τα σημαντικά γεγονότα της ζωής του Ηλία, τοποθετούνται σ' ένα δεύτερο κεφάλαιο γιατί θεωρούμε ότι το μάλλον ευκαιριακό κριτήριο επιλογής επεισοδίων στο πρώτο κεφάλαιο, στο δεύτερο γίνεται ουσιαστικότερο. Οι υποκατηγορίες του δευτέρου κεφαλαίου εξυπηρετούν την μεθοδολογική προσέγγιση του διαθέσιμου υλικού.

**ΒΒ1α. Παλαιοχριστιανική – Μεσοβυζαντινή Περίοδος**

Στις χωριστές διηγηματικές ενότητες που κοσμούν το σύνολο της διαθέσιμου επιφάνειας της συναγωγής στη Doura Europos -που

---

<sup>617</sup> Βλ. σ.250.



χρονολογείται στα μέσα του γ' αι. και της οποίας οι τοιχογραφίες βρίσκονται στο αρχαιολογικό Μουσείο της Δαμασκού-, αναγνωρίζεται ο πρώτος γνωστός κύκλος για την ζωή του Ηλία. Αυτός αποτελείται από τέσσερις (4) τουλάχιστον σκηνές [πιθανολογούνται και δύο (2) ακόμη], που αναφέρονται επιλεκτικά σε θαύματα που εμπλέκεται ο προφήτης. Έτσι στον νότιο τοίχο, στην κατώτερη ζώνη και με φορά δυτική έχουμε [μετά την αμφίβολη πρώτη όπου εικάζεται ότι απεικονίζει την αναγγελία της ξηρασίας από τον Ηλία στον Αχάαβ (εικ.125)]<sup>618</sup>, κατά σειρά την συνάντηση του Ηλία με την χήρα της Σερεπτά και τον πολλαπλασιασμό των αλεύρου και ελαίου (εικ.126)<sup>619</sup> με πιθανότητα στ' αριστερά τους να εικονίζονταν η διατροφή του προφήτη στην έρημο από τους κόρακες, την μάταιη θυσία των ιερέων του Βαάλ (εικ.127)<sup>620</sup> και την θυσία του Ηλία στο Καρμήλιο όρος (εικ.128)<sup>621</sup>. σε γραμμική συνέχεια πλην της ανάστασης του υιού της χήρας που απεικονίζεται στον δυτικό τοίχο (εικ.129)<sup>622</sup>.

Η πιθανή αναγνώριση της συνομιλίας του Ηλία με τον Αχάαβ στην πρώτη παράσταση από την οποία διασώζεται ζεύγος ποδιών, στηρίζεται στην υπόθεση ότι ως αφετηριακό επεισόδιο του κύκλου θα πρέπει να ιστορεί θέμα, που προηγείται του επεισοδίου της Σερεπτά. Επιπρόσθετα επισημαίνεται ανάλογη διάταξη των ποδιών του προφήτη στην αντίστοιχη παράσταση της *Sacra Parallela*<sup>623</sup>.

<sup>618</sup> K. WEITZMANN, H. KESSLER, ό.π., 1990, σ. 105, fig. 6.

<sup>619</sup> των ιδίων, ό.π., 1990, fig.4.

<sup>620</sup> Δελτάριο υπ' αριθ. 154 Αρχαιολογικού Μουσείου Δαμασκού.

<sup>621</sup> Δελτάριο υπ' αριθ. 151 Αρχαιολογικού Μουσείου Δαμασκού.

<sup>622</sup> Δελτάριο υπ' αριθ. 027 Αρχαιολογικού Μουσείου Δαμασκού.

<sup>623</sup> K. WEITZMANN – H. KESSLER ό.π., 1990, σ. 106.



Η συνάντηση του Ηλία με την χήρα της Σερεπτά λαμβάνει χώρα μπροστά από την είσοδο της πόλης. Η γυναίκα βαθιά υποκλινόμενη λαμβάνει στάση δηλωτική σεβασμού ενώ ο Ηλίας ενδεδυμένος «κατά τον ελληνικό τρόπο<sup>624</sup>» στα λευκά και αγένειος κινείται προς την γυναίκα τείνοντας το δεξί χέρι σε χειρονομία ομιλίας (προφανώς δηλωτική του αιτήματός του για σίτιση). Δοχεία που περιέχουν τα περιγραφόμενα αγαθά, εικονίζονται στο πλάι της γυναίκας ενώ η μορφή που συνοδεύει τον Ηλία ίσως είναι ο Ελισαίος<sup>625</sup>.

Στο αριστερό τμήμα της παράστασης που είναι εξ ολοκλήρου χαμένο, η παρουσία ενός ποδιού σε μετωπική στάση κι ενός δεύτερου στ' αριστερά οδηγεί στην υπόθεση μιας καθιστής μετωπικά φιγούρας. Η παρεμφερής στάση του Ηλία στη σκηνή της διατροφής του<sup>626</sup> από τον ή τους κόρακες, συν το ότι το θέμα είναι απολύτως συγγενικό του επεισοδίου της Σερεπτά γιατί και εδώ πρόκειται για καταφυγή και διατροφή του Ηλία, καθιστά πιθανή μια πρωϊμότατη απεικόνιση του προφήτη που καθιστός κοιτάζει προς τους κόρακες (;)<sup>627</sup>.

Η σκηνή με την ανάσταση του υιού της χήρας για άγνωστους λόγους τοποθετείται εκτός φυσιολογικής διαδοχής των γεγονότων, μετά από τις δύο σκηνές που αφορούν τα γεγονότα στο Καρμήλιο όρος.

Στην πρώτη παράσταση από τις τρεις με την «ταυτόσημη μέθοδο» συγχωνεύονται τρεις διαδοχικές φάσεις του επεισοδίου: στην πρώτη η χήρα με το στήθος εκτεθειμένο (σημείο πένθους) που κρατά το νεκρό παιδί

<sup>624</sup> M. Du BUISSON, *les peintures de la Synagogue de Doura – Europos*, 1939, σ.114.

<sup>625</sup> Η υπόθεση στηρίζεται στο γεγονός ότι σε εβραϊκούς θρύλους ο Ελισαίος συνδέεται με τον Ηλία ωρίτερα απ' ότι αφηγείται το κεφ. ιθ' των *Βασ. Γ'* και οποσδήποτε πριν την θυσία στο Καρμήλιο όρος: K. WEITZMANN – H. KESSLER ό.π., 1990, σ. 106.

<sup>626</sup> Βλ. κεφ. για την παράσταση της διατροφής του Ηλία στην έρημο (ΒΑ2).



στ' απλωμένα της χέρια (αριστερά). Στο κέντρο ο Ηλίας που ευρισκόμενος σε περίτεχνο κρεβάτι σε ιερατική στάση κρατά το άψυχο παιδί ψηλά και προς το χέρι του Θεού που προβάλλει από τον ουρανό ως σύμβολο του δώρου της ζωής. Στα δεξιά η χήρα (πάλι) σε λαμπρά χρωματικώς ενδύματα (σε αντίθεση με το σκοτεινό ρούχο που φορά αρχικά), κρατά το αναστημένο παιδί της στο αριστερό χέρι ενώ απλώνει το δεξί προς τον προφήτη<sup>628</sup>.

Ομοίως και στις παραστάσεις που περιγράφουν τα του Καρμηλίου όρους: στην θυσία των προφητών του Βαάλ κεντρικά τοποθετείται ο βωμός που πλαισιώνεται από δύο τετράδες προφητών (ενδυματολογικά όμοιους με τον Ηλία) ενώ πάνω στο θυσιαστήριο στεφανωμένος ταύρος αναμένει. Ο βωμός φέρει άνοιγμα, στο οποίο εικονογραφείται φιγούρα, που ταυτίζεται με πρόσωπο, το οποίο στους εβραϊκούς θρύλους εμπλέκεται στο επεισόδιο καθώς προσπάθησε ν' ανάψει την φωτιά όταν αντελήφθη το μάταιο της επίκλησης αλλά θανατώθηκε από φίδι που έστειλε ο Θεός<sup>629</sup>.

Η σκηνή της θυσίας του Ηλία χωρίζεται σε δύο διακριτές φάσεις που εξελίσσονται ένθεν και ένθεν του βωμού ώστε ο καλλιτέχνης να συμπυκνώσει την προετοιμασία της θυσίας και την πραγματοποίησή της. Στα δεξιά του βωμού τοποθετούνται τέσσερις μεταφορείς των υλικών της προετοιμασίας. Μαζί τους τοποθετείται και ο Ηλίας που τους κατευθύνει. Αριστερά βρίσκονται τρεις μορφές που ταυτίζονται: με τον Ηλία η πρώτη - καθώς αυτός με σηκωμένα τα χέρια επικαλείται την βοήθεια του Θεού για την πραγμάτωση της θυσίας - και πίσω του ο Ελισαίος. Το τρίτο πρόσωπο

<sup>627</sup> K. WEITZMANN – H. KESSLER, ό.π., 1990, σ. 107.

<sup>628</sup> των ιδίων, ό.π., 1990, σσ. 108-110.

<sup>629</sup> των ιδίων, ό.π., 1990, σ. 111.



πιθανώς να είναι ένας ανώνυμος ισραηλίτης που παρίσταται του θαύματος (αντιπροσωπεύοντας τον λαό)<sup>630</sup>.

Στο σύνολο των παραστάσεων η ελληνιστική επιρροή δεν συνίσταται μόνο στη χρήση απτών μέσων που σχετίζονται μ' αυτήν (ενδύματα, στεφανωμένος προς θυσία ταύρος, τύποι αγγείων στην παράσταση της Σερεπτά) αλλά και στον τρόπο ανάπτυξης των θεμάτων που γίνεται με μια αίσθηση ευγένειας, λιτότητας και κάποτε μνημειώδους παρουσίας. Τα χαρακτηριστικά αυτά συγχωνεύτηκαν με στοιχεία, που προέρχονται από την παράδοση της Μεσοποτάμιας τέχνης: γοργό και αφηγηματικό σχέδιο, δυσδιάστατη ζωγραφική, αφαίρεση βάθους και αποστρέψη για το «κενό», παρατακτική διερμήνευση του ανθρωπίνου σώματος, μετωπική παράθεση των κεφαλών των κυρίων μορφών, γραμμική ισοκεφαλική σύνθεση, έκφραση δραματικότητας μόνο από το σώμα ενώ το πρόσωπο παραμένει αδιατάραχο, γραμμικότητα στην χάραξη των μορφών με λίγες πλαστικές λεπτομέρειες, ρυθμικότητα στις κινήσεις των μορφών, ηθική προοπτική· ένα άθροισμα στοιχείων που προαναγγέλλουν την Βυζαντινή τέχνη<sup>631</sup>.

Η απεικόνιση του Ηλία βρίσκεται σε απόλυτη αρμονία με τις ιστορήσεις του προφήτη στις ρωμαϊκές κατακόμβες: νέος, αγένειος, φορών όπως και οι υπόλοιποι προφύτες την *toga proetexta*, δηλωτική (ιερατικού) αξιώματος σύμφωνα με τοπική συριακή παράδοση<sup>632</sup>. Η μορφή του αποτυπώνεται με αδέξια ή υπερβολική κίνηση, με ανατομία συνοπτική

<sup>630</sup> M. Du BUISSON, ό.π., 1939, σ.114.

<sup>631</sup> C. DELVOYE, ό.π., 1991, σσ. 25-26.

<sup>632</sup> Βλ. σημ. 250.





χωρίς διάρθρωση· αντιθέτως η πτυχολογία αν και σχηματική φαίνεται να αποφεύγει την απλότητα. Χρώματα λαμπερά, ζωηρά.

Η διάρθρωση των παραστάσεων είναι φανερό ότι έχει στηριχθεί σε προγραμματική κατασκευή, που επιδίωξε εσωτερικές νοηματικές συνθέσεις μεταξύ χωριστών διηγηματικών ενοτήτων. Το εικονογραφικό πρόγραμμα της συναγωγής αναφέρεται στην πρόνοια του Θεού για το εβραϊκό έθνος και στην αυστηρότητά Του, για όσους παραβαίνουν τον Νόμο. Η αναμονή του Μεσσία συνδυάζεται με την αναγέννηση του λαού του Ισραήλ: θα ξαναζωντανεύσει τους νεκρούς, θα απελευθερώνει τους Εβραίους, θα αποδώσει στους κατόχους τους τα λατρευτικά αντικείμενα.

Στο εικονογραφικό αυτό περιβάλλον ο ρόλος του Ηλία είναι δηλωτικός του ζήλου των εβραίων για την ορθή πίστη<sup>633</sup> και βεβαίως εσχατολογικός όμως μη ταυτιζόμενος μ' αυτόν που παίζει στη χριστιανική παράδοση. Η επιλογή σκηνών του βίου του που αναφέρονται σε προσωπικά θαύματα<sup>634</sup>, μπορούν μόνο να συσχετιστούν με την προσδοκώμενη τελική αποκατάσταση του λαού του Ισραήλ (όπως στην περίπτωση της παράστασης της ανάστασης του υιού της χήρας πάνω από την οποία και λίγο δεξιότερα τοποθετείται η σωτηρία του μικρού Μωϋσή ενώ δίπλα της ακριβώς βρίσκεται η ιστορία της Εσθήρ, που αναφέρεται στην αποκατάσταση του ισραηλιτικού λαού μετά την εξορία και την αιχμαλωσία).

Το γεγονός ότι η άνοδος του Ηλία δεν εικονογραφείται, είναι οπωσδήποτε δηλωτικό ενός διαφορετικού εσχατολογικού προορισμού και

<sup>633</sup> H. STERN, Quelques problèmes d' iconographie, 1962, σσ. 99-113.

<sup>634</sup> Σε αντιδιαστολή με τα εθνικά θαύματα, που απέβλεπαν στο συλλογικό, στο εθνικό καλό· B. NARKISS, ό.π., 1995, σ.147.



η εξήγηση της απουσίας πρέπει ακριβώς να βρίσκεται στο ότι η εβραϊκή φιλολογία υποβάθμισε τις αφηγήσεις της ανόδου των Ενώχ και Ηλία, που σχετίστηκαν με το αξίωμα, κατά το οποίο η Ανάληψη του Χριστού ήταν μια απόδειξη της θεϊκότητάς Του<sup>635</sup>.

Σχετικές με τον Ηλία μικρογραφίες απαντώνται στον τόσο σημαντικό για την αποκατάσταση της πρώιμης Χριστιανικής μικρογραφικής τέχνης<sup>636</sup> Cod. Paris Gr. 923 του θ'αι., ο οποίος περιέχει τα «Ιερά Παράλληλα» (*Sacra Parallela*) του Ιωάννη Δαμασκηνού<sup>637</sup>. Από το σύνολο των 47 μικρογραφιών που αποδίδονται στα Βιβλία των Βασιλείων, οι 21 ανήκουν σ' αυτό που ήδη ονομάσαμε «κύκλο του Ηλία». Κατά σειρά τα επεισόδια (ή και μεμονωμένα πρόσωπα που σχετίζονται μ' αυτά) αυτά είναι:

1) Η χήρα της Σερεπτά fol. 388 r (εικ.130)<sup>638</sup>, Γ' Βασ.ιζ', 9-10· 2) συνομιλία του Ηλία και Αχαάβ, fol. 275v (εικ.131)<sup>639</sup>, Γ' Βασ.ιη', 17-19· 3) προσευχή του Ηλία στο Κορμήλιο όρος, fol. 161 v (εικ.132)<sup>640</sup>, Γ' Βασ.ιη', 36-38· 4) ο Ηλίας που διατάσσει την σφαγή των προφητών του Βαάλ, fol. 275 r (εικ.133)<sup>641</sup>, Γ' Βασ.ιη', 40· 5) η Ιεζαβέλ που διατάσσει

<sup>635</sup> L. DEQUEKER, *Le p. Élie dans l' Iconographie Juive*, 1985, σσ. 138-145.

<sup>636</sup> K. WEITZMANN, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript*, 1971, σ. 86.

<sup>637</sup> Το συγκεκριμένο χειρόγραφο πιθανόν προέρχεται από το Μοναστήρι του Αγίου Σάββα κοντά στην Ιερουσαλήμ. Πρόκειται για είδος ανθολογίας με παραπομπές σε Βιβλικά και Πατερικά κείμενα με χαρακτήρα ηθολογικό, ταξινομημένες αλφαβητικά και κατά τίτλους. Αυτό το κατά βάση λεξικό χωρίζεται σε τρία βιβλία (Θεός, άνθρωπος, αρετές και ελαττώματα) και είναι το πιο εκτεταμένο ιστορημένο από τα γνωστά ελληνικά χειρόγραφα, καθώς περιλαμβάνει 402 εικονογραφημένες σκηνές και 1256 πορτραίτα (E. VOORDECKERS, *ό.π.*, 1985, σ. 174).

<sup>638</sup> K. WEITZMANN, *Sacra Parallela*, 1979, fig.158.

<sup>639</sup> του ίδιου, *ό.π.*, 1979, fig.159.

<sup>640</sup> του ίδιου, *ό.π.*, 1979, fig.160.

<sup>641</sup> του ίδιου, *ό.π.*, 1979, fig.161.



απεσταλμένο να σκοτώσει τον Ηλία, fol.206 (εικ.134)<sup>642</sup>, Γ'Βασ.ιθ',2· 6) η φυγή του Ηλία για την αποφυγή του απεσταλμένου της Ιεζαβέλ, fol. 206 (εικ.135)<sup>643</sup>, Γ'Βασ.ιθ',3-4· 7-10) ο προφήτης προβλέπει στον Αχαάβ την νίκη του επί του σύριου βασιλιά , fol. 86 (εικ.136)<sup>644</sup>, Γ'Βασ.κα',28 και δύο άλλες σκηνές που σχετίζονται με την ήττα του σύριου βασιλιά, fol. 86 (εικ.137-138)<sup>645</sup>, Γ'Βασ.κα',29-33· 11) ο λιθοβολισμός του Ναβώθ, fol. 377 v (εικ.139)<sup>646</sup>, Γ'Βασ.κ',13· 12) ο Θεός διατάσσει τον Ηλία να ζητήσει εξηγήσεις από τον Αχαάβ για τον θάνατο του Ναβώθ , fol. 14 v (εικ. 140)<sup>647</sup>, Γ'Βασ.κ',17-19· 13) ο Ηλίας κατηγορεί τον Αχαάβ ως φονέα του Ναβώθ, fol. 14v (εικ.141)<sup>648</sup>, Γ'Βασ.κ',20-26· 14) τον Αχαάβ με ένδυμα μετανοίας, να ταπεινώνεται μπροστά στον Θεό, fol. 14v (εικ.142)<sup>649</sup>, Γ'Βασ.κ',27· 15) ο Θεός φανερώνει στον Ηλία ότι με τη μεταμέλεια του ο Αχαάβ θα συγχωρεθεί, fol. 231v (εικ.143)<sup>650</sup>, Γ'Βασ.κ',28-29· 16) ο Αχαάβ συμβουλευεται τους ψεύτικους προφήτες πριν να ξεκινήσει με τον βασιλιά Ιωσαφάτ της Ιουδαίας τον πόλεμο κατά του Γαλαάδ, όπου και θα βρει τον θάνατο, fol. 266 (εικ. 144)<sup>651</sup>, Γ'Βασ.κβ',10-12· 17) φωτιά εκ του ουρανού κατακαίει τους πενήντα στρατιώτες που είχαν σταλεί για να φέρουν τον Ηλία ενώπιον του βασιλιά Οχοζία, fol. 69v (εικ. 145)<sup>652</sup>, Δ'Βασ.α',9-10· 18) η ίδια με την ανωτέρω

<sup>642</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.162.

<sup>643</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.163.

<sup>644</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.167.

<sup>645</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, figg.167-168.

<sup>646</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.164.

<sup>647</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.165a.

<sup>648</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.165a.

<sup>649</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.165b.

<sup>650</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.166.

<sup>651</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.169.

<sup>652</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.170.



παράσταση, fol. 387 (εικ. 146)<sup>653</sup>. 19) ένας άγγελος προτρέπει τον Ηλία να πάει ξανά στον οίκο του Οχοζία, fol. 214 (εικ.147)<sup>654</sup>, Δ'Βασ.α',15· 20) ο Ηλίας προβλέπει τον θάνατο του Οχοζία, fol. 21r (εικ 148)<sup>655</sup>, Δ'Βασ.α',16· 21) πριν την ανάληψή του ο Ηλίας ζητά από τον Ελισαίο να διατυπώσει την τελευταία του επιθυμία, fol. 328 (εικ. 149)<sup>656</sup>, Δ'Βασ.β',9-10· 22) η έμπυρος άνοδος του Ηλία, fol. 268 (εικ.150)<sup>657</sup>, Δ'Βασ.β',11-13.

Παρά τον μεγάλο αριθμό σκηνών ο κύκλος δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πλήρης εξαιτίας της απουσίας σημαντικών επεισοδίων όπως η καταφυγή στην έρημο και η διατροφή του προφήτη από τους κόρακες, παράσταση που μόνο αυτή μαζί με την ανάληψη του προφήτη επιλέγεται να κοσμήσει τον Vat. Gr. 333. Επιπρόσθετα το αυθαίρετο των επιλογών από τα Βιβλία των Βασιλείων και η διασπορά τους στο εύρος του χειρογράφου δεν δίνει την εντύπωση ότι το επιδιωκόμενο ήταν η συγκροτημένη παρουσίαση του βίου του Ηλία<sup>658</sup>.

Οι παραστάσεις στη Sacra Parallela έχουν τα χαρακτηριστικά των αντιστοιχών ιστορημένων σκηνών στα περιθώρια των ψαλτηρίων: είναι απλές, λιτές, με σχεδόν ανύπαρκτο περιβάλλοντα χώρο, υποχρεωμένες

<sup>653</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.171.

<sup>654</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.172.

<sup>655</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.173.

<sup>656</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.174.

<sup>657</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, fig.175.

<sup>658</sup> Για παρεμφερείς λόγους η μικρογραφία στο fol.302v του Vat. Reg. Gr. I (όπου τα επεισόδια Ηλία – Αχαάβ, και ανάληψη του προφήτη, βλ. σ.71, σημ.301), καθώς και οι μικρογραφίες στα fol. 109v και 98v του Vat. Gr.333 (ανάληψη, καταφυγή στον χείμαρρο Χορράθ, βλ. σσ.75, 177) και η αντίστοιχη στη Βίβλο του Ripoll (fol.95, διαχωρισμός των υδάτων, ανάληψη, βλ. σ.73), δεν εντάχθηκαν στο παρών κεφάλαιο. Επιπρόσθετα η μεθοδολογική προσέγγιση των δύο βασικών παραστάσεων (ανάληψη, καταφυγή στον χείμαρρο Χορράθ) εξαιτίας της πρωιμότητάς τους επέβαλε την ένταξη των ανωτέρω μικρογραφιών στα οικεία κεφ. των μεμονωμένων παραστάσεων.



εξαιτίας του ασφυκτικά περιορισμένου χώρου να αποδίδουν τις συνθέσεις των μοντέλων τους περιληπτικά. Τα πρόσωπα παριστάνονται σε διαφορετική κλίμακα μέσα στην ίδια μικρογραφία σε σχέση με τον διαθέσιμο χώρο και την σπουδαιότητά τους.

Η δεύτερη σκηνή (ο Ηλίας ενώπιον του Αχαάβ) φαίνεται να προέρχεται από παρόμοιο πρωτότυπο όπως η αντίστοιχη σκηνή που υπάρχει στο πάνω μισό της μικρογραφίας της Βίβλου του Πατρικίου Λέοντος (Vat. Reg. Gr. 1, fol. 302 v)<sup>659</sup>. Η σκηνή της ανόδου του Ηλία είναι παρόμοια επίσης με αυτήν του Βιβλίου των Βασιλείων του Βατικανού (Vat. Gr. 333, fol. 109v)<sup>660</sup> αλλά ο χώρος στον οποίο αναπτύσσεται η μικρογραφία είναι πιο περιορισμένος. Τα καλυμμένα χέρια του Ελισαίου ξαναβρίσκονται στην αντίστοιχη παράσταση στο παρισινό χειρόγραφο Gr. 510, fol. 264v<sup>661</sup>.

Μεταξύ των παραστάσεων του κύκλου δύο μικρογραφίες τουλάχιστον μαρτυρούν επίδραση τυπικά ιουδαϊκή καθώς ο μικρογράφος φαίνεται να προσεγγίζει την διήγηση του Φλαβίου Ιώσηπου στην «Ιουδαϊκή Αρχαιολογία»: έτσι στην τέταρτη σκηνή ο Ηλίας παρουσιάζεται να διατάσσει τη σφαγή των ιερέων του Βαάλ και οι ισραηλίτες να τους σκοτώνουν με την χρήση δοράτων ενώ το κείμενο των Ο' (Γ' Βασ. ιη', 40 και ιθ', 1) αναφέρει ρητά ότι ο ίδιος ο προφήτης τους σκοτώνει με σπαθί. Επίσης στην ενδέκατη σκηνή ο Ναβώθ λιθοβολείται από δύο πρόσωπα αντί των τριών που περιγράφουν οι Ο' (Γ' Βασ. κ', 13)<sup>662</sup>.

<sup>659</sup> βλ. ό.π., σ. 71 κ.εξ.

<sup>660</sup> βλ. ό.π., σ. 75 κ.εξ.

<sup>661</sup> βλ. ό.π., σ. 78 κ.εξ.

<sup>662</sup> K. WEITZMANN, ό.π., 1971, σ. 88.



Η ύπαρξη αυτού του χειρογράφου επιβεβαιώνει την πολύ πρόωμη ύπαρξη ενός κύκλου πολύ λεπτομερειακού, που αφορούσε τον βίο του προφήτη Ηλία και που φαίνεται να προερχόταν από μία κοινή ιουδαϊκό-χριστιανική πηγή, που πιθανότατα αναπτύχθηκε στην Παλαιστίνη και η οποία βρισκόταν ίσως αρκετά κοντά στον κύκλο της Dura - Europos.

## **ΒΙΒ. Η ΩΡΙΜΗ ΦΑΣΗ ΤΗΣ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ ΤΟΥ Π. ΗΛΙΑ**

Η εξέλιξη και η συστηματικοποίηση της λατρείας των αγίων στη Μεσοβυζαντινή περίοδο γέννησε την αφοσίωση στα μηνολόγια, η παγιοποίηση των οποίων προκάλεσε στην αγιογραφική φιλολογία την δημιουργία απανθισμάτων, των Συναξαριών. Τα μικρογραφημένα μηνολόγια που ήταν η συνακόλουθη εξέλιξη στην τέχνη της περιόδου, πρέπει να υποβοήθησαν την σωρευτική αποτύπωση σκηνών, που αφορούσαν τον κύκλο του βίου ενός μόνο αγίου.

Οι τρόποι αποτύπωσης των σωρευτικών αυτών σκηνών -που η γέννησή τους θα μπορούσε να τοποθετηθεί στο α' μισό του 1γ' αι<sup>663</sup>- ήταν δύο: στην πρώτη περίπτωση επιλεγόταν μια κεντρική παράσταση ενός (βασικού) επεισοδίου από τον βίο του αγίου, το οποίο περιβαλλόταν από

85

<sup>663</sup> Στις σιναϊτικές εικόνες περιλαμβάνονται τα αρχαιότερα δείγματα, που αφορούν τους αγίους Νικόλαο, Γεώργιο και Ιωάννη τον Πρόδρομο (Γ. και Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ό.π., Ι, 1956-58, σ. 144).



άλλα επεισόδια, που αποδίδονταν σε μικρότερη κλίμακα περικλειστα εντός ισομερών πλαισίων.

Στη δεύτερη περίπτωση οι σκηνές διευθετούνται σε ένα κοινό περιβάλλον, συνήθως γύρω από το βασικό θέμα που αποδίδεται συχνά σε μεγαλύτερη κλίμακα.

Οι παραστάσεις στη μνημειακή ζωγραφική και στις εικόνες (γιατί εκεί εντοπίζεται ο όγκος των προς εξέταση περιπτώσεων) θα αντιμετωπιστούν διαφορετικά: οι εντοίχιες που στο σύνολό τους σχεδόν ακολουθούν τον πρώτο τρόπο απόδοσης -και εξαιτίας της σπάνης των παραστάσεων-, θα εξεταστούν ενιαία.

Αντίθετα η έκταση του υλικού και οι τάσεις που σ' αυτό αναπτύσσονται, καθιστά λειτουργικότερη την εξέταση των εικόνων με βάση τους δύο τρόπους ανάπτυξης των επεισοδίων, που ήδη περιγράψαμε.

## I. ΕΝΤΟΙΧΙΟΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Ο αρχαιότερος κύκλος που αφορά τον Ηλία στην μνημειακή ζωγραφική<sup>664</sup>, βρίσκεται στην εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Mogača στο Μαυροβούνιο και χρονολογείται στα έτη 1251-1252<sup>665</sup>.

Πρόκειται για έναν κύκλο από ένδεκα (11) σκηνές (εικ.151)<sup>666</sup> που απλώνονται στον νότιο, βόρειο και δυτικό τοίχο. Οι παραστάσεις είναι διακριτές μεταξύ τους αν και δεν περικλείονται σε πλαίσια: ο καλλιτέχνης

<sup>664</sup> Σύμφωνα με την ερμηνεία της συνειδητής επιδίωξης ιστορικής των κυρίως γεγονότων της ζωής ενός αγίου που δώσαμε μόλις παραπάνω.

<sup>665</sup> V. J. DJURIĆ, *Byzantinische Fresken*, 1976, σσ. 50-52.; S. PETKOVIĆ, *The Thirteenth Century Frescoes*, 1987, σσ. 631-638.

<sup>666</sup> A. SKOVVAN VUKČEVIĆ, *Les fresques du XIIIe siècle*, 1978. pl. 3.



χρησιμοποιεί για τον διαχωρισμό των επεισοδίων ένα αντικείμενο όπως ένα σπίτι ή ένα βωμό θυσίας για να συνδέσει και ταυτόχρονα να διαχωρίσει τις σκηνές ενώ ο περιβάλλον χώρος στον οποίο εκτυλίσσονται τα γεγονότα είναι κατά βάση κοινός. Τα επεισόδια δεν διατάσσονται κατά χρονολογική σειρά αλλά προσαρμόζονται στην αρχιτεκτονική του διακονικού, το οποίο είναι περίπου τετράγωνο με σκεπή θολωτή στην κατεύθυνση ανατολή – δύση. Τα ιστορούμενα επεισόδια είναι:

1) η γέννηση του Ηλία στο τύμπανο του βόρειου τοίχου (απόκρυφη πηγή, **εικ.152**)<sup>667</sup>. 2) ο Ηλίας στην έρημο διατρεφόμενος από κόρακα (νότιος τοίχος, αριστερά· **εικ 153**)<sup>668</sup>. 3) ο Ηλίας και η χήρα της Σαρεπτά (βόρειος τοίχος, δεξιά· **εικ.154**)<sup>669</sup>. 4) η θυσία του Ηλία στο Καρμήλιο όρος (τύμπανο του νότιου τοίχου, δεξιά)· 5) ο Ηλίας εξοντώνει τους προφήτες του Βαάλ (τύμπανο του νοτίου τοίχου, αριστερά· **εικ.155**)<sup>670</sup>. 6) άγγελος ξυπνά τον Ηλία (δυτική καμάρα, αριστερά), Βασ.Γ', ιθ', 5-6· 7) Θεοφάνεια στο Χωρήβ (δυτική καμάρα, δεξιά), Βασ.Γ', ιθ', 9-14· 8) ο Ηλίας χρίει τον Ελισαίο προφήτη και τους Αζαήλ και Ιού βασιλείς της Συρίας και του Ισραήλ αντιστοίχως (τοίχος βορινός, αριστερά· **εικ.156**)<sup>671</sup> Βασ.Γ', ιθ', 15-16· 9) ο Ηλίας διαμοιράσει τα νερά του Ιορδάνη (τοίχος νότιος, δεξιά), Βασ.Δ', β, 8· 10) στιχομυθία (;) Ηλία και Ελισαίου (τοίχος δυτικός, αριστερά) Βασ.Δ', β, 9-10· 11) ανάληψη του Ηλία (τοίχος δυτικός, δεξιά· **εικ.157**)<sup>672</sup>.

<sup>667</sup> V. J. DJURIĆ, ό.π., 1976, pl. 34.

<sup>668</sup> A. SKOVRAN VUKČEVIĆ, ό.π., 1978, fig.6.

<sup>669</sup> της ίδιας, ό.π., 1978, fig.7.

<sup>670</sup> της ίδιας, ό.π., 1978, fig.9.

<sup>671</sup> P. MIJOVIC, ό.π., 1969, pl.184.

<sup>672</sup> G. MILLET – A. FROLOW, *La peinture du Moyen – Age*, 1954, pl. 94,3.





Στον κύκλο αυτό δίνεται μια σύνοψη πολύ ισορροπημένη όλου του μήκους της ζωής του προφήτη κατά την διήγηση (κυρίως) των Βασιλειών Γ' και Δ'. Μόνο η πρώτη σκηνή της γέννησης του προφήτη αντλείται από πηγή ξένη προς την Βιβλική διήγηση (πιθανότατα από την σχετική διήγηση του Ψευδο-Επιφανείου<sup>673</sup>).

Τα πρόσωπα είναι φυσιογνωμικά εκφραστικά, η σύνθεση αναδεικνύει μια προσωπική οπτική.

Το σχέδιο καθαρό, ανάλαφρο, σίγουρο, με χρώματα φωτεινά με μια ποικιλία εκλεπτυσμένη<sup>674</sup>.

Η σύγκριση των σκηνών με τους υπάρχοντες μικρογραφικούς κύκλους δεν παραπέμπει σε κοινό πρότυπο. Η Α. Skoupan Vukčević θεωρεί ότι ακολουθεί πρότυπο του Κέντρου<sup>675</sup>, όμως ο Ρ. Μιζονίτς πιστεύει ότι ως προς την θεματολογία τουλάχιστον είναι πρωτότυπος κύκλος<sup>676</sup>.

Η ιστόρηση ενός βίου αγίου που μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως παράδειγμα στους μοναχούς σε μοναστηριακή εκκλησία δεν ήταν σπάνια στην διάρκεια του ιγ' και ιδ' αι<sup>677</sup>. Η ίδια ερμηνεία μπορεί να δοθεί και στην συγκεκριμένη περίπτωση των σκηνών που αφορούν τον Ηλία. Η τοποθέτησή τους όμως στο διακονικό είναι φαινόμενο ως φαίνεται μοναδικό<sup>678</sup> -σε ό,τι αφορά τον Ηλία<sup>679</sup>- και επιδέχεται πρόσθετη ερμηνεία.

<sup>673</sup> Βλ. β.π., σημ.13.

<sup>674</sup> Α. SKOURAN VUKČEVIĆ, *Les fresques du XIIIe siècle au Monastère du Morāca*, 1959-60, σσ. 171-172.

<sup>675</sup> Της ίδιας, β.π., 1959-60 σ.172.

<sup>676</sup> Ρ. ΜΙΖΟΝΙΤΣ, β.π., 1969, σσ. 195-196.

<sup>677</sup> Όπως ο βίος του Ιωάννη του Προδρόμου στο μοναστήρι της Περιβλέπτου στην Οχρίδα (1295· Ε. VOORDECKERS, β.π., 1985, σ. 187).

<sup>678</sup> Ρ. ΜΙΖΟΝΙΤΣ, β.π., 1969, σσ. 195-196.



Κατ' αρχήν παρατηρεί κανείς ότι επιλέγονται σκηνές που έχουν χαρακτήρα Θεοφάνειας, με την έννοια ότι ο Θεός αποκαλύπτεται στον Ηλία είτε άμεσα είτε έμμεσα με την μεσολάβηση αγγελιοφόρων αγγέλων ή και την πραγματοποίηση θαυματουργικών ενεργειών.

Επιπρόσθετα στην ανατολική μεριά του θόλου ιστορείται ο Παλαιός των Ημερών ενώ η Παναγία Βλαχερνιώτισσα, ο Ευαγγελισμός και μια Δέηση στον ανατολικό τοίχο του διακονικού τοποθετούνται ακριβώς απέναντι από την παράσταση της ανάληψης του Ηλία<sup>680</sup>. Έτσι το συνολικό πρόγραμμα του διακονικού αποκτά έναν χριστολογικό συμβολισμό, όπου τονίζεται η Θεία Βούληση για την ενσάρκωση του Χριστού. Την εντύπωση αυτή εντείνει η υπόθεση του P. Μίιονις περί υπάρξεως ενός ιστορημένου κύκλου του Ιωάννη του Προδρόμου στην Πρόθεση σε αντιστοιχία μ' αυτόν του Ηλία, που τονίζει τον ρόλο των δύο αυτών προσώπων ως προαγγέλων του Ιησού. Το πρόγραμμα του διακονικού μπορεί να ερμηνευτεί και σωτηριολογικά, καθότι ο χώρος είχε και κοιμητηριακή χρήση<sup>681</sup> ενώ ο V. J. Djurić στηριζόμενος στα ιστορούμενα επεισόδια 2-4 αποδίδει στον κύκλο του Ηλία έναν συμβολισμό ευχαριστιακό<sup>682</sup>.

---

<sup>679</sup> Διότι η πιθανότητα παρουσίας κύκλου σκηνών σε σχέση με κάποιο άγιο σ' έναν ναό δεν εξαιρούσε το διακονικό ενός ναού. Ο V. Babić μάλιστα χωρίς όμως να γίνεται πιο συγκεκριμένος, αναφέρει μια αύξηση της παρουσίας τέτοιων κύκλων στον διάκοσμο των διακονικών στη διάρκεια των 17 και 18 αι. (V. BABIĆ, *Les chapelles annexes*, 1969, σσ. 129-134).

<sup>680</sup> E. VOORDECKERS, *ό.π.*, 1985, σ. 187.

<sup>681</sup> P. MIJOVIĆ, *ό.π.*, 1969, σσ. 195-196.

<sup>682</sup> Αν και κάτι τέτοιο συνάδει περισσότερο με τον διάκοσμο της Πρόθεσης (V. J. DJURIĆ, *ό.π.*, 1976, σσ. 50, 252).



Στον πρόναο του καθολικού του μοναστηριού του Προφήτη Ηλία στην Suceava στη Μολδαβία ο I. Ștefăneșcu καταγράφει έναν κύκλο οκτώ (8) επεισοδίων, που τον χρονολογεί στα 1540<sup>683</sup>.

Οι σκηνές απλώνονται σε ζώνη που περιτρέχει το σύνολο των τοίχων. Στον ανατολικό τοίχο ιστορείται η σκηνή της κλίσης του Ελισαίου (εικ.158· Βασ.Γ', ιθ', 19). Ο Ηλίας απευθύνεται χειρονομώντας προς τον Ελισαίο, που παριστάνεται χωρίς φωτοστέφανο σκυμμένος σ' ένα άροτρο, που οδηγούν τέσσερα ζεύγη βοδιών. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται σε μονότονο σχηματικό βραχώδες περιβάλλον.

Οι λοιπές σκηνές ιστορούνται στους υπόλοιπους τοίχους. Μεταξύ αυτών καταγράφονται οι εξής πέντε (5):

1) η διατροφή του προφήτη από έναν κόρακα, 2) φωτιά που κατέρχεται από τον ουρανό κατακαίει το σφάγιο της θυσίας στο όρος Καρμήλιο, 3) η συνάντηση του Ηλία με τον Αχαάβ, 4) ο Ηλίας σκοτώνει τους προφήτες του Βαάλ και 5) ο απεσταλμένος του Οχοζία εκλιπαρεί τον προφήτη για την ζωή του (Βασ.Δ', α', 13).

Η μεμονωμένη σκηνή της κλίσης του Ελισαίου δίνει μια περιορισμένη δυνατότητα διατύπωσης κάποιων παρατηρήσεων: τα σώματα φαίνεται ν' αποτυπώνονται σε κανονικές αναλογίες αλλά γενικά το σχέδιο και η πτυχολογία φαίνονται πρόχειρα και αμελή. Οι ανατομικές λεπτομέρειες δηλώνονται κατά τρόπο ακαθόριστο και παραποιητικό, αποτέλεσμα εν πολλοίς της αδεξιότητας των επιζωγραφίσεων. Δεν ανιχνεύεται καμιά διακοσμητική τάση ενώ και τα χρώματα φαίνονται

<sup>683</sup> I. ȘTEFĂNEȘCU. L' évolution de la peinture religieuse, 1929, σσ. 121-124.



σκληρά με περιορισμένους τόνους οπωσδήποτε αλλοιωμένα από τις επιζωγραφίσεις των ιθ' και ιθ' αι.

Ο νότιος εξωνάρθηκας ή εξαρτικός<sup>684</sup> του Καθολικού της Μονής Φιλανθρωπινών στη νήσο της λίμνης των Ιωαννίνων στον δυτικό του τοίχο φιλοξενεί στη β' ζώνη κάτω από τον θάνατο του Σαμψών και πάνω από την γ' ζώνη που εικονίζει τους σοφούς των Ελλήνων, τέσσερις σκηνές που αναφέρονται στον βίο του Ηλία ενώ στην ίδια ζώνη στο νότιο άκρο αριστερά έχουμε την «θάλασσα» του Ναού του Σολομώντος<sup>685</sup> (εικ.159)<sup>686</sup>.

Η χρονολόγησή του τοποθετείται το 1560<sup>687</sup>.

Και οι τέσσερις σκηνές του βίου ιστορούνται σε όμοια κλίμακα: Στο κέντρο περίπου όλης της συνθέσεως η παράσταση του Προφήτη στην έρημο μπροστά στο σπήλαιο. Κάτω δεξιότερα η σφαγή των προφητών του Βαάλ: ο Ηλίας κρατώντας μαχαίρι με ζωηρή κίνηση κρατά ακινητοποιημένο έναν εκ των ιερέων έτοιμος προς σφαγή του. Γύρω και κάτω του συμπλέγματος κείτονται ήδη νεκροί άλλοι προφήτες. Στο βόρειο άκρο της σύνθεσης η θυσία του Καρμηλίου όρους. Ο Προφήτης σε δραματική κίνηση, με τα χέρια ψηλά επικαλείται τον Θεό. Πίσω του ένας ιερέας του Βαάλ μάταια τον μιμείται. Την σκηνή περιβάλλει λαός. Κάποιοι

<sup>684</sup> Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ – ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., 1983, σελ. 29.

<sup>685</sup> Δεξαμενή ύδατος, πλήρης, πολυγωνικού σχήματος. Στηρίζεται κατά την βιβλική διήγηση με την βοήθεια δώδεκα κιονίσκων σε δώδεκα χάλκινα βόδια (*Βασιλειών Γ' ζ'*, 8. 13, *Παραλειπομένων Β', δ', 1-6*). Δύο μορφές προφανώς ιερείς του Ναού (*Παραλειπομένων Β', δ', 6*) που παριστάνονται πίσω της, σκύβουν αναδεύοντας το νερό.

<sup>686</sup> Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ – Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, 1993, φωτ. 214.

<sup>687</sup> Μία επιγραφή στον νάρθηκα στη νότια πόρτα δίνει την χρονολογία 7068 δηλ. 1560 όπως και το όνομα του δωρητή Ιωάσαφ Φιλανθρωπινού: Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Μερικαί παρατηρήσεις εις τας Ηπειρωτικάς τοιχογραφίας, 1960, σ. 112.



εξ αυτών περιχύνουν με νερό το θυσιαστήριο και τοποθετούν σχίδακες (σχίζες)<sup>688</sup>.

Μεταξύ των εδαφικών εξάρσεων που διαχωρίζουν την σκηνή του ολοκαυτώματος από τις λουπές σκηνές του βίου, μπρος σ' ένα συμμετρικό αρχιτεκτονικό σύνολο ο Αχάαβ διηγείται στην Ιεζαβέλ τα τεκμαιρόμενα επί του Καρμήλιου όρους<sup>689</sup>.

Ανάμεσα στη σκηνή αυτή και το επεισόδιο της ερήμου βροχή πέφτει προς την γη ορίζουσα το τέλος της τιμωρίας που είχε ο Θεός επιβάλλει<sup>690</sup>. Τον διάκοσμο συμπληρώνουν πυκνογραμμένες επιγραφές, που υπομνηματίζουν και ερμηνεύουν τα ιστορούμενα μεταγράφοντας τα σχετικά χωρία των Γραφών.

Ο κύκλος εξελίσσεται κατά τρόπο συνεχή. Επάλληλες εξάρσεις του εδάφους διαχωρίζουν τα επεισόδια δίνοντας την αίσθηση μιας χρονολογικής διαδοχής.

Τα γεγονότα αποδίδονται παραστατικά, με εύληπτα αφηγηματικά στοιχεία που τα διακρίνει η κίνηση, ο τονισμός του δραματικού, μια εκζήτηση των λεπτομερειών<sup>691</sup>.

Οι μικρογραφημένες μορφές παραπέμπουν στην παράδοση της Κρητικής Σχολής<sup>692</sup>. Σε κεντρικό σημείο της παράστασης το επεισόδιο της ερήμου. Η ύπαρξη όμως στον ίδιο δεσπόζοντα χώρο του κύκλου της σφαγής των ιερέων του Βαάλ νομίζω ότι υπονοεί μια δυσφορία για τον

<sup>688</sup> Βασ., Γ, ιη', 33-35.

<sup>689</sup> Βασ., Γ, ιθ', 1.

<sup>690</sup> Βασ., Γ, ιη', 45.

<sup>691</sup> Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., 1983, σ. 179.

<sup>692</sup> Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ - ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., 1991-92, σ. 18.



κατακτητή και αποτελεί μια έμμεση επίκληση στη Θεία Παρέμβαση προς συντριβή του αλλόθρησκου δυνάστη και απαλλαγή από τον ζυγό του<sup>693</sup>.

Είναι μοναδική απ' όσα γνωρίζω η διαδραμάτιση του ολοκαυτώματος και των λοιπών διηγηματικών στοιχείων της παράστασης εντός σπηλαιώδους πλαισίου· θυμίζει τον αντίστοιχο περιβάλλοντα χώρο, χρίσεως του Ελισαίου (με την απόδοση της μηλωτής) στον κώδικα Ambrosianus 49-50 του 9<sup>ου</sup> αι<sup>694</sup> στο Μιλάνο.

Στην παράσταση συνομιλίας του Αχαάβ με την Ιεζαβέλ οι μορφές φαίνονται να επεκτείνονται προς τα πάνω μέσω των αρχιτεκτονημάτων θυμίζοντας αντίστοιχες κρητικές φόρμες δημιουργίας γεωμετρικά ισορροπημένων συνόλων<sup>695</sup>. Τα κτίρια ψηλόλιγνα με χαμηλότερα ισόροπα παρεκτάματα έχουν αετωματική απόληξη.

Απλά, γραπτά φωτοστέφανα σε χρώμα θερμής ώχρας κοσμούν την κεφαλή του Προφήτη. Το σχέδιο γραμμικό, τα περιγράμματα σκληρά, η πτυχολογία παραδοσιακή τονίζει το ανάγλυφο των σωμάτων. Ο ενιαίος χώρος αποδίδεται συντηρητικότερα και διαρθρώνεται σε δύο επίπεδα: Επάλληλες εδαφικές εξάρσεις -που θυμίζουν ως επισημαίνει η Σταυροπούλου<sup>696</sup> έντονα Φράγκο Κονταρή- σε γκριζοπράσινο χρωματισμό και σε σκουρόχρωμο ουρανό. Στο πλαίσιο των μορφών αναγνωρίζονται επίσης τεχνικά γνωρίσματα της Κρητικής Σχολής, της οποίας όμως τις

---

<sup>693</sup> κάτι που ήδη η Αχειμάστου - Ποταμιάνου έχει επισημάνει στην συσσώρευση στρατιωτικών αγίων στον κυρίως ναό (M. AXEIMASTOY - POTAMIANOY, ό.π., 1983, σ. 116).

<sup>694</sup> A. GRABAR - G. MILLET, *Les miniatures du Gregoire de Naziance*, 1943, εικ. XLV II, 2 K. WEITZMANN, ό.π., 1947, εικ. 105.

<sup>695</sup> M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1977, σ. 79.

<sup>696</sup> A. STAVROPOULOU - MAKRI, ό.π., 1989, σ. 168-169.



ήρεμες χειρονομίες αντιστρατεύονται οι θεατρικές χειρονομίες των μορφών<sup>697</sup>. Καστανό με καφέ πλάθει τα πρόσωπα.

Για τους χρωματισμούς γενικά προτιμούνται καθαρά και ζωηρά χρώματα, ιδίως σε σημεία που περιβάλλονται από σκούρο φόντο επιδιώκοντας την έντονη αντίθεση.

Η παρουσία του Ηλία ως προδρόμου του μοναχισμού και του ερημιτισμού στον συγκεκριμένο εξωνάρθηκα συνδυάζεται με την ιστορία εσχολογικών και μοναστικών θεμάτων όπως η Δευτέρα Παρουσία (που καταλαμβάνει όλη την βόρεια πλευρά του εξωνάρθηκα) και μοναχών και αναχωρητών αγίων όπως στη κάτω ζώνη του νοτίου τοίχου (Άγιος Αρσένιος και Άγιος Ιωασάφ)<sup>698</sup>

Ακόμα επειδή «ὡς ἦν ἐν τῇ τοῦ πλάσματος ὑποστάσει ἀνελήφθη τὴν ἀνάληψιν τῶν πνευματικῶν προφητεύων»<sup>699</sup>, συνδέεται και τοποθετείται δίπλα στην εσχολογική σύνθεση της Δ. Παρουσίας.

Επιπροσθέτως η τοποθέτηση του κύκλου κάτω από την παράσταση «ἀποθανέτω ἡ ψυχὴ μου μετὰ τῶν ἄλλοφύλων», που διηγείται τον θάνατο του Σαμψών, μπορεί να αποδοθεί στον κοινό τους ερμηνευτικό προσδιορισμό ως προαναγγέλοντες την ἔλευση του Χριστού<sup>700</sup>.

Ακόμα με την ίδια ιδιότητα μπορεί να συνδυαστεί με την ευρισκόμενη κάτω του βίου απολογητική παράσταση των 7 Ελλήνων

<sup>697</sup> Μ. GARIDIS, ὁ.π., 1989, σ. 188.

<sup>698</sup> Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ - Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ, ὁ.π., 1993, σ. 220.

<sup>699</sup> ΕΙΡΗΝΑΙΟΥ, επισκόπου Λουγδούνου και Μάρτυρος, ὁ.π., P.G., VII, 1134).

<sup>700</sup> Σχετικά με τον Σαμψών: Επεισόδια του βίου του ερμηνεύονται ως προεικονίσεις της ζωής του Χριστού: L. REAU, ὁ.π., 1956, σ. 236. Ακόμα η εβραϊκή ερμηνεία του ονόματός του (μικρός ήλιος), όσο και το κοινό χαρακτηριστικό του με τον Ηλία που είναι η κόμη (W. SMITH, Dictionary of the Bible, 1863, σ.525), φαίνεται να δικαιολογεί την γειτνίαση των παραστάσεων τους.



Σοφών, που σύμφωνα με την απόκρυφη φιλολογία αποτελούν τους προαγγέλους στην αρχαιότητα, του Χριστιανισμού<sup>701</sup>.

Όσον αφορά αυτήν καθ' εαυτή την σύνθεση, ο ευχαριστιακός της συμβολισμός προβάλλεται τόσο από τη θέση του συνόλου - απέναντι της Δεήσεως του ανατολικού τοίχου - όσο και από την επιλογή των επεισοδίων του βίου: η παραμονή στην έρημο και η διατροφή από τον κόρακα, η θυσία στο Καρμήλιο όρος και η σφαγή των ιερέων του Βαάλ.

Παρατηρείται<sup>702</sup> ακόμα ότι η σκηνή της ερήμου στη διηγηματική συνέχεια μετά τον διάλογο Αχάαβ και Ιεζαβέλ ίσως υπονοεί την εκ νέου καταφυγή του προφήτη στην έρημο, όπου κατά την Βιβλική διήγηση υπό την μορφή αύρας παρουσιάστηκε σ' αυτόν ο Θεός. Πιθανόν στην παράσταση της διατροφής από τον κόρακα να έχει απορροφηθεί η παράσταση της Θεοφάνειας, συνεχίζοντας έτσι τις παραστάσεις των «έν οράσει» προφητών της ζώνης του ανατολικού και νοτίου τοίχου που βρίσκονται στο ίδιο ύψος με τις σκηνές του βίου<sup>703</sup>.

Ωστόσο η ύπαρξη στην ίδια σύνθεση σε συμμετρικά σημεία της «θάλασσας του Ναού» στο αριστερό άκρο της παράστασης, της περιχύσεως του θυσιαστηρίου στο δεξιό και της βροχής στο κέντρο που πίπτει επί της (ξηράς) γης, οδηγούν στην αλληγορία του βαπτίσματος, το οποίο εισάγει τον πιστό στους κόλπους της εκκλησίας και εικονογραφείται σ' έναν χώρο (στον εξωνάρθηκα), που εισάγει τον πιστό στον κυρίως ναό.

Ο βωμός καθάρεται με ύδωρ που ρέει από διάφορα σκεύη. Θεωρώ ότι η «ρέουσα» αναπαράσταση του νερού - όπως και η «ρέουσα» βροχή -,

<sup>701</sup> M. GARIDIS, ό.π., 1989, σ. 181.

<sup>702</sup> F. GARNIER, ό.π., 1988, σ. 118.

<sup>703</sup> Αναγνωρίζονται οι Ησαΐας, Ιερεμίας, Ιεζεκιήλ και Δανιήλ.





δεν αποτελούν απλά διηγηματικά στοιχεία αλλά παραπέμπουν στο «ζών ύδωρ» που ταυτίζεται με το «ρέον»<sup>704</sup>. Άρα μπορούμε να θεωρήσουμε την παράσταση του ολοκαυτώματος μια αλληγορία των παραπάνω: Ο βωμός καθάρεται με το ρέον ύδωρ για ν' ακολουθήσει το πυρ εξ ουρανών - η Χάρη του Αγίου Πνεύματος<sup>705</sup>.

Η αλληγορία του ζώντος ύδατος ως συμβόλου του Αγίου Πνεύματος επανέρχεται στο τέλος της Αποκάλυψης<sup>706</sup>, προσδίδοντας εσχατολογικό περιεχόμενο στη θεολογία του βαπτίσματος που διηγείται η υπό εξέταση σύνθεση εναρμονιζόμενη έτσι με τις γειτονικές εσχατολογικές παραστάσεις. Άλλωστε πίσω από την «θάλασσα» εμφανίζεται ο Ναός του Σολομώντα, αλληγορία του εσχατολογικού Ναού που περιγράφεται στον Εζεκιήλ<sup>707</sup> και στην Αποκάλυψη<sup>708</sup>.

---

<sup>704</sup> Κατά τον J. Danielou, το «ζών ύδωρ» ταυτίζεται με το «ρέον ύδωρ» των ποταμών και των πηγών (J. DANIELOU, ό.π., 1961, σ.50). Στο Κατά Ιωάννη ο Χριστός παρουσιάζει το «ζών ύδωρ» ως ένα σύμβολο της χάρης του Αγίου Πνεύματος (Κατά Ιωάννην, ζ', 37-39), στην οποία μετέχει ο βαπτιζόμενος. Κατά τον Ιεζεκιήλ (Ιεζεκιήλ, λστ', 25-27) η Χάρη αυτή επέρχεται σε δυο στιγμές με πρώτη αυτή του εξαγνισμού που παρέχει το νερό του βαπτίσματος. Η σχέση της εμβάπτισεως στο νερό με την εμβάπτιση στη Χάρη της οποίας προηγείται χρονικά εκφράζεται και από τον Ιωάννη Βαπτιστή: «Εγώ μὲν βαπτίζω ὑμᾶς ἐν ὕδατι εἰς μετάνοιαν· ὁ δὲ ὀπίσω μου ἐρχόμενος ... ὑμᾶς βαπτίσει ἐν Πνεύματι Ἁγίῳ καὶ πυρὶ» (Κατά Ματθαίον, γ', 11-12)..

<sup>705</sup> L. REAU, ό.π., 1956, σ. 349. Ὁμοια οἱ ἱερεῖς «καθάρονται» στο νερό της «χαλκῆς θάλασσης» (Παραλειπομένων ό.π., δ', 6) που κατά τον Klauser (T. KLAUSER, ό.π., 1939, σσ.157-160) αποτελεί μια αλληγορία του «ζώντος ύδατος». Ο καθαρμός αυτός προηγείται του θυσιαστηρίου τῶν ολοκαυτωμάτων που υπονοείται στην παράσταση, ἐνῶ ἡ τιμωρημένη ἀπὸ τὴν ξηρασία γῆ, λυτρώνεται με το «ρέον» ύδωρ της βροχῆς.

<sup>706</sup> Αποκάλυψις Ιωάννου, κβ', 1.

<sup>707</sup> Ιεζεκιήλ, μζ', 1-12.

<sup>708</sup> Αποκάλυψις Ιωάννου, κβ', 1-2.



Στο μονύδριο των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας στη Βέρροια ιστορείται κύκλος που αποτελείται από επτά (7) επεισόδια του βίου του προφήτη χρονολογούμενος στα 1589<sup>709</sup>.

Οι σκηνές αναπτύσσονται σε ανεξάρτητη σειρά από την χρονολογική διαδοχή τους στη μεσαία ζώνη του κυρίως ναού στο νότιο και δυτικό τοίχο. Αναλυτικά με φορά από ανατολή προς δύση στον νότιο τοίχο απεικονίζονται:

1) η θυσία στο Καρμήλιο όρος (εικ.160)<sup>710</sup>, 2) η σφαγή των προφητών του Βαάλ (εικ.161)<sup>711</sup>, 3) ο δια της πυρράς θάνατος των πενήκοντα απεσταλμένων του Οχοζία προς τον Ηλία (εικ.162)<sup>712</sup>.

από νότο προς βορρά στον δυτικό τοίχο απεικονίζονται:

4) ο προφήτης διατρεφόμενος από κόρακα (εικ.163)<sup>713</sup>, 5) ευλογών το αλεύρι και το λάδι της χήρας της Σερεπτά (εικ.164)<sup>714</sup>, 6) φιλοξενούμενος από την χήρα (εικ.165)<sup>715</sup> και 7) η ανάληψη του προφήτη (εικ.166)<sup>716</sup>.

Οι παραστάσεις οριοθετούνται μεμονωμένες εντός πλαισίων, πλην της περίπτωσης των δύο τελευταίων σκηνών που φιλοξενούνται σε κοινό πλαίσιο. Η διαφοροποίηση αυτή πρέπει νομίζω να χαρακτηριστεί

---

<sup>709</sup> Α. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, ό.π., 1994, σ. 289. Στο ίδιο, στη σ. 180 στην περιγραφή των σκηνών του κύκλου παραλείπεται το επεισόδιο της καύσης των πενήκοντα απεσταλμένων του Οχοζία και ερμηνεύεται η σκηνή της φιλοξενίας του Ηλία από την χήρα ως περιγράφουσα την ανάσταση του υιού της από τον προφήτη.

<sup>710</sup> Αδημοσίευτη φωτογράφιση κατόπιν αδειάς της ια΄ Εφορίας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων την οποία και ευχαριστώ.

<sup>711</sup> Αδημοσίευτη φωτογράφιση όπως περιγράφεται ανωτέρω.

<sup>712</sup> Αδημοσίευτη φωτογράφιση όπως περιγράφεται ανωτέρω.

<sup>713</sup> Αδημοσίευτη φωτογράφιση όπως περιγράφεται ανωτέρω.

<sup>714</sup> Αδημοσίευτη φωτογράφιση όπως περιγράφεται ανωτέρω.

<sup>715</sup> Αδημοσίευτη φωτογράφιση όπως περιγράφεται ανωτέρω.

<sup>716</sup> Αδημοσίευτη φωτογράφιση όπως περιγράφεται ανωτέρω.



συμπτωματική, την στιγμή που ο Ελισαίος -που αναμένει την μηλωτή στην ανάληψη του Ηλία-, διαχωρίζεται από την σύνθεση του άρματος (προφανώς λόγω έλλειψης χώρου) και τοποθετείται σε γειτονική μη συγγενική σύνθεση, που συνεχίζει τον διάκοσμο της μεσαιάς ζώνης στον βόρειο τοίχο.

Οι σκηνές της θυσίας και της σφαγής των προφητών του Βαάλ είναι οι διηγηματικότερες. Στην πρώτη ο προφήτης με υψωμένα χέρια επικαλείται την Θεία συνδρομή, η οποία με την μορφή κολώνας φωτιάς επέρχεται από τετρατοσφαίριο, που δεσπόζει στον ουρανό. Το περιβάλλον κοσμείται από βραχάδεις εξάρσεις με σχηματικά φυτά με άνθη. Τρεις νεανικές μορφές περιχύνουν το θυσιαστήριο.

Στη δεύτερη σκηνή ο Ηλίας επί πτωμάτων βυθίζει το (στριφτό) μαχαίρι του στο λαιμό ενός εκ των υποψηφίων θυμάτων, που στωικά αναμένουν το τέλος τους. Πίσω του όμοια ενδεδυμένοι άνδρες παρακολουθούν τα γενόμενα. Η σκηνή εξελίσσεται μπροστά σε πόλη, της οποίας αποδίδονται προοπτικά τα τείχη που την περιβάλλουν.

Στην θανάτωση των πενήκοντα απεσταλμένων γλώσσες φωτιάς κατέρχονται από τετρατοσφαίριο προς τις κεφαλές τους ενώ ο προφήτης στρέφει την πλάτη του προς αυτούς, δείγμα της άρνησής του να τους ακολουθήσει. Στο αριστερό ήμισυ της σύνθεσης εικονίζεται περιτοιχισμένη πόλη, μέσα στην οποία ο Οχοζίας με δορυφόρο του περιμένει τον προφήτη.



Στη διατροφή του προφήτη από κόρακα το επεισόδιο εξελίσσεται σε απόλυτα βραχώδες περιβάλλον ενώ ο Ηλίας παριστάμενος κατά τον συνήθη τρόπο<sup>717</sup> τοποθετείται εντός του σπηλαιίου.

Σε παρεμφερές περιβάλλον ο Ηλίας κρατώντας ραβδί (χαρακτηριστικό του πεζοπόρου) ευλογεί το καλάθι της χήρας (που προφανώς περιέχει το λάδι και αλεύρι), την οποία κοσμεί φωτοστέφανο.

Στην επόμενη σύνθεση στο αριστερό της μέρος τα δύο προαναφερθέντα πρόσωπα συντρώγουν μπροστά σε πλούσια διακοσμημένο τραπέζι. Την σκηνή πλαισιώνει σειρά αρχιτεκτονημάτων. Στο δεξί τμήμα φιλοξενείται η ανάληψη του προφήτη, για την απεικόνιση της οποίας επιλέγεται ο μετωπικός τύπος άρματος. Στο δεξί χέρι κρατά δυτικότροπο ειλητάριο με την φράση: «Ζηλῶν ἐζήλωκα τῷ Κυρίῳ παντοκράτορι» (Βασ.Γ', ιθ', 10).

Τον ζωγράφο χαρακτηρίζει μια πλούσια αγιολογική γνώση, που αποτυπώνεται στην ακρίβεια της διήγησης. Επιδεικνύει μια διηγηματική και διακοσμητική τάση που ενίοτε γίνεται έντονη (οι σκηνές της θυσίας και της σφαγής των προφητών, το τραπέζι της χήρας, τα αρχιτεκτονήματα στην ίδια παράσταση). Η δεξιότητά του κρίνεται περιορισμένη. Παρά την προσπάθεια που φαίνεται να καταβάλλει, τα πρόσωπα αποτυπώνονται κάπως ισοπεδωτικά με κοινά χαρακτηριστικά : στενοί κρόταφοι, γρυπές μύτες, σκοτεινές οφθαλμολογικές κόγχες, έντονος φωτισμός στο μέτωπο. Τα ενδύματα πάντως αναδεικνύουν τους όγκους και τα χρώματα παρά τους χαμηλούς τόνους παρουσιάζουν κάποιες αποχρώσεις.

<sup>717</sup> Βλ. σσ. 227-28.



Οι μοναχοί Μερκούριος και Ατζαλής το 1636<sup>718</sup> στον θόλο της Φιάλης που βρίσκεται στην αυλή της Μονής Μεγίστης Λαύρας, ιστορούν - μεταξύ των σκηνών που αναφέρονται σε επεισόδια του βίου των Ιωάννη Προδρόμου, Μωϋσή, Ελισαίου- και δύο σκηνές που αφορούν τον Ηλία: την θυσία στο Καρμήλιο όρος και την ανάληψή του (εικ.167)<sup>719</sup>.

Οι σκηνές εξελίσσονται σε συνεχή διήγηση και με μάλλον συγκεχυμένο τρόπο ενώ τα κείμενα που τις συνοδεύουν αναφέρονται και στην διάβαση του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο.

Οι σκηνές είναι εκτελεσμένες από ανθρώπους που έχουν την τεχνική εμπειρία αλλά όχι την προσωπικότητα του καλλιτέχνη που θα επιδίωκε την προσωπική συμβολή στο έργο. Έτσι περιορίζονται σ' ένα μιμητισμό του Θεοφάνη όπως αυτός εκδηλώνεται στο Καθολικό της Μονής: τάση προς απλοποίηση και τυποποίηση των προσώπων, σκληρή αντίθεση φωτός και σκιάς εξαιτίας του πολύ σκοτεινού πλασμού, επιδίωξη διακοσμητικών σχημάτων (στην ρυθμικότητα των πτυχώσεων, των φλογών της θυσίας, του βραχώδους περιβάλλοντος). Το μετωπικό άρμα με τους τροχούς επί της ράχης των αλόγων φαίνεται να διατηρεί συγκεκριμένο τύπο που είχε αναπτυχθεί στην ευρύτερη περιοχή<sup>720</sup>.

Στο καθολικό της Ιεράς Μονής του Προφήτη Ηλία Δραγαμέστου κοντά στον Αστακό της Αιτωλοακαρνανίας το 1704<sup>721</sup> ιστορείται στο τύμπανο του δυτικού τοίχου με φορά από ανατολή προς

<sup>718</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1987, σ.96.

<sup>719</sup> G. MILLET, ό.π., I, 1927, fig.152.1.

<sup>720</sup> βλ. εικ.30.



δύση, κατ' απόλυτη χρονολογική σειρά και σε συνεχή διήγηση ένας μικρός κύκλος που περιλαμβάνει τρία (3) επεισόδια (εικ.168)<sup>722</sup>:

1) την ανάσταση του υιού της χήρας, 2) την θυσία στο Καρμήλιο όρος και 3) την σφαγή των προφητών του Βαάλ.

Η σύνθεση διαμοιράζεται στα δύο από το θυσιαστήριο και τις φλόγες που ξεπηδούν από αυτό. Δεξιά του δύο γεωμετρικά τοποθετημένοι γονατιστοί προφύτες (ο Ηλίας σε διπλή απεικόνιση) στρέφονται ο ένας προς το θυσιαστήριο και ο άλλος αντιθέτως προς την καθιστή χήρα, που κρατά το παιδί της. Μια τρίτη μορφή ανάμεσα στους δύο προσευχόμενους προφύτες προσανατολίζεται προς το θυσιαστήριο. Εντυπωσιακό αρχιτεκτόνημα που καλύπτει την χήρα και το παιδί, επιμηκύνεται στο ανώτατο όριο του διαθέσιμου χώρου· κατά μήκος μετατρέπεται σε τείχος, που καλύπτει το σύνολο του βάθους της σύνθεσης, έως τις σχηματικές γλώσσες που κατακαίγουν το θυσιαστήριο. Στα μεσοδιαστήματα των πύργων του τείχους αναπτύσσονταν επεξηγηματικά εδάφια των σκηνών, ως φανερώνουν υπολείμματα γραφής.

Στο αριστερό τμήμα εξελίσσεται η σφαγή των προφητών του Βαάλ. Πλήθος νεκρών καλύπτουν πλήρως το ήμισυ του διαθέσιμου χώρου ενώ αριστερά και δεξιά του προφήτη - που ακινητοποιώντας ένα από τα θύματα

<sup>721</sup> Σ. ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΥ, Μονή προφήτου Ηλιού Δραγαμέστου, Π.Ο.Κ., 11 (1930) 86, σ.345

<sup>722</sup> Αδημοσίευτη. Η γενική κατάσταση των τοιχογραφιών ήταν πολύ επιβαρυνμένη, σε σχέση με το επίπεδο διατήρησης που συνάντησε ο Α. Παλιούρας λίγα χρόνια πριν (Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, Αθήνα, 1985, σ.140). Στο τέμπλο προς τον βόρειο τοίχο σε προσκυνητάρι υπήρχε εικόνα διαστάσεων: 120 X 90 cm (Σ. ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΥ, ό.π., 1930, σ.345) των αρχών του ιη' αι με κεντρικό θέμα την άνοδο του Ηλία και σε εικονίδια οκτώ (8) ακόμα επεισόδια του βίου του προφήτη σε δύο ομάδες των τεσσάρων στο επάνω και στο κάτω μέρος της εικόνας. Ατυχώς σύμφωνα με τον ιερέα του χωριού η εικόνα είχε κλαπεί από διατίας (χρόνος επίσκεψης: Απρίλιος του 2000).



ετοιμάζεται προς σφαγήν του-, δύο πολυπρόσωποι όμιλοι οδηγούν βιαίως προς τον Ηλία από έναν συλληφθέντα ψευδοπροφήτη.

Παρά την διατήρηση όλων των παραδοσιακών τύπων αποτύπωσης των θεμάτων και ενός επιπέδου τεχνικής απόδοσης είναι πρόδηλος ο λαϊκός χαρακτήρας του έργου. Παρουσιάζει τις σκηνές υπερφορτωμένες, μη δυνάμενος προφανώς να τις προσαρμόσει στον διατιθέμενο χώρο. Έντονα περιγράμματα ορίζουν τις μορφές. Τα πρόσωπα δεν αποδίδονται με ευμορφία ενώ οι μορφές με εκφραστικές στάσεις και χειρονομίες συμβάλουν στον αφηγηματικό χαρακτήρα μιας σύνθεσης, που φαντάζει επίπεδη.

Ο Ν. Χαβιάρας περιγράφει έναν κύκλο σκηνών στο καθολικό της Μονής του Προφήτη Ηλία στη Σύμη, ιστορημένο μετά το 1722 που θεωρείται έτος κτήσεως του ναού<sup>723</sup>.

Κατά την ανωτέρω περιγραφή και με την σειρά που αυτή δίνει, στον βόρειο τοίχο του ναού βρίσκονται:

1) η ανάληψη του προφήτη, 2) ο Ηλίας κοιμώμενος και δίπλα του άγγελος που τον ξυπνά και τον προστάζει να φάει (ως περιγράφει ανοικτό ειλητάριο και δεικνύουν οι άρτοι και η κολοκύθα που τοποθετούνται δίπλα στον προφήτη) Βασ.Γ', ιθ', 5· 3) ο Ηλίας γονατιστός, στρεφόμενος προς τον ουρανό απ' όπου προσδοκά την έλευση της βροχής, λέγει στον Αχαάβ: «ζεῦξον τὸ ἄρμα σου, ἵνα μὴ καταλάβῃ σε ὑετός» (Βασ.Γ', ιη', 44), κατά την περιγραφή του ειληταρίου που κρατά· 4) ο Ηλίας προσευχόμενος και κάτω από αυτόν έφιππος άνδρας που κρατά ειλητάριο,

<sup>723</sup> Ν.ΧΑΒΙΑΡΑΣ, Τα μοναστήρια της Σύμης, 1962, σσ. 29-30.



που αναφέρεται στην άνοδο του προφήτη στο Καρμήλιο και τον σεισμό που γίνεται<sup>724</sup>.

Στον νότιο τοίχο αναγνωρίζονται:

5) η συνάντησή του με την χήρα της Σερεπτά· 6) η σφαγή των προφητών του Βαάλ· 7 και 8) δύο σκηνές όπου αναγνωρίζεται ο Ηλίας· η κακή διατήρηση όμως δεν επιτρέπει την ταύτισή τους με συγκεκριμένα επεισόδια.

Μεταγενέστεροι κύκλοι σ' εμένα τουλάχιστον δεν είναι γνωστοί. Η ούτως ή άλλως σπάνια επιλογή της ιστορίας του κύκλου στην εντοίχιο ζωγραφική κατέστη τουλάχιστον σπανιότερη από την συνεχώς διογκούμενη παραγωγή των αγιογραφικών εικόνων.

Είναι ίσως ενδεικτικό το ότι σε τοιχογραφία που σώζεται από την παλαιά Μονή του Προφήτη Ηλία (ιθ' αι.) στα Βίλλια της Αττικής (τώρα πλήρως ανακαινισμένης), στην οποία αποτυπώνονται οι δύο βασικές σκηνές της ανόδου και της διατροφής στην έρημο, αντιγράφεται εμφανώς ο τρόπος, που τα δύο αυτά θέματα παρουσιάζονται σε σύγχρονες φορητές εικόνες (εικ. 169)<sup>725</sup>.

---

<sup>724</sup> Πιθανότατα ο ζωγράφος αναφέρεται εσφαλμένα στο Καρμήλιο όρος καθότι ο σεισμός που προηγείται της Θεοφανείας, λαμβάνει χώρα στο όρος Χωρήβ (Βασ.Γ' .ιθ', 8-12). Ο έφιππος άνδρας προφανώς αποτελεί ένα ξένο δάνειο.





## II. ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

### 1. Σκηνές του βίου σε πλαίσια.

Το πρωϊμότερο παράδειγμα εικόνας με περιλαμβάνουσας περισσότερα του ενός επεισοδίων είναι η ευρισκόμενη στην Galerie Tretiakov στη Μόσχα, που χρονολογείται στο β' μισό του γ' αι και προέρχεται από την ευρύτερη περιοχή του Pskov (εικ. 170)<sup>726</sup>.

Η εικόνα έχει ένα κεντρικό θέμα και στο περιθώριο που σχηματίζεται γύρω του, στο πάνω οριζόντιο μέρος αναπτύσσεται μια διευρυμένη δέηση με επτά (7) συνολικά μορφές. Τα δύο κάθετα αριστερά και δεξιά διαμοιράζονται σε τέσσερα εικονίδια σαφώς διακριτά μεταξύ τους, που περιέχουν ανάλογο αριθμό επεισοδίων του βίου του Ηλία ενώ στο κάτω οριζόντιο περιθώριο, μέσα στα περιγράμματα μεταγενεστέρων μετωπικών αγίων διακρίνονται σπαράγματα τεσσάρων (4) ακόμα σκηνών.

Το κεντρικό θέμα της παράστασης απεικονίζει τον Ηλία καθήμενο σε βραχώδες περιβάλλον με λιτό φυτικό διάκοσμο να ακουμπά το κεφάλι του στο χέρι και να στρέφεται ελαφρά προς τα δεξιά. Η αποτύπωση αυτή θυμίζει έντονα τον τρόπο με τον οποίο Μεσοβυζαντινές μικρογραφίες απέδωσαν την διατροφή του προφήτη στην έρημο από τους κόρακες.

Επιπρόσθετα απ' όσα γνωρίζω δεν υπάρχει ανάλογη επιλογή θέματος ως κεντρικού· αλλά και ως δευτερεύοντος στα εικονίδια που πλαισιώνουν το βασικό επεισόδιο, είναι τουλάχιστον δυσεύρετο στις πιο

<sup>725</sup> Αδημοσίευτη· βλ. παρακάτω εικ. 207-211.

<sup>726</sup> (141 X 111cm) M. ALPATOV – I. RODNIKOVA. ό.π., 1990, pl.1· K. ONASCH, *Ikonen*, 1961, no 62· M. ALPATOV, ό.π., 1978, no 48.



κοντινές χρονολογικά με την συγκεκριμένη σύνθεση, εικόνες που γνωρίζω. Η μη ύπαρξη κόρακα δεν μπορεί να θεωρηθεί βεβαία, εξαιτίας της γενικότερης φθοράς που παρουσιάζει η σύνθεση.

Από αυτό θεωρώ πιθανότερη την απεικόνιση κι εδώ της διατροφής του Ηλία από τους κόρακες και όχι την ερμηνεία της συγκεκριμένης παράστασης των Rodnikova – V. Laouirina<sup>727</sup> ως απεικόνισης της στιγμής που ο προφήτης ακούει τα λόγια του Θεού, στη Θεοφάνεια που συντελείται στο όρος Χωρήβ (Βασ.Γ', ιθ' 13-19).

Οι σκηνές που πλαισιώνουν το κυρίως θέμα με κίνηση από αριστερά προς τα δεξιά και από πάνω προς τα κάτω είναι:

1) η εμφάνιση αγγέλου στον κοιμώμενο πατέρα του Ηλία Σωβάκ (πηγή απόκρυφη)<sup>728</sup>, 2) ο Σωβάκ διηγείται τα θαύματα που έλαβαν χώρα μέχρι την γέννηση του γιου του (επίσης απόκρυφη διήγηση), 3) ο Ηλίας ζητά από τον Θεό να ενσκήψει ξηρασία ως τιμωρία για το Ισραήλ· πίσω του ο Αχαάβ και η ακολουθία του (Βασ.Γ', ιζ', 1), 4) η συνάντηση του Ηλία με την χήρα της Σερεπτά, 5) ο Ηλίας τρώει μαζί με την χήρα και τον γιο της (Βασ.Γ', ιζ', 15), 6) ο Ηλίας ανασταίνει τον γιο της χήρας, 7) ο Αβδιού πληροφορεί τον Ηλία ότι τον θέλει ο Αχαάβ (Βασ.Γ', ιη', 7), 8) Ο Ηλίας ενώπιον του Αχαάβ (Βασ.Γ', ιη', 17).

Τα επεισόδια του κάτω οριζοντίου περιθωρίου φαίνεται ότι ήταν:

9) Η θυσία στο Καρμήλιο όρος, 10) η σφαγή των προφητών του Βαάλ, 11) η διάβαση του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο (Βασ.Δ', β', 8) και 12) αδιάγνωστη παράσταση (που πιθανολογείται όμως

<sup>727</sup> των ιδίων, ό.π., 1990, σ. 291.

<sup>728</sup> Βλ. σ.8, σημ.13.



ότι ήταν η ανάληψη του προφήτη λόγω της χρονολογικής διαδοχής των σκηνών).

Η ήρεμη, σεβάσμια προσωπικότητα που αναδεικνύει το σχέδιο στο κεντρικό θέμα και η ένδυση του προφήτη με χιτώνα και ιμάτιο θυμίζει τις Μεσοβυζαντινές μικρογραφίες. Ο καθαρός αλλά κάπως ξηρός χαρακτήρας της ζωγραφικής τείνει προς την χρήση πολλών χρωμάτων, που πάντως συνυπάρχουν αρμονικά.

Η ανάληψη του προφήτη καταλαμβάνει το κεντρικό μέρος του συνόλου σε εικόνα, που επίσης προέρχεται από την περιοχή του Ρσκον (εικ.171). Βρίσκεται στο Δημοτικό Μουσείο της πόλης και χρονολογείται μεταξύ του ιδ' και ιστ' αι<sup>729</sup>.

Η άνοδος του Ηλία εικονογραφείται με τον συνήθη τρόπο τουλάχιστον για τις ρωσικές εικόνες του ιε'αι και μεταγενέστερες<sup>730</sup>: το άρμα του προφήτη καθώς ανέρχεται απεικονιζόμενο κατά μήκος, περικλείεται σε σχηματικό νέφος ζωηρά κόκκινο, που δεσπόζει στο κέντρο της σύνθεσης. Χαμηλά αριστερά ο Ελισαίος λαμβάνει στα χέρια τη μηλωτή περιβαλλόμενος στα πόδια από ύφασμα κατά τρόπο κοινό με εικόνες της προαναφερθείσης περιόδου. Όμοια εμφανίζονται εδώ δύο άγγελοι, εκ των οποίων ο ένας οδηγεί τα άλογα και ο άλλος την πύρινη σφαίρα προς τον ουρανό.

Οι είκοσι (20) σκηνές που περιβάλλουν την κεντρική παράσταση αναγνωρίζονται κατά τον συνήθη τρόπο: οριζοντίως η πάνω σειρά, έπειτα

<sup>729</sup> Ο Κ. Onasch την τοποθετεί μεταξύ ιδ' και ιστ' αι.(Κ. ONASCH, ό.π., 1961, no76, σ.380)· ο Ρ. Muratoff είναι πιο συγκεκριμένος θεωρώντας ότι ανήκει στον ιστ'αι. (Ρ. MURATOFF, *Ícônes russes anciennes*, 1914, pl.XXXII-XXXIII, σ.28-29).

<sup>730</sup> Βλ. εικ. 193, 199-202.



από την αριστερή στη δεξιά στήλη εναλλάξ και τέλος η οριζόντια κάτω σειρά. Οι σκηνές είναι:

1) γέννηση του Ηλία, 2) εξιστόρηση των γεγονότων που προηγήθηκαν γέννησης του Ηλία από τον πατέρα του Σωβάκ, 3) ο Ηλίας μπροστά στον Αχαάβ, 4) ο Ηλίας διατρεφόμενος στον χείμαρρο Χωρράθ, 5) ο διωγμός των προφητών του Γιαχβέ (Βασ.Γ', ιη', 4), 6) συνάντηση του Ηλία και της χήρας του Σερεπτά, 7) η χήρα βρίσκει τον γιο της νεκρό (Βασ.Γ', ιζ', 17), 8) εκλιπαρεί τον Ηλία να το σώσει (Βασ.Γ', ιζ', 18), 9) ο Ηλίας ζητά την συνδρομή του Θεού για ν' αναστήσει το παιδί (Βασ.Γ', ιζ', 20), 10) ο Ηλίας παραδίδει το παιδί ζωντανό στη μητέρα του (Βασ.Γ', ιζ', 23), 11) ο Ηλίας συναντά τον Αβδιού (Βασ.Γ', ιη', 8κ), 12) ο Αβδιού με τους προφήτες που διέσωσε ενώπιον του Ηλία (;)<sup>731</sup>, 13) η συνάντηση του Ηλία με τον Αχαάβ (;), 14) οι ιερείς του Βαάλ αποτυγχάνουν στη θυσία τους, 15) η θυσία του Ηλία στο Καρμήλιο όρος, 16) ο Ηλίας σφαγιάζει τους ιερείς του Βαάλ, 17) η Θεοφανεία στο Χαρρέθ, 18) η κρίση των Αζαήλ και Ιού ως βασιλέων Συρίας και Ισραήλ, 19) ο Ηλίας εγείρεται από άγγελο, 20) διάβαση του Ιορδάνη από Ηλία και Ελισαίο.

Σχετικά με το παραπάνω σύνολο επισημαίνονται η εκτεταμένη ακολουθία σκηνών (7<sup>η</sup> έως και 10<sup>η</sup>), που αφορούν το επεισόδιο της ανάστασης του γιου της χήρας· επίσης η συνάντηση του Ηλία με τον Αβδιού και η θυσία στο Καρμήλιο όρος περιγράφονται σε δύο σκηνές (11<sup>η</sup> -12<sup>η</sup> η πρώτη, 14<sup>η</sup>-15<sup>η</sup> η δεύτερη). Όλες οι απεικονίσεις χαρακτηρίζονται από ζωηρότητα και εκφραστικότητα των κινήσεων των προσώπων καθώς

---

<sup>731</sup> Στη Βιβλική διήγηση ο Αβδιού απλώς αναφέρει στον Ηλία τους εκατό (100) προφήτες που διέσωσε (Βασ.Γ', ιη', 13).



και από την αφθονία των λεπτομερειών. Τέλος παρατηρείται μια τάση συνεχούς διήγησης στην 9<sup>η</sup> σκηνή (όπου ο Ηλίας ζητά την συνδρομή του Θεού για ν' αναστήσει το παιδί), στην οποία ο Ηλίας απεικονίζεται δύο φορές.

Επίσης η άνοδος του Ηλία βρίσκεται στο κέντρο της εικόνας που βρίσκεται στο Μουσείο Τέχνης και Ιστορίας στο Gorki, χρονολογούμενη στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αι. και προερχόμενη από την εκκλησία του Αγίου Ηλία της ίδιας πόλης<sup>732</sup>.

Πάνω από την κεντρική παράσταση της ανάληψης του προφήτη υπάρχει μια απεικόνιση της Παναγίας του τύπου της Βλαχερνιώτισσας. Οι σκηνές που περιβάλλουν την κεντρική παράσταση είναι δεκαέξι όμως οι σκηνές υπ' αριθ. 12 έως και 15 είναι ιδιαίτερα φθαρμένες, μη αναγνωρίσιμες ασφαλώς ενώ η τελευταία είναι πλήρως κατεστραμμένη. Δεν είναι βέβαιο ότι οι επιγραφές στην αρχαία ρωσική που φέρει, είναι και σύγχρονες της απεικόνισης του συνόλου. Τα παρουσιαζόμενα επεισόδια είναι:

1) το όνειρο του πατέρα του Ηλία, ο οποίος στη γέννηση του γιου του είδε αγγέλους να τον περιβάλλουν με φλόγες (σύμφωνα με το κείμενο του Ψευδο-Επιφανίου)<sup>733</sup>, 2) ο Ηλίας οδηγείται στο σχολείο από την μητέρα του (σκηνή πιθανότατα δανεισμένη από τον κύκλο του αγίου Νικολάου), 3) ο Ηλίας συζητώντας με τους Ιουδαίους (;), 4) ο Ηλίας διατρεφόμενος στην έρημο από κόρακα, 5) η Θεοφανεία στο Χωρήβ, 6) ο

33

<sup>732</sup> V. LAZAREV, Ικονί, 1983, σ.129· από τον συγκεκριμένο τίτλο κατέστη δυνατή μόνο η ανεύρεση της περιγραφής των παραστάσεων.

<sup>733</sup> Βλ. σημ.13.



Ηλίας περιγελά την αποτυχημένη θυσία των ιερέων του Βαάλ, 7) άγγελος ξυπνά τον Ηλία, 8) η θυσία του Ηλία στο Καρμήλιο όρος, 9) η διάβαση του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο, 10) ο Ηλίας διατάσσει τη σφαγή των ιερέων του Βαάλ, 11) η ανάσταση του γιου της χήρας, 12) ο Ηλίας λαμβάνει την εντολή του Θεού να νουθετήσει τον Αχαάβ για τον θάνατο του Ναβώθ (;), 13) ο Ηλίας προφητεύει στον Αχαάβ την εξόντωση του οίκου του (;), 14) τα σκυλιά γλείφουν το αίμα του Αχαάβ πάνω στο πολεμικό του άρμα (;), 15) ο Ηλίας συναντά τον τρίτο αγγελιοφόρο του Οχαζία και τον συνοδεύει έπειτα από παρεκκλίσεις αγγέλου(;) και 16) η συνάντηση Ηλία και Οχαζία. (πιθανολογείται).

Η αλληλουχία των σκηνών είναι αρκετά μπερδεμένη εκτός των άνω και κάτω σειρών (σκηνές 1 μέχρι 4 και 13 έως 16) επειδή παραμερίζοντας τη συνήθη διευθέτηση των σκηνών, ο καλλιτέχνης ομαδοποίησε τα τρία επεισόδια του Καρμηλίου όρους (σκηνές 6, 8 και 10) στην δεξιά άκρη της εικόνας.

Στην χρονολογημένη στα 1690 και υπογεγραμμένη από τους Boris και Ιωάννη εικόνα (εικ.172)<sup>734</sup> της συλλογής Tretijakov στη Μόσχα, ο Ηλίας στην έρημο -όπως στην «πρωτότυπη» εικόνα του ιβ' αι. που αναφέραμε ήδη-, παρουσιάζεται στο κέντρο της σύνθεσης. Ο προφήτης τοποθετείται καθιστός σε αγροτικό περιβάλλον πολύ στιλιζαρισμένος και στο χέρι κρατά ραβδί πάνω στο οποίο φαίνεται να στηρίζεται. Οι είκοσι (20) σκηνές που περιβάλλουν την κεντρική σκηνή παρουσιάζουν:

35

<sup>734</sup> V. ANTONOVA – N. MNEVA, Galerie Tretijakov, II, 1963, fig. 165 (976), σσ.457-458.



1) την γέννηση του Ηλία, 2) δύο άγγελοι φασκιώνουν τον μικρό Ηλία, 3-4) αταύτιστες σκηνές, 5) ο Ηλίας ενώπιον του Αχαάβ, 6) η συνάντηση του Ηλία και της χήρας της Σερεπτά, 7) το θαύμα του πολλαπλασιασμού του αλεύρου και λαδιού, 8) η χήρα δείχνει στον Ηλία τον γιο της νεκρό (:), 9) σκηνή αταύτιστη, 10) ο Ηλίας αποδίδει ζωντανό στη χήρα το παιδί της, 11) η αποτυχημένη θυσία των ιερέων του Βαάλ, 12) η θυσία του Ηλία στο Καρμήλιο όρος, 13) η σφαγή των προφητών του Βαάλ, 14) η Θεοφανεία του Χωρήβ, 15) η χρίση του Αζαήλ, 16) η χρίση του Ιού, 17) η χρίση του Ελισαίου ως προφήτη, 18) η κλίση του Ελισαίου, 19) ο Ηλίας ζητά από τον Ελισαίο να εκφράσει την τελευταία του επιθυμία, 20) η ανάληψη του Ηλία.

Παρατηρείται κι εδώ μια εμμονή σε ορισμένα επεισόδια που παρουσιάζονται αναλυτικά σε περισσότερες των μια σκηνών. Έτσι η παρουσία του προφήτη στην Σερεπτά καταλαμβάνει τέσσερις (4) σκηνές (6<sup>η</sup>, 7<sup>η</sup>, 8<sup>η</sup>, 10<sup>η</sup>, με τις δύο τελευταίες ν' αφορούν την ανάσταση του υιού της χήρας)· σε ισάριθμες σκηνές παρουσιάζεται η χρίση των Αζαήλ και Ιού ως βασιλέων και του Ελισαίου ως προφήτη, με την τελευταία να προηγείται της κλίσεώς του (18<sup>η</sup> σκηνή). Επισημαίνεται τουλάχιστον μία ακόμη διαταραχή της χρονολογικής διαδοχής των επεισοδίων, με την παρεμβολή της αδιάγνωστης 9<sup>ης</sup> σκηνής μεταξύ των σκηνών που αφορούσαν την Σερεπτά.

Προσεγμένο σχέδιο, εκφραστικές χειρονομίες και πρόσωπα με έντονη έκφραση συναισθήματος. Ο περιβάλλον χώρος σχηματικός επαναλαμβάνεται τυποποιημένος. Έντονη διακοσμητική τάση που εκφράζεται κυρίως στον ιδιαίτερο στολισμό του περιθωρίου, που διαχωρίζει την κεντρική παράσταση από τις δορυφορικές, καθώς και στο



εντυπωσιακό αρχιτεκτονικό βάθος που φαίνεται να επηρεάζεται από μουσουλμανικά πρότυπα.

Επίσης του 15<sup>ου</sup> αι. μια εικόνα ευρισκόμενη στην εκκλησία των αγίων Κων/νου και Ελένης στο Plodiv (εικ.173)<sup>735</sup>, που προέρχεται όμως από το ρωσικό μοναστήρι του αγίου Παντελεήμονος στο Άγιο Όρος, μοιάζει να συνδυάζει τα δύο κύρια θέματα, με τα οποία παρουσιάζεται ο προφήτης στην κεντρική θέση της παράστασης: εκεί τοποθετείται η διατροφή του προφήτη από τον κόρακα ενώ το σύνολο του διαθέσιμου χώρου στο πάνω μέρος της εικόνας καταλαμβάνει η άνοδος του Ηλία στους ουραμούς, που απεικονίζεται με το συνήθη για τις ρωσικής προέλευσης εικόνες.

Οι έντεκα (11) σκηνές που ιστορούνται αριστερά, δεξιά και κάτω από την κεντρική παράσταση, έχουν μια χρονολογική σειρά, που κινείται αντίστροφα από τους δείκτες του ρολογιού:

1) γέννηση του Ηλία, 2) ο Ηλίας μπροστά στον Αχαάβ, 3) ο Ηλίας ανακοινώνει την ξηρασία (;), 4) ο Ηλίας συναντά την χήρα της Σερεπτά, 5) ο Ηλίας αποδίδει στην μητέρα τον αναστημένο γιο της, 6) ο Ηλίας τρώει στο σπίτι της χήρας (;), 7) ο τρίτος απεσταλμένος του Οχαζία ικετεύει τον Ηλία για την διάσωσή του, 8) η θυσία στο Καρμήλιο όρος, 9) άγγελος ξυπνά τον Ηλία, 10) η διάβαση του Ιορδάνη, 11) ο Ελισαίος με υψωμένα χέρια αναμένει την μηλωτή από τον Ηλία.

Παρατηρείται η μη τήρηση της απόλυτης χρονολογικής σειράς, καθώς και μια εκτενής παρουσίαση του επεισοδίου της Σερεπτά που αναλύεται σε τρεις σκηνές.

<sup>735</sup> Διαστάσεις 55 X 41cm· A. BOSCHKOV, La peinture bulgare, 1974, pl.202, σ.308.





Η επόμενη εικόνα βρίσκεται στην Μονή του προφήτη Ηλία στη Σαντορίνη (εικ.174)<sup>736</sup>. Χρονολογικά πρέπει ν' ανήκει στο α' μισό του ιη' αι. Οι παραστάσεις τοποθετούνται με την αντίστροφη φορά των δεικτών του ρολογιού, αρχής γενομένης από την άνω δεξιά γωνία: 1) γέννηση του Ηλία(;), 2) συνάντησή του με την χήρα της Σερεπτά, 3) ο Ηλίας ανασταίνει το παιδί της, 4) ο προφήτης αποδίδει το παιδί στην μητέρα του, 5) ο Αβδιού προσπίπτει στον Ηλία, 6) συνάντηση του Ηλία με τον Αχαάβ, 7) θυσία των προφητών του Βαάλ, 8) θυσία του Ηλία στο Καρμήλιο όρος, 9) σφαγή των προφητών του Βαάλ, 10) άγγελος Κυρίου συνομιλεί με τον Ηλία που βρίσκεται εντός του σπηλαιού στο Χωρήβ αναμένοντας την εμφάνιση του Θεού, 11) Θεοφάνεια στο Χωρήβ, 12) κλήση του Ελισαίου, 13 και 14) δυσδιάκριτες παραστάσεις, 15) χρήση ως βασιλέα του Αζαήλ ή του Ιού, 16) ο Ηλίας χρίει τον Ελισαίο προφήτη, 17) διάβαση του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο, 18) ανάληψη του προφήτη, 19) διάβαση του Ιορδάνη από τον Ελισαίο και 20) ο πεντηκόνταρχος εκλιπαρεί τον Ηλία.

Η σύνθεση είναι τυπική για την τεχνοτροπία του ιη' αι.: η βυζαντινή παράδοση εκφράζεται με μια λαϊκότερη καλλιτεχνική γλώσσα, που επιζητεί την λαμπρότητα των χρωμάτων και την διακοσμητικότητα με την παρεμβολή λουλουδιών, πλαισίων και άλλων συμπληρωματικών μοτίβων κάτω από την επίδραση της σύγχρονης ανατολίτικης αισθητικής. Δεκτική στη χρήση δυτικών προτύπων τα ακολουθεί σε δευτερεύουσες περιπτώσεις όπως σε προοπτικές όψεις των μορφών, σε κινημένες στάσεις, σε

3)

<sup>736</sup> Αδημοσίευτη· σχετικά με τις συνθήκες λήψης της φωτογραφίας βλ. σημ.464.



ενδυματολογικά χαρακτηριστικά. Τα νατουραλιστικά στοιχεία δεν αγνοούνται, δίνονται όμως με ανατολίτικη υπερβολή.

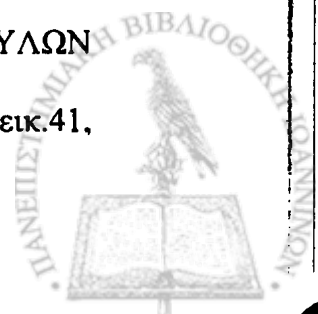
Στο Εκκλησιαστικό Βυζαντινό Μουσείο Μυτιλήνης φιλοξενείται εικόνα του 1760<sup>737</sup> που προέρχεται από τον ναό των Αγίων Αποστόλων Μυτιλήνης και στην οποία αποτυπώνονται έξι (6) επεισόδια του βίου του Ηλία (εικ.175)<sup>738</sup>.

Το κεντρικό θέμα καλύπτει η διατροφή του προφήτη από κόρακα στην έρημο. Η εδαφική έξαρση που σχηματίζεται πάνω από το φωτοστέφανο του προφήτη, διαχωρίζει το πάνω μέρος της εικόνας σε δύο μέρη, που ορίζονται από την κορυφογραμμή του περιβάλλοντος το σπήλαιο βράχου και των ακμών της εικόνας. Στους δύο αυτούς χώρους που δημιουργούνται, αναπτύσσεται αριστερά η ανάληψη του προφήτη (με μετωπικό τύπο άρματος) και δεξιά η σφαγή των προφητών του Βαάλ. Αντιθέτως στο κάτω μέρος της παράστασης δημιουργείται μια ζώνη με τρεις εντός περιγραμμάτων οριζόμενες εικόνες, που καλύπτουν την παρουσία του προφήτη στη Σερεπτά: έτσι από αριστερά προς τα δεξιά, ο Ηλίας συναντά την χήρα έξω από την πόλη, ο προφήτης λαμβάνει γνώση του θανάτου του παιδιού της και τέλος αποδίδει το παιδί στην μητέρα του.

Το σχέδιο γραμμικό, η πτυχολογία ιδίως στον λαδοπράσινο χιτώνα της κεντρικής παράστασης σκληρή, ρυθμικά επαναλαμβανόμενη, υπηρετεί διακοσμητικούς λόγους όπως δεικνύουν τα σχέδια που δημιουργεί στον μηρό του προφήτη· η ίδια παρατήρηση αναφέρεται και στον περιβάλλοντα

<sup>737</sup> Σύμφωνα με την χρονολόγηση που συνοδεύει την δέηση υπέρ «...ΤΩΝ ΔΟΥΛΩΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΓΟΥΝΑΡΑΔΩΝ».

<sup>738</sup> Διαστάσεις 98 X 56 X 2,5cm· Η. ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ, Θησαυροί της Λέσβου, 1989, εικ.41, σ.94.



χώρο, του οποίου το ανάγλυφο τονίζεται μέσω της χρήσης φωτοσκίασης, που αφίσταται τη Βυζαντινής παράδοσης, σε ότι τουλάχιστον αφορά το κεντρικό θέμα.

Ο λαϊκός χαρακτήρας του έργου τονίζεται από την έντονα διηγηματική και συναισθηματική απόδοση των θεμάτων: το αίμα που τινάζεται από τον λαιμό του σφαγιαζόμενου προφήτη του Βαάλ, ο πανικός εκείνου που προσπαθεί να διαφύγει, ο θρήνος της μητέρας και ο τρυφερός εναγκαλισμός του ζωντανού παιδιού της.

Σύγχρονή της είναι η εικόνα που βρίσκεται στη Μονή Προφήτη Ηλία Ζίτσης (εικ.176)<sup>739</sup>. Το κεντρικό θέμα δεν αναφέρεται σε κάποιο εκ των επεισοδίων του βίου του προφήτη αλλά επιλέγεται μια κατ'ένωπιον ολόσωμη απεικόνιση με τον Ηλία να κράτα στο αριστερό χέρι ανοικτό ειλητάριο και με το δεξί να ευλογεί.

Τα επεισόδια που περιβάλλουν το κεντρικό θέμα εκτυλίσσονται δεξιόστροφα με αρχή την άνω αριστερή γωνία: 1) γέννηση του Ηλία, 2) ο Σωβάκ ονειρεύεται την γέννηση του παιδιού του (του Ηλία), 3) ο Σωβάκ διηγείται τα θαύματα που προηγήθηκαν της γεννήσης, 4) αταύτιστη παράσταση, 5) ο Ηλίας στο σπήλαιο κοντά στο Χορράθ και η Θεοφανεσία στο όρος Χωρήβ, 6) ανάρσταση του υιού της χήρας, 7) ο Αβδιού προσπίπτει στον προφήτη, 8) συνάντηση του Ηλία με τον Αχαάβ και την Ιεζαβέλ, 9) η θυσία των προφητών του Βαάλ, 10) θυσία του Ηλία στο Καρμήλιο όρος, 11) η σφαγή των προφητών του Βαάλ, 12) συνομιλία του Ηλία με τον λαό μετά την θυσία, 12) άγγελος ξυπνά τον Ηλία στον δρόμο του προς το

---

<sup>739</sup> Αδημοσίευτη λήψη και ευγενική προσφορά της συναδέλφου κας Ελένης Βλαχοπούλου την οποία και ευχαριστώ.



Χωρήβ, 13) καύση του πεντηκόνταρχου και των ανδρών του, διάβαση του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο και 14) η ανάληψη του Ηλία στους Ουρανούς.

Κάτω από την εντεινόμενη πίεση των δυτικότροπων επιρροών από τον ιζ'αι η εισαγωγή τέτοιων στοιχείων στις συνθέσεις θα γίνει αισθητή. Οι παραστάσεις θα εξακολουθήσουν να αποτυπώνουν το εκάστοτε θέμα κατά τον παραδοσιακό τρόπο αλλά πολλά από τα δευτερεύοντα στοιχεία όπως ο διάκοσμος του βάθους αλλά και η φυσιοκρατική απόδοση των μορφών, είναι ξένα προς την βυζαντινή αισθητική.

Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η εικόνα του J. Spiridonov από το Cholmogores χρονολογημένη στα 1678 (εικ.177)<sup>740</sup> που βρίσκεται στο Μουσείο Τέχνης του Yaroslav.

Η κεντρική παράσταση –η Θεοφανεία στο Χωρήθ- περιβάλλεται από αψιδωτό αρχιτεκτόνημα, το οποίο εγγράφεται στο κάδρο, που περιβάλλει την κεντρική εικόνα και αποτελεί τουλάχιστον μια σπάνια επιλογή. Τον σε μεγάλη έκταση κενό κάμπο αντιστρατεύεται η έντονα διακοσμητική τάση, που χαρακτηρίζει το σύνολο των παραστάσεων. Αυτή εκφράζεται κυρίως από το εντυπωσιακό αρχιτεκτονικό βάθος, το φυσιοκρατικό περιβάλλον και την εξαντλητική λεπτομερειακή αποτύπωση της λαμπρότητας του ρουχισμού, στοιχεία που φαίνεται να μεταφέρουν στη σύνθεση σύγχρονες της φλαμανδικές ως επί το πλείστον επιδράσεις<sup>741</sup>.

<sup>740</sup> S. MASLENITSYN, ό.π., 1973, fig.53, σ.34.

<sup>741</sup> Η Βόρεια Ρωσία διατηρούσε εμπορικούς δασμούς με τα λιμάνια της Β. Θάλασσας. Ο διάυλος αυτός είναι λογικό να εξυπηρετούσε και την καλλιτεχνική επικοινωνία.



Το κεντρικό θέμα πλαισιώνουν είκοσι έξι (26) σκηνές, που ακολουθούν το κείμενο των Βασιλειών με σειρά αυστηρά χρονολογική και με μία εικονογραφία που παραμένει παραδοσιακή: 1) ο Σωβάκ διηγείται τα προηγηθέντα της γέννησης του Ηλία, 2) άγγελοι φασκιώνουν τον μικρό Ηλία, 3) ο Θεός λέει στον Ηλία να παρουσιαστεί στον Αχαάβ, 4) ο Ηλίας ενώπιον του Αχαάβ προαναγγέλλει την ξηρασία, 5) ο προφήτης στην έρημο διατρεφόμενος από κόρακα, 6) ο Θεός αποστέλλει τον Ηλία στη Σερεπτά, 7) συνάντηση με την χήρα, 8) γεύμα στο σπίτι της, 9) θάνατος του παιδιού της χήρας, παράκλησή της προς τον προφήτη, 10) ο Ηλίας προσεύχεται στον Θεό, 11) ο Ηλίας εισακούεται, η χήρα τον ευχαριστεί, 12) ο Ηλίας με τον Αχαάβ, 13) ο Ηλίας συνομιλεί με τον συγκεντρωμένο λαό στο Καρμήλιο όρος (;), 14) η απόπειρα των προφητών του Βαάλ να πραγματοποιήσουν θυσία, 15) η θυσία του Ηλία, 16) η σφαγή των ψευδοπροφητών, 17) δυσερμήνευτη παράσταση, 18) τον Ηλία ξυπνά άγγελος, 19) Θεοφάνεια στο Χωρήβ, 20) κλήση Ελισαίου, 21) δυσερμήνευτη παράσταση, 22) ο Οχαζίας αποστέλλει αγγελιοφόρο προς αναζήτηση του Ηλία, 23) φωτιά καίει τους απεσταλμένους, άγγελος λέει στον προφήτη να παρουσιαστεί στον Οχαζία, 24) ο Ηλίας προλέγει στον Οχαζία τον θάνατό του, 25) ο χωρισμός των υδάτων του Ιορδάνη εκ μέρους του προφήτη, και 26) η ανάληψη του προφήτη.

Στο Βυζαντινό Μουσείο των Αθηνών βρίσκεται μια εικόνα του β' μισού του ιζ' αι., που ανήκει στον Θεόδωρο Πουλάκη (εικ.178)<sup>742</sup> και προέρχεται από την εκκλησία της Άνω Κορακιάνας στην Κέρκυρα. Η

<sup>742</sup> Affreschi e icone della Grecia, 1986, no 102. I. ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ, Ο Αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης, 1978, εικ.33.



κεντρική παράσταση αντιγράφεται από χαλκογραφία του W. Johan.<sup>743</sup> πολλά επίσης στοιχεία των μικρών σκηνών όπως τα επιμέρους πρόσωπα προέρχονται από χαλκογραφίες του J. Sadeler<sup>744</sup>.

Οι σκηνές του βίου του προφήτη είναι διευθετημένες πάνω και κάτω από την κεντρική παράσταση, που αφορά την άνοδο του Ηλία στους Ουρανοί και συνοδεύεται από την διάβαση του Ιορδάνη από τον Ελισαίο και από μια μικρή φιγούρα γονατιστού καλόγερου, που πρέπει να εικονογραφεί τον δωρητή κρητικό Σωφρόνιο Φασκόμηλο. Τα παριστώμενα επεισόδια είναι:

α. Στην πάνω σειρά: 1) Ο προφήτης λαμβάνει τροφή από την χήρα και την διατροφή του από τον κόρακα σε ενιαίο σύνολο, 2) η χήρα δεικνύει το νεκρό παιδί της στον προφήτη και ο Ηλίας εγείρει τον νεκρό, επίσης σε ενιαίο περιβάλλον.

β. Στην κάτω σειρά: 3) η θυσία στο Καρμήλιο όρος και η σφαγή των προφητών του Βαάλ σε ενιαίο κάδρο, 4) ο προφήτης προσευχόμενος καίει τον πεντηκόνταρχο.

Στις παραπάνω δύο σειρές παραστάσεων (πλην της 4<sup>ης</sup> εικόνας), όπως και στην κύρια παράσταση ιστορούνται από δύο επεισόδια ή διασπάται σε δύο σκηνές ένα γεγονός (ανάσταση του υιού της χήρας).

Η εισαγωγή δυτικότροπων στοιχείων εδώ είναι πολύ τολμηρή. Ο Πουλάκης διατηρεί τεχνοτροπικά κάποιους δεσμούς με την κρητική

---

<sup>743</sup> Το κεντρικό θέμα της παράστασης φαίνεται ότι γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση: αντιγράφεται εξ ολοκλήρου σε εικόνα, που βρίσκεται στο ναό του Αγίου Σώζοντος στην Απολλωνία της Σίφνου, του ιθ' αι. διαστάσεων 83 X 150cm (εικ.179· Θ. ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ, *Θησαυροί της Σίφνου*, 1979, εικ.4, σ.23). Ακόμα επισημαίνεται σε εικόνα του ιθ' αι., που βρίσκεται στο Ναό της Παναγίας Παραλιμνίου στην Κύπρο (εικ.180· *Ημερολ. συλλόγου Συμπαράστασης κρατουμένων «ο Ονήσιμος»*, Ιούλιος, 1998).



παράδοση (σκοτεινός πλασμός, οξεία αντίθεση σκοτεινών-φωτεινών μερών, το χρυσό βάθος), αλλά κατά τα λοιπά απομακρύνεται από αυτήν. Οι μνημειώδεις μορφές του αποτυπώνονται σε θεατρικές στάσεις, με τα ενδύματά τους να ανεμίζουν εντόνως.

Η αποτύπωση των θεμάτων κάτω από την χρήση δυτικών προτύπων ξεφεύγει αναπόφευκτα από τον συνήθη τρόπο εξιστόρησης των επεισοδίων. Ακόμα και η απεικόνιση του προφήτη στο σπήλαιο, που φαίνεται να βρίσκεται πιο κοντά ως απόδοση στον βυζαντινό τρόπο, απομακρύνεται από αυτόν με την χειρονομία δέησης του προφήτη, αποτύπωση καθ' όσων γνωρίζω μεμονωμένη.

Γενικά η ισχυρά ιταλίζουσα σύνθεση κινείται στα όρια αυτής της εργασίας και η ένταξή της μπορεί να δικαιολογηθεί ως προδρομική αντιστοιχών μεταγενέστερων εικόνων του ιη' αι., που εξιταλίζουν την ορθόδοξη παράδοση του θέματος της ανάληψης (κυρίως).

Η ομάδα των τριών εικόνων που ακολουθεί φαίνεται λιγότερο τολμηρή στην υιοθέτηση δυτικότερων στοιχείων. Η πρώτη προέρχεται από την Κάρπαθο χρονολογούμενη περί το 1700 (εικ. 181)<sup>745</sup> και οι άλλες δύο (εικ.182 και εικ.183)<sup>746</sup> βρίσκονται στις αποθήκες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών προερχόμενες από κατάσχεση και δωρεά αντιστοιχώς.

---

<sup>744</sup> Ι. ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ, ό.π., 1978, σσ. 21-22.

<sup>745</sup> Διαστάσεις 71 X 54,4 cm· Visages de l' icône, 1996.

<sup>746</sup> Η εικ. 155 διαστάσεων 94 X 64cm έχει στοιχεία καταχώρησης T 1884/ κατάσχεση 437· Η εικ. 156 διαστάσεων 108 X 90cm έχει στοιχεία καταχώρησης T 752/ BM 1569, δωρεά Σταυρίδη.



Το κοινό κεντρικό θέμα των εικόνων αφορά την διατροφή του προφήτη στην έρημο από τον ή τους κόρακες ενώ σε δύο ζώνες πάνω και κάτω της κεντρικής σκηνής εικονογραφούνται με την αυτή σειρά:

α) πάνω ζώνη (από αριστερά προς τα δεξιά), 1) η συνάντηση του Ηλία με την χήρα της Σερεπτά, 2) η ανάσταση του υιού της χήρας, 3) η θυσία στο Καρμήλιο όρος·

β) κάτω ζώνη (ομοίως από αριστερά προς τα δεξιά), 4) άγγελος που ξυπνά τον προφήτη, 5) η διάβαση του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο και 6) η ανάληψη του προφήτη.

Η ομάδα αυτή των εικόνων προφανέστατα προέρχεται από κοινό πρότυπο, που επιβάλλει πιστότητα στην απόδοση και των δευτερευόντων στοιχείων. Αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση διάδοσης ενός θέματος μέσω της μαζικής του αναπαραγωγής, που αντανακλά βέβαια την ζήτηση και την συνακόλουθη διόγκωση του αριθμού των καλλιτεχνών, με ό,τι η στείρα μιμητική τους διάθεση συνεπάγεται για την ποιότητα της τέχνης της περιόδου<sup>747</sup>.

Βασικά χαρακτηριστικά της Βυζαντινής παράδοσης συνυπάρχουν με στοιχεία του Βενετικού στυλ. Στα πρώτα ανήκει κατ' αρχήν η τυπική αποτύπωση του θέματος της διατροφής του προφήτη. Ο χρυσός φόντος διατηρείται (με την προσθήκη φυτικού σχηματοποιημένου διακόσμου στην τρίτη περίπτωση). Η σπηλιά στην κεντρική παράσταση αποδίδεται κατά τον συνήθη σχηματοποιημένο τρόπο ενώ μια σκληρότητα στις πτυχώσεις και στα χρησιμοποιούμενα χρώματα θυμίζει την κρητική τεχνοτροπία.

<sup>747</sup> Παρά την έλλειψη στοιχείων η πιθανότητα να έχουν διασωθεί από διαφορετικές πηγές τρεις εικόνες πανομοιότυπες (εκ των οποίων μόνο η μια έχει δημοσιευθεί και εκτεθεί στο παρελθόν) των αρχών του ιη' αι. με κοινό γεωγραφικό στίγμα, είναι λογικά περιορισμένες





Στον αντίποδα το περιβάλλον ιδιαίτερα λεπτομερειακό, τοπιογραφικό αποδίδεται φυσιοκρατικά κατά το Βορειο-ιταλικό στυλ. Στην Αναγεννησιακή ζωγραφική παραπέμπουν τα προοπτικά αψιδωτά ή μη αρχιτεκτονήματα, που κοσμούν τη σκηνή της ανάστασης του παιδιού της χήρας. Ακόμα το σαρκώδες πλάσιμο των μορφών, η ρεαλιστική απόδοσή τους, η φυσικότητα των κινήσεων τους στις μικρές σκηνές και ο χωρισμός αυτών των τελευταίων με διακοσμημένα διάχωρα βρίσκονται σε αντιστοιχία με σύγχρονες ιταλικές εικόνες.

Μια εικόνα βουλγαρική από το Μοναστήρι του Καρίνονο του 1735 (εικ.184)<sup>748</sup> μ' ένα στυλ λαϊκό και απλοϊκό τοποθετεί τον Ηλία όρθιο να κρατά ένα ειλητάριο ανοικτό στο κέντρο. Το κυρίως θέμα περιβάλλουν πέντε (5) σκηνές στις πλαϊνές άκρες. Η άνοδος απεικονίζεται εδώ κατά τον μετωπικό τύπο. Ο δε Ηλίας παρουσιάζεται τρεις φορές καθήμενος μπροστά από την σπηλιά του: κουβεντιάζοντας με έναν άγγελο, διατρεφόμενος από τον κόρακα, απευθυνόμενος στον Θεό.

Οι παριστάμενες σκηνές δεν τοποθετούνται κατά απόλυτη χρονολογική σειρά. Στην αριστερή στήλη από πάνω προς τα κάτω βρίσκονται: 1) η ανακοίνωση της ξηρασίας από τον Ηλία στον Αχαάβ, 2) η ανάσταση του υιού της χήρας, 3) άγγελος συνομιλεί με τον προφήτη, 4) η Θεοφανεία στο Χωρήβ, 5) ο άγγελος που ξυπνά τον Ηλία.

Στην δεξιά στήλη εικονίζονται με ανάλογο ως προς την πρώτη τρόπο: 6) η ανάληψη του προφήτη, 7) η χρήση του Ελισαίου, 8) η

<sup>748</sup> Α. ΒΟΪΚΟΒ, ό.π., 1984, no 426.



διατροφή του προφήτη από τον κόρακα , 9) χρήση των Αζαήλ και Ιού, 10) σφαγή των προφητών του Βαάλ.

Παρατίθενται επίσης τρεις (3) εικόνες του ιθ'αι. Οι δύο από αυτές βρίσκονται στην Μυτιλήνη και κοσμούν η πρώτη την εκκλησία των Παμμεγίστων Ταξιαρχών στον Μανταμάδο (εικ.185)<sup>749</sup> και η δεύτερη την Κοίμηση της Θεοτόκου στην Αγιάσο (εικ.186)<sup>750</sup>.

Και στις δύο κεντρικό θέμα αναδεικνύεται η παραμονή του προφήτη στο σπήλαιο και η διατροφή του από τον κόρακα. Στην πρώτη βρίσκονται σε οριζόντια ζώνη στο κάτω μέρος της εικόνας τέσσερις (4) διαχωριζόμενες μεταξύ τους σκηνές που εικονίζουν από αριστερά προς δεξιά: 1) την θυσία των προφητών του Βαάλ και του Ηλία στο Καρμήλιο όρος, 2) την σφαγή των προφητών του Βαάλ, 3) την ανάσταση του υιού της χήρας και 4) την ανάληψη του προφήτη.

Στην δεύτερη εικόνα ο ζωγράφος τοποθετεί τέσσερις (4) σκηνές στις τέσσερις γωνίες του πίνακα· έτσι στην πάνω αριστερή γωνία βρίσκεται η ανάσταση του υιού της χήρας, πάνω δεξιά η ανάληψη του προφήτη, κάτω αριστερά η θυσία του Ηλία και των προφητών του Βαάλ στο Καρμήλιο όρος και κάτω δεξιά η σφαγή των προφητών του Βαάλ.

Την ομάδα συμπληρώνει η εικόνα που βρίσκεται στο τέμπλο του Καθολικού της Μονής Προφήτου Ηλία Παρνασσίδος του 1834 (εικ.187)<sup>751</sup>

---

<sup>749</sup> Αδημοσίευτη.

<sup>750</sup> Αδημοσίευτη.

<sup>751</sup> Αδημοσίευτη.



και στην οποία ως κεντρικό θέμα επιλέγεται η κατ' ενώπιον ολόσωμη παράσταση του προφήτη και όχι κάποιο επεισόδιο του βίου του.

Το κεντρικό θέμα περιβάλλουν δέκα (10) σκηνές, που διατάσσονται με την μορφή ανεστραμμένου γράμματος «Π», το οποίο σχηματίζεται από ζώνη, που καταλαμβάνει το κάτω μέρος της εικόνας και δύο στήλες που εφάπτονται του αριστερού και δεξιού άκρου της, καλύπτοντας το μεγαλύτερο μέρος των πλευρών της εικόνας.

Η διάταξη των σκηνών από την αριστερή προς την δεξιά στήλη είναι<sup>752</sup>: 1) ο προφήτης στο σπήλαιο διατρεφόμενος από τον κόρακα, 2) η ανάσταση του παιδιού της χήρας, 3) η χρήση του Ελισαίου ως προφήτη, 4) οι θυσίες των προφητών του Βαάλ και του Ηλία στο Καρμήλιο όρος, 5) η δίωξη «των προφητών της αισχύνης», 6) η ανάληψη του προφήτη, 7) η αφύπνιση του Ηλία από τον άγγελο, 8) καύση του πεντηκόνταρχου και των ανδρών του, 9) η συνάντηση Ηλία και Αχαάβ και 10) ο Ηλίας που ευλογεί το αλεύρι και το λάδι της χήρας στη Σερεπτά.

Στην παραπάνω ομάδα εικόνων παρά την σε γενικές γραμμές διατήρηση των τύπων παρουσίασης των επεισοδίων, το αρχαιοπρεπές ήθος, η σοβαρότητα της έκφρασης, η ωραιοποίηση της ιερής φυσιογνωμίας και η πλαστική απόδοση των όγκων δεικνύουν την αφομοίωση στοιχείων του νεοκλασικιστικού ρεύματος και την ουσιαστική απομάκρυνση από την Μεταβυζαντινή Τέχνη.

---

<sup>752</sup> Η διάταξη των σκηνών ξεκινά χρονολογικά με κίνηση από αριστερά προς δεξιά και αντιστρόφως αλλά δεν διατηρείται μετά τις τέσσερις πρώτες. Έτσι επιλέχθηκε η παρουσίαση των σκηνών σειριακά από την αριστερή προς τη δεξιά στήλη.



Τελειώνοντας παρατίθεται ενδεικτικά και μια «χάρτινη εικόνα» του 1831 (εικ.188)<sup>753</sup> προερχόμενη από το Άγιο Όρος που ανήκει στην συλλογή Ν. Γκιώνη<sup>754</sup>.

Η εικόνα διαιρείται σε δύο μέρη. Στο επάνω τμήμα που είναι και το μεγαλύτερο, απεικονίζεται η άνοδος του Ηλία σε τέθριππο. Επιλέγεται η μετωπική απεικόνιση ενώ ο προφήτης τοποθετείται σε άμαξα, που προσομοιάζει με μπαρόκ θρόνο, σύνηθες μοτίβο των ιθ' και ιθ' αι.<sup>755</sup> για το όχημα που μεταφέρει τον προφήτη. Κάτω του άρματος ο Ελισαίος λαμβάνει την μηλωτή και αμέσως -απεικονιζόμενος για δεύτερη φορά - διαχωρίζει τα νερά του Ιορδάνη υπό τα βλέμματα των «νιών των προφητών».

Η κάτω ζώνη διαιρείται σε δύο μέρη, εκ των οποίων στο αριστερό απεικονίζεται η αφύπνιση του Ηλία από τον άγγελο, που τον προστάζει να τραφεί (ως δείχνουν τα σκεύη δίπλα του) και στο δεξιό ο προφήτης ευρισκόμενος σε εξοχικό και όχι ερημικό περιβάλλον (χωρίς την παρουσία σπηλαιώδους ανοίγματος) στρέφεται χειρονομώντας ζωηρά προς τους δύο διατρέφοντες κόρακες που πλησιάζουν. Επιγραφές ερμηνεύουν τα γεγονότα, ονοματίζουν τα πρόσωπα και επεξηγούν τις ενέργειές τους.

<sup>753</sup> Διαστάσεις: 41 X 30 cm· Ν. ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΥ, Χάρτινες Εικόνες, 1990, no 253.

<sup>754</sup> Της ίδιας, ό.π., 1990, σ.233.

<sup>755</sup> βλ. εικ.58-61.



## 2. Σκηνές του βίου σε συνεχή διήγηση

Ο αυξανόμενος όγκος εικόνων που προσέθεταν κοντά στα δύο κύρια επεισόδια (την ανάληψη και την διατροφή από τους κόρακες) και ιστορούσαν άλλα γεγονότα του βίου του προφήτη, έχει τη λογική της ερμηνεία στην πρόθεση είτε να τονιστεί η αποτελεσματικότητα της προσευχής -που δεικνύεται μέσω της προβολής των θαυμάτων που επιτέλεσε- είτε να τονιστεί η αγιότητά του καθώς συνομιλεί με τον Θεό και τον επισκέπτονται άγγελοι.

Ο αυξανόμενος όγκος αυτών των εικόνων με τις πολλαπλές σκηνές χωρίς ν' αμβλύνει την σημασία των κατά παράδοση κυρίων επεισοδίων, οπωσδήποτε αύξησε το ειδικό βάρος των «δευτερευόντων» σκηνών σε σημείο που να διεκδικούν την ισότιμη απεικόνιση τους στο κάδρο της εικόνας. Χωρίς να αγνοείται η διαπιστωμένη τάση προς μια διηγηματικότερη παρουσίαση των επεισοδίων, που ωθούσε στην χρήση (ή στην επαναχρήση ορθότερα) ενός κοινού βάθους, η ισότιμη παρουσίαση των γεγονότων -που μεταφράζεται σε ανάλογη μεταξύ τους κλίμακα- και για πρακτικούς λόγους που έχουν σχέση με τον διαθέσιμο χώρο μιας εικόνας, ωθούσε με την σειρά της προς την κατάργηση των πλαισίων, που διαχώριζαν τις σκηνές μεταξύ τους.

Έτσι θα εξετάσουμε σε μια πρώτη ομάδα τις παραστάσεις, στις οποίες το σύνολο των μορφών που εμπλέκονται στα διάφορα επεισόδια, απεικονίζονται σε παρεμφερείς διαστάσεις· σε μια δεύτερη εκείνες που διατηρούν μια «ιερατική» προοπτική για το κυρίως θέμα, χωρίς όμως να επανέρχονται στη χρήση πλαισίων για τον σαφή διαχωρισμό των σκηνών.



## 2α. Το σύνολο των σκηνών στην αυτή κλίμακα.

Στις εικόνες του Εθνικού Μουσείου της Στοκχόλμης που χρονολογούνται η πρώτη περί το 1500 (εικ.189)<sup>756</sup> και η δεύτερη τον ιστ' - ιζ' αι. (εικ. 190)<sup>757</sup>, το σύνολο των μορφών έχει το αυτό μέγεθος.

Τεχνοτροπικά οι δύο εικόνες φαίνεται να προέρχεται από το ίδιο πρότυπο: οι συνθέσεις διαχωρίζονται κατ' ουσίαν σε δύο μέρη, όπου στο πάνω μέρος ο χώρος καταλαμβάνεται εξ ολοκλήρου σχεδόν από την ανάληψη του Ηλία και στο κάτω τμήμα διαδραματίζονται: πάνω αριστερά η διατροφή του προφήτη στην έρημο, κάτω αριστερά αλλά δεξιότερα η αφύπνιση του προφήτη από τον άγγελο· στο κέντρο περίπου ο διαχωρισμός των υδάτων του Ιορδάνη από τον Ηλία υπό το βλέμμα του Ελισαίου ενώ αυτός ο τελευταίος καταλαμβάνει την δεξιά πλευρά καθώς ετοιμάζεται να λάβει την μηλωτή από τον Ηλία.

Το άρμα του προφήτη παρουσιαζόμενα κατά μήκος έλκεται από τέσσερα πτερωτά υποζύγια τοποθετημένα ανά ζεύγη. Το σύνολο του άρματος περικλείεται σε επιμηκημένο νέφος, που η κίνησή του υπογραμμίζεται με την αντίστροφη —ως προς την κίνηση του άρματος— φορά των γλωσσών φωτιάς, που βγαίνουν από αυτό. Άγγελος οδηγεί τα υποζύγια κρατώντας τα ηνία ενώ η κατεύθυνση δεικνύεται με την απεικόνιση εντός τετρατοσφαιρίου του χεριού ή του ίδιου του Θεού.

Οι θέσεις στις δύο εικόνες των λοιπών παραστάσεων είναι παρεμφερείς. Ομοίως και οι σχηματικά αποδιδόμενοι σε επάλληλες κλίμακες βράχοι καθώς και το ρυθμικά επαναλαμβανόμενο γεωμετρικό

<sup>756</sup> Η. KJELLIN, ό.π., 1956, σ. 113.

<sup>757</sup> Του ίδιου, ό.π., 1956, σ. 254.



κόσμημα που σχηματοποιεί την κυμάτωση του ποταμού. Μικρές αποκλίσεις είναι λογικό να εντοπίζονται με κυριότερη την σχηματική απεικόνιση του Ιορδάνη στη δεύτερη εικόνα. Η ανεξάρτητη κίνηση κάποιων εκ των κεφαλών των αλόγων και η προοπτική απόδοση των «αμαξών»<sup>758</sup> στις οποίες επιβαίνει ο Ηλίας, φανερώνει μια δειλή έστω εισαγωγή ρεαλιστικών στοιχείων στη δυσδιάστατη ζωγραφική.

Φαίνεται δε ότι το πρότυπο αυτών των εικόνων ήταν εξαιρετικά διαδεδομένο και η χρήση του μακροχρόνια όπως φανερώνει η παρεμφερής με τις προγενέστερες στην διάταξη και στην αποτύπωση εικόνα του ιη'αι. που βρίσκεται στο Baden-Baden (εικ.191)<sup>759</sup>.

Επισημαίνεται βέβαια ένας εντονότερος ρεαλισμός, που αφορά κυρίως την προοπτική απόδοση του Ιορδάνη, ο οποίος προσδίδει βάθος στο βραχώδες τοπίο, όπου εκτυλίσσονται οι σκηνές. Επίσης αφαιρούνται τα κοσμήματα που σχηματοποιούσαν την ανάδευση του νερού στο ποτάμι και γίνεται προσπάθεια να αποδοθούν οι φλόγες, που αποτελούν το πύρινο νέφος. Παρατηρείται τέλος μια εντεινόμενη πολυπλοκότητα στην απόδοση των πτυχώσεων (όπως στο ύφασμα που βρίσκεται στα πόδια του Ελισαίου) ενώ το άρμα της ανόδου έχει το γνώριμο χαρακτήρα των μπαρόκ θρόνων της περιόδου<sup>760</sup>.

Στην εικόνα της Galerie Nikolenko του ιστ'αι.(εικ.192)<sup>761</sup> η διήγηση των αυτών επεισοδίων εκτυλίσσεται κατά χρονολογική σειρά από αριστερά

<sup>758</sup> Γιατί πρόκειται για σύγχρονες προς τις εικόνες άμαξες και όχι για άρματα.

<sup>759</sup> Σημειώνεται ως ανήκουσα στη Συλλογή W. K. χωρίς περαιτέρω στοιχεία (Élie le prophète, 1956, σ.1).

<sup>760</sup> βλ. εικ.58-61.

<sup>761</sup> Διαστάσεις 32 X 28,5 X 2,3cm· Icônes grecques et russes, 1977, no 35.



προς τα δεξιά και από κάτω προς τα πάνω με μια κίνηση φυγόκεντρη, που προσομοιάζει στην κίνηση ενός στροβίλου συνοδευτικού της ανάληψης του Ηλία<sup>762</sup>.

Ωστόσο δεν αποφεύγεται μια αίσθηση συνωστισμού των διαφόρων επεισοδίων καθώς οι μορφές κρίνονται ευμεγέθεις, για τον χώρο στον οποίο τοποθετούνται. Τούτο φαίνεται και από τις παραβιάσεις του κάδρου της εικόνας από τα φτερά του αγγέλου στο πάνω οριζόντιο περιθώριο και από το σώμα του ξαπλωμένου Ηλία στο κάτω περιθώριο<sup>763</sup>.

Σημειώνεται ακόμα η λαμπρότητα και η φρεσκάδα των τριών βασικών χρωμάτων, που χρησιμοποιούνται (κίτρινο, κόκκινο και μπλε) και τα οποία υπογραμμίζουν την ρωσική προτίμηση στην πολυχρωμία.

---

<sup>762</sup> Η σημειολογία αυτή δεν είναι μοναδική. Σε εικόνα επίσης του ιστ'αι. που βρίσκεται στο Memorial Art Gallery του Πανεπιστημίου του Rochester (εικ.193), παρατηρούμε ακριβώς την ίδια διαδοχή των επεισοδίων (αφύπνιση του προφήτη από άγγελο, διάβαση του Ιορδάνη, ανάληψη) τοποθετημένων σε στροβιλώδη σειρά. Επισημαίνεται η απουσία του επεισοδίου της διατροφής από τον κόρακα (πρώτο από αριστερά στην εικόνα της Galerie Nikolenko) και η πλήρης σχηματοποίηση του νέφους σε κύκλο (J. BARNES, Icon collections in the U.S.A, 1991, no1).

<sup>763</sup> Ο κορεσμός αυτός που επέρχεται εξαιτίας του συνωστισμού πολλών συμβάντων, είναι συχνός στη ρωσική εικονογραφία και ανάγεται όχι τόσο στην αδεξιότητα του ζωγράφου να προσαρμόσει το μέγεθος των μορφών του στο διαθέσιμο χώρο όσο στην έλλειψη αφαιρετικής ικανότητας του δημιουργού. Χαρακτηριστικό επί τούτου παράδειγμα είναι η σύνθεση που αφορά επεισόδια της ζωής του Ηλία και η οποία βρίσκεται στο μέσον του δεξιού φύλλου πολυπτύχου των μέσων του ιστ'αι. (εικ.194): πλην της ανόδου, ένα σύνολο μορφών καταντά δυσδιάκριτα τα επεισόδια της διατροφής από τον κόρακα, της αφύπνισης από τον άγγελο και της διάβασης του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο (Icônes: millénaire du baptême de la Russie, 1988, no 39). Αντίθετα στο τρίπτυχο του ιζ'αι. που ανήκει στο Ikonen Museum Recklinghausen (εικ.195) και παρουσιάζει την ίδια ακριβώς επιλογή και διάταξη των επεισοδίων του βίου του Ηλία, η καλύτερη προσαρμογή των μορφών στο διαθέσιμο χώρο προκαλεί μια ευδιάκριτη βελτίωση του αισθητικού αποτελέσματος (Ikonen Museum Recklinghausen, 1995, no204).





Την ίδια αισθητική συναντάμε στην επίσης ρωσική εικόνα του Ιστίαι. (εικ.196)<sup>764</sup>: το κόκκινο νέφος περιβάλλεται από πρασινωπό βάθος ενώ το τυπικά βραχύδες σχηματικό περιβάλλον είναι ωχρού χρώματος· ο χιτώνας του Ηλία παρουσιάζεται ανοιχτόχρωμος αλλά για εκείνο των αγγέλων και του Ελισαίου επιλέγεται το ίδιο σκουρόχρωμο πράσινο χρώμα.

Η σύνθεση δομείται γεωμετρικά: η διαγώνια γραμμή που ενώνει τον εξωτερικό τροχό της άμαξας με τα χάμουρα ενός εκ των δύο υποζυγίων (τονιζόμενη με μαύρο χρώμα), εφάπτεται με τον διαγώνιο άξονα, που συνδέει την κάτω αριστερή γωνία με την πάνω δεξιά. Παράλληλα δεικνύει και την φορά του άρματος προς το τετρατοσφαίριο του ουρανού, από το οποίο το προβαλλόμενο χέρι που ευλογεί, υπονοεί τον Χριστό· η διασύνδεση της ανάληψης του προφήτη με την αντίστοιχη του Ιησού καθίσταται προφανής ως προαναγγέλουσα η πρώτη την δεύτερη.

Σε γεωμετρικές φόρμες στηρίζονται κι άλλα στοιχεία της παράστασης. Έτσι τα χέρια του Ηλία στην απεικόνισή του στο άρμα διατάσσονται με τέτοιο τρόπο ώστε να σχηματίζουν δύο ορθές γωνίες με αντίστροφο προσανατολισμό· όμοια ορθές γωνίες σχηματίζουν τόσο τα φτερά του αγγέλου, που σκύβει πάνω από τον κοιμώμενο Ηλία, όσο και εκείνα του εσωτερικού από τα δύο άλογα, που οδηγούν το άρμα. Τα ανοικτά αυτά φτερά τονίζουν το νευρώδες της κίνησής τους περιορίζοντας την σχηματικότητα και αποδίδοντας στην παράσταση έναν κάποιο ρεαλισμό.

---

<sup>764</sup> T. ECKHARDT, ό.π., 1959, pl.XII.



Η ολοκλήρωση της σχηματοποίησης του περιγράμματος του νέφους σε τέλειο κύκλο φαίνεται στις τέσσερις εικόνες του ιε' - ιζ' αι., που ακολουθούν (εικ.195, 197-199) και οι οποίες στο κάτω μισό του συνόλου παρουσιάζουν μόνο την έγερση του Ηλία από τον άγγελο ή και την παραμονή του Ηλία στην έρημο από το σύνολο των λοιπών επεισοδίων<sup>765</sup>. Στην πραγματικότητα και στις τέσσερις εικόνες η άνοδος του Ηλία δεσπόζει στο σύνολο είτε εξαιτίας των διαστάσεων της πύρινης σφαίρας που την περιβάλλει είτε ως χρωματική αντίθεση αυτής (της σφαίρας) προς τον περιβάλλοντα χώρο. Αυτή η γεωμετρική σχηματοποίηση της παράστασης οπωσδήποτε ήταν ένα μέσο στολισμού όμως φαίνεται να ενθάρρυνε την ένταση της προσοχής του θεατή στο κορυφαίο σημείο της σύνθεσης που ήταν βέβαια η ανάληψη του Ηλία, υπενθύμιση διδακτική της ανταμοιβής του για τη συνέπεια των λόγων και των πράξεών του σ' όλο το μήκος της επίγειας ζωής του.

Η σύνθεση του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας που τοποθετείται μεταξύ του τέλους του ιε' και των αρχών του ιστ' αι. (εικ.199)<sup>766</sup>, εκφράζει έναν εκλεπτυσμό: οι επιμηκημένες μορφές επουράνιες ή επίγειες σαφώς οριζόμενες από τους σκουρόχρωμους μανδύες ή χιτώνες που φορούν, κινούνται με χάρη σ' ένα περιβάλλον, που συνολικά αποδίδεται σε χρώμα ώχρας και στο οποίο δεσπόζει από κάθε άποψη το ζωηρόχρωμο πύρινο, σφαιρικά αποδιδόμενο νέφος. Μέσα σ' αυτό με την σειρά της κυριαρχεί η

---

<sup>765</sup> Μια ανάλογη εμμονή εμφανίζουν οι ρουμανικές εικόνες σε γυαλί του ιθ' αι. στις οποίες πολύ συχνά η ανάληψη του προφήτη συνοδεύεται από την απεικόνιση του Ελισαίου που οργώνει, αναφορά στην κλίση του από τον Ηλία ο οποίος σύμφωνα με το Βασ. Γ', ιθ', 19 τον βρήκε να κάνει ακριβώς αυτή την εργασία. Παρατίθενται δύο (2) εικόνες που βρίσκονται στο Μουσείο Brukenthal στο Sibiu: η πρώτη από το Scheii Braşonului (εικ.197) και η δεύτερη από το Făgăraş (εικ.198· C. ITIMIE – M. FOCSA, Icônes sur verre, 1968, σσ. 60-61 και 128-130).



μνημειώδης μορφή του προφήτη, σε αντίθεση με το άρμα που συρρικνώνεται και απορροφάται χρωματικά από το νέφος. Ο δραματικός τρόπος που ο Ελισαίος αρπάζεται από την μηλωτή του Ηλία και ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται ο προφήτης στη σκηνή της διατροφής του από τον κόρακα, είναι κοινότυπος στη ρωσική εικονογραφία<sup>767</sup>.

Οι δαντελωτές κορυφογραμμές και η επιμελημένη απόδοση των σκευών δίπλα στον ξαπλωμένη μορφή του προφήτη δηλώνει την συνειδητή επιλογή της λιτής απόδοσης της σύνθεσης προφανώς στην προσπάθεια εστίασης του ενδιαφέροντος στην ανάληψη του Ηλία<sup>768</sup>.

Στην παράσταση που ανήκει στην Συλλογή G. R. Hann και χρονολογείται στο πρώτο μισό του ιστ'αι.(εικ.201)<sup>769</sup>, ο γεωμετρικός κύκλος που ενσωματώνει την τέθριππη άμαξα, η οποία φέρει τον Ηλία προς τον ουρανό και την οποία οδηγούν δύο άγγελοι, φαίνεται να ξεφεύγει από την απλή σχηματοποίηση, καθώς πιθανότατα προβαίνει και στην «αποθεωτική» ανάδειξη του προφήτη χρησιμοποιώντας ένα αρχαίο συμβολικό μοτίβο τον κοσμικό κύκλο. Εκτεταμένη χρήση του έκαναν η

---

<sup>766</sup> Διαστάσεις 75 X 64 cm· M. ALPATOV, ό.π., 1978, no 24.

<sup>767</sup> Βλ. εικ. 48-51 και 193, 199-108.

<sup>768</sup> Τα παραπάνω ποιοτικά χαρακτηριστικά της εικόνας αυτής γίνονται πιο έντονα εάν συγκριθεί με σύγχρονή της σύνθεση της παλαιάς Συλλογής Gabritchevsky, που σήμερα ανήκει στην Συλλογή Tretijakov [εικ.200· διαστάσεις 88 X 67 cm, V. ANTONOVA – N. MNEVA, ό.π., 1963, T.II, no 80 (62)]. Η διάταξη των επεισοδίων αλλά και των επιμέρους στοιχείων τους είναι όμοια (όπως ο τρόπος που αποτυπώνεται το ξαπλωμένο σώμα του προφήτη στην έγερσή του από τον άγγελο), γεγονός που τις συνδέει με κοινό πρότυπο. Ωστόσο η σύνθεση στη δεύτερη περίπτωση φαίνεται πιο λαϊκότερη: το σχέδιο λιγότερο επιδέξιο, οι μορφές αποδίδονται χωρίς την κομψότητα της προηγούμενης σύνθεσης, το τοπίο επιστρέφει στην τυπική ρωσική του αποτύπωση με τα χαρακτηριστικά κυκλικά εξογκώματα των βράχων και την σχηματικό αλλά πλούσιο φυτικό διάκοσμο.

<sup>769</sup> H. SKROBUCHA, ό.π., 1961, pl. XLIII.



ρωμαϊκή και στη συνέχεια η βυζαντινή τέχνη για λόγους προβολής είτε της κρατούσας κοσμικής είτε της θρησκευτικής ιδεολογίας<sup>770</sup>.

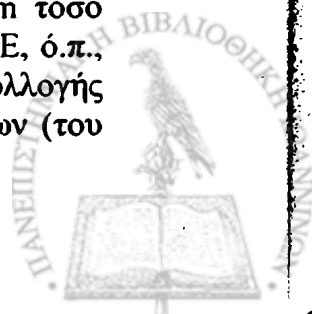
Παρά την συνήθη χρωματική ενσωμάτωση στο κόκκινο της περιβάλλουσας σφαίρας και την ρυθμική αποτύπωση των αλόγων οι διαστάσεις του άρματος σε σχέση με αυτές των μορφών διατηρούν μια επαφή με την πραγματικότητα. Επιπρόσθετα αποδίδεται το όχημα με σωστή χρήση της προοδευτικής βράχυνσης· με τον ίδιο τρόπο εικονίζονται (αν και λιγότερο επιτυχημένα) και τα άλογα, τα οποία δεν φέρουν φτερά. Αν η επιτυχής χρήση του προοπτικού βάθους θα μπορούσε ν' αποδοθεί στον απόηχο της Αναγεννησιακής Δυτικής Τέχνης, η έλλειψη των φτερών ίσως αποτελεί μια ένδειξη επιβίωσης ενός αρχαϊσμού.

Η τολμηρή χρήση δύο χρωμάτων, λαδοπράσινου για το βραχώδες τμήμα του περιβάλλοντος στο οποίο εκτυλίσσεται η αφύπνιση του Ηλία από τον άγγελο και η απόπειρα του Ελισαίου ν' αρπάξει την μηλωτή καθώς και κοκκινωπού για τον βράχο που τοποθετείται σε δεύτερο επίπεδο, τονίζει την αίσθηση του βάθους της σκηνής.

Η εικόνα του ισ'αι που προέρχεται από το Μοναστήρι του Goristsky (Βόρεια Ρωσία) και βρίσκεται σήμερα στην Galerie Tretjakov

---

<sup>770</sup> Στην φαντασία του Αρχαίου Κόσμου η στρογγυλή ασπίδα μ' ένα περιθώριο γύρω της ήταν η εικόνα του περιστρεφόμενου Όλου, του σύμπαντος κόσμου. Οι κυρίαρχοι του κόσμου (θεοί, μονάρχες) και αυτοί που ξέφευγαν από τα μέτρα αυτού του κόσμου (αποθεούμενοι), τοποθετούντο εντός του κύκλου αυτού που έφεραν δύο φτερωτές Νίκες ή Έρωτες. Ήταν λογικό το σύμβολο αυτό κυριαρχίας να υπηρετήσει την αυτοκρατορική και την θρησκευτική νομιμοποιητική επιβολή. Ο L'Orange αναφέρει παραδείγματα τοποθέτησης του Χριστού - Εμμανουήλ στην κοσμική *clipeum* τόσο στην Πρωτοχριστιανική όσο και στην Ύστερη βυζαντινή τέχνη (H. L'ORANGE, *ό.π.*, 1953, fig.69, 74, σσ.90-102)· παραθέτει δε την συγκεκριμένη εικόνα της συλλογής Hahn ως παράδειγμα επιβίωσης της *imago clipeata* των ρωμαϊκών σαρκοφάγων (του ιδίου, *ό.π.*, 1953, fig.75, σ.102)



(εικ.202)<sup>771</sup>, αποτελεί το αποκορύφωμα μιας συμβολικής τέχνης, που εκφράστηκε μέσω ενός αφαιρετικού μηχανισμού, ο οποίος άρχισε να λειτουργεί στις ρωσικές εικόνες από τον ιδ' αι.

Στην εικόνα περιλαμβάνονται δύο επεισόδια του βίου: στο κάτω μέρος άγγελος αφυπνίζει τον Ηλία ενώ τον υπόλοιπο χώρο καταλαμβάνει η ανάληψη του προφήτη.

Η σύνθεση είναι δομημένη πάνω σε έντονη γεωμετρική φόρμα. Στην σκηνή της ανόδου δεσπόζουν δύο κύκλοι. Ο μικρότερος εγγράφεται στον μεγαλύτερο, με εφαπτόμενες τις περιφέρειές τους ακριβώς στο σημείο που νοητός κάθετος άξονας διχοτομεί την εικόνα και περνά από την διάμετρο των δύο κύκλων. Ο μεγαλύτερος κύκλος που αποδίδει το νέφος, περιέχει ακόμα τέσσερις (4) ομόκεντρους κύκλους. Οι δακτύλιοι που σχηματίζονται, χρωματίζονται με διάφορα σκοτεινά χρώματα ενώ ο εσωτερικός πληρούται με το αναμενόμενο κόκκινο ζωηρό χρώμα.

Ο μικρότερος από τους δύο αρχικούς κύκλους σε ωχρό χρωματισμό (διακρινόμενος έτσι πλήρως από το ζωηρό κόκκινο περιβάλλον) διακοσμείται με ακτινωτές γραμμές και παράλληλα προς την περιφέρειά του με κυματοειδή ζεύγη γραμμών, που τελικά αλλοιώνουν το γεωμετρικό κύκλο. Στο σχήμα αυτό απορροφάται πλήρως το σώμα του άρματος, που υπονοείται μόνο από έναν ευδιάκριτο, σχηματικό τροχό και τα εξαιρετικά συρρικνωμένα και σχηματοποιημένα πτερωτά άλογα που συνδέονται μαζί του.

Ο προφήτης αδιάφορος προς την θεατρική προσπάθεια του Ελισαίου φαίνεται επίσης να πατά επί του τροχού και να κρατά ράβδο οδοιπόρου

---

<sup>771</sup> Διαστάσεις 100 X 64cm, Μ. ALPATOV, ό.π., 1978, no 25.



(υπενθύμιση της καταφυγής του στην έρημο)· το σηκωμένο δεξί του χέρι δείχνει την κατεύθυνση του άρματος προς τον ουρανό, που εκφράζεται με το κλασικό τετρατοσφαίριο.

Δύο άγγελοι κρατούν την σφαίρα. Ο αριστερός επιπρόσθετα σαλπίζει, πιθανή αλληγορία του επιφυλασσόμενου ρόλου του προφήτη στην Δευτέρα Παρουσία<sup>772</sup>.

Αλληγορικά συνδέεται και ο ύπνος του προφήτη με την έγερση του Ιησού στον κήπο της Γεσθημανής, καθώς ο προφήτης περιβάλλεται από δενδρύλλια, ένα εκ των οποίων πλέκει τα κλαδιά του με τρόπο ώστε να σχηματίζεται το μονόγραμμα του Ιησού ενώ δίπλα ακριβώς τοποθετείται ο Σταυρός του Μαρτυρίου.

Η τελευταία εικόνα της ομάδος είναι ένα έργο του ιζ' αι. που ανήκει επίσης στην Galerie Tretjakov (εικ.203)<sup>773</sup>. Αν και η γεωμετρία του χώρου δεν ορίζει εδώ την τάξη των επεισοδίων που απεικονίζονται (διατροφή του Ηλία από τον κόρακα, αφύπνιση από τον άγγελο, ανάληψή του), το γεωμετρικά σφαιρικό νέφος διατηρείται.

Στα επιμέρους στοιχεία αναγνωρίζονται τυπικά χαρακτηριστικά των ρωσικών εικονογραφήσεων: η κυκλική πέτρα στην οποία κάθεται ο Ηλίας εμπρός από το σπήλαιο (της οποίας το ακτινωτό κόσμημα αναφέρεται υπαινικτικά στο άρμα της ανάληψης)<sup>774</sup>, η διάταξη των ποδιών του προφήτη<sup>775</sup>.

<sup>772</sup> Αποκάλυψις Ιωάννου, η', 6-7.

<sup>773</sup> Старе Руске Коше, 1980, no 20.

<sup>774</sup> βλ. εικ.106.

<sup>775</sup> βλ. εικ.106, 109.



Ωστόσο η σύνθεση βρίθει διακοσμητικών στοιχείων: ο σπειροειδής Ιορδάνης, η ρυθμική επανάληψη σχημάτων που αποδίδουν τις βραχώδεις βαθμίδες, οι φλογόσχημες απολήξεις που κοσμούν τις βραχώδεις εξάρσεις, ο εξηζητημένος διάκοσμος του αγγείου που συντροφεύει τον ξαπλωμένο προφήτη, η στικτή περίμετρος των τροχών της άμαξας της ανάληψης.

Στο κέντρο της παράστασης η ριπτόμενη μηλωτή αποκτά σταυροειδές σχήμα, που περιβάλλεται από σταυρικό κόσμημα πεπλατυσμένο στις άκρες σε μια προφανή υπενθύμιση του προαναγγελτικού ρόλου του Ηλία.

Παρατίθενται τέλος δύο εικόνες που προέρχονται: η πρώτη από το Ελληνο-καθολικό Μοναστήρι του Αγίου Μιχαήλ στην περιοχή Zūq του Λιβάνου (εικ.204), με χρονολόγηση που ανάγεται στα 1774<sup>776</sup>. Αυτή χωρίζεται σε τέσσερα μέρη, εκ των οποίων στο κάτω δεξιό εικονίζονται η ανάσταση του παιδιού της χήρας, η αφύπνιση από τον άγγελο και η ανάληψη του Ηλία<sup>777</sup>. Η δεύτερη εικόνα είναι του Μοναστηριού της Παναγιάς στον Προυσό Ευρυτανίας (εικ.205) και περιλαμβάνει τα επεισόδια της διατροφής από τον κόρακα και της ανάληψης ενώ φέρει επιγραφή που την τοποθετεί χρονολογικά στα 1795<sup>778</sup>.

Παρά την μεγάλη γεωγραφική απόσταση των τόπων προέλευσής τους οι δύο εικόνες έχουν ουσιαστικές ομοιότητες, που επιβάλλουν την από κοινού εξέτασή τους διότι ακολουθούν κυρίως στην αποτύπωση της σκηνης της ανόδου την ρωσική πεπατημένη στην απόδοση του θέματος:

<sup>776</sup> *Icônes Melkites*, 1969, no32.

<sup>777</sup> Τα άλλα τρία τμήματα εικονίζουν κατά μέτωπο: την Παναγία Γαλακτοτροφούσα, τον Άγιο Ιωσήφ που μεταφέρει το Θείο Βρέφος και την Αγία Αικατερίνη.

<sup>778</sup> Ένθετο «Επτά Ημέρες» εφ. Καθημερινή, 15/08/1999, σ.17.



έτσι το άρμα παρουσιάζεται κατά μήκος, ο προφήτης στην ίδια χαρακτηριστική κίνηση αφήνει την μηλωτή ευρισκόμενος εντός ενός μπαρόκ θρόνου-άμαξας ενώ το σύνολο του οχήματος και των υποζυγίων του περιβάλλεται από το πύρινο νέφος.

Στα επιμέρους λοιπά στοιχεία έχουμε κοινότυπα γνωρίσματα της περιόδου, που χαρακτηρίζεται ως λαϊκότεροπη: η εκφραστική πλαστική φθίνει, το σχέδιο γίνεται πιο δύσκαμπτο, τα πρόσωπα αποβάλλουν την αυστηρή ασκητική φυσιογνωμία, το περιβάλλον δίδεται προοπτικά με πιο έντονη την αίσθηση αυτή στην εικόνα του Προυσού, όπου ο φυσιοκρατικά αποδιδόμενος Ιορδάνης τριχοτομεί το περιβάλλον, που καλύπτεται από χαμηλή βλάστηση. Η χρήση των βασικών χρωμάτων (κόκκινο, πράσινο, κίτρινο) δηλώνει στην ουσία μια απλοποίηση της χρωματολογίας.

## **2β. Το κυρίως επεισόδιο σε μεγαλύτερη κλίμακα.**

Η δεύτερη αυτή ενότητα εικόνων φαίνεται ν' ακολουθεί την λογική του ενός κυρίου θέματος, που εκφράζεται με την απόδοσή του σε μεγαλύτερη κλίμακα (σύμφωνα με την «ιερατική» προοπτική) και δεσπόζει στο κέντρο του συνόλου, το οποίο περιβάλλεται από λοιπά επεισόδια, που καταλαμβάνουν τους λοιπούς ελεύθερους χώρους αριστερά, δεξιά και πάνω της παράστασης.

Ο τύπος αυτός φαίνεται να γνωρίζει γεωμετρικά αυξανόμενη διάδοση στους όψιμους αιώνες όταν η δεξιότητα και η ποιότητα φθίνουν,





σε αντίθεση με προγενέστερες εποχές στην διάρκεια των οποίων μοιάζει να μην προτιμάται.

Η παραπάνω διαπίστωση καταγράφεται ως τάση, από την οποία οι ενδιαφέρουσες εξαιρέσεις δεν λείπουν. Μια τέτοια περίπτωση είναι η εικόνα από τον Αμνάτο Ρεθύμνου (εικ.206)<sup>779</sup> όπου επαναλαμβάνεται απαράλλακτα σχεδόν -και με το ανάλογο επίπεδο τεχνικής- η καθιερωμένη αποτύπωση της διατροφής του Ηλία από τον κόρακα στη Μεταβυζαντινή ζωγραφική της Κρήτης στη διάρκεια των ιστ'-ιζ'αι: στερεό σχέδιο, χρωματική αρμονία, σφικτή δομή, εξαιρετη απόδοση της σεβάσμιας και έντονα εκφραστικής μορφής του προφήτη μέσα στο ξερό ερημικό τοπίο. Στο κάτω μέρος της παράστασης σε πολύ μικρότερη κλίμακα εικονογραφείται η συνάντηση του προφήτη με την χήρα της Σερεπτά. Πίσω της στην είσοδο της τειχισμένης πόλης προβάλλει πιθανότατα η μορφή του υιού της.

Η πρώτη ομάδα αυτής της ενότητας (με το κυρίως θέμα αποδιδόμενο σε μεγαλύτερη κλίμακα) αποτελείται από μια ρωσική εικόνα του ιστ'-ιζ'αι., που βρίσκεται στην Galerie Nazionale της Φλωρεντίας (εικ.207)<sup>780</sup>, μια βουλγαρική του ιζ'αι. από το Plovdiv (εικ.208)<sup>781</sup> και τρεις ακόμα επίσης ρωσικής προέλευσης, η πρώτη των αρχών του ιη'αι (εικ.209)<sup>782</sup> και οι άλλες δύο του ιθ'αι. (εικ.210<sup>783</sup> και εικ.211<sup>784</sup>).

<sup>779</sup> διαστάσεις 104,5 X 72 cm· Εικόνες της Κρητικής τέχνης, 1993, no 129, σσ.485-486.

<sup>780</sup> L. MARCUCCI, Gallerie Nazionali di Firenze, 1958, no34.

<sup>781</sup> Π. TOTABA, ό.π., 1975, no17.

<sup>782</sup> H. BRENSKE, Ikonen Einführung, 1976, c. 69.

<sup>783</sup> J. FLEISCHER, ό.π., 1995, no 66.

<sup>784</sup> Διαστάσεις 49 X 38,6 X 2,1 cm· του ιδίου, ό.π., 1995, no 67.



Η επιλογή της διατροφής του προφήτη από τον κόρακα ως κυρίως θέματος -πέραν της ερμηνείας του επεισοδίου- ευνοείται και από την δυνατότητα αποτύπωσης της σκηνής κατακόρυφα, με τρόπο ώστε να αφήνεται χώρος αριστερά και δεξιά προς πλήρωσή του από άλλες σκηνές (πλην της περίπτωσης της εικόνας του Plondin στην οποία ο ζωγράφος αρκείται στην πρόσθεση μόνο της ανάληψης του προφήτη).

Έτσι στην εικόνα της Φλωρεντίας η παρουσία του προφήτη μπροστά στο σπήλαιο κυκλούται στ' αριστερά από την θυσία στο Καρμήλιο και από την αφύπνιση του προφήτη από άγγελο στο κάτω μέρος· στα δεξιά ο Ηλίας και ο Ελισαίος διαχωρίζουν τον Ιορδάνη ενώ στην πάνω περιοχή της εικόνας εικονογραφείται το πύρινο νέφος, που κατευθύνεται προς τεταρτημόριο, από το οποίο προβάλλει αναμένοντας ο Χριστός.

Στη ρωσική εικόνα των αρχών του ιθ'αι. τα επεισόδια εμπλουτίζονται. Από αριστερά επάνω και προς τα κάτω και από δεξιά κάτω προς τα πάνω αυτά τοποθετούνται χωρίς χρονολογική σειρά αλλά μάλλον σύμφωνα με την χωροταξική διευθέτηση του τοπίου: η Θεοφανεσία του Χωρήβ, η θυσία στο Καρμήλιο όρος, η συνάντηση με τον Αχαάβ, το ξύπνημα από τον άγγελο, ο χωρισμός των υδάτων από τον Ηλία υπό το βλέμμα του Ελισαίου, η κλίση του τελευταίου και η ανάληψη του Ηλία.

Στις δύο ρωσικές επίσης εικόνες του ιθ'αι. η επιλογή και η διευθέτηση των επεισοδίων είναι κοινή: από αριστερά προς τα κάτω (και με την αντίστροφη φορά στα δεξιά) εικονίζονται η θυσία στο Καρμήλιο, η αφύπνιση από τον άγγελο, η διάβαση του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο και τέλος η άνοδος του Ηλία που αφήνει ένα χώρο στην άνω αριστερή γωνία για την τοποθέτηση ενός διακεκοσμημένου



τετρατοσφαιρίου, όπου ο Θεός (κρατώντας τα σύμβολα της επικυριαρχίας του κόσμου) αναμένει.

Στις παραστάσεις από την Φλωρεντία και το Plovdiv είναι έκδηλος ο λαϊκότροπος χαρακτήρας των συνθέσεων, όπως δεικνύει η γραμμικότητα των πτυχώσεων, τα παχιά περιγράμματα (των βράχων στην σύνθεση του Plovdiv), η αδεξιότητα στην ανάπτυξη της σύνθεσης (με τον συνωστισμό σκηνών που παρατηρείται στην πρώτη περίπτωση) και στο σχέδιο που παράγει δύσκαμπτες μορφές (παράσταση Φλωρεντίας), ογκώδεις, με άνισες αναλογίες (δεξί πόδι του Ηλία στην βουλγαρική εικόνα). Τα πρόσωπα μοιάζουν να χάνουν την πνευματικότητά τους καθώς αποβάλλουν το αυστηρό ασκητικό τους βλέμμα υπέρ ενός μάλλον απαθούς ύφους.

Στις όψιμες παραστάσεις οι μορφές και ο περιβάλλον χώρος τους τείνουν να αποκτήσουν πιο εύπλαστες γραμμές και να γίνουν πιο πολύπλοκες στην αποτύπωσή τους. Στην εικόνα του Plovdiv επισημαίνεται μια απόπειρα φυσιοκρατικής απόδοσης του βραχώδους τοπίου, που απομακρύνεται τεχνοτροπικά από την βυζαντινή παραδοσιακή απόδοσή του. Οι ρωσικές εικόνες είναι γενικά πιο συντηρητικές στην εισαγωγή καινοτομιών, χωρίς να τις αποκλείουν (τα ρεαλιστικά άλογα του άρματος του προφήτη<sup>785</sup>). εντούτοις η αποτύπωση του ρεαλιστικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο εξελίσσονται οι λεπτομερειακές δευτερεύουσες σκηνές της εικ.209, θυμίζει τον περιβάλλοντα χώρο Αναγεννησιακών συνθέσεων.

---

<sup>785</sup> Εικ.210,211.



Σ' ένα δεύτερο σύνολο ομαδοποιούνται εικόνες, των οποίων το (μεγεθυμένο) κυρίως θέμα αφορά την ανάληψη του προφήτη Ηλία. Σ' ένα πρώτο υποσύνολο θα περιλάβουμε τις εικόνες, στις οποίες επιλέγεται η κατά μήκος απεικόνιση του άρματος· σ' ένα δεύτερο θα εντάξουμε εκείνες στις οποίες το άρμα απεικονίζεται μετωπικά<sup>786</sup>.

Η πρώτη ομάδα περιλαμβάνει τέσσερις (4) εικόνες του ιθ'αι. που προέρχονται από τον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο της Κεντρικής Βαλκανικής.

Η πρώτη κατά σειρά εικόνα προέρχεται από την Βουλγαρία και φέρει ακριβή χρονολόγηση στα 1854 (εικ. 212)<sup>787</sup>, η δεύτερη βρίσκεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Σόφιας (εικ.213)<sup>788</sup>, η τρίτη στη Βάρνα στο Μουσείο Ζωγραφικής της Εθνικής Αφύπνισης (εικ.214)<sup>789</sup> και η τέταρτη στην περιοχή της Φλώρινας στο Ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Εθνικό της Φλώρινας (εικ.215)<sup>790</sup>.

Η πρώτη εικόνα χωρίζεται οριζόντια στα δύο, εκ των οποίων στο άνω τμήμα που αφορά τον βίο του Ηλία φιλοξενούνται τρία (3) επεισόδια της ζωής του<sup>791</sup>. Η άνοδος του άρματος του προφήτη καταλαμβάνει σχεδόν το σύνολο του διαθέσιμου χώρου επιτρέποντας μόνο την απεικόνιση στις δύο κάτω γωνίες και σε πολύ μικρότερη κλίμακα στ' αριστερά της σκηνής της διατροφής από τον κόρακα και στα δεξιά της

<sup>786</sup> Ακολουθώντας την διάκριση που εφαρμόσαμε στην παρουσίαση της παράστασης της ανάληψης του προφήτη στο οικείο κεφάλαιο.

<sup>787</sup> Α. ΒΟΪΚΟΒ, ό.π., 1984, no 225.

<sup>788</sup> *Icons bulgaries du IXe au XIXe siècle*, ό.π., 1978, no 136.

<sup>789</sup> Στο ίδιο, ό.π., 1978, no 155.

<sup>790</sup> Ε. ΜΗΛΙΑΤΖΙΔΟΥ-ΙΩΑΝΝΟΥ, *Εκκλησιαστική ζωγραφική*, 1998, εικ.10, σσ. 162-163.



αφύπνισης του Ηλία από τον άγγελο. Μεταξύ των δύο αυτών επεισοδίων στο κέντρο ο Ελισαίος λαμβάνει την μηλωτή.

Στη σύνθεση δεσπόζει το εντυπωσιακό άρμα – θρόνος με την εξεζητημένη υπερκατασκευή, τις πληθωρικές διακοσμήσεις με τα γεωμετρικά ανθέμια και τις χαρακτηριστικές περιελίξεις του μπαρόκ. Το άρμα τοποθετείται επί νεφών, που αποδίδονται με ρεαλιστικό τρόπο.

Στις δύο επόμενες εικόνες το άρμα απομονώνεται από την λουπή σύνθεση στο πάνω μέρος της παράστασης από το νέφος.

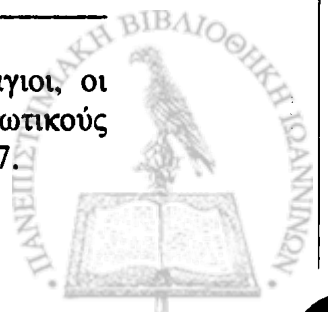
Στην εικόνα της Σόφιας σε περιβάλλον με πλούσιο φυτικό διάκοσμο διαδραματίζονται από αριστερά προς τα δεξιά η αφύπνιση από τον άγγελο και η διατροφή από τον κόρακα· μεσολαβεί ο χωρισμός των υδάτων από τον Ελισαίο ενώπιον των «υιών των προφητών», σκηνή που ανήκει όμως στον κύκλο του Ελισαίου.

Στην εικόνα της Βάρνας κάτω του άρματος πλην του Ελισαίου που αναμένει την μηλωτή, τοποθετείται η διάβαση του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο. Στο κάτω μέρος της εικόνας σε ξεχωριστή ζώνη που ορίζεται με διαχωριστική γραμμή, τοποθετείται με φορά επίσης από τ' αριστερά προς τα δεξιά: η σφαγή των προφητών του Βαάλ, η επίκληση του Ηλία για να βρέξει(;), η θυσία στο Καρμήλιο όρος ενώπιον των προφητών του Βαάλ και του Αχαάβ, η διατροφή από τον κόρακα και η αφύπνιση από τον άγγελο.

Οι γραμμές των μορφών στο σύνολο αυτών των εικόνων γίνονται πιο εύπλαστες, τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά στρογγυλεύουν και το

---

<sup>791</sup> Στο κάτω τμήμα εμφανίζονται λογχίζοντες τέσσερις (4) στρατιωτικοί άγιοι, οι Γεώργιος, Θεόδωρος, Ευστάθιος και Δημήτριος. Ο συνδιασμός με τους στρατιωτικούς αγίους παραπέμπει σε ανάλογες εικόνες στις οποίες αναφερθήκαμε βλ. εικ.70, 77.



βλέμμα γλυκαίνει. Η αντίθεση του κόκκινου με το πράσινο στην εικόνα της Varna φανερώνει το ενδιαφέρον για το εικαστικό αποτέλεσμα. Ο Δυτικός νατουραλισμός αποτυπώνεται στους πληθωρικούς στροβιλισμούς των νεφών, στην κίνηση των αλόγων, στην απόδοσή του βάθους και του ανάγλυφου του περιβάλλοντος.

Η Δυτική τοπιογραφία έχει την πιο άμεση μεταφορά της στην εικόνα του τέλους του ιθ'αι., που βρίσκεται στο Εθνικό της Φλώρινας: το ποτάμι κυλά κυματιστά με γωνίες και γυρίσματα ενώ στις όχθές του απεικονίζονται δέντρα ξερά ή χλωρά, καλαμιώνες και εγγύτερα προς τον θεατή πέτρες με χόρτα.

Κατά τα λοιπά στο πάνω μέρος της εικόνας φιλοξενείται το άρμα του Ηλία, από τους τροχούς του οποίου ξεπηδούν γλώσσες φωτιάς, που κατανέμονται ανά μία στα μεσοδιαστήματα μεταξύ των ακτινών των τροχών. Σύγχρονα της εικόνας στοιχεία εισέρχονται στη σύνθεση, κατά τρόπο θα έλεγα απλοϊκό: το όχημα που εδώ απεικονίζεται είναι ένα ανοικτό παϊτόνι ενώ η μηλωτή του Ηλία είναι ακριβής απόδοση της τοπικής καστοριανής μηλόγουνας. Το άρμα «πατά» σε πυκνό άσπρο σύννεφο, που αποδίδεται ρεαλιστικά. Ο Ελισαίος σε μεγαλύτερη κλίμακα στον κάθετο άξονα στρέφεται αντίθετα προς τη φορά του άρματος περιμένοντας την μηλωτή. Δεξιά στο βάθος του τοπίου τοποθετείται ο Ηλίας στην είσοδο του σπηλαιίου ενώ δύο κόρακες πετούν προς το μέρος του.



## 2γ. Το μετωπικό άρμα σε περιβάλλον συνεχούς διήγησης

Το πρώτο παράδειγμα χρήσης μετωπικής απεικόνισης του άρματος απαντάται σε δεσποτική εικόνα, που βρίσκεται στο Καθολικό της Μονής Βελλά στο Καλπάκι (εικ.216)<sup>792</sup> και η οποία πρέπει να χρονολογηθεί στα μέσα του ιζ'αι.<sup>793</sup>

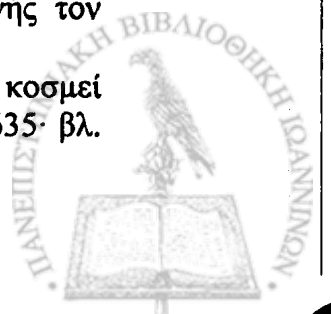
Στο πάνω μισό της παράστασης δεσπόζει το μετωπικά αποδιδόμενο άρμα του προφήτη με την μορφή ανεστραμμένου κελύφους, που περιβάλλεται από τα συμμετρικά τοποθετημένα κατά ζεύγη άλογα ενώ ο προφήτης κρατά ειλητάριο με κείμενο, που παραπέμπει στο Βασ. Δ',β',6-7.

Στο κάτω μέρος της παράστασης από αριστερά προς τα δεξιά φιλοξενούνται η διατροφή του προφήτη από κόρακα, η έγερσή του από άγγελο και η διάβαση του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο· ο τελευταίος απεικονίζεται και στη δεξιά πλευρά, καθώς λαμβάνει την μηλωτή από το υπερυψωμένο άρμα του Ηλία.

Η λαϊκή τεχνοτροπία του συνόλου διακατέχεται από το αντικλασικό πνεύμα του ιζ'αι.: δύσκαμπτο σχέδιο, έντονη σχηματοποίηση στις πτυχώσεις, έντονα περιγράμματα (Ηλίας και Ελισαίος στην σκηνή της ανάληψης), διακοσμητικότητα (η ρυθμική κυμάτωση των νερών και η περιέλιξη του Ιορδάνη), απλουστευμένη χρωματική κλίμακα που επιδιώκει τον εντυπωσιασμό του βλέποντος (κόκκινο στο χρυσό βάθος, πρασινογάλαζο για τα ενδύματα, τα νερά και το δεξιό τμήμα του

<sup>792</sup> Αδημοσίευτη. Φωτογράφηση κατά παραχώρηση του ηγουμένου της Μονής τον οποίο και ευχαριστώ.

<sup>793</sup> Με βάση την εικ.67 που προέρχεται από την Ζίτσα Ηλείου, την οποία κοσμεί πανομοιότυπη απεικόνιση του άρματος και η οποία φέρει χρονολόγηση στα 1635· βλ. ό.π., σ.155.



περιβάλλοντος χώρου). Η διείδυση δυτικότερων στοιχείων είναι εμφανής στην απόδοση του περιβάλλοντος χώρου: με προοπτική βράχυνση αποδίδεται ο φυτικός διάκοσμος και ο Ιορδάνης διασχίζει διαγώνια τον χώρο προσδίδοντάς του βάθος, κάτι που ενισχύει και η διαφορετική χρωματική απόδοση του ένθεν και ένθεν του ποταμού βραχώδους τοπίου.

Μια δεύτερη περίπτωση εμφανίζεται στο αριστερό φύλλο τριπτύχου του ιθ' αι., που προέρχεται από την Β. Ελλάδα (εικ.217)<sup>794</sup>. Στο πάνω μέρος του εικονογραφείται εκτός της ανάληψης του προφήτη -που δεσπόζει στο κέντρο του διαθέσιμου χώρου-, ο χωρισμός των υδάτων του Ιορδάνη από τον Ηλία ενώπιον του Ελισαίου (στο δεξιό μέρος της σύνθεσης).

Το άρμα παρουσιάζεται μετωπικά με τον σχηματικό τρόπο που ήδη συναντήσαμε σε πρωϊμότερες παραστάσεις του ίδιου γεωγραφικού χώρου<sup>795</sup>. ακολουθεί λοιπόν παλαιότερα πρότυπα. Η σύνθεση είναι έντονα διηγηματική (η μηλωτή που ανεμίζει στα χέρια του Ηλία πριν διαχωρίσει τον Ιορδάνη) και χαρακτηρίζεται από λαϊκότερη τεχνοτροπία με δυσανάλογες μορφές ενώ ρέπει επίσης προς τον αισθητικό εντυπωσιασμό με την χρήση ζωντανών χρωμάτων σε χρυσό βάθος, που σχηματίζουν ζωηρές αντιθέσεις.

Σε δύο μελκίτικες εικόνες του ιθ' αι. που προέρχονται η πρώτη από την εκκλησία του Αγίου Νικολάου στην Τρίπολη του Λιβάνου (εικ.218)<sup>796</sup> και η δεύτερη (εικ.219)<sup>797</sup> από το Ελληνο-ορθόδοξο μοναστήρι του αγίου

<sup>794</sup> Διαστάσεις 49 X 63 cm· *Icônes Greques – Melkites – Russes*, 1993, no 42.

<sup>795</sup> Βλ. ό.π., εικ.30 και σ.266.

<sup>796</sup> *Icônes du Liban*, ό.π., 1996, no 26.

<sup>797</sup> *Icônes Melkites*, ό.π., 1969, no 51.





Ηλία στη Suwayya (επίσης στο Λίβανο), στο πάνω μέρος τους δεσπόζει το άρμα του Ηλία περικλειστο σε νέφος, που αποδίδεται μετωπικά με εμφανή μόνο τον έναν τροχό που τοποθετείται στο κέντρο του σώματος του οχήματος και με δύο ζεύγη υποζυγίων κινούμενα αντιθετικά να το πλαισιώνουν<sup>798</sup>.

Και τις δύο εικόνες κάτω από την ανάληψη του προφήτη ο Ιορδάνης τις τέμνει σε αριστερό και δεξιό τμήμα. Στην περίπτωση της εικόνας από την Τρίπολη στα δεξιά απεικονίζεται η θυσία στο Καρμήλιο όρος και δίπλα της προς το κέντρο η καύση του πεντηκόνταρχου και των ανδρών του. Στο κάτω μέρος του δεξιού τμήματος και σε αντιστοιχία με τις προαναφερθείσες σκηνές τοποθετείται η συνάντηση της χήρας (που συνοδεύεται από τον υιό της) με τον Ηλία και η σφαγή των προφητών του Βαάλ.

Αριστερά σε κάθετη τοποθέτηση η διατροφή του προφήτη από τον κόρακα έχοντας δίπλα του τον Ελισαίο που παραλαμβάνει την μηλωτή· επίσης η χρίση του Ελισαίου ως προφήτη (σε συγχώνευση με την σκηνή της κλίσης του από τον Ηλία όπως δείχνουν τα υποζύγια που ακόμα κρατά) και η αφύπνιση του Ηλία από τον άγγελο.

Στην εικόνα από την Suwayya οι σκηνές είναι λιγότερες: στο δεξιό τμήμα ιστορούνται τα επεισόδια της ερήμου και της Θεοφανείας στο όρος Χωρρήθ (όπου ο Θεός εμφανίζεται μέσα σε σφαίρα υποβασταζόμενη από δύο αγγέλους)· στο αριστερό τμήμα το οποίο η κίνηση του ρου του Ιορδάνη διαχωρίζει ουσιαστικά στα δύο, ο Ηλίας απεικονίζεται στα γόνατα

---

<sup>798</sup> Θυμίζοντας έντονα αντίστοιχη απόδοση του άρματος της ανάληψης του προφήτη στην εικόνα από την Κύπρο του 17'αι. βλ. εικ.77.



μπροστά στο θυσιαστήριο στο Καρμήλιο όρος και ο Ελισσαίος να λαμβάνει την μηλωτή του Ηλία καθώς πέφτει από το άρμα του προφήτη που στεφανώνει την σύνθεση.

Ο βυζαντινός χαρακτήρας της σύνθεσης αναγνωρίζεται: πάνω στο κυρίαρχο χρυσό βάθος αποτυπώνεται το άρμα μετωπικά με τα ζεύγη των υποζυγίων γεωμετρικά τοποθετημένα και προσανατολισμένα σε αντίθετες κατευθύνσεις αριστερά και δεξιά του· η απεικόνιση του σκάφους του άρματος με ορατή μόνο μια ρόδα στο κέντρο του διασώζει ένα πανάρχαιο μοτίβο της ευρύτερης Ανατολής, που δεν ήταν άγνωστο την Βυζαντινή Περίοδο<sup>799</sup>. Ομοίως ο προφήτης στην σπηλιά διατηρεί την «ησυχαστική» του στάση<sup>800</sup>.

Ωστόσο την ιδιαιτερότητα των συνθέσεων προσδιορίζει η μείξη των παραδοσιακών αυτών γνωρισμάτων με μουσουλμανικά στοιχεία (προτίμηση στο συνεχές περιβάλλον, απέχθεια προς την κενή επιφάνεια, γεωμετρικά μοτίβα στον διάκοσμο του άρματος) αλλά και με αντίστοιχα δυτικά (σωματικότητα των μορφών, νατουραλιστική παρουσίαση του φυσικού τοπίου και ένταξη των υπερκόσμιων μορφών σ' αυτό) που δίνονται όμως μ' έναν απλοϊκό τρόπο.

Πέραν των αραβικών επιγραφών και της διακοσμητικότητας που μετατρέπει την λατρευτική εικόνα σε πίνακα θρησκευτικού περιεχομένου, είναι η τοποθέτηση της καύσης του πεντηκόνταρχου, των ανδρών του και η σφαγή των προφητών του Βαάλ στον κεντρικό άξονα της πρώτης

<sup>799</sup> βλ. ό.π., σ.57.

<sup>800</sup> βλ. ό.π., σσ.227-28.



παράστασης, που υπογραμμίζει την προτίμηση, που χαρακτήριζε τον ευρύτερο χώρο της Μ. Ανατολής για τα δύο αυτά επεισόδια<sup>801</sup>.

Παρατίθενται τέλος δύο σύγχρονες λιθογραφικές παραστάσεις των μέσων του 19ου αι., που προέρχονται από τα εργαστήρια του Αγίου Όρους και οι οποίες περιλαμβάνουν τα επεισόδια της ανόδου και της διατροφής από τον κόρακα. Η πρώτη βρίσκεται στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά (εικ. 220)<sup>802</sup> και φέρει ακριβή χρονολόγηση στα 1859· η δεύτερη προέρχεται από το Μοναστήρι της Σίμωνος Πέτρας (εικ.221)<sup>803</sup>.

Το πάνω μέρος των συνθέσεων απομονώνει στον έναστρο ουρανό το άρμα του προφήτη. Στην πρώτη περίπτωση τα πτερωτά άλογα καλύπτουν επί γλωσσών φωτιάς, που κατευθύνονται προς τα κάτω ενώ ρυθμικά αποδιδόμενες φλόγες ξεπηδούν από τους τροχούς. Στη δεύτερη το άρμα ταξιδεύει επί νεφελώματος, από το οποίο διαχέονται φλόγες πάντα προς τα κάτω.

Στο κάτω μέρος των παραστάσεων δεσπόζει προς τα δεξιά ένας ευμεγέθης Ελισαίος με ανοικτό ειλητάριο ενώ λίγο πιο αριστερά ο ίδιος διαχωρίζει τα ύδατα του Ιορδάνη. Στην δεύτερη λιθογραφία παριστάνεται ο Ελισαίος και τρίτη φορά γονυπετής να λαμβάνει την μηλωτή. Στην αριστερή κάτω γωνία ο Ηλίας καθιστός στηρίζοντας την κεφαλή με το δεξί χέρι στρέφεται προς τους διατρέφοντες κόρακες.

Η βυζαντινή συνέχεια μπορεί ν' αναζητηθεί μόνο στην αποτύπωση των θεμάτων δηλαδή στην έμπυρο άνοδο του άρματος και στην

---

<sup>801</sup> βλ. ό.π., σ.240.

<sup>802</sup> Διαστάσεις 66 X 43,5 cm· ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΥ, ό.π., no 255.

<sup>803</sup> Διαστάσεις 66 X 47,5 cm· της ίδιας, ό.π., no 256.



«ησυχαστική»<sup>804</sup> στάση του Ηλία μπροστά από το σπήλαιο. Οι προσωπογραφικές μορφές, η ρεαλιστική κίνησή τους, το τοπίο με τον φυσιοκρατικό του χαρακτήρα και το υψηλό σημείο όρασης αφίστανται της παράδοσης. Τα μικρογραφημένα δέντρα δίπλα στον γονυπετή Ελισαίο και τα ψάρια στον Ιορδάνη προσθέτουν μια χροιά αφέλειας στο όλο σύνολο.

### 3. ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΣΕ ΜΙΚΤΗ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ

Η απώλεια εν πολλοίς της λειτουργικότητας των εικόνων και η υποβάθμισή τους σε απλά έργα θρησκευτικού περιεχομένου απελευθέρωσε οποιοδήποτε ζωγραφικό σχήμα από την ενδεχόμενη παραδοσιακή του σχέση με έναν συγκεκριμένο τύπο παράστασης. Επέτρεψε έτσι την χρήση του και σε άλλους τύπους παραστάσεων ή και την ανάμειξη του με άλλα ζωγραφικά σχήματα στην αποτύπωση μιας συγκεκριμένης παράστασης.

Αυτό το πιο ελεύθερο πνεύμα στην απόδοση παραδοσιακών θεμάτων που χαρακτηρίζει την εποχή<sup>805</sup>, το διαπιστώσαμε ήδη στον σχολιασμό των παραστάσεων του άρματος. Εκεί παρατηρήθηκε ο δανεισμός στοιχείων από την μετωπική στην κατά μήκος παράσταση (και το αντίθετο) στους πιο πρόσφατους αιώνες σαν αποτέλεσμα της

---

<sup>804</sup> βλ. ό.π., σσ.227-28.

<sup>805</sup> Α. BOSCHKOV, ό.π., 1974, σσ. 295-296.



εξασθένησης των (πιθανολογούμενων) ιδεολογημάτων που υποκρύπτονταν κάτω από τους δύο τύπους παράστασης του άρματος<sup>806</sup>.

Ήταν λοιπόν αναπόφευκτο να παρουσιαστεί ένας συγκερασμός της συνεχούς διήγησης των επεισοδίων του βίου του προφήτη με την παρουσίαση των επεισοδίων αυτών εντός καθορισμένων πλαισίων. Αυτό διευκολυνόταν καθ' όσων συμπεραίνω από την ανυπαρξία ή την εξασθένηση βαθύτερων αιτιών, που συντηρούσαν την ύπαρξη των δύο αυτών τρόπων παρουσίασης πολλαπλών βιογραφικών στοιχείων του Ηλία. Στην κατηγορία αυτή ενδεικτικά παρουσιάζονται τρεις εικόνες του ιθ'αι.

Η πρώτη προέρχεται από το χωριό Itchera της Βουλγαρίας (εικ.222)<sup>807</sup> και είναι θεματολογικά και τεχνοτροπικά περίπου ταυτόσημη με την εικόνα της Βάρνας<sup>808</sup>.

Στο πάνω μέρος της εικόνας αποτυπώνεται με όμοιο τρόπο η ανάληψη του προφήτη και η διάβαση του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο σε περιβάλλον τοπογραφικό. Στην ζώνη που επίσης διαχωρίζεται στο κάτω μέρος της εικόνας τοποθετούνται εντός πλαισίων: α) στα δεξιά το σύνολο των επεισοδίων που εκτυλίσσονται γύρω από το Καρμήλιο όρος (προσευχή του Ηλία, θυσία του ενώπιον του Αχαάβ, της ακολουθίας του και των προφητών του Βαάλ, σφαγή των τελευταίων) με τρόπο απολύτως όμοιο με την αντίστοιχη σκηνή της εικόνας από τη Βάρνα· β) στο αριστερό άκρο η διατροφή του Ηλία από τον κόρακα επίσης με όμοιο τρόπο και γ) εσωτερικά η ανάσταση του υιού της χήρας, παράσταση που επιλέγεται αντί της έγερσης του προφήτη από τον άγγελο, η οποία υπάρχει στην εικόνα της

<sup>806</sup> Βλ. ό.π., σ.169.

<sup>807</sup> Διαστάσεις: 102 X 62 cm· Π. ΤΟΤΕΒΑ, ό.π., 1975, no 3.

<sup>808</sup> βλ. ό.π., εικ.214.



Βάρνας και είναι το μόνο σημείο στο οποίο η υπό εξέταση εικόνα διαφοροποιείται από αυτήν.

Η δεύτερη περίπτωση προέρχεται επίσης από την Βουλγαρία (εικ.223)<sup>809</sup>. Εδώ επιλέγονται τα δύο κύρια επεισόδια του βίου του Ηλία η ανάληψη και η διατροφή του από τους κόρακες να καλύψουν σε συνεχή διήγηση το σύνολο σχεδόν της εικόνας, με το άρμα να καλύπτει το πάνω μισό της εικόνας και τον Ελισαίο που περιμένει την μηλωτή με τον Ηλία στο σπήλαιο να μοιράζονται το κάτω μισό. Στις τέσσερις (4) γωνίες του κάδρου διάχωρα εξαιρετικά στυλιζαρισμένα απομονώνουν σε πολύ μικρότερη κλίμακα την θυσία στο Καρμήλιο όρος και την σφαγή των προφητών του Βαάλ πάνω αριστερά και δεξιά αντίστοιχα και την αφύπνιση του Ηλία από τον άγγελο κάτω αριστερά και δεξιά της την ανάσταση του παιδιού της χήρας.

Τεχνοτροπικά η εικόνα είναι ταυτόσημη με τις σύγχρονες της βουλγαρικές εικόνες (χαρακτηριστικά αναφέρεται το οδοντωτό σχήμα του σπηλαίου που περιβάλλει τον Ηλία όμοιο μ' αυτό των εικόνων της Βάρνα και Ithera). Αξιομνημόνευτες οι ακτίνες που πηγάζουν από το φωτοστέφανο του ευρισκόμενου εντός του άρματος της ανάληψής του προφήτη, οι οποίες διαχέονται προς κάθε κατεύθυνση<sup>810</sup>.

---

<sup>809</sup> Α. ΒΟΙΚΟΒ, ό.π., 1984, no 420.

<sup>810</sup> Η ύπαρξη των ακτίνων αποτελεί μάλλον μια απλή γλαφυρή απόδοση του φωτός που εκπέμπει το φωτοστέφανο. Δεν αποδόθηκε με τον ίδιο τρόπο ο Ηλίας του σπηλαίου γιατί πιθανότατα δεν βοηθούσε η χωροταξική δομή της σύνθεσης. Στην περίπτωση του άρματος το πάνω μέρος του σώματος του προφήτη «εγκλωβίζεται» σ' ένα περικλειστο μέρος από το διάχωρο και το νέφος που περιβάλλει το άρμα. Το κενό του χώρου αυτού γεμίζουν οι διαχέουσες το φως ακτίνες.



Τέλος η εικόνα από τον Ναό του Τιμίου Προδρόμου στις Σέρρες που χρονολογείται στα 1820 (εικ.224)<sup>811</sup>: σε συνεχή διήγηση σ' ένα περιβάλλον που υιοθετεί με τον πιο άμεσο τρόπο τα τοπιογραφικά δυτικά χαρακτηριστικά, τοποθετείται προφανώς η τελευταία στιχομυθία Ηλία και Ελισαίου<sup>812</sup> και υπεράνω αυτής το άρμα της ανάληψης.

Το κεντρικό θέμα αναπτύσσεται σ' ένα σχηματικό «Τ» στο άνω μέρος της παράστασης. Ακριβώς από κάτω σε αναλόγου πλάτους με το κυρίως θέμα ζώνη, σε συνεχή διήγηση αναπτύσσονται η συνάντηση του προφήτη με τον Αχαάβ και ο φόνος του Ναβώθ (;). Ο υπόλοιπος χώρος καλύπτεται από δώδεκα σκηνές που διαχωρίζονται μεταξύ τους από ελικοειδή μοτίβα δίκην πλαισίων. Τα επεισόδια που εικονογραφούνται από αριστερά προς τα δεξιά σε οριζόντια διαδοχή είναι: α) η γέννηση του προφήτη, β) ο Θεός πληροφορεί τον Ηλία για την επικείμενη Ξηρασία, γ) η διατροφή του Ηλία από τους κόρακες, δ) η συνάντηση με την χήρα της Σερεπτά, ε) η ανάσταση του υιού της, στ) αδιάγνωστος, ζ) η θυσία στο Καρμήλιο όρος, η) η σφαγή των προφητών του Βαάλ, θ) ο Ηλίας προσεύχεται για την λήξη της Ξηρασίας, ι) αφύπνισή του από τον άγγελο, ια) Θεοφάνεια στο Χωρήθ και ιβ) διάβαση του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο.

Στο σύνολό τους οι παραστάσεις χαρακτηρίζονται από τις θεατρικές κινήσεις των μορφών, την φυσιοκρατική τάση καθώς και την διακοσμητική και κομψογραφική διάθεση του καλλιτέχνη, φανερώνοντας ένα έντονα αφηγηματικό ύφος, που επιδιώκει την ανάδειξη της λεπτομέρειας.

<sup>811</sup> Ν. ΜΠΟΝΟΒΑΣ, Προσφορές συντεχνιών, 1998, εικ.7, σ.207.

<sup>812</sup> Βασ.Δ', β', 9-11.



Στο σύνολο των παραπάνω εικόνων παρατηρείται ένας μεγάλος όγκος ρωσικών εικόνων, που καλύπτει περίπου το 40% του συνόλου με απόλυτη κυριαρχία στους πρώτους αιώνες, κατά τους οποίους συναντούμε τέτοια σύνολα και με υπολογίσιμη παρουσία στη συνέχεια.

Για τον βαλκανικό και κυρίως για τον ελλαδικό χώρο η σπανιότητα των πρώτων Μεταβυζαντινών αιώνων θα μπορούσε να αποδοθεί στις πολιτικές συνθήκες της κατάκτησης, όπως αντίστοιχα στη Ρωσία η έκρηξη δημιουργίας μπορεί να ερμηνευτεί με την παγιοποίηση των διαστάσεων των εικόνων (που ευνοούσε την αντιγραφή), την διάδοση των οικιακών εικονοστασίων και φυσικά την απουσία αλλοθρήσκου κατακτητή (στο σύνολο τουλάχιστον της χώρας).

Η ανάπτυξη της λεγόμενης Κρητοβενετικής Σχολής αντιπαραθέτει έναν πόλο διαφορετικής τεχνοτροπίας αλλά όχι και διαφορετικής απόδοσης των θεμάτων απ' ότι η Βυζαντινή παράδοση είχε μεταδώσει και στην ρωσική τέχνη.

Η αυξανόμενη δυτική επιρροή υπό την μορφή και χαρακτηριστικών υποδειγμάτων, η εξαφάνιση του κρητικού πόλου και η βελτίωση των επικοινωνιών με την Ρωσία από τον ιη' αι. διαμορφώνουν την απόδοση των σκηνών και την τεχνοτροπία τους στο σύνολο του γεωγραφικού χώρου που ταυτίζεται με την διάδοση της Βυζαντινής τέχνης· παράδειγμα η αναγέννηση της Μελκίτικης ζωγραφικής. Ο ρόλος του ρωσικού παράγοντα είναι προοδευτικά ουσιαστικότερος: χαρακτηριστικά η επιλογή σκηνών σε πολλές ελληνικές εικόνες προσομοιάζει εντυπωσιακά με αυτήν ρωσικών εικόνων της αυτής περιόδου (αφύπνιση Ηλία από τον άγγελο, διάβαση του Ιορδάνη από τους δύο προφήτες).





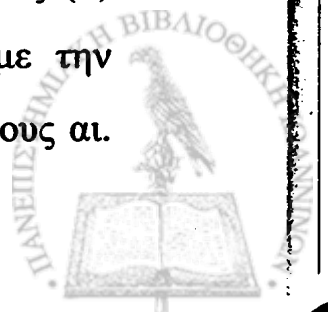
Η σποραδικά επιβεβαιούμενη διατήρηση πρωϊμοτέρων προτύπων στην ανάληψη του προφήτη (μετωπικό άρμα με μία ή και περισσότερες ρόδες ορατές στον βλέποντα) δεν αλλοιώνει την ανωτέρω εντύπωση.

Η σκηνή του σπηλαίου παραμένει στην τυπική της απεικόνιση (στροφή του προφήτη προς τον κόρακα, τοποθέτησή του μπροστά από το σπήλαιο) αλλά έχει χάσει φανερά την «ησυχαστική» της σημειολογία μεταβαλλόμενη από λατρευτικό σε θέμα θρησκευτικής ζωγραφικής όπως και οι άλλες σκηνές.

Οι παραστάσεις γνωρίζουν μια εντεινόμενη προοδευτικά επίδραση σε δευτερεύοντα στοιχεία όπως ο ρουχισμός, το περιβάλλον, το αρχιτεκτονικό βάθος από τα πρότυπα της καθημερινότητας των καλλιτεχνών χωρίς να χάνουν την αναγνωρισιμότητά τους.

Η κατηγοριοποίηση των εικόνων που στο παρόν κεφάλαιο εξετάστηκαν (πιν. 2), δείχνει σαφώς ότι η σε συνεχή διήγηση συνθέσεις, συνολικά επιτρέπουν την ανάπτυξη ενός περιορισμένου αριθμού σκηνών, σε σύγκριση με τις αντίστοιχες εικόνες που αναπτύσσουν οι συνθέσεις με τις σκηνές εντός πλαισίων.

Αυτή η διαφορά είναι παγιοποιημένη στο σύνολο των ιστ' - ιθ' αι., διάστημα που οι διαθέσιμες εικόνες επιτρέπουν κάποια σύγκριση. Αναλυτικά τους ιστ' - ιζ' αι. η αναλογία Μ.Ο. σκηνών είναι 16 – 17 για την πρώτη κατηγορία (σκηνές εντός πλαισίων) έναντι περίπου τριών σκηνών για την άλλη ομάδα (σκηνές σε συνεχή διήγηση). Στους ιη' και ιθ' αι. ο Μ.Ο. στην α' ομάδα περιορίζεται στις επτά (7) αλλά και πάλι είναι υπερδιπλάσιος της β' κατηγορίας, που παραμένει σταθερή στις τρεις (3) σκηνές. Η τάση αυτή δεν διαφοροποιείται ούτε όταν εισάγουμε την παράμετρο της προέλευσης των εικόνων (το δείγμα διαθέτει για τους αι.



ιστ' - ιθ' εικόνες από περιοχές της Ρωσίας, Βουλγαρίας, Ελλάδος και Μ. Ανατολής).

Μια πρώτη ανάγνωση του πίνακα 1 δείχνει μια πανσπερμία επεισοδίων, που επιλέγονται από τους καλλιτέχνες. Παρά την διευρυμένη επιλογή πιθανών σκηνών για τις ανάγκες του πίνακα (16 τον αριθμό, οι οποίες επεξηγούνται στο τέλος του πίνακα), κάποτε επιλέγονται και σπανιότερα επεισόδια, που καλύπτονται ομαδικά στη στήλη 17 (με τον συνοπτικό τίτλο «άλλες παραστάσεις»). Είναι δε ενδεικτικό το γεγονός ότι ενώ οι δυσεύρετες αυτές σκηνές εμφανίζονται σποραδικά σ' όλο το χρονικό μήκος του δείγματος, σπανιότατα ξεπερνούν τις μία – δύο σκηνές σ' ένα πολλαπλάσιο σύνολο ενώ στην πρώιμη περίπτωση της Sacra Parallela ανέρχονται στον σημαντικό αριθμό των εννέα (9) σκηνών<sup>813</sup>.

Η ασυνέχεια των σκηνών της Sacra Parallela και η απουσία βασικών επεισοδίων του βίου από την Συναγωγή της Dura Europos εγείρουν αμφιβολίες κατά πόσο τα δύο αυτά σύνολα είναι συνειδητοί κύκλοι της ζωής του Ηλία.

Όμως ο χαρακτηρισμός αυτός θα ανήκει σίγουρα σε έργα πρωιμότερα των μέσων του 13' αι, εποχή κατά την οποία δημιουργείται ο εντυπωσιακός κύκλος της Mogača. Εδώ συναντάμε ήδη ένα ισορροπημένο κύκλο που καλύπτει τα σημαντικότερα γεγονότα, κάτι που θ' αποδειχθεί σε μεγάλο βαθμό από τις μεταγενέστερες επιλογές της εντοιχίου όσο και της φορητής.

---

<sup>813</sup> Η Sacra Parallela είναι φυσικά χειρόγραφο, αλλά η πρωιμότητα του διασωθέντος έργου σε συνδυασμό με την μοναδικότητά του και την απουσία αντίστοιχων εντοιχίων ή φορητών έργων, την εντάσσει σε κοινό πίνακα με τα λοιπά πρώιμα δείγματα, την στιγμή μάλιστα που γενικά θεωρείται ότι τα ιστορημένα χειρόγραφα έχουν επιδράσει επί των λοιπών μορφών εικονογράφησης.



Αντίστοιχη επιλογή σκηνών (σε γενικές γραμμές) παρατηρούμε και στις δύο παλαιότερες ρωσικές εικόνες του β' μισού του ιγ' αι και του ιδ' αι., γεγονός που υποδηλώνει ότι έχει προηγηθεί μια σχετική ζύμωση, της οποίας τα αποτελέσματα καταγράφονται ήδη στο β' μισό του ιγ' αι.

Τούτο δηλώνεται με τον πίνακα 2 όπου μπορεί κανείς να παρακολουθήσει την συχνότητα ορισμένων θεμάτων σε σχέση με τα υπόλοιπα. Ο μεγάλος αριθμός των σκηνών σε πλαίσια επιτρέπει μια μεγαλύτερη διασπορά, που περιορίζεται όμως με την μείωση του αριθμού των σκηνών στους ιη' και ιθ' αι.

Αντίθετα ο περιορισμένος αριθμός των επεισοδίων στις συνεχούς διήγησης παραστάσεις επιβάλλει εξ αρχής και διαχρονικά συγκεκριμένες σκηνές και εξαφανίζει ουσιαστικά τις αποκλίσεις πέραν της ανάληψης και του επεισοδίου της διατροφής από τον κόρακα, του ξυπνήματος από τον άγγελο και της διάβασης του Ιορδάνη από τους δύο προφήτες<sup>814</sup>.

Επιπρόσθετα στις πολυάριθμες συνήθως σκηνές εντός των πλαισίων παρατηρείται μια ανάλυση ενός επεισοδίου σε περισσότερες σκηνές. Κι εδώ οι παρατηρήσεις είναι παρεμφερείς. Υπάρχει μια σχετική διασπορά σε κάποιο αριθμό θεμάτων αλλά με σαφή προτίμηση σε ορισμένα. Έτσι την σταθερή σχεδόν αναλυτική της παρουσία που φτάνει μέχρι και έξι (6) σκηνές, εξασφαλίζει το επεισόδιο της Σερεπτά με επόμενη συχνότερη αναφορά σε επεισόδια της παιδικής ηλικίας του Ηλία, της θυσίας στο Καρμήλιο και των συναντήσεων με τον Αχαάβ. Αποσπασματικά

---

<sup>814</sup> Η σκηνή της διάβασης του Ιορδάνη αντιστοιχεί με την διάβαση της Ερυθράς θαλάσσης από τον Μωϋσή, γεγονός που ίσως υποδηλώνει μια κατ' αρχήν παλαιστινιακή προέλευση ενός σχεδόν κοινού θέματος δύο ιδιαίτερα τιμωμένων προσώπων στην περιοχή· βλ. ό.π., σσ.212, 229.



αναλυόμενες επισημαίνονται και οι σκηνές της Θεοφανείας στο Χωρήβ και της διάβασης του Ιορδάνη (πιν.1, ανάλυση δευτερ. επεισοδίων).

Είναι προφανές ότι η συχνότητα του φαινομένου αυτού είναι ευθέως ανάλογη του αριθμού των συνολικών σκηνών. Έτσι όπως φθίνει ο συνολικός αριθμός μειώνεται και η ανάλυση των επεισοδίων, περιοριζόμενη τελικά στη δημοφιλέστερη σκηνή της Σερεπτά που κι αυτή εξαφανίζεται μέσα στο α΄μισό του ιθ΄αι. (τελευταίο παράδειγμα του δείγματος το 1735). Η τάση αυτή της συρρίκνωσης έχει γενικότερο αντίκτυπο: οι απόκρυφες σκηνές μοιάζουν να είναι συχνότερες στους πρωϊμότερες αιώνες αν και δεν αποκλείονται από μεγάλα σύνολα των όψιμων αιώνων.

Στην απεικόνιση επεισοδίων για τα οποία η παράδοση δεν είχε την συνέχεια της ανάληψης του Ηλία ή της διατροφής του από τους κόρακες κατά τους Μεταβυζαντινούς αιώνες η διείσδυση δυτικών προτύπων στις στάσεις των προσώπων, στην αποτύπωσή τους, στο περιβάλλον τους αποδείχτηκε ευκολότερη όπως και η επίδραση της σύγχρονης πληθωρικής Ανατολίτικης αισθητικής που κορυφώνεται σε εικόνες του ιθ΄αι.





**ΠΟΛΛΑΠΛΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ**

Έργο	Χρονολόγηση	Υπαρξη κυρίως θέματος	Χαρακτήρας κυρίως θέματος	Αριθμός Δευτερ. Σκηνών	Επισόδια βίου του προφήτη Ηλία*																Ανάλυση δευτερ. επισοδίων		
					1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16		Άλλες σκηνές	
Συναγωγή, Dura Europos (εικ. 125-129)	Μέσα γ' αι.	Όχι	-	6	♦		♦															Το 3Χ2 το 5Χ2	
Sacra Parallela cod. Paris gr 923 (εικ. 130-150)	θ' αι.	Όχι	-	21	♦		♦			♦								♦				Το 10Χ5 το 11Χ2	
Κόμηση Θεοτόκου Moraca (εικ. 151-157)	1251-1252	Όχι	-	11	♦		♦			♦												1	
Καθολικό μονής Π. Ηλία Suceava (εικ. 158)	1540	Όχι	-	8	♦		♦																
Μονή Φιλανθροπικών Ιωάννα (εικ. 159)	1560	Όχι	-	4			♦															1	
Αγ. Κήρυκος & Ιουλίττας Βέρροια (εικ. 160-166)	1589	Όχι	-	7			♦																Το 3Χ2
Φιάλη Μ. Λαύρας (εικ. 167)	1636	Όχι	-	2+1																		1 σκηνή αναφέρεται	



Μονή Π. Ηλία Δραγαμέστου Αστακός (εικ. 168)	1704	Όχι	-	3																	
Μονή Π. Ηλία Σύμη	1722	Όχι	-	8											♦						2 (1)
Μονή Π. Ηλία Βύλλια Αρκτηίης (εικ. 169)	18' αι.	Διατροφή από κόρακα	Σπήλαιο, λαϊκότροπη μίμηση φορητής	1											♦						

### ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΟΝΑ

Gallerie Tretiakov, Ρσκον (εικ. 170)	19' αι	Διατροφή από κόρακα; 	Όχι σπύλαιο, φυρτικός διάκοσμος	12											♦							1 (1)
Δημ. Μουσείο Ρσκον (εικ. 171)	18' - 19' αι.		Συνήθης ρωσικός τρόπος (εντός νέφους)	20											♦							2
Ιστορικό Μουσείο Μόσχας (εικ. 199)	18' - 19' αι.	Όχι	-	3											♦							
Gallerie Tretiakov, (εικ. 200)	18' - 19' αι.	Όχι	-	3											♦							
Εθνικό Μουσείο Στοκχόλμης (εικ. 189)	1500	Όχι	-	4											♦							
Συλλογή G.R. Hann (εικ. 201)	18' αι.	Όχι	-	2											♦							



Galerie Nikolenko (εικ. 192)	ιστ'αι	Όχι	Τοποθέτηση των επισκοδίων σε στροβιλώδη σειρά	4									♦				♦			
Memorial Art Gallery (εικ. 193)	ιστ'αι	Όχι	Τοποθέτηση των επισκοδίων σε στροβιλώδη σειρά	3									♦				♦			
Εικ. ρωσικής προέλευσης (εικ. 196)	ιστ'αι	Όχι	-	2									♦				♦			
Gallerie Tretjakov μονή Goritsky (εικ. 202)	ιστ'αι	Όχι	-	2									♦				♦			
Ρωσικό τρίπτυχο (εικ. 194)	Μέσα ιστ'αι	Όχι	-	4									♦				♦			
Μουσείο Τέχνης & Ιστορίας Gorki	Τέλη ιστ'αι		Συνήθης ρωσικός τρόπος (εντός νέφους)	16									♦				♦			1 X2 5 X2
Gallerie Tretjakov (εικ. 172)	1690	Διατροφή από κόρακα;	Όχι σήγλιο, φυτικός διάκοσμος	20									♦				♦			1 X2 3 X4 5 X2 12 X2
Εθνικό Μουσείο Στοκχόλμης (εικ. 190)	ιστ' - ις'αι	Όχι	-	4									♦				♦			
Αμνάντος Ρεθύμνου (εικ. 206)	ιστ' - ις'αι	Διατροφή από κόρακα	Κρητική Σχολή	2									♦				♦			





Βυζαν. Μουσείο Αθηνών, εικ. Πουλλάκη (εικ.178)																	3 X 2
Εικ. προέλευσης Καρπάθου (εικ.181)	1700	Διατροφή από κόρακα	Κρητοβενετική Σχολή	6					♦								3 X 2
Εικ. ρωσικής προέλευσης (εικ.209)	Αρχές 17 <sup>ου</sup> αι.	Διατροφή από κόρακα		8					♦								
Εικ. ευρισκόμενη στο Baden-Baden (εικ.191)	17 <sup>ου</sup> αι.	Όχι	-	4					♦								
Εκκλ. Μουσείο Μυτιλήνης (εικ.175)	1760	Διατροφή από κόρακα	Σπήλαιο, βραχώδες περιβάλλον, «ησυχαστική» στάση	5					♦								3 X 3
Άγιος Μιχαήλ Ζώη Λιβάνου (εικ.204)	1774	Όχι	-						♦								
Παναγιά Προυσιώτισσα (εικ.205)	1795	Όχι	-	2					♦								
Προφ. Ηλίας Ζήτσας (εικ.176)		Κατ' ενώπιον	Κρατεί ανοικτό ειλητήριο	14					♦								1 X 3 5 X 3
Βυζαν. Μουσείο Αθηνών, (εικ.182)	17 <sup>ου</sup> αι.	Διατροφή από κόρακα	Κρητοβενετική Σχολή	6					♦								3 X 2



Αγ. Νικόλαος, Τρίπολη Λιβάνου (εικ. 218)	18' αι.	αίθρα	Λαϊκότροπη	7														1	
Εικ. προελ. Suwayya Λιβάνου (εικ. 219)	18' αι.	αίθρα	Λαϊκότροπη	4														2	
Εθ. Αρχαιολ. Μ. Σόφιας (εικ. 213)	18' αι.	αίθρα	Λαϊκότροπη	3+1														1 σκηνή αφ. Ελισσαίο	
Εθ. Αφύπνησης Μ., Βάρνα (εικ. 214)	18' αι.	αίθρα	Λαϊκότροπη	6															
Τίμιος Σταυρός Σερρών (εικ. 224)	1820		Νεοκλασικό στυλ	18														3	3X2 5X2
Συλλογή Γκιώνη, προελ. Άγιο Όρος (εικ. 188)	1831	αίθρα	Λιθογραφία	2															
Εικ. βουλγαρικής προέλευσης (εικ. 212)	1854	αίθρα		2															
Εικ. προελ. Αγίου Όρους (εικ. 220)	1859	ανάληψη	Λιθογραφία	1															
Εικ. προελ. Αγίου Όρους (εικ. 221)	Μέσα 18' αι.	Διατροφή από κόρακα	Λιθογραφία																
Εθνικό Φλώρινας (εικ. 215)	Τέλη 18' αι.	αίθρα	Λαϊκότροπη	2															

**\* Έπεισόδια του βίου του προφήτη Ηλία**

- 1 Σκηνές από Απόκρυφα Κείμενα (συνήθως η γέννηση).
- 2 Συνάντηση με τον Αχαάβ.
- 3 Η συνάντηση με την χήρα της Σερεπτά και η ανάσταση του υιού της.
- 4 Η διατροφή του προφήτη στην έρημο από κόρακες.
- 5 Θυσία στο Καρμήλιο όρος.
- 6 Σφαγή των προφητών του Βαάλ.
- 7 Έγερση του Ηλία από τον άγγελο.
- 8 Θεοφανεία στο Χωρήβ.
- 9 Κλήση του Ελισαίου.
- 10 Χρήση των Ιού και Αζαήλ.
- 11 Χρήση του Ελισαίου.
- 12 Διάβαση του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο.
- 13 Ανάληψη του προφήτη Ηλία.
- 14 Άλλες παραστάσεις.



Πίνακας 2

❖ Συχνότητα σκηνών σε πλαίσια (α' γραμμή)															
❖ Συχνότητα σκηνών σε συνεχή διήγηση (β' γραμμή)															
επεισόδια															
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
8	9	15	17	15	12	10	7	1	-	7	4	4	10	3	15
-	1	1	20	4	-	19	-	-	-	-	-	-	12	-	23

Πίνακας 3. Αναλογία σκηνών ανά αιώνα

❖ Σκηνές σε πλαίσια		(α' στήλη)
❖ Σκηνές σε συνεχή διήγηση		(β' στήλη)
Αιώνας	Σκηνές σε πλαίσια	Σκηνές σε συνεχή διηγ.
ΙΓ'	12 : 1	-
ΙΔ'	20 : 1	-
ΙΕ'	-	6 : 2
ΙΣΤ'	16 : 1	22 : 8
ΙΖ'	84 : 5	20 : 6
ΙΗ'	42 : 5	12 : 4
ΙΘ'	18 : 3	12 : 4



**Πίνακας 4. Προέλευση των εικόνων κατά αιώνα**

❖ Σκηνές σε πλαίσια							(Α' στήλη)	
❖ Σκηνές σε συνεχή διήγηση							(Β' στήλη)	
	Ρωσικές		Βουλγαρικές		Ελληνικές		Μ. Ανατολής	
Αιώνα	A	B	A	B	A	B	A	B
ς								
ΙΓ'	1	-	-	-	-	-	-	-
ΙΔ'	1	-	-	-	-	-	-	-
ΙΕ'	-	2	-	-	-	-	-	-
ΙΣΤ'	1	7	-	-	-	-	-	-
ΙΖ'	2	4	1	1	2	1	-	-
ΙΗ'	-	2	1	-	5	2	-	1
ΙΘ'	-	2	1	2	4	2	2	-



## Γ. ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ : ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΠΟΥ ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΙ ΑΜΕΣΑ ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΙΝΗ ΔΙΑΘΗΚΗ

### ΓΑ. Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ.

Η παρουσία του προφήτη Ηλία στην παράσταση της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος είναι ρητώς μνημονευόμενη από τους Ευαγγελιστές Ματθαίο, Μάρκο και Λουκά<sup>815</sup> αλλά και στο Απόκρυφο Κείμενο της Αποκάλυψης του Πέτρου<sup>816</sup>.

Κατά τον E. Dinkler απεικονίσεις του θέματος πρέπει να είχαν διαμορφωθεί ήδη από τον δ'αι.<sup>817</sup> Οι προεικονομαχικές παραστάσεις που διασώζονται (και η αντίστοιχη περιγραφή από τους Αγίους Αποστόλους της Κωνσταντινούπολης), θα εξεταστούν ξεχωριστά εξαιτίας του ότι οι επόμενες του στ'αι. παραστάσεις, που τυγχάνουν να είναι και οι πρώτες μετά την Αναστήλωση των εικόνων, χρονολογούνται μόλις από τον θ'αι. Εννοείται ότι η εξέτασή μας θα περιορισθεί και μόνο στην μελέτη της παρουσίας στην σύνθεση του προφήτη Ηλία.

Το ενδιαφέρον στις πρωϊμότερες παραστάσεις του στ'αι. είναι ότι το Ευαγγέλιο του Rabula και οι ψηφιδογραφίες των Αγίων Αποστόλων και Αγίου Απολλιναρίου in Classe εισάγουν τρεις διαφορετικούς τύπους του θέματος<sup>818</sup>. στην περίπτωση μάλιστα του Ευαγγελίου του Rabula<sup>819</sup> στην

<sup>815</sup> Κατά Ματθαίον, ιζ', 1-8· Κατά Μάρκον, θ', 2-8· Κατά Λουκάν, θ', 28-36.

<sup>816</sup> *Icônes du Liban*, 1996, σ.32.

<sup>817</sup> E. DINKLER, *Das Apsismosaik von S. Appolinare in Classe*, 1964, σ.34.

<sup>818</sup> O. DALTON, *ό.π.*, 1961, σ.655.

<sup>819</sup> *Bibl. Laur., Cod. Plut. I.56, fol. 7v.*



(πιθανή) παράσταση του θέματος δεν συμπεριλαμβάνονται οι δύο προφήτες<sup>820</sup>.

Στον Άγιο Απολλινάριο in Classe στο τετρατοσφαίριο της ασίδας έχουμε την αποτύπωση του θέματος κατά αλληγορικό – συμβολικό τρόπο, με τον σταυρό να αντικαθιστά την μορφή του Χριστού. Έτσι σε νεφελώδη ουρανό ίπταται διάλιθος σταυρός εντός ασίδας με επίσης διάλιθο περίγραμμα. Οι δύο προφήτες λευκοντυμένοι με την «toga praetexta»<sup>821</sup> προβάλλουν στηθαίοι από τα νέφη πλαισιώνοντας την ασίδα στο ύψος της οριζόντιας κεραίας του σταυρού. Ο Ηλίας (εικ.225)<sup>822</sup> τοποθετημένος στα αριστερά κινεί το δεξί χέρι σε χειρονομία ομιλίας. Δεν φαίνεται να γίνεται προσπάθεια να ενταχθεί στο χώρο και παραμένει –όπως και οι υπόλοιπες μορφές – απομονωμένο εικονογραφικό στοιχείο. Η μορφή φαίνεται επίπεδη, κλεισμένη σε έντονο περίγραμμα. Το πρόσωπο όχι ιδιαίτερα εκφραστικό με πλάσιμο απλό.

Στο τετρατοσφαίριο της ασίδας στην Μονή Σινά εικονίζεται επίσης η Μεταμόρφωση (εικ.226)<sup>823</sup>. Στο κέντρο ο Χριστός μετωπικός σε ακτινοβόλα ελλειπτική δόξα. Στα δεξιά Του τοποθετείται ο Ηλίας. Ο προφήτης στατικός έχει το βλέμμα προς τον Ιησού και ευλογεί με το δεξιό χέρι ενώ το αριστερό βρίσκεται στη μέση του. Φορά μηλωτή, η οποία επίσης αναφέρεται στην σύγχρονή της παράσταση στους Αγίους

<sup>820</sup> E. DINKLER, ό.π., 1964, abb.8, σσ.34, 37.

<sup>821</sup> Βλ.σ.60, σημ.250.

<sup>822</sup> Le Saint Prophète Élie, ό.π., 1993, fig.5.

<sup>823</sup> G. FORSYTH – K. WEITZMANN, ό.π., 1965, pl.CVI.





Αποστόλους της Κωνσταντινούπολης<sup>824</sup>. Από κάτω φαίνεται να φορά το ίδιο με την προηγούμενη απεικόνισή του ένδυμα, αν και εδώ δεν αποδίδεται λευκό.

Η μορφή του Ηλία προβάλλεται με λιτότητα και σαφήνεια με συνειδητή επιδίωξη την αφαίρεση και την τόνωση της αίσθησης του υπερβατικού. Ο προφήτης απομονώνεται (όπως και οι άλλες μορφές), καθώς τοποθετείται στο αφηρημένο χρυσό βάθος. Η συνοπτική απόδοση φανερώνεται στην προχειρότητα, με την οποία αποδίδεται η ανατομία του. Αντίθετα στην απόδοση του προσώπου, όπου συγκεντρώνει την προσοχή του ο ψηφοθέτης, το αποτέλεσμα χαρακτηρίζεται από αδρά χαρακτηριστικά, εκφραστικότητα με έντονο βλέμμα και από την χρήση με εντυπωσιοθηρικό τρόπο των χρωμάτων.

### ΓΑΙ. ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ.

Στο πρώτο μεταεικονοκλαστικό χειρόγραφο το N.B. Paris Gr.510 που χρονολογείται μεταξύ των ετών 867-886, το fol. 75 κοσμεί η μικρογραφία της Μεταμόρφωσης (εικ.227)<sup>825</sup>.

Η σύνθεση θα λέγαμε διατάσσεται σε δύο ζώνες: στα συμβαίνοντα στον ουρανό, στο πάνω τμήμα όπου εξελίσσεται η Θεοφάνεια και στα επί της γης, στο κάτω μέρος που αρχίζει από την γραμμή εδάφους (στην οποία πατούν ο Χριστός και οι προφύτες) και η οποία περιλαμβάνει τους τρεις μαθητές. Οι μορφές γεμίζουν το κάδρο της σύνθεσης ευρισκόμενες όλες ουσιαστικά σε ένα πρώτο επίπεδο.

<sup>824</sup> Κατά την περιγραφή του Ν. Μεσσαρίτη περί το 1200 (Ε. DINKLER, ό.π., 1964, σ.31).

<sup>825</sup> D. TALBOT - RICE, *Art Byzantin*, Bruxelles, 1951, σσ. 296-297, no 85.



Ο Ηλίας βρίσκεται στα δεξιά της στρογγυλής δόξας (απ' όπου δεν πηγάζουν δέσμες ακτινών) κατά το μεγαλύτερο μέρος του σώματός του εντός αυτής. Ο προφήτης παρουσιάζεται μάλλον κοντός, σε κομψή όμως στάση, με ήρεμες κινήσεις και ευγενικό παρουσιαστικό.

Στα τέλη του θ'αι η παράσταση στο fol. 88v του επονομαζόμενου ψαλτηρίου του Chludoff (H. M. Moscow, Cod. add. Gr.129· εικ.228<sup>826</sup>) εισάγει μια άλλη εικονογραφική γραμμή του θέματος ήδη διαμορφωμένης πιθανόν στη Συρία<sup>827</sup>. Οι δύο προφίτες εμπεριέχονται στην στρογγυλή δόξα ενώ οι μαθητές δεν τοποθετούνται πια στο ίδιο επίπεδο αλλά απομακρύνονται από τα διαδραματιζόμενα, καθώς ο πέτρινος όγκος επί του οποίου βρίσκονται οι μετέχοντες της Μεταμόρφωσης ψηλώνει.

Ο Ηλίας επίσης στα δεξιά του μετωπικού Ιησού Τον πλησιάζει πλαγίως φορώντας φωτοστέφανο και manus velatae. Ο προφήτης αποδίδεται συνοπτικά σε χαλαρή στάση, που του προσδίδει ζωντάνια ενώ τα καλυμμένα χέρια του ίσως ν' αποτελούν πρωτοτυπία του συγκεκριμένου ψαλτηρίου<sup>828</sup>.

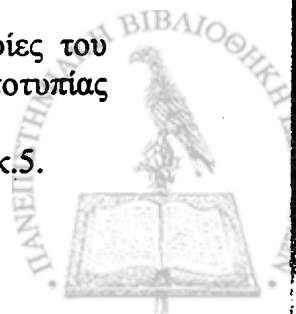
Η παράσταση της Μεταμόρφωσης στο fol. 296b του Ευαγγελισταρίου της Μονής Ιβήρων κωδ.1 του ια'αι. (εικ.229)<sup>829</sup> θεωρείται ότι ανταποκρίνεται εξ όλων των παραστάσεων στην χαμένη

<sup>826</sup> E. DINKLER, ό.π., 1964, abb.13.

<sup>827</sup> του ιδίου, ό.π., 1964, σ.44.

<sup>828</sup> Πιθανότητα που εντάσσεται στην διατυπωθείσα άποψη ότι οι μικρογραφίες του συγκεκριμένου ψαλτηρίου χαρακτηρίζονται από πνεύμα πρωτοτυπίας (K. WEITZMANN, ό.π., 1971, σ.61).

<sup>829</sup> διαστάσεις 22 X 19,5 cm· θησαυροί του Άγίου Όρους, τ. Β., Αθήναι, 1975, εικ.5.



ανάλογη σκηνή των Αγίων Αποστόλων της Κωνσταντινούπολης<sup>830</sup> ενώ διαμορφώνει και το σκηνικό του (τρίκορφου) βουνού στο οποίο εκτυλίσσεται το αποκαλυπτικό γεγονός<sup>831</sup>. Εντούτοις οι τρεις μορφές που βρίσκονται εντός της στρογγυλής δόξας, αιωρούνται πάνω από το εκφραστικό τοπίο.

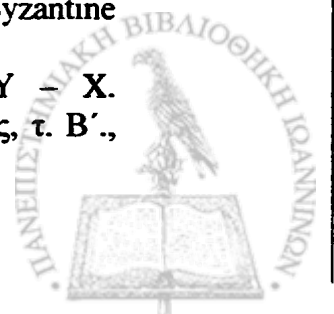
Ο Ηλίας βρίσκεται στα δεξιά του Ιησού, στατικός, με ελαφρά κλίση της κεφαλής, με το αριστερό χέρι να ακουμπά στο στέρνο και το δεξί ν' απευθύνεται προς τον Χριστό. Η ισόρροπη μορφή του προφήτη παρά την λιτή δομή της αποτύπωσής της δείχνει μια άνεση στην στάση και μία επιδεξιότητα στην πτυχολογία. Έντονο περίγραμμα περιγράφει την μορφή, που πλάθεται με εκτεταμένα φωτεινά μέρη. Τα μαλλιά βάφονται γκριζογάλαζα· λαδοπράσινο ιμάτιο και βιολετί χιτώνα. Οι διάφοροι τόνοι του χιτώνα αλλά και οι αποχρώσεις του γαλάζιου της δόξας αποκαλύπτουν μια έντονη ευαισθησία στην χρήση των χρωμάτων.

Στην αντίστοιχη παράσταση του fol.252b του κώδ. 2 της Μονής Παντελεήμονος του Αγίου Όρους του ιβ' αι. (εικ.230)<sup>832</sup> ο Χριστός και οι προφύτες που τον πλαισιώνουν, ομοίως αιωρούνται πάνω από παρόμοιο -αλλά πιο σχηματικό από την προηγούμενη μικρογραφία- περιβάλλον εντός ακτινοβολούσης στρογγυλής δόξας.

<sup>830</sup> K. WEITZMANN, ό.π., 1971, σ.261.

<sup>831</sup> E. DINKLER, ό.π., 1964, σ.39. Στο ευαγγέλιο του Rabula και στο ψηφιδωτό του Σινά οι μορφές είναι στο ίδιο επίπεδο. Τον θ' αι. αρχίζει να διαφοροποιείται και τον ια' αι. ο διαχωρισμός μεταξύ των προσώπων που βρίσκονται στον ουρανό και εκείνων που τοποθετούνται στη γη, είναι τελειωμένος. (E. DIEZ – O. DEMUS, Byzantine Mosaics in Greece; Hosios Lucas & Daphni, Massachusetts, 1931, σ.61).

<sup>832</sup> διαστάσεις 24,5 X 16,2 cm· Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ – Π. ΧΡΗΣΤΟΥ – Χ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ ΤΣΙΟΥΜΗ – Σ. ΚΑΔΑΣ, Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, τ. Β', 1975, εικ.295.



Όμως ο Ηλίας εδώ βρίσκεται στ' αριστερά του Ιησού φορώντας μηλωτή. Στατικός, κλίνει την κεφαλή ελαφρά προς τον Χριστό έχοντας τα χέρια σε στάση δέησης. Η μορφή έχει σχέδιο ακριβές με έντονα αλλά εύκαμπτα περιγράμματα. Το σώμα αποδίδεται κοντό με μεγάλο κεφάλι αμβλύνοντας το μνημειακό στοιχείο της παρουσίας του προφήτη. Αποχρώσεις του λαδί και του καφέ αποδίδουν τις σκιές στη σάρκα και την πλούσια κόμη. Το λαδί χρωματίζει την μηλωτή (η απόληξη της οποίας ορίζεται με λευκό) και το ανοικτό καφέ τον χιτώνα· το κόκκινο περίγραμμα που ορίζει το χρυσό φωτοστέφανο στο γαλάζιο φόντο της δόξας, δηλώνει έναν καλλιτέχνη, που αγαπά τους τολμηρούς πλην όμως αρμονικούς χρωματικούς συνδυασμούς.

Στην μικρογραφία στο fol.160b του κώδ. 587 της Μονής Διονύσου του Αγίου Όρους που χρονολογείται το 1059 (εικ.231)<sup>833</sup> ο Ηλίας πατά επί κορυφής ευρισκόμενος εκτός και στα δεξιά της ακτινοβόλου ελλειψοειδούς δόξας, που επίσης αποδίδεται σε τόνους του γαλάζιου.

Ο προφήτης παριστάνεται κατά κρόταφο να σκύβει το κεφάλι προς τον Χριστό κάνοντας ένα μικρό βήμα προς Αυτόν ενώ το δεξί του χέρι μόλις προβάλλει από το ιμάτιο, που καλύπτει σχεδόν όλο το σώμα του.

Η μορφή αποδίδεται ιδιαίτερα ραδινή, χωρίς βάρος, με κάποια αίσθηση της γ'διάστασης και ασταθής. Τούτο είναι αποτέλεσμα της προσπάθειας να αφαιρεθεί η φυσικότητα υπέρ μιας εξαϋλωμένης μορφής δηλαδή να τονιστεί η πνευματικότητα χωρίς όμως να εγκαταλειφθούν η ευκινησία ή η πτυχολογία των κλασσικών προτύπων της παράστασης.

<sup>833</sup> διαστάσεις 07 X 08 cm· των ιδίων, ό.π., τ.Α', 1973, εικ.270.



Το τοπίο εδώ επίσης επιμελημένο αντικαθιστά τα αιχμηρά βουνά της προηγούμενης παράστασης με ομαλότερα σχήματα. Η πλούσια χρωματική παλέτα με την εκτεταμένη χρήση διαφόρων χρωματικών τόνων δεικνύει την αισθητική του καλλιτέχνη.

Στο fol. 131<sup>a</sup> του ευαγγελισταρίου 3 που ανήκει στη συλλογή του Οικουμενικού Πατριαρχείου (προερχόμενο από τη Μονή Παναγίας Καμαριωτίσσης νήσου Χάλκης) του ιβ' αι.(εικ.232)<sup>834</sup> μικρογραφείται ολοσέλιδη η Μεταμόρφωση.

Ο Ηλίας φορώντας την μηλωτή βρίσκεται στα δεξιά της ελλειψοειδούς δόξας και δεν ακουμπά επί του εδάφους. Παρουσιάζεται χωρίς ιδιαίτερη χάρη, στατικός έχοντας τα χέρια σε στάση δέησης. Ραδινός, με πρόσωπο που δείχνει βλοσυρό και σχηματική πτυχολογία, αποτυπώνεται εντελώς επίπεδος. Το μονοδιάστατο της μορφής διασπά μόνο η κυματιστή πτύχωση του εσωτερικού της μηλωτής. Τα χρώματα είναι γενικά φωτεινά και ζεστά αν και στην περίπτωση του Ηλία επιλέγεται το καφέ για την μηλωτή και μια ανοικτότερη απόχρωσή του για τον χιτώνα· τα μαλλιά και το ακατέργαστο της μηλωτής χρωματίζει το γκριζογάλαζο.

Η παράσταση της Μεταμόρφωσης στο fol. 34v του Bibl. Laur., Cod. Plut.VI,23 (τέλη ια' αι.) πληρέστατα αφηγηματική προσθέτει στην σύνθεση την σκηνή της ανάβασης και της καθόδου του Ιησού και των τριών μαθητών του από το βουνό.(εικ.233)<sup>835</sup>.

<sup>834</sup>διαστάσεις 25 X 17 cm· Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Το Οικουμενικό Πατριαρχείο, 1990, εικ.122.

<sup>835</sup> E. DINKLER, ό.π., 1964, abb.16, σ.44.



Ο Ηλίας στα δεξιά και αρκετά μακριά της ελλειψοειδούς δόξας αποτυπώνεται με τρόπο παρεμφερή της προηγηθείσας παράστασης: ραδινός και χωρίς βάρος, σε άνετη στάση τοποθετείται εντός ισορροπημένου και λιτού τοπίου, του οποίου όμως η διεύρυνση κατά πλάτος αλλοιώνει το αρχέτυπο (κάθετο) σχήμα της σύνθεσης<sup>836</sup>.

Στην μικρογραφία που βρίσκεται στο fol. 269b του κώδ. 5 της Μονής Ιβήρων του Αγίου Όρους, που ανήκει στον ιγ'αι. (εικ.234)<sup>837</sup>, ο Ηλίας βρίσκεται στα δεξιά του Χριστού εντός της κυκλικής δόξας, που εδράζεται στην κορυφή του Θαβώρ. Απεικονίζεται ο προφήτης σε στάση 3/4 να πατά σταθερά, με το δεξιό χέρι σε στάση ομιλίας (το αριστερό καλύπτεται από το ιμάτιο) και την κεφαλή κεκλιμένη προς τον Ιησού.

Η μορφή εδώ έχει περισσότερη σωματικότητα ενώ αποκτά έναν μνημειακό χαρακτήρα. Η συμβατική στάση αποπνέει ένα αίσθημα γαλήνης. Η πτυχολογία πυκνότερη διασπά τις επιφάνειες, που καταλαμβάνουν τα ενδεδυμένα μέλη του σώματος. Ο χρωματικός συνδυασμός τολμηρός (κόκκινο σκούρο ιμάτιο με πράσινο σκούρο χιτώνα) επιστεγάζεται από το όμορφο γαλάζιο της δόξας.

Η περίπτωση του fol. 24v στο Chicago, Univ. Lib. Cod. 965 (εικ.235)<sup>838</sup> που χρονολογείται μεταξύ του ύστερου ιβ' και α'μισού του ιγ'αι., προσφέρει μία εικόνα των εργαστηρίων των ανατολικών επαρχιών

<sup>836</sup> A. GRABAR, ό.π., 1928, σ.213, σημ.4.

<sup>837</sup> διαστάσεις 09,5 X 12,8 cm· Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ - Π. ΧΡΗΣΤΟΥ - Χ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ ΤΣΙΟΥΜΗ - Σ. ΚΑΔΑΣ, ό.π., τ. Β', 1975, εικ.31.

<sup>838</sup> Illuminated Greek Manuscripts from American Collections, 1973, fig.80.



του Βυζαντίου (η δημιουργία του τοποθετείται μεταξύ της Νίκαιας και της Τραπεζούντας)<sup>839</sup>.

Ένα απλό πλαίσιο περιβάλλει την ιδιαίτερα λιτή σκηνή: ο Ηλίας βρίσκεται εκτός και στα δεξιά της ελλειψοειδούς δόξας ενώ ο Χριστός εικονίζεται σε μεγαλύτερη κλίμακα. Η μορφή του προφήτη αποτυπώνεται με τραχύτητα, αδέξια χωρίς σωστές αναλογίες. Στην απόδοση του προσώπου διακριτή είναι μια βαρεία γραμμή στο μέτωπο πάνω από τα μάτια. Το φόρεμα φαντάζει μονοκόμματο, καθώς η επίπεδη πτυχολογία αποτυγχάνει στην απόδοση των μελών του σώματος. Γενικά είναι εμφανής μια πλήρης αδιαφορία για τα κλασικίζοντα πρότυπα.

Αντίθετα από την προηγούμενη μικρογραφία που στιλιστικά είναι κοντύτερα στην Ύστερο Κομνήνεια περίοδο, η αντίστοιχη σκηνή του fol. 45v New York. Coll. H.P.Kraus, Gospels (olim Phillipps coll. Cod.3887-εικ.236<sup>840</sup>) που προέρχεται από την Νικομήδεια της Βυθυνίας και χρονολογείται στα τέλη του 13<sup>ου</sup> αι.<sup>841</sup>, διακρίνεται για το επιδέξιο σχέδιο.

Ο προφήτης δεξιά του Ιησού και εκτός της ακτινοβόλου δόξας σε έντονα δραματική κίνηση που αγγίζει την υπερβολή, παρουσιάζεται σε στάση 3/4 με τα γόνατα λυγισμένα και τα χέρια προς τα εμπρός να σταυρώνονται μεταξύ τους. Το επιδέξιο σχέδιο πλάθει την μορφή με έντονα συναισθηματικό τρόπο: τα χαμηλά φρύδια, τα βαθουλωτά μάτια προσφέρουν μια παθητική έκφραση στο πρόσωπο. Γενικά το πλάσιμο των γραμμών του σώματος και της πτυχολογίας γίνεται σε πρισματική μορφή

<sup>839</sup> στο ίδιο, ό.π., 1973, σ.163.

<sup>840</sup> στο ίδιο, ό.π., 1973, fig.94.

<sup>841</sup> η συγκεκριμένη μικρογραφία ανήκει σε ομάδα μεταγενέστερων της συγγραφής του κειμένου μικρογραφιών που ανάγεται στο 1<sup>ο</sup> μισό του 13<sup>ου</sup> αι. (στο ίδιο, ό.π., 1973, σ.181).



(συνεχής χρήση γωνιών). Η σάρκα αλλά και τα ενδύματα φωτίζονται ισχυρώς ενώ η ζωηρή αντίθεση μεταξύ της μηλωτής και του χιτώνα προϋδεάζει για μια προτίμηση του μικρογράφου στις ζωηρές χρωματικές αντιπαραθέσεις.

Στην Μεταμόρφωση του fol. 169α του κώδ. 937 της Μονής Βατοπεδίου του Αγίου Όρους που χρονολογείται στον ιδ' αι. (εικ.237)<sup>842</sup>, ο Ηλίας τοποθετείται στα δεξιά της ακτινωτής ελλειψοειδούς δόξας επί εδαφικής εξάρσεως, που προβάλλει πίσω από το πρηνές της κεντρικής πυραμιδοειδούς κορυφής όπου και ο Ιησούς.

Η κοντή και άχαρη μορφή του προφήτη φαίνεται να πατάει βαριά στο έδαφος παρά τα λυγισμένα γόνατα. Η αδεξιότητα στις αναλογίες (μεγάλο κεφάλι) αναδύεται και στην αποτύπωση των προσωπογραφικών στοιχείων με αποτέλεσμα μια δυσμορφία. Έντονο περίγραμμα περιγράφει την μορφή και γραμμική πτυχολογία με φωτεινές ακμές επιχειρεί ν' αποδώσει το ανάγλυφο του σώματος. Γκρίζο και λαδί χρωματίζουν το μάτιο του προφήτη, σ' ένα σύνολο που παρά το χρυσό βάθος φαίνεται να επικρατούν τα μουντά χρώματα.

Στην παράσταση της Μεταμόρφωσης που βρίσκεται στον κώδικα του αυτοκράτορα Ιωάννη ΣΤ' Καντακουζηνού (N. B. Paris, Gr.1242· εικ.238<sup>843</sup>) των ετών 1370-1375, εντυπωσιάζει η λεπτότητα της χρωματικής απόδοσης του φωτός που περιορίζεται στο λευκό και στις

<sup>842</sup> διαστάσεις 16 X 12,5 cm· Π. ΧΡΗΣΤΟΥ – Χ. ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ ΤΣΙΟΥΜΗ – Σ. ΚΑΔΑΣ – Α. ΚΑΛΑΜΑΡΤΖΗ ΚΑΤΣΑΡΟΥ, Οι θησαυροί του Αγίου Όρους, τ. Δ', 1991, εικ.251.





αποχρώσεις ενός ψυχρού μπλε, που αντανακλάται στους χιτώνες των προφητών και των μαθητών. Το εύρημα αυτό περιγράφει την ησυχαστική προσέγγιση του θαβώριου φωτός ως Θείας ενέργειας προς τους ανθρώπους<sup>844</sup>.

Ο Ηλίας με ελαφρά κλίση του σώματός του βρίσκεται δεξιά του Ιησού στην περίμετρο της κυκλικής δόξας έχοντας το αριστερό χέρι στο στήθος και το δεξί σε χειρονομία ομιλίας· πατά σταθερά επί αψιδωτής κορυφής που σχηματίζει η ένωση δύο στενόμακρων σχηματικών βράχων. Η μορφή αποδίδεται λεπτή χωρίς βάρος, μοιάζει μόλις ν' ακουμπά στο έδαφος, με κομψότητα στην κίνηση και στις χειρονομίες. Το πρόσωπο φέρει εκτεταμένες καταστροφές, εν τούτοις διακρίνονται μεγάλες φωτεινές κηλίδες επί σκοτεινού πλασμού. Η αίσθηση της πλαστικότητας εντείνεται - παρά την γραμμικότητα της πτυχολογίας- καθώς το ιμάτιο που τυλίγει όλο το σώμα του προφήτη, φωτίζεται εκτεταμένα με ανταύγειες. Η παλέτα επιτηδευμένα -ως ήδη είπαμε- περιορισμένη: αποχρώσεις του γαλάζιου με λίγο γκρι και λευκά φώτα στο χρυσό που περιγράφει το βάθος (και το φωτοστέφανο).

---

<sup>843</sup> διαστάσεις 33,5 X 25 cm· I. HUTTER, *Early Christian and Byzantine*, 1971, no 181, σ.177.

<sup>844</sup> Το θαβώριο φως περιγράφεται από τους παλαμιστές ως Θεία ενέργεια που πηγάζει από την Θεία ουσία και απευθύνεται στον άνθρωπο (εν προκειμένω στους μαθητές)· έτσι αυτοί που αξιώθηκαν να δεχθούν μέσα τους μια Θεία ενέργεια (μικρό μέρος της Θείας ουσίας που όμως έχει όλες τις δυνάμεις της θεότητας), δέχτηκαν ολόκληρο το Θεό (B. ΤΑΤΑΚΗΣ, *Η Βυζαντινή Φιλοσοφία*, Αθήνα, 1977, σσ. 243-261).



## ΓΑ2. ΕΝΤΟΙΧΙΟΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Περίπου το 800 η παράσταση της Μεταμόρφωσης ψηφιδωγραφείται στο θριαμβευτικό τόξο στον ναό των Αγίων Νηρέα και Αχιλλέα στην Ρώμη κοντά στις θέρμες του Καρακάλλα. (εικ.239)<sup>845</sup>. Ο Ηλίας βρίσκεται στα δεξιά της mandorla απευθυνόμενος προς τον Ιησού, με το δεξί χέρι σε ζωηρή χειρονομία ομιλίας (ενώ το αριστερό καλύπτεται από το φόρεμα). Είναι δε ενδεδυμένος ομοιόμορφα με τον Ιησού και τον Μωϋσή φορώντας την «toga praetexta», την λευκή τήβεννο με τις πορφυρές παρυφές που συναντήσαμε ήδη σε παραστάσεις της Παλαιοχριστιανικής Τέχνης<sup>846</sup>.

Στο λίγο μεταγενέστερο (820) τμήμα ψηφιδωτού που έχει διασωθεί και ανήκει στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ζήνωνος στην Αγία Πραξαίδη επίσης στη Ρώμη (εικ.240)<sup>847</sup>, ο Ηλίας για πρώτη φορά τοποθετείται (μαζί με τον Μωϋσή) εντός της δόξας που περιβάλλει τον Χριστό<sup>848</sup>. Βρίσκεται στα δεξιά του Ιησού και είναι (πιθανότατα) ενδεδυμένος όπως και στην προηγούμενη παράσταση με «toga praetexta».

Στην Μεταμόρφωση του Dovecote στο Cavusin της Καπαδοκίας (εικ.241)<sup>849</sup> που χρονολογείται μεταξύ των ετών 963 και 969, ο Ηλίας πατά στο ίδιο επίπεδο με τους Ιησού και Μωυσή και τοποθετείται κατά κρόταφο,

<sup>845</sup> E. DINKLER ό.π., 1964, abb.4.

<sup>846</sup> βλ. σ. 60, σημ.250.

<sup>847</sup> E. DINKLER. ό.π., 1964, abb.5.

<sup>848</sup> του ιδίου. ό.π., 1964, σ. 31.

<sup>849</sup> M. RESTLE, ό.π., 1967, σ. 136, ph. 315.



δεξιά ως γέροντας λευκογενής, εκτός της δόξης με τα χέρια αρκετά ψηλά και ενδεδυμένος με χιτώνα και ιμάτιο.

Το πρόσωπο δείχνει ομοιόμορφο με των υπολοίπων μορφών της σύνθεσης. Οι πτυχώσεις του ιματίου αποδίδονται με ασυνήθιστη ικανότητα. Η κοιλιά και ο μηρός τονίζονται από διαγραμμίσεις σε ομάδες, που η αραιώση ή η πύκνωσή τους δηλώνει το φως ή την σκιά. Η οροθεσία μεταξύ των μελών τονίζεται σκόπιμα με τον ίδιο τρόπο.

Στην παράσταση του Αγίου Νικολάου της Στέγης στην Κακοπετριά της Κύπρου των αρχών του 14<sup>ου</sup> αι. (εικ.242)<sup>850</sup> ο Ηλίας τοποθετημένος στα δεξιά της σύνθεσης αιωρείται εμφανώς (όπως και η ελλειψοειδής δόξα με τον Ιησού και τον Μωυσή), καθώς οι εδαφικές εξάρσεις στις οποίες ο Ιησού και οι δύο προφήτες θα πατούσαν, απέχουν χαρακτηριστικά από τις άκρες των ποδιών τους. Η μετεώριση αυτή αποτελεί και το μέσον, με το οποίο ο καλλιτέχνης εκφράζει τον υπερφυσικό χαρακτήρα του συμβάντος.

Ο Ηλίας φαίνεται να υψώνει ασύμμετρα τα δύο χέρια προς τον μετωπικό Χριστό. Παρά την εκτεταμένη φθορά της η μηλωτή αναγνωρίζεται από την κροσσωτή της. Η ιερατική συμμετρία, η γραμμικότητα των πτυχώσεων και το έντονο περίγραμμα καθιστούν την σύνθεση αντιπροσωπευτική της πρώιμης κομνήνειας τέχνης.

Στο τύμπανο απέναντι από την αψίδα στην Qarabach Kilissé<sup>851</sup> ιστορείται η Μεταμόρφωση (εικ.243)<sup>852</sup>, στο στρώμα που χρονολογείται

<sup>850</sup> A. & J. STYLIANOY, *The painted Churches of Cyprus*, 1985, σ. 55, ph. 56.

<sup>851</sup> C. de JERPHANION, *ό.π.*, 1936, τ. 3, σ. 346 (II).

<sup>852</sup> M. RESTLE, *ό.π.*, 1967, ph. 464.



μεταξύ των ετών 1050-1060. Η ασυνήθιστη ανάπτυξή της (να περιβάλλεται από εδαφικές εξάρσεις στα δύο άκρα), αποδίδεται στην στενότητα του χώρου.

Δύσκαμπτο σχέδιο, έντονο περίγραμμα και αδρές πτυχώσεις ορίζουν το σώμα του προφήτη Ηλία στα δεξιά της σύνθεσης. Χρωματικά επλέγεται ο ασυνήθιστος τρόπος της διαίρεσης του ιματίου με σκοτεινό χρώμα στο τμήμα μέχρι την μέση και με φωτεινό στο τμήμα που καλύπτει το κάτω μέρος του σώματος.

Με μιας ανάλογης ποιότητας σχέδιο ο Ηλίας εικονίζεται κατά το ήμισυ εντός των επάλληλων κύκλων της δόξας, που περιβάλλει τον μετωπικό Ιησού (εικ.244)<sup>853</sup> στο περίπου σύγχρονο (του 1070) παρεκκλήσιο 2ο στο Göreme.

Ο προφήτης αποτυπώνεται εδώ στα δεξιά με κλίση 3/4 έχοντας πίσω του ένα σχηματοποιημένο δέντρο. Χιτώνας και ιμάτιο δεν ξεχωρίζουν καθώς φαίνεται ν' αποδίδονται με το ίδιο χρώμα χωρίς τονικές διαφορές. Η τριάδα του Ιησού και των προφητών δορυφορείται από δύο εντονότερες εδαφικές εξάρσεις που περικλείουν η δεξιά τον Πέτρο και η αριστερή τον Ιάκωβο.

Η ψηφιδωτή σύνθεση της Μονής του Δαφνίου (εικ.245)<sup>854</sup> που ανάγεται στο τελευταίο τρίτο του 11<sup>ου</sup> αι., διευθετείται συμμετρικά από την ελλειψοειδή δόξα και τις δέσμες ακτινών που εκτείνονται από την δόξα, προς τα πρόσωπα που της περιβάλλουν. Ο Ηλίας στα δεξιά, γέρων με

<sup>853</sup> του ιδίου, ό.π., 1967, ph. 30.

<sup>854</sup> D. TALBOT – RICE, Βυζαντινή Τέχνη, 1994, εικ.80.



λευκά μαλλιά και γένη σκύβει ελαφρά προς τον Χριστό· φορά χιτώνα και από πάνω ιμάτιο, στο οποίο τυλίγει το σώμα του κι από το οποίο προβάλλει το δεξί χέρι σε χειρονομία ομιλίας προς τον Ιησού. Φυτικός διάκοσμος διακοσμεί την εδαφική έξαρση, στην οποία πατά και η οποία τοποθετείται προοπτικά ως προς τον βράχο που βρίσκεται ο Ιησούς, ο οποίος προβάλλεται κοντύτερα προς τον βλέποντα.

Η μορφή του Ηλία αποδίδεται ραδινή, με μια άνεση και μια αμεσότητα στην κίνηση (το τύλιγμα του κορμιού στο ιμάτιο) που την καθιστά πιο ανθρώπινη –φανερώνοντας και την αφηγηματική διάθεση του καλλιτέχνη-, χωρίς όμως να βλάπτει την στοχαστική έκφραση του βλέμματος, που παρακολουθεί τα δρώμενα. Το πρόσωπο χάνει τον ασκητικό χαρακτήρα με την λεπτότητα του πλασίματος και τα φροντισμένα (κυματιστά) μαλλιά. Ευκαμψία στο σώμα και διευθέτηση πτυχώσεων παραπέμπει σε αρχαία πρότυπα ενώ η ζωηρότητα των χρωμάτων (πράσινο-λαδί στον χρυσό κάμπο) δεικνύει τη φροντίδα για τον διάκοσμο.

Στην Νέα Μονή Χίου (ια' αι.), στην εκεί παράσταση της Μεταμόρφωσης (εικ.246)<sup>855</sup> ο Ηλίας τοποθετείται στα δεξιά της σύνθεσης -εν μέρει εντός της γκριζογάλαξης δόξας- δεχόμενος στο ύψος της κεφαλής και της μέσης του σώματός του δέσμες ακτίνων.

Το σχέδιο μας παραδίδει μια ευθυτενή κορμοστασιά χωρίς όμως ιδιαίτερη χάρη. Την μορφή χαρακτηρίζει δραματική κίνηση, την οποία εκφράζει το σταθερά κινούμενο προς τα εμπρός δεξί πόδι του προφήτη (όπως στην αντίστοιχη παράσταση στο Δαφνί). Ζωηρά πλάθεται το

<sup>855</sup> Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, Νέα Μονή Χίου, 1985, εικ.25.



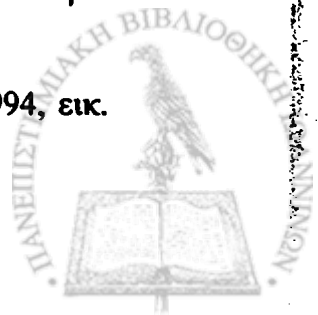
πρόσωπο με επίπεδα παραπληρωματικών χρωμάτων· ωστόσο στο σύνολο κυριαρχεί η γραμμική έκφραση. Η πτυχολογία εμφανίζεται στατική, καθώς τα σκληρά περιγράμματα που διαχωρίζουν τις πολύ έντονα φωτεινές από τις επίσης αρκετά τονισμένες σκοτεινές επιφάνειες, διασπούν την συνέχεια του φορέματος σε επιμέρους ανεξάρτητα τμήματα. Η ενδυμασία κατά τα πρότυπα της αρχαιότητας (ιμάτιο καφέ και χιτώνας λευκός) ταιριάζει με την προφητική ιδιότητα. Η έλλειψη κάθε ίχνους τοπίου υπενθυμίζει τον ιερατικό χαρακτήρα της σκηνής και προβάλλει εντονότερα το στοιχείο της Θεοφάνειας.

Στον δυτικό τοίχο του κυρίως ναού στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη στην Καστοριά ιστορείται μεταξύ των ετών 1160-1180 η Μεταμόρφωση (εικ.247)<sup>856</sup>. Εδώ μόνο ο Ιησούς υψώνεται μετέωρος μέσα στην κυκλική ουράνια δόξα του πράγμα σπάνιο για την Μεσοβυζαντινή περίοδο. Στ' αριστερά τώρα ο Ηλίας τυλιγμένος στην αχλή του γαλάζιου πατάει (ασταθώς) σε σχηματική συστάδα βράχων, που επικάθονται στις καμπυλόσχημες πλαγιές του (τρικόρυφου) όρους.

Αποτυπώνεται ο προφήτης ως μορφή λεπτή, σφιχτά πλασμένη που κλίνει ζωηρώς προς τα εμπρός ενώ από τα χέρια του που κατευθύνονται προς τον Ιησού, κρέμεται αιωρούμενο απόπτγμα των υφασμάτων.

Στην Μεταμόρφωση της Monreale (έργο του 1183) δεν υπάρχει δόξα. Συμμετρικά αποδιδόμενες δέσμες ακτινών συνδέουν τον Ιησού με τα λοιπά πρόσωπα της σύνθεσης. Στον Ηλία που εδώ τοποθετείται αριστερά

<sup>856</sup> Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, βυζαντινές τοιχογραφίες, Αθήνα, 1994, εικ. 41.



(εικ.248)<sup>857</sup>, μια ακτίνα τον βρίσκει στο κέντρο του σώματος και δεύτερη ακουμπά στο φωτοστέφανό του.

Ο προφήτης πατά στην κορυφή ομαλής εδαφικής έξαρσης στηριζόμενος στο αριστερό πόδι (το άλλο χαλαρό λυγίζει ελαφρά) και με τα χέρια σε στάση ικεσίας. Την μορφή χαρακτηρίζει μια κίνηση και ένας δυναμισμός, τον οποίο ενισχύει η ταραγμένη πτυχολογία. Στα γόνατα, στους μηρούς, σε κνήμες και αγκώνες οι πτυχές καμπυλώνονται πολύ επιτηδευμένα σχηματίζοντας κάποτε αυτοτελή μοτίβα. Παρά όμως την πολυπλοκότητα της πτυχολογίας το σταθερό περίγραμμα κρατά την πλαστική ενότητα.

Χρωματικά όχι μόνο αποφεύγονται οι αντιθέσεις αλλά η σύνθεση ολόκληρη τείνει προς την μονοχρωμία ώστε το σύνολο να είναι συμπαγές. Η άφθονη χρήση φωτεινών επιφανειών υποβάλλει την έννοια του όγκου των σωμάτων, όπως και η προοπτική τοποθέτηση των βράχων που δίνει το αίσθημα του χώρου. Ωστόσο όλη αυτή η συνειδητή αντιμετώπιση των αισθητικών προβλημάτων λειτουργεί σε βάρος του συναισθήματος και της δραματικής έντασης, την οποία και στερείται εδώ ο προφήτης.

Στην ανάλογη παράσταση στην Tchareqle Kilissé (Gorëme 22) του β' μισού του ιβ' αι. η κορυφή στην οποία πατά ο Ιησούς, τίθεται σε πρώτο πλάνο ενώ αυτές των προφητών σε δεύτερο δίνοντας έτσι ένα βάθος στο χώρο του επεισοδίου (εικ.249)<sup>858</sup>.

Στ' αριστερά του Χριστού και εισερχόμενος εν μέρει στην κυκλική δόξα με κλίση 3/4 τοποθετείται ο Ηλίας. Φορεί μηλωτή, που καλύπτει τα

<sup>857</sup> A. CUTLER – J. W. NESBITT, *L' arte bizantina*, 1986, σ.302.

<sup>858</sup> G. KÜHNEL, *ό.π.*, 1988, ph. 114.



χέρια κατά το ήμισυ και δένει με άμμα στο ύψος του στέρνου. Το σώμα αλύγιστο, μόλις που πατά σε έδαφος χωρίς προσπάθεια κίνησης ενδύεται φορέματα με εμφατική γραμμικότητα, που αδυνατούν ν' αποδώσουν την πλαστικότητα των μελών και επιτείνουν την αίσθηση ενός σώματος, που θυμίζει στην σχηματικότητά του έναν κύλινδρο, ο οποίος διακόπτεται από αριθμό διαχωριστικών σχημάτων.

Ο εγκλωβισμός των φώτων στην εξωτερική μαύρη γραμμή τονίζει την γραμμικότητα της μορφής<sup>859</sup>. Η προαναφερθείσα ακαμψία και η «παγωμένη» στάση (μόνο η κεφαλή κλείνει ελαφρώς προς τον Ιησού) καθώς και η έντονη συμμετρία της σύνθεσης την καθιστούν τυπικό έργο της κομνηνείας ζωγραφικής του β' μισού του ιβ' αι.<sup>860</sup>

Στην Karanlik Kilissé (Göreme 23) η Μεταμόρφωση περίπου στα 1200-1210 τοποθετείται στο Διακονικό (εικ.250)<sup>861</sup>. Στην εδώ παράσταση οι εδαφικές εξάρσεις επί των οποίων πατούν οι προφήτες και ο Χριστός, έχουν τοποθετηθεί προοπτικά από τ' αριστερά προς τα δεξιά. Σε πρώτο πλάνο φαίνεται έτσι να τοποθετείται ο Ηλίας, τον οποίο συνοδεύει σχηματικό δέντρο, που έχει καρπίσει. Η μορφή του – που μόλις εφάπτεται με την κυκλική δόξα-, πατά στο έδαφος σταθερά με αλύγιστα τα πόδια· ωστόσο σημειώνεται κάποια κίνηση με το λύγισμα του κορμού προς τον Ιησού.

Το πρόσωπο πλάθεται απαλά και αποκτά έναν συναισθηματισμό. Γενικά το περίγραμμα και ο πλασμός είναι αρκετά σκοτεινός. Τα φώτα

<sup>859</sup> M. RESTLE, ό.π., 1967, σ. 128.

<sup>860</sup> G. KÜHNEL, ό.π., 1988, σ. 144.

<sup>861</sup> M. RESTLE, ό.π., 1967, ph. 231.





δίνονται με την εναπόθεση παράλληλων λευκών γραμμών ή με την ξαφνική χρήση φωτεινού χρώματος (όπως στο τελείωμα της μηλωτής).

Η επιγραφή ΗΛΙΟΥ που διασώζεται πρέπει ν' αντλείται από χειρόγραφα των Ο' κι όχι από την Καινή Διαθήκη, όπου χρησιμοποιείται η φόρμα «Ηλείας» ή «Ηλίας»<sup>862</sup>.

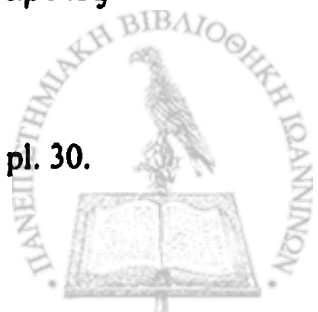
Στον Άγιο Πέτρο Καλυβίων τον 17' αι. ο Ηλίας τοποθετείται στα δεξιά και έξω από την ιδιαίτερα επιμηκημένη ελλειψοειδή δόξα του Ιησού (εικ.251)<sup>863</sup>. Δεν βρίσκεται επί όρους αλλά αυτό προβάλλει πίσω του με κορυφή ελαφρώς απότομη και σχήμα στρογγυλεμένο· χωρίς εξάρσεις δευτερεύουσες ή φυτικό διάκοσμο δίνει μια πολύ απλή εκδοχή του περιβάλλοντος χώρου.

Γενικά η σύνθεση έχει χαρακτήρα έντονα γεωμετρικό και στατικό. Ο Ιησούς στο κέντρο υποβάλλει την ουράνια ιεραρχία με το ν' αποτυπώνεται σε μεγαλύτερη κλίμακα. Συμμετρικά προς Αυτόν οι δύο προφήτες κλίνουν ελαφρώς το σώμα και σηκώνουν από ένα χέρι σε στάση ικεσίας (ο Ηλίας σηκώνει το δεξί ενώ στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο). Η αυστηρή αυτή φόρμα και η παντελής έλλειψη οποιουδήποτε βάθους στη σκηνή συμβάλλει στην ιερατικότητα της σύνθεσης.

Οι γραμμές στο πρόσωπο και στα μαλλιά του Ηλία έχει μια πλαστικότητα στην περιγραφή τους αποφεύγοντας τον τεμαχισμό των επιπέδων και την διάσπαση των φωτεινών επιφανειών. Τα φορέματα έχουν την ίδια απλότητα ωστόσο οι γραμμές τους αναδεικνύουν σε κάποιο βαθμό τα μέλη του σώματος. Τα φώτα αποτελούμενα από λευκές αραιές

<sup>862</sup> C. de JERPHANION, ό.π., 1936, τ. 3, σ. 409.

<sup>863</sup> N. COUMBARAKI-PANSELINOU, Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara, 1976, pl. 30.



παράλληλες γραμμές συμπληρώνουν τις φωτεινές ακμές, που διασχίζουν κάθετα το ιμάτιο του Ηλία.

Στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό την β΄ ή την γ΄ δεκαετία του ιδ΄ αι. ο Ηλίας τοποθετείται στην δεξιά κορυφή της παράστασης της Μεταμόρφωσης (εικ.252)<sup>864</sup>, που κοσμεί τον δυτικό τοίχο του ναού. Ο προφήτης βρίσκεται εκτός της ωοειδούς δόξας· πατώντας σταθερά (με τα πόδια σε ορθή γωνία μεταξύ τους) σκύβει ελαφρώς τυλιγμένος στο ιμάτιό του, έχοντας το δεξί χέρι σε χειρονομία δέησης και το αριστερό να ακουμπά στο ύψος του στέρνου προσθέτοντας στο σέβας και την αίσθηση του δέους.

Η μορφή έχει κανονικές αναλογίες, μάλλον ψηλή κορμοστασιά με μικρό σχετικά κεφάλι, αρμονικό δέσιμο των χαρακτηριστικών, πτυχολογία σκληρή που αναδεικνύει σε μεγάλο βαθμό το ανάγλυφο του σώματος και χαρακτηρίζεται από μια ευγένεια, που της αποδίδει η ήρεμη συγκρατημένη κίνηση.

Στην κάμαρα της δυτικής κεραίας του σταυρού ιστορείται η Μεταμόρφωση στην Περίβλεπτο του Μυστρά το γ΄ τέταρτο του ιδ΄ αι. (εικ.253)<sup>865</sup>.

Ο Ηλίας στην δεξιά κορυφή της σύνθεσης διασώζεται μισοκατεστραμμένος από τη μέση και κάτω. Η μορφή αποτυπώνεται μέσα σ' ένα λεπτομερειακά δοσμένο περιβάλλον, αβρή με πλούσια κόμμωση, ψιλόλιχνη, χωρίς βάρος, στηριζόμενη ασταθώς σε μικρά λεπτά πόδια.

<sup>864</sup> Α. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγ. Νικολάου Ορφανού, 1986, πιν.26.

<sup>865</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Μυστράς, 1996, εικ.50.



Τοποθετείται δε εκτός της στρογγυλής δόξας που περιβάλλει τον Ιησού. Το πρόσωπο σταρόχρωμο με πρασινωπές απαλές σκιές και λεπτά φώτα που του προσδίδουν μαλακό πλάσιμο.

Το χρώμα στο μάτι που περιβάλλει το σώμα του προφήτη, μοιάζει μονότονο και τούτο γιατί οι σκιές στα ρούχα είναι δυσδιάκριτες καθώς ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί βαθύτερους τόνους του ίδιου ήδη σκούρου χρώματος. Γενικά η σεβίζουσα στάση του προφήτη αποδίδεται με χάρη και έναν τρόπο γαλήνιο, που του προσάπτει ευγένεια και αρχοντιά.

Στο δυτικό παρεκκλήσι του Αγίου Σάββα στην Τραπεζούντα (ιδ' αι.) ο Ηλίας βρίσκεται στα δεξιά του Χριστού (εικ.254)<sup>866</sup>. Η μορφή του προφήτη υπό το πρίσμα του ανατολίτικου ρεαλισμού<sup>867</sup> παρουσιάζεται κυρτωμένη, με πλαδαρό κάπως πρόσωπο, μαλλιά ελεύθερα επεξεργασμένα, φαρδείς ώμους και κοντά πόδια. Οι πτυχώσεις εμφανίζονται χωρίς να επαναλαμβάνονται μηχανικά αλλά έχουν κάποτε έναν απροσδιόριστο χαρακτήρα. Φωτεινές γραμμές οριοθετούν τις σκληρές επιφάνειες. Ο καλλιτέχνης αποτυγχάνει στην ένταξη της σύνθεσης στον χώρο καθώς οι μορφές φαίνονται ν' ασφυκτιούν όντας πολύ κοντά η μία στην άλλη.

Ο προφήτης Ηλίας που βρίσκεται στα δεξιά του Ιησού στην παράσταση της Μεταμόρφωσης στο παρεκκλήσι του ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Οχρίδα (τέλη ιδ' αι.· εικ.255)<sup>868</sup>, παρά το

<sup>866</sup> G. MILLET – D. TALBOT-RICE, ό.π., 1936, pl. XXXV.

<sup>867</sup> Των ιδίων, ό.π., 1936, σ. 63.

<sup>868</sup> G. SUBOTIC, Saints Constantin et Hélène à Ohrid, 1971, εικ.33.



γεροδεμένο του σχέδιο διακατέχεται από μία προχειρότητα, που αποτυπώνεται στο επίπεδο πλάσιμο της μορφής. Τονικές διαβαθμίσεις δεν υπάρχουν· απλώς ορισμένες γραμμές διατρέχουν την αποτυπωμένη μορφή, προσπαθώντας να μιμηθούν τις πτυχώσεις.

Ο συνεπτυγμένος Ηλίας που διατηρεί τον χιτώνα και το ιμάτιο, πατά σταθερά με λυγισμένα ελαφρώς τα γόνατα, καθώς μοιάζει να κάνει έναν μικρό βηματισμό προς τον Χριστό, αποκτώντας μια αμεσότητα που μαζί με την τραχύτητα της εκτέλεσης απομακρύνονται από την ακαδημαϊκή έκφραση της προσεκτικής φόρμας, που εξέφραζε λεπτές δογματικές ερμηνείες.

Η Μεταμόρφωση που ιστορήθηκε το 1380 στο Volotovo στην εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (εικ.256)<sup>869</sup>, αποτελεί μέρος ενός εικονογραφικού προγράμματος που θεωρείται από τα πιο αντιπροσωπευτικά της Σχολής του Novgorod<sup>870</sup>.

Ο Ηλίας ιστορείται δεξιά εισερχόμενος κατά το ήμισυ εντός της κυκλικής δόξας. Πατά σταθερά κάνοντας έναν μικρό βηματισμό προς τον Ιησού, προς τον οποίο στρέφεται κατά τα 3/4. Στους ώμους φορά την μηλωτή ενώ τον λαιμό του περιτρέχει το γνωστό λευκό μαντήλι, που τον συνοδεύει στις ρωσικές παραστάσεις.

Ο καλλιτέχνης βρίσκεται πολύ κοντά στην τεχνοτροπία του Θεοφάνη του Έλληνας: το πρόσωπο του προφήτη αντλεί προσωπογραφικές φόρμες και σκοτεινό πλασμό από τα πορτραίτα γερόντων του Θεοφάνη, τα οποία χαρακτηρίζει μεγαλύτερη έκφραση και περισσότερος ρεαλισμός.

<sup>869</sup> V. LAZAREV, ό.π., 1966, εικ.139.

<sup>870</sup> Του ιδίου, ό.π., 1966, σ. 259.



Χαρακτηριστική ως προς το ύφος του Θεοφάνη είναι και η απόδοση των πτυχώσεων: τα φορέματα πέφτουν χυτά βοηθούμενα από τις λεπτές διαχεόμενες νευρώδεις λευκές γραμμές και τα οξεία τρίγωνα που σχηματίζουν, προσδίδουν στο έργο ένα στοιχείο εξπρεσιονισμού.

Στην Βοϊανα της Βουλγαρίας τον ιε' αι. η Μεταμόρφωση τοποθετείται στο τόξο, που σχηματίζεται πάνω από τον θόλο του ιερού (εικ.257)<sup>871</sup>. Ο Ηλίας τοποθετείται στα δεξιά των τριών επάλληλων ελλείψεων που αποτελούν την δόξα ενώ δέσμη ακτινών τον «διαπερνά» στη μέση του σώματος και άλλη συνδέει το βλέμμα του προφήτη με τον ευρισκόμενο εν δόξει Χριστό.

Το σχέδιο του Ηλία και η απόδοση των πτυχώσεων των φορεμάτων (δεν απεικονίζεται μηλωτή), βρίσκονται πολύ κοντά στους αρχαϊκούς τύπους του ια' και ιβ' αι. Σχήμα απλό και ισορροπημένο, εκφραστικό πρόσωπο, στατικό σώμα χωρίς έντονες κινήσεις (ελαφρά κεκλιμένη κεφαλή, χέρια στο ύψος του στήθους)<sup>872</sup>.

Στην λίγο μεταγενέστερη παράσταση της Μεταμόρφωσης στον ναό των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Τιρνοβο επίσης της Βουλγαρίας (εικ.258)<sup>873</sup> ο Ηλίας τοποθετείται στ' αριστερά της δόξας, που δεσπόζει στο χώρο, κατά τρόπο που δείχνει να υπερκαλύπτει κάποια στοιχεία της σύνθεσης (μέρος του βραχώδους τοπίου).

<sup>871</sup> A. GRABAR, ό.π., 1928, pl. XI.

<sup>872</sup> Του ιδίου, ό.π., 1928, σ. 174.

<sup>873</sup> Του ιδίου, ό.π., 1928, pl. XLIIa.



Ο Ηλίας πλάθεται με σχέδιο σταθερό και νευρώδες, κινείται ζωηρά προς τον Χριστό με τα χέρια σε στάση ικεσίας. Η στάση του σώματος (κυρτός με ανοικτά τα πόδια) αντανακλά την δυναμική της κίνησης, στην δραματικότητα της οποίας αντιτίθεται το ήρεμο βλέμμα του προφήτη. Η ρυθμικότητα (αποτύπωση των μαλλιών) και η γραμμικότητα στην πτυχολογία (την οποία τονίζουν και η έντονη εναλλαγή φωτεινών και σκοτεινών ακμών), χαρακτηρίζουν την απόδοση του Ηλία.

Στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στο Καθολικό της Μ. Λαύρας στο Άγιο Όρος ο Φ. Κατελάνος το 1560 στην παράσταση της Μεταμόρφωσης (εικ.259)<sup>874</sup> τοποθετεί τον Ηλία στα δεξιά της κυκλικής δόξας, εντός της νεφέλης (που δηλώνεται με συγκλίνουσες προς τη δόξα παράλληλες ζώνες διάφορου χρωματισμού), που προσώρας κάλυψε τους δύο προφήτες στα μάτια των μαθητών<sup>875</sup>. Πάνω ακριβώς από τον προφήτη ένας άγγελος τον μεταφέρει σε νέφος για να παρασταθεί στη Μεταμόρφωση του Κυρίου. Η δεύτερη αυτή απεικόνιση του Ηλία αρχικά θεωρήθηκε ως δάνειο από έργο του Ραφαήλ αλλά ως φαίνεται αντλήθηκε από την ορθόδοξη παράδοση<sup>876</sup>.

Τεχνοτροπικά μέσα στη σωρευτική σκηνογραφία του Κατελάνου που δημιουργεί ένα αίσθημα πυκνού και ταραχώδους περιβάλλοντος, ο Ηλίας αποδίδεται με μια δραματική κίνηση προς τον Χριστό, έχοντας ήδη

<sup>874</sup> G. MILLET, ό.π. , 1927, pl. 259, 1.

<sup>875</sup> Κατά Ματθαίον, ιζ', 5· Κατά Μάρκον, θ', 7· Κατά Λουκάν, θ', 34.

<sup>876</sup> Τα πρώτα έργα του Ραφαήλ χρονολογούνται από το 1500 ενώ το θέμα απαντάται ήδη σε εικόνα της Gallerie Tretzakon των αρχών του ιε' αι. αλλά κυρίως βρίσκεται στη Μεταμόρφωση που ιστορείται στο Παλαιό Καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου το



Ο Ηλίας πλάθεται με σχέδιο σταθερό και νευρώδες, κινείται ζωηρά προς τον Χριστό με τα χέρια σε στάση ικεσίας. Η στάση του σώματος (κυρτός με ανοικτά τα πόδια) αντανακλά την δυναμική της κίνησης, στην δραματικότητα της οποίας αντιτίθεται το ήρεμο βλέμμα του προφήτη. Η ρυθμικότητα (αποτύπωση των μαλλιών) και η γραμμικότητα στην πτυχολογία (την οποία τονίζουν και η έντονη εναλλαγή φωτεινών και σκοτεινών ακμών), χαρακτηρίζουν την απόδοση του Ηλία.

Στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στο Καθολικό της Μ. Λαύρας στο Άγιο Όρος ο Φ. Κατελάνος το 1560 στην παράσταση της Μεταμόρφωσης (εικ.259)<sup>874</sup> τοποθετεί τον Ηλία στα δεξιά της κυκλικής δόξας, εντός της νεφέλης (που δηλώνεται με συγκλίνουσες προς τη δόξα παράλληλες ζώνες διάφορου χρωματισμού), που προσώρας κάλυψε τους δύο προφήτες στα μάτια των μαθητών<sup>875</sup>. Πάνω ακριβώς από τον προφήτη ένας άγγελος τον μεταφέρει σε νέφος για να παρασταθεί στη Μεταμόρφωση του Κυρίου. Η δεύτερη αυτή απεικόνιση του Ηλία αρχικά θεωρήθηκε ως δάνειο από έργο του Ραφαήλ αλλά ως φαίνεται αντλήθηκε από την ορθόδοξη παράδοση<sup>876</sup>.

Τεχνοτροπικά μέσα στη σωρευτική σκηνογραφία του Καπελάνου που δημιουργεί ένα αίσθημα πυκνού και ταραχώδους περιβάλλοντος, ο Ηλίας αποδίδεται με μια δραματική κίνηση προς τον Χριστό, έχοντας ήδη

<sup>874</sup> G. MILLET, ό.π., 1927, pl. 259, 1.

<sup>875</sup> Κατά Ματθαίον, ιζ', 5· Κατά Μάρκον, θ', 7· Κατά Λουκάν, θ', 34.

<sup>876</sup> Τα πρώτα έργα του Ραφαήλ χρονολογούνται από το 1500 ενώ το θέμα απαντάται ήδη σε εικόνα της Gallerie Tretzakon των αρχών του ιε' αι. αλλά κυρίως βρίσκεται στη Μεταμόρφωση που ιστορείται στο Παλαιό Καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου το



ολοκληρώσει ένα βήμα προς Αυτόν κι επιχειρώντας ένα νέο (το αριστερό πατά σταθερά ενώ το δεξί ανασηκώνεται από το έδαφος). Η κίνηση αυτή αναγκάζει το μάτι να κυματίζει πίσω του. Τα έντονα φώτα στα φορέματα και η διάταξη των πτυχώσεών τους τονίζουν το σώμα του προφήτη. Σε μια ανθρώπινη έκφραση δέους, το αριστερό χέρι ακουμπά στο στήθος και το δεξί απευθύνεται προς τον Ιησού. Τα σκληρά περιγράμματα, η έντονη αντίθεση σκοτεινού πλασμού και των εκτεταμένων φωτεινών επιφανειών της σάρκας καθώς και η γραμμική δήλωση των λεπτομερειών ολοκληρώνουν την εμφαντική παρουσία του Ηλία.

Επίγονοι του Θεοφάνη του Κρητός ιστορούν το 1552 την Μεταμόρφωση στον νότιο χορό του Νέου Καθολικού της Μονής του Μεγάλου Μετεώρου (εικ.260)<sup>877</sup>. Η παράσταση πρέπει ν' αποδίδει κρητικό πρότυπο (που ήδη ο Θεοφάνης χρησιμοποίησε με κάποιες διαφορές σε επιμέρους σημεία: στις μονές Ανάπαυσα στα Μετέωρα, στη Λαύρα στο Άγιο Όρος και ακολουθήθηκε επίσης στη μονή Φιλανθρωπινών στο νησί των Ιωαννίνων)<sup>878</sup>.

Δεξιά της τριπλής ακτινωτής δόξας (την οποία συμπληρώνει εντός των ορίων της καμπυλόγραμμο ορθογώνιο σχήμα), ο Ηλίας τοποθετείται σε χαμηλό σημείο συστάδας βράχων ανεξάρτητης της κορυφής – όπου και ο Ιησούς –, γεγονός που αποκαλύπτει μια κάποια διάθεση προοπτικής απόδοσης του χώρου.

---

1483 (Για την επιχειρηματολογία Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., 1983, σ. 71, σημ. 384-386).

<sup>877</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ – Δ. ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Το Μεγάλο Μετέωρο, 1990, σ. 131.

<sup>878</sup> Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ – ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, ό.π., 1983, σ. 70.





Ο προφήτης στηρίζει το βάρος του σώματος στο δεξί πόδι και λυγίζει ελαφρά το αριστερό σ' έναν αβέβαιο βηματισμό προς τον Χριστό. Το δεξί χέρι βρίσκεται κάτω από το μάτι -που καλύπτει όλο το σώμα και κυματίζει πλούσιο στην ράχη του Ηλία- ενώ το αριστερό σε στάση ομιλίας απευθύνεται προς τον Ιησού.

Γενικά η μορφή αναδύει μια αξιοπρέπεια, σοβαρότητα στο ύφος, σεμνότητα και αρχοντιά στη στάση και την χειρονομία που τονίζεται με την άνετη αλλά σκληρή πτυχολογία του πλούσια αποδιδόμενου λαδοπράσινου ιματίου.

-Λίγο προγενέστερα στην παράσταση της Μεταμόρφωσης στο Καθολικό της Μονής Αγίου Διονυσίου στο Άγιο Όρος που ιστόρησε ο Ζώρζης το 1547 (εικ.261)<sup>879</sup>, ο Ηλίας τοποθετείται στην δεξιά κορυφή του όρους στην ίδια περίπου στάση σώματος και χειρονομίας με το πρότυπο του Θεοφάνη αλλά με μία απόδοση της πλαστικής του σώματος και των πτυχώσεων των φορεμάτων περισσότερο τυπική και σχηματική. Κι αυτό είναι χαρακτηριστικότερο ίσως στα πρόσωπα, όπου μια απλή σύγκριση με τις μορφές των Ιησού και Μωυσή δεικνύει την ομοιομορφία. Οι χρωματικοί τόνοι είναι φωτεινοί και δεσπόζουν επί του καστανόχρωμου πλασμού (στη σάρκα): η δε χρήση εντόνου σκιοφωτισμού παράλληλα με την γραμμικότητα στην αποτύπωση των φορεμάτων εισάγει δυτικότερα στοιχεία στην απόδοση και προσδίδει μεγαλύτερη κίνηση στη μορφή.

879

<sup>879</sup> Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Αθως, 1963, πιν. ΙΙ.



Η Μεταμόρφωση στην Μονή Ραβενίων κοντά στα Ιωάννινα στις αρχές του 15' αι. (εικ.262)<sup>880</sup> ακολουθεί τις επιρροές των έργων της Νήσου των Ιωαννίνων και των Μετεώρων. Τοποθετεί τον Ηλία στα δεξιά της στρογγυλής δόξας εντός της νεφέλης που κάλυψε τους δύο προφήτες στα μάτια των μαθητών, ακριβώς όπως και στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα<sup>881</sup>.

Τα χαρακτηριστικά έχουν δοθεί συνοπτικά, ωστόσο το πρόσωπο δεικνύεται αυστηρό, το βλέμμα στοχαστικό, η κίνηση συγκρατημένη, οι πτυχώσεις σκληρές. Το πρασινωπό μάτιο του Ηλία αποδίδεται μάλλον σκούρο και μουντό αλλά γενικά υπάρχει μια έφεση στα ζωνηρά χρώματα όπως το κόκκινο που χρωματίζει την κατώτερη ζώνη της νεφέλης, η οποία διασχίζει όλη την σύνθεση και φανερώνει κάποια τάση του καλλιτέχνη να γεμίζει τον κάμπο των παραστάσεων.

Στην παράσταση της Μονής Σέλτσου στην Άρτα που φιλοτέχνησε ο ιερέας Νικόλαος εξ Άρτης το 1697 (εικ.263)<sup>882</sup> ο Ηλίας τοποθετείται στα δεξιά της κυκλικής δόξας επί σημείου ενός πέτρινου όγκου, του οποίου η ανάλυση σε ρυθμικά επαναλαμβανόμενες συστάδες πέτρινων κορυφών προσάπτει έντονο διακοσμητικό χαρακτήρα στη σύνθεση.

Η μορφή του προφήτη διατηρεί τον αφηγηματικό της χαρακτήρα με την ελαφρά κλίση του σώματος προς την στρογγυλή δόξα (που δεν τον περιβάλλει), την μηλωτή που καλύπτει τους ώμους και την ράχη, το ελαφρά λυγισμένο αριστερό πόδι.

<sup>880</sup> Γ. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ, Η Ιερά Μονή Ραβενίων Δρόπολης, 1995, σ. 39.

<sup>881</sup> Βλ. σ.355.

<sup>882</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ – Ε. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση, 1997, εικ. 154.



Ωστόσο η χάρη και η ευμορφία στη στάση έχει υποχωρήσει: το λυγισμένο αριστερό πόδι φτάνει σε μήκος το αλύγιστο αριστερό· το αριστερό χέρι δεν ακουμπά στο στήθος, που πιθανόν ήταν η πρόθεση του ζωγράφου αλλά στο δεξί μπράτσο. Σκληρή πτυχολογία και έκδηλη γραμμικότητα συμπληρώνουν την μορφή. Πέραν του έντονου περιγράμματος που συμβάλλει στην επίπεδη εντύπωση της σύνθεσης, η γραμμική αποτύπωση των χαρακτηριστικών του προσώπου διασπά τις φωτεινές επιφάνειες προσδίδοντας μια ασχήμια στο πρόσωπο.

Ωστόσο η σύνθεση έχει ένα σαφές λογιότερο χαρακτήρα που την διαφοροποιεί από την απλοϊκή γλώσσα μιας λαϊκότερης τέχνης, η οποία γενικεύεται στο πέρασμα του ιζ' προς τον ιη' αι. Τούτο ίσως υπονοεί μια στενότερη γνωριμία με κρητικά μνημεία<sup>883</sup>.

### ΓΑ3. ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

Στην ψηφιδωτή από πέτρες και υαλόμαζα εικόνα του ιβ' αι. που βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου (εικ.264)<sup>884</sup>, η σύνθεση διακατέχεται από μια αντίληψη μνημειακή.

Ο Ηλίας στα δεξιά της *manrdola* πατά επί καμπυλοειδούς κορυφής. Την στατικότητα της μορφής διασπά η «ανατάραξη», που προκαλεί στο μάτι του προφήτη το τύλιγμά της γύρω από το καλυμμένο αριστερό χέρι του προφήτη. Παρά ταύτα η γραμμικότητα είναι έντονη και η σχηματοποίηση στις πτυχώσεις και στο τοπίο εμφανής. Το πρόσωπο

<sup>883</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1987, σ. 111.

<sup>884</sup> Διαστάσεις: 52X36cm· Η. SKROBUCHA, ό.π., 1961, σ. 65.



χαρακτηρίζεται από έναν παθητικό ρεαλισμό, που δίνει μια συγκινησιακή φόρτιση. Τα χρώματα συμπληρωματικά μεταξύ τους (ανοικτό λαδί μάτιο πορτοκαλόχρους χιτώνας παραπλήσιος με τον κάμπο).

Η εικόνα που προέρχεται από την Μονή της Παρθένου Μαρίας κοντά στις λίμνες Natron της Αιγύπτου (εικ.265)<sup>885</sup>, χρονολογείται τον ύστερο ιγ' - αρχές ιδ' αι. Χωρίζεται σε τέσσερα μέρη, που φιλοξενούν ισάριθμες παραστάσεις, εκ των οποίων στο κάτω δεξιό διάχωρο τοποθετείται η Μεταμόρφωση<sup>886</sup>.

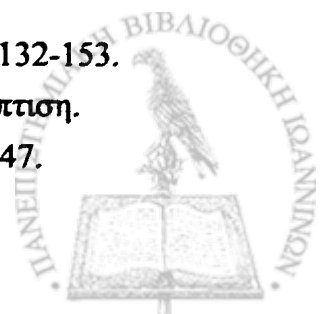
Ο Ηλίας τοποθετείται δεξιά και χαμηλότερα της στρογγυλής δόξας που περιέχει τον Χριστό αποδιδόμενο σε μεγαλύτερη κλίμακα διατηρώντας έτσι το στοιχείο της ιερατικής προοπτικής. Η μικρογραφημένη μορφή με τις κανονικές αναλογίες, το αρμονικό δέσμιο των χαρακτηριστικών και την ήρεμη συγκρατημένη στάση θυμίζει την ανάλογη παρουσία του Ηλία στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (που είναι περίπου σύγχρονος). Η σύνθεση εξελίσσεται επί ενός συμπαγούς βραχώδους όγκου, που καλύπτει σχεδόν εξ ολοκλήρου τον κάμπο της εικόνας. Στο λαδοπράσινο χιτώνα που περιβάλλει το σώμα του προφήτη, πολύ ισχυρά και εκτεταμένα φώτα επιχειρούν να τονίσουν το ανάγλυφο του σώματος.

Η εικόνα που συμπεριλήφθηκε στην έκθεση ΑΧΙΑ (εικ.266)<sup>887</sup> ανήκει στο γ' τέταρτο του ιγ' αι., είναι μια ασυνήθιστη σύνθεση με εντυπωσιακότερο στοιχείο την απόδοση της «ακανθώδου» *manrdola* με το

<sup>885</sup> Διαστάσεις: 52X36cm· From Byzantium to El Greco, exposition, 1987, σσ. 132-153.

<sup>886</sup> Οι άλλες τρεις σκηνές απεικονίζουν την Ανάληψη, την Γέννηση και την Βάπτιση.

<sup>887</sup> Διαστάσεις: 40,5X28,5cm· East Christian Art; ΑΧΙΑ, ό.π., 1987, εικ. 42, σ. 47.



επίσης ασυνήθιστο κόκκινο – πορτοκαλί χρώμα, που προβάλλεται σε ασημί κάμπο.

Ο προφήτης Ηλίας στα δεξιά, σε σεβήζουσα στάση 3/4 (σε αντίθεση με τον ζωηρά κινούμενο Μωϋσή) βρίσκεται κατά το ήμισυ στην περίμετρο της δόξας ενώ πατά -χωρίς οργανική σύνθεση μ' αυτό- σε βραχώδες έδαφος (κοινό για όλη την σύνθεση), το οποίο κοσμούν διάσπαρτα σχηματικά φυτά.

Το πρόσωπο του προφήτη εμφανίζεται εκφραστικό με εκτεταμένα φώτα. Μεταξύ των σκιών και των εντόνως φωτιζόμενων σαρκών παρεμβάλλεται πράσινο χρώμα, το οποίο παράγει εντυπωσιακή χρωματική αρμονία προαναγγέλλοντας τις ομοιόχρωμες πράσινες αποχρώσεις της παλαιολόγειας ακμής. Λευκό με γκρι αποδίδει τα μαλλιά και τα γένια, λαδοπράσινο την μηλωτή που εδώ φορά ο Ηλίας και γκρι μπλε το τελειώμά της· τέλος ο χιτώνας βάφεται με ανοικτό καφέ με κοκκινωπές πινελιές. Η αδεξιότητα στο σχέδιο, η πρωτότυπη δόξα και η ανορθόγραφη επιγραφή της λέξης «Μεταμόρφωσης» ωθούν τον R. Cormack να αποδώσει το συγκεκριμένο έργο στη λεγομένη «Αποικιακή τέχνη» με πιθανότερο τόπο προέλευσης την Παλαιστίνη ή την Σικελία<sup>888</sup>.

Το μικρογραφικών διαστάσεων εξαιρετο σχέδιο εικόνας του β' μισού του ιδ' αι. (εικ.267)<sup>889</sup> καθιστά πιθανή την προέλευσή της από Κωνσταντινοπολίτικο εργαστήριο. Ο Ηλίας τοποθετείται αριστερά της δόξας του Ιησού. Πατά στην κορυφή βαθμιδωτού βράχου, ο οποίος είναι επάλληλος των δύο άλλων κορυφών, που φιλοξενούν Μωϋσή και Χριστό,

<sup>888</sup> East Christian Art; AXIA, ό.π., 1987, σ. 46.

<sup>889</sup> Διαστάσεις: 37X30cm· στο ίδιο, ό.π., 1987, εικ. 46, σ. 55.



δίνοντας ένα βάθος στην σύνθεση που δεν συνάδει όμως με την παρατακτική σειρά των τριών μορφών. Από τον αλαστράπτοντα Ιησού διαχέονται προς κάθε κατεύθυνση ακτίνες φωτός, που φαίνονται ν' αντανακλώνται σε αιχμηρά και κομψά γραμμικά φώτα στον Ηλία. Ο τελευταίος σκύβει ελαφρώς προς τον Ιησού έχοντας τα χέρια παράλληλα, λυγισμένα προς τα εμπρός, με τα δάκτυλα ζοηρά τεντωμένα σε μια στάση που μοιάζει περισσότερο με χειρονομία ομιλίας.

Στην παράσταση του Μουσείου Ιστορίας και Αρχιτεκτονικής του Νονγοτοδ που χρονολογείται το γ' τέταρτο του 15' αι., ο Ηλίας τοποθετείται στα δεξιά του Ιησού (εικ.268)<sup>890</sup>. Η μορφή του προφήτη παριστάνεται επιμηκημένη, με πλάσμο που τον χαρακτηρίζουν εκτεταμένες φωτεινές κηλίδες. Το λαδοπράσινο μάτιο και τον ανοικτό μπλε χιτώνα περιγράφουν έντονα περιγράμματα που τέμνουν (ιδιαίτερα στην περίπτωση του χιτώνα) έντονες πτυχώσεις με την μορφή τριγώνων και παράλληλων γραμμών.

Ο Ηλίας αποτυπώνεται εκφραστικός με κίνηση συγκρατημένη προς τα εμπρός (το μικρό βήμα του δεξιού ποδιού, το αβέβαιο μόλις ανασηκωμένο αριστερό), σ' ένα περιβάλλον που φαίνεται να αποτυγχάνει σε κάποιο βαθμό στην οργανική σύνθεση των στοιχείων του. Έτσι το βραχώδες περιβάλλον (που αποτυπώνεται με τον οικείο ρωσικό τρόπο, με την μορφή επάλληλων βαθμίδων που καταλήγουν σε ομάδες στρογγυλών σχημάτων σαν σπλές ζώων), ξεπερνά το τρίμορφο και εκτείνεται πέρα και πίσω τόσο από τις μορφές όσο και από την κυκλική δόξα.

<sup>890</sup> Διαστάσεις 88X57cm V. LAZAREV, *Novgorodian, Icon*, 1969, no 172.



Η εικόνα του Μουσείου Ιστορίας και Τέχνης στο Novgorod, (εικ.269)<sup>891</sup> που χρονολογείται τον 11<sup>ο</sup> αι., φαίνεται στη διάταξή της ν' ακολουθεί αναγεννησιακά διδάγματα: οι ομάδες προσώπων ή και τα μεμονωμένα πρόσωπα που διαχέονται περιμετρικά του κάδρου, συγκλίνουν προς την μορφή του Χριστού ενώ η σύνθεση αποδίδεται προοπτικά. Στην βάση του αμφιθεατρικού βράχου οι μαθητές αποτυπώνονται σε κλίμακα μεγαλύτερη των ιερών προσώπων σε μια προέκταση της οπτικής του βλέποντος προς τα δρώμενα στην κορυφή, μέθοδος που ενσωματώνει και τον θεατή στην παράσταση.

Ο Ηλίας παριστάνεται δύο φορές: στα δεξιά της κυκλικής δόξας με ήρεμη και συγκρατημένη κίνηση κλίνοντας ελαφρά το σώμα προς τον Ιησού και έχοντας το δεξί χέρι σε χειρονομία ομιλίας και το αριστερό στο ύψος του στέρνου. Πίσω του ακριβώς άγγελος Κυρίου με αναπεπταμένες τις φτερούγες και πολύ ζωηρή κίνηση (αποδιδόμενη με ιδιαίτερη χάρη) οδηγεί τον Ηλία (δεύτερη απεικόνισή του) προς το όρος Χωρήβ. Ο προφήτης με πιο συγκρατημένη κίνηση δείχνει ακριβώς να άγεται υπό του αγγέλου. Ωστόσο το ιμάτιό του που ανεμίζει έντονα πίσω από την πλάτη του, δείχνει ότι το σύννεφο στο οποίο βρίσκονται οι δύο μορφές, κινείται ταχέως.

Η μορφή του προφήτη ραδινή με μικρό κεφάλι αναδεικνύει έναν καλλιτέχνη με άνεση στο σχέδιο. Το περίγραμμα αποτυπώνεται έντονα, οι πτυχώσεις είναι σκληρές όμως ανταποκρίνονται στο ανάγλυφο του σώματος. Το πλάσιμο ανοικτό και μαλακό, τα χαρακτηριστικά του προσώπου αποδίδονται κ'αυτά γραμμικά. Τα χρώματα φωτεινά και

<sup>891</sup> Διαστάσεις: 177,8X132,5cm· K. ONASCH, ό.π., 1961, no 58.



συμπληρωματικά: λαδί σε διάφορους τόνους συνδυάζεται με τον μπεζ χιτώνα, την σταρένια σάρκα και την ώχρα που κυριαρχεί στο τοπίο.

Στην Μεταμόρφωση που προέρχεται από το τέμπλο του Καθολικού της Μονής Σταυρονικήτα στο Άγιο Όρος (εικ.270)<sup>892</sup> και είναι έργο του Θεοφάνη του Κρητός χρονολογούμενο στα 1546, ο Ηλίας τοποθετείται δεξιά της δόξης και ελαφρά εντός της στρογγυλής περιμέτρου της, στην κορυφή τοξοειδούς βραχώδους σχήματος. Ο προφήτης πατά σταθερά σε μια αβίαστη στάση με ελαφρώς λυγισμένα τα πόδια και με μικρή κλίση του σώματος προς τον Ιησού έχοντας το δεξί χέρι σε στάση ικεσίας και το αριστερό να πιάνει το έσω βραχιόνιο του δεξιού χεριού.

Η μορφή κομψή με σωστές αναλογίες· το πρόσωπο με λεπτά χαρακτηριστικά, το πλάσιμο μαλακό, δίνει στον Ηλία (σε συνδυασμό με την ηρεμία της κίνησης) μια εσωτερική δύναμη κι ένα υψηλό ήθος. Οι πτυχώσεις έχουν μια σκληρότητα αλλά αποδίδουν ικανοποιητικά τη σχέση ιματίου και σώματος. Τα χρώματα ψυχρά και κάπως σκληρά όπως δείχνει το σκούρο πράσινο του ιματίου στον χρυσό φόντο.

Στην ρουμάνικη εικόνα του 15<sup>ου</sup> αι. που προέρχεται από το Μοναστήρι της Agaria και βρίσκεται στο Μουσείο Τέχνης του Βουκουρεστίου (εικ.271)<sup>893</sup>, η κλίμακα απεικόνισης των μορφών είναι πολύ μικρή σε σχέση με τις διαστάσεις της εικόνας και σε σχέση με την

<sup>892</sup> Διαστάσεις: 57X39X2,5cm· Χ. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗ, Α. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ, Μ. ΘΕΟΧΑΡΗ, ό.π., 1974, εικ.9.

<sup>893</sup> Διαστάσεις: 91X71cm· C. NICOLESCU, Icônes Roumaines, 1971, no 9.





έκταση του απεικονιζόμενου περιβάλλοντος, που σε κάποιο βαθμό φαίνεται ν' αποκτά τον πρώτο λόγο στην σύνθεση.

Ο Ηλίας βρίσκεται δεξιά της στρογγυλής δόξας αρκετά απομακρυσμένος από αυτήν, σε κορυφή που διακρίνεται χρωματικά από το έδαφος, που καλύπτει σε δύο αμφιθεατρικά επίπεδα το κάτω μέρος της εικόνας και καταλήγει σε βραχώδη απόληξη στο κέντρο όπου και ο Ιησούς.

Η μικρογραφημένη μορφή του Ηλία φαίνεται να έχει την ίδια στάση, που περιγράψαμε στις εικόνες του Θεοφάνη και των επιγόνων του<sup>894</sup>. Ο σκοτεινός πλασμός συμπαρασύρει (;) και την απόδοση σε σκούρο χρώμα μαλλιών και των γενιών παραπέμποντας έτσι σε ώριμο άνδρα κι όχι σε γεροντική μορφή.

Σε εικόνα που ο Μ. Χατζηδάκης πιθανολογεί ότι ανήκει στο Μ. Δαμασκηνό, ο Ηλίας βρίσκεται στα δεξιά της δόξας επί κορυφής ανεξάρτητης των άλλων δύο που φιλοξενούν τους Χριστό και Μωϋσή (εικ.272)<sup>895</sup>. Στα χέρια του κρατά ανοικτό ειλητάριο σε σχήμα «S», που αναγράφει την φράση: «Ο διά νόμου και προφητῶν λαλήσας, Συ, ὑπάρχεις Χριστέ».

Η σύνθεση τηρεί τους παραδοσιακούς τύπους τοποθετώντας το σύνολο των μορφών σε πρώτο πλάνο. Δεν λείπει και η ρεαλιστική διάθεση: η άκρη του ματιού του Ηλία παρασύρεται από τον αέρα προς την ίδια κατεύθυνση, προς την οποία ανεμίζει και το φέρεμα του Ιησού. Ο Ηλίας στατικός γέρνει προς το κέντρο της σύνθεσης. Ο πλασμός σκοτεινός με τις

<sup>894</sup> Βλ. σ. 356.

<sup>895</sup> Διαστάσεις: 57X37,5cm· Μ. CHATZIDAKIS, *Icons de Saint-Georges des Grecs*, 1962, pl.29, no41.



φωτεινές επιφάνειες περιοριζόμενες σε νησίδες που δηλώνουν τους προεξέχοντες όγκους. Η βαθμιαία μεταβολή από τον σκιερό προπλασμό προς τα φωτεινά μέρη, όπως και οι εύκαμπτες πτυχώσεις συμβάλλουν στην μαλακότητα της εκτέλεσης.

Η παράσταση που αποδίδεται στον ιερέα Βίκτωρα εκ Κέρκυρας (εικ.273)<sup>896</sup>, που χρονολογείται στα 1670 και βρίσκεται στο Νέο Μουσείο της Ζακύνθου, αποτελεί τυπικό δείγμα έργου ζωγράφων, που η καλλιτεχνική τους πορεία τους έφερε από την Ορθόδοξη παράδοση σε εικόνες καθαρά δυτικότροπες.

Στην συγκεκριμένη εικόνα ο Βίκτωρας προσπαθεί να διατηρήσει τα πατροπαράδοτα στοιχεία στο σχηματικό περιβάλλον και με τη συνήθη διάταξη των μορφών. Έτσι ο Ηλίας τοποθετείται στην δεξιά κορυφή της ωοειδούς δόξας (ευρισκόμενος όμως επί νέφους που επικάθεται στην κορυφή). Όμως τεχνοτροπικά η απόδοση της μορφής είναι βαθύτατα επηρεασμένη από την δυτική τέχνη σε τέτοιο βαθμό ώστε να την θεωρήσουμε εκτός της βυζαντινής παράδοσης.

Η σύνθεση του Παναγιώτη Ζωγράφου (1715) είναι συμμετρική και εξελίσσεται σε βραχώδη σχηματικό τοπίο, το οποίο κοσμούν διάσπαρτα σχηματικά φυτά και δέντρα (εικ.274)<sup>897</sup>. Τον λαϊκότροπο χαρακτήρα τονίζουν η χρήση της ιερατικής προοπτικής για το τρίμορφο της σύνθεσης που αποδίδεται σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα από τις υπόλοιπες μορφές, με τον Χριστό πιο ευμεγέθη εντός οκταγωνικής δόξας. Επίσης το έντονα

<sup>896</sup> Ι. ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ, ό.π., 1979, εικ. 135.

<sup>897</sup> Διαστάσεις: 111,5X74cm· Β. ΠΑΝΔΥΡΣΚΙ, ό.π., 1977, no 228.



σχηματικό τοπίο που περικλείεται σε έντονα περιγράμματα καθώς και η γενικότερη τάση χρήσης ζωηρών αντιθέσεων και συμπληρωματικών φωτεινών χρωμάτων που συνδυάζονται μεταξύ τους με επιδίωξη τον αισθητικό εντυπωσιασμό.

Έτσι ο Ηλίας τοποθετημένος στην δεξιά κορυφή της σύνθεσης φορά σκούρο καφέ χιτώνα, που φωτίζουν κοκκινωπά και λίγα κίτρινα φώτα· αυτός ο τελευταίος αντιπαραβάλλεται ζωηρά στο κιτρινωπό χρώμα του κάμπου και του βράχου και συνδυάζεται με το ζωηρό κόκκινο, που βάφει τη δόξα και το μάτιο του Μωϋσή.

Το σχέδιο αποδίδει τον Ηλία με έντονο επίσης περίγραμμα, με εύπλαστες γραμμές και στρογγυλεμένο πρόσωπο. Τόνοι του γκρι αποδίδουν τα μαλλιά ενώ η πτυχολογία με τα γεωμετρικά σχήματα θυμίζει κρητικά πρότυπα. Η κίνηση χαλαρή με τα χέρια να κινούνται αντιθετικά συμβάλλοντας στον ρεαλισμό του αποτελέσματος.

Η προερχόμενη από την Θράκη Μεταμόρφωση (εικ.275)<sup>898</sup> του ιη΄ αι η οποία βρίσκεται στο Εθνικό Μουσείο της Σόφιας, τοποθετεί επίσης τον Ηλία στην δεξιά κορυφή αρκετά απομακρυσμένο από την δόξα.

Η σύνθεση ακολουθεί ως προς την διάταξη την παράδοση αλλά η τεχνοτροπία επηρεάζεται από δυτικότροπα στοιχεία. Έτσι στους σχηματικά αποδιδόμενους βράχους με τα γραμμικά φώτα έχουμε ευρεία χρήση του σκιοφωτισμού στην προσπάθεια απόδοσης του ανάγλυφου αλλά και του βάθους της σκηνής. Επίσης οι μορφές των αποστόλων αποδίδονται σε

<sup>898</sup> A. TSCHILINGIROV, Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien, 1979, abb.267.



μεγαλύτερη κλίμακα τουλάχιστον από τους προφήτες δίνοντας έτσι μια προοπτική γωνία του θέματος στον βλέποντα.

Ο Ηλίας αποτυπώνεται στατικά με ελαφρά κλίση μόνο της κεφαλής και τα χέρια παράλληλα απευθυνόμενος προς τον Ιησού. Ο πλασμός ανοικτός με γραμμικά αποδιδόμενα τα χαρακτηριστικά του προσώπου. Η γράμμωση της πτυχολογίας έχει μια πλαστικότητα όμως η μονοδιάστατη χρήση του χρώματος (χιτώνας και μάτιο έχουν μόνο έναν χρωματικό τόνο και σε έναν σκουρότερο αποδίδονται οι γραμμές των πτυχώσεων), δεν βοηθά την μορφή να ξεφύγει από την επίπεδη παρουσία.

- Παρατηρώντας το σύνολο των παραστάσεων της Μεταμόρφωσης τόσο στις μικρογραφίες όσο και στην εντοίχιο ζωγραφική και στις φορητές εικόνες, οι αλλαγές που επιφυλάχθηκαν ειδικά για την παρουσία του Ηλία, ήταν ελάχιστες. Προφανώς η ιδιαίτερη δογματική αξία της σύνθεσης αλλά και η εστίαση της προσοχής κατά κύριο λόγο στον Χριστό αλλά και στην αποτύπωση της αντίδρασης των μαθητών αποθάρρυναν ή κατέστησαν περιττές διαφοροποιήσεις ως προς τον Ηλία.

Ίσως η σημαντικότερη παρατήρηση να είναι η εναλλαγή, που παρατηρείται μεταξύ των δύο προφητών (πότε αριστερά και πότε δεξιά), τούτο όμως δεν φαίνεται να έχει κάποια ιδιαίτερη εξήγηση και πιθανότατα είναι θέμα ανακύκλωσης προτύπων.

Σε αντίθεση με την γεωμετρική θα έλεγα γενίκευση της χρήσης της μηλωτής στο σύνολο των επεισοδίων, στην παράσταση της Μεταμόρφωσης ο Ηλίας ανθίσταται χαρακτηριστικά: μόλις στους όψιμους Μεταβυζαντινούς αιώνες η μηλωτή κάνει αισθητή την παρουσία της (αν



και ήταν εν χρήσει από τα Πρωτοβυζαντινά χρόνια). Όμως και πάλι δεν εκτοπίζει τον αρχαιοπρεπή συνδυασμό χιτώνα και ματιού.

Η ένταξη του προφήτη ή όχι στην δόξα που περιβάλλει τον Ιησού, είναι αρχικά μοιρασμένη. Η στροφή όμως του σχήματος της δόξας επί το πολυπλοκότερο νομίζω ότι επέβαλλε την απομάκρυνση των υπολοίπων (πλην του Ιησού βεβαίως) προσώπων ώστε το σχήμα ν' αναπτύσσεται απρόσκοπτα και η συμβολικότητά του να καθίσταται εμφανέστερη.

## ΓΒ. ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΧΕΤΙΚΕΣ ΜΕ ΤΗΝ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ.

Αντίθετα από την Δυτική Εκκλησία η οποία έκανε αποδεκτό το όραμα του Ιωάννη από τα τέλη του δ'αι., στην Ανατολή η γνώμη των Εκκλησιών ήταν διαφορετική και η αυθεντικότητα του κειμένου συζητήθηκε επί μακρού: η Αποκάλυψη έπρεπε να περιμένει μέχρι τα μέσα του ιδ'αι για να ενταχθεί στα Κανονικά Κείμενα.

Η βυζαντινή εικονογραφία κράτησε την αυτή επιφυλακτική στάση και μόνο στα μέσα του ιστ'αι. ο κύκλος της Αποκάλυψης άρχισε να εικονογραφείται σποραδικά. Μέχρι τότε τα εικονογραφικά θέματα ήταν πιο σπάνια και ανόμοια καθώς αντλούντο από τις εικονογραφικές παραδόσεις και όχι από το ίδιο το κείμενο<sup>899</sup>.

Οι παραστάσεις επεισοδίων του Ηλία που επιδέχονται αποκαλυπτική ερμηνεία είναι συχνές<sup>900</sup>. Επιπρόσθετα ήδη τον ια'αι. τοποθετείται μαζί με

<sup>899</sup> Ν. THIERRY, ό.π., 1979, σσ.319-320.

<sup>900</sup> Βλ. σποραδικά κυρίως στο κεφ. της ανάληψης του προφήτη Ηλία (σ.59 κ.εξ.).



τον Ενώχ στην κόγχη ναού στο Atenī της Γεωργίας κάτω από την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας<sup>901</sup>. Κάποτε αυτός ο ρόλος είναι πιο έντονα προβαλλόμενος: με την ιδιότητα του συγγραφέα της Απόκρυφης «Αποκάλυψης του Ηλία<sup>902</sup>» ιστορείται σε μετάλλιο στο παρεκκλήσιο Göreme 9 τον θ'αι. Όμως όλες αυτές οι παραστάσεις για λόγους μεθοδολογικούς εντάσσονται στα κεφ. που εξετάζουν τα διάφορα επεισόδια του βίου του προφήτη ή στις κατ' ενώπιον παραστάσεις του<sup>903</sup>.

Στην κατηγορία των συνθέσεων που εντάσσουν τον Ηλία σε αποκαλυπτικά θέματα, τα οποία διερμηνεύουν απλώς τα κείμενα, θα μπορούσαμε να εντάξουμε και την πρωτότυπη σύνθεση της «Μέλλουσας Κρίσεως» του Θ. Πουλάκη ζωγραφισμένη στα 1654-65 (εικ.276)<sup>904</sup>.

Στην σύνθεση μεταξύ του ουρανού και του ημικυκλίου που σχηματίζουν τα νέφη καθώς διαχωρίζουν την εικόνα στο κάτω μέρος όπου η Μέλλουσα Κρίσις και στο πάνω όπου βρίσκονται οι άγιοι Πάντες, στα τριγωνικά πεδία που σχηματίζονται, εικονίζονται αριστερά ο Ενώχ και δεξιά ο Ηλίας. ο τελευταίος κρατά ανοικτό ειλητάριο που γράφει: «Ἰδού κήρυκες ἡμεῖς ἐξ οὐρανοῦ βοῶμεν μή τις ἀνθρώπων πλανηθῆ τοῖς ἀντιχρίστου ψευδέσι τέρασι». Οι δύο προφῆτες τοποθετούνται κοντά στους άγιους Πάντες διότι θεωρούνται ως «προτύπωσης» της Ανάστασης των νεκρών<sup>905</sup>.

<sup>901</sup> Βλ. σ.406.

<sup>902</sup> Βλ. σημ.64.

<sup>903</sup> Βλ. επόμενο κεφάλαιο (σ.373 κ.εξ.).

<sup>904</sup> Ι. ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ, ό.π., 1979, εικ.118.

<sup>905</sup> του ίδιου, ό.π., 1979, σσ.77, 87.



Στην Ρωσία επίσης μετά τον ιζ'αι. παρατηρήθηκε το φαινόμενο στην παράσταση της «Εις Άδην Κάθοδος», στην οποία σημαντικό ρόλο παίζει το Απόκρυφο Ευαγγέλιο του Νικοδήμου<sup>906</sup>, να προστίθεται το προερχόμενο από την ίδια Απόκρυφη πηγή στοιχείο της παρουσίας στο βάθος της σκηνης του Παραδείσου<sup>907</sup>. Εντός δε αυτού να εικονογραφούνται ο Καλός ληστής και οι Ενώχ και Ηλίας. Ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ευρισκόμενη στην Glyptotek Carlsberg ρωσική εικόνα του ιη'αι.(εικ.277)<sup>908</sup>.

Στην εκκλησία της «Ανάληψης του Ηλία»<sup>909</sup> στο Ιτας της Καπαδοκίας ίσως και σε πρωϊμότερη του η'αι εποχή έχουμε μια σύνθεση, που αντλεί πιο άμεσα από το θέμα της Αποκάλυψης. Στο εσωτερικό του τόξου της αψίδας σε μέταλλιο παρουσιάζεται το αρνίο<sup>910</sup> το κεφάλι του οποίου έχει αντικατασταθεί από το πρόσωπο του αγένειου Ιησού. Γύρω τοποθετούνται προφήτες· μεταξύ των φθαρμένων μορφών, βόρεια του μεταλλίου διαβάζεται η επιγραφή «Ιλίας»<sup>911</sup>.

<sup>906</sup> E. HENNECKE – N. SCHNEEMELCHER, Neutestamentliche Apokryphen I, 1968, σσ.330-358

<sup>907</sup> E. VOORDECKERS, ό.π., 1985, σ.194.

<sup>908</sup> διαστάσεις: 35.6 X 31.6 X 2.8 cm· J. FLEISCHER, ό.π., 1995, no47.

<sup>909</sup> Επισημαίνεται η παρουσία της ανάληψης του Ηλία στην είσοδο του παρεκκλησίου απ' όπου και η συμβατική ονοματοδοσία της εκκλησίας (C. JOLIVET-LEVY, ό.π., 1991, σ.167). Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς τουλάχιστον στα νεκρικά παρεκκλήσια έναν εσχατολογικό συμβολισμό στην άνοδο του προφήτη συνταυτίζοντάς την με το όραμα του Ισαΐα για την εσχατολογική εμφάνιση του Θεού σε άρμα μέσα σε φωτιά (Ισαΐα, ξστ',15).

<sup>910</sup> Αποκάλυψις Ιωάννου, ιδ',1-2.

<sup>911</sup> C. JOLIVET-LEVY, ό.π., 1991, σσ.168-169.



Ο Ηλίας συνδέεται άμεσα από την Ερμηνεία<sup>912</sup> με την εικονογράφηση του κεφ. ια΄ της Αποκάλυψης, όπου και ο υπαινιγμός της παρουσίας των «δύο μαρτύρων»<sup>913</sup>. Ιστορήσεις του Αποκαλυπτικού κύκλου στον Ελλαδικό χώρο – άρα και της συγκεκριμένης παράστασης που αφορά τον Ηλία- απ’ όσο τουλάχιστον γνωρίζω, επισημαίνονται στο Άγιο Όρος, στην Τράπεζα της Μονής Ξενοφώντος τον ιστ΄αι. (εικ.278)<sup>914</sup>, στη Μονή Διονύσου επίσης τον ιστ΄αι. και στην Τράπεζα της Μονής Δοχειαρίου το 1676 (εικ.279)<sup>915</sup>. Σύμφωνα τόσο με το κείμενο όσο και με την Ερμηνεία παριστάνεται ο Ιωάννης με «κάλαμον ὅμοιον ράβδῳ» να κάθεται σε δρακόμορφο φτερωτό ζώο και ν’απλώνει τα χέρια του να μετρήσει το Ναό και το θυσιαστήριο. Οι δύο προφητικές μορφές (στη Διονύσου σώζονται και τα ονόματά τους: Ηλίας και Ενώχ) βρίσκονται σε πρώτο επίπεδο αριστερά της σύνθεσης πατώντας στο έδαφος (κι όχι σε νέφη κατά τις οδηγίες της Ερμηνείας). Η (αναπόφευκτη) εξάρτηση των Αποκαλυπτικών παραστάσεων από τη Δύση φαίνεται στις ανάλογες απεικονίσεις των δύο προφητών σε ξυλογραφίες των H. Holbein, M. Lempereur και V. Salis<sup>916</sup>.

Στο χειρόγραφο Chicago MS 931 fol. 92v & 95r (εικ 280 & 281)<sup>917</sup> η συγκεκριμένη αναφορά στο κεφ. ια΄ της Αποκάλυψης διασπάται σε δύο μικρογραφίες. Στην πρώτη που δραματοποιεί την διήγηση του κεφ. ια΄,3-7 παριστάνονται οι δύο προφήτες με εντελώς σχηματικό και επίπεδο τρόπο

<sup>912</sup> Διονυσίου του Φουρνά, ό.π., 1909, σ.134.

<sup>913</sup> Αποκάλυψις Ιωάννου, ια΄,3.

<sup>914</sup> G. MILLET, ό.π., 1927, pl.184.1.

<sup>915</sup> I. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, ό.π., 1997, φωτ. 68.

<sup>916</sup> Θ. ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ, Ο Διάβολος εις την Βυζαντινήν Τέχνην, 1980, σ.195.

<sup>917</sup> H. WILLOUGHBY, Chicago M.S.931, 1940, pl.XXXIII, XXXIV.





να στέκονται απέναντι του τέρατος ενώ ο Ιωάννης τοποθετείται κάτω από τις δύο μορφές. Στην δεύτερη που μικρογραφεί το ια', 12-13, εικονίζονται οι δύο προφήτες να οδεύουν προς τον ουρανό ενώ γύρω τους ο σεισμός σαριάζει πολλά θύματα.



## ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ:

## ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΠΟΥ ΣΥΝΔΕΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΟΛΟΙΠΗ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Η εικονογραφία του προφήτη Ηλία δεν εξαντλείται μόνο σε σκηνές, που σχετίζονται με επεισόδια που αναφέρονται στις Διαθήκες αλλά περιλαμβάνει και την μετωπική απεικόνισή του σε ιερατική στάση τόσο στα χειρόγραφα όσο και στα εικονογραφικά προγράμματα, στα οποία συστηματικά περιλαμβάνεται από το ιγ' αι. Η δε εξέλιξη της εικονογραφικής παράδοσης ενέταξε την συγκεκριμένη παράσταση του προφήτη σε ευρύτερα σύνολα άλλοτε κατά συστηματικό τρόπο όπως στην ιστορήση των τυμπάνων των τρούλων και στα μηνολόγια ενώ σ' άλλες περιπτώσεις σποραδικά όπως στη «Ρίζα τοῦ Ἰησοῦ».

Η απεικόνισή του κατά τον προαναφερθέντα τρόπο υπήρξε ανάλογη και στις φορητές εικόνες όπου η (σποραδική) συμμετοχή του σε μεγαλύτερες συνθέσεις διευρύνθηκε σε δεήσεις και στις παραστάσεις «Ἄνωθεν τῶν προφητῶν», «Ἐπί σοῖ Χαίρειν», «Ζωοδόχος Πηγή», «Μέγας εἰ Κύριε» στην «Τοπογραφία του Σινά» και στο «Δωδεκάορτο».



## ΔΑ1. Η κατ' ενόπιον παράσταση του προφήτη Ηλία.

### I. Χειρόγραφα

Η παλαιότερη γνωστή σ' εμένα τουλάχιστον μετωπική απεικόνιση του προφήτη χρονολογούμενη μεταξύ των ετών 880-883 (εικ. 282)<sup>918</sup> μετέχει της σύνθεσης, που κοσμεί την αρχή (στην πραγματικότητα την αριστερή του δευτέρου ζεύγους σελίδων) του Paris Gr. 510, στον οποίο ήδη έχουμε αναφερθεί<sup>919</sup>.

Στο κέντρο της παράστασης ο αυτοκράτορας Βασίλειος ο Α' στέκεται σε κρηπίδωμα μεταξύ του αρχαγγέλου Γαβριήλ που τον στεφανώνει και του Ηλία που κρατά λάβαρο.

Η κατάσταση διατήρησης της παράστασης του προφήτη δεν επιτρέπει σχολιασμό, πλην ίσως της πλούσιας κόμης που σε χρώμα μελανό-παρουσιάζοντας τον Ηλία ώριμο άνδρα κι όχι γέροντα ασπρομάλλη-πλαισιώνει τους ώμους του.

Το λάβαρο όμως που κρατά σε συνδυασμό με την φράση που διατρέχει το κάδρο της σύνθεσης<sup>920</sup>, μας επιτρέπει να ερμηνεύσουμε την παρουσία του στην παράσταση ως επιβεβαίωση των (στρατιωτικών) επιτυχιών του βασιλέως με μέσο και ταυτόχρονα κλειδί αυτής της επιτυχίας τον Σταυρό. Έτσι ο Βασίλειος παραλληλίζεται με τον Μέγα Κωνσταντίνο, το όραμα του οποίου αποτυπώθηκε σε λάβαρο, που τον

<sup>918</sup> H. MAGUIRE, *The Frontispiece Miniatures of Paris. Gr. 510*, 1993, σ. 238, no 20.

<sup>919</sup> Βλ. σ.78.

<sup>920</sup> «Ολοφάνερα ο Ηλίας εγγυάται την νίκη επί των εχθρών σου, ενώ ο Γαβριήλ προμηνύων την (πνευματική) σου ευτυχία σε στεφανώνει ώ Βασίλειε δεσπότη του κόσμου» μτφ. H. MAGUIRE, ό.π., 1993, σ. 67.



οδήγησε στην θριαμβευτική του επικράτηση<sup>921</sup>. Η επιλογή του Ηλία γι' αυτόν τον συμβολισμό ερμηνεύεται απόλυτα από το ότι ο Βασίλειος συνέδεε την αναρρίχσή του στον θρόνο με τον προφήτη<sup>922</sup>.

Μια δεύτερη μετωπική απεικόνιση του προφήτη είναι πολύ πιθανόν<sup>923</sup> να βρίσκεται στο fol. 33 ν.β. του Ευαγγελίου της Φλωρεντίας Laur. VI. 23 (εικ. 284)<sup>924</sup>, που χρονολογείται λίγο μετά το τέλος του ια' αι.<sup>925</sup>

Η μικρογραφική σκηνή αποδίδει την παραδοχή του Πέτρου «σύ εἶ ὁ Χριστός» σε σχετική ερώτηση του Ιησού<sup>926</sup>, με την τοποθέτηση Αυτού του τελευταίου ν' απευθύνεται σ' ένα όμιλο μαθητών, στην συνέχεια των οποίων προς έμπνευσή τους και επιβεβαίωση της ανωτέρω παραδοχής στέκονται μετωπικοί σε ιερατική αυστηρότητα οι προφῆτες Ιωάννης ο Βαπτιστής, Ηλίας και Ιερεμίας(;) <sup>927</sup>. Η επιλογή των (πιθανολογούμενων) τριών προφητών πρέπει να στηρίζεται στο γεγονός ότι όλοι τους υπήρξαν πολέμιοι της ηθικής και πολιτικής κατάπτωσης και ταυτοχρόνως θερμοί θιασώτες της μετάνοιας και της ορθής πίστης<sup>928</sup>. Το σύνολο των μορφών αποδίδεται συνοπτικά και τοποθετούνται επί γραμμής εδάφους με πλούσιο φυτικό διάκοσμο.

<sup>921</sup> J. EBERSOLT, *La miniature byzantine*, 1926, σ. 22.

<sup>922</sup> Βλ. σ.40.

<sup>923</sup> Μια λιγότερη πιθανή περίπτωση απεικόνισης του προφήτη Ηλία, μεμονωμένου και σε στάση δέησης βρίσκεται κατά τον A. Grabar στο fol. 158 νο του Paris.grec. 923 [εικ. 283· A. GRABAR, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne*, 1972, fig. 30]. Ωστόσο ο K. Weitzmann στην διεξοδική παρουσίαση της Sacra Parallela δεν συμπεριλαμβάνει τη συγκεκριμένη παράσταση στις αφορούσες τον προφήτη Ηλία.

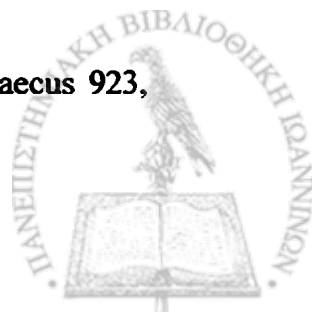
<sup>924</sup> T. VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne*, Florence, Laur. VI. 23, 1971, pl. 20, 74.

<sup>925</sup> E. DINKLER, *S. Appollinare in Classe*, 1964, σ. 44.

<sup>926</sup> Κατά Μάρκον, η', 29.

<sup>927</sup> K. WEITZMANN, *The miniatures of the Sacra Parallela*, Parisinus Graecus 923, 1975, σ. 167.

<sup>928</sup> Γ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ, *ό.π.*, 1985, σσ. 373-4, 415.



Μεμονωμένος ο Ηλίας αποδίδεται στον λίγο προγενέστερο (ια΄ αι.) cod. Turin Univ. Lib. C.I.6 στο fol. 22<sup>ο</sup> (εικ. 285)<sup>929</sup>, μετά την παράθεση εδαφίου του Γρηγορίου Ναζιανζηνού που αναφέρεται στον προφήτη στην Ομιλία της Πεντηκοστής<sup>930</sup>, σχηματίζοντας το αρχικό γράμμα «Κ» του κειμένου που ακολουθεί.

Για τον λόγο αυτό το σώμα του προφήτη αποδίδεται στατικό με τις κεραίες του γράμματος «Κ» να αποτελούνται από το ανοικτό ειλητάριο, που κρατά ο Ηλίας με το αριστερό του χέρι και από το υψωμένο ζωηρώς προς τα πάνω δεξιό σε χειρονομία ομιλίας.

Το συνοπτικό του σχεδίου φανερώνεται στη χρήση μερικών (έντονων) γραμμών για τη συνοπτική απόδοση της μορφής· τούτο σε συνδυασμό με την έντονη εκφραστικότητα της κίνησης του χεριού δεικνύει αν όχι την προέλευση τουλάχιστον την επίδραση των ανατολικών επαρχιών στον άγνωστο καλλιτέχνη<sup>931</sup>.

## II. Εντοίχιος (ψηφιδογραφία & ζωγραφική)

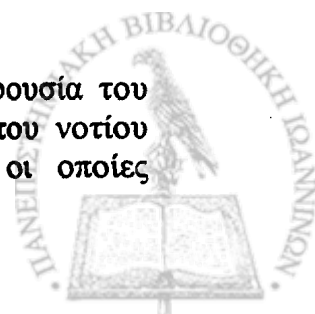
Στην μνημειακή τέχνη το πρωϊμότερο παράδειγμα μετωπικής παράστασης του προφήτη Ηλία<sup>932</sup> βρίσκεται στον Άγιο Πέτρο Παλιοχώρας στη Μάνη (εικ. 287) χρονολογημένη στο β΄ μισό του ι΄ αι<sup>933</sup>.

<sup>929</sup> G. GALAVARIS, ό.π., 1969, no 36.

<sup>930</sup> ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ του ΘΕΟΛΟΓΟΥ, Λόγος ΜΑ΄, P.G., XXXVI, 433.

<sup>931</sup> G. GALAVARIS, ό.π., 1969, σσ. 138-139, 260.

<sup>932</sup> Σε δύο τουλάχιστον προγενέστερα μνημεία έχει υποστηριχθεί η παρουσία του προφήτη. Η πρώτη αφορά την παρουσία δύο μορφών στο ψηφιδωτό του νοτίου παστοφορίου στην βασιλική του Δουμετίου στη Νικόπολη (550), οι οποίες



Στην δημοσιευμένη από τον Ν. Δρανδάκη φωτογραφία που εστιάζει αποκλειστικά στο πρόσωπο, παρατηρείται μια εκφραστικότητα της μορφής, που προβάλλει έναν έντονο εσωτερικό κόσμο, απόρροια της επίδρασης που ασκούν στον βλέποντα τα μεγάλα στρογγυλά μάτια του προφήτη. Το στοιχείο αυτό και η έντονη γραμμικότητα της μορφής με τα παχιά περιγράμματα δεικνύουν τον αντικλασικό χαρακτήρα της τεχνοτροπίας. Ωχρα, γαλάζιες και γκρι πινελιές συνθέτουν την περιορισμένη παλέτα του ζωγράφου.

Λίγο μεταγενέστερος, στα τέλη του 1<sup>ου</sup> αι. εμφανίζεται ο προφήτης στηθαίος σε μετάλλιο (εικ.288)<sup>934</sup> μιας σειράς έξι (6) αναλόγων παραστάσεων στο νεύρο του θόλου του παρεκκλησίου των Θεοτόκου, Ιωάννου Βαπτιστή και Αγίου Γεωργίου της υπ' αριθ. 9 εκκλησίας στο Göreme της Καππαδοκίας<sup>935</sup>. Ομοίως σε μετάλλιο εμφανίζεται και στο παρεκκλήσι του ΕΙ' Nazar στην υπ' αριθ. 1 εκκλησία του Göreme (εικ. 289)<sup>936</sup>.

Στην πρώτη περίπτωση ο Ηλίας εικονίζεται στο τελευταίο (έκτο) μετάλλιο στην κατεύθυνση από την αψίδα του ναού προς την είσοδο σ'

---

ταυτίζονται με τους Ηλία και Ενώχ, κάτι που ο Ν. Δρανδάκης το αρνείται (Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Βυζαντινή Αρχαιολογία, τ. 2, 1972, σσ. 13-14). Η δεύτερη αφορά τις δύο προφητικές μορφές που τοποθετούνται σε μετάλλια αριστερά και δεξιά επάνω της ψηφιδωτής σύνθεσης (του 820) που κοσμεί τον υπεράνω της εισόδου τοίχο στο παρεκκλήσι του Αγίου Ζήνωνος (εικ. 286· W. OAKESHOTT, Die Mosaiken von Rom 1967, add XXI) στην εκκλησία της Αγίας Πραξαίδης. Η C. Knecht θεωρεί ότι οι δύο μορφές αντιστοιχούν στους Ηλία και Ιωάννη Βαπτιστή (C. KNECHT, Iconographie du prophète Elie, 1990, σσ. 85-86). Ο W. Oakeshott στην αναλυτική παρουσίαση του ψηφιδωτού, αφήνει τις δύο μορφές αταύτιστες (W. OAKESHOTT, ό.π., 1967, σσ. 220-21).

<sup>933</sup> Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης, 1995, σ. 64, εικ. 8.

<sup>934</sup> M. RESTLE, Byzantine wall painting in Asia minor, 1967, ph. 131.

<sup>935</sup> C. de JERPHANION, ό.π., Paris, 1936, σ. 123.

<sup>936</sup> M. RESTLE, ό.π., 1967, ph. 19.



αυτόν. Στο γειτονικό μέταλλο τοποθετείται ο Ενώχ αποδίδοντας έτσι στην παρουσία του προφήτη εσχατολογική σημασία και για τον επιπρόσθετο λόγο ότι η παρουσία του και μόνο (ανεξαρτήτως αυτής του Ενώχ) υπαινίσσεται την Απόκρυφη «Αποκάλυψη του Ηλία»<sup>937</sup>, η οποία και του αποδίδεται συγγραφικά<sup>938</sup>.

Στο δεύτερο παρεκκλήσι βρίσκεται σε ανάλογη θέση (τελευταίο μέταλλο στο νεύρο του βορείου τόξου) ο Ηλίας αλλά το αδιάγνωστο της πλησιέστερης μορφής δεν επιτρέπει την ερμηνευτική προσέγγιση της παράστασης.

Στην παράσταση του Gögeme 9 που διατηρείται καλύτερα, το πρόσωπο του προφήτη φαίνεται να έχει σχηματιστεί από ένα προκαταρκτικό σκαρίφημα και στη συνέχεια να προστέθηκε ένας φωτεινός γλυκασμός. Και στις δύο απεικονίσεις εξωτερικές γραμμές και πτυχώσεις τονίζονται με έντονα περιγράμματα. Τα μαλλιά λευκά αποτυπώνονται με μια ιδιορρυθμία: διαχωρίζονται σε τμήματα (εντονότερα στην Gögeme 9) και στη συνέχεια ορίζονται με παράλληλες γραμμές. Γενειάδα κοντή, τριγωνικού σχήματος. Η ενδυμασία αποτελείται από χιτώνα και ιμάτιο κατά τη συνήθεια της αρχαιότητας.

Στο ναό της Επισκοπής Λιτζάς και Αγράφων (;) στην Ευρυτανία που χρονολογείται στις πρώτες δεκαετίες του 11 αιώνα, στο δεύτερο στρώμα τοιχογράφησης ιστορείται ο προφήτης (εικ. 290)<sup>939</sup>.

<sup>937</sup> Βλ. σημ. 64.

<sup>938</sup> Κατά σταθερό κανονάκι των καππαδόκιων διακοσμητών προς εικονογράφηση προφητών επιλέγονται μόνο εκείνοι στους οποίους αποδίδεται η συγγραφή Ιερών Βιβλίων Κανονικών ή Απόκρυφων (C. de JERPHANION, ό.π., 1936, σ. 181, σημ. 1)

<sup>939</sup> Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες, Εθνική Πινακοθήκη, Σεπτ.-Δεκεμ. 1976, Αθήνα, 1976, πιν. 1 σσ. 27-29.



Ο Ηλίας ίσταται μετωπικός σε ιερατική στάση κρατώντας στο αριστερό χέρι ανοικτό ειλητάριο με απόσπασμα από το Βασ. Γ', ιζ', 1 ενώ το δεξιό χέρι ανασηκώνεται ελαφρώς σε χειρονομία ευλογίας. Η έκφραση του προσώπου έντονη με ιδιαίτερα τονισμένα τα μάτια. Την αίσθηση της γραμμικής τεχνοτροπίας επιτείνει η σκληρή πτυχολογία. Τα ζωηρά χρώματα και οι ισχυρές αντιθέσεις που δημιουργούν (ο λευκός χιτώνας που περιβάλλεται από το κεραμιδί και το πράσινο-γαλάζιο που ορίζουν το βάθος και χρωματίζουν την μηλωτή), προσθέτουν ζωντάνια στο σύνολο. Ο καλλιτέχνης επέδειξε την διακοσμητική του τάση στο ρυθμικό σχέδιο, που αποτυπώνει το τελείωμα της μηλωτής, στο στολισμό της περιμέτρου του φωτοστέφανου αλλά κυρίως στο δέσιμο της μηλωτής στο στήθος που αποδίδεται ως στρογγυλό κόσμημα<sup>940</sup>.

Η παράσταση αποτοιχίστηκε από το ιερό του ναού. Η έκταση της καταστροφής δεν επιτρέπει ούτε υποθετική ανασύσταση του εικονογραφικού προγράμματος. Η παράσταση πάντως θα μπορούσε να έχει εσχατολογική ερμηνεία κατ' αντιστοιχία με τη σύγχρονή της ιστόρηση ναού στο Ατενί της Γεωργίας, στην δυτική κόγχη του οποίου τοποθετείται

---

<sup>940</sup> Συγγενική ως προς τα τεχνοτροπικά στοιχεία με την ανωτέρω αλλά και τις παραστάσεις δεικνύεται η ψηφιδωτή μετωπική απεικόνιση του Ηλία(;) στην Αγία Σοφία του Κιέβου (εικ. 291) χρονολογούμενη μεταξύ των ετών 1046-1067 (V. LAZAREV, *Old Russian murals & mosaics*, 1966, no 39). Ο προφήτης μετωπικός, ενδεδυμένος με μηλωτή που δένει ψηλά στο λαιμό απεικονίζεται ως ώριμος άνδρας με μαύρα μαλλιά και ανάλογο γένι (ο επεξηγηματικός τίτλος της φωτογραφίας ονοματίζει την συγκεκριμένη μορφή ως τον προφήτη Ηλία αλλά τα χαρακτηριστικά τείνουν προς την περιγραφή του Ιωάννη του Προδρόμου). Μορφή στερεή με μεγάλο κεφάλι χωρίς την απόδοση λαιμού. Ολάνοιχτα εκστατικά μάτια που προσδίδουν μια έντονη εκφραστικότητα. Δυναμικά περιγράμματα με έντονη πλαστικότητα όπως φανερώνουν οι στρογγυλεμένοι ώμοι. Ωστόσο την εντύπωση αυτή αμβλύνει η γεωμετρική σκληρότητα με τις μεγάλες συγκλίνουσες ευθείες των πτυχώσεων. Επισημαίνεται ευρεία χρήση μεγάλων φωτεινών κηλίδων στην επιφάνεια του προσώπου. Η εκφραστικότητα και η στατική ιερατική στάση συνεχίζουν την αντικλασική παράδοση, ωστόσο το σύνολο δίνει μια βαρύτητα στην ανθρώπινη έκφραση μειώνοντας την πνευματική ένταση της μορφής.





ο Ηλίας μαζί με τον Ενώχ κάτω από την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας<sup>941</sup>. Και ο ευχαριστιακός συμβολισμός δεν θα πρέπει ν' αποκλειστεί σε συνάρτηση με τις μεταγενέστερες περιπτώσεις των ναών του Σωτήρος στη Nereditza (1230) και του Ευαγγελισμού στην Gracanica (1321-2), στις οποίες όμως επλέχτηκε το επεισόδιο της διατροφής του προφήτη από τον κόρακα<sup>942</sup>.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού ακόμα και κατά τον ια' αι. δεν είχε παγιωθεί, έτσι πέραν της απλής ιδιοτυπίας του (χαμένου) προγράμματος θα μπορούσε να δεικνύει τον προφήτη ως τον άγιο, στον οποίο είχε αφιερωθεί ο ναός (όπως στην περίπτωση της εκκλησίας των Ηλία και Μερκουρίου στην Κέρκυρα του 1074-5)<sup>943</sup>.

Υπάρχει τέλος και η περίπτωση η εκκλησία την εποχή του β' στρώματος να είχε νεκρικό χαρακτήρα συσχετιζόμενη έτσι με την απεικόνιση του προφήτη (δεομένου) στην αψίδα του ιερού στον ομώνυμο ναό του ιγ' αι. στις Θαλάμες (Κουτήφαρι) της Μάνης<sup>944</sup>.

Στο τελευταίο τρίτο του ια' αι. στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Δαφνί ο προφήτης Ηλίας τοποθετείται μεταξύ των δεκαέξι (16) προφητών του τρούλου (εικ. 292)<sup>945</sup> δίπλα στον προφήτη Ελισαίο αποτελώντας ίσως το αρχαιότερο παράδειγμα σχηματισμού του προφητικού αυτού ζεύγους<sup>946</sup>.

<sup>941</sup> Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι, 1991, σ. 182.

<sup>942</sup> Βλ. σσ.188, 190.

<sup>943</sup> Βλ. παρακάτω, σσ.382-83.

<sup>944</sup> Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, ό.π., 1991, σ. 183.

<sup>945</sup> D. TALBOT – RICE, ό.π., 1994, εικ.80.

<sup>946</sup> Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, Διάκοσμος του τρούλου των ναών της Παλαιολόγειας Περιόδου, 1992, σ. 229.



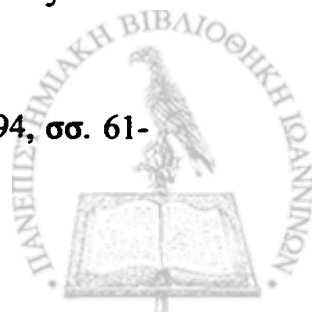
Η μορφή έχει μια έντονη προσαρμογή στο αρχιτεκτονικό μέλος που κοσμεί καθώς απλώνεται στο διαθέσιμο πλάτος μεταξύ δύο μονόλοβων παραθύρων, τα οποία δημιουργούν και μια αίσθηση αυτοτελούς παρουσίας της κάθε προφητικής μορφής απομονώνοντάς την από τις υπόλοιπες.

Ο προφήτης τοποθετείται μετωπικά κρατώντας στο δεξί του χέρι ανοικτό ειλητάριο με απόσπασμα από το Βασ. Γ', ιζ', 1. Το δεξί χέρι υψώνεται στο ύψος του στήθους σε χειρονομία ευλογίας. Η παράσταση διατηρεί τον μνημειακό της χαρακτήρα με την ιερατική στάση της ψηλόλιγνης μορφής. Τα έντονα περιγράμματα και η γραμμικότητα (συστήματα γραμμών στα μαλλιά, στην μηλωτή, στον χιτώνα) δημιουργούν μια μορφή σχεδόν επίπεδη. Όμως η εκφραστικότητα του βλέμματος που τονίζεται με την απότομη τονική αλλαγή των ψηφίδων, δεικνύει ενδιαφέρον για την απόδοση του ψυχικού βάθους της μορφής.

Το 1074-5 στο δίκωγχο ναΐδιο των Προφήτη Ηλία και Αγίου Μερκουρίου κοντά στο χωριό του Αγίου Μάρκου και στον γειτονικό Άγιο Νικόλαο της Κάτω Κορακιάνας στην Κέρκυρα, ιστορείται πανομοιότυπα από το ίδιο συνεργείο ο Ηλίας (εικ. 293 και 294 αντιστοίχως)<sup>947</sup>.

Ο προφήτης μετωπικός κρατεί με το αριστερό χέρι ανοικτό ειλητάριο (που στην α' περίπτωση αναγνωρίζεται το απόσπασμά του προερχόμενο από το Βασ. Δ', β', 10) και με το δεξί ελαφρά ανασηκωμένο ευλογεί. Το σχέδιο είναι κάπως αδέξιο σε μερικές ανατομικές αποτυπώσεις: έτσι τ' αυτιά είναι τοποθετημένα πολύ χαμηλά ενώ ο καρπός του ευλογούντος χεριού είναι δυσανάλογα μεγάλος. Τα

<sup>947</sup> Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Κέρκυρα (εκδ. Α. ΜΠΡΑΚΙΩΤΗΣ), 1994, σσ. 61-64.



χαρακτηριστικά σχηματοποιημένα. Στο σχέδιο κυριαρχεί η γραμμή δίνοντας μια μορφή επίπεδη ενώ οι πτυχώσεις χαρακτηρίζονται από δυσκαμψία. Την μηλωτή διακοσμεί ελικοειδής διάταξη γραμμών, που δηλώνουν το ακατέργαστο τελείωμά της. Η χρωματική κλίμακα περιορισμένη χωρίς τονισμούς αλλά με ζωηρά χρώματα (κεραμιδί σκούρο, γαλάζιο-πράσινο) που προσθέτουν στο αισθητικό αποτέλεσμα.

Η παράσταση της Κάτω Κορακιάνας βρισκόταν στον βόρειο τοίχο της εκκλησίας πριν αποτοιχιστεί. Στον ναό των Ηλία και Μερκουρίου ο προφήτης ιστορείται στην αψίδα του ιερού (όπως και ο Άγιος Μερκούριος), καθιστώντας έτσι τον ναό μια περίπτωση στην οποία επιβιώνει η συνηθισμένη στην Παλαιοχριστιανική τέχνη διακόσμηση της αψίδας με τον επώνυμο άγιο του ναού<sup>948</sup>.

Με τα ίδια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά ιστορείται ο Ηλίας και στον τρούλο της Πρωτόθρονης στο Χαλκί της Νάξου μεταξύ του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και του προφήτη Δανιήλ (εικ. 295)<sup>949</sup>.

Ο προφήτης απεικονίζεται κατ' ενώπιον μάλλον συνοπτικά με κάποια δυσκαμψία και συμβατικότητα στα φυσιολογικά χαρακτηριστικά. Πλατιά και γραμμική πτυχολογία χαρακτηρίζει τα ενδύματά του. Η ιερατική αυστηρότητα της μορφής φαίνεται ν' αμβλύνεται μια και η ενδυμασία του Ηλία αποκτά ένα στοιχείο της ανθρώπινης καθημερινότητας (το μάτιο κρέμεται από τον ένα ώμο). Το κράτημα με τα δύο χέρια και διαγώνια του ειληταρίου προσφέρει ένα έντονο διηγηματικό στοιχείο καθώς μοιάζει ν' ανοίγει εκείνη τη στιγμή το ειλητάριο για να φανεί το

<sup>948</sup> Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Ψηφιδωτά και Βυζαντινές τοιχογραφίες, 1994, σ. 61.

<sup>949</sup> Ν. ΖΙΑΣ, Πρωτόθρονη στο Χαλκί, 1989, εικ. 12.



κείμενό του (που αποσπασματικά μεταφέρει το εδάφιο από το Βασ. Γ', ιζ', 1). Έτσι η ζωγραφική τολμηρότητα πλαισιώνει το πλούσιο χρωματικά πλάσιμο. Ανήκει στο δ' στρώμα ιστόρησης του ναού (β' του τρούλου) και χρονολογικά τοποθετείται στο β' μισό του ια' αι<sup>950</sup>.

Στο Παλέρμο, στη Σικελία την δ' δεκαετία του ιβ' αι. στον τρούλο της εκκλησίας του ναυάρχου στη Martorana ψηφιδογραφούνται οκτώ (8) ολόσωμοι προφήτες, με τον Ηλία (εικ. 296)<sup>951</sup> να τοποθετείται μεταξύ των Ελισαίου και Ιερεμία<sup>952</sup>.

Ο προφήτης απεικονίζεται με στροφή τριών τετάρτων με ελαφρά λυγισμένα τα γόνατα και κρατώντας με το αριστερό χέρι ανοικτό ειλητάριο (με κείμενο δανεισμένο από το Βασ. Γ', ιθ', 10 ή 14) και με το δεξί ψηλά σε χειρονομία διαλόγου. Φορά μάτιο και μηλωτή της οποίας οι άκρες συγκλίνουν συμμετρικά στο στέρνο του προφήτη ενώ κυκλικό μαντήλι περιβάλλει τον λαιμό του. Το πρόσωπο παρουσιάζεται κάπως πλαδαρό στο πλάσιμο και στην έκφραση. Οι αναλογίες του σώματος κανονικές αν και η μορφή δείχνει λίγο δύσκαμπτη. Η γραμμικότητα επικρατεί στην πυκνή πτυχολογία, επιβάλλοντας ομάδες γραμμών που δημιουργούν αυτοτελή μοτίβα. Χαρακτηριστικότερα όλων τα υπερβολικά επιμηκημένα τρίγωνα των πτυχώσεων που σχηματίζονται μεταξύ των ποδιών του Ηλία.

Στην κοντινή Monreale (1180-1190) η μορφή του προφήτη σε μετάλλιο στην κεντρική ασίδα του ναού φανερώνει μια τεχνοτροπία πιο

<sup>950</sup> Του ιδίου, ό.π., 1989, σσ. 47-48.

<sup>951</sup> O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, 1949, pl.47a.

<sup>952</sup> E. KITZINGER, *The mosaics of St Mary's of the Admiral in Palermo*, 1990, σ. 140.



περίτεχνη (εικ. 297)<sup>953</sup>. Ο Ηλίας σε στάση 3/4 κρατά με τα δυο χέρια (όπως στην Πρωτόθρονη της Νάξου) ειλητάριο, που περιορίζεται στην αναγραφή (στα λατινικά) της αρχής του εδαφίου Βασ. Γ', η', 15<sup>954</sup>. Η επιδέξια εκτέλεση αναδεικνύει μια δυναμική μορφή, εύκαμπτη κάπως επιμηκημένη και όχι στατική (ο ζωηρά ανασηκωμένος δείκτης του αριστερού χεριού). Το πρόσωπο με την σταθερότητα των περιγραμμάτων αποκτά μια πλαστική ενότητα. Η πτυχολογία πυκνή, κυματοειδής, ιδιαίτερα επιτηδευμένη στις καμπυλώσεις των πτυχών στους αγκώνες σχηματίζει κι εδώ όπως στην περίπτωση της Martorana αυτοτελή μοτίβα.

Χρωματικά φαίνεται να περιορίζεται η σημασία του τοπικού τόνου σε όφελος της συνολικής αρμονίας. Η παλέτα σχετικά περιορισμένη αποδίδει με τα ίδια χρώματα τους βοστρύχους του Ηλία, το τελείωμα της μηλωτής που πλαισιώνει τον λαιμό του προφήτη και το ειλητάριο. Τα χρώματα δεν σχηματίζουν αντιθέσεις αλλά τα πολλά φώτα στο πρόσωπο σε σχέση με την σκουρόχρωμη (κοκκινωπή) μηλωτή προσδίδουν ένα σωματικό όγκο στον προφήτη αποκαλύπτοντας ως πρώτιστη επιδίωξη του καλλιτέχνη το αισθητικό αποτέλεσμα εις βάρος της πνευματικότητας της μορφής.

Στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη του τέλους του ιβ' αι. στην Καστοριά ο μετωπικός Ηλίας (εικ. 298)<sup>955</sup> τοποθετείται στο πάνω διάζωμα αριστερά, στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα<sup>956</sup>.

<sup>953</sup> Του ιδίου, *I Mosaici di Monreale*, 1960, fig.35.

<sup>954</sup> «VIVIT DOMINUS» (O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, 1949, σ.158, σημ.162).

<sup>955</sup> ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, *Καστοριά I*, 1953, πιν.57β.

<sup>956</sup> του ιδίου, *Άγιος Νικόλαος του Κασνίτζη*, 1984, σ. 52.



Ο προφήτης ψιλόλιχνος ίσταται κατά πρόσωπο αλλά με το σώμα παρουσιαζόμενο με κλίση 3/4. Τα πέλματα των ποδιών πατούν κάθετα μεταξύ τους αμβλύνοντας την στατικότητα της μορφής. Το ζωηρά απομακρυνόμενο από τον κορμό δεξιό χέρι δεν τaráσσει την ηρεμία, που αναδύει η μορφή. Στο αριστερό κρατά ανοικτό ειλητάριο με δυσανάγνωστο κείμενο. Το πρόσωπο στο οποίο αποτυπώνεται μια ένταση στα χαρακτηριστικά του, αντανακλά την πνευματικότητα, που εκφράζουν οι λιτές και ασκητικές φιγούρες. Φωτοστέφανος του οποίου το σχήμα ορίζουν δύο ανισοπλατείς ταινίες (η πλατύτερη εσωτερική σκούρα και η στενότερη εξωτερική σε πολύ ανοικτό χρώμα), περιβάλλει την κεφαλή. Η ρέουσα ως προς την διεύθυνσή της πτυχολογία ντύνει τα μέλη κατά τρόπο οργανικό αποδίδοντας άρα και αναδεικνύοντας την πλαστικότητα του σώματος. Η αντιπαράθεση των τόνων στα σκιερά και φωτεινά μέρη είναι σχετικά σκληρή. Η πυκνή πτύχωση φαίνεται να δηλώνεται με σκούρα χρώματα και το σβήσιμο της αντίστοιχα να υποδηλώνεται από τη φωτεινή επιφάνεια.

Μετωπικός και επιβλητικός ιστορείται ο προφήτης και στον τρούλο του Αγίου Σώζωντα στο Γεράκι της Λακωνίας (εικ.299)<sup>957</sup>, που χρονολογείται στο β' ήμισυ του ιβ' αι<sup>958</sup>.

Το δεξί χέρι στο ύψος του στήθους ευλογεί ενώ το αριστερό κρατά ανοικτό ειλητάριο με κείμενο από το Βασ.Γ', ιζ', 1. Ο Ηλίας τοποθετείται μεταξύ των Μωϋσή (αριστερά) και Ζαχαρία (δεξιά). Παρά τον επαρχιακό

<sup>957</sup> Ν. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, Γ. ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ, Γεράκι· οι εκκλησίες του οικισμού, Θεσσαλονίκη, 1981, σ.213.



χαρακτήρα του έργου το στέρεο σχέδιο αναδεικνύει μια δεξιότητα του καλλιτέχνη, ο οποίος αποτυπώνει τη μορφή γραμμική με πτυχώσεις τακτοποιημένες κατά τρόπο σχεδόν γεωμετρικό.

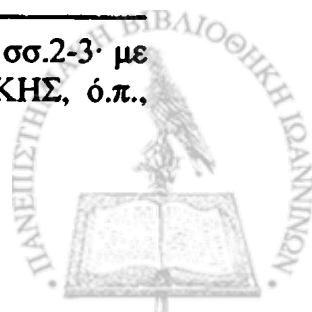
Ο προφήτης Ηλίας στην Παναγιά του Άρακος στη Λαγουδέρα της Κύπρου χρονολογείται στα 1192 (εικ. 300)<sup>959</sup>.

Η φωτογραφία στην οποία εμφανίζεται στηθαίος, μας επιτρέπει να παρατηρήσουμε τα φυσιγνωμικά χαρακτηριστικά του: κατ' αρχήν το πλάσιμο του προσώπου φαίνεται μάλλον ήρεμο· αντίθετα το περίγραμμα της μορφής είναι κάπως ταραχώδες. Η έκφραση επίσης αποτυπώνει μια αγχωτική ψυχολογική διάθεση. Τα μάτια σε σχήμα μακρόστενο, η μύτη λεπτή, στενόμακρη που κυρτώνει και φαρδαίνει στην άκρη με καλοσχηματισμένα ρουθούνια. Μαλλιά και γένια δίνονται με πλατιές εύκαμπτες ρυθμικές γραμμές. Ελικοειδής γραμμική φόρμα αποδίδει τον όγκο στα μάγουλα του προφήτη. Το φωτοστέφανο τελειώνει στο περίγραμμα του όπως το ανάλογο στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη αλλά οι περιμετρικές γραμμές εδώ είναι ισοπαχείς. Τέλος πυκνές και περίπλοκες πτυχώσεις φαίνεται να δημιουργούν διακοσμητικά μοτίβα όπως οι επάλληλες κυκλικές πτυχώσεις που πλαισιώνουν τον λαιμό.

Στον βόρειο τοίχο της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο Ευβοίας (τέλη Ιβ' - αρχές Ιγ' αι.) σώζεται μορφή από τους ώμους και κάτω,

<sup>958</sup> Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, Αι διακοσμήσεις των τρούλων της Ευαγγελιστρίας 1972, σσ.2-3· με αυτή την χρονολόγηση συμφωνεί και ο Μ.Χατζηδάκης (Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., Ι.Ε.Ε., τ.θ', 1980, σ.410).

<sup>959</sup> Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου, 1986, πιν. 80α.



η οποία από το προερχόμενο από το Βασ. Δ', β', 6 απόσπασμα του ειληταρίου που κρατεί, ταυτίζεται με τον προφήτη Ηλία (εικ. 301)<sup>960</sup>.

Ο κορμός έχει τοποθετηθεί μετωπικά, το δεξί χέρι είναι υψωμένο και διακρίνεται καθαρά η μηλωτή πάνω από τον χιτώνα. Υποτυπωδώς τηρείται η αρχή του *contrapposto*: ο μηρός που προεξέχει υποδηλώνεται στην πτυχολογία με λεπτές πινελιές, που ενώνονται στην άκρη σχηματίζοντας ανάποδο "V". Κατά τα λοιπά η πτυχολογία είναι γραμμική με ελάχιστη ανταπόκριση στο ανάγλυφο του σώματος.

Ο Ηλίας τοποθετείται δίπλα στην σκηνή του Ευαγγελιστή Ιωάννη με τον Πρόχορο· και οι δύο παραστάσεις βρίσκονται διαγωνίως απέναντι από την Κοίμηση της Θεοτόκου και χαμηλά ώστε να είναι άμεσα αντιληπτές από τους πιστούς, γεγονός που κατά την Μ. Εμμανουήλ τονίζει τον νεκρικό χαρακτήρα του εικονογραφικού προγράμματος παρέχοντας τις πιο σημαντικές μαρτυρίες για την ανάσταση και την μετά θάνατο ζωή<sup>961</sup>.

Στην σύγχρονή της παράσταση στην Elmali Kilisse (1190-1200) στην εκκλησία υπ' αριθ. 19 στο Göreme (εικ. 302)<sup>962</sup> ο Ηλίας κρατά ειλητάριο με το ίδιο περιεχόμενο<sup>963</sup>.

Η ψιλόλιχνη μορφή του προφήτη προσαρμόζεται ασφουκτικά στις διαστάσεις ενός εσωραχίου. Ενδύεται μηλωτή και χιτώνα με γραμμική

<sup>960</sup> Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, ό.π., 1991, πιν. 67.

<sup>961</sup> Ο συγκεκριμένος ναός είναι σταυρεπίστεγος και ο Ιωάννης πρέπει να ιστορήθηκε στην συνάντηση της εγκάρσιας με την κατά μήκος καμάρα όπως και οι λοιποί Ευαγγελιστές. Πιθανολογείται λοιπόν ότι η απεικόνιση κοντά στον προφήτη Ηλία είναι η δεύτερη. Η γειτνίαση του Ηλία με τον Ιωάννη ερμηνεύεται από το ότι αυτός ο τελευταίος δεν πέθανε αλλά «μετατέθη» (της ίδιας, ό.π., 1991, σ.σ. 179-181). Επιπρόσθετα φαίνεται να συνδέεται με τον Αποκαλυπτικό ρόλο του Ηλία κατά την Δευτέρα Παρουσία, ο οποίος περιγράφεται στην Αποκάλυψη και είναι ακριβώς η συγγραφή της που απεικονίζεται στην παράσταση του Ιωάννη με τον Πρόχορο.

<sup>962</sup> Μ. RESTLE, ό.π., 967, ph. 169.





πτυχολογία, που αποτυπώνεται ανεξαρτήτως των καμπυλώσεων και των μελών του σώματος ενώ η απόδοση των μαλλιών και του γενιού εξαντλείται στο περίγραμμά τους.

Η σύγκριση με τις λοιπές μορφές δείχνει μια άμβλυνση προσωπογραφικών λεπτομερειών. Εντούτοις το πρόσωπο του Ηλία αποπνέει ένα ακαδημαϊκό γαλήνιο στυλ.

Ο προφήτης Ηλίας (εικ. 303)<sup>964</sup> στο Καθολικό του Μοναστηρίου της Mileševa (στη Δυτική Σερβία, του 17' αι.) είναι μορφή επιβλητική με πλάσιμο φωτεινό και μαλακό. Το κάδρο του προσώπου στη φωτογραφία του S. Radojčić επιτρέπει να παρακολουθήσουμε την προσπάθεια ν' αποδοθεί χρωματικά με απαλές τονικές μεταβάσεις και χωρίς την γραμμική κυριαρχία, μια πλαστικότητα του προσώπου που ξεχωρίζει από την πνευματική διέγερση και την ένταση του βλέμματος.

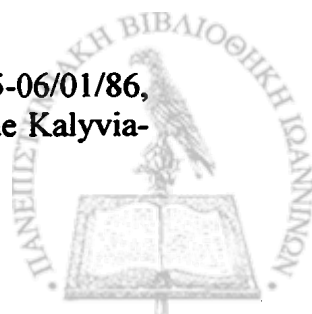
Η πτυχολογία στον βαθμό που διακρίνεται, φαίνεται κάπως δύσκαμπτη, στοιχείο που σε μεγάλο βαθμό συνδέεται με τον μνημειώδη χαρακτήρα των μετωπικών μορφών. Λευκό, γκρίζες αποχρώσεις και ώχρα κυριαρχούν. Στην σάρκα του προσώπου προστίθενται αρκετά μικρά φώτα και κοκκινωπές κηλίδες στις παρειές.

Η περίπτωση της απεικόνισης του προφήτη στον τρούλο του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στη σπηλιά Πεντέλης (εικ. 304)<sup>965</sup>

<sup>963</sup> C. de JERPHANION, *ό.π.*, 1936, σ. 439.

<sup>964</sup> S. RADOJČIĆ, Mileševa, 1971, ph. XXVIII.

<sup>965</sup> Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη, Παλαιό Πανεπιστήμιο 28/08/85-06/01/86, Αθήνα, 1985, no 34· N. COUMBARAKI – PANSELINOU, Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara, 1976, pl. 35, β.



είναι αντιπροσωπευτική της επαρχιακής τεχνοτροπίας του 13<sup>ου</sup> αι<sup>966</sup>. Στο ίδιο πνεύμα αλλά με μικρότερη δεξιότητα ιστορείται ο Ηλίας κατά την β' πενηκονταετία του ίδιου αιώνα στον τρούλο του Ταξιάρχη έξω από το Μαρκόπουλο Αττικής (εικ. 305)<sup>967</sup>.

Στον Άγιο Νικόλαο ο προφήτης έχει μικρές αναλογίες στην κορμοστασιά, στάση μάλλον άκομψη αλλά εκφραστική με το δεξί χέρι ανασηκωμένο σε χειρονομία ομιλίας. Κυρίαρχη η γραμμή διαγράφει έντονα με σχεδόν διακοσμητικό τρόπο το περίγραμμα της μορφής και τις πτυχές (μηροί και κοιλιακή χώρα διαγράφονται συμμετρικά από δέσμες γραμμών). Η γραμμή ορίζει και τα χαρακτηριστικά του προσώπου προσδίδοντας σ' αυτό μια αγωνιώδη έκφραση. Μικροί βοστρύχοι ξεφεύγουν από το περίγραμμα των μαλλιών για ν' αποδώσουν την αγριωπή κόμη της ασκητικής μορφής, που όμως ενδύεται αρχαιοπρεπώς, με ιμάτιο που τυλίγει το σώμα αφήνοντας ακάλυπτο τον δεξιό ώμο του προφήτη. Το ανοικτό ειλητάριο περιέχει το σύνθημα απόσπασμα από το Βασ. Δ', β', 4 ή 6': «ΖΗ ΚΥΡΙΟΣ ΚΑΙ ΖΗ Η ΨΥΧΗ ΜΟΥ».

Τον φυσιογνωμικό τύπο του Ηλία στον Ταξιάρχη του Μαρκοπούλου ορίζουν αδρά χαρακτηριστικά. Τα ιδιαίτερα τονισμένα μάτια προσδίδουν στην μορφή κι εδώ μια έντονη εκφραστικότητα. Η έντονη γραμμική απόδοση των ενδυμάτων και των πτυχώσεών τους καθιστά εμφανή την αδυναμία στη συσχέτιση της ενδυμασίας με το ανάγλυφο του σώματος.

Ο Ηλίας κοσμεί επίσης τον τρούλο της Παρηγορήτισσας στην Άρτα, που ιστορήθηκε το 1291. Από το αρχικό ψηφιδωτό διεσώθη μόνο ένα

<sup>966</sup> Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, Αι Βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς Πεντέλης, 1974, σ. 79.

<sup>967</sup> Της ίδιας, Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα, 1978, σ. 56, εικ. 70.



τμήμα της κεφαλής του προφήτη (εικ.306) ενώ η παράσταση συμπληρώθηκε ζωγραφικά κατά την επισκευή του 1864-5<sup>968</sup>.

Το μικρό διασωθέν τμήμα της κεφαλής μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε το ζωντανό πλάσιμο με τις τολμηρές χρωματικές συνθέσεις (γαλάζιο, αποχρώσεις του πράσινου, λαδί, λευκό, κόκκινο), που αποδίδει μια ποιοτική προσωπογραφία. Η παρεμβολή ειδικά του πρασίνου μεταξύ των σκιών και των εντόνως φωτιζόμενων σαρκών παράγει εντυπωσιακή χρωματική αρμονία προαναγγέλλοντας τις ομοιόχρωμες πράσινες αποχρώσεις της παλαιολόγειας ακμής. Την περίοδο αυτή αγγίζει και ο ρεαλισμός της απόδοσης του προσώπου, του οποίου η δραματική έκφραση φτάνει στα όρια του πάθους<sup>969</sup>. Ο προφήτης φαίνεται να συνιστά κατ' άξονα ζεύγος με τον Μωϋσή, συνδυασμός που καθιστά πιθανή την επίδραση των ησυχαστικών ιδεών<sup>970</sup>.

Στις αρχές του ιδ' αι. στην ανατολική γένεση του βορείου τόξου του Πρωτάτου ιστορείται ο Ηλίας μνημειώδης, σεβάσμιος με μια emphaticά δραματική, σχεδόν οργισμένη έκφραση σ' ένα πρόσωπο που αποκαλύπτει μια έντονη πνευματικότητα (εικ. 307)<sup>971</sup>.

Η σύνθεση είναι αρκετά γραμμική και στατική παρά την σχετική εφαρμογή των αρχών του *contrapposto* με το ελαφρά λυγισμένο δεξί πόδι, που ακουμπά χαλαρά στο έδαφος. Σ' αυτήν την αίσθηση υποτονικότητας συντελούν -παρά τη δεξιοτεχνική τους αποτύπωση- οι γραμμικές σχεδόν γεωμετρικά αποδιδόμενες πτυχώσεις.

<sup>968</sup> Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, Η Παρηγορήτισσα της Άρτης, 1963, pl. 16, εικ. 120.

<sup>969</sup> Του ιδίου, ό.π., 1963, σ. 125.

<sup>970</sup> Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, ό.π., 1992, σσ. 233, 247.

<sup>971</sup> G. MILLET, ό.π., 1927, pl. 93.



Η μηλωτή δένει ψηλά στο στήθος και το δεξιό της τμήμα (κατά τον βλέποντα) καλύπτει έως τ' ακροδάκτυλα το χέρι του προφήτη, που κρατά ειλητάριο με κείμενο που εν μέρει σχετίζεται με το Βασ. Γ', ιζ', 1-2. Το άλλο χέρι ελαφρά ανυψωμένο ευλογεί.

Ο Ηλίας τοποθετείται μεταξύ των Μωϋσή και Ααρών στην ομάδα προσώπων (έξι προφήτες και δύο Δίκαιοι) στο βόρειο τόξο. Ειδικότερα ο Ηλίας κατά τον Δ. Καλομοιράκη τοποθετείται σε θέση περίοπτη ως μοναχικό πρότυπο, λειτουργώντας σε αντιπαραβολή προς την παράσταση του Δανιήλ στο νότιο τόξο ο οποίος «έν κρυπτῶ» ασκήτεψε. Έτσι απηχούσε την λειτουργική ζωή των μοναχών και ταυτοχρόνως εντάσσόμενος στο ευρύτερο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού συμμετείχε σ' αυτούς, που εδείχθησαν «κρήπις» της πίστεως και αποτέλεσαν τις απαρχές της χάριτος<sup>972</sup>.

Στους Αγίους Αποστόλους στη Θεσσαλονίκη που ιστορήθηκαν στο διάστημα 1312-15, μεταξύ των προφητών του τρούλου εικονογραφείται ο Ηλίας (εικ. 308)<sup>973</sup> μετωπικός στο σώμα αλλά με την κεφαλή σε κλίση 3/4, με το δεξί χέρι σε χειρονομία ευλογίας στο ύψος του στήθους και με το αριστερό να κρατά ειλητάριο με κείμενο από το Βασ. Γ', ιθ', 11.

Το πλάσιμο είναι μάλλον ζωγραφικό, με την κυριαρχία των περιγραμμάτων να περιορίζεται. Η σύνθεσηπραγματώνεται κάτω από μια γεωμετρική και ρυθμική αντίληψη (στην μηλωτή που πέφτει πιο πλούσια

<sup>972</sup> Δ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ, Ερμηνευτικές Παρατηρήσεις στο Εικονογραφικό Πρόγραμμα του Πρωτάτου, 1989-90, σ. 213-214.

<sup>973</sup> Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Η ψηφιδωτή διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων, 1953, πιν. 3.2



στο δεξί χέρι του προφήτη, αντιπαραβάλλεται ο χιτώνας που «κρεμά» στο αριστερό τμήμα του κορμιού).

Το πρόσωπο δίνεται επιμηκημένο και εκφραστικό. Η κορμοστασιά κομψή με δεξιότητα και ρεαλισμό στην ανατομική απόδοση (το πλάσιμο και η τοποθέτηση των πελμάτων). Η έλλειψη δραματικότητας στην κίνηση των μελών του σώματος (παρά το αποφασιστικό πιάσιμο του ειληταρίου) συμβάλλει στην εντύπωση της ευγενικής, συγκρατημένης μορφής. Αυτό δεν σημαίνει ότι ο προφήτης παρουσιάζεται στατικός: η συστροφή της κεφαλής, η «ασύμμετρη» τοποθέτηση της μηλωτής αλλά και το αυξημένο ενδιαφέρον για την 3<sup>η</sup> διάσταση που εκδηλώνεται στον όγκο που προσδίδει ο σκιασμός της δεξιάς (προς τον βλέποντα) πλευράς του σώματος είναι στοιχεία που αμβλύνουν την όποια στατικότητα του. Η πλαστικότητα των πτυχώσεων και η απόδοση των όγκων αναδεικνύουν την δεξιότητα του καλλιτέχνη, που μοιάζει ν' αγγίζει τον μανιερισμό (στον ρυθμό και στην γεωμετρία των πτυχών).

Ο Ηλίας στη Βασιλική εκκλησία των Ιωακείμ και Άννης στη Studenica ιστορημένης στα 1314 (εικ.309)<sup>974</sup> αποτυπώνεται στο νότιο τμήμα του τυμπάνου του τρούλου με ραδινή κορμοστασιά ενώ το πρόσωπο δίνει την εντύπωση ενός μάλλον αγοραίου φυσιογνωμικού τύπου που η αυστηρότητά του τονίζει την αίσθηση του πάθους. Η μορφή είναι γενικά στατική. Ωστόσο τα ζωηρώς απομακρυνόμενα χέρια (το δεξιό των οποίων κρατά ειλητάριο με κείμενο που αντλεί από το Βασ. Δ', β', 4 ή 6) από τον κορμό του προφήτη φανερώνουν μια προτίμηση για το δραματικό και μια διάθεση για ισόρροπη και ρεαλιστική απόδοση της κίνησης (η δράση και η

<sup>974</sup> V. DJURIC, Byzantinische Fresken in Jugoslavien, 1976, σσ. 70, 92.



αντίδραση των χεριών μεταξύ τους καθώς κινούνται διαγωνίως σε αντίθετη φορά). Η τάση αυτή δείχνει μια απόκλιση προς την κοσμιότητα, που σε συνδυασμό με την κομψότητα του σχεδίου (λιγότερο ογκώδες) και την μεγαλύτερη ηρεμία στο βλέμμα φαίνεται να ωθεί την παράσταση σ' έναν πραγματισμό όχι όμως εκτός των ορίων του αντιρραλιστικού χαρακτήρα της Βυζαντινής Τέχνης.

Ο προφήτης Ηλίας στον τρούλο του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο Novgorod ιστορημένης το 1378 που αποδίδεται στον Θεοφάνη τον Έλληνα (εικ.310)<sup>975</sup>, αποτελεί ένα εντυπωσιακό έργο ενός θαρραλέου ιμπρεσιονισμού<sup>976</sup>.

Η μορφή χάριν της αποφυγής της λεπτόλογης και ξερής απεικόνισης των λεπτομερειών αποκτά ένα τραγικό μεγαλείο, που την απομακρύνει από οποιαδήποτε κοσμικοποίηση. Η λακωνική αποτύπωση στηρίζεται στην τοποθέτηση σκοτεινού πλασμού και κατόπιν με απότομες λεπτότερες φωτεινές πινελιές δημιουργεί την εντύπωση του αναγλύφου. Η κεφαλή του προφήτη αποδίδεται με την τοποθέτηση πλατιών μελανών γραμμών, που πλάθουν ένα σκοτεινόχρωμο κάμπο και επί αυτού τοποθετούνται ισχυρά φώτα, που δημιουργούνται από πολλές διακριτικές γραμμές και τα οποία υποδηλώνουν τα χαρακτηριστικά του προσώπου. Με όμοιο τρόπο επί του σκοτεινού πλασμού απότομες φωτεινές πινελιές αποδίδουν το ανάγλυφο του σώματος και της μηλωτής που δένεται με άμμα στο στήθος.

<sup>975</sup> Κ. ΣΑΡΔΕΛΗΣ, Θεοφάνης ο Έλληνας, 1978, εικ. 28.

<sup>976</sup> Του ιδίου, ό.π., 1978, σ. 183.



Στο τύμπανο του τρούλου στην Ανάλυση της Ravanica (1385-87) ιστορείται ο Ηλίας (εικ. 311)<sup>977</sup>. Η στάση του είναι ισόρροπη μεν αλλά κάπως χαλαρή, έξω από την ιερατική ακαμψία. Κρατά στο δεξί χέρι και χαμηλά (από τη μέση και κάτω) ανοικτό ειλητάριο με κείμενο από το Βασ. Γ', ιθ', 11. ενώ το άλλο χέρι με κίνηση προς το κέντρο του κορμού στο ύψος της κοιλιακής χώρας ευλογεί.

Η κορμοστασιά ραδινή, η μορφή χωρίς βάρος καθώς δίνεται η εντύπωση πως μόλις αγγίζει το έδαφος με τ' ακροδάκτυλα των ποδιών. Το κεφάλι μάλλον μικρό με ωραία χαρακτηριστικά. Η δραματικότητα στην έκφραση μειωμένη ενώ ο επιζητούμενος ρεαλισμός ρέπει προς την γραφικότητα και την αποτύπωση λεπτομερειών πιθανότατα της σύγχρονης λαϊκής ζωής (η πολύπλοκη μηλωτή που διπλώνει χιαστί στο στέρνο και στη συνέχεια αγκαλιάζει με συμμετρικές καμπύλες αριστερά και δεξιά το σώμα του Ηλία). Έντονη γραμμικότητα χαρακτηρίζει την απόδοση των πτυχώσεων ενώ οι μικρές φωτεινές επιφάνειες τονίζονται με πολλά μικρά παράλληλα φώτα.

Στο Kremikonci (που ιστορήθηκε το 1498) στον νάρθηκα δίπλα στον κύκλο σκηνών του Αγίου Γεωργίου εικονίζεται ο Ηλίας (εικ. 312)<sup>978</sup>, σε μια στάση που θυμίζει την αντίστοιχη παράσταση των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη: ο προφήτης ιστορείται μετωπικός αλλά με την κεφαλή ελαφρά κεκλιμένη προς τα δεξιά (για τον βλέποντα) ενώ και η μηλωτή τοποθετείται λοξά πάνω από το μάτι αφήνοντας ακάλυπτο το αριστερό

<sup>977</sup> V. DJURIC, ό.π., 1976, σ. 139.

<sup>978</sup> A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, 1928, σ. 329, εικ. LVB.



χέρι και καλύπτοντας μέχρι τον καρπό το δεξιό, που κρατά ανοικτό ειλητάριο με δυσανάγνωστο απόσπασμα στη βουλγαρική.

Το σχέδιο φαίνεται κάπως πλαδαρό. Η φυσιογνωμία συνοπτική αλλά εκφραστική με μια σαφή τάση προς την ασχήμια που αποδυναμώνει την ευγένεια στην έκφραση. Ομοίως πλήττεται και η ισορροπία της στάσης καθώς το ελεύθερο χέρι μοιάζει να κινείται αβέβαια στο ύψος της κοιλιακής χώρας. Η μειωμένη καλλιτεχνική ποιότητα πείθει ότι η διαγώνια τοποθετημένη μηλωτή μάλλον αποδίδει μια καθημερινή γραφικότητα της εποχής.

Στο καθολικό της Μονής Σταυρονικήτα (1546) δίπλα στον Σολομώντα ιστορείται ο Ηλίας (εικ.313) από το χέρι ή κάτω από την άμεση επίβλεψη του Θεοφάνη του Κρητός<sup>979</sup>.

Η μορφή παρουσιάζεται ραδινή, λυγερή, με κομψότητα στη στάση που μαρτυρά έναν προβληματισμό για την ανθρώπινη παρουσία: το σώμα του προφήτη παρουσιάζεται σε στάση  $\frac{3}{4}$  με ελαφρά λυγισμένα τα γόνατα, κυρίως το αριστερό στο οποίο φαίνεται να πέφτει το βάρος του κορμιού καθώς αυτός συστρέφεται προς την αντίθετη κατεύθυνση με το βλέμμα προς τα πάνω και αριστερά (στον βλέποντα). Ταυτοχρόνως το δεξί χέρι υψώνεται στο ύψος της κεφαλής σε χειρονομία ευλογίας.

Η κεφαλή αποτυπώνεται ισχνή και αρκετά επιμήκης. Σχεδιαστικά οι γραμμές του προσώπου (ρυτίδες) περιορισμένες φανερώνουν μια τάση προς την απλοποίηση. Ωστόσο επιτυγχάνει να δημιουργήσει μια όχι συνηθισμένη σεβάσμια ανθρώπινη μορφή: η ανήσυχη κόμη συνδυάζεται με το συγκρατημένο πάθος του βλέμματος του προφήτη.

<sup>979</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, 1986, σ.111, εικ.26.





Η αντίθεση φωτός και σκιάς στα γυμνά μέλη είναι πολύ έντονη λόγω του πολύ σκοτεινού προπλάσμου, ο οποίος περιορίζει το περίγραμμα σε δευτερεύοντα ρόλο προσεγγίζοντας έτσι την τεχνική του *chiaroscuro*<sup>980</sup>. Η άμβλυνση αυτή της γραμμικής κυριαρχίας δεν είναι απόλυτη ως δείχνουν οι χωρίς ευλυγισία πτυχώσεις του χιτώνα και η επιδίωξη δημιουργίας διακοσμητικών σχημάτων μέσα από την περιπλοκή τους. Η σκληρή χρωματική αντίθεση των πτυχώσεων προς το φωτεινό χρώμα του χιτώνα τείνει μάλλον στην υποβάθμιση του χρώματος και στην λειτουργία του ως στοιχείου φωτισμού, που υπηρετεί την εντύπωση της πλαστικότητας<sup>981</sup>.

Σε μέταλλο δίπλα στον Ελισαίο τοποθετείται ο Ηλίας στον ναό της Μεταμόρφωσης στην Βελτσίστα της Ηπείρου το 1568 (εικ.314)<sup>982</sup>.

Το σώμα τοποθετείται μετωπικά αλλά η κεφαλή στρέφεται έντονα προς το ζωηρά ανασηκωμένο δεξιό χέρι. Με το αριστερό κρατά ανοικτό ειλητάριο με απόσπασμα των Βασ. Δ',β',2 ή 4 ή 6. Το πρόσωπο πλάθεται σε ωοειδές σχήμα και σχηματικά δίνονται οι λεπτομέρειές του ενώ τα μαλλιά και το γένι αποδίδονται πλούσια. Η σάρκα χαρακτηρίζεται από την έντονη αντίθεση σκιερών και φωτεινών μερών, συχνά χωρίς διαβαθμίσεις. Η αίσθηση αυτή είναι πιο έντονη στην απόδοση των φορεμάτων. Οι πτυχώσεις ακολουθούν την στάση των μελών του σώματος αλλά είναι κάπως σκληρές και επίπεδες.

Στον Άγιο Βλάσιο στη Βέροια που ιστορήθηκε στο τελευταίο τρίτο του 15<sup>ου</sup> αι., ο Ηλίας (εικ. 315) τοποθετείται στη δεξιά πλευρά (στον

<sup>980</sup> Γ. ΚΟΡΔΗΣ, Η χρωματική δομή των μορφών του Θεοφάνη, 1998, σ.31.

<sup>981</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1987, σ. 38.

<sup>982</sup> ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ – ΜΑΚΡΙ Α., ό.π., 1989, εικ.46.



βλέποντα) εσωραχίου έχοντας στο αριστερό άκρο τον Δανιήλ και στο κέντρο τον «άρχοντα Μιχαήλ»<sup>983</sup>.

Στην κεφαλή του Ηλία (που μόνο αυτή είναι ορατή στη δημοσίευση του Θ. Παπαζώτου) συνυπάρχουν οι ευρείς φωτισμοί με τον σκοτεινό προπλασμό. Από την ρίζα της μύτης ξεκινούν προς τα όρια του προσώπου παράλληλες φωτεινές γραμμές και αντίστροφα, δημιουργώντας φωτεινότερες νησίδες που τονίζουν τις γωνίες του προσώπου. Η έντονη αντίθεση της σκιάς με τις φωτεινές σάρκες στην περιοχή των ματιών αποδίδει ένα βαθύ στοχαστικό ύφος. Οι απότομες εναλλαγές φωτός και σκιάς στα μαλλιά και τα γένια τονίζουν το ακατάστατο της πλούσιας κόμης συμβάλλοντας σ' ένα καλύτερο ζωγραφικό αποτέλεσμα.

Στα 1607 ο Δ. Κακαβάς ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του 17<sup>ου</sup> αι. στην περιοχή της Πελοποννήσου<sup>984</sup> ιστορεί το παρεκκλήσι της Αγίας Μαρίνας στη Μονή Φανερωμένης στην Κορινθία και στο κάτω διάζωμα του βορείου τοίχου εικονογραφεί τον Ηλία (εικ. 316)<sup>985</sup>.

Ο προφήτης παριστάνεται μετωπικός με ελαφρά στραμμένη την κεφαλή προς το ειλητάριο που κρατά στο αριστερό χέρι με απόσπασμα του Βασ. Γ', 1. Η ζωηρή του κίνηση φαίνεται ισορροπημένη: τα δύο χέρια ανασηκώνονται στο ύψος των ώμων ενώ το ειλητάριο εκτείνεται σε μήκος από την κορυφή της κεφαλής ως τη μέση του σώματος που ορίζει ο αναδιπλούμενος χιτώνας. Συμμετρικά διαχωρίζεται και η μηλωτή από το ύψος του στέρνου.

<sup>983</sup> Θ. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ, Η Βέροια και οι ναοί της, 1994, σ. 282, εικ. 86<sup>α</sup>.

<sup>984</sup> Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ό.π., 1957, σ. 194.

<sup>985</sup> Α. ΙΩΑΝΝΟΥ, Το Παρεκκλήσι της Αγίας Μαρίνας στη Μονή Φανερωμένης, 1966, εικ. 7.



Ο Κακαβάς χρησιμοποιεί πολύ σκούρο προπλασμό και παράλληλα τονίζει ισχυρά τους όγκους χρησιμοποιώντας λεπτές λευκές πινελιές. Ιδιαίτερα στο πρόσωπο επισημαίνεται η πολύ περιορισμένη έκταση της φωτεινής σάρκας. Οι έντονες λευκές ρυθμικές γραμμές που δηλώνουν στο σκοτεινό κάμπο τις απολήξεις της μηλωτής, προσθέτουν μια μπρεσσιονιστική διάθεση στην εντύπωση του έργου. Οι πτυχώσεις έντονα γραμμικές και σκληρές μοιάζουν ν' ακολουθούν πρότυπα της Κρητικής Σχολής.

Η περίπτωση της ιστόρησης του Ηλία (εικ. 317)<sup>986</sup> στη Μονή Ζερμπίτσης το 1669 σχετίζεται με τους επιγόνους του Δ. Κακαβά. Ο προφήτης σε σχετικά χαλαρή στάση με ελαφρά λυγισμένα τα πόδια προς τα δεξιά, κρατά τον κορμό μετωπικό και συστρέφει ελαφρά την κεφαλή προς την αντίθετη κατεύθυνση. Τα χέρια συμμετρικά υψωμένα· το μεν δεξιό ευλογεί το δε αριστερό κρατά ειλητάριο, το κείμενο του οποίου αναφέρεται στο Βασ. Γ'.

Η μορφή ραδινή, με πολύ σκούρο προπλασμό όπως αυτός διαφαίνεται γύρω από τη εκτεταμένη φωτεινή σάρκα. Πτυχώσεις σκληρές αρέσκονται σε διακοσμητικά μοτίβα (κύκλοι στο ύψος των γονάτων). Το σώμα που κρύβεται κάτω από τον χιτώνα, τονίζεται με τη χρήση εντόνως λευκών και λεπτών παραλλήλων γραμμών. Η σπουδαιότητα της γραμμής ως προσδιοριστικού μέσου παραμένει ακόμα ισχυρή καθώς με έντονη γράμμωση αποδίδονται οι πτυχώσεις του φορέματος του Ηλία.

<sup>986</sup> Θ. ΣΙΜΟΠΟΥΛΟΣ αρχιμανδρίτης, Η Ιερά Μονή Ζερμπίτσης, 1966, εικ. 58.



Στο στρώμα τοιχογράφησης του ιζ'-ιη' αι<sup>987</sup> στην Παντάνασσα του Μιστρά, στο κάτω διάζωμα του βορείου τοίχου ιστορείται ο προφήτης (εικ. 318)<sup>988</sup>. Η σύνθεση είναι αρκετά κατεστραμμένη. Ο Ηλίας σε στάση αυστηρά ιερατική τοποθετείται στατικός με τα δύο του χέρια συμμετρικά τοποθετημένα σε στάση δέησης εκ των οποίων το μεν δεξιό ευλογεί, στο δε αριστερό κρατά ανοικτό ειλητάριο με απόσπασμα που αναγνωρίζεται με σχετική ασφάλεια ως προερχόμενο από το Βασ. Γ', ιθ'10.

Η σύνθεση δεν τυγχάνει ιδιαιτέρων καλλιτεχνικών αξιώσεων. Ο ζωγράφος φαίνεται να έχει μια σχεδιαστική δυσχέρεια (δυσανάλογο πλάσιμο των κάτω άκρων του σώματος, αδυναμία διαφορετικής απόδοσης της μηλωτής από τον χιτώνα). Τείνει ν' απλοποιήσει τα εκφραστικά μέσα χρησιμοποιώντας ζωηρά χρώματα χωρίς διαβαθμίσεις και ορίζοντας τις πτυχώσεις (που αδιάλειπτα διασχίζουν μηλωτή και χιτώνα) με δέσμες ωχρών πινελιών στο ζωηρό κόκκινο του χιτώνα. Ο αρκετά σκούρος πλασμός των γυμνών μελών βρίσκεται σε έντονη αντίθεση με τις νησίδες φωτεινής σάρκας. Η κεφαλή πλήρως σχεδόν κατεστραμμένη δεν επιτρέπει τον φυσιογνωμικό σχολιασμό.

Στο κοιμητηριακό παρεκκλήσι της Μονής του Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα οι Γ. Κυπριώτης και Α. Μάρκος το 1751<sup>989</sup> ιστορούν τον προφήτη στο δυτικό τοίχο του ναΐσκου (εικ. 319)<sup>990</sup>.

Ο Ηλίας μετωπικός (με τα πέλματα σε ορθή γωνία) κρατά χαμηλά μπροστά του ανοικτό ειλητάριο με δυσανάγνωστο περιεχόμενο ενώ το

<sup>987</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Μυστράς, 1996, σ.111.

<sup>988</sup> Αδημοσίευτη

<sup>989</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1987, σ.116.

<sup>990</sup> Αδημοσίευτη



βλέμμα του αποσπάται πάνω και αριστερά (ως προς τον βλέποντα) σε τετρατοσφαίριο<sup>991</sup>. Η μετωπική λοιπόν παράσταση πρέπει να συνδυάζεται με την συνομιλία του Θεού με τον Ηλία στο όρος Χωρήβ<sup>992</sup>, όπου ο προφήτης πέραν των εντολών έλαβε παρηγοριά μετά την απελπισία που τον κατέλαβε<sup>993</sup>. Προφανώς η παρηγορία και η ενίσχυση στον δύσκολο μοναχικό βίο είναι πρώτιστη επιδίωξη των εικονογράφων, πέραν της λογικής παρουσίας του Ηλία στο νεκρικό διάκοσμο του κοιμητηριακού ναού ενός μοναστηρίου (στον οποίο κυριαρχούν οι αρχάγγελοι Μιχαήλ, Ραφαήλ, άλλος αρχάγγελος δυσανάγνωστος και η μορφή του Ιωάννη Βαπτιστή διαγωνίως απέναντι του προφήτη Ηλία).

Η παράσταση θυμίζει κρητικά πρότυπα του ιστ' αι. με τα περιορισμένα φωτεινά επίπεδα, τις πολλές ψαμμηθιές και την σκληρή πτυχολογία. Βέβαια η εκτέλεση είναι στα μέτρα της εποχής της: αδεξιότητα στην οργανική απόδοση του σώματος, χαλαρό σχέδιο, πλαδαρότητα στο πλάσιμο χαρακτηρίζει την σύνθεση.

Ο Ηλίας στον τρούλο της ηγεμονικής εκκλησίας του Αγίου Νικολάου στην Curteade Arges (εικ. 321)<sup>994</sup> φιλοτεχνήθηκε στα μέσα του ιδ' αι. Όμως πλην του άνω δεξιού ώμου επιζωγραφίστηκε το 1827<sup>995</sup>. Η

<sup>991</sup> Ανάλογη παράσταση, γενικά σύγχρονης αυτής της Μονής του Οσίου Μελετίου ανήκουσα στον ιη' αι, υπάρχει στον βόρειο τοίχο του Αγίου Αθανασίου Κορωπίου στην Αττική (εικ.320). Ο προφήτης αποδίδεται με ανάλογη τεχνοτροπία: εδώ το κείμενο του ειληταρίου σε καλύτερη κατάσταση αναφέρεται στο Βασ. Γ', ιζ', 1 (Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ, Α. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ρ. ΑΝΔΡΕΑΔΗ, Εκκλησίες της Αττικής, 1969, εικ. 33).

<sup>992</sup> Βασ. Γ', ιθ', 13-19.

<sup>993</sup> Βασ. Γ', ιθ', 4.

<sup>994</sup> Ο. ΤΑΦΡΑΛΙ, *Curtéa de Arges*, 1931, no 272.

<sup>995</sup> Του ιδίου, ό.π., 1931, σ. 188.



επιζωγράφιση σεβάστηκε το αρχικό περίγραμμα της παράστασης, που αν κριθεί από το διασωθέν τμήμα είχε μια σκληρότητα στη γραμμή.

Κατά τα λοιπά η νεώτερη αυτή παρέμβαση ακολούθησε δυτικά πρότυπα χωρίς καμιά προσπάθεια προσαρμογής στην τεχνοτροπία της ορθοδόξου παράδοσης. Στο αυτό πνεύμα η νεώτερη επίσης επιγραφή στο ειλητάριο αντιγράφει άσχετο προς τον Ηλία εδάφιο<sup>996</sup>. Επισημαίνεται μόνο ο συσχετισμός της παρουσίας του Ηλία μ' αυτήν του Ιωάννη του Προδρόμου (ζεύγος προφητών που από το β' μισό του ιδ' αι. παρατηρείται στο τύμπανο των τρούλων εκκλησιών του δεσποτάτου της Μόραβα και της περιοχής του Novgorod, κάτι που υποδηλώνει την εξάπλωση των ησυχαστικών αντιλήψεων)<sup>997</sup>.

Τέλος στον Άγιο Νικόλαο Σιαμάδων κοντά στο χωριό Ελάφι Καλαμπάκας αρχές του ιδ' αι.<sup>998</sup> στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα τοποθετείται μετωπικός και στηθαίος ο Ηλιάς με ειλητάριο, του οποίου το περιεχόμενο αναφέρεται στο Βασ. Γ', ιζ', 1 (εικ.322)<sup>999</sup>.

Η μορφή έχει απολέσει το ασκητικό βλοσυρό βλέμμα καθώς το πρόσωπό γίνεται πιο σαρκώδες και τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά πιο ήπια. Η μηλωτή επίσης απομακρύνεται ολότελα από την σχηματική έστω απεικόνιση ενός ακατέργαστου ρούχου ταυτιζόμενη με πανωφόρι της σύγχρονης καθημερινότητας του καλλιτέχνη. Πλασμός μαλακός, φωτεινός· τα χρώματα απαλά χωρίς έντονες διαβαθμίσεις

<sup>996</sup> «τὸ ὄρος κυρίου Παντοκράτορος ὄρος» Πιθανότατα αντιγράφει το ίδιο εδάφιο που αναφέρεται στο ειλητάριό του παρακείμενου προφήτη Ζαχαρία και το οποίο προέρχεται από το Ζαχαρίας η', 3.

<sup>997</sup> Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, ὁ.π., 1992, σ. 347.

<sup>998</sup> Σύμφωνα με την παράδοση της περιοχής καθότι η κτητορική επιγραφή είναι κατεστραμμένη στο δεύτερο μισό της.



Η θέση της (μετωπικής) παράστασης του Ηλία ήταν συνάρτηση των επιλογών της εικονογράφησης και της αρχιτεκτονικής του ναού. Σε πρώιμες εποχές που το εικονογραφικό πρόγραμμα δεν είχε παγιωθεί (στις βασικές του τουλάχιστον κατευθύνσεις), φαίνεται να ευνοείται μια ευρύτατη διασπορά της παράστασης στα διάφορα μέρη των ναών, με πιο εντυπωσιακή περίπτωση την παρουσία του Ηλία στο Ιερό για συγκεκριμένους όμως λόγους που θίγονται στη συνέχεια. Θεωρώ ότι δεν είναι τυχαίο το ότι το πιο πρόσφατο παράδειγμα αυτής της πρακτικής χρονολογείται τον 11<sup>ο</sup> αι. (Κοντηφάρι Μάνης), εποχή που μόλις επιβιώνουν παλαιότερες – προ της παγιοποίησης των προγραμμάτων – πρακτικές ιστορήσης της εντοιχίου.

Στον κυρίως ναό είναι λογικό να αναμένει κανείς τον όγκο των παραστάσεων. Από τον 11<sup>ο</sup> αι. φιλοξενείται συστηματικά στον χορό των προφητών στο τύμπανο του τρούλου. Η ύπαρξη αυτού του τελευταίου δεν πρέπει να επηρέασε την παρουσία του Ηλία σε άλλα μέρη του ναού (Παρηγορήτισσα Άρτης<sup>1000</sup>, Άγιος Νικόλαος Σιαμάδων), διότι στον τρούλο ο προφήτης μετέχει σε συγκεκριμένη σύνθεση, σε συγκεκριμένο χώρο. Αντίθετα η μη ύπαρξη του τρούλου πρέπει να επηρεάζει τουλάχιστον την παρουσία του Ηλία στα τόξα. Σε ανάλογες περιπτώσεις με μεγάλη χρονική και γεωγραφική απόσταση μεταξύ τους (Göreme 1 & 9, Πρωτάτο, Άγιος Βλάσιος Βέροιας) ο προφήτης ιστορείται σε εσωράχια τόξων.

Πέραν της παραπάνω παρατήρησης, η φιλοξενία της παράστασης στον κυρίως ναό σε τέσσερις περιπτώσεις του δείγματος με μεγάλη χρονική απόσταση μεταξύ τους (Κάτω Κορακιάνα, Οξύλινθος Ευβοίας,

<sup>999</sup> Αδημοσίευτη.

<sup>1000</sup> Στην Παρηγορήτισσα εκτός του τρούλου ο Ηλίας ιστορείται μετωπικός στον βόρειο τοίχο του ναού (Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ, ό.π., 1963, σ.141).



Παντάνασσα Μιστρά, Μ. Φανερωμένης Κορινθίας) απαντάται στον βόρειο τοίχο. Πιστεύω όμως πως δεν μπορεί να εξαχθεί γενικότερο συμπέρασμα διότι οι δύο πρώτες περιπτώσεις (του ια'-ιβ' αι.) είναι πρώιμες και στην περίπτωση μάλιστα της Κορακιάνας το πρόγραμμα είναι άγνωστο. Οι δύο τελευταίες εντάσσονται στην ευρύτερη περιοχή της Πελοποννήσου άρα είναι σχετικά περιορισμένες γεωγραφικά· επειδή τυγχάνουν και σχετικά σύγχρονες, καθιστούν πιθανή μόνο μια (στείρα) τυποποίηση των προγραμμάτων στη συγκεκριμένη περιοχή, σε μια περίοδο μάλιστα (ιζ'-ιη' αι.) που η πτώση της ποιότητας ευνοεί κάτι τέτοιο.

Ως μεμονωμένη μορφή ο Ηλίας αποτυπώνεται αρχικά απολύτως ιεράτικός. Από τα μέσα περίπου του ιβ' αι. αρχίζει μια συνθετότερη στάση του προφήτη με συστροφή ολόκληρου του σώματος σε στάση  $\frac{3}{4}$  (Martoranna, Παναγία Άρακος), που στην πορεία θα γίνει πιο περίπλοκη με την τοποθέτηση του σώματος μετωπικού με ελαφρά στροφή της κεφαλής (Άγιος Νικόλαος Πεντέλης, Studenica, Άγιοι Απόστολοι Θεσ/νίκης, Kremickonci, Αγ. Μαρίνα Μονής Φανερωμένης, Μονή Ζερμπίτσης) ή το αντίθετο σε σχέση πάντα με την τοποθέτηση κορμού και κεφαλής (Αγ. Νικόλαος του Κασνίτζη, Καθολικό Μ. Σταυρονικήτα).

Φυσιογνωμικά η εικόνα του σεβάσμιου γέροντα με το εκφραστικό βλέμμα είναι γενική με ζητούμενο τον βαθμό επιτυχούς απόδοσης της παραπάνω επιδίωξης. Ενδυματολογικά ο χιτώνας με το ιμάτιο αντιμάχεται την μηλωτή μέχρι τον ιγ' αι. (στο δείγμα μας το συναντάμε για τελευταία φορά στο Άγιο Νικόλαο Πεντέλης). Από το σημείο αυτό και πέρα – υπενθυμίζω, την ίδια περίπου εποχή οριστικοποιούνται οι κατευθυντήριες γραμμές των εικονογραφικών προγραμμάτων – η κυριαρχία της μηλωτής είναι απόλυτη.





Επιγραφικά η πλειονότητα των ειληταρίων που μπορούν να αναγνωρισθούν, προτιμά να αντλεί (σε περισσότερο ή λιγότερο ακριβή βαθμό) από το εδάφιο των Βασ. Γ', ιζ', 1<sup>1001</sup>, που αναφέρεται στην δόξα του Παντοκράτορα. Γι' αυτό και η προτίμησή του για τις παραστάσεις στο τύμπανο του τρούλου είναι εξαιρετικά διαδεδομένη (στο δείγμα μας: Δαφνί, Πρωτόθρονη, Monreale, Παναγιά Άρακος Göreme 23, Πρωτάτο, Καθολικό Σταυρονικήτα, Αγ. Μαρίνα Μονής Φανερωμένης, Μονή Ζερμπίτσας).

Επίσης αρκετά διαδεδομένη είναι η χρήση του Βασ. Δ', β', 4 ή 6<sup>1002</sup> (Οξύλινθος, Αγ. Νικόλαος Πεντέλης, Studenica), που εντάσσεται στη λειτουργία της Βάπτισης ενώ το Βασ. Γ', ιθ', 10 ή 14<sup>1003</sup> αναφέρεται στην υμνολογία της Μεταμόρφωσης<sup>1004</sup> (Martorana, Άγιος Απόστολος Θεσ/νίκης, Ravanica, Παντάνασσα, παρεκκλήσι Οσίου Μελετίου), κάτι που δημιουργεί σκέψεις για διασύνδεση αυτού του τελευταίου με τις Ησυχαστικές απόψεις. Προφανώς υπάρχουν και λιγότερο δημοφιλή εδάφια ή προτιμάται και η συγχώνευση (εκούσια ή όχι), όπως στη Göreme 23 όπου αναγνωρίζεται τμήμα της επιγραφής ν' ανήκει στο Βασ. Γ', ιζ', 1 και η υπόλοιπη να προέρχεται από το Βασ. Δ', β', 2 ή 4 ή 6).

Από ερμηνευτικής πλευράς η παρουσία της παράστασης του Ηλία στο χώρο του Ιερού μπορεί να συνδέεται με το νεκρικό πρόγραμμα ενός κοιμητηριακού ναού (Κοτηφάρι Μάνης) ή με τον επώνυμο άγιο του ναού (ναΐδιο Προφήτη Ηλία και Αγίου Μερκουρίου στην Κέρκυρα). Στο Atenī

<sup>1001</sup> «ζῆ Κύριος ὁ Θεός τῶν δυνάμεων ὁ Θεός Ἰσραὴλ, ᾧ παρέστην ἐνώπιον αὐτοῦ, εἶ ἔσται τὰ ἔτη ταῦτα δρόσος καὶ ὑετός, διὰ εἰ μὴ διὰ στόματος λόγου μου».

<sup>1002</sup> «ζῆ Κύριος καὶ ζῆ ἡ ψυχὴ σου, εἰ ἐγκαταλείψω σε».

<sup>1003</sup> «ζῆλῶν ἐζήλωκα τῷ Κυρίῳ παντοκράτορι, ὅτι ἐγκατέλιπόν σε (σημ.: τὴν διαθήκην σου, στο Βασ. Γ', ιθ', 14) οἱ υἱοὶ Ἰσραὴλ».

<sup>1004</sup> Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, ὁ.π., 1992, σ. 330.



της Γεωργίας η συνύπαρξη με τον Ενώχ κάτω από την Δευτέρα Παρουσία δεν αφήνει αμφιβολίες για τον εσχατολογικό χαρακτήρα της σύνθεσης. Στις ίδιες εκδοχές (ή και στον ευχαριστιακό συμβολισμό) θα μπορούσε να στηριχθεί και η ερμηνεία της παράστασης στην Επισκοπή Ευρυτανίας. Προφανώς η τοποθέτηση του προφήτη στον συγκεκριμένο χώρο και οι συνακόλουθες ερμηνείες της ανήκουν σε μια πρώιμη εποχή. Νομίζω ότι δεν είναι συμπτωματικό το ότι τα παραδείγματα αυτά εντοπίζονται στις ανατολικές επαρχίες της αυτοκρατορίας ή σε διάφορες απομονωμένες περιοχές, στις οποίες επισημαίνονται διάφορες «αρχαϊκές» επιβιώσεις ακριβώς μέχρι τον 17<sup>ο</sup> αι.

Βεβαίως η εσχατολογική του ερμηνεία και η παρουσία του σε νεκρικά προγράμματα δεν συνδέεται με την αναγκαστική τοποθέτηση της παράστασης του προφήτη στο ιερό. Στην Αγία Μαρίνα Μονής Φανερωμένης γειτνιάζει με δύο σκηνές μαρτυριών της Δευτέρας Παρουσίας όπως και στον Οξύλιθο Ευβοίας όπου ο Ηλίας έχει δίπλα του την παράσταση του Ιωάννη με τον Πρόχορο ενώ στον Όσιο Μελέτιο η παρουσία του στον δυτικό τοίχο του κοιμητηριακού ναού του μοναστηριού έχει προφανώς νεκρικό χαρακτήρα.

Από τον αιώνα αυτό (17<sup>ο</sup>) έχουμε και την σχεδόν μόνιμη παρουσία του Ηλία στο εικονογραφικό πρόγραμμα του τυμπάνου του τρούλου μεταξύ των προφητών. Η εκεί τοποθέτησή του είναι κατ' αρχήν απολύτως ιερατική με το δεξί σε χειρονομία ευλογίας και με το αριστερό να κρατά ειλητάριο με κείμενο προερχόμενο από εδάφια των Βασιλειών Γ' και Δ' με περιεχόμενο δοξαστικό του Παντοκράτορος. Όμως πολύ σύντομα – τουλάχιστον από την Martorana στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αι. – καθώς οι προφύτες αποκτούν μια κίνηση (που μειώνει την σημασία του διαχωριστικού



παράγοντα που αποτελούν διάφορα αρχιτεκτονικά μέλη όπως παράθυρα, νευρώσεις), αποκαθιστούν μια διαλεκτική σχέση μεταξύ τους με την στροφή των κεφαλών ή και των σωμάτων ο ένας προς τον άλλο «υποκύπτοντας» στην ανθρώπινη ανάγκη για επικοινωνία. Έτσι αναπτύσσεται μια σχέση δημιουργίας ζευγών με κριτήριο την ροπή της κίνησης, την γειτνίαση αλλά και με συνθετότερους τρόπους όπως την «διαλεκτική» σχέση των επιγραφών των ειληταρίων, την τοποθέτηση σε νοητούς κάθετους άξονες ή την τοποθέτηση σε δύο ημιχόρια.

Το ζεύγος Ηλία και Ελισαίου είναι και το πιο προφανές. Απαντάται στο Δαφνί ήδη προς το τέλος του 1α' αι. Εν συνεχεία η συχνή του ιστορήση κατά σχέση γειτονίας (Martorana, Παναγία Άρακος, Ταξιάρχης Μαρκοπούλου Αττικής, Studenica, Άγιοι Απόστολοι Θεσ/νίκης) δηλώνει μια ευρεία αποδοχή του σχήματος κατά τους Μεσοβυζαντινούς και Υστεροβυζαντινούς χρόνους<sup>1005</sup>. Παρά την απουσία παραδειγμάτων στο δείγμα μας κατά τους Μεταβυζαντινούς χρόνους δεν νομίζω ότι μπορούμε να αποφανθούμε συμπερασματικά για ενδεχόμενο περιορισμό της παρουσίας του συγκεκριμένου ζεύγους προφητών διότι στους όψιμους αιώνες είναι αδύνατον να καλυφθεί το σύνολο των περιπτώσεων, την στιγμή μάλιστα που πρωτίστως αναζητείται το αντιπροσωπευτικό στην απεικόνιση της μορφής του Ηλία.

Επίσης επισημαίνεται το ζεύγος Ηλία και Μωϋσή στην Παρηγορήτισσα της Άρτας με σύνδεση κατ' άξονα. (Αντίθετα στο

15)

<sup>1005</sup> Η άποψη αυτή ενισχύεται και από την παράθεση ναών μέχρι και τους Παλαιολόγειους χρόνους από τον Τ. Παπαμαστοράκη στους οποίους εντοπίζεται το ζεύγος Ηλίας - Ελισαίος πάντα στο τύμπανο του τρούλου (του ιδίου, ό.π., 1992, σσ. 228-29, 253).



Πρωτάτο, οι δύο μορφές που δεν φιλοξενούνται σε τρούλο, απλώς γειτνιάζουν).

Τέλος επισημαίνεται ο συνδυασμός Ηλία με Ιωάννη Πρόδρομο: χρονικά ίσως πιο καθυστερημένος καθώς συνδέεται με την παρουσία του προδρόμου στο τύμπανο του τρούλου. Και σ' αυτήν και στην προηγούμενη περίπτωση είναι πιθανόν ο καθοριστικός λόγος για την σύνδεσή τους να ήταν η διάχυση των Ησυχαστικών Ιδεών. Ο συνδυασμός με τον Ιωάννη απαντάται (στο δείγμα μας) στους ναούς της Μεταμόρφωσης του Novgorod και στην Curtea de Arges και αυτό φαίνεται να συμφωνεί με την διαπίστωση του Τ. Παπαμαστοράκη ότι το ζεύγος αυτό απαντάται κυρίως σε μνημεία του δεσποτάτου του Μόραβα και της περιφέρειας του Novgorod<sup>1006</sup>.

Τα παραπάνω ζεύγη δεν εξαντλούνται στο τύμπανο των τρούλων αλλά αναγνωρίζονται και σε άλλα σημεία των ναών, όπως στο παράδειγμα του Πρωτάτου που ήδη αναφέρθηκε καθώς και στον κοιμητηριακό ναό της Μονής του Οσίου Μελετίου όπου στην βόρεια άκρη του δυτικού τοίχου ο προφήτης συναντά διαγώνια τον Πρόδρομο (νότια άκρη ανατολικού τοίχου, στο σημείο που ξεκινά το τέμπλο).

Σε κάποιες περιπτώσεις ο Ηλίας γειτνιάζει με τον Σολομώντα (ή τον Δαβίδ) όπως στη Σπηλιά Πεντέλης και στο Καθολικό της Μονής Σταυρονικήτα. Με δεδομένο το ότι οι δύο προφητάνακτες αποτελούσαν πρότυπο της επίγειας βασιλείας ίσως η σύνδεση ν' αφορά τον ζήλο που επέδειξε ο Ηλίας προς τον επουράνιο Βασιλέα δηλώνοντας έτσι μια αυτοκρατορική ιδεολογία στους Βυζαντινούς Χρόνους. Στην Μεταβυζαντινή εποχή θα μπορούσε πέραν της απλής συνέχειας να

<sup>1006</sup> Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, ό.π., 1992, σ. 347.



εκφράζει μια έμμεση αντίδραση στην πολιτική κατάσταση όπως η παράθεση των κατάφρακτων στρατιωτικών αγίων<sup>1007</sup>.

Ακόμη στην Πρωτόθρονη της Νάξου ο Ηλίας πλαισιώνεται από τον αρχάγγελο Μιχαήλ και τον προφήτη Δανιήλ. Η ίδια ακριβώς τριάδα επισημαίνεται και σε εσωράχιο του Αγίου Βλάσιου στη Βέροια πέντε αιώνες αργότερα. Στις αρχές του ιδ' αι. στο Πρωτάτο ο Δανιήλ αντιπαραβάλλεται επίσης προς τον Ηλία. Η πιθανή ερμηνεία συνίσταται ότι και οι δύο συνδέονται με προεικονίσεις της Ενσάρκωσης ( ο Ηλίας ως προαναγγέλων την Έλευση του Σωτήρα και ο Δανιήλ με την τυπολογική συσχέτιση του οράματός του με την Παναγία<sup>1008</sup>).

Επισημαίνεται ακόμη-επιστρέφοντας στους προφήτες του τυμπάνου του τρούλου-η διασύνδεση του Ηλία με τον Ζαχαρία, βασικά εξαιτίας της συγγένειας(;) των κειμένων των ειληταρίων που φέρουν [στην Curtea de Arges για το ειλητάριο του Ηλία επιλέγεται εκ παραδρομής(;) κείμενο, που συνοδεύει τον Ζαχαρία]<sup>1009</sup>.

Η πιθανότητα παρουσίας του Ηλία σε σημεία όπου το πρόγραμμα φιλοξενεί αγίους μοναχούς είναι αναμενόμενη· η υπόθεση αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι η εικονογραφική πεπατημένη αφήνει περιθώρια για τους επιθυμητούς σε κάθε ιδιαίτερη περίπτωση συνδυασμούς.

Έτσι η σημασία που αποδιδόταν στην μεσολάβηση του Ηλία, ωθεί επί παραδείγματι στο μοναστήρι του Αγίου Ηλία στην Μολδαβία, το 1488

<sup>1007</sup> Βλ. σ.259.

<sup>1008</sup> Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, Αι βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας, 1971, σ.228.

<sup>1009</sup> Ο Τ. Παπαμαστοράκης στηρίζει στην υπόθεση της σχετικότητας των κειμένων των ειληταρίων την ερμηνεία του ζεύγους Ηλία - Ζαχαρία που εντοπίζει στον Άγιο Ηρακλείδιο της Μονής Λαμπαδιστή στην Κύπρο (του ιδίου, ό.π., 1992, σ.226).



στον δυτικό τοίχο του Καθολικού να τοποθετούνται οι ιδρυτές του ναού όρθιοι μπροστά στον Σωτήρα παραστεκόμενοι από τον προφήτη Ηλία<sup>1010</sup>.

Ως προβεβλημένο υπόδειγμα μοναχισμού στην Παλαιά Τράπεζα της Μονής Διονύσου ιστορήθηκαν το 1603 στον τοίχο της κεντρικής κόγχης κάτω από το τετρατοσφαίριο οι προφύτες Ηλίας στα δεξιά και Ελισαίος στ' αριστερά σε μετάλλια συμπληρώνοντας την κεντρική δέηση, την οποία αποτελούν ο Ιωάννης ο Πρόδρομος με τους κτήτορες της μόνης (εικ.323)<sup>1011</sup> ενώ και στην Τράπεζα της Μονής Ξενοφώντος ο Ηλίας τοποθετήθηκε δίπλα στους Αρχαγγέλους, τον Πρόδρομο και τους Πέτρο και Παύλο<sup>1012</sup>.

Επίσης κάτω από την επίδραση των λαϊκών παραδόσεων φαίνεται η σχέση του με την καθημερινή αγροτική ζωή να αποτελεί πρωτεύον κριτήριο και ο προφήτης να τοποθετείται δίπλα σε σκηνές του βίου του Αγίου Γεωργίου (η εορτή του αποτελεί ορόσημο στην περιοδικότητα της γεωργικής ενασχόλησης) στο Kremickonci. Τούτο ενισχύεται από το γεγονός ότι το συγκεκριμένο παράδειγμα προέρχεται από μία σλαβική χώρα, όπου οι λαϊκές δοξασίες για την εμπλοκή του Ηλία στην καθημερινότητα ήταν ιδιαίτερος έντονες.

Στην περίπτωση του Αγίου Νικολάου Σιαμάδων ο καλλιτέχνης αποφασίζει στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα, στην κατώτερη ζώνη να ιστορήσει στηθαίους τους σημαντικότερους κατά την προτίμησή του αγίους: ο Ηλίας τοποθετείται μεταξύ των αγίων Χαραλάμπους και Δημητρίου.

<sup>1010</sup> I. STEFĂNESCU, L'evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, 1929, σσ.39-40.

<sup>1011</sup> I. ΤΑΒΛΑΚΗΣ, ό.π., 1997, εικ.30, σ.101.

<sup>1012</sup> του ίδιου, ό.π., 1997, σ.368.



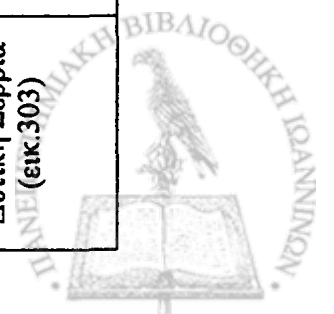
## Η ΚΑΤ' ΕΝΩΠΙΟΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ ΣΤΗΝ ΕΝΤΟΙΧΙΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Έργο	Χρονο-λόγηση	Τύπος παράστασης	Θέση ιστόρησης	Κείμενο ελληταρίου	Στάση χειρών	Ένδυση	Γεινιάζουσες παραστάσεις	Ερμηνεία παράστασης	Παρατηρήσεις
Άγιος Πέτρος Παλιχώρας (εικ. 287)	β' μισό 1' αι.	Μετωπική	;	;	;	Χιτώνας - μιάτιο	;	;	Φωτ. μόνο λεπτομέρεια προσώπου
Παρεκκλήσιο Θεοτόκου, Ιωάννη Βαπτιστή & Αγ. Γεωργίου Götreme 9 Καπαδοκία (εικ. 288)	Τέλη 1' αι.	Στηθαίος σε μετάλλιο	Κυρίως ναός	Δεν υπάρχει	-	Μηλωτή (ι)	Σε γειτονικό μετάλλιο Ενώχ	Εσχατολογική	
Παρεκκλήσιο El Nazar Götreme 1 Καπαδοκία (εικ. 289)	Τέλη 1' αι.	Στηθαίος σε μετάλλιο	Νεύρο βορείου τόξου	Δεν υπάρχει	-	Χιτώνας - μιάτιο	Αδιάγνωστη	;	
Επισκοπή Ευρυτανίας (εικ. 290)	Πρώτες δεκαετίες 1α' αι.	Μετωπικός ολόσωμος	Ιερό	Βασ. Γ', ιξ', 1	Χειρονομία ευλογίας	μηλωτή	;	Εσχατολογική(ι), ευχαριστιακή (ι), επωνύμου αγίου (ι)	
Ατενι Γεωργίας	1α' αι	;	Λυτική κόγχη ιερού	;	;	;	Η. & Ενώχ κάτω από Β' Παρουσία	Εσχατολογική	
Θαλάμης Κουτήφαρι Μάνης	1γ' αι	δεόμενος	Λιπίου ιερού	Δεν υπάρχει	;	;	;	Νεκρική	

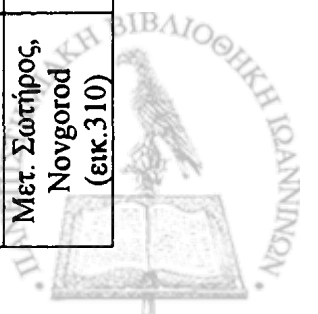
Έργο	Χρονο-λόγηση	Τύπος παράστασης	Θέση ιστόρησης	Κείμενο ελληταρίου	Στάση χειρών	Ένδυση	Γεινιάζουσες παραστάσεις	Ερμηνεία παράστασης	Παρατηρήσεις
Κοίμηση Θεοτόκου Δαφνίου (εικ.292)	Τελευτ. τρίτο ια'αι.	Μετωπικός ολόσωμος	Ύψιμο Τρούλου	Βασ.Γ', ιζ', 1	Χειρονομία ευλογίας	μηλωτή	Ελισαίος	Δοξαστική παντοκράτορος	
Προφήτης Ηλίας & Άγιος Μερκούριος Κέρκυρα (εικ.293)	1074-75	Μετωπικός ολόσωμος	Αγία Ιερώνη	Βασ.Δ', β', 10	Χειρονομία ευλογίας	μηλωτή	Άγιος Μερκούριος	Επώνυμος του ναού Άγιος	
Άγιος Νικόλαος Κάτω Κορακιάνα, Κέρκυρα (εικ.294)	Τελευτ. τέταρτο ια'αι.	Μετωπικός ολόσωμος	Βόρειος τοίχος	δυσανάγνωστο	Χειρονομία ευλογίας	μηλωτή	;	;	
Πρωτόθρονη, Χαλκή Νάξου (εικ.295)	β' μισό ια'αι.	Μετωπικός ολόσωμος	Ύψιμο Τρούλου	Βασ.Γ', ιζ', 1	OXI	Χιτώνας - μιάτιο	Αρχάγ. Μιχαήλ & Δανιήλ	Δοξαστική παντοκράτορος	
Εκ. Ναυάρχου, Martorana, Σικελία (εικ.296)	δ' Δεκαετία ιβ'αι.	στάση ¾, ολόσωμος	Ύψιμο Τρούλου	Βασ.Γ', ιθ', 10 ή 14	Χειρονομία ομιλίας	μηλωτή	Ελισαίος & Ιερεμίας	Δοξαστική παντοκράτορος	
Monreale, Σικελία (εικ.297)	1180-1190	στάση ¾, σε μετάλλιο	Κεντρική αψίδα	Βασ.Γ', ιζ', 1 (στη λατινική)	OXI	μηλωτή	;	;	Φωτ.: μόνο μετάλλιο
Άγιος Νικόλαος του Κασνίτζη, Καστοριά (εικ.298)	Τέλη ιβ'αι.	στάση ¾ σώματος, μετ. κεφ. μετάλλιο	Ανατολικός τοίχος του νάρθηκα	;	Χειρονομία ευλογίας	μηλωτή	;	;	



Έργο	Χρονο-λόγηση	Τύπος παράστασης	Θέση ιστόρησης	Κείμενο ελιτηρίου	Στάση χεριών	Ένδυση	Γεινιάζουσες παραστάσεις	Ερμηνεία παράστασης	Παρατηρήσεις
Άγιος Σώζων, Γεράκι Λακωνίας (εικ.299)	β' ήμισυ του ιβ' αι	Μετωπικός ολόσωμος	Ύψιλινο Τρούβλου	Βασ. Γ', ις', 1.	Χειρονομία ευλογίας	μηλωτή	Μουσής & Ζαχαρίας	Δοξαστική παντοκράτορος	
Παναγία Άρακος Λαγουδερά Κύπρος (εικ.300)	1192	στάση ¾		Βασ. Γ', ις', 1		μηλωτή	Ελισαίος		Φωτ.: μόνο λεπτομέρεια προσώπου
Κοίμηση Θεοτόκου, Οξύλιθο Ευβοίας (εικ.301)	Τέλη ιβ' αι.- αρχές ιγ' αι.	Μετωπική οπίσθια	Βόρειος τοίχος	Βασ. Δ', β', 6	Χειρονομία ευλογίας (;	μηλωτή	Ευαγγελιστής Ιωάννης με τον Πρόχορο	νεκρική	
«Σκοτεινή εκ.» Karanlik Kilisse Göreme 23 Καπαδοκία	1200-1210	Μετωπική	Εσωράχιο βορείου τούξου θόλου	Βασ. Γ', ις', 1 & Βασ. Δ', β', 2 ή 4 ή 6		Χιτώνας - ιμάτιο			
«Εκκλησία του μήλου» Elmali Kilisse Göreme 19 Καπαδοκία (εικ.302)	1190-1200	Μετωπική	Εσωράχιο	Βασ. Γ', ις', 1		μηλωτή			
Mileşeva, Δυτική Σερβία (εικ.303)	ιγ' αι	Μετωπική (;				μηλωτή			Φωτ.: μόνο λεπτομέρεια προσώπου



Έργο	Χρονο-λόγηση	Τύπος παράστασης	Θέση ιστόρησης	Κείμενο ελιτηαρίου	Στάση χειρών	Ένδυση	Γεινιάζουσες παραστάσεις	Ερμηνεία παράστασης	Παρατηρήσεις
Άγιος Νικόλαος Σπηλιός Πεντέλης (εικ.304)	17 αι	στάση σώματος μετωπική, κεφαλή 3/4	Τύμπανο Τρούλου	Βασ.Δ',β',2 ή 4 ή 6	Χειρονομία ομιλίας	Χιτώνας - μιάτιο	Δαυίδ ή Σολωμών	Δοξαστική παντοκράτορος	
Ταξιάρχης, Μαρκόπουλο Αττικής (εικ.305)	β' Πενήνταετία 17 αι.	μετωπικός	Τύμπανο Τρούλου	Βασ.Γ', ιη', 36	;	Μηλωτή (;)	Ελισαίος	Δοξαστική παντοκράτορος	
Παρηγορήτισσα Άρτης (εικ.306)	1291	Κεφαλή κατά τα 3/4	Τύμπανο Τρούλου	;	-	;	Ααρών & κατά άξονα Μωυσής	Δοξαστική παντοκράτορος	
Πρωτότο, Καρούς (εικ.307)	Αρχές 18 αι.	Μετωπικός ολόσωμος	Ανατολική γέννηση βορείου τόξου	Βασ.Γ', ιζ', 1-2	Χειρονομία ευλογίας	Μηλωτή	Ααρών, Μωυσής, σε αντιπαραβολή Δανιήλ	Κρηπής της πίστεως, πρότυπο μοναχισμού	
Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκη (εικ.308)	1312-15	στάση σώματος μετωπική, κεφαλή 3/4	Τύμπανο Τρούλου	Βασ.Γ', ιθ', 11	Χειρονομία ευλογίας	Μηλωτή	Ελισαίος	Δοξαστική παντοκράτορος	Ψηφιδογραφία
Βασιλική Εκκλησία, Studenica (εικ.309)	1318-19	στάση σώματος μετωπική, κεφαλή 3/4	Νότιο τμήμα τριμάνου τρούλου	Βασ.Δ',β',2 ή 4 ή 6	Χειρονομία ευλογίας	μηλωτή	Ελισαίος	;	
Μετ. Σωτήρος, Nongorod (εικ.310)	Τέλη 18 αι.	μετωπικός	Τύμπανο τρούλου	;	;	μηλωτή	Ιωάννης ο Πρόδρομος	Δοξαστική παντοκράτορος	Φωτ. μόνο λεπτομέρεια προσώπου



Έργο	Χρονολόγηση	Τύπος παράστασης	Θέση ιστόρησης	Κείμενο ελιηταρίου	Στάση χεριών	Ένδυση	Γεινιάζουσες παραστάσεις	Ερμηνεία παράστασης	Παρατηρήσεις
Εκ. της Ανάληψως, Ravanica (εικ.311)	1385-87	μετωπικός	Τύμπανο τρούλου	Βασ. Γ', ιθ', 10	Χειρονομία ευλογίας με το αριστερό	Μηλωτή	;	Δοξαστική παντοκράτορος	
Kremickonci (εικ.312)	1498	στάση σώματος μετωπική, κεφαλή ¾	Νάρθηκας	δυσανάγνωστο	Χειρονομία ευλογίας με το αριστερό	Μηλωτή	Βίος αγίου Γεωργίου	Προστασία των αγροτικών ασχολιών (;)	
Καθολικό Μονής Σταυρονικήτα (εικ.313)	1546	στάση σώματος κατά ¾, κεφαλή στρέφεται αντίθετα	Τύμπανο τρούλου	Βασ. Γ', ις', 1	Χειρονομία ευλογίας	Μηλωτή	Σολομώντας	Δοξαστική παντοκράτορος	
Μεταμόρφωση του Σωτήρος, Βελτιστα Ηλείου (εικ.314)	1568	στάση σώματος μετωπική, κεφαλή στρέφεται έντονα αριστερά	Τύμπανο τρούλου	Βασ. Δ', β', 2 ή 4 ή 6	Χειρονομία ευλογίας	Μηλωτή	Ελισαίος	Δοξαστική παντοκράτορος	
Άγιος Βλάσιος, Βέρροια (εικ.315)	γ' τρίτο του ισ' αι.	στάση σώματος μετωπική, κεφαλή ¾	Εσωράχιο	;	;	Μηλωτή	Απέναντι ο Δανιήλ, στο κέντρο ο αρχ. Μιχαήλ	Αποκαλυπτική (;)	



Έργο	Χρονο-λόγηση	Τύπος παράστασης	Θέση ιστορήσεως	Κείμενο ελιτταρίου	Στάση χειρών	Ένδυση	Γεινιάζουσες παραστάσεις	Ερμηνεία παράστασης	Παρατηρήσεις
Άγιος Αθανάσιος Κορωπίου (εικ.320)	17 αι.	στάση σώματος μετωπική, κεφαλή στρέφεται επάνω αριστερά	Βόρειος τοίχος	Βασ. Γ', ιζ', 1	Χειρονομία ευλογίας	μηλωτή	;	;	Εμφάνιση τετρατοσφαιρίου
Άγιος Νικόλαος, Curtea de Arges (εικ.321)	1827 (επιζωγράφισι)	μετωπικός	Γύριλο τριώλου	Ζαχαρίας η', 3.	Χειρονομία ευλογίας	μηλωτή	Ιωάννης ο Πρόδρομος	Διάδοση Ησυχαστικών αντιλήψεων	Επιζωγράφισι
Άγιος Νικόλαος Σιαμιάδων, Καστανιά Καλαμπάκας (εικ.322)	1821(ι)	Μετωπικός	Ανατολικός τοίχος νάρθηκα	Βασ. Γ', ιζ', 1	Χειρονομία ομιλίας	μηλωτή	Άγιοι Χαράλαμπος & Νικόλαος	;	



### III. Η μετωπική παράσταση στην φορητή εικόνα

Στις φορητές εικόνες η μετωπική, ιερατική παρουσία του Ηλία απαντάται ήδη τον ζ' αι. σε δύο εγκαυστικές εικόνες της Μονής Σινά.

Ο Ηλίας (εικ324)<sup>1013</sup> που αναγνωρίζεται από την γραφή του ονόματός του, παριστάνεται στο δεξιό φύλλο τριπτύχου, στο οποίο στο πίσω μέρος εικονίζεται σταυρός σε *mardola*.

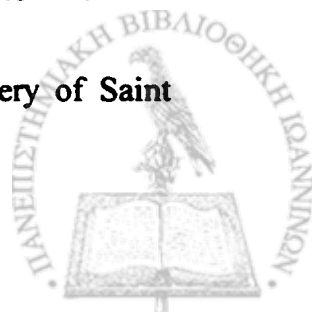
Η μορφή μετωπική όχι όμως στατική καθώς το κάτω μέρος του κορμιού φαίνεται να συστρέφεται προς τ' αριστερά (στον βλέποντα) με τα πόδια ελαφρά λυγισμένα σε οξεία γωνία μεταξύ τους. Το δεξί χέρι ευλογεί ενώ το αριστερό κρατά πίσω από την σιλουέτα της μορφής και χαμηλά ειλητάριο με κείμενο πιθανότατα από το Βασ.Γ', ιθ', 10 ή 14. Το σεβάσμιο πρόσωπο απολύτως μετωπικό κοσμεύεται με λευκά μαλλιά και γένια· μικρές γκριζες σκιές ορίζουν τις γραμμές του προσώπου.

Φορά καφέ χιτώνα και ιμάτιο με στενό πλατύσημο και πλούσιες πτυχώσεις, τις οποίες όμως διατρέχουν δέσμες σκληρών διαγραμμίσεων που μιμούνται τα φώτα. Το φωτοστέφανο χρυσό με πράσινο τελείωμα. Κόκκινο τελείωμα επίσης τοποθετείται μεταξύ των δακτύλων του ευλογούντος χεριού και της άκρης του φορέματος πιθανόν για λόγους εντυπωσιασμού.

Η ενδεχόμενη ερμηνεία της *mardola* με τον σταυρό ως απεικόνιση της Μεταμόρφωσης ωθεί στην υπόθεση της παρουσίας της Παναγίας στο κεντρικό τμήμα του τριπτύχου (για και αρχικά το μοναστήρι ήταν αφιερωμένο σ' αυτήν) και πιθανόν του Μωϋσή στο αριστερό φύλο<sup>1014</sup>.

<sup>1013</sup> Διαστάσεις: 61,2 X 21,3 X 1,6 cm· K. WEITZMANN, *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, 1976, pl.B.17 (XIX).

<sup>1014</sup> του ιδίου, ό.π., Princeton, 1976, σσ. 42-43.



Στη δεύτερη περίπτωση (εικ.325)<sup>1015</sup> επίσης του ζ'αι. η μετωπική μορφή είναι ντυμένη με υπόλευκο χιτώνα με σκιές από πράσινο και κόκκινο βαθύ. Τα μαλλιά και τα γένια γκρι με λευκά φώτα. Τα μάτια αποδίδονται διαπεραστικά έχοντας γύρω τους έντονη καφέ σκιά. Το δεξί χέρι ανυψώνεται σε χειρονομία ευλογίας. Το ωχρό φωτοστέφανο με την μαύρη και λευκή άκρη τοποθετείται σε ζωνρή αντίθεση με το σκούρο μπλε του κάμπου.

Το όλο πλάσιμο της μορφής προσομοιάζει με την προηγούμενη εικόνα και καθιστά πιθανή την υπόθεση να πρόκειται για τον Ηλία. Σ' αυτήν την περίπτωση επαναλαμβάνεται κι εδώ η προηγούμενη υπόθεση, το τρίπτυχο να κοσμούσαν οι Ηλίας – Παναγία – Μωϋσής.

Η τεχνοτροπία είναι αναγνωρίσιμη: το απότομο λευκό του ματιού, η περικύκλωσή του από ένα σκοτεινό δακτυλίδι, το διαπεραστικό βλέμμα αποτελούν γνωρίσματα της Παλαιστινιακής τέχνης<sup>1016</sup>.

Η ευρισκόμενη στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς εικόνα του προφήτη Ηλία (εικ.326) χρονολογείται το 1150-1200<sup>1017</sup>.

Η μορφή μετωπική ευλογεί με το δεξιό στο ύψος του στήθους. Το αριστερό κρατά ειλητάριο, που διαγωνίως προβάλλεται μπροστά από το σώμα του προφήτη. Ο Ηλίας τοποθετείται μπροστά σε σκούρο κάμπο, απέναντι στον οποίο αντιτίθεται το ζωνρό κίτρινο χρώμα του φωτοστέφανου. Το πρόσωπο ήρεμο με πλατύ πλάσιμο έχει μια έκφραση

<sup>1015</sup> Διαστάσεις: 34,3 X 6,3 X 1,2 cm· του ιδίου, ό.π., 1976, pl.B.25 (XX).

<sup>1016</sup> του ιδίου, ό.π., 1976, σ. 49.

<sup>1017</sup> G. KAKAVAS, Kastoria Byzantine Museum, 1996, no 1.



προς το άγχος. Κόκκινο πλέγμα γραμμών δεσπόζει στη φωτεινή σάρκα ενώ λαδοπράσινη σκιά δηλώνει τα σκιερά μέρη.

Με τονικές διαφορές του λαδί και του κεραμιδί κι όχι άλλα χρώματα δηλώνεται η μηλωτή και ο χιτώνας αντίστοιχα. Τα φορέματα κολλούν πάνω στο σώμα εκφράζοντας πιστά το περίγραμμα των μελών. Στην γραμμική πτυχολογία επικρατούν οι διαγώνιοι άξονες. Το δέσιμο της μηλωτής δίνεται με την μορφή του στικτού λευκού μαντηλιού που χαρακτηρίζει τις ρωσικές εικόνες. Η ζωηρή χρωματική του αντίθεση προς τα φορέματα του προφήτη αλλά και η προφανής διακοσμητική – μη λειτουργική του παρουσία δηλώνει ένα πνεύμα εκζήτησης.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις φαίνεται να δικαιολογούν την άποψη του Γ. Κακαβά ότι εκπροσωπεί την Κομνήνεια τέχνη του τέλους του ιβ' αι., προσομοιάζοντας θα έλεγα προς την λεγόμενη «Κομνήνεια Κοινή»<sup>1018</sup>.

Στην εικόνα του όψιμου ιδ' αι. από τὸ μοναστήρι του Προφήτη Ηλία στο Βαηζανί των Σκοπίων ο προφήτης εικονίζεται στηθαίος (εικ.327)<sup>1019</sup>.

Παρά την εκτεταμένη φθορά το πρόσωπο διατηρείται ανέπαφο. Τα αποδιδόμενα χαρακτηριστικά σχηματίζουν ένα όμορφο πρόσωπο όμως παράλληλα του αποδίδουν (όπως το ανασηκωμένο φρύδι) μια έκφραση υπερβολικά οικεία που μειώνει την αίσθηση του δραματικού.

Επιδέξιες πινελιές επιχειρούν να δώσουν την πλαστικότητα της μορφής τονίζοντας τις μικρές φωτεινές επιφάνειες με παράλληλα μικρά λευκά φώτα.

<sup>1018</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., Ι.Ε.Ε., τ. Θ', 1980, σ.405

<sup>1019</sup> Διαστάσεις: 67 X 37 X 2,8 cm· Szuka Ikony, 2000, no 7.





Στην εικόνα της συλλογής Δ. Εκονομόπουλου (εικ.328)<sup>1020</sup> του ιε' αι. ο προφήτης στέκεται μετωπικά με μια ελαφρά κλίση προς τ' αριστερά (στον βλέποντα). Το δεξί χέρι στο ύψος του στήθους ευλογεί, ενώ το αριστερό κρατά ανοικτό ειλητάριο με απόσπασμα από το Βασ. Γ', ιζ', 14.

Η μορφή βρίσκεται μπροστά σε χρυσό βάθος με καστανοπράσινο έδαφος. Φορά ομοιόχρωμα κοκκινωπή μηλωτή και ιμάτιο. Δεν αποδίδονται διαβαθμίσεις όμως η ζωηρότητα των χρωμάτων καλύπτει την σχετική απλότητα της σύνθεσης. Λευκά φώτα αποδίδουν με γεωμετρικά σχήματα (τρίγωνα, ευθείες) τις κορυφές των πτυχώσεων. Αντίστοιχα λίγες σκούρες ευθείες δίνουν τα σκιερά μέρη των υφασμάτων.

Το πρόσωπο αποτυπώνεται κατά τέτοιο τρόπο ώστε φαίνεται ν'αδιαφορεί (ο καλλιτέχνης) για την γαλήνια έκφραση και κατ'επέκταση για την εξιδανικευμένη ωραιότητα τονίζοντας το συγκινησιακό στοιχείο (επί παραδείγματι τα τοξοειδή φρύδια δίνουν μια έκφραση αγωνίας).

Η τάση της εποχής να συγχέει τα διάφορα είδη ζωγραφικής δηλώνοντας έτσι την έλλειψη γνήσιας δημιουργικότητας<sup>1021</sup>, φαίνεται να επιβεβαιώνει την άποψη της Χ. Μπαλτογιάννη ότι η εικόνα ουσιαστικά αντιγράφει την παράσταση του Ηλία στα τύμπανα των τρούλων<sup>1022</sup>.

Ο Ηλίας σε εικόνα που αποδίδεται στον Δαμασκηνό (;) την εποχή της άφιξής του στη Βενετία το 1577 (εικ.329)<sup>1023</sup>, εικονίζεται στηθαίος με ελαφρά κλίση προς τα δεξιά κρατώντας ένα ιδιαίτερα ανεπτυγμένο

<sup>1020</sup> Διαστάσεις: 40,5 X 20,5 cm· C. BALTOYANNI, Icons, D. Ekonomopoulos Collection, 1986, no 2.

<sup>1021</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., I.E.E., τ. Θ', 1980, σ.452.

<sup>1022</sup> C. BALTOYANNI, ό.π., 1986, σσ. 17-18.

<sup>1023</sup> Διαστάσεις: 113 X 76 cm· M. CHATZIDAKIS, Icónes de Saint- Georges des Grecs, 1962, no 37.



ειλητάριο, στο οποίο αναγράφεται απόσπασμα από το Βασ.Γ', ιζ', 14. Αν και η επιζωγράφιση εδώ είναι έντονη, διακρίνεται η επιδίωξη φυσικότητας στο σχέδιο, διατηρείται ο σκοτεινός πλασμός της σάρκας με τις πολύ περιορισμένες φωτεινές επιφάνειες ενώ η πτυχολογία χάνει την πλαστικότητα και την φυσικότητα πρωϊμότερων περιόδων του ζωγράφου επιστρέφοντας στον σκληρό και σχεδόν γραμμικό χαρακτήρα της Κρητικής τεχνοτροπίας<sup>1024</sup>.

Η επίσης ρωσική εικόνα του ιστ' αϊ. (εικ.330)<sup>1025</sup> απεικονίζει τον Ηλία με πρωτότυπο τρόπο: ο προφήτης που φορά ανοιχτόχρωμο κάμελαύκιο, ενδύεται φορέματα πολυτελή, στα οποία η εμφανής προσπάθεια ν' αποδοθεί η υφή των υφασμάτων και των πολύτιμων λίθων επιτρέπει την αναγνώριση γοθικών μοτίβων<sup>1026</sup>. Ο χιτώνας του Ηλία κοσμεύεται με βαρύτιμα περικόρπια ενώ ο διάλιθος λώρος περιβάλλει την μέση του προφήτη. Ταινιόσχημα επιθήματα κοσμούν τις άκρες του ματιού που φέρει ο Ηλίας, του οποίου την πολυτέλεια τονίζει τραχηλέα κοσμημένη κι αυτή με μεγάλο αριθμό πολύτιμων λίθων.

Ο σεβασμός που απολάμβανε ο προφήτης Ηλίας στη βόρεια Ρωσία (με επίκεντρο τις πόλεις Novgorod και Pskov), εκφράστηκε εικονογραφικά με δύο τρόπους: ο πρώτος αναφέρεται στη δημιουργία εικόνων, που αποτελούνται από πολλά επεισόδια του βίου του· ο δεύτερος στην (απολύτως) μετωπική αποτύπωση του προφήτη στηθαίου και στην επικέντρωση της προσοχής στην εκφραστικότητα της μορφής. Από την

<sup>1024</sup> Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ό.π., 1957, σσ.141-143.

<sup>1025</sup> Élie le prophète, Études Carmélitaines, 1956, t.II, fig.3.

<sup>1026</sup> Α. ΕΒΣΕΓΕΒΑ, Ελληνικές και σλαβικές εικόνες ιε' - ιη' αϊ., 1995, σ.14.



μεγάλη αυτή σειρά αυτού του είδους των παραστάσεων παρατίθενται κάποια -κατά το δυνατόν- αντιπροσωπευτικά δείγματα.

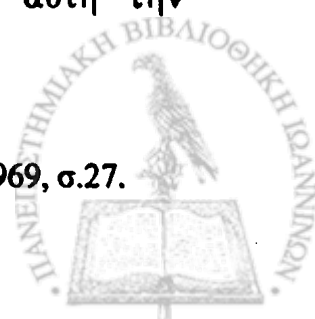
Το πιο γνωστό εξ όλων βρίσκεται στην galerie Tretjakov στη Μόσχα· προέρχεται από την περιοχή του Novgorod και χρονολογείται μεταξύ των ιδ' και ιε' αι.(εικ.331)<sup>1027</sup>.

Η εικόνα έχει όλα τα τυπικά χαρακτηριστικά αυτής της παράστασης: ο Ηλίας απολύτως μετωπικός φορά χιτώνα, μηλωτή (που εδώ μοιάζει μάλλον με ιμάτιο, καθότι έχει στερηθεί την τρίχινη απόληξή της) και το χαρακτηριστικό λευκό μαντήλι με μικρές σκοτεινές διακοσμητικές γραμμές που κοσμεί τον λαιμό του προφήτη στις ρωσικές εικόνες. Τα χέρια υψωμένα ελαφρώς συγκλίνουν προς το κέντρο του σώματος, με το δεξί να ευλογεί και το αριστερό να κρατά κλειστό ειλητάριο.

Η σύνθεση διακατέχεται από απόλυτη ισορροπία και μια κομψότητα στο σχέδιο. Ωστόσο η γραμμικότητα της εικόνας (που φαίνεται κυρίως στην απόδοση των φώτων στον χιτώνα), υποβαθμίζεται από την κυριαρχία των ζωνρών χρωμάτων και των συνδυασμών τους (το κίτρινο του φωτοστέφανου, το λευκό του μαντηλιού, η κοκκινωπή μηλωτή στο κόκκινο ζωνρό του κάμπου, ο οποίος πιστός στην συμβολικότητα της ρωσικής παράδοσης υπενθυμίζει την έμπυρο άνοδο του προφήτη).

Η προσοχή συγκεντρώνεται στο σκληρό και αποφασιστικό (τριγωνικό) πρόσωπο με την δυνατή και διεισδυτική έκφραση, που προσομοιάζει στην περιγραφή ενός ασκητή. Οι στροβιλώδεις γραμμές του μουστακιού, το γένι και τ' ανάπλακα μαλλιά επιτείνουν αυτή την εντύπωση.

<sup>1027</sup> Διαστάσεις: 75 X 57 cm· V. LAZAREV, Novgorodian Icon-painting, 1969, σ.27.



Πανομοιότυπα αποτυπώνεται ο προφήτης τόσο στην ευρισκόμενη στη Στοκχόλμη ελαφρώς προγενέστερη εικόνα που ο H. Kjellin χρονολογεί στα 1300 (εικ.332)<sup>1028</sup> όσο και στις δύο επόμενες: του Ρωσικού Μουσείου της Πετρούπολης (εικ.333)<sup>1029</sup> χρονολογούμενης στο τέλος του ιδ' - αρχές του ιε' αι. και αυτής που προέρχεται από την παλαιά συλλογή Asiaoughon (και σήμερα βρίσκεται κι αυτή στην galerie Tretjakov, εικ.334<sup>1030</sup>) των αρχών του ιε' αι., που αποδίδονται στη Σχολή του Novgorod.

Κομψές μνημειώδεις μορφές, στοχαστικό ύφος, ο συμβολισμός του κόκκινου κάμπου, ενδιαφέροντες χρωματικοί συνδυασμοί (στην εικόνα της Στοκχόλμης ο πορτοκαλόχρωμος χιτώνας πλαισιώνεται από τον ομοιόχρωμο κάμπο), χαρακτηρίζουν την ομάδα αυτών των εικόνων. Στις δύο τελευταίες η ψυχρότητα της ακαδημαϊκής σύνθεσης διασπάται από την ασύμμετρη τοποθέτηση της μηλωτής πάνω στους ώμους του Ηλία.

Κοντά στις παραστάσεις αυτές η ευλάβεια της υπόλοιπης βόρειας Ρωσίας αναπαράγει τον τύπο αυτό της εικόνας κατώτερο ποιοτικά αλλά με την αμεσότητα του λαϊκού καλλιτέχνη όπως δείχνουν η εικόνα από το Pskov του ιστ' αι. (εικ.335)<sup>1031</sup> και η εικόνα του Ρωσικού Μουσείου της Πετρούπολης που προέρχεται από το Keftenitsy και χρονολογείται κι αυτή τον ιστ' αι. (εικ.336)<sup>1032</sup>.

Οι δύο παραστάσεις έχουν μια αφέλεια, που μαρτυρά μια έλλειψη σχετικής κουλτούρας. Το σχέδιο είναι άκομψο, οι μορφές διογκώνονται, το

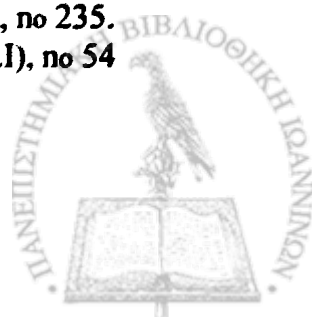
<sup>1028</sup> H. KJELLIN, ό.π., 1956, σ.109.

<sup>1029</sup> Διαστάσεις: 51 X 35 cm· L' art russe des Scythes à nos jours, 19677-68, no 235.

<sup>1030</sup> Διαστάσεις: 45 X 35 cm· V. ANTONOVA - N. MNEVA, ό.π., 1963(τ.Ι), no 54 (42).

<sup>1031</sup> J. STUART, Ikons, 1975, no 36a.

<sup>1032</sup> Διαστάσεις: 15 X 12 cm· M. ALPATOV, ό.π., Moscow, 1978, no 149.



πρόσωπο όπως και τα άκρα αποδίδονται πλαδαρά, όμως η έκφραση γίνεται πιο ανθρώπινη αν και κάπως αμήχανη. Τα χρώματα έντονα, χωρίς διαβαθμίσεις, φώτα και πτυχώσεις απόλυτα γραμμικά με ελάχιστη ανταπόκριση στο ανάγλυφο του σώματος.

Η αμεσότητα των δύο τελευταίων παραστάσεων μοιάζει να υποβαθμίζει την συμβολικότητα των συνθέσεων, που πάντως δεν απομακρύνονται από τους τύπους (στην εικόνα του Keftenitsy το βάθος γίνεται χρυσό αλλά ο χιτώνας χρωματίζεται κόκκινος σε προφανή σύνδεση κι εδώ με την έμπυρο ανάληψη του προφήτη).

### IIIα. Η συμμετοχή του Ηλία σε ομίλους ιερών προσώπων.

Η παρουσία του προφήτη σε συνθέσεις μαζί με άλλα ιερά πρόσωπα επισημαίνεται ήδη το 880-883 σε μικρογραφία του Paris Gr. 510, όπου ο αυτοκράτορας Βασίλειος ο Α΄ πλαισιώνεται από τους αρχάγγελο Γαβριήλ και τον Ηλία <sup>1033</sup>.

Από τον 11ο αι. τουλάχιστον ο προφήτης εμφανίζεται σε ελεφαντοστέινα τρίπτυχα, καλύμματα Ευαγγελίων και πλαίσια εικόνων, στο δογματικό διάκοσμο των οποίων επιφυλάσσεται εξαιρετική θέση στον Ηλία.

Σε τρίπτυχο που βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη στο Παρίσι (εικ.337) <sup>1034</sup> του 11ου αι., ο Ηλίας τοποθετείται σε μετάλλιο στην κορυφή του δεξιού φύλλου -σε αντίστοιχία με την παρουσία του Προδρόμου στο

<sup>1033</sup> Βλ. σ.375.

<sup>1034</sup> Διαστάσεις: 25,2 X 28,5 cm. Byzance; L' art byzantin dans les collections publiques françaises, 1992, pl.150.



αριστερό- φορώντας μηλωτή, στικτό φωτοστέφανο ενώ με ζωηρή κίνηση των χεριών στρέφεται προς την Σταύρωση, που φιλοξενείται στο κεντρικό φύλλο (και η οποία εκτός από τους δύο προφήτες πλαισιώνεται από δύο αποστόλους, Μάρτυρες, επισκόπους και αγίους).

Σε κάλυμμα ευαγγελισταρίου επίσης του 11 αι. (εικ.338)<sup>1035</sup> που ανήκει στην Μαρκιανή Βιβλιοθήκη στη Βενετία, ο Ηλίας μετωπικός φορώντας μηλωτή και αποδιδόμενος με σμάλτο τοποθετείται στο κεντρικό των τριών μεταλλίων, που κοσμούν την κάτω ζώνη του καλύμματος, ακριβώς κάτω από τον Ιησού και σε αντιστοιχία με το μέταλλιο του αρχαγγέλου Μιχαήλ που βρίσκεται πάνω από την ολόσωμη κεντρική παράσταση του Χριστού.

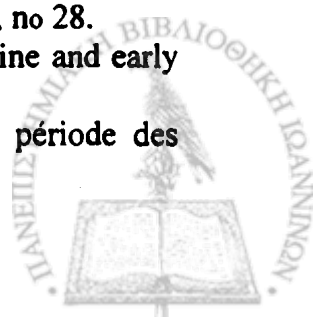
Με σμάλτο επίσης αποδίδεται ο προφήτης (μετωπικός και ενδεδυμένος με μηλωτή) σε ασημένιο τετράγωνο πλαίσιο εικόνας, που χρονολογείται στα μέσα του 11 αι.(εικ.339)<sup>1036</sup>. Ο Ηλίας τοποθετείται στο κεντρικό μέταλλιο του κάτω οριζοντίου τμήματος του πλαισίου μεταξύ των Πέτρου και Παύλου, σε συνδυασμό με τον Χριστό που βρίσκεται στην ίδια θέση στο πάνω οριζόντιο τμήμα του πλαισίου.

Στις φορητές αντίθετα εικόνες σε ανάλογες συνθέσεις επισημαίνεται ο προφήτης -τουλάχιστον στην παρούσα έρευνα- από τον 11 αι: σε εικόνα της Μονής Σινά (εικ.340)<sup>1037</sup> ο Ηλίας τοποθετείται μεταξύ της Θεοτόκου (που εικονίζεται μετωπική και κρατώντας τον μικρό Χριστό) και του Γρηγορίου του Θεολόγου. Αριστερά της Παναγίας με κλίση προς αυτήν

<sup>1035</sup> Διαστάσεις: 29 X 21 cm· Venezia e Bisanzio, exposition Venise, 1974, no 28.

<sup>1036</sup> Διαστάσεις: 22 X 20 X 03,3 cm· M. ROSS, Catalogue of the byzantine and early mediaeval antiquities, 1965, no 154.

<sup>1037</sup> Διαστάσεις: 32,3 X 25,7 cm· K. WEITZMANN, Les icônes de la période des croisés, 1982, σ.217.



και σε πλήρη συμμετρία με την σεβίζουσα στάση του Ηλία εικονίζεται ο Μωϋσής.

Ο Ηλίας σηκώνει το αριστερό χέρι σε ένδειξη ομιλίας και με το δεξί κρατά ειλητάριο, που περιέχει αποσπάσματα των Βασ. Γ', ιζ', 1 και Βασ. Δ', β', 4 ή 6. Η πλαισίωση της Παναγίας (στην οποία ήταν αρχικά αφιερωμένο το μοναστήρι) από τους Ηλία και Μωϋσή (που ετιμούντο ιδιαίτερος στο Σινά) είναι απολύτως ερμηνεύσιμη. Η παρουσία του Γρηγορίου του Θεολόγου πρέπει να οφείλεται στο γεγονός ότι ήταν ο πιο δημοφιλής μεταξύ των Πατέρων της Εκκλησίας· υπήρχε δε στα όρια της Μονής και παρεκκλήσιο αφιερωμένο σ' αυτόν.<sup>1038</sup>

Σε εικόνα του ιζ' αι. που προέρχεται από τον χώρο της Μικράς Ασίας (εικ.341)<sup>1039</sup>, ο μετωπικός Ηλίας έχει στ' αριστερά του την Θεοτόκο βρεφοκρατούσα και στα δεξιά του τους αγίους Γεώργιο και Δημήτριο. Ο Ηλίας ευλογεί με το δεξί ενώ στο ειλητάριο που κρατά με το αριστερό, αναγράφεται απόσπασμα από το Βασ. Δ', β', 2.

Η σύνθεση γενικότερα έχει τα γνωρίσματα της λαϊκότερης τέχνης: αδεξιότητα στο σχέδιο, κακές αναλογίες και κακή χωροταξία, γραμμικότητα και έντονη διηγηματική διάθεση. Ο συνδυασμός με τους δύο αυτούς αγίους -οι εορτές των οποίων οριοθετούν την ωφέλιμο για τις γεωργικές εργασίες περίοδο του έτους-, πρέπει να αποβλέπει ακριβώς στην προστασία των γεωργών και του μόχθου τους.

Η ευλάβεια των δωρητών - αφιερωτών προς το πρόσωπο του προφήτη και η επίκλησή τους στην μεσιτεία του τον τοποθετούν συχνά σε

<sup>1038</sup> του ιδίου, ό.π., 1982, σ.202.

<sup>1039</sup> Διαστάσεις: 30,9 X 24,8 X 3 cm· Les icônes dans les collections suisses, ό.π., 1968, no 115.



δεήσεις (η συμμετοχή του σε Μεγάλες Δεήσεις εξετάζεται στις εικόνες που συνδέονται στενά με τα μηνολόγια).

Για παράδειγμα, σε εικόνα της Μόνης Σταυρονικήτα (εικ.342)<sup>1040</sup> τον Χριστό δορυφορούν αριστερά ο Ηλίας και δεξιά μοναχός, που ταυτίζεται με τον Πέτρο τον Αθωνίτη. Ο προφήτης σεβίζων εικονίζεται με κλίση  $\frac{3}{4}$  προς τον μετωπικό Ιησού. Το ένα χέρι αποδίδεται έντονα λυγισμένο, το άλλο λιγότερο παραμένει στο ύψος της μέσης. Μορφή με ευγενικά χαρακτηριστικά, ήρεμη στο πνεύμα μιας δέησης, πλάσιμο ευαίσθητο και μαλακό, χαμηλές χρωματικές αρμονίες. Χρονολογικά τοποθετείται στα μέσα του 10<sup>ου</sup> αι.<sup>1041</sup>.

Στην Ρωσία παρατηρείται ένα ανάλογο φαινόμενο: αναπτύσσεται η παραγωγή εικόνων, στις οποίες οι επιλεγέντες άγιοι παρατίθενται σε μια γραμμή. Όμως προστίθεται στο πάνω μέρος της σύνθεσης συχνά ο προστάτης άγιος ως έμβλημα της πόλης από την οποία προέρχεται η εικόνα. Οι τρεις συνθέσεις που ακολουθούν, έχουν κοινή την προέλευσή τους από την περιοχή του Νονγορόν ως δεικνύει η «Παναγία του Σημείου<sup>1042</sup>» (έμβλημα της πόλης του Νονγορόν), που δεσπόζει στο πάνω μέρος των εικόνων σε ημικόκλιο. Οι απεικονιζόμενες μορφές είναι στατικές, με νευρώδη και αποφασιστικά πρόσωπα, τοποθετημένες σε λιτούς χώρους, χωρίς διάκοσμο και με σχετικά εκτεταμένα κενά μεταξύ τους.

<sup>1040</sup> Διαστάσεις: 91 X 45,8 X 3,7 cm. Χ. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ – Α. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ – Μ. ΘΕΟΧΑΡΗ. Μονή Σταυρονικήτα, 1974, εικ.43.

<sup>1041</sup> των ιδίων, ό.π., 1974, σ.122.

<sup>1042</sup> τύπος Πλατυτέρας, στήθαιας, δεομένης με τον μικρό Ιησού στο ύψος του στήθους της (V. LAZAREV, ό.π., 1969, σ.24. Α. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ, Εισαγωγή στην Βυζαντινή αρχαιολογία, 1998, σ.189).





Στην εικόνα του τέλους του ιδ'αι. της gallerie Tretyakov της Μόσχας (εικ.343)<sup>1043</sup> απεικονίζονται από αριστερά προς τα δεξιά οι: προφήτης Ηλίας, Άγιος Νικόλαος και Αγία Αναστασία. Σε αντίστοιχη εικόνα που αποτελούσε κεντρικό τμήμα τριπτύχου η σύνθεση των προσώπων είναι ανάλογη με μόνη διαφορά την αντικατάσταση της Αγίας Αναστασίας από τον Ιωάννη τον Πρόδρομο (εικ.344)<sup>1044</sup>. Η εικόνα χαρακτηρίζεται από ανάγλυφο τοξωτό πλαίσιο διπλής καμπυλότητας, που επισκέπει την σύνθεση, η οποία εκτελείται τεχνοτροπικά με γραμμικότερο σχέδιο και σκοτεινότερους πλασμούς.

Όπως είναι αναμενόμενο υπάρχει ένα κριτήριο επιλογής των αγίων, που συμμετέχουν σε μια σύνθεση. Στην περίπτωση των ρωσικών εικόνων οι λόγοι είναι σχεδόν πάντα προσαρμοσμένοι στην απλή καθημερινότητα κι έτσι εύκολα ερμηνεύσιμοι: στην πρώτη περίπτωση ο Ηλίας συνδέεται με τις γεωργικές ασχολίες και τον έλεγχο βροχών, ξηρασιών και πυρκαγιών· ο Άγιος Νικόλαος αρωγός στην περίπτωση πυρκαγιών και η Αγία Αναστασία σχετίζεται με την αργία της Κυριακής<sup>1045</sup>: δηλαδή έχουμε μια κάλυψη της εβδομαδιαίας αγροτικής ζωής. Στην δεύτερη περίπτωση ο Άγιος Νικόλαος λειτουργεί ως προστάτης των φτωχών<sup>1046</sup> και με την ιδιότητα τους οι Ηλίας και Πρόδρομος ως διαβιώσαντες ασκητικά (άρα απολύτως φτωχικά) έρχονται ως παράδειγμα καρτερίας.

35

<sup>1043</sup> Διαστάσεις: 66 X 50 cm· V. LAZAREV, ό.π., 1969, no 26.

<sup>1044</sup> Z. SMIRNOVA, Old Russian Painting. Leningrad, 1970, no8.

<sup>1045</sup> V. LAZAREV, ό.π., 1969, σ. 24.

<sup>1046</sup> East Christian Art; AXIA, ό.π., 1987, σ.112



### IIIβ. Η συμμετοχή του Ηλία σε ομάδες που περιβάλλουν ένα κεντρικό θέμα.

Ο όγκος του διαθέσιμου υλικού δείχνει ότι το κεντρικό αυτό θέμα πρωτίστως σχετίζεται με την Θεοτόκο. Η πλαισίωση περιμετρικά κεντρικής παράστασης στην οποία τοποθετείται η Παναγία από προφήτες και πρόσωπα των Διαθικών, απαντάται ήδη στον όψιμο ιαΐ. σε εικόνες στις Μονές Σινά<sup>1047</sup>. Οι συνθέσεις αυτές υπήρξαν δημοφιλείς και διατηρήθηκαν σ' όλο το μήκος της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής περιόδου<sup>1048</sup>.

Παρατίθενται ενδεικτικά τέσσερα παραδείγματα της παρουσίας του Ηλία σ' αυτού του είδους τις συνθέσεις κατά τα μεταβυζαντινά χρόνια. Τα δύο αφορούν έργα ρωσικής προέλευσης: το πρώτο αφορά ένα παναγιάριο του ιδΐαι. της περιοχής του Νονγκόροδ (εικ.345)<sup>1049</sup>, το κεντρικό μετάλλιο του οποίου με την Βρεφοκρατούσα Παναγία περιβάλλουν δώδεκα (12) μικρότερα μετάλλια με ευαγγελιστές, αγίους και προφήτες μεταξύ των οποίων αναγνωρίζεται ο Ηλίας [κάτω και αριστερά μεταξύ των Σολομώντα και Ιερεμία (;)].

Το δεύτερο αφορά ρωσική εικόνα των αρχών του ισΐαι. (λεπτομέρεια, εικ.346)<sup>1050</sup>. Η βρεφοκρατούσα Παναγία περιβάλλεται από δεκαοκτώ (18) μετάλλια: στην άνω αριστερή γωνία, στο δεύτερο από αριστερά μετάλλιο τοποθετείται ο Ηλίας μεταξύ του (γωνιακού)

<sup>1047</sup> Γ. & Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ό.π., 1956, σσ.73-75.

<sup>1048</sup> C. BALTOYANNI, ό.π., 1986, σ.22.

<sup>1049</sup> N. KONDAKOV, The russian icon, 1927, pl. MCMXXVII.

<sup>1050</sup> Διαστάσεις: 57 X 44,5 cm (όλης της εικόνας)· Ikonen Russische, 1983, no3.



μεταλλίου που φέρει τον Απόστολο Παύλο και αυτού στο οποίο εικονίζεται ο Ιωάννης ο Πρόδρομος.

Το τρίτο αφορά βουλγαρική εικόνα του 1833 (λεπτομέρεια, εικ.347)<sup>1051</sup>. Ο προφήτης εδώ τοποθετείται σε εικονίδιο μεταξύ του Ιωάννου του Προδρόμου (από πάνω) και του αγίου Μηνά (από κάτω) στα αριστερά του κεντρικού θέματος, της Παναγίας βρεφοκρατούσας.

Το κεντρικό θέμα δεν σχετιζόταν αναγκαστικά με την ένθρονο Παναγία αλλά και με σκηνές του Θεομητορικού Κύκλου. Στο τέταρτο παράδειγμα σε εικόνα του 1599 που βρίσκεται στο μοναστήρι της Τατάρνας στην Ευρυτανία (εικ.348)<sup>1052</sup> ως κεντρικό θέμα τοποθετείται η Κοίμηση της Θεοτόκου ενώ στην ανώτερη ζώνη ζωγραφίζεται η Μετάσταση· το εξέχον πλαίσιο -πλην της ενθρόνου Παναγίας ψηλά στο κέντρο- καλύπτεται από μορφές προπατόρων της Θεοτόκου και προφητών. Μεταξύ αυτών κάτω και αριστερά της Κοιμήσεως βρίσκεται στηθαίος ο Ηλίας.

Βεβαίως η συμμετοχή του προφήτη σε ανάλογες εικόνες δεν εξαντλείται στις περιπτώσεις μόνο κατά τις οποίες το κεντρικό θέμα αναφέρεται στην Θεοτόκο.

Σε σιναϊτική εικόνα του 17<sup>ου</sup> αι (εικ.349)<sup>1053</sup> το κεντρικό θέμα της Σταύρωσης περιβάλλεται κατά τα ¾ από αποστόλους, αγίους, επισκόπους και ασκητές. Η επάνω πλευρά καλύπτεται από δέηση, το τρίμορφο της οποίας πλαισιώνουν από δεξιά ο Μωϋσής και από αριστερά ο Ηλίας σε

<sup>1051</sup> A. BOSCHKOV, Die Bulgarische Malerei, 1969, σ.344, no 250.

<sup>1052</sup> Ι. ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ - Α. ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ - Σ. ΣΔΡΟΛΙΑ, Το μοναστήρι της Τατάρνας, 1991, σ.49.

<sup>1053</sup> Διαστάσεις: 37,3 X 26,8 cm· K. WEITZMANN, ό.π., 1982, σ.211.



σεβίζουσα στάση. Η σημασία της παρουσίας του Ηλία σε συνδυασμό με αυτήν του Μωϋσή στην δέηση προφανώς συνδέεται με την ιδιαίτερη λατρεία, που απολάμβαναν οι δύο τους στο σιναϊτικό περιβάλλον<sup>1054</sup>.

Σε αντίστοιχης δομής ρωσική εικόνα (δέηση από πάνω, μορφές αγίων προσώπων στις υπόλοιπες τρεις πλευρές που πλαισιώνουν το κεντρικό θέμα) των αρχών του ιστ'αι. (εικ.350)<sup>1055</sup>, ο Ηλίας - απεικονιζόμενος σ' ένα επίπεδο στυλ χωρίς διαβαθμίσεις των χρωμάτων- τοποθετείται στο μέσον της αριστερής σειράς εικονιδίων, που περιβάλλουν την στηθαία μορφή του Αγίου Νικολάου, η οποία αποτελεί την κεντρική παράσταση της σύνθεσης. Το κριτήριο επιλογής -όπως έχει ήδη παρατηρηθεί στις ρωσικές εικόνες- είναι πολύ συγκεκριμένο και περιστρέφεται γύρω από την καθημερινότητα: εδώ απεικονίζονται προστάτες και αρωγοί επαγγελματιών<sup>1056</sup>.

Μιλώντας μέχρι εδώ για συνθέσεις όπου το κεντρικό θέμα πλαισιώνεται είτε από ιερά πρόσωπα των Διαθηκών είτε από αγίους, αναφερθήκαμε ουσιαστικά στην παράδοση και μόνο της φορητής εικόνας· αν και δεν εντοπίστηκε ούτε ένδειξη εμπλοκής του Ηλία σε ανάλογες ιστορήσεις στην εντοίχιο, αυτό δεν σημαίνει ότι αυτή η τελευταία είχε αγνοήσει αυτού του είδους τις παραστάσεις<sup>1057</sup>.

Άλλωστε έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ειδικά η παράσταση «Άνωθεν οί προφήται» που προέρχεται από την περιμετρική πλαισίωση της Θεοτόκου με ιερά πρόσωπα, οφείλει την δομή της (οι περιβάλλοντες την

<sup>1054</sup> βλ. σσ.212, 229.

<sup>1055</sup> Διαστάσεις: 68,5 X 52 cm· East Christian Art; AXIA, ό.π., exhibition, 1987, σ.112, no85.

<sup>1056</sup> East Christian Art; AXIA, ό.π., exhibition, 1987, σ.112.



Θεοτόκο προφήτες στρέφονται προς αυτήν) στην διάταξη των προφητών στο τύμπανο του τρούλου<sup>1058</sup>.

## **ΔΑ2. Ο προφήτης Ηλίας στα μηνολόγια και σε εικόνες που προέρχονται από την εικονογραφία τους.**

Η παρουσία του προφήτη Ηλία στα μηνολόγια είναι αναμενόμενο να είναι τόσο παλιά όσο και τα παλαιοχριστιανικά Μηνολόγια (τά αναφερόμενα στις παραστάσεις του μηνός που ετιμάτο ο προφήτης). Σε εικόνες που περιλαμβάνουν, εικονίζουν τους αγίους εκάστης ημέρας ολοκλήρου του έτους, εμφανίζεται κατά πρώτον -επί του άρματος της αναλήψεώς του- στο τέταρτο φύλο τετραπύχου Μηνολογίου που χρονολογείται τον ια΄αι., σε παράσταση στην οποία ήδη έχουμε αναφερθεί<sup>1059</sup>. Επίσης η ιστόρηση της ανάληψής του στον νάρθηκα του Αγίου Γεωργίου στο Staro – Nagoricino στις αρχές του ιδ΄αι. είναι τμήμα μηνολογίου<sup>1060</sup>.

Η συνήθης όμως αποτύπωση είναι να εικονίζονται όλοι οι άγιοι σε ασφυκτικά περιορισμένη επιφάνεια, μετωπικοί, ολόσωμοι σε επάλληλες σειρές, τοποθετημένοι απευθείας στο χρυσό βάθος ή σ' ένα στοιχειωδώς δηλούμενο χώρο.

Έτσι αν και από αγιολογικής άποψης φαίνεται να χρήζουν αυτές οι παραστάσεις ιδιαίτερης αναφοράς, η συμβολή τους στην εξέλιξη της

<sup>1057</sup> C. BALTOYANNI, ό.π., Athens, 1986, σ.22.

<sup>1058</sup> Ν. ΜΟΥΡΙΚΗ, Αι Βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας, 1971, σσ. 241-250.

<sup>1059</sup> βλ. σ.134.

<sup>1060</sup> βλ. σ.112.



εικονογραφίας για συγκεκριμένες περιπτώσεις (όπως εδώ του προφήτη Ηλία) δεν δικαιολογεί κάποια ιδιαίτερη αναφορά, κλήν αυτών που έγιναν στα επιμέρους κεφάλαια.

Θα αναφερθούμε μόνο στην παρουσία του Ηλία, σ' εκείνο τον τύπο εικόνων που αναφέρονται σωρευτικά σε αγίους, του οποίους διατάσσουν μετωπικά σε ζώνες, μέθοδος παρουσίασης που θεωρείται ότι προέρχεται ακριβώς από την εικονογραφία των μηνολογιών<sup>1061</sup>.

Σε σιναϊτική εικόνα του ιδ' - ιε'αι (εικ.351)<sup>1062</sup> την κεντρική εικόνα του Αγίου Νικολάου και των εικονιδίων των σκηνών του βίου του, περιβάλλον ολόσωμοι άγιοι, που αποδίδονται με την συντηρητική μοναστική τέχνη και διατάσσονται σε οριζόντιες σειρές ακολουθώντας συγκεκριμένη ιεραρχική τάξη<sup>1063</sup>. Στην πάνω πλευρά οι εικονιζόμενοι άγιοι έχουν στο κέντρο την δέηση· ο Ηλίας τοποθετείται στα αριστερά της δεόμενης Παναγίας αμέσως μετά τον Μωϋσή και πριν τους Μέγα Βασίλειο και Ιωάννη Χρυσόστομο, σε μια περίοπτη θέση που δικαιολογείται από την τοπική ένταση της λατρείας για τον προφήτη.

Με τον ίδιο συντηρητικό τρόπο ο Ηλίας ζωγραφίζεται (εικ.352)<sup>1064</sup> στη δεύτερη ζώνη μετωπικών αγίων, που κοσμούν το αριστερό (όπως και το δεξιό) φύλλο τριπτύχου, του οποίου το κεντρικό φύλλο (με τεχνοτροπία της παλαιολόγειας αναγέννησης) εικονίζει τις σκηνές του Δωδεκαόρτου. Ο προφήτης τοποθετείται κάτω ακριβώς από την Παναγία την Βάτο και τον

<sup>1061</sup> Π. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, «Οι εικόνες Μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου», Ευφρόσινον, 1991, σ.78· να σημειωθεί ότι ειδικά στις εικόνες Μηνολογίων παρουσιάζεται στο διαθέσιμο υλικό ένα κενό αφού πέραν των σχετικών σιναϊτικών παραστάσεων του ια' και ιβ'αι., τα επόμενα παραδείγματα ανάγονται στον ιζ'αι. και αφορούν ρωσικά αντίγραφα χαμένων βυζαντινών προτύπων (Γ. & Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ό.π., 1956-58, σ.115).

<sup>1062</sup> διαστάσεις 44 X 34 cm· των ιδίων, ό.π., 1956, λεπτομέρεια εικ.170.

<sup>1063</sup> το τυπικόν της μονής του Αγίου Σάββα (των ιδίων, ό.π., 1956-58, σ.156).



Μωϋσή που λαμβάνει τις πλάκες ενώ μαζί του βρίσκονται ο Ααρών και οι Ευαγγελιστές Λουκάς και Ματθαίος· κάτω από αυτόν στρατιωτικοί άγιοι και η Αγία Αικατερίνη<sup>1065</sup> με κριτήριο ως φαίνεται την σύνδεση αυτών των προσώπων και γεγονότων με το σιναϊτικό περιβάλλον.

Σε παράσταση Μεγάλης Δεήσεως που συνοδεύεται επίσης από τρεις σειρές ολόσωμων αγίων, ο Ηλίας (εικ.353)<sup>1066</sup> τοποθετείται στην (πρώτη) ζώνη των προφητών και ιεραρχών κάτω από τον αρχάγγελο Γαβριήλ μεταξύ των Ααρών και Ελισαίου ενώ αριστερότερα του Ααρών βρίσκεται ο Μωϋσής.

Ο Ηλίας παρουσιάζεται μετωπικός με ελαφρά λυγισμένο το αριστερό πόδι και κρατώντας ειλητάριο με τα δύο του χέρια. Διατηρεί το υψηλό ανάστημα και την μικρή συγκριτικά κεφαλή των πρωτότυπων μηνολογίων του ιβ΄αι.

Ωστόσο ο ορισμός του χώρου στον οποίο πατούν οι μορφές, η προβολή των σωματικών όγκων κάτω από τα φορέματα, οι ισχυρώς φωτοσκιαζόμενες πτυχές που προσδίδουν ζωηρότητα, το πλαστικό πρόσωπο με την ανθρώπινη φυσιογνωμία και οι πολλοί τόνοι αποχρώσεων των χρωμάτων (όπως στον πορτοκαλόχρωμο χιτώνα) φανερώνουν τις παλαιολόγειες καταβολές της σύνθεσης, που την τοποθετούν μεταξύ των ιδ΄και ιε΄αι<sup>1067</sup>.

Αντιθέτως στη ρωσική εικόνα του τέλους του ιε΄αι (εικ.354)<sup>1068</sup> δεσπόζει η αυστηρότητα των μορφών, την οποία εντείνουν οι απότομες εναλλαγές του σκοτεινού πλασμού με τις έντονα τονισμένες επιφάνειες στα

<sup>1064</sup> διαστάσεις 35 X 61 cm των ιδίων, ό.π., 1956-58, λεπτομέρεια εικ.220.

<sup>1065</sup> των ιδίων, ό.π., 1956, σ.193.

<sup>1066</sup> Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής, 1990, εικ.76.

<sup>1067</sup> Γ. & Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ό.π., 1956-58, σσ.194-95.



πρόσωπα. Συνάδει ίσως η βλοσυρότητα αυτή και με την επιλογή των ιερών προσώπων που στο σύνολό τους είναι άγιοι και όσιοι μοναχοί και ασκητές. Ο Ηλίας δεύτερος από δεξιά στην κάτω ζώνη παρουσιάζεται απολύτως μετωπικός κρατώντας κλειστό ειλητάριο και με το δεξί χέρι να ευλογεί. Οι προβληματικές αναλογίες, η διαφορετική κλίμακα που φαίνεται να έχει εκτελεστεί η δεξιά προς αυτόν (δυσδιάκριτη) μορφή και η έντονη γραμμικότητα του σχεδίου υπογραμμίζουν τον λαϊκότροπο χαρακτήρα ολόκληρης της σύνθεσης. Η κίνηση του αριστερού ποδιού προς το πλάι ρυθμικά επαναλαμβάνεται από το σύνολο των μορφών της σύνθεσης και δεν συμβάλλει στον μετρίασμό της στατικότητας τους.

### **ΔΑ3. Η παράσταση «Ἄνωθεν οἱ προφήται σέ προκατήγγειλαν»**

Το εικονογραφικό θέμα «Ἄνωθεν οἱ προφήται» δημιουργήθηκε πιθανότατα τον 10<sup>ο</sup> αἰ. ὡς παράσταση της θεοτόκου ενθρόνου περιστοιχιζόμενη από προφήτες και προέρχεται από τροπάριο που ψάλλεται κυρίως κατά τις Θεομητορικές εορτές, η αρχή του οποίου «Ἄνωθεν οἱ προφήται...» ονοματίζει και την συγκεκριμένη παράσταση<sup>1069</sup>. Την οριστική του όμως μορφή λαμβάνει κατά τους Υστεροβυζαντινούς χρόνους, στις αρχές του 11<sup>ου</sup> αἰ.<sup>1070</sup>.

<sup>1068</sup> N. KONDAKOV, L' icône russe, τ.ΙΙ, 1929, no 48.

<sup>1069</sup> το τροπάριο: «Ἄνωθεν ἰδί Προφήται σέ προκατήγγειλαν, στάμνον, πλάκα, κιβωτόν, λυχνίαν, τράπεζαν, ὄρος ἁλατόμητον, χρυσοῦν, θυμιατήριον καὶ σκηνήν, πύλην ἀδιόδευτον, παλάτιον καὶ κλίμακα καὶ θρόνον τοῦ βασιλέως», δεν βρίσκεται στα έντυπα λειτουργικά βιβλία, αλλά στον Γ' τόμο του Πανδέκτη (Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Μουσείο Μπενάκη, κατάλογος των εικόνων, 1936, σσ. 49-50).

<sup>1070</sup> Α. και Ι. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ὁ.π., 1956-58, σ.157.





Η Ερμηνεία του Διονύσου του εκ Φουρνά δεν περιλαμβάνει τον Ηλία μεταξύ των δώδεκα (12) προφητών, που περιβάλλουν την Παναγία και οι οποίοι στα ειλητάρια τους αναφέρονται με εκφράσεις αλληγορικές στην προεικόνιση της Ενσάρκωσης<sup>1071</sup>.

Πρακτικά όμως τόσο στη βυζαντινή εποχή όσο και στη Μεταβυζαντινή περίοδο το θέμα αναπαράγεται χωρίς συγκεκριμένη τυπολογία γι' αυτό και ο προφήτης Ηλίας υπάρχει σ' ένα κλάσμα των συνθέσεων. Όπως σημειώνει ο Μ. Χατζηδάκης, αρκεί η Παναγία να περιβάλλεται από προφήτες (σε απροσδιόριστο αριθμό), που κρατούν χαρτιά ή σύμβολα ενώ η επιλογή των χωρίων είναι κι αυτή ελεύθερη αλλά βέβαια με το περιεχόμενό τους πάντοτε παρεμφερές<sup>1072</sup>.

Η ελευθεριότητα αυτή επιβεβαιώνεται με την απλή σύγκριση των επόμενων εικόνων: στην πρώτη της συλλογής Εκονομόπουλου του τέλους του ιε' αι. που προέρχεται από την περιοχή της δυτικής Μακεδονίας (εικ.355)<sup>1073</sup>, η ένθρονος Βρεφοκρατούσα Παναγία πλαισιώνεται αριστερά και δεξιά από δώδεκα (12) προφήτες (πάνω της η σκηνή του Ευαγγελισμού και ακριβώς από κάτω προστίθενται άγιοι) με έντονο το δραματικό στοιχείο· μεταξύ αυτών, κάτω δεξιά, τελευταίος της δεξιάς κάθετης σειράς προφητών ο Ηλίας ενδεδυμένος με χιτώνα, ιμάτιο και κρατώντας με τα δύο χέρια δυσανάγνωστο ειλητάριο στρεφόμενος πάνω και αριστερά προς την Θεοτόκο.

Με τον ίδιο τρόπο σε δύο κάθετες σειρές εικονιδίων αριστερά και δεξιά της Παναγίας που εδώ είναι του τύπου της Οδηγήτριας, διατάσσονται δώδεκα (12) προφήτες στην δεσποτική εικόνα του α' μισού του ιστ' αι. από

<sup>1071</sup> Διονυσίου εκ Φουρνά, Ερμηνεία, ό.π., Πετρούπολη, 1909, σ.146.

<sup>1072</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1977, σ.149.

<sup>1073</sup> διαστάσεις 55,7 X 33,5 cm· C. BALTOYANNI, ό.π., 1986, no 9.



τη Μονή Pîngărați της Μολδαβίας (εικ.356)<sup>1074</sup>. Ο Ηλίας σε προτομή, αρχαιοπρεπώς ενδεδυμένος, αποδιδόμενος με σκοτεινό πλασμό, έντονα περιγράμματα και συγκρατημένη δραματικότητα, στρέφεται κατά τα ¾ κρατώντας ελιθάριο με το όνομά του. Τοποθετείται προτελευταίος στην αριστερή σειρά μεταξύ των Γεδεών και Ιερεμία.

Στην ρωσικής προέλευσης εικόνα του ιζ'αι.(εικ.357)<sup>1075</sup> η Παναγία βρίσκεται στο κέντρο ένθρονη με τον Χριστό – Εμμανουήλ ακριβώς από πάνω της και περιβάλλεται από δώδεκα (12) προφήτες μεταξύ των οποίων και ο Ηλίας (δεύτερος στα δεξιά του μικρού Χριστού μετά τον Ζαχαρία).

Στην πολυπρόσωπη εικόνα με τον έντονα διακοσμητικό χαρακτήρα τῶν ζωγράφου Γεωργίου του ιη'αι. που βρίσκεται στο παρεκκλήσι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Μονή Σινά (εικ.358)<sup>1076</sup>, η βρεφοκρατούσα Παναγία περιβάλλεται από μεγάλο αριθμό προσώπων, οι περισσότεροι των οποίων βρίσκονται εντός μεταλλίων. Δεσπόζουσα ωστόσο θέση φαίνεται να κατέχει ο Ηλίας, που τοποθετείται στην άνω δεξιά γωνία ολόσωμος, καθιστός,στηρίζοντας την κεφαλή στο χέρι, θυμίζοντας κάπως την στάση του στην παράσταση της διατροφής του στην έρημο.

#### ΔΑ4. Η παράσταση « Ρίζα τοῦ Ἰεσσαί »

Η σύνθεση της «Ρίζας τοῦ Ἰεσσαί» παρουσιάζει το γενεαλογικό δέντρο του Ιησού σύμφωνα με τους Ευαγγελιστές Ματθαίο, Λουκά<sup>1077</sup> και

<sup>1074</sup> διαστάσεις 102,5 X 85 cm Εικόνες της Ρουμανίας, 1993, εικ.38

<sup>1075</sup> Κ. ONASCH – Α. SCHNIEPER, Ikonen faszination, 1995, σ.184.

<sup>1076</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1987, εικ.77.

<sup>1077</sup> Κατά Ματθαίον, Α',1 –17· Κατά Λουκαν, Γ',23 –38.



τις προφητείες των Ησαΐα, Μιχαΐα<sup>1078</sup>. Ως παράσταση κατ' αρχήν δεν συνάδει προς την αλληλουχία προφητών και συμβόλων της Θεοτόκου, που παρατηρείται στο θέμα «Άνωθεν οί προφήται».

Όμως η εμφάνιση στην ρίζα της αμπέλου στην σύνθεση της Sorocani (τέλη ιγ' αι.) των Μαΐουμά και Δαμασκηνού συγγραφέων των Κανόνων της Γέννησης αλλά και των Κανόνων των Θεομητορικών εορτών κατέδειξε την σύνδεση του θέματος της «Ρίζας του Ιεσσαΐ» με συμβολισμούς, που σχετίζονται με την Θεοτόκο<sup>1079</sup>.

Έτσι επιστρέφουμε στην περίπτωση των προφητών (και μεταξύ αυτών και του Ηλία) που περιβάλλουν την Παναγία, των οποίων η επιλογή στη εδώ σύνθεση είναι ακόμη πιο ελεύθερη (σε σύγκριση με την παράσταση «Άνωθεν οί προφήται») καθόσον και η ίδια η Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά ούτε καν τους προσδιορίζει<sup>1080</sup>.

Η παρουσία του Ηλία στην ιστορήση του θέματος επισημαίνεται στην Υστεροβυζαντινή εποχή<sup>1081</sup> τουλάχιστον στην κεντρική και βόρεια Βαλκανική: μεταξύ των ετών 1335-1346 σε μια περίοδο εμπλουτισμού των ήδη υπάρχοντων θεμάτων και λεπτομερειακής επεξεργασίας τους, στο Decani ο προφήτης εμφανίζεται στην «Ρίζα του Ιεσσαΐ» επί του άρματος που τον μεταφέρει στο ουρανό (εικ.359)<sup>1082</sup>, κάτι που πιθανόν να μπορεί ν' αποδοθεί στον πρώιμο χαρακτήρα της σύνθεσης.

<sup>1078</sup> Ησαΐας, ΙΑ', 1 και 10· Μιχαΐας, Ε', 2.

<sup>1079</sup> ΤΑΒΛΑΚΗΣ, ό.π., 1997 σ.340.

<sup>1080</sup> Διονυσίου εκ Φουρνά, Ερμηνεία ό.π., 1909, σ.84.

<sup>1081</sup> αν και το θέμα υφίσταται ήδη στην μνημειακή τέχνη από τον ια' αι (G. NANDRIS, Christian humanism 1970, σ. 234, σημ.16).

<sup>1082</sup> V. PETKOVIĆ – D. BOSKOVIC, Manastir Decani, 1941, pl.CCLXX.



Στο Voronet (εικ.360)<sup>1083</sup> τον ιε΄αι., η αποτύπωση των μορφών έχει παγιοποιηθεί: ο Ηλίας ολόσωμος, ραδινός, με κλίση  $\frac{3}{4}$  ευλογεί με το δεξί χέρι και με το άλλο κρατά ανοικτό ειλητάριο.

Η εικονογραφία του θέματος είναι συνήθης στους Μεταβυζαντινούς χρόνους κυρίως όμως στα μεγάλα μνημεία γιατί η εξέλιξή του σε ιδιαίτερα πολυπρόσωπη σύνθεση πέραν της ικανότητας, απαιτεί και εκτεταμένο χώρο για να ζωγραφιστεί. Όπου αυτό υφίσταται, είναι ο πολύ μεγάλος αριθμός των συμμετεχόντων προσώπων, που περίπου συνεπάγεται και την παρουσία του προφήτη Ηλία.

Δύο από τις εντυπωσιακότερες περιπτώσεις ιστόρησης οι οποίες συνδέονται η πρώτη άμεσα με τον ίδιο και η δεύτερη με την Σχολή του Θεοφάνη του Κρητός και στις οποίες περιλαμβάνεται ο Ηλίας, βρίσκονται στην Τράπεζα της Λαύρας (γύρω στο 1547· εικ.361<sup>1084</sup>) και στον νάρθηκα του Καθολικού της Μονής Δοχειαρίου (1568· εικ.362<sup>1085</sup>).

Η αποτύπωση των δύο μορφών είναι παρεμφερής και θυμίζει έντονα τον Ηλία στο τύμπανο του τρούλου του Καθολικού της Μονής Σταυρονικήτα, επίσης έργο του Θεοφάνη<sup>1086</sup>. Οι δύο συγκρινόμενες μορφές αποτυπώνονται με σταθερό σχέδιο, ευρυθμία, πτυχολογία σκληρή· στην παράσταση της Δοχειαρίου η γραμμική απόδοση είναι εντονότερη όμως η κίνηση είναι καλύτερη και τα χρώματα φαίνονται πιο φωτεινά. Η παράσταση της Λαύρας χωρίς ιδιαίτερο φυτικό διάκοσμο αντανakλά την λιτότητα και την αυστηρότητα της ωριμότητας του Θεοφάνη.

<sup>1083</sup> G. NANDRIS, ό.π., 1970, no7.

<sup>1084</sup> P. HUBER, Athos, 1969, no 193.

<sup>1085</sup> G. NANDRIS, ό.π., 1970, no 29.

<sup>1086</sup> βλ. σ.396.



Η παρουσία του Ηλία στο θέμα της «Ρίζας του Ιεσσαύ» στη φορητή εικόνα είναι εκ των πραγμάτων πιο περιορισμένη εξαιτίας της σαφώς πιο ολιγοπρόσωπης συμμετοχής στη σύνθεση.

Στην εικόνα του 1786 (εικ.363)<sup>1087</sup> οι μορφές αναπτύσσονται μέσα σ' ένα περιβάλλον «ανατολίτικου μπαρόκ»<sup>1088</sup>. Ο Ηλίας στρέφεται προς την Παναγία που βρίσκεται ακριβώς επάνω και δεξιά του. Η δεσπόζουσα θέση της Θεοτόκου νομίζω πως εκφράζει εύγλωττα την σύμπτωση του θέματος μ' αυτό του «Άνωθεν οί προφήται» (αλλά και με την παράσταση του «Ρόδου του Αμάραντου»).

#### **ΔΑ5. Η παράσταση «Επί σοί Χαίρει».**

Το εικονογραφικό θέμα «Επί σοί Χαίρει» προέρχεται από την εικονογράφιση του λειτουργικού ύμνου «Επί σοί Χαίρει Κεχαριτωμένη πᾶσα ἡ κτίσις...». Ο ύμνος από το 1360 και εξής κατέλαβε καίρια θέση ως μεγαλυνάριο στην λειτουργία του Μ. Βασιλείου με άμεσο επακόλουθο την εικαστική απόδοσή του βοηθώντας και του ευνοϊκού κλίματος επί Παλαιολόγων για την απεικόνιση λειτουργικών ύμνων<sup>1089</sup>.

Όπου ο προφήτης Ηλίας απεικονίζεται, του επιφυλάσσεται περίοπτος θέση στις συνθέσεις είτε ως προάγγελος της Ενσάρκωσης (σε αντιστοιχία με τον Πρόδρομο) είτε ως εμπνευστής και υπόδειγμα του μοναχισμού.

<sup>1087</sup> διαστάσεις 81 X 53 cm· ειδική έκθεση κειμηλίων προσφύγων, 1982, σσ.22-23, εικ.21.

<sup>1088</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1987, σ.119.



Στην εικόνα του Γ. Κλόντζα (εικ.364)<sup>1090</sup> που βρίσκεται στο Καθολικό της Μονής Σινά και χρονολογείται στα 1604(;), ο Ηλίας απεικονίζεται στα δεξιά του όρους, σε αντιστοιχία με τον Ιωάννη τον Πρόδρομο που βρίσκεται στην αριστερή πλευρά του όρους. Οι δύο μορφές τοποθετούνται σε υψηλότερη βαθμίδα έναντι των άλλων αγίων μορφών των Διαθηκών και αμέσως κατωτέρω των αγγέλων, παρουσιαζόμενοι έτσι στο μεταίχμιο μεταξύ των ουρανίων δυνάμεων και του πλήθους των μορφών των Διαθηκών που συγκροτούν το «έν ούρανοῖς θριαμβεύον τμήμα τῆς Ἐκκλησίας».

Στην εικόνα του Φ. Καβερτζά, εκτελεσμένη μεταξύ των ετών 1615-1648 (εικ.365)<sup>1091</sup> ο Ηλίας μετακινείται (μόνο αυτός ενώ ο Ιωάννης ο Πρόδρομος παραμένει στην ίδια με την προηγούμενη εικόνα θέση) και τίθεται επικεφαλής της δεύτερης σειράς του αριστερού χορού των μοναχών και ασκητών.

Μια τρίτη διαφορετική τοποθέτηση του προφήτη γίνεται στην εικόνα του ναού της Παναγίας Καστελλίου στον Πύργο της Θήρας (εικ.366)<sup>1092</sup> επίσης του ιζ'αι.: ο Ηλίας τοποθετείται στην τρίτη σειρά του δεξιού χορού συμμετρικά ως προς τον Πρόδρομο μεταξύ των Τεσσαράκοντα Μαρτύρων, από τους οποίους ξεχωρίζει εύκολα γιατί αποδίδεται σε μεγαλύτερη κλίμακα.

<sup>1089</sup> Θ. ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ, Ο λειτουργικός ύμνος «Επί σοί χαίρει Κεχαριτωμένη.», 2000, σ.101.

<sup>1090</sup> διαστάσεις 81 X 53 cm· του ίδιου, ό.π., 2000, σ.200, εικ.8.

<sup>1091</sup> διαστάσεις 58 X 54 cm· exhibition, Visages de l' icône, 1995-96, no 21.



## ΔΑ6. Η παράσταση της «Ζωοδόχου Πηγής»

Η ομώνυμη παράσταση αποτελεί εικονογράφιση του προσδιορισμού της Θεοτόκου ως Ζωοδόχου ή Ζωηφόρου Πηγής<sup>1093</sup>.

Η σύνθεση όπως την γνωρίζουμε σε πλήθος εικόνων από τον 15<sup>ο</sup> αι. και εξής, είναι η μεταβυζαντινή εξέλιξη ενός θέματος, που η εντοίχιος τουλάχιστον ζωγραφική γνώρισε από τον 9<sup>ο</sup> αι. με εντελώς διαφορετική απόδοση<sup>1094</sup>.

Η Παναγία συνδέεται με την παράσταση ως Πηγή Ζωοδόχος τον 11<sup>ο</sup> αι. όμως η τοποθέτησή της ως Βρεφοκρατούσας κατ' ενώπιον εντός ευρείας λεκάνης που αποβάλλει το νερό της σε δεξαμενή, που σχηματίζεται από μαρμάρινα θωράκια ενώ πλήθος στέκεται γύρω ή πίνει νερό, εμφανίζεται για πρώτη φορά τον 13<sup>ο</sup> αι.<sup>1095</sup>. Τα πρόσωπα που περιβάλλουν την Παναγία υπαινίσσονται τους προσκυνητές, προσπίπτοντες κλπ. στο θαυματουργό νερό της πηγής.

Όμως στο καθολικό της Οδηγήτριας της Μονής Βροντοχίου στον Μυστρά (αρχές του 15<sup>ο</sup> αι.) στον νάρθηκα στην ομώνυμη παράσταση την Θεοτόκο παραστέκουν δεόμενοι δεξιά ο Ιωακείμ και αριστερά η Άννα<sup>1096</sup> ενώ στην λίγο μεταγενέστερη παράσταση του Lespovo η σύνθεση περιβάλλεται από παραστάσεις της Παλαιάς Διαθήκης που συμβολίζουν

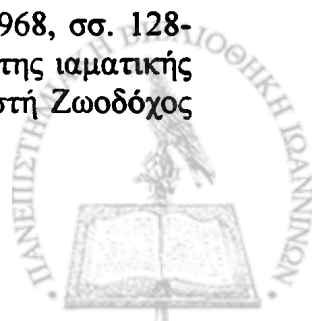
<sup>1092</sup> διαστάσεις 81 X 53 cm· Θ. ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ, ό.π., 2000, σ.205, εικ.13.

<sup>1093</sup> Κατά τον Ακάθιστον Ύμνον είναι «του̅ ζῶντος ὕδατος Πηγή ἀκένωτος» και «ἡ Ζωοδόχος Πηγή ἢ ἀέναος» (Κανόνας της Σύλληψης της Αγίας Άννης, Ωδή Θ' Κ ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν, 1972, σ.202).

<sup>1094</sup> T. VELMANS, L' iconographie de la Fontaine de Vie, 1968, σσ. 119-127.

<sup>1095</sup> Συγκεκριμένα στη Μονή Αγίου Παύλου το 1423 (της ίδιας. ό.π., 1968, σσ. 128-132). Τα εκφραστικά μέσα της σκηνής αντλούνται από το προσκύνημα της ιαματικής πηγής που βρίσκεται εκτός των τειχών της Κωνσταντινούπολης, η γνωστή Ζωοδόχος Πηγή του Μπαλουκλί (Κ ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, ό.π., 1972, σ.203).

<sup>1096</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1996, σ.62.



την Ενσάρκωση και στο Mali-Sveti-Vrāci στην Οχρίδα (αρχές ιε'αι.) η Παναγία δορυφορείται από τον Αρχάγγελο Γαβριήλ και την Θεοτόκο του Ευαγγελισμού<sup>1097</sup>.

Φαίνεται ότι τοποθέτηση –πέραν των αγγελικών μορφών- αγίων προσώπων που σχετίζονται με συμβολισμούς της προεικόνισης του Χριστού, ενισχύθηκε και από την περίπου σύγχρονη ανάπτυξη συνθέσεων με επίκεντρο την Θεοτόκο -για κάποιες εκ των οποίων ήδη έχουμε κάνει αναφορά- και αν και δεν καθιερώθηκε, επεκτάθηκε σε κάποιο βαθμό ως πρακτική και στις φορητές εικόνες διατηρούμενη εκ παραλλήλου με την -πιο διαδεδομένη-«απλούστερη» απεικόνιση του θέματος.

Στην εικόνα του ιστ'-ιζ'αι. από το καθολικό της μονής Γωνιάς της Κρήτης (εικ.367)<sup>1098</sup> μεταξύ των προφητών και αγίων που περιβάλλουν την Ζωοδόχο Παναγία, ο Ηλίας τοποθετείται ακριβώς πάνω και δεξιά της δίπλα στον Ιωάννη τον Πρόδρομο.

Πιο εντυπωσιακή είναι η παρουσία του Ηλία στην εικόνα του Τ. Καστροφυλάκου (του 1723) στο τέμπλο του β. παρεκκλησίου της Μονής Προφήτη Ηλία στη Σαντορίνη (εικ.368)<sup>1099</sup>: μετωπικός, κρατώντας ειλητάριο και ενδεδυμένος κατά τον συνήθη γι' αυτόν τρόπο στέκεται δεξιά (στον βλέποντα) της Ζωοδόχου Παναγίας· αριστερά ως παραστάτης και συμμετρικά προς τον Ηλία τίθεται ο Ιωάννης ο Πρόδρομος. Κι εδώ η παρουσία των δύο μορφών σχετίζεται με την προεικόνιση της Ενσάρκωσης.

Ανάλογη παράσταση επισημάνθηκε από τον γράφοντα στο τέμπλο του καθολικού της Μονής του Αγίου Νικολάου επίσης στη Σαντορίνη

<sup>1097</sup> T. VELMANS, ό.π., 1968, σσ. 130-131.

<sup>1098</sup> M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ό.π., 1987, εικ.169.

<sup>1099</sup> P. LAZARIDÈS, ό.π., σ.37.





(πιθανότατα του ιη΄αι<sup>1100</sup>). Οι Ηλίας και Ιωάννης έχουν εδώ αντίθετη τοποθέτηση, συγκλίνουν προς την Θεοτόκο σεβίζοντας σε στάση δέησης ενώ πάνω από την Ζωοδόχο Πηγή τοποθετείται κιβώριο με θολωτό ουρανό (εικ.369)<sup>1101</sup>.

#### ΔΑ7. Η παράσταση «Μέγας εἶ Κύριε»

Συνεχίζοντας την παράδοση που ξεκίνησε κυρίως στους παλαιολόγιους χρόνους, ο Ι. Κορνάρος εικονογραφεί το 1770 έναν προς έναν τους στίχους της ευχής «Μέγας εἶ Κύριε» του Μεγάλου Αγιασμού (εικ.370)<sup>1102</sup> στην πολυπρόσωπη εικόνα που βρίσκεται στη Μονή Τοπλού (Σητεία, Κρήτη).

Στο κέντρο και αριστερά της σύνθεσης εικονίζει τον στίχο: «Σὺ εἶ ὁ Θεός ἡμῶν ὁ δι' ὕδατος καὶ πυρός διὰ τοῦ Ἡλία ἀπαλλάξεις τὸν Ἰσραήλ ἐκ τῆς πλάνης τοῦ Βάαλ» χρησιμοποιώντας τα επεισόδια της θυσίας στο Καρμήλιο ὄρος ως προεικονίσεις του βαπτίσματος<sup>1103</sup>: αριστερά τοποθετείται ο Αχαάβ ἐπὶ θρόνου με την ακολουθία του και λοιπὸ πλῆθος. Κατόπιν οι ιερεῖς «τῆς αἰσχύνης» γονυπετεῖς μπροστά στο βωμό τους που συμπληρώνει ἓνα ἄγαλμα του Βαάλ. Δεξιά ο Ηλίας μπροστά στο θυσιαστήριό του πάνω στο οποίο πέφτει πυρ ἀπὸ νεφέλη στην οποία εικονίζεται ο Κύριος. Ἀμέσως κατωτέρω, βουνά σχηματίζουν πεδίο όπου ἐξελίσσονται δύο ἀκόμα επεισόδια του βίου του Ηλία: η σφαγή των

<sup>1100</sup> σύμφωνα με την παράδοση της μονής.

<sup>1101</sup> Αδημοσίευτη.

<sup>1102</sup> Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, Η εικὼν «ΜΕΓΑΣ ΕΙ ΚΥΡΙΕ...», 1970. Πιν.10.

<sup>1103</sup> του ιδίου, ὁ.π., 1970, σ.21· ἐπίσης βλ. σσ.30-31.



προφητών του Βαάλ και δεξιά η διατροφή του προφήτη από κόρακα προ σπηλαιώδους ανοίγματος.

Ο Κορνάρος διατηρεί τους βασικούς τύπους της βυζαντινής παράδοσης, αποδεχόμενος φυσικά όλα τα δυτικά στοιχεία που είχαν από παλαιότερα αφομοιωθεί. Η τέχνη του λεπτολογεί κάνοντας μια εξεζητημένη επίδειξη θεολογίας συνεχίζοντας συγκεκριμένη τάση της Κρητικής ζωγραφικής του ιζ'αι. Την ζωγραφική εδώ την διακρίνει μια διηγηματική τάση, απαλοί χρωματισμοί, κανονικές αναλογίες των μορφών αλλά και σχέδιο χαλαρό, πλάσιμο γλυκερό και μορφές που αποτυπώνονται ομοιόμορφες.

#### ΔΑ8. Η παράσταση της «Τοπιογραφίας του Σινά»

Οι συνθέσεις αυτές άρχισαν πρακτικά να κυκλοφορούν το ιστ'αι. πιθανότατα από κρητικά εργαστήρια<sup>1104</sup> με ιδιαίτερη διάδοση από τον ιζ'αι. κυρίως χάριν της επιδίωξης της Μονής Σινά για προβολή και ενημέρωση. Ωστόσο η τοπογραφική παράσταση του Σινά σποραδικά μαρτυρείται από τον ιδ'αι. ενώ από τον ιζ' εισέρχεται και στην εντοίχιο ζωγραφική<sup>1105</sup>. Η παράσταση πάντως της τοπογραφίας της Παλαιστίνης δεικνύεται πολύ πρωϊμότερη καθώς διασώζεται ανάλογο έργο χρονολογούμενο τον θ'αι.<sup>1106</sup>

Η κοινή επιδίωξη των δύο παραστάσεων που είναι η παρουσίαση των γεγονότων που συνέβησαν σ' αυτά τα μέρη, φαίνεται να υπηρετήθηκε με διαφορετικό τρόπο: ενώ η τοπογραφία του Σινά αποτυπωνόταν κυρίως

<sup>1104</sup> Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Δ. Θεοτοκόπουλος κρής, 1950, σ.143.

<sup>1105</sup> Μ. ΠΑΪΣΙΔΟΥ, ό.π., 1995, σσ.188-89.

<sup>1106</sup> G. MILOSSEVICH – M. BIANCO FIORIN, I Serbi a Trieste, 1978, σ.108.



σε τρίπτυχα –πριν την εισβολή των χάρτινων εικόνων- απευθυνόμενα στους προσκυνητές της Μονής, η αποτύπωση των Ιερών τόπων της Παλαιστίνης γινόταν σε υφασμάτινα προσκυνητάρια, τα οποία σε ελάχιστες περιπτώσεις επιβίωσαν πέραν των γεωγραφικών ορίων της ευρύτερης Μέσης Ανατολής<sup>1107</sup>.

Στις σχετιζόμενες παραστάσεις με τις περιοχές που έδρασε ο προφήτης Ηλίας, Σινά και ευρύτερη Παλαιστίνη είναι αναμενόμενο να συμπεριλαμβάνεται κι αυτός. Η παρουσία του γίνεται μέσω της απεικόνισης κάποιου από τα δημοφιλέστερα επεισόδια του βίου του.

Στο τρίπτυχο των αρχών του ιζ'αι. (εικ.371)<sup>1108</sup> της Συλλογής Ι. Γιαννούκου που αποδίδεται σε κρητικό καλλιτέχνη και συνδέεται με την Μονή Σινά, η αποτύπωση των τριών κορυφών του Σινά γίνεται στο ξύλινο ανάγλυφο, που επικάθεται στο κεντρικό φύλλο. Επί του ανάγλυφου αποτυπώνεται η Καιόμενη Βάτος, τρις ο Μωυσής, η αγία Αικατερίνη και στ' αριστερά η σπηλιά που φιλοξένησε τον Ηλία<sup>1109</sup>.

Με το ίδιο επεισόδιο –διατρεφόμενος από τον κόρακα στην γνωστή από την εικονογραφία του θέματος σκηνή αλλά με την προσθήκη ειληταρίου με απόσπασμα των Βασ. Δ',β',2- τοποθετείται επίσης στον αριστερό ορεινό όγκο του Σινά στην λιθογραφία του σιναΐτη μοναχού Θεοδόσιου το 1778 (εικ.372)<sup>1110</sup>.

Το ίδιο επεισόδιο επιλέγεται και στο προσκυνητάρι του 1806 (εικ.373)<sup>1111</sup>. Εικονογραφικά οι σκηνές τακτοποιούνται σε οριζόντιες ως

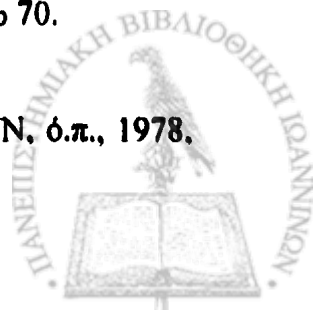
<sup>1107</sup> Syrian Icons, ό.π., 1997, σσ. 125-27.

<sup>1108</sup> διαστάσεις 35 X 38 cm· From Byzantium to El Greco, Athens, 1987, no 70.

<sup>1109</sup> From Byzantium to El Greco, ό.π., Athens, 1987, σσ. 195-96.

<sup>1110</sup> Η SKROBUCHA, Sinai, London, 1966, σ.72.

<sup>1111</sup> διαστάσεις 95 X 136 cm· G. MILOSSEVICH – M. BIANCO FIORIN, ό.π., 1978, σ.109.



επί το πλείστον ζώνες. Η απεικόνιση του προφήτη τοποθετείται μεταξύ των τειχών της Ιερουσαλήμ (στ' αριστερά ) και της Γέννησης (δεξιά στον βλέποντα).

Αντίθετα στο προσκυνητάρι του 1860-70 της Συλλογής Antoine Touma (εικ.374)<sup>1112</sup> το οποίο διευθετείται με τρόπο που θυμίζει τρίπτυχο, επιλέγεται η σκηνή της ανόδου του προφήτη τοποθετημένη στο ακραίο πάνω δεξιά εικονίδιο της σύνθεσης.

Και στις δύο περιπτώσεις το αδέξιο σχέδιο, οι πλαδαρές μορφές, τα χτυπητά χρώματα καθιστούν πρόδηλο τον χειροτεχνικό χαρακτήρα των προσκυνηταρίων.

---

<sup>1112</sup> διαστάσεις 140 X 100 cm· Syrian Icons, ό.π., 1997, σσ. 126.



## Ε. ΠΕΜΠΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΚΑΤΑΛΗΚΤΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Καταληκτικά και στηριζόμενοι στα επιμέρους συμπεράσματα των σχετικών κεφαλαίων μπορούμε να πούμε ότι:

Πηγή απ' όπου αντλούνται οι σκηνές που διηγούνται επεισόδια της ζωής του Προφήτη Ηλία μπορούμε σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα να θεωρήσουμε τα κεφάλαια ιζ', ιη', ιθ', κα' των Βασιλείων Γ' όπως και αποσπάσματα των κεφ. α' και β' των Βασιλείων Δ'. Οι μοναδικές εξαιρέσεις εξωβιβλικής προέλευσης τις οποίες τουλάχιστον εμείς επισημάναμε αναφέρονται στο όραμα για τη γέννηση του Ηλία που είχε ο Σωβάκ (πατέρας υποτίθεται του Ηλία), στην διήγηση εκ μέρους του του παραπάνω οράματος και στην ίδια τη γέννηση του προφήτη όπως τα περιγράφει ο Ψευδο Επιφάνιος<sup>1113</sup>. Οι παραστάσεις αυτές φιλοξενούνται σε συνθέσεις, που αριθμούν πάντα μεγάλο αριθμό επεισοδίων (γι' αυτό και επισημαίνονται μόνο σε σύνολα σκηνών εντός πλαισίων)<sup>1114</sup>.

Εκτός των σχετικών σκηνών με τα επεισόδια της ζωής του εμφανίζεται στην παράσταση της Μεταμόρφωσης όπου η παρουσία του προσδιορίζεται με απόλυτη σαφήνεια από τους Ευαγγελιστές (Κατά Ματθαίον, ιζ', 1-8· Κατά Μάρκον, θ', 2-8· Κατά Λουκάν, θ', 28-36).

Παρά τον συχνότατο υπαινιγμό στην Αποκαλυπτική δράση του Ηλία που εμπεριέχουν όλες οι προαναφερθείσες σκηνές οι οποίες αφορούν τον προφήτη (αλλά και η μεμονωμένη απεικόνισή του) είναι εμφανές το γεγονός ότι σε αντίθεση με τη Δυτική Εκκλησία και τον Ιουδαϊσμό, τα Αποκαλυπτικά κείμενα ελάχιστα έως καθόλου έχουν επιδράσει επί της

<sup>1113</sup> Βλ. σημ.13

<sup>1114</sup> Βλ. εικ.170-173.



εικονογραφίας του Ηλία (για τους λόγους που αναφέρθηκαν στο οικείο κεφάλαιο<sup>1115</sup>) και τούτο φαίνεται από τον ελάχιστο αριθμό (και μόνο όψιμων) παραστάσεων που αναφέρονται άμεσα στον αποκαλυπτικό του ρόλο.

Η μεμονωμένη ολόσωμη ή στηθαία εικονογράφηση του Π. Ηλία συνήθως συνοδεύεται από την τοποθέτηση στα χέρια του (ως επί το πλείστον το δεξί) ανοικτού ειληταρίου, που αντλεί το περιεχόμενο του από ρήσεις του προφήτη όπως αυτές μεταφέρονται στις γραμμές των προαναφερθέντων κεφαλαίων των Βασιλείων Γ' και Δ'.<sup>1116</sup>

Η διασπορά των παραστάσεων που αφορούν μεμονωμένα επεισόδια αλλά και εκείνων των συνθέσεων που περιλαμβάνουν περισσότερα του ενός, ταυτίζεται με την γεωγραφική διάδοση της βυζαντινής Τέχνης. Αν και το υλικό που συμπεριλήφθηκε στο παρόν πόνημα δεν καλύπτει εδαφικά πλήρως ή και με ομαλή χρονολογική διαδοχή το σύνολο του Ανατολικού Ορθόδοξου κόσμου ωστόσο η έκταση της διασποράς και η λατρευτική αποδοχή του Ηλία<sup>1117</sup> καθιστούν το ανωτέρω συμπέρασμα απολύτως λογικό.

Η αναζήτηση ενδεχόμενης τοπικής υπεροχής κάποιας παράστασης ή τύπου παράστασης έναντι των υπολοίπων στο σύνολο των εδαφικών ενοτήτων που αποτέλεσαν τμήμα της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας ή βρέθηκαν στην πολιτιστική σφαίρα επιρροής της, δεν είναι δυνατή υπό την έννοια της εξαγωγής ασφαλών συμπερασμάτων. Τούτο θα προϋπέθετε την λεπτομερή επικέντρωση της έρευνας ανά συγκεκριμένη χρονολογικό περίοδο στο σύνολο του υλικού, που θα ήταν δυνατόν να συγκεντρωθεί σε

<sup>1115</sup> Βλ. σ.411

<sup>1116</sup> Βλ. σημ.1001-03

<sup>1117</sup> Βλ. σ.35 κ.εξ.



κάθε προκαθορισμένη γεωγραφική μονάδα, γεγονός που ξεφεύγει από τις δυνατότητες μιας μεμονωμένης εργασίας. Ωστόσο για ορισμένες περιπτώσεις διαφαίνεται μια τοπική υπεροχή κάποιων σκηνών εξαιτίας του μεγάλου αριθμού συγκεκριμένων παραστάσεων που προέρχονται από ορισμένο γεωγραφικό χώρο όπου ιδιαίτερες λατρευτικές συνθήκες εννοούσαν κάποιο «τυπικό αναφοράς» στον Ηλία.

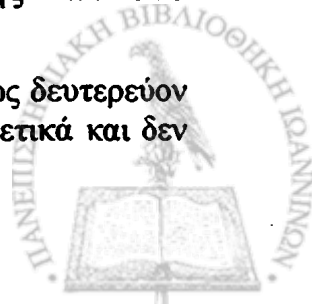
Στην συντριπτική πλειοψηφία των σιναϊτικών εικόνων επιλέγεται το επεισόδιο της διατροφής του Ηλία από τον κόρακα<sup>1118</sup>. Η συγκεκριμένη παράσταση ως φαίνεται και από τον αριθμό των διασωθέντων σχετικών απεικονίσεων, ήδη αποτελούσε μία από τις δύο δημοφιλέστερες αποτυπώσεις του προφήτη, γεγονός που δεν θα μπορούσε να αγνοηθεί και να προτιμηθεί μία απεικόνιση ίσως όχι άμεσα αναγνωρίσιμη από τον πιστό. Επιπρόσθετα το γεγονός ότι το επεισόδιο της διατροφής εξελίσσεται στην έρημο κατά την εκεί παραμονή του Ηλία, το συνταυτίζει με την λιτή ζωή των αναχωρητών και των μοναχών της Μονής Σινά.

Με την διατροφή του προφήτη εκδηλώνεται άμεσα και γίνεται απτή η θεία βούληση (με εκτελεστικό όργανο τον κόρακα που σαφώς μπορεί ν' απεικονισθεί στην απόδοση του θέματος. Έτσι το συγκεκριμένο θέμα υπερέχει στην απεικόνιση της παρουσίας του Θεού υπό την μορφή αύρας στον Ηλία, που λαμβάνει χώρα στο γειτονικό της μονής Χωρήβ (το οποίο γεωγραφικώς δεν διαχωρίζεται από το Σινά).

Η εξέλιξη του επεισοδίου της διατροφής μπροστά από σπηλαιώδες άνοιγμα (όπου και ο Ηλίας ανέμενε την εμφάνιση του Θεού επί του Χωρήβ), καθιστά δελεαστική την υπόθεση της συγχώνευσης των δύο

---

<sup>1118</sup> Ο αριθμός των κοράκων τελικά μπορεί ν' αντιμετωπισθεί ως εντελώς δευτερεύον στοιχείο διότι θεωρώ ότι ο περιορισμός τους σ' έναν λειτουργεί αφαιρετικά και δεν απομακρύνεται από την Βιβλική διήγηση.



θεμάτων ενώ η παρουσία του σπηλαιίου ενισχύεται και από τοπικές παραδόσεις για παραμονή του Ηλία τόσο σε σπήλαιο του Χωρήβ (ανεξαρτήτως του επεισοδίου της Θεοφάνειας) αλλά και στη γενέτειρά του Θέσβη. Ωστόσο η σύνδεση αυτή είναι μεταγενέστερη γιατί σε πρωϊμότερες παραστάσεις η σκηνή της διατροφής επιλέγεται, χωρίς να εξελίσσεται μπροστά σε σπηλαιώδες άνοιγμα<sup>1119</sup>.

Τα παραπάνω φαίνεται να ερμηνεύουν και την κατά πολύ μεταγενέστερη επιλογή της ίδιας σκηνής για να κοσμήσει τις τοπογραφικές παραστάσεις του Σινά και της Παλαιστίνης, μέσα (κυρίως το πρώτο) διάδοσης της φήμης και του σεβασμού προς την Μονή Σινά.

Στην Ρωσία κυρίως στην κεντρική και βόρεια με επίκεντρο τις περιοχές των πόλεων Novgorod και Pskov η διάδοση της λατρείας του προφήτη για τους λόγους που αναφέραμε<sup>1120</sup> έχει το αντίκριμά της στην πληθώρα των εικόνων που διασώζονται (στους όψιμους αιώνες).

Τα δύο κύρια επεισόδια της ανάληψης του προφήτη και της διατροφής του από τον κόρακα αναπαράγονται και μεμονωμένα και ως κεντρικά σε συνθέσεις με πολλαπλές σκηνές. Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει την υπεροχή της ανάληψης για καθαρά καλλιτεχνικούς λόγους που συνδέονται με το αισθητικό κριτήριο του μέσου ρώσου (η διηγηματικότητα του επεισοδίου και τα εντυπωσιακά χρώματα)<sup>1121</sup>.

Επίσης θα πρέπει να επισημανθεί η χρήση συμβολιστικών αντικειμένων που εντείνεται στην ρωσική τέχνη (χωρίς να είναι εφεύρημά της)<sup>1122</sup>, αρχής γενομένης από τον ιδ' με κορύφωση στην περίοδο ιε'-ιστ'

<sup>1119</sup> Βλ. εικ. 79, 80, 83.

<sup>1120</sup> Βλ. σσ. 42-44.

<sup>1121</sup> Βλ. σημ. 440.

<sup>1122</sup> Λ. ΕΒΣΕΓΕΒΑ, ό.π., 1995, σ. 16.





αι. Η χρήση αυτή των συμβολισμών επισέρχεται στα μεμονωμένα επεισόδια υπενθυμίζοντας τρίτα γεγονότα του βίου του Ηλία κατά τρόπο έμμεσο. Έτσι στο έδαφος κάτω από την εξελισσόμενη σκηνή της ενπύρρου ανόδου του άρματος του προφήτη μεταξύ των (σχηματικών) εδαφικών πτυχώσεων σχηματίζεται σπηλαιώδες άνοιγμα<sup>1123</sup> ή πιο άμεσα απεικονίζεται κόρακας κάπου μέσα στη σύνθεση<sup>1124</sup>. στο χώρο προστίθεται στρογγυλός βράχος παραπέμποντας στο ψωμί (σε ανάλογο σχήμα) ή και σε άλλα βιβλικά επεισόδια άσχετα προς τον Ηλία<sup>1125</sup>.

Στην σκηνή της διατροφής του προφήτη από κόρακα ο Ηλίας τοποθετείται καθήμενος σε βράχο στρογγυλό, που κάποτε μεταμορφώνεται και σε σχηματικό τροχό αμάξης, ευθεία παραπομπή στο άρμα της ανόδου του<sup>1126</sup>.

Ακόμα και στις στηθαίες, κατ' ενώπιον παραστάσεις του προφήτη, είναι συχνή η χρήση κόκκινου κάμπου ή ο ανάλογος χρωματισμός του χιτώνα του Ηλία, υπενθύμιση της ενπύρρου ανάληψής του στους Ουρανούς<sup>1127</sup>.

Η τελευταία αυτή παράσταση -η κατ' ενώπιον- δεν ανήκει βέβαια αποκλειστικά στη ρωσική τέχνη. Όμως φαίνεται να δημιουργεί ακριβώς έναν πολύ συγκεκριμένο τύπο παρουσίας του προφήτη: Απόλυτα μετωπικός, στηθαίος με το χαρακτηριστικό για τη ρωσική τέχνη λευκό με μαύρες στίξεις μαντήλι γύρω από το λαιμό του, πρόσωπο τριγωνικό, σοβαρό, ασκητικό (στις καλύτερες απεικονίσεις) το οποίο επιδιώκει και

<sup>1123</sup> Βλ. εικ.52, 62, 69.

<sup>1124</sup> Βλ. εικ.22, 23, 49.

<sup>1125</sup> Βλ. εικ.49, 50.

<sup>1126</sup> Βλ. εικ.106.

<sup>1127</sup> Βλ.εικ.331, 332.



συγκεντρώνει όλη την προσοχή του βλέποντος. Τα χέρια σταθερά, σε χειρονομία ευλογίας το δεξί και με κλειστό ειλητάριο το αριστερό.

Η παραπάνω παρατήρηση σχετικά με το πώς εικονογραφείται ο Ηλίας, μας οδηγεί στις ακόλουθες διαπιστώσεις:

Εμφανίζεται στο σύνολο σχεδόν των απεικονίσεων του με την εξαίρεση των παλαιοχριστιανικών παραστάσεων ως γέροντας με πλούσια μαλλιά και γένια λευκασμένα.

Η εμφάνισή του ως νεαρού αγένειου άνδρα σημειώνεται κατ' αρχήν σε μια πρώιμη εποχή που εμπίπτει στα όρια της Παλαιοχριστιανικής Περιόδου, γεγονός που αιτιολογεί την χρήση προτύπων της προχριστιανικής τέχνης, που σχετίζονται με την πεπατημένη στην απόδοση του Ηλίου-Απόλλωνα και Χριστού-Απόλλωνα.

Η εμφάνιση του Ηλία ως ώριμου -όχι γέροντος- ανθρώπου εμφανίζεται κι αυτή την Παλαιοχριστιανική Εποχή ήδη σε ανάγλυφο<sup>1128</sup>. Φαίνεται ότι αυτή η παράλληλη ώριμη εμφάνιση δίπλα στην γεροντική (με λευκά μαλλιά και γένια) που εδραιώνεται, επιζεί γιατί την βλέπουμε να αναβιώνει σε σιναϊτική εικόνα του ιγ'αι.<sup>1129</sup>, γεγονός που σημαίνει ότι η ισχυρή εικονογραφική παράδοση -όπως στην περίπτωση του Σινά- προσφέρει γόνιμο έδαφος για τη διατήρηση και των όποιων παραλλαγών τους.

Κάποιες απεικονίσεις του Ηλία ως ώριμου στους όψιμους Μεταβυζαντινούς αιώνες κυρίως σε έργα της περιφέρειας του Ανατολικού Ορθόδοξου κόσμου<sup>1130</sup> θα τις θεωρήσω τυχαίες κι ως επακόλουθο της χειροτεχνικής αναπαράγωγής παραστάσεων, στα πλαίσια των οποίων ήταν

<sup>1128</sup> Βλ. εικ.8.

<sup>1129</sup> Βλ. σ.97.

<sup>1130</sup> Βλ. σ.119.



μάλλον φυσικό να γίνονται κάποιες απλοποιήσεις ή «αισθητικές» παρεμβάσεις κατά το δοκούν.

Φυσιογνωμικά, η ενδιαφέρουσα μεταβολή –που όμως δεν αποτελεί ιδιαιτερότητα της απεικόνισης του Ηλία-, επιχειρείται στην υποχώρηση των κλασσικών στοιχείων της μορφής (ζωγραφικότητα στο πλάσιμο, ευγενικό πάθος, φυσική ομορφιά) υπέρ μιας σοβαρής, ασκητικής φυσιογνωμίας με σκληρά χαρακτηριστικά που ανταποκρίνονταν στην τραχύτητα ενός αναχωρητή των ερήμων, μια μεταβολή που βρήκε το αντίστοιχο της στην περιβολή του προφήτη με την μηλωτή.

Οι τυχόν υπαναχωρήσεις ή η ανάμειξη στοιχείων ή και ακόμα ο παραμερισμός των παραπάνω υπέρ μιας γλυκερής δυτικότροπης μορφής στους τελευταίους Μεταβυζαντινούς αιώνες θεωρώ ότι δεν είχε την συνειδητή πρόθεση να διαφοροποιήσει την αίσθηση πνευματικότητας της μορφής. Σε μεγάλο βαθμό ήταν το αποτέλεσμα της έλλειψης παιδείας και δεξιοτήτων του εκάστοτε καλλιτέχνη.

Η μηλωτή οπωσδήποτε είναι σημείο αναφοράς για τον προσδιορισμό εικονογραφικά του προφήτη. Η παρουσία της είναι καθολική στην παράσταση της ανόδου με την εξαίρεση της Παλαιοχριστιανικής Εποχής όπου ο προφήτης φέρει συχνά την *toga praetexta*<sup>1131</sup>. Στις λοιπές παραστάσεις η μηλωτή βαθμιαία επικρατεί αντικαθιστώντας την αρχαιοπρεπή ενδυμασία του χιτώνα και του ιμάτιου, συνδυασμός που προσομοίαζε στην ενδυμασία των φιλοσόφων όπως την γνωρίζουμε από τα προχριστιανικά γλυπτά.

---

<sup>1131</sup> εικ.1, 225, 226.



Τα παραπάνω φυσικά δεν αποκλείουν εντελώς «αιρετικές» φορεσιές για τον προφήτη, που μπορεί να είναι το ταπεινό ένδυμα ενός μοναχού<sup>1132</sup>, τα άμφια ενός ιερέα<sup>1133</sup> ή και τα εντυπωσιακά ενδύματα ενός άρχοντα<sup>1134</sup>.

Είναι όμως ιδιαίτερα ενδιαφέρον το γεγονός ότι στην παράσταση της Μεταμόρφωσης ο ενδυματολογικός συνδυασμός των χιτώνα και ματίου επιδεικνύει μια χαρακτηριστική αντοχή και διατηρείται σε μεγάλο βαθμό και στους τελευταίους αιώνες της βυζαντινής Τέχνης όπου η κατάσταση εμφανίζεται μοιρασμένη.

Η εξαιρετικής σημασίας από δογματική άποψη παράσταση της Μεταμόρφωσης που οπωσδήποτε παγιόποιήσε την διάταξη της σύνθεσης, ν' αποθάρρυνε σε κάποιο βαθμό ακόμα και τις μεταβολές σε τριτευόντα στοιχεία όπως η ενδυμασία του Ηλία;

Η εικονογραφική εξέλιξη αφορά κατά πρώτο λόγο την παράσταση της ανόδου στον ουρανό και κατά δεύτερο αυτήν της διατροφής στην έρημο, την μετωπική απεικόνιση του Ηλία και την παρουσία του στην σύνθεση της Μεταμόρφωσης. Τα λοιπά επεισόδια του βίου αποσπασματικά απαντώνται ως επί το πλείστον σε μικρογραφημένα εικονίδια ή σε συνθέσεις συνεχούς διήγησης πολλών επεισοδίων την Μεταβυζαντινή κυρίως περίοδο. Υπάρχουν βέβαια περιπτώσεις αυτών των συνθέσεων τόσο στην εντοίχιο όσο και στη φορητή εικόνα από τον ιγ' αι αλλά η σπανιότης και το ασυνεχές του διαθέσιμου υλικού δεν επιτρέπει συμπεράσματα πέραν των υποθέσεων για την συχνότητα της παρουσίας ορισμένων από αυτές (το επεισόδιο με την χήρα της Σερεπτά, το ξύπνημα

<sup>1132</sup> βλ. εικ.91.

<sup>1133</sup> βλ. σημ.202.

<sup>1134</sup> βλ. εικ.330.



του Ηλία από τον Άγγελο, η διάβαση του Ιορδάνη από τους Ηλία και Ελισαίο) όπως αναφέρθηκαν στα συμπεράσματα του σχετικού με τις εικόνες πολλαπλών επεισοδίων κεφαλαίου<sup>1135</sup>.

Η χρήση των μεμονωμένων επεισοδίων φαίνεται να συνδέεται σε μεγάλο βαθμό με συγκεκριμένους ιστορικούς και λατρευτικούς λόγους π.χ. λόγω γεωγραφικής εντοπιότητας: διαφαίνεται επί παραδείγματι μια σχετική παράδοση απεικόνισης της θυσίας στο Κορμήλιο όρος και της συνακόλουθης σφαγής των προφητών του Βαάλ στην Μελκιτική τέχνη (σκηνές που μπορούν να ερμηνευτούν ως εκφράσεις ενός ζηλωτισμού ν' αποκτούν και ιδιαίτερη σημασία σ' ένα περιβάλλοντα χώρο αλλόθρησκο).

Το κεντρικό στοιχείο στην παράσταση της ανόδου του Ηλία στον ουρανό είναι το άρμα που τον οδηγεί προς τα εκεί. Τα συμπεράσματα στο σχετικό κεφάλαιο φαίνεται να ενισχύονται από αντίστοιχες παρατηρήσεις των (κεντρικών) παραστάσεων στις εικόνες πολλαπλών σκηνών: Υπάρχει μια σταθερά επαναλαμβανόμενη στη ρωσική τέχνη παρουσία, του κατά μήκος τεθρίππου άρματος που περικλείεται βέβαια στο γνωστό πύρινο σχηματικό νέφος.

Αντίθετα στο Ελλαδικό χώρο διατηρείται ένας «διχασμός» στην επιλογή του τύπου άρματος, γεγονός που αποτυπώνεται και στην επιλογή του μετωπικού ακόμα και σε συνθέσεις συνεχούς διήγησης που κατά τ' άλλα φαίνεται να επηρεάζονται από τις ρωσικές<sup>1136</sup> αφού τα επιλεγέντα επεισόδια και η διάταξή τους είναι ταυτόσημα.

Πιστοποιείται δηλαδή σε γενικές γραμμές και με το διευρυμένο δείγμα των παραστάσεων πολλαπλών σκηνών (με την προσθήκη στις

<sup>1135</sup> Βλ. πιν.1, κεφ. ΒΒ.

<sup>1136</sup> Μιλώντας για τους ιζ'-ιη' αι., ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα που συγκεντρώνει τις παραπάνω παρατηρήσεις είναι η εικόνα της Μονής Βελλά (εικ.216).



μεμονωμένες απεικονίσεις του άρματος και των σκηνών από τις ιστορήσεις του κύκλου του προφήτη) μία προσκόλληση στις ιδιαιτερότητες της κατά τόπους εικονογραφικής παράδοσης.

Χαρακτηριστικότερη είναι ίσως η περίπτωση του ανεπτυγμένου μετωπικού άρματος με ορατή μόνο την μία ρόδα: μετά την κυπριακή παράσταση του ιγ' αι., ξαναβρίσκουμε την ίδια απεικόνιση σε μελκιτικές εικόνες του ιη' αι. Σημειώνεται δηλαδή μια επιβίωση μιας πολύ συγκεκριμένης παραλλαγής σ' έναν αρκετά συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο (Ν.Α. Μεσόγειο) παρά την παρουσία των πιο διαδεδομένων απεικονίσεων του θέματος και παρά τις αντικειμενικές δυσχέρειες που συνάντησε η ανάπτυξη της τέχνης των περιοχών αυτών από την εποχή της εκδίωξης των Σταυροφόρων μέχρι και τον ιη' αι.<sup>1137</sup>.

Ο Ηλίας στην παράσταση της διατροφής του στην έρημο, διαμορφωμένη ήδη σε πρώιμη εποχή στην στάση του σκεπτόμενου φιλόσοφου και οριστικοποιούμενος στην αποτύπωση του από την κριτική τέχνη τον ιε' αι., δεν γνωρίζει διαφοροποιήσεις (μόνο δευτερεύουσες προσθήκες όπως το ραβδί που κρατά ο προφήτης στις ρωσικές εικόνες<sup>1138</sup>). Η πρόσδεσή του με το Ησυχαστικό κίνημα ήταν ένας βασικός λόγος αποκρυστάλλωσης της συγκεκριμένης στάσης του προφήτη. Ακόμη κι όταν στους τελευταίους αιώνες η θρησκευτική τέχνη είχε γίνει χειροτεχνική απασχόληση, η παράδοση ήταν τόσο ισχυρή και τόσο καθολικά αποδεκτή ώστε δεν προβλημάτιζε τον απλό αναπαραγωγέα της με την επιλογή προτύπων. Μόλις τον ιη' αι. στα πλαίσια των αλλοιώσεων που επέφερε η μαζική εισροή δυτικότερων δανείων, θ' αναζητηθεί μια

<sup>1137</sup> Βλ. εικ. 76, 218, 219.

<sup>1138</sup> Βλ. εικ. 106 - 109.



κάποια διαφορετική απόδοση του σώματος και της στάσης του προφήτη κι αυτά όμως σε βαθμό περιορισμένο.

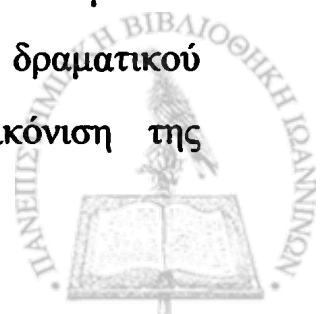
Η ίδια παρατήρηση ισχύει εν πολλοίς και για τις παραστάσεις με μεμονωμένη την φιγούρα του προφήτη και για την παρουσία του στη Μεταμόρφωση.

Στην μεμονωμένη μορφή που την συναντάμε στην ολόσωμη και στην στηθαία εκδοχή, η βασική παρατηρούμενη διαφορά είναι η αλλοίωση της μετωπικής άκαμπτης μορφής που πρωτοσυναντήσαμε στις ανατολικές επαρχίες του Βυζαντίου, με την εισαγωγή δραματικών στοιχείων που προσέδωσαν κίνηση στο σώμα ή την κεφαλή στρέφοντας και τα δύο ή το ένα εξ αυτών σε γωνία 3/4· προσέδωσαν δε και κινητικότητα στα χέρια πέραν της χειρονομίας ευλογίας ή του ειληταρίου που βαστούν.

Μόνο οι ρωσικές εικόνες με τον γενικότερο συντηρητισμό που τις χαρακτηρίζει φαίνεται να επέμεναν στην μετωπική και μάλιστα στηθαία απεικόνιση του προφήτη· η βαθμιαία όμως εισαγωγή λαϊκότερων στοιχείων αλλά και δανείων της δυτικής τέχνης μετρίασε κατά πολύ αν δεν εξαφάνισε τον ακαδημαϊσμό των ιε΄-ιστ΄ αι.

Στη Μεταμόρφωση πέραν της δογματικής σημασίας που ήδη θίξαμε, δεν θα πρέπει να αγνοηθεί ότι ο Ηλίας είναι δευτερεύον στοιχείο της σύνθεσης εμφανιζόμενος απλώς στο πλάι του απαστράπτοντος Ιησού. Η προσοχή του καλλιτέχνη μοιραία επικεντρώνεται στην αποτύπωση του Ακτίστου Φωτός και κατά δεύτερο στην αποτύπωση της έκπληξης των μαθητών που παρευρίσκονται στη σκηνή.

Η παρουσία των δύο προφητών δεν ξεφεύγει από το πλαίσιο του κεντρικού προσώπου. Αλλά κι εδώ η βαθμιαία ένταση του δραματικού στοιχείου μετατρέπει την κροταφική και στατική απεικόνιση της



Καππαδοκίας και των Κομνήνειων Χρόνων σε συνθετότερη, τοποθετώντας το σώμα σε κλίση  $\frac{3}{4}$ , προσδίδοντας κίνηση στο σώμα -συχνά βάσει της αρχής του *contrapposto*- και ανεξαρτητοποιώντας την κίνηση του ενός χεριού από το άλλο.

Η επιλογή των «δημοφιλών» παραστάσεων, του άρματος ή της διατροφής του προφήτη από τον κόρακα είναι δυνατόν να υπονοεί διαφορετικούς συμβολισμούς; Ή οι διαχωριστικές γραμμές είναι τόσο ασαφείς ώστε το κριτήριο να είναι απλώς αισθητικό; Αν δε η αλήθεια βρίσκεται κάπου ανάμεσα, η τυχόν βαθμιαία αλληλοκάλυψη στον συμβολισμό μήπως δημιουργεί προϋποθέσεις (μερικού βεβαίως) εκτοπισμού της μιας από την άλλη παράστασης;

Η παράσταση της θριαμβευτικής ανόδου του Ηλία στους ουρανούς ως ήδη εξηγήσαμε<sup>1139</sup>, παραπέμπει ευθέως σ' ανάλογες δοξαστικές παραστάσεις (σ' ανάλογο άρμα ανέβηκε υπενθυμίζω και ο Χριστός σε Παλαιοχριστιανικά μνημεία). Άρα πρέσβευε έναν θρίαμβο, αυτόν του Αληθινού Θεού. Έτσι συνδέθηκε εξ αρχής με την βεβαιότητα της Ανάστασης, ερμηνεία που παρέμεινε η βασική δικαιολογητική βάση της παράστασης τόσο σε πρωτοχριστιανικά μνημεία όσο και σε βυζαντινούς και Μεταβυζαντινούς ναούς, νεκρικά παρεκκλήσια και μοναστήρια.

Προοδευτικά η σημασία της παράστασης διευρύνθηκε πέραν του στενού εσχατολογικού συμβολισμού. Στο χειρόγραφο Paris Gr 510 fol.264<sup>1140</sup> λειτουργεί ως συμβολισμός του βαπτίσματος (το φως του ενπύρρου άρματος συνδέεται με τον «φωτισμό» του βαπτιζομένου)· στο Lesnovo (1349)<sup>1141</sup> συνδυάζεται με σκηνή που προεικονίζει την Θεοτόκο

<sup>1139</sup> Βλ. σ.62.

<sup>1140</sup> Βλ. σ.79.

<sup>1141</sup> Βλ. σ.128.





και κατ' επέκταση την Ενσάρκωση · στη Μονή Φιλανθρωπινών (1560)<sup>1142</sup> λειτουργεί ως μοναστικό υπόδειγμα στους ασκητεύοντες.

Αυτή η τελευταία επιδίωξη της παρουσίας του Ηλία με την ιδιότητα του αναχωρητή και του προπάτορα του μοναχισμού σταθερά προβάλλεται από την παράσταση της διατροφής του στην έρημο από τον (ή τους κόρακες). Και τούτο ερμηνεύει την συχνή παρουσία αυτού του θέματος σε μοναστηριακούς χώρους. Η παράσταση όμως έτυχε και της αναγνώρισης ευχαριστιακού συμβολισμού με την τοποθέτησή της στο διακονικό ναών όπως στις περιπτώσεις της Nereditza (1199)<sup>1143</sup> και Gracanica (1321-22)<sup>1144</sup>. Στην παράσταση φαίνεται ν' αποδόθηκε και σωτηριολογική έρμηνεία: η πιθανότητα που διατυπώνεται για τον συνδυασμό της παράστασης με αυτήν του θανάτου του Δικαίου στο ψαλτήρι Baltimore Cod 733 του ιδ' αι.<sup>1145</sup>, γίνεται βεβαιότητα στην περίπτωση της τοποθέτησης της παράστασης σε νεκρικό παρεκκλήσι στη Maldovita (τον ιστ' αι.)<sup>1146</sup>.

Είναι λοιπόν φανερό ότι οι ερμηνείες των δύο παραστάσεων σε κάποιο βαθμό αλληλοκαλύπτονται. Τούτο όμως δεν μπορεί να οδηγήσει σε εικασίες, για τον αν αυτό μεταφράζεται και στον παραμερισμό σε κάποιο βαθμό της μιας βασικής παράστασης από την άλλη. Ίσως μπορούμε να υποθέσουμε μια υποκατάσταση της σκηνής της ανόδου από αυτή της διατροφής από τον κόρακα -άρα και μια γενικότερη πρόοδο της αποδοχής της συγκεκριμένης παράστασης- μόνο στα ψαλτήρια γιατί σ' αυτά στα οποία η οργανική σύνδεση κειμένου και απεικόνισης είναι συχνότατα

<sup>1142</sup> Βλ. σ.119.

<sup>1143</sup> Βλ. σ.188.

<sup>1144</sup> Βλ. σ.190.

<sup>1145</sup> Βλ. σ.184.



ανύπαρκτη, παρατηρείται η εμφάνιση της σκηνής της διατροφής στην έρημο αντί αυτής της ανόδου, που φαίνεται ότι αρχικά μονοπωλούσε το ενδιαφέρον.

Η αδυναμία αναγνώρισης υπεροχής κάποιας βασικής παράστασης μέσω της συμβολικής της ερμηνείας, επιτείνεται και από το γεγονός ότι και στις δευτερεύουσες παραστάσεις σκηνών του βίου του Ηλία –όσον αφορά τον συμβολισμό τους- δεν διατηρούνται στεγανά.

Στην ανάσταση του υιού της χήρας (επεισόδιο του οποίου η σημασία αντανακλάται στην συχνή αναλυτική παρουσία του σε αριθμό εικονιδίων στις εικόνες πολλαπλών σκηνών), είναι προφανής ο σωτηριολογικός συμβολισμός. Η διατροφή του προφήτη από τον άγγελο παραπέμπει σε ευχαριστιακή ερμηνεία ενώ η διάβαση του Ιορδάνη και η επακόλουθη ανάληψη του Ηλία συνδέεται με την πράξη της βαπτίσεως και την λειτουργία της ως μέσου που οδηγεί προς την Σωτηρία.

Ανάλογες ερμηνείες λαμβάνει και η μεμονωμένη παρουσία του προφήτη: καθώς συμμετέχει στο νεκρικό πρόγραμμα κοιμητηριακού ναού [Κοτηφάρι Μάνης γ' αι.<sup>1147</sup>, Οσίου Μελετίου Αττικής (1751)<sup>1148</sup>], αποκτά ευχαριστιακό συμβολισμό (πιθανώς στην Επισκοπή Ευρυτανίας στις αρχές του ια' αι.)<sup>1149</sup> και χρησιμοποιείται ως υπόδειγμα μοναχισμού (Πρωτάτο, αρχές ιδ' αι.<sup>1150</sup>, Παλαιά Τράπεζα Μονής Διονύσου, 1603<sup>1151</sup>). Ακόμα συνδέεται με την προστασία της αγροτικής κυρίως καθημερινότητας (στο

<sup>1146</sup> Βλ. σ.195.

<sup>1147</sup> Βλ. σ.381.

<sup>1148</sup> Βλ. σ.401.

<sup>1149</sup> Βλ. σ.379.

<sup>1150</sup> Βλ. σ.391.

<sup>1151</sup> Βλ. σ.410.



Κremickonci το 1498<sup>1152</sup>) ιδιότητα την οποία συναντήσαμε πολλές φορές - κυρίως στις ρωσικές- φορητές εικόνες, σε σύνολα ιερών προσώπων στα οποία μετέχει και ο Ηλίας και τα οποία συνδέονται με την προστασία συγκεκριμένων επαγγελματικών ομάδων ή αγροτικών δραστηριοτήτων.

Ως εξηγήθηκε στο οικείο κεφάλαιο<sup>1153</sup>, η εικονογραφία της συμμετοχής του Ηλία σε αποκαλυπτικές παραστάσεις είναι όψιμη και σπάνια. Το αντιστρόφως ανάλογο συμβαίνει όσον αφορά την Αποκαλυπτική ερμηνεία των ήδη αναφερθέντων παραστάσεων: στο Nahouli της Γεωργίας στα τέλη ι' - αρχές ια'.<sup>1154</sup> η άνοδος συνδυάζεται με την κεντρική παράσταση της Ανόδου του Σταυρού, συμβολισμός της δόξας του Χριστού.

Στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-1320)<sup>1155</sup> το άρμα του προφήτη συνδυάζεται με την απεικόνιση του Ευαγγελιστή Ιωάννη, συγγραφέα της Αποκαλύψεως, συνδυασμός που έχει επαναληφθεί στην περίπου σύγχρονη Κοίμηση της Θεοτόκου στον Οξύλιθο Εύβοιας<sup>1156</sup>. Ο χαρακτηριστικότερος συνδυασμός είναι ίσως με τον Ενώχ: σημειώνονται οι περιπτώσεις των παρεκκλησιών Göreme 1 στην Καππαδοκία (τέλη ι' αι)<sup>1157</sup> και στο Ateni της Γεωργίας (ια' αι.)<sup>1158</sup> όπου τις δύο μορφές επιστεγάζει και η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας. Στον τρούλο της Πρωτόθρονης στο Χαλκί της Νάξου (β' μισό του ια' αι.)<sup>1159</sup> και στον Άγιο Βλάσιο στη

<sup>1152</sup> Βλ. σ.395.

<sup>1153</sup> Βλ. σ.371 κ.εξ.

<sup>1154</sup> Βλ. σ.106.

<sup>1155</sup> Βλ. σ.113.

<sup>1156</sup> Βλ. σ.387.

<sup>1157</sup> Βλ. σ.378.

<sup>1158</sup> Βλ. σ.380.

<sup>1159</sup> Βλ. σ.383.



Βέροια (γ' τρίτο του ιγ' αι.)<sup>1160</sup> ο Ηλίας τοποθετείται δίπλα ή πλαισιώνει (στην β' περίπτωση) την μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ, που προορίζεται να πολεμήσει κατά του δράκοντος στην Αποκάλυψη (12:7). Τέλος στην Αγία Μαρίνα Μονής Φανερωμένης στην Κορινθία (1607)<sup>1161</sup> επιλέγεται ένας πιο απλοϊκός τρόπος: η ολόσωμη ιστόρηση του Ηλία γειτονεύει με σκηνές τιμωρίας στην Δευτέρα Παρουσία.

Ήδη αναφερθήκαμε στην συμμετοχή του Ηλία σε ομάδες ιερών προσώπων για πολύ συγκεκριμένους λόγους όπως προστασίας στην καθημερινή αβεβαιότητα, μεσιτείας για κάποιο σκοπό π.χ. μακροήμερευση ενός βασιλέως (η περίπτωση του Βασιλείου του Α' στο Paris Gr 510)<sup>1162</sup>, προστασίας ενός μοναστηρίου (Τράπεζα Μονής Διονύσου, 1603)<sup>1163</sup> ή των κτητόρων ενός ναού (του Σωτήρος στη Μολδαβία, 1488)<sup>1164</sup>. Σ' αυτές τις συνθέσεις αναπόφευκτα έχει μια κοινή παρουσία σ' έναν μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό με ίδια πρόσωπα. Με ορισμένα δε αυτό συμβαίνει ανεξαρτήτως παραστάσεων.

Μια τέτοια μορφή είναι ο Μωϋσής. Η σύνδεσή τους είναι πολλαπλή: είναι οι δύο προφήτες που εμφανίζονται στην Μεταμόρφωση ένθεν και ένθεν του Χριστού, είναι οι δύο μορφές της Π. Διαθήκης που αξιώθηκαν Θεοφανείας. Η κορυφαία αυτή στιγμή του βίου τους λαμβάνει χώρα στον ορεινό όγκο του Σινά. Το τελευταίο στοιχείο αποτέλεσε την βασικότερη αιτία της κοινής και συνδεδεμένης προβολής τους από το ομώνυμο μοναστήρι: στο σύνολο των σιναϊτικών εικόνων που συμπεριλάβαμε σ'

<sup>1160</sup> Βλ. σ.397.

<sup>1161</sup> Βλ. σ.398.

<sup>1162</sup> Βλ. σ.375.

<sup>1163</sup> Βλ. σ.410.

<sup>1164</sup> Βλ. σσ.409-10.



αυτήν την εργασία, οι δύο προφήτες παρουσιάζονται μαζί ή τοποθετούνται κοντά ανεξαρτήτως της παράστασης (που απεικονίζει τον Ηλία διατρεφόμενο στην έρημο ή απλά τοποθετημένο κατ' ενώπιον).

Όμως η συνδυαστική απεικόνισή τους δεν εκπορεύτηκε μόνο από το Σινά. Ήδη στο β' μισό του δ' αι. στην κατακόμβη της Domitillae ο Μωϋσής συντροφεύει σε μέταλλα το άρμα της ανάληψης του Ηλία<sup>1165</sup>. το ίδιο και στην σύγχρονή της σαρκοφάγο του Louvre<sup>1166</sup> ενώ στο παρεκκλήσι του Αγίου Ζήνωνος στη Ρώμη (θ' αι.) τοποθετούνται συμμετρικά σε μέταλλα<sup>1167</sup>.

Στην ζωγραφική η κατακλυσμιαία παρουσία της σκηνής της Μεταμόρφωσης συνδέει τους δύο προφήτες και σε τρίτες συνθέσεις: σταχυολογούμε ενδεικτικά την συνδυαστική τους παρουσία στο τύμπανο του τρούλου στον Άγιο Σώζωντα στο Γεράκι Λακωνίας (β' μισό ιβ' αι.)<sup>1168</sup> και στην Παρηγορήτισσα της Άρτας (1291)<sup>1169</sup>.

Η δεύτερη μορφή με την οποία συνδέεται ο Ηλίας είναι ο Ιωάννης ο Πρόδρομος. Έχουμε ήδη αναφερθεί<sup>1170</sup> στην σύνδεση των δύο μορφών που πηγάζει τόσο από την Καινή Διαθήκη όσο κι από την Πατρική φιλολογία και που καθιστά τους δύο άνδρες προεικονίσεις του Ιησού και προπάτορες του μοναχισμού.

Την παρουσία των δύο την συναντάμε στο υλικό που χρησιμοποιείται εδώ, σε ελεφαντοστέινο τρίπτυχο της Εθνικής

<sup>1165</sup> Βλ. σ.18.

<sup>1166</sup> Βλ. σ.5.

<sup>1167</sup> Βλ. σ.378.

<sup>1168</sup> Βλ. σ.386.

<sup>1169</sup> Βλ. σ.390.

<sup>1170</sup> Βλ. σσ.26-27.



Βιβλιοθήκης του Παρισιού του ι' αι.<sup>1171</sup>, σε κολώνες του ναού της Γέννησης στην Βηθλεέμ τον ιβ' αι.<sup>1172</sup>, στο τύμπανο των τρούλων του ναού της μεταμόρφωσης στο Νονγορόν (τέλη ιδ' αι.)<sup>1173</sup> και του Αγίου Νικολάου στην Curtea a de Arges της Ρουμανίας<sup>1174</sup>, στην κεντρική κόγχη της Παλαιάς Τράπεζας της Μονής Διονύσου (1603)<sup>1175</sup>, στον μονόχωρο κοιμητηριακό ναό του Οσίου Μελετίου (1751)<sup>1176</sup>. Ομοίως και σε φορητές εικόνες<sup>1177</sup> και σε παραστάσεις «Επί σοί Χαίρει»<sup>1178</sup> και «Ζωοδόχου Πηγής»<sup>1179</sup> που εξετάσαμε στο τελευταίο κεφάλαιο.

Τελειώνοντας νομίζω ότι πρέπει ν' αναφερθούμε και στην σύνδεση του Ηλία με την Θεοτόκο με βασικό συνδετικό λόγο την προεικόνιση του Ιησού από τον προφήτη δηλαδή την προεικόνιση της Ενσάρκωσης. Πέραν των ρωσικών φορητών εικόνων όπου υπό την σκέπη της εμφανίζεται μετωπικός ο προφήτης<sup>1180</sup> ή της εντυπωσιακής στοίχισης του Ηλία (και Προδρόμου) αριστερά και δεξιά της Ζωοδόχου Πηγής<sup>1181</sup> για να περιοριστώ σε δύο παραδείγματα, είναι η συχνή παρουσία του Ηλία στο σύνολο σχεδόν των παραστάσεων που αφορούν την Θεοτόκο και μάλιστα σε περίοπτη θέση, γεγονός που πιστοποιεί τον ιδιαίτερο δεσμό του προφήτη προς αυτήν<sup>1182</sup>.

<sup>1171</sup> Βλ. σ.426.

<sup>1172</sup> Βλ. εικ.83.

<sup>1173</sup> Βλ. σ.408.

<sup>1174</sup> Βλ. σ.401.

<sup>1175</sup> Βλ. σ.410.

<sup>1176</sup> Βλ. σ.401.

<sup>1177</sup> Βλ. εικ.99, 100.

<sup>1178</sup> Βλ. σ.441 κ.εξ.

<sup>1179</sup> Βλ. σ.443 κ.εξ.

<sup>1180</sup> Βλ. εικ.343,344.

<sup>1181</sup> Βλ. σ.443 κ.εξ.

<sup>1182</sup> Βλ. κεφ.ΔΑ3 – ΔΑ7, σ.437 κ.εξ.



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### A. ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ

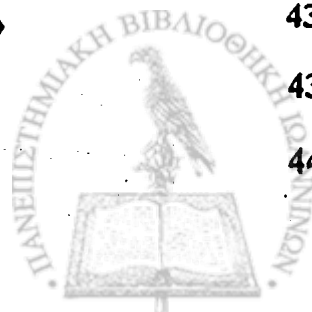
A1	Πρόλογος	1
A2	Πηγές των κειμένων	8
A3	Πατερικά κείμενα	22
A4	Λατρεία του Ηλία	35

### B. ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΠΟΥ ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΟΝ ΒΙΟ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΗΛΙΑ

BA.	Παραστάσεις που αναφέρονται σε μεμονωμένα επεισόδια	46
BA1	Η ανάληψη του προφήτη Ηλία	46
BA1α.	Η Παράσταση του άρματος (γενικά)	46
BA1β.	Η Παράσταση της ανάληψης του προφήτη Ηλία	59
	I. Παλαιοχριστιανική τέχνη	59
	II. Η ανάληψη του π. Ηλία στα χειρόγραφα	70
	1. Βιβλικά χειρόγραφα	71
	2. Ομιλίες Γρηγορίου Ναζιανζηνού	77
	3. Χριστιανική Τοπογραφία Κοσμά Ινδικοπλεύστη	82
	4. Εικονογραφημένα ψαλτήρια	84
	III. Η ανάληψη του π. Ηλία στην εντοίχιο ζωγραφική	93
	1. Κατ' ενώπιον παραστάσεις	93
	2. Κατά μήκος παραστάσεις	105
	IV. Η ανάληψη του π. Ηλία στις φορητές εικόνες	134
	1. Κατά μήκος παραστάσεις	134
	2. Κατ' ενώπιον παραστάσεις	151
	2 <sup>α</sup> . Η κατ' ενώπιον παράσταση σε άρμα μ' έναν τροχό	163
BA2	Η παράσταση της διατροφής του Ηλία από τον κόρακα	177
	I. Χειρόγραφα	181
	II. Εντοίχιος ζωγραφική	186
	III. Φορητές εικόνες	209
BA3	Λουτές παραστάσεις μεμονωμένων επεισοδίων του βίου του προφήτη.	238
BB.	Παραστάσεις που αναφέρονται σε περισσότερα του ενός επεισόδια	241
BB1	Παραστάσεις του βίου του Π. Ηλία και σκηνών του βίου του σε πλαίσια ή σε συνεχή διήγηση	241



BB1α. Παλαιοχριστιανική – Μεσοβυζαντινή Περίοδος	241
BB1β. Η ώριμη φάση της βιογραφικής παρουσίας του π. Ηλία	251
I. Εντοίχιος ζωγραφική	252
II. Φορητές εικόνες	270
1. σκηνές του βίου σε πλαίσια	270
2. σκηνές του βίου σε συνεχή διήγηση	290
2α. το σύνολο των σκηνών στην αυτή κλίμακα	291
2β. το κυρίως θέμα σε μεγαλύτερη κλίμακα	301
2γ. το μετωπικό άρμα σε περιβάλλον συνεχούς διήγησης	308
3. σκηνές του βίου σε μικτή απεικόνιση	313
<b>Γ. ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΠΟΥ ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΙ ΑΜΕΣΑ ΜΕ ΤΗΝ ΚΑΙΝΗ ΔΙΑΘΗΚΗ</b>	
ΓΑ Η παράσταση της Μεταμόρφωσης	332
I. Χειρόγραφα	334
II. Εντοίχιος ζωγραφική	343
III. Φορητές εικόνες	359
ΓΒ Παραστά εις σχετικές με τήν Αποκάλυψη του Ιωάννου.	369
<b>Δ. ΤΕΤΑΡΤΟ ΜΕΡΟΣ : ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΠΟΥ ΣΥΝΔΕΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΟΛΟΠΗ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ</b>	
ΔΑ1 Η κατ' ενώπιον παράσταση του προφήτη Ηλία	375
I Χειρόγραφα	375
II. Εντοίχιος (ψηφιδογραφία & ζωγραφική)	377
III. Η μετωπική παράσταση στη φορητή εικόνα	418
IIIα. Η συμμετοχή του Ηλία σε ομίλους ιερών προσώπων	425
IIIβ. Η συμμετοχή του Ηλία σε ομίλους που περιβάλλουν ένα κεντρικό θέμα	430
ΔΑ2 Ο προφήτης Ηλίας στα μηνολόγια και σε εικόνες που προέρχονται από την εικονογραφία τους	433
ΔΑ3 ..στην παράσταση «Άνωθεν οί προφήται σέ προκατήγγειλαν»	436
ΔΑ4 ..στην παράσταση «Ρίζα του Ίεσσαί»	438
ΔΑ5 ..στην παράσταση «Επί σοί Χαίρειν»	441





ΔΑ6	..στην παράσταση της «Ζωοδόχου Πηγής»	443
ΔΑ7	..στην παράσταση «Μέγας εἰ Κύριε»	445
ΔΑ7	..στις παραστάσεις τοπογραφίας όρους Σινά και Παλαιστίνης	446

**Ε. ΠΕΜΠΤΟ ΜΕΡΟΣ: καταληκτικά συμπεράσματα.** 449

1.	ΕΙΣΑΓΩΓΗ	451
2.	ΕΠΙΧΡΗΜΑΤΙΣΜΟΣ	452
3.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	453
4.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	454
5.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	455
6.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	456
7.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	457
8.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	458
9.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	459
10.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	460
11.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	461
12.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	462
13.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	463
14.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	464
15.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	465
16.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	466
17.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	467
18.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	468
19.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	469
20.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	470
21.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	471
22.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	472
23.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	473
24.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	474
25.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	475
26.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	476
27.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	477
28.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	478
29.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	479
30.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	480
31.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	481
32.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	482
33.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	483
34.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	484
35.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	485
36.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	486
37.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	487
38.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	488
39.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	489
40.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	490
41.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	491
42.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	492
43.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	493
44.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	494
45.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	495
46.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	496
47.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	497
48.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	498
49.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	499
50.	ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ	500

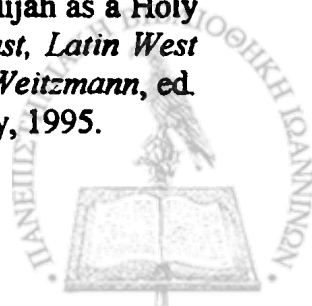


## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. AGÉMIAN S. «Introduction à l' étude des Icônes Melkites», *Icônes Melkites*, exposition Beyrouth, musée N. I. SURSOCK, mai – juin 1969.
2. ΑΙΝΑΛΟΒ Δ. V. *The Hellenic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick – New Jersey, 1961.
3. fr. ALAM A. *Who is Saint Elias?*, Damascus, 1995.
4. ALFÖLDI-ROSEMBAUM E., WARD-PERKINS J., *Justinianic Mosaic Pavements in Cyrenaican Churches*, Roma, 1980.
5. ALIBEGASVILI G. – VOLSKAYA A. «Les icônes de la Géorgie», *Les Icônes*, Milano, 1981.
6. ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ Θ. *Θησαυροί της Σίφνου. Εικόνες*, Αθήνα, 1979.
7. ΑΛΙΠΡΑΝΤΗΣ Θ. *Ο λειτουργικός ύμνος «Επί σοί χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα ἡ κτίσις..» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Θεσσαλονίκη, 2000.
8. A. ALPAGO-NOVELLO, V. BERIDZE, J. LAFONTAINE-DOSOGNE, E. HYBSCH, G. IENI, N. KAUCHTSCHISCHWILI *Art and Architecture in Medieval Georgia*, Louvain-la-neuve, 1980.
9. ALPATOV M. V. *Early Russian Icon Painting*, Moscou 1978.
10. ALPATOV M. V. «Sur la peinture ancienne de Pskov», *Icônes Pskov du XIIIe –XVIe siècles*, Leningrad 1990.
11. ALPATOV M. V. – RODNIKOVA I. *Icônes Pskov du XIIIe –XVIe siècles*, Leningrad 1990.
12. ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ Γ. «Ηρακλής», *Ελληνική Μυθολογία*, τ. 4, Αθήνα 1986.
13. ANDERSON J. – CANART P. WALTER C. *The Barberini Psalter*, Stuttgart, 1989.
14. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ Μ. *Δελφοί*, Αθήνα, 1990.



15. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ Μ. «Ζωγραφική και Αγγειογραφία», Ι.Ε.Ε., τ' Γ2, Αθήνα 1972.
16. ANTONOVA V. – *Catalogue de l' ancienne peinture de la Galerie Tretjakov, II*, Moscou, 1963.
17. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ. «βυζαντινές τοιχογραφίες», *Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα, 1994.
18. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ. «Ζητήματα Μνημειακής ζωγραφικής του 16<sup>ου</sup> αι Η τοπική Ηπειρωτική Σχολή», *Δ.Χ.Α.Ε.*, περίοδος γ', τ. ιστ', 1991-92.
19. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ. *Η μονή των Φιλανθρωπινών και η α' Φάση της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983.
20. BABIC V. «Les chapelles annexes des églises byzantines; fonction liturgique et programmes iconographiques», *bibl. Des C.A. III*, Paris, 1969.
21. ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ Η. *Θησαυροί της Λέσβου. Εικόνες Εκκλησιαστικού Βυζαντινού Μουσείου Μυτιλήνης*, Μυτιλήνη 1989.
22. BALTOYANNI C. *Icons. Demetrios Ekonomopoulos Collection*, Athens 1986.
23. BARDY G. «Le souvenir d' Elie chez les Pères Grecs», *Elie le prophète*, Etudes Carmélitaines, I, 1956.
24. BARATTE METZGER C. F.- *Catalogue des sarcophages en pierre d' époques romaine et paléochrétienne du Musée du Louvre*, Paris, 1985.
25. BARNES J. *Icon collections in the U.S.A*, 1991.
26. ΒΕΛΛΑΣ Β. *Θρησκευτικάί προσωπικότητες τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης*, Α', Αθήναι, 1934.
27. BENESECIC V., *Monumenta Sinitica Archaeologica et Palaeographica*, I, Leningrad, 1925.
28. BENOIT F. *Sarcophages paléochrétiens d' Arles et de Marseille*, Paris, 1954.
29. BEZALEL N. «Living the Dead Became: the prophet Elijah as a Holy Image in early jewish art», *Byzantine East, Latin West art – Historical Studies in honor of Kurt Weitzmann*, ed. C. Moss, K. Kiefer, Princeton, New Jersey, 1995.



30. B. BOBRINSKY - «Γρηγορίου Παλαμά Λόγοι Αποδεικτικοί Αντεπίγραφαι  
Π. ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ - Επιστολαί Πρὸς Βαρλαάμ καὶ Ἀκίνδυνον Ὑπὲρ  
Ι. ΜΕΥΕΝΔΟΡΦΦ - Ἡουχαζόντων», Συγγράμματα, Τ. Α', Θεσσαλονίκη,  
Π. ΧΡΗΣΤΟΥ 1962.
31. БОЖКОВ А. *Тревненската Живописна Школа, Соφια, 1975.*
32. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π. *Η κρητική ζωγραφική τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, Αθήνα, 1986.*
33. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π. «Οι εικόνες Μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου», *Ευφρόσινον, 1991.*
34. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π. «Ψηφιδωτά και Βυζαντινές τοιχογραφίες», *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Κέρκυρα* (εκδ. Λ. Μπρακιώτης), *Κέρκυρα, 1994.*
35. ΒΟЈКОВ А. *L' icône Bulgare, Sofia, 1984.*
36. BOSCHKOV A. *Die Bulgarische Malerei: von Anfängen bis zum 19 Jahrhundert, Recklinghausen, 1969.*
37. BOSCHKOV J. *La peinture bulgare des origines au XIX<sup>ème</sup> siècle, Recklinghausen, 1974.*
38. BOTTE D. «Le culte du prophete Elie dans l' eglise chretienne», *Élie le prophète, Études Carmelitaines, 1956, I.*
39. BOTTINI G. «La preghiera di Elia in Giacomo 5,17-18», *Studio della tradizione biblica e diudaica, Jerusalem, 1981.*
40. BRENSKE H. *Ikonen Einführung von Kl. Wesse, Schuler Verlagsgesellschaft, München, 1976.*
41. BRUBAKER L. «Politics, partonage and art in IX<sup>th</sup> century Byzantium: the Homilies of Gregory Nazianzenus», *D.O.P., 39, 1985.*
42. du BUISSON M. *les peintures de la Synagogue de Doura – Europos, 245-256 après J.C., Roma, 1939.*
43. BURY R.G. «Timaeus», *Plato, VII, 41<sup>e</sup>, Cambridge, Massachusetts, 1952.*
44. A. CALDERINI A., *La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano, Milan, 1951.*  
CHIERICI G.,  
CECHELLI C.
45. CALVESI M. *Les trésors du Vatican, Genève, 1962.*



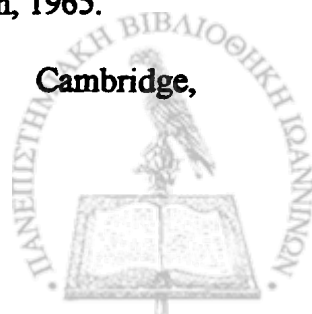
46. ΓΑΡΙΔΗΣ Μ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ Α. - *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 1993.
47. CAZELLES H. «Elie», *Catholicisme: hier, aujourd'hui, demain*, IV, Paris, 1956.
48. ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ Γ. Η Ιερά Μονή Ραβενίων Δρόπολης, Αθήνα, 1995.
49. ΓΙΑΛΟΥΡΗΣ Ν. «Τα ουράνια σώματα στη φιλοσοφία και την τέχνη του ΣΤ' και Ε' αι. π.Χ.», *Αρχαιολογία* III, Αθήνα, 1982.
50. CHATZIDAKIS M.  *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut*, Venice, 1962.
51. CHATZIDAKIS-BACHARAS T., *Les peintures murales de Hosios Loukas: Les chapelles occidentales*, Athènes 1982.
52. CHATZIDAKIS-BACHARAS T., «Particularites du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide», *C.A.*, XXII, 1972.
53. CHAZAL G. «L' Orient chrétien et les icônes», *Icônes du Liban*, Paris, 1996.
54. CHIOVARO F. «La nuée des témoins», *Histoire des saints et de la sainteté Chrétienne*, I, Paris, 1986-1988.
55. COUMBARAKI-PANSELINOY N. «Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIII<sup>e</sup> siècle en Attique », *Βυζαντινά Μνημεία*, 3, Θεσ/νίκη, 1976.
56. CRUIKSHANK E.- DODD E. «Notes on the monatory of Mar Musa Al Habashi, near Nebek Syria», *Crusader act in the XII<sup>e</sup> century*, 152, 1982.
57. CUMONT F. *Recherches sur le symbolisme funeraire des Romains*, Paris, 1966.
58. CUTLER A. «The Aristocratic Psalters in Byzantium», *C.A.*, XIII, Paris, 1984.
59. CUTLER A. J. W. NESBITT - *L' arte bizantina il suo pubblico*, Torino, 1986.
60. DALTON O. *Byzantine art and archeology*, New York, 1911.
61. DANIELOU J. *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, 1961.



62. DEHANDSCHUTTER B. «Les Apocalypses d' Élie», *Élie le prophète; Bible, Tradition, Iconographie*, Bruxelles, 1985.
63. DELVOYE C. *Βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα, 1991.
64. DEMUS O. «Elijah and Alexander», *Studies in memory of D. Talbot-Rice*, Edimbourg 1975.
65. DEMUS O. *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949.
66. DEQUEKER L. «Le prophète Élie dans l' Iconographie Juive», *Élie le prophète; Bible, tradition iconographie*, Colloque des 10 et 11 Novembre, Bruxelles, 1985.
67. DER NERSESSIAN S. «L' illustration des psautiers grecs du moyen-âge, II, Londres, Add. 19352», *C.A.*, V, Paris, 1970.
68. DER NERSESSIAN S. «The illustrations of the homilies of Gregory Nazianzenus, Paris, Gr. 510, a study of the connection between text and images», *D.O.P.* XVI, 1962.
69. DERWAS CHITTI J. *The Desert, a City. An Introduction to the Study of Egyptian & Palestinian Monasticism under the Christian Empire*, Oxford, 1966.
70. DEVREESSE R. «Le christianisme dans la province d'Arabie», *Revue Biblique*, LI, 1942.
71. DHAMO D. *La peinture murale du Moyen - Age en Albanie*, Tirana, 1974.
72. DIEZ E. - DEMUS O. *Byzantine Mosaics in Greece; Hosios Lucas & Daphni*, Massachusetts, 1931.
73. DIMITROKALLIS G. «Note sur l' ascension d' Alexandre en Italie», *C.A.*, XVII, 1967.
74. DINKLER E. *Das Apsismosaik von S. Appolinare in Classe, Opladen*, 1964.
75. DIRINGER D. *The Illuminated Book; its history and production*, London, 1967.
76. DJURIC V. *Byzantinischen Fresken in Jugoslawien*, München, 1976.
77. DRAGUT V. *La peinture murale de la Moldavie, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle*, Bucarest 1983.



78. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ Ν. Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης, Αθήνα, 1995.
79. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ Ν. *Βυζαντινή Αρχαιολογία*, τ. 2, Θεσσαλονίκη, 1972.
80. EBERSOLT J. *La miniature byzantine*, Paris-Bruxelles, 1926.
81. EBERSOLT J. «Mélanges d' histoire et d' archéologie byzantine», *Revue de l' histoire des religions*, LXXVI, 1917.
82. ΕΒΣΕΓΕΒΑ Λ. «Ελληνικές και Σλαβικές εικόνες ιε' - ιη' αι.», *Το κάλος της Μορφής. Μεταβυζαντινές Εικόνες ΙΕ' - ΙΗ' αι.*, Αθήνα, 1995.
83. ECKARDT T. *Engel und Propheten*, Recklinghausen, 1959.
84. EMMANOYHΛ M. Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Ευβοίας, Αθήνα, 1991.  
M. EMMANOYHΛ, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Ευβοίας, Αθήνα, 1991.
85. ΖΙΑΣ Ν. «Πρωτόθρονη στο Χαλκί, Νάξος», *Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα* (εκδ. Μ. Χατζηδάκης), Αθήνα 1989.
86. FELICCETI-LIBENFELS W. *Geschichte der Byzantinische Ikonmalerei*, Olton-Lausanne, 1956.
87. FERRUA A. *La pittura della nuova catacomba di Via Latura*, Roma, 1960.
88. FIEY J., O.P. «Assyrie chrétienne», II, *Recherches*, XXIII, Beyrouth, 1965.
89. FLEISCHER J. *Catalogue Greek and Russian icons*, Ny Carlsberg Glyptotek 1995.
90. FOHRER G. *Elia*, Zurich, 1968.
91. FORSYTH WEITZMANN K. G.- *The Monastery of Saint Catherine at mount Sinai; The church and fortress of Justinian*, Michigan, 1965.
92. FOWLER, H.N. «Sophist», *Plato*, II, 235-236, Cambridge, Massachusetts, 1952.



93. GALAVARIS G. *The illustration of the liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969.
94. GALAVARIS G. «The icon in the life of the church: Doctrine, Liturgy, Devotion», *Iconography of religion*, XXIV, 8, Leiden 1981.
95. GALEY J. *Sinai und das Katharinenkloster*, Stuttgart – Zurich, 1979
96. GARIDIS M. *La peinture murale dans le monde Orthodoxe et dans les pays sous domination étrangère après la chute de Byzance (1450-1600)*, Athènes 1989.
97. GARNIER F. «Le langage de l' image au Moyen – Age; II», *Grammaire des gestes*, Paris, 1988.
98. GRABAR A. «Image de l' ascension d' Alexandre en Italie et en Russie», *Χαριστήριο εις Α.Κ. Ορλάνδου*, Αθήναι, 1965.
99. GRABAR A. *L' age d' or de Justinien. De la mort de Théodose à l' Islam*, Paris, 1966.
100. GRABAR A. «La decoration des coupales a Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento», *J.Ö.B.G.*, VI, 1957.
101. GRABAR A. *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928.
102. GRABAR A. «Le premier art chrétien (200-395)», *L' univers des formes*, Paris, 1966.
103. GRABAR A. «Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IXe – XIe s.)», *Bibliothèque des Cahiers Archéologiques*, t. VIII, Paris, 1972.
104. GRABAR A. *Les miniatures du Gregoire de Nazianze de l' Ambrosienne (Ambrosianus 49-50)*, Paris 1943.
105. GRABAR A. «Quelques notes sur les psautiers illustres bysantins du IX<sup>ème</sup> siècle», *C.A.*, XV, Paris, 1965.
106. GRABAR A. – «Les miniatures du Grégoire de Naziance de l' Ambrosienne (Ambrosianus 49-50)», *Orient et Byzance*, IX, Paris, 1943.  
MILLET G.
107. GRAY J. «I and II Kings», *The Old Testament Library*, London, 1964.





108. GUIGUI A. «Le prophète Elie dans la liturgie juive», *Élie le prophète*, Colloque Bruxelles, 1985.
109. HALKIN F., S.J. «Inscriptions grecques relatives à l' hagiographie», *Analecta Bollandiana*, τ. LXVII (Melanges P. PEETERS, I), 1949.
110. HAYEK M. «Elie dans la tradition syriaque», *Elie le prophète*, Etudes Carmélitaines, 1956, I.
111. HENNECKE E. - SCHNEEMELCHER N. *Neutestamentliche Apokryphen I*, Tübingen, 1968.
112. HENRY P. *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle*, Paris, 1930.
113. HODDINOT R. *Early byzantine churches in Macedonia and southern Serbia: a story of the origines and the initial development of east christian art*, Londres, 1963.
114. HONOUR U. - FLEMING J. *A world History of Art*, London, 1982.
115. HUBER P. *Athos; Leben, Glaube, Kunst*, Zürich, 1969.
116. HUTTER I. *Early Christian and Byzantine*, New York, 1971.
117. IEREMIAS G. *Die holztüre der Basilica S. Sabina in Rom*, Tubingen, 1980.
118. IMMERZEEL M. *Syrian Icons, collection Antoine Touma*, Rotterdam, 1998.
119. ITIMIE C. - FOCŞA M. *Icônes sur verre*, 1968.
120. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ Α. «Ο συμβολισμός του χρυσού φόντου στα βυζαντινά ψηφιδωτά», *Αρχαιολογία*, τ.1, Αθήνα 1981.
121. ΙΩΑΝΝΟΥ Α. *Το Παρεκκλήσι της Αγίας Μαρίας στη Μονή Φανερωμένης Κορινθίας και ο αγιογράφος του Δημ. Κακαβάς*, Ναύπλιο, 1966.
122. JANIN R. «Le siège de Constantinople et le Patriarchat Oecuménique. Les églises et les monastères», *La géographie ecclésiastique de l' empire byzantin I-III*, Paris, 1969.
123. de JERPHANION C. *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1936.



124. JOLIVET-LEVY, C. *Les églises Byzantines de Cappadoce*, Paris, 1991.
125. JOÛON P. «Le costume d' Elie et celui de Jean Baptiste», *Biblica; Commentarii ad rem Biblicam Scientifice Investigandam*, vol. 16, Roma, 1935.
126. ΚΑΚΑΒΑΣ G. *Kastoria Byzantine Museum*, Athens, 1996.
127. ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ Θ. «Τήβεννος», *Σύγχρονος Εγκυκλοπαίδεια Ελευθερουδάκη*, τ. 12, Αθήναι 1972.
128. ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ Ι. «Δωδεκάθεο», *Ελληνική Μυθολογία* τ. 2, Αθήνα, 1986.
129. ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ Ι. «Οδυσσέας», *Ελληνική Μυθολογία* τ. 5, Αθήνα, 1987.
130. ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ Ι. «Η γεωγραφία της Οδύσσειας», *Ελληνική Μυθολογία*, τ. 5, Αθήνα 1987.
131. ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ Ι. «Οδυσσέας», *Ελληνική Μυθολογία* τ. 5, Αθήνα, 1987.
132. ΚΑΚΡΙΑΔΗΣ Ι. «Οι εικαστικές τέχνες ως πηγή της ιστορίας του μύθου», *Ελληνική Μυθολογία*, τ. 1, Αθήνα 1986.
133. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κ. *Άθως Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθηναι, 1963.
134. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κ. «Η εικόν «ΜΕΓΑΣ ΕΙ ΚΥΡΙΑ...» του κρητός ζωγράφου Ι. Κορνάρου, Θεσσαλονίκη, 1970.
135. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κ. *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως*, Θεσσαλονίκη, 1972.
136. ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ Δ. «Ερμηνευτικές Παρατηρήσεις στο Εικονογραφικό Πρόγραμμα του Πρωτάτου», *Δ.Χ.Α.Ε.*, περ.Δ', τ.ΙΕ' (1989-90).
137. ΚΑΝΤΟΡΟΒΙΤΣ Ε. «Oriens Augusti. Lever du Roi», *D.O.P.*, XVII, 1963.
138. ΚΙΜ Η. *The Gospel of Nicodemus*, Toronto, 1973.
139. ΚΙΤΖΙΝΓΕΡ Ε. *I Mosaici di Monreale*, Palermo, 1960.
140. ΚΙΤΖΙΝΓΕΡ Ε. *The mosaics of St Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington, 1990.
141. ΚΙΕΛΛΙΝ Η. *Ryska Ikoner*, Stockholm, 1956.
142. ΚΛΑΟΥΣΕΡ Τ. *Taufet in ledendigem wasser*, Munster, 1939.



143. KNECHT C. *Iconographie du prophète Elie dans l' art Chretien d' Orient*, Paris, 1990.
144. KONDAKOV N. *L' icone russe*, Prague, 1929.
145. KONDAKOV N. *The Russian Icon*, Oxford, 1927.
146. KONDAKOV N. «Use and place of icons in Russia» *The russian icon*, Oxford 1927.
147. ΚΟΡΔΗΣ Γ. *Η χρωματική δομή των μορφών του Θεοφάνη του Κρητός*, Αθήνα, 1998.
148. KOTTER B. «Die Schriften des Johannes von Damaskos», *Patristische Texte und Studien*, no 29, Berlin, 1988, τ.5, σσ. 406-418.
149. KOTTER B. «Τοῦ Ὁσίου ἀββᾶ Ἰωάννου πρεσβυτέρου Δαμασκηνοῦ, Περί παρθενίας (97;IV24) ωζ'», *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, II, Berlin, 1973.
150. ΚΟΥΜΟΥΛΙΔΗΣ  
I. – ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ Α.  
– ΣΔΡΟΛΙΑΣ Σ.  
–  
151. KÜHNEL G. *Wall painting in the latin kingdom of Jerusalem*, Berlin, 1988.
152. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙ-  
ΔΗΣ Γ. *Νέον ἐγκυκλοπαιδικόν λεξικόν τῆς Ἁγίας Γραφῆς*, Αθήναι, 1985.
153. ΛΑΓΓΗΣ Μ. *Ὁ Μέγας Συναξαριστής τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας*, Αθήναι, 1988.  
Επίσκοπος Οινόης
154. LAMY S. *Ephraemi Hymni et Sermones*, τ. III, Malines, 1882-1902.
155. LASSUS J. «L' illustration byzantine du Livre des Rois (Vat. gr. 333) », *C.A.*, IX, Paris, 1973.
156. LASSUS J. *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris, 1947.
157. LAZAREV V. *Novgorodian, Icon – Painting*, Moscow, 1969.
158. LAZAREV V. *Old Russian Murals and Mosaics. From the XI to the XVI century*, London, 1966.
159. LAZAREV V. *Ikoni, XI-XII vekov*, Moskva, 1983.



160. LELOIR L. «Éphrem de Nisibe, Commentaire de l'Évangile concordant ou diatessaron», III, S.C., 121.
161. LECLERQ H. «Élie, Élysée», *D.A.C.L.*, 1921, IV, 2.
162. LEGRAND E. «Hérodote, Histoires, II, Euterpe», *Les belles lettres*, Paris, 1936.
163. LUCCHESI-PALLI E. «Elias», I, *Lexikon der Christlichen ikonographie*, 1968.
164. MAGUIRE H. «A murderer among the Angels: The Frontispiece Miniatures of Paris. Gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art», *The Sacred Image East and West*, Urbana & Chicago, 1993.
165. MAJER J.-L. *Le baptistère de Naples et ses mosaïques*, Fribourg, 1964.
166. MARAVAL P. *Lieux saint et pèlerinage d'Orient*, Paris, 1985.
167. MARCUCCI L. *Gallerie Nazionali di Firenze*, Roma, 1958.
168. MASLENITSYN S. *Jaroslavian Icon painting*, Moscow, 1973.
169. MASSIGNON L. «Élie et son rôle transhistorique Khadiriya, en Islam», *Elie le prophète*, Etudes Carmélitaines, 1956, II.
170. MATEOS J., S.I. «Le typicon de la Grande Eglise: introduction, texte critique, traduction et notes, I: Le cycle des douze mois», *Orientalia Christiana Analecta*, CLXV, Roma, 1962.
171. ΜΗΛΙΑΤΖΙΔΟΥ-ΙΩΑΝΝΟΥ Ε. «Εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Φλώρινας στα τέλη του 19ου - αρχές 20ού αιώνα», *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18ος - 20ος αι.*, Θεσσαλονίκη, 1998.
172. MIJOVIC P., «La théophanie dans la peinture de Moraca», *Mélanges Sv. Radojic*, Belgrade, 1969.
173. MILLET G. «L' ascension d' Alexandre», *Syria*, IV, 1923.
174. MILLET G. *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Paris, 1927.
175. MILLET G. - FROLOW A. *La peinture du Moyen - Age en Yougoslavie*, Paris, 1954.



176. MILLET G.- *Byzantine painting at Trebizond*, London, 1936.  
TALBOT RICE D.
177. MILOSEVIC D. *Gracanica Monastery*, Belgrade, 1989.
178. MILOSSEVICH G. *I Serbi a Trieste, storia, religione, arte, Venezia*, 1978.  
- BIANCO FIORIN M.
179. MONTGOMERY A. J. *A critical and exegetical commentary of the Books of Kings*, Edimbourg, 1960.
180. MORAVCSIK G. «Sagen und Legenden uber Kaiser Basileos I», *D.O.P.*, XV, 1961.
181. MORENZ S. *Die Geschichte von Joseph der Zimmerman*, Berlin, 1951.
182. MORIN G. *Cesaire d' Arles, sermons*, Moredsous, 1937.
183. MOUBARAC Y. «Élie dans le Coran», *Elie le prophète, Etudes Carmélitaines*, 1956, II.
184. ΜΟΥΡΙΚΗ Ν. «Αἱ Βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τρούλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρῶ», *Α.Δ.*, τ.25 (1970), Αθήναι, 1971.
185. ΜΟΥΡΙΚΗ Ν. «Αἱ Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῶν παρεκκλησιῶν τῆς Σπηλιᾶς Πεντέλης», *Δ.Χ.Α.Ε. περ. Δ' - τομ. Ζ'* (1974).
186. ΜΟΥΡΙΚΗ Ν. «Αἱ διακοσμήσεις τῶν τρούλλων τῆς Εὐαγγελιστρίας καὶ τοῦ Ἁγίου Σώζοντος Γερακίου», *Αρχαιολογικά Χρονικά, Αρχαιολογική Εφημερίς* (1971, Αθηναι, 1972).
187. ΜΟΥΡΙΚΗ Ν. *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα, 1978.
188. ΜΟΥΡΙΚΗ Ν. *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονῆς Χίου*, Αθήνα, 1985.
189. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ Ν. - ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗΣ Γ. *Γεράκι· οι εκκλησίες του οικισμού, Θεσσαλονίκη*, 1981.
190. ΜΠΑΤΗΣ Ε. *Ο ἅγιος ναύτης*, Αθήνα, 2000.
191. ΜΠΙΟΝΟΒΑΣ Ν. «Προσφορές συντεχνιών σε ναούς των Σερρών», *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18ος - 20ος αι.*, Θεσσαλονίκη, 1998.
192. ΜΠΟΥΡΑΣ Χ. «Νέο ανάγλυφο της αναλήψεως του Αλεξάνδρου», *Δ.Χ.Α.Ε.*, π. Δ', τ. ΙΔ', 1987-88.



193. ΜΠΟΥΡΑΣ Χ., 'Εκκλησίες τῆς Ἀττικῆς, Αθήναι, 1969.  
ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ  
Α. ΑΝΔΡΕΑΔΗ Ρ.
194. MURATOFF P. *Icônes russes anciennes de la collection Ostroukov, Moscou, 1914.*
195. MURATOV P. *Thirty five russian primitives: Jacques Zalotnidzky's collection, Paris, 1931.*
196. MURPHY R.- «Élie», *Dictionnaire de spiritualité*, IV, 1960.  
PETERS C.
197. NANDRIS G. *Christian humanism in the Neo-Byzantine mural painting of Eastern Europe, Wiesbaden, 1970.*
198. NARKISS B. «Living the Dead Became: The prophet Elijah as a Holy Image in Early Jewish Art», *Byzantine East, Latin West. Art - Historical Studies in honor of K. Weitzmann, Princeton, New Jersey, 1995.*
199. NAU F. «Un Martyrologe et douze ménologes syriaques», *P.O.*, X.
200. NEGRI-ARNOLDI «Eli», *Bibliotheca Sanctorum*, 1964, IV.  
F.
201. NEUSS W. *Die Katalanische bibelillustration um die Wende des ersten jahrtausends und die altspanische Buchmalerei, K. Schroeder, Verlag, Bonn und Leipzig, 1992.*
202. NICOLESCU C. *Icônes Roumaines, Bucarest, 1971.*
203. NIEDERLE L. *Manuel de l' antiquité slave, Paris, 1926.*
204. NYSSSEN W. *Das Zeugnis des Bibles im fruhen Byzanz, Fribourg - in - Breisgau, 1962.*
205. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Αί τοιχογραφίαι τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου  
Α. παρά τὰς Σέρρας, Θεσσαλονίκη, 1973.
206. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων  
Α. Αποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1953.
207. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ «Μερικαὶ παρατηρήσεις εἰς τὰς Ἡπειρωτικὰς  
Α. τοιχογραφίας», *Δελτίον Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Εταιρείας (Δ.Χ.Α.Ε.)*, περίουδου δ', τ. I, Αθηναι 1960.
208. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ *Μουσεῖο Μπενάκη, κατάλογος τῶν εικόνων, Αθήναι,*  
Α. 1936.



209. OAKESHOTT W. Die Mosaiken von Rom von dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert, 1967.
210. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ Μ. «Αρχαία νομίσματα», *Ελληνική Τέχνη*, Αθήνα 1996.
211. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Κ. *Περί των Ο' Ερμηνευτών της Παλαιάς Θείας Γραφής*, Αθηναι, 1844-9, I-IV.
212. ΟΚΟΝΕΒ Μ. «Lesnovo», στο G. MILLET, *L' art byzantin chez les slaves: I. Les Balkans*, Paris 1930.
213. ΟΜΟΝΤ Η. *Miniatures des plus anciens manuserits grecs de la Bibliotheque Nationale du VI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siecle*, Paris 1929.
214. ΟΝΑΣΧ Κ. *Ikonen*, Berlin, 1961.
215. ΟΝΑΣΧ Κ. - SCHNIEPER A. *Ikonen Faszination und Wirklichkeit Herber*, Freiburg-Basel - Wien, 1995.
216. ΟΡΑΝΓΕ Η. *Studies on the iconography of cosmic Kingship in the ancient world*, Oslo, 1953.
217. ΟΡΑΝΑΝΔΟΣ Α. *Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης*, Αθήναι, 1963.
218. P. BRUNO de JESUS MARIE O.C.D. «Puissance de l'Archétype», *Elie le prophète*, Etudes Carmélitaines, 1956, II.
219. P. DOROTHEE de S. RENE «In spiritu et virtute Eliæ», *Elie le prophète*, Etudes Carmélitaines, 1956, II.
220. P. ÉLISÉE DE LA NATIVITÉ O.C.D. «Les Carmes imitateurs d'Élie (1370-1668)», *Elie le prophète*, Etudes Carmélitaines, 1956, II.
221. P. HERDE de l' INCARNATION «Elie chez les Pères Latins», *Elie le prophète*, Etudes Carmélitaines, 1956, I.
222. P. LOUIS MARIE DU CHRIST O.C.D. «La succession élianique devant la critique», *Elie le prophète*, Etudes Carmélitaines, 1956, I.
223. P.M.-E. BOISMARD «Elie dans le Nouveau Testament», *Élie le prophète*, Études Carmélitaines, 1956, I.
224. P.MARIE-JOSEPH STIASSNY, «Le prophète Élie dans le Judaïsme», *Élie le prophète*, Études Carmélitaines, 1956, II.



225. P.MICHEL  
MARIE DE  
CROIX O.C.D. LA «Un prophétisme dans l' Église», *Élie le prophète*,  
Études Carmélitaines, 1956, II.
226. P.PASCAL  
KALLENBERG O. «Le culte liturgique d' Élie dans l' ordre du Carmel»,  
*Élie le prophète*, Études Carmélitaines, 1956, II.  
Carm.
227. P.R. HENDRICKS «La succession héréditaire (1280-1451)», *Elie le* 36  
O. Carm. *prophète*, Etudes Carmélitaines, 1956, II.
228. ΠΑΪΣΙΔΟΥ Μ. *Οι τοιχογραφίες του 17<sup>ου</sup> αι. στους ναούς της Καστοριάς.*  
*Συμβολή στη μελέτη της Μνημειακής Ζωγραφικής της*  
*Δυτικής Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 1995.*
229. ΠΑΝΔΥΡΣΚΙ В. *Паметници на Искрството в Църковния Историко,*  
*София, 1977.*
230. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ Α. *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, Αθήνα, 1985.*
231. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ Α. *Εισαγωγή στην Βυζαντινή αρχαιολογία, Ιωάννινα, 1998.*
232. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ Α. *Τα βυζαντινά μνημεία και το Οικουμενικό Πατριαρχείο,*  
*Αθήνα, 1990.*
233. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ Α. – Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 1993.  
ΓΑΡΙΔΗΣ Μ.
234. ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ Θ. *Η Βέροια και οι ναοί της, Αθήνα, 1994.*
235. ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΥ «Μονή προφήτου Ἡλίου Δραγαμέστου», Π.Ο.Κ., 11  
Σ. (1930).
236. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑ- Διάκοσμος του τρούλου των ναών της Παλαιολόγειας  
ΚΗΣ Τ. Περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο, διδ. διατριβή,  
Ιωάννινα, 1992.
237. ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΥ Χάρτινες Εικόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά  
Ν. 1655 – 1894, Αθήνα, 1990.
238. ΠΑΣΣΑΣ Ν. *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Μεγάλης*  
*Παναγιάς τῆς Σάμου, Αθήναι, 1982.*
239. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗ Χ. – Μονή Σταυρονικήτα, Αθήναι, 1974.  
ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ ΑΓ.  
– ΘΕΟΧΑΡΗ Μ.
240. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ *Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας,*  
Σ. *Θεσσαλονίκη, 1960.*





241. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ Σ. *Καστοριά Ι, Βυζαντινάι τοιχογραφίαι, Θεσσαλονίκη, 1953.*
242. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ Σ. *Οἱ θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὁρους, σειρά Α΄*  
 - ΧΡΗΣΤΟΥ Π. - *Εικονογραφημένα χειρόγραφα, τ. Α΄., Αθήναι, 1973.*  
 ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ  
 ΤΣΙΟΥΜΗ Χ. -  
 ΚΑΔΑΣ Σ.
243. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ Σ. *Οἱ θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὁρους, σειρά Α΄*  
 - ΧΡΗΣΤΟΥ Π. - *Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, τ. Β΄., Αθήναι, 1975.*  
 ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ  
 ΤΣΙΟΥΜΗ Χ. -  
 ΚΑΔΑΣ Σ.
244. PERKINS A. *The Art of Dura-Europos, Oxford, 1973.*
245. PERRELLA G. «Num Henoch et Elia a morte immunes?», *Divus Thomas: commentarium de philosophie et theologia, 1936, XXXIX.*
246. PETKOVIC S. «The thirteenth century frescoes in the Moraca monastery. A reinterpretation», *Actes du XVème Congrès International des Etudes Byzantines (C.I.E.B. Athènes, 1976). Art et archéologie. Communications B΄, Athènes, 1987, σσ. 631-638.*
247. PETKOVIC S. *The monastery of the Holy Trinity near Pljevlja, Beograd, 1974.*
248. PETKOVIC V. *La peinture serbe du Moyen – Age, II, Belgrade, 1931-34.*
249. PETKOVIĆ V. - *Manastir Decani, Belgrade, 1941.*  
 BOSKOVIC D.
250. PICARD C. «Le trône vide d' Alexandre dans la cérémonie de Cyinda et le culte du trône vide à travers le monde Gréco-romain», *C. A., VII, MCMLII.*
251. PICCIRILLO M. *Chiese e mosaici di madaba, Jerusalem, 1989.*
252. ΠΟΛΙΤΗΣ Ν. «Μετεωρολογικοί μύθου», *Λαογραφικά σύμμεικτα, Γ΄, Αθήναι, 1931.*
253. ΠΟΛΙΤΗΣ Ν. «Ο ήλιος κατά τούς δημώδεις μύθους», *Λαογραφικά σύμμεικτα, Β΄, Αθήναι, 1975.*



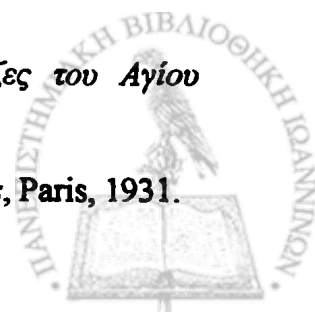
254. PRIVALOVA E. *La peinture murale de Timothésoubarri, recherche sur la peinture monccementale géorgienne médiévale, Tbilissi 1980.*
255. ΠΡΟΒΑΤΑΚΗΣ Θ. *Ὁ Διάβολος εἰς τὴν Βυζαντινὴν Τέχνην, Θεσσαλονίκη, 1980.*
256. von RAD G. «Théologie de l' Ancien Testament», *Nouvelle Série Théologique*, no 19, Genève, 1965.
257. RADOJCIC S. «Les fresques de Gracanica», *L'art byzantin au début du XIVe siècle, Symposium de Gracanica 1973*, Belgrade, 1978.
258. RADOJCIC S. *Mileševa: It's history and Painting*, Beograd, 1971.
259. RATHE K. «Elias», *Enciclopedia Cattolica*, 1950, V.
260. REAU L. *Iconographie de l' art chrétien II: Iconographie de la Bible; I. L' Ancien Testament*, Paris, 1956.
261. REAU L. «L' iconographie du prophète Élie», *Élie le prophète, Études Carmelitaines*, I, 1956.
262. REFORMATSKA-YA M. *Northern Icons*, Moscow, 1968.
263. RESCH P. *La doctrine ascétique des premiers momes égyptiens du quatrième siècle*, Paris, 1931.
264. RESTLE M. *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967.
265. ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ Ι. *Ὁ Ἁγιογράφος Θεόδωρος Πουλιάκης καὶ ἡ Φλαμανδικὴ Χαλκογραφία*, Αθήναι, 1979.
266. ROSENSTIEHL J. «L' Apocalypse d' Élie», *Textes et Etudes pour servir a l' histoire du Judaïsme Intertestamentaire*, Paris, 1972.
267. ROSS M. *Catalogue of the byzantine and early mediaeval antiquites in the Dumbarton Oaks Collection V.II*, Washington, D. C., 1965.
268. ΡΟΥΣΣΟΣ Ε. «Άλλες παραδόσεις για τον Διόνυσο», *Ελληνική Μυθολογία*, τ. 2, Αθήνα 1986.
269. ΡΟΥΣΣΟΣ Ε. «Αφροδίτη», *Ελληνική Μυθολογία*, τ. 2, Αθήνα 1986.
270. ΡΟΥΣΣΟΣ Ε. «θεοί του ουρανού», *Ελληνική Μυθολογία*, τ. 2, Αθήνα 1986.



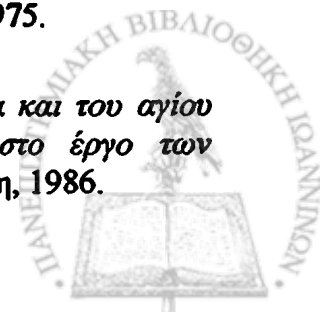
271. ΣΑΡΔΕΛΗΣ Κ. *Θεοφάνης ο Έλληνας*, Αθήνα, 1978.
272. SCEPKIVA M.V. *Miniatjura Chludovskoj Psaltyri*, Moscou 1977.
273. SCHILLER G. *Ikonographie der Christlichen Kunst*, Gütersloh, 1966.
274. SCHLUMBERGER G. *Mélanges d' Archéologie Byzantine*, Paris 1895.
275. SCHMIDT V. *De luchtvaart van Alexander de Grote in de verbeelding der Middeleeuwen*, diss. Groningen, 1988.
276. SCHMIDT V. «Elijah and Alexander?», *Polyphonia Byzanting studies in honor of Williem J. Aerts*, Groninger, 1993.
277. SCHRENK S. *Begegnung von Heidentum und Christentum im spätantiken Agyp̄ten*, *Riggisberger Berichte*, Abegg-Stiftung Riggisberg, 1993.
278. SEDLACEK «Dionysius Bac Salibi, In Apocalypsim, Actus et Epistulas Catholicas», *Scriptores Syri*, Series II, Paris, 1910.
279. SEYRIG H. «Antiquites syriennes sur quelques sculptures palmyriennes», *Syria*, XVIII, I, 1937.
280. ΣΙΜΟΠΟΥΛΟΣ Θ. «Ἡ Ἱερά Μονή Ζερμπίτσης. Ἀνέκδοτα περί αὐτῆς ἔγγραφα – κειμήλια, Αθήναι, 1966.
281. SKOVRAN VUKCEVIC A. *Les fresques du XIIIe siècle au Monastère du Morāca*, 1959-60.
282. SKOVRAN VUKCEVIC A. «Les fresques du XIIIe siècle au monastère de Moraca», *Sbornik Radova*, LIX, 1978.
283. SKROBUCHA H. *Le message des icônes*, Fribourg, 1966.
284. SKROBUCHA H. *Meisterwerke der Ikonenmalerei*, Recklinghausen, Essen 1961.
285. SKROBUCHA H. *Sinai*, London, 1966.
286. SMIRNOVA Z. *Old Russian Painting*, Leningrad, 1970.
287. SMITH W. *Dictionary of the Bible*, London, 1863
288. SOPHOCLEOUS *Icons of Cyprus, 7<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> Century*, Nicosia, 1994.
289. SPADAFORA F. «Elia», *Enciclopedia Cattolica*, Firenze, 1950.



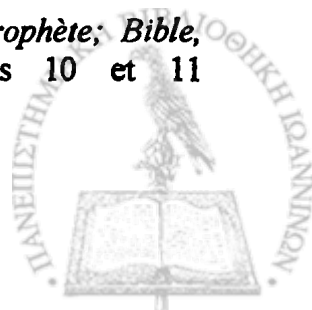
290. SPADAFORA F. «Elia», *Bibliotheca Sanctorum*, IV, 1964.
291. SPASKY T. «Élie dans la Tradition Orientale», *Élie le prophète, Études Carmelitaines*, 1956, τ. I.
292. SPATHARAKIS I. *Corpus of dated illuminated greek manuscripts of the year 1453*, Leiden, 1981.
293. SPIVEY N. *Understanding Greek Sculpture; Ancient Meanings, Modern Readings*, London, 1996.
294. STAVROPOULOU  
- MAKRI A. *Les peintures murales de l' église de la Transfiguration à Veltista (1578) en Epire et l' atelier des peintres Kondaris, Ioannina*, 1989.
295. STEFĂNESCU I.  
D. *L' evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe s.- Nouvelles recherches étude iconographique*, Paris, 1929.
296. STEFĂNESCU I. *L' illustration des Liturgies dans l' art de Byzance et de l' orient*, Bruxelles, 1936.
297. STEINMANN J. «La geste d'Élie dans l' Ancien Testament», *Élie le prophète, Études Carmelitaines*, 1956, I.
298. STERN H. «Les mosaïques de l' église de Sainte Constance à Rome», *D.O.P.*, 12, 1958.
299. STRONG A. *Apotheosis and after life, three lectures on certain phases of art and religion in the Roman empire*, Londres, 1915.
300. STYLIANOY  
A. & J. *The painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine art*, London, 1985.
301. STUART J. *Ikons*, London, 1975.
302. SUBOTIC G. *L' école de peinture d' Ohrid*, 1980.
303. SUBOTIC G. *L' église des Saints Constantin et Hélène à Ohrid*, Beograd, 1971.
304. ΣΩΤΗΡΙΟΥ  
Γ. & Μ. *Εικόνες του Όρους Σινά*, Αθήνα 1956 - 58, I, II.
305. ΤΑΒΛΑΚΗΣ Ι. *Εικονογραφικό πρόγραμμα στις Τράπεζες του Αγίου Όρους*, Ιωάννινα, 1997.
306. ΤΑΦΡΑΛΙ Ο. *Monuments Byzantins de Curtéa de Argeş*, Paris, 1931.



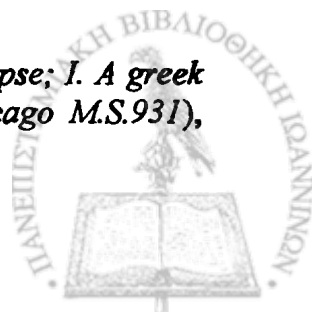
307. TALBOT-RICE D. *Art Byzantin*, Bruxelles, 1951.
308. TALBOT-RICE D. *Art of the Byzantine Era*, Thames and Hudson, 1963.
309. TALBOT-RICE D. *Byzantine Painting, The last Phase*, Londres, 1968.
310. TALBOT-RICE D. *Βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα, 1994.
311. TALBOT-RICE D. «New light on the Alfred Jewel», *Antiquaries Journal*, XXXVI, 1956.
312. TATAKHE B. *Η Βυζαντινή Φιλοσοφία*, Αθήνα, 1977.
313. TEMBLE R. *Icons a sacred art*, London, 1989.
314. THIERRY N. *Haut Moyen – Age en Cappadoce: I. Les églises de la region de Cavusin*, Paris, 1983.
315. THIERRY N. «L' Apocalypse de Jean et l' iconographie byzantine», *L' Apocalypse de Jean: traditions exégétiques et iconographiques (III<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle)*, Genève 1979.
316. THIERRY N. «La peinture medievale georgienne», *Corsi di Cultura sull' Arte Rovennale e Byzantina*, 1972.
317. THIERRY N. «Quelques monuments, inédits ou mal connus de Cappadoce. Centres de Macan, Cavusin et Maurucan», *Information de l' histoire de l' art*, 14ème année, no 1, janv.- fév. 1969.
318. THIERRY N. et M. «Ayvoli Kilisse ou pigeonier de Gülü Dere», *C.A.*, XV, 1965.
319. TISSERANT E. «Le Calendrier d' Abou'l-Barakât», *P.O.*, X.
320. TISSOT D. «Ambroise de Milan, traité sur l' Évangile de S. Luc», *I, S.C.*, II, 88-90.
321. TOBAC E. – COPPENS J. «Les prophètes d' Israel», I. *Les prophètes orateurs*, Paris, 1932.
322. TOTABA Π. *Икони от Пловдивски Край*, София, 1975.
323. ΤΟΥΡΤΑ Α. *Οι ναοί του αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Θεσσαλονίκη, 1986.



324. TSCHILINGIROV A. Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien 4 bis 18 Jahrhundert, München, 1979.
325. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ Ε. *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η Βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αι., Θεσσαλονίκη, 1986.*
326. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ Α. *Άγιος Νικόλαος Ορφανός Θεσσαλονίκης. Συμβολή στην πρώιμη Παλαιολόγεια τέχνη, Θεσσαλονίκη 1986.*
327. ΤΣΙΤΟΥΡΙΔΟΥ Α. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγ. Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη, Θεσ/νίκη, 1986.
328. TSUJI S. *Étude ikonographique des reliefs des portes de Sainte Sabine à Rome, Thèse de doctorat à l' École Pratique des Hautes Études, Ve section, Paris, 1961.*
329. VASILIEV A. «The monument of Porphyrius in the hippodrome at Constantinople», *D.O.P.*, IV, 1948.
330. VAUX de R., O.P. «Les Livres des Rois», *La Sainte Bible*, 1949.
331. VELMANS T. *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen – Age, Paris 1977.*
332. VELMANS T. «L' iconographie de la Fontaine de Vie dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Âge», *Synthronon, Art et Archéologie de la fin de l' Antiquité et du Moyen Age*, Paris, 1968.
333. VELMANS T. «Le Tétraévangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI. 23», *Bibliothèque des Cahiers Archéologiques*, Paris, 1971.
334. VELMANS T. «Les fresques de Saint Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d' icônes et la décoration monumentale au XIVe siècle», *C.A.*, XVI, 1966.
335. VOELTZEL R. *Élie le prophète; ascète, homme politique, Neuchâtel, 1972.*
336. VOORDECKERS E. «Élie dans l' art Byzantin», *Élie le prophète; Bible, tradition iconographie*, Colloque des 10 et 11 Novembre, Bruxelles, 1985.



337. WEITZMANN K. ed *Age of Spirituality*, Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art, 19/11/1977-12/02/1978, New York, 1979.
338. WEITZMANN K. *Illustrations in Roll and Codex. A study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton 1947.
339. WEITZMANN K. «Les icônes de la période des croisés», *Les icônes*, Paris, 1982.
340. WEITZMANN K. *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago, 1971.
341. WEITZMANN K. *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton, 1982.
342. WEITZMANN K. The Fresco cycle of S. Maria di Castelsepsio, New Jersey, 1951.
343. WEITZMANN K. «The miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923», *Studies in Manuscript illumination*, number 8, New Jersey, 1979.
344. WEITZMANN K. *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Ikons I, from the 6<sup>th</sup> to the 10<sup>th</sup> century*, Princeton, 1976.
345. WEITZMANN K. «χειρόγραφα», *Η βυζαντινή τέχνη, τέχνη Ευρωπαϊκή*, Αθήνα, 1964.
346. WEITZMANN K.- ALIBEGASVILI G. *Die Ikonen*, Fribourg - Bâle - Vienne, 1982.
347. WEITZMANN K.- H. KESSLER *The frescoes of the Dura Synagogue and Christian art*, Washington, 1990.
348. WESSEL K. «Elias», *R.A.C.*, IV, 1959.
349. WESSEL K. «Elias», *R.b.K.*, 1967, II, 9.
350. WESSELY C. «Apocalypse d'Élie», textes divers de la littérature Chrétienne, VI, *P.O.*, XVIII.
351. WILLEMS G, «Quelques textes rabbiniques anciens à propos du prophète Élie», *Élie le prophète; Bible, tradition, iconographie*, Colloque des 10 et 11 novembre, Bruxelles, 1985.
352. WILLOUGHBY H. *The Elisabeth Day Mc Cormick Apocalypse; I. A greek corpus of revelation iconography (Chicago M.S.931)*, Chicago, 1940.



353. WILPERT G. *Sarcofagi Cristiani Antichi*, Roma, 1932.
354. WOLSKA W. WOLSKA, «La Topologie Chrétienne de Cosmas Indicopleutès. Théologie et science au VIe siècle», *Bibliothèque Byzantine*, Etudes 3, Paris, 1962.
355. WOLSKA-CONUS W. «Cosmas Indicopleustès. Topographie Chrétienne», S.C. 141, τ.Ι, Paris 1968.
356. WOLSKA-CONUS W. «Cosmas Indicopleustès. Topographie Chrétienne», S.C. 159, τ. ΙΙ, Livre V, Paris 1970.
357. ΧΑΒΙΑΡΑΣ Ν. *Τὰ μοναστήρια τῆς νήσου Σύμης*, τ.Α', Αθήναι, 1962.
358. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ Θ. «Όσιος Λουκάς», *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα*, Αθήνα, 1996.
359. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. *Δ. Θεοτοκόπουλος κρής*, Αθήναι, 1950.
360. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα, 1977.
361. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1600)*, Αθήνα 1987
362. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. «Η Μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1700) και η ακτινοβολία της», *Ι.Ε.Ε.*, τ.Ι', Αθήνα 1974.
363. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. «Η Ύστερη Βυζαντινή Τέχνη», *Ι.Ε.Ε...*, τ.Θ', Αθήνα, 1980.
364. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. *Μυστράς η μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο*, Αθήνα, 1996.
365. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, Άγιο Όρος*, 1986.
366. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ Ε. Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830), Αθήνα, 1997.
367. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ.- ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ Σ. «Καστοριά», *Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα*, Αθήνα, 1984.
368. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. - ΣΟΦΙΑΝΟΣ Δ. *Το Μεγάλο Μετέωρο ιστορία και τέχνη*, Αθήνα, 1990.





369. ΧΡΗΣΤΟΥ Π.- Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους, σειρά Α' ΜΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, τ. Δ', Αθήναι, 1991.  
 ΤΣΙΟΥΜΗ Χ. -  
 ΚΑΔΑΣ Σ. -  
 ΚΑΛΑΜΑΡΤΖΗ  
 ΚΑΤΣΑΡΟΥ Α.
370. ΧΥΝΓΟΠΟΥΛΟΣ Α. *Les Fresques de Saint Nicolas Orphanos à Thessalonique, Athènes 1964.*

### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΠΑΤΕΡΙΚΩΝ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

371. ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας «Βίος καὶ πολιτεία του ὁσίου πατρός ἡμῶν Ἀντωνίου», 7, P.G., XXVI.
372. ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας «Historia Arianorum», 47, P.G., XXV.
373. AMBROSII Mediolanensis Episcopi «De Virginibus, ad marcellinam sororem suam», I, 3, 12, P.L., XVI.
374. AMBROSII Mediolanensis Episcopi «Expositio Evangelii Lucae», II, 88; C.S.E.L., XXXII.
375. AMBROSII Mediolanensis Episcopi Mediolanensis Epistolæ, Epistola LXIII, 75, P.L., XVI.
376. AMBROSII Mediolanensis Episcopi Opera, «De Helia et ieiunio», 85, C.S.E.L., XXXII(2).
377. ΑΝΔΡΕΟΥ, Αρχιεπισκόπου Κρήτης «Εἰς τὸν μακάριον Πατάπιον, καὶ μερικὴ τῶν θαυμάτων αὐτοῦ διήγησις», λόγος ιθ', P.G., XCVII.
378. ΑΡΗΡΑΑΤΙΣ «De agino», Demonstratio, XXIII, P.S., II.
379. ΑΡΗΡΑΑΤΙΣ «De la Persécution», Demonstratio, XXI, P.S., I.
380. ΑΡΗΡΑΑΤΙΣ «De morte et novissimis temporibus», Demonstratio, XXII, P.S., I.



381. APHRAATIS «De resurrectione mortuorum», Demonstratio, VIII, P.S., I.
382. AURELII AUGUSTINI «De Civitate Dei», xx, 29, C.S.E.L., XL (II).
383. AURELII AUGUSTINI «De consensu euangelistarum», II, C.S.E.L., XLIII.
384. AURELII AUGUSTINI «De Elia et vidua Sareptana», sermio XI, II, P.L., XXXVIII.
385. AURELII AUGUSTINI «De Genesi ad litteram», III, C.S.E.L., XXVIII.
386. AURELII AUGUSTINI «Quaestionum in Heptateuchum», I, VII, P.L., XXXIV.
387. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας Καππαδοκίας «Ερμηνεία εἰς τὸν προφήτην Ἡσαΐαν», 122, P.G., XXX.
388. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας Καππαδοκίας «Κατὰ ὀργιζομένων», ομιλία ι', 6, P.G., XXXI.
389. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας Καππαδοκίας «Ὅροι καὶ πλάτος, περί ζώνης», ερωτ. κγ', P.G., XXXI.
390. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Αρχιεπισκόπου Καισαρείας Καππαδοκίας «Περί ὀργῆς καὶ ἔχθρας», ομιλία ιζ', 5, P.G., XXXII.
391. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Επισκόπου Σελευκείας Λόγος ια', orationes, P.G., LXXXV.
392. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Επισκόπου Σελευκείας «Τοῦ αὐτοῦ εἰς τὸν ἅγιον Ἡλίαν», Λόγος ια', orationes, P.G., LXXXV.
393. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ Επισκόπου Νύσσης «Εἰς τὴν ἡμέραν τῶν Φώτων, ἐν ἣ ἔβαπτίσθη ὁ Κύριος ἡμῶν», P.G., XLVI.
394. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ του ΘΕΟΛΟΓΟΥ, Αρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως «Εἰς τὰ θαύματα Ἡλίου τοῦ προφήτου καὶ Ελισαίου», ιστ', Ἐπη Δογματικά, P.G., XXXVII.



395. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ του  
ΘΕΟΛΟΓΟΥ,  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως «Εἰς τὴν Πεντηκοστήν», Λόγος ΜΑ', P.G., XXXVI.
396. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ του  
ΘΕΟΛΟΓΟΥ,  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως «Εἰς τὸ ἅγιον βάπτισμα», λόγος μ', P.G. XXXVI.
397. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ του  
ΘΕΟΛΟΓΟΥ,  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως «Εἰς τὸν μέγαν Βασίλειον, Ἐπίσκοπον Καισαρείας Καππαδοκίας, ἐπίταφος», λόγος μγ', οδ', P.G., XXXVI.
398. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ του  
ΘΕΟΛΟΓΟΥ,  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως «Ἐπη Θεολογικά Α', Ἐπίγραμμα εἰς τὸ μαρτύριον Ἑλίου τὸ καλούμενον Χηρεῖον», P.G., XXXVII.
399. ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ  
του  
ΠΑΛΑΜΑ «Λόγοι ἀποδεικτικοί, ἀντεπίγραφοι ἐπιστολαί πρὸς Βαρλαάμ καὶ Ἀκινδύνου ὑπὲρ Ἑσχαζόντων», Συγγράμματα, τ. Α' (εκδ. BOBRINSKY B., ΠΑΠΑΕΥΑΓΓΕΛΟΥ Π., MEYENDORFF I., ΧΡΗΣΤΟΥ Π., Θεσ/νικη, 1962.
400. ΕΙΡΗΝΑΙΟΥ,  
επισκόπου Λουγδούνου  
& Μάρτυρος «Ἐλέγχου καὶ ἀνατροπῆς τῆς ψευδωνύμου γνώσεως», V, P.G., VII.
401. ΕΠΙΦΑΝΙΟΥ  
Επισκόπου Κύπρου «Περὶ τῶν προφητῶν, πῶς ἐκοιμήθησαν καὶ ποῦ κεύνται», P.G. XLIII.
402. ΕΡΜΕΙΟΥ  
ΣΩΖΟΜΕΝΟΥ  
ΣΑΛΑΜΙΝΙΟΥ «Ἐκκλησιαστικῆς Ἱστορίας», Lib. III, P.G., LXVII.
403. EUSEBII  
HIERONYMI «Adversus Jovinianum», II, 15, PL, XXIII.
404. EUSEBII  
HIERONYMI Commentarius in Evangelium Matthaei, III, 17, P.L., XXVI.
405. EUSEBII  
HIERONYMI «Contra Joannem Hierosolymitanum, ad pammachium», I, P.L., XXIII.



406. EUSEBII  
HIERONYMI  
Striponensis Presbyteri «Adversus Jovinianum, I», *P.L.*, III.
407. FULGENTII,  
Episcopi falso titulo «De Elia et Elisoeo», sermo xx, *P.L.*, LXV.
408. GREGORII MAGNI Romani Pontificus, «Moralium», XIV, 23, *P.L.*,  
Romani Pontificus LXXV.
409. GREGORII MAGNI «XL homiliarum in Evangelia, II, homilia XXIX», 6,  
Romani Pontificus *P.L.*, LXXVI.
410. HILARIJ Pictaviensis «In evangelium Matthæi commentarius», XXVI, 6,  
Episcopi *PL*, IX.
411. ΙΟΥΣΤΙΝΟΥ,  
φιλοσόφου και μάρτυρος «Αποκρίσεις πρὸς τοὺς Ὀρθοδόξους περὶ τινῶν  
ἀναγκαίων ζητημάτων», *P.G.*, VI.
412. ΙΟΥΣΤΙΝΟΥ,  
φιλοσόφου και μάρτυρος «Πρὸς Τρύφωνα Ἰουδαῖον διάλογος», *P.G.*, VI.
413. ISIDORI, Hispalensis «Allegoriæ quædam Sacre Scripture, ex Veteri  
Episcopi Testamento», 95, *P.L.*, LXXXIII.
414. ISIDORI, Hispalensis «De ecclesiasticis officiis, II, de origine ministrorum»,  
Episcopi 18, *P.L.*, LXXXIII.
415. ISIDORI, Hispalensis «De Veteri et Novo Testamento quæstiones, in Regum  
Episcopi III», 8, *P.L.*, LXXXIII.
416. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ «Εἰς τὴν ἀνάληψιν τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ·  
ἐλέχθη δὲ ἐν τῷ μαρτυρίῳ τῆς Ῥωμανησίας, ἔνθα  
μαρτύρων σώματα, ὑπὸ τὸ ἔδαφος, κείμενα ἐγγὺς  
λειψάνων αἰρετικῶν, ἀνηνέχθησαν, καὶ ἄνω κατ'  
ἰδίαν, ἐτάφησαν», *P.G.*, L.
417. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ «Εἰς τὴν δευτέραν τῆς λαμπρᾶς ἑβδομάδος καὶ εἰς τὸν  
ἕ ψαλμόν καὶ εἰς τὰς πράξεις Ἄνδρες Ἰσραηλῖται καὶ  
εἰς τὸ εὐαγγέλιον Ἴδε ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ», *S.C.*, 146, I.
418. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ «Εἰς τὸν Ἥλιαν καὶ εἰς τὴν χήραν, καὶ περὶ  
ἐλεημοσύνης», *P.G.*, LI.

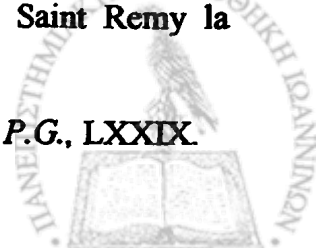


419. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ
- «Εἰς τὸν ἰᾶ ψαλμὸν καὶ εἰς τὰς πράξεις· Ἐγένετο δὲ ἐπὶ τὴν αὐριον συναχθῆναι αὐτῶν τοὺς ἄρχοντας, καὶ εἰς τὸν ἐν τῇ ὥραία πύλῃ χαλόν», S.C., 146, Π.
420. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ
- «Εἰς τὸν πτωχὸν Λάζαρον καὶ τὸν πλούσιον», III, P.G., XLVIII.
421. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ
- «Εἰς τον ΡΙΖ΄ ψαλμὸν», δ΄, P.G. LV.
422. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ
- «La virginité», S.C., 125, LXXIX.
423. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ
- «Λόγος εἰς Πέτρον τὸν Απόστολον καὶ Ἡλίαν τὸν προφήτην», β΄, P.G., L.
424. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ
- «Ὁμιλία λεχθεῖσα ἐν Ἀντιοχείᾳ ἐν τῇ παλαιᾷ λεγομένη ἐκκλησίᾳ, ὄντος αὐτοῦ πρεσβυτέρου, περὶ τῆς συμβάσης συμφορᾶς ἐν τῇ πόλει, ἐπὶ τῇ ἀταξίᾳ τῆς καταστροφῆς τῶν ἀνδριάντων τοῦ Θεοδοσίου τοῦ εὐσεβοῦς βασιλέως τοῦ μεγάλου· καὶ εἰς τὸ ῥητὸν τοῦ Ἀποστόλου, Τοῖς πλουσίοις παράγγειλε ἐν τῷ νῦν αἰῶνι μὴ ὑψηλοφρονεῖν· καὶ κατὰ τῆς πλεονεξίας», homilia II, P.G., XLIX.
425. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ
- «Ὁμιλία λεχθεῖσα ἐν τῷ μαρτυρίῳ τῷ ἐπὶ τῇ παλαιᾷ πέτρα, ὀλίγων συλλεγέντων· διὰ τὸν χειμῶνα· εἰς τὸ δεῖν· συνεχῶς συναγεσθαι, καὶ μὴ ἀπαγορεύειν τὴν σωτηρίαν ἐν ἁμαρτήμασιν ὄντας, ἀλλὰ μετάνοιαν ἐπιδείκνυνται», P.G., LXIII.
426. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ
- «Τὸ μυστήριον τὸ ἀποκεκρυμμένον ἀπὸ αἰῶνων καὶ ἀπὸ τῶν γενεῶν, νυνὶ δὲ ἐφανερώθη τοῖς ἁγίοις αὐτοῦ, οἷς ἠθέλησεν ὁ Θεὸς γνωρίσαι τίς ὁ πλοῦτος τῆς δόξης τοῦ μυστηρίου τοῦ ἐν τοῖς ἔθνεσιν, ὅς ἐστι Χριστὸς ἐν ὑμῖν, ἡ ἐλπίς τῆς δόξης, ἣν ἡμεῖς καταγγέλομεν, νουθετοῦντες πάντα ἄνθρωπον καὶ διδάσκοντες πάντα ἄνθρωπον ἐν πάσῃ σοφίᾳ, ἵνα παραστήσωμεν πάντα ἄνθρωπον ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ», Ὑπόμνημα εἰς τὴν πρὸς Κολοσσαεῖς Ἐπιστολήν, ὁμιλία ε΄, P.G., LXII.

427. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ «Υπόμνημα εἰς τὸν Ἅγιον Ματθαῖον τὸν  
Εὐαγγελιστὴν», Ομιλία νζ', *P.G.*, LVIII.
428. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ,  
SPURIA «Εἰς Μάρθαν καὶ Μαρίαν καὶ Λάζαρον, καὶ Ἡλίαν τὸν  
προφήτην», *P.G.*, LXI.
429. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ,  
SPURIA «Εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς ἰνδικτιῶνος τοῦ νέου ἔτους, καὶ εἰς  
μάρτυρας, καὶ εἰς αἰμὸρῶσιν», β', *P.G.*, LIX.
430. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ,  
SPURIA «Εἰς τὸν προφήτην Ἡλίαν, Λόγος», *P.G.*, LVI.
431. ΙΩΑΝΝΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Κωνσταντινουπόλεως  
του ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΥ,  
SPURIA «Περὶ εὐχῆς», ομιλία στ', *P.G.*, LXIV.
432. JOANNIS  
CASSIANI «Collatio XIV, De spiritali scientia», 4, *P.L.*, XLIX.
433. JOANNIS  
CASSIANI «Collatio XXI, De remissione quinquagesimae», 4,  
*P.L.*, XLIX.
434. ΚΥΡΙΑΛΟΥ  
Αρχιεπισκόπου  
Αλεξανδρείας «Εἰς τὸν Ὁσηέ», *P.G.*, LXXI.
435. ΚΥΡΙΑΛΟΥ,  
Ιεροσολύμων  
Αρχιεπισκόπου «Απολιναρίου μετάφρασις εἰς τὸν ψαλτήρα», *P.G.*  
XXXIII.
436. ΚΥΡΙΑΛΟΥ,  
Ιεροσολύμων  
Αρχιεπισκόπου «Κατήχησις γ' φωτιζομένων», ε', *P.G.*, XXXIII.



437. ΚΥΡΙΑΛΟΥ,  
Ιεροσολύμων  
Αρχιεπισκόπου «Κατήχησις ἰδ' φωτιζομένων», κε', *P.G.*, XXXIII.
438. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ  
ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΝΗΤΟΥ «Ἱστορική δῆγησις τοῦ βίου καὶ τῶν πράξεων  
δεσπότη, υἱοῦ Λέοντος Βασιλείου τοῦ αὐιδίμου βασιλέως», V, η', *P.G.*, CIX.  
δεσπότη & αυτοκ/ρος
439. ΛΕΟΝΤΟΣ Διακόνου «Ἱστορία, de Menologio Basilii Imperatoris», III,  
Julius, κ', *P.G.*, CXVII.
440. ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ Επισκόπου Κύρου, ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ Επισκόπου Κύρου,  
«Εἰς τὴν Τετάρτην τῶν Βασιλειῶν, τὰ ἄπορα τῆς  
Θείας Γραφῆς. Κατ' ἐπιλογὴν», *P.G.*, LXXX.
441. ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ Επισκόπου Κύρου «Εἰς τὴν Τρίτην τῶν Βασιλειῶν, τὰ ἄπορα τῆς Θείας  
Γραφῆς Κατ' ἐπιλογὴν», *P.G.*, LXXX.
442. ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΗΤΟΥ Επισκόπου Κύρου «Ὑπόμνημα εἰς τὰς ὁράσεις τοῦ Προφήτου Δανιήλ»,  
τ. Α', *P.G.*, LXXXI.
443. ΜΑΡΙ ΑΜΜΟΝΙ ΕΡΕΜΙΤἘ «Epistolæ», XII, *P.O.*, X.
444. ΜΑΧΙΜΙ, Episcopi Taurinensis «Sermones de Tempore», XI, 426, *P.L.*, LVII.
445. ΜΑΧΙΜΙ, Episcopi Taurinensis «Sermones de Tempore», XXIII, 455, *P.L.*, LVII.
446. ΜΑΧΙΜΙ, Episcopi Taurinensis «Sermones de Tempore», XXVII, 465-467, *P.L.*, LVII.
447. ΜΑΞΙΜΟΥ ΟΜΟΛΟΓΗΤΟΥ του «Περὶ Θεολογίας καὶ τῆς ἐνσάρκου οἰκονομίας τοῦ  
Υἱοῦ Θεοῦ», Σ', εκατοντάς β', ιστ'-ιζ', *P.G.*, XC.
448. ΜΑΞΙΜΟΥ ΟΜΟΛΟΓΗΤΟΥ του «Περὶ διαφόρων ἀποριῶν τῶν ἁγίων Διονυσίου καὶ  
Γρηγορίου πρὸς Θωμᾶν τὸν ἡγιασμένον», 164a,b,  
*P.G.*, XCI.
449. ΝΑΡΣΑΙ «Homélie 23, sur Élie», *Le Saint Prophète Élie d'  
après les Pères de l' Église, textes présentés par les  
Carmélites du monastère Saint Élie, Saint Remy la  
Montbord, 1993.*
450. ΝΕΙΛΟΥ Αββά «Epistolae, I, Λιμένιῳ μοναχῶ», ρπα', *P.G.*, LXXIX.



451. ROMANOS  
LE MÉLODE «Τὸν προφήτην Ἠλίαν ὁ Ῥωμανὸς ἀνευφημεῖ»,  
Hymnes, I, S.C., XCIX.
452. PSEUDO-  
CHRYSOSTOME «Sur le prophète Élie et sur Jézabel», *Le Saint  
Prophète Élie d'après les Pères de l'Église*, textes  
présentés par les Carmélites du monastère Saint Élie,  
Saint Remy la Montbord, 1993.
453. PSEUDO-ÉPHREM «Homélie sur Élie et la veuve de Sarepta», *Le Saint  
Prophète Élie d'après les Pères de l'Église*, textes  
présentés par les Carmélites du monastère Saint Élie,  
Saint Remy la Montbord, 1993.
454. ΨΕΥΔΟ-  
ΔΩΡΟΘΕΟΥ «Synopsisi de Vita Prophetarum, Vigesima Dies, De S.  
Elia prorheta in Palaestina commentarius historicus»,  
*Acta Sanctorum*, IV, Julii.
455. PROSPERI  
AQUITANI «Carmen de Providentia Divina», 680-685, *P.L.*, LI.
456. ΣΕΒÈΡΕ D' Traduction syriaque de Jacques d'Édesse, «Sur la  
ANTIOCHE Nativité ou l'Épiphanie», homélie CI, *P.O.*, XXII.
457. S. SOPHORONII «Oratio», *P.G.* LXXXVII.
458. ΣΩΦΡΟΝΙΟΥ, «Ἀνακρεόντεια», *P.G.* LXXXVII.  
Αρχιεπισκόπου  
Ἱεροσολύμων
459. THASCI CAECILI «Ad Fortunatum, De exhortatione martyrii», XI, I,  
CYPRIANI C.S.E.L. III(I).
460. ΦΩΤΙΟΥ «Τὰ Ἀμφιλόχεια ἢ λόγων Ἱερῶν καὶ ζητημάτων  
Πατριάρχου Ἱερολογίου», *P.G.*, CI.  
Κωνσταντινουπόλεως
461. ΩΡΙΓΕΝΟΥΣ «Τῶν εἰς τό κατά Ἰωάννην Εὐαγγέλιον Ἐξηγητικῶν»,  
τ. Β', *P.G.*, XIV.





## ΕΚΘΕΣΕΙΣ

1. *Affreschi e icone della Grecia*, (X – XII secolo). Atene, museo bisantino e Firenze, palazzo Strozzi, 16 Sept. – 16 Oct. 1986.
2. *Art byzantin, art européen*, catalogue de la IX<sup>ème</sup> exposition du Conseil de l'Europe, Athenes, 1964.
3. *Byzance; L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Musée du Louvre 3/11/92-01/02/93, Paris, 1992.
4. *Byzantine icons from Cyprus; Athens: Benaki Museum, Sept.- Nov. 1976*, introduction by A.PAPAGEORGIOY.
5. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Παλαιό Πανεπιστήμιο 28/08/85-06/01/86, Αθήνα, 1985.
6. *Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες*, Εθνική Πινακοθήκη, Σεπτ.-Δεκεμ. 1976, Αθήνα, 1976.
7. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Κέρκυρα* (εκδ. Λ. Μπρακιώτης), Κέρκυρα, 1994.
8. *Сtape Pycke Kohe*, Beograd, 1980.
9. *East Christian Art; AXIA (Byzantine and Islamic Art Consultant) 12<sup>th</sup> anniversary exhibition, 27<sup>th</sup> March – 1<sup>st</sup> May 1987*, catalogue by Y.PETSOPOULOS.
10. *Figurare l' invisible. Icone greche della Collezione Velimezis a Venezia*, Milan, 2000.
11. *Ειδική έκθεση κειμηλίων προσφύγων*, Υπ. Πολιτισμού και Επιστημών, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα, 1982.
12. *Εικόνες της Κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης, Ηράκλειον, 1993.
13. *Εικόνες της Ρουμανίας, 16<sup>ος</sup> – 18<sup>ος</sup> αιώνας*, Βυζαντινό Μουσείο 29/03/93 – 29/04/93, Αθήνα, 1993.
14. *From Byzantium to El Greco*, exposition of Royal Academy of Arts, London, 27/3/87-21/6/87, Athens, 1987.
15. *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη, 1997.
16. *Ikonen Museum Recklinghausen*, Haustein – Bartsch, Deutscher Kunstverlag, 1995.
17. *Ikonen Russische. Ikonen aus dem Nationalmuseum Stockholm*, Berlin, 1983.



18.  *Icônes bulgares du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, exposition Bruxelles: Musées Royaux d' Art et d' Histoire, 1978.*
19.  *Icônes bulgares du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, exposition Paris: Petit Palais, 16 Mars – 13 Juin 1976.*
20.  *Icônes du Liban, 16/09/96 – 20/10/96, Paris, 1996*
21.  *Icônes grecques et russes, Paris, Galerie Nikolenko, 1977.*
22.  *Icônes Grecques – Melkites – Russes, ed. Albert Skira, S.A., Genève, 1993.*
23.  *Icônes melkites, exposition musée N. Sursock, Beyrouth, mai-juin 1969.*
24.  *Icônes: millénaire du baptême de la Russie (988 – 1988), exposition organisée par l' association M. Bismarck, Paris, Nov. 1988.*
25.  *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections, An exhibition in honor of Kurt Weitzmann (ed. G. VIKAN), New Jersey, 1973.*
26.  *L' art russe des Scythes à nos jours: trésors des musées soviétiques, exposition Paris, Grand Palais 1967-8.*
27.  *La bulgarie médiévale: art & civilisation, exposition Paris, Grand-Palais, 1980.*
28.  *Les icônes dans les collections suisses exposition Genève: musée Rath, juin-sept. 1968, catalogue par Chatzidakis M. et Djuric V., Berne, 1968.*
29.  *Russian icons and objects of ecclesiastical and decorative arts from the collection of Georges R. Hann, exposition Pittsburg: Carnegie Institute, 12 jan. – 22 fev. 1944.*
30.  *Συλλογή Λομβέρδου, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Ημερολόγιο 2002, Αθήνα, 2001.*
31.  *Szuka Ikony, The Art of the Icon, religious Painting of Macedonia, 11<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> century, Kralow, 2000.*
32.  *Trésors d' art albanais. Icônes byzantines et post byzantines du XII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, Paris 1993.*
33.  *Venezia e Bisanzio, exposition Venise: palais Ducal, 8 juin – 30 sept. 1974.*
34.  *Visages de l' icône. Exposition Pavillion des Arts, Paris, 1996.*



## ΓΕΝΙΚΑ ΒΟΗΘΗΜΑΤΑ

1. Ἁγία Γραφή (ἐκδ. Ἀδελφότητος θεολόγων ἡ «Ζωή»), Ἀθήναι, 1973.
2. Διονυσίου ἐκ Φουρνά, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης (ἐκδ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ-ΚΕΡΑΜΕΑΣ Α.), Πετρούπολη, 1909.
3. Ἐγκυκλοπαιδικόν λεξικόν Ἐλευθερουδάκη, Ἀθῆναι, 1962.
4. «Ἑπτὰ Ἡμέρες» ἐφ. Καθημερινή, 1999.
5. *Le Saint Prophète Élie d' après les Pères de l' Église, textes présentés par les Carmélites du monastère Saint Élie*, Saint Remy la Montbord, 1993.
6. *Lexikon der christlichen ikonographie*, 1968.
7. «Πατριδογνωσία» ἐφ. Ἔθνος, 2003.
8. *Scriptores Arabici*, Series III, XVIII, Paris, 1906.
9. Σινά. *Οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης* (ἐκδ. Κ. Μανάφης), Ἀθήνα, 1990.
10. «Textes Scriptuaires», *Élie le prophète*, Études Carmélitaines, 1956, τ. I.
11. *Τὸ ψαλτήριον τοῦ προφήτου καὶ βασιλέως Δαβὶδ μετὰ τῶν ἐννέα ᾠδῶν καὶ τῆς ἑρμηνείας ὅπως δεῖ στιχολογεῖσθαι τὸ Ψαλτήριον ἐν ὄλω τῶ ἐνιαυτῶ* (ἐκδ. τῆς Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος), Ἀθήναι, 1968.



## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

1. A.Δ. : Αρχαιολογικόν Δελτίον
2. B.H.G. : Bibliotheca Hagiographica Graeca.
3. C.A. : Cahiers Archéologiques
4. C.I.E.B. : Congrès International des Etudes Byzantines.
5. C.P.G. : Clavis Patrum Graecorum (M. GEERARD).
6. C.S.E.L. : Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum
7. D.A.C.L. : Dictionnaire d' Archéologie Chrétienne et de Liturgie
8. D.O.P. : Dumbarton Oaks Papers
9. Δ.Χ.Α.Ε. : Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας
10. I.E.E. : Ιστορία του Ελληνικού Έθνους
11. J.Ö.B.G. : Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft
12. P.G. : Patrologia Graeca, Migne
13. P.L. : Patrologia Latina, Migne
14. P.O. : Patrologia Orientalis
15. Π.Ο.Κ. : Ποιμήν ο Καλός
16. P.S. : Patrologia Syriana
17. R.A.C. : Reallexikon für Antike und Christentum
18. R.b.K. : Reallexikon zur byzantinischen Kunst
19. S.C. : Sources Chrétiennes

