

# Damnatio artis ἢ περὶ βανδαλισμῶν στὴν Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Μ. ΒΑΦΕΙΑΔΗ\*

Ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἀναφέρεται στὸ συλλογικὸ εἶναι καθὼς ἐφαρμόζεται σὲ δημόσια, κατὰ κανόνα, κτήρια ἢ περιβάλλοντα. Κάθε ἓνα ἀπὸ αὐτὰ διέπει εἰδικὴ πολιτικὴ (μὲ τὴν εὐρεῖα σημασίᾳ) χρῆση καὶ συγκεκριμένες ἰδεολογικὲς σκοπιμότητες. Δὲν ὑπάρχει δημόσιο εἰκαστικὸ ἔργο, κοσμικὸ ἢ θρησκευτικὸ, ποὺ νὰ μὴν προβάλλει τὶς πεποιθήσεις τοῦ δημόσιου παραγγελιοδότη καὶ τοῦ περιβάλλοντός του<sup>1</sup>.

Ὁ ἰδιάζων στὴν τοιχογραφία πολιτικὸς χαρακτήρας τὴν καθιστᾷ «ἔκθετη» στὸ κοινωνικὸ περιβάλλον. Συχνὰ ταυτίζεται μὲ τὸ ἰδεολογικὸ ἢ πολιτικὸ καθεστῶς ὑπὸ τὸ ὁποῖο αὐτὴ πραγματώθηκε, καὶ ἄλλες φορὲς δέχεται τὸ θαυμασμὸ καὶ ἄλλες τὴν ὀργὴ τῆς ἐξουσίας ἢ καὶ τῶν λαϊκῶν μαζῶν. Ἡ τελευταία, ὀδηγεῖ συχνὰ σὲ βανδαλισμοὺς καὶ πράξεις ἐξαλείψεως καὶ ἀμαυρώσεως τῆς μνήμης, εἴτε τοῦ ὑπεύθυνου καλλιτέχνη εἴτε τοῦ χορηγοῦ (damnatio memoriae): [...] *Γιατὶ ἐκεῖ φαίνεται νὰ ὑφέρεται καὶ κάποια ζηλοφθονία, ποὺ ὀδηγεῖ κάποιον στὸ νὰ ἀφήσει τὰ οἰκοδομήματα τῶν παλαιότερων νὰ καταρρεύσουν, ὥστε... νὰ σβήσει ἡ μνήμη τῶν ἰδρυτῶν τους, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ Νικηφόρος Γρηγοῤῥᾶς<sup>2</sup>.*

Τὸ φαινόμενο τοῦ βανδαλισμοῦ δὲν εἶναι νέο. Ἀπὸ τὴν ἀπώτατη ἀρχαιότητα μέχρι τὶς μέρες μᾶς συνιστᾷ δημοφιλὴ πρακτικὴ ὁμάδων καὶ (νευρωτικῶν) ἀτόμων. Ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν περιπτώσεων, ἀναφέρω ἐνδεικτικῶς τὴν καταστροφὴ τῶν ἀγαλμάτων τοῦ Φαραὼ Τούθμωση Γ', ὅπως καὶ τοῦ Ἱπάρχου Χαριμίδου, τὴν ἐποχὴ τοῦ ὀστρακισμοῦ τοῦ Πεισίστρατου, τὴν κατεδάφιση τοῦ

---

\* Ὁ Κων/νος Μ. Βαφειάδης εἶναι Δρ. Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Ἀγιογράφος.

1. Γὰ τὸ θέμα βλ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ Κ. Μ., *Περὶ τοιχογραφίας*, Θεσσαλονίκη 2011.

2. ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΓΡΗΓΟΡΑ, *Ρωμαϊκὴ ἱστορία*, VII, 12b. Ἡ μετάφραση ἀπὸ τὸ ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΓΡΗΓΟΡΑΣ, *Ρωμαϊκὴ ἱστορία, Α' περίοδος: 1204-1341*, (εἰς/γῆ, μετ/ση, σχόλια, Δ. Μόσχος) Ἀθήνα 1997, 275.

μεγαλοπρεπούς Σερραλείου της Ἀλεξάνδρειας τὸ ἔτος 386 μ.Χ., κατόπιν προτάσεως τοῦ ἐπιχωρίου χριστιανοῦ πατριάρχου, τὴν καταστροφή ἀπὸ τὸν Μωάμεθ τὸν Πορθητὴ τοῦ ἔφιππου ἀνδριάντα τοῦ Ἰουστινιανοῦ στὴν Ἁγία Σοφία (1453/4), καθὼς καὶ τὸ προτεσταντικὸ (καλβινιστικὸ) εἰκονοκλαστικὸ κίνημα τοῦ β' μισοῦ τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰῶνος στὶς Κάτω Χῶρες. Θὰ ἀναφέρω ἐπίσης τὴν ἀπόξεση τοῦ ἐπισήμου πορτρέτου τοῦ Λουδοβίκου Φιλίππου κατὰ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1848 στὴν Γαλλία, τὴν καταστροφή ἔργων τῶν πρωτεργατῶν τοῦ Μοντέρνου κινήματος στὴ Γερμανία ἀπὸ τοὺς Ναζί (1933-1945), τὴν κακοποίηση τῶν χριστιανικῶν ναῶν στὴ βόρεια Κύπρο ὑπὸ τῶν Τούρκων εἰσβολέων τὸ 1974 καὶ τὴν συντριβὴ τῶν ἀνδριάντων τοῦ Σαντάμ Χουσεῖν ἀπὸ τοὺς ἀντιφρονοῦντες Ἰρακινούς μετὰ τὴν εἰσβολὴ τῶν Ἀμερικανῶν στὸ Ἰράκ (2003).

Τί συμβαίνει ὅμως στὸ πεδίο τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησίας; Σήμερα κυριαρχεῖ στὴ συνείδηση τῶν Ὀρθοδόξων ἡ ἄποψη ὅτι τέτοιου εἴδους πράξεις δὲν συντελέστηκαν στὸν ἐκκλησιαστικὸ χῶρο ἢ τουλάχιστον ἦταν σὲ ὕφεση. Εἶναι ὅμως ἔτσι τὰ πράγματα; Δυστυχῶς, ὄχι. Δηλώσεις καὶ φθορὲς ἐκκλησιαστικῶν ἔργων ἀπὸ χέρια Ὀρθοδόξων δὲν ἔλειψαν ποτέ. Στὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ περίοδο χριστιανικὰ μνημεῖα, τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, κακοποιούνταν μὲ ποικίλους τρόπους. Ἄλλοτε τὸ κίνητρο ἦταν δογματικὸ ἢ φονταμενταλιστικὸ, ἄλλοτε ἠθικιστικὸ, ἄλλοτε συνδεόμενο μὲ δεισιδαιμονικὲς ἀντιλήψεις ἢ ἀκόμη μὲ τὴν ματαιοδοξία τῶν ἐπιφανῶν.

Στὴν πρώτη περίπτωση, γιὰ παράδειγμα, ἀνήκουν ἡ Εἰκονομαχικὴ ἔρις (726-787, 813-843) καὶ ἡ δραστηριότητα τοῦ ἀντιπαπικοῦ Νήφωνος Μόσχας (1652-1658), κατὰ τὴν πατριαρχία τοῦ ὁποῦ ἐδιώχθηκαν ὅσοι εἶχαν στὴν κατοχὴ τους «δυτικότερες» εἰκόνες. Στὴν δευτέρη περίπτωση ἐντάσσονται ἡ ἀφαίρεση ἢ ἡ ἐπιζωγράφιση τμημάτων ἐπιτοίχιων καὶ φορητῶν ἔργων, ὅπως ἡ ἀπόξεση τοῦ κονιάματος στὴ βουβωνικὴ χώρα τοῦ γυμνοῦ Χριστοῦ τῆς Βαπτίσεως στὸ νάρθηκα τῆς Παναγίας Μαυριώτισσας Καστοριάς (α' μισὸ 13<sup>ου</sup> αἰ.)<sup>3</sup> καὶ ἡ, ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ ἁγίου Νικοδήμου τοῦ Ἁγιορείτου καὶ τῶν ἄλλων Κολλυβάδων, ἀπόξεση τοῦ Λουτροῦ στὶς παραστάσεις τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ στὸ Ἅγιον Ὄρος κατὰ τὴν διάρκεια τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνος<sup>4</sup>. Ἡ τρίτη περίπτωση

3. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ Σ., ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ., *Βυζαντινὴ τέχνη στὴν Ἑλλάδα. Καστοριά*, Ἀθήνα 1992, 79, εἰκ. 13.

4. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κ. Δ., Ἡ ἀπάλειψις τῆς σκηπῆς τοῦ λουτροῦ τοῦ θεοῦ Βρέφους ἐκ τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους, στὸ ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Ἄθως, *Θέματα ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης. Ἐπὶ τῇ χιλιετηρίδι (963-1963)*, Ἀθήνα 1963, 15-44.

περιλαμβάνει φαινόμενα, όπως αυτό που περιγράφει ο κουροπαλάτης Ἰωάννης Σκυλίτζης στην *Χρονογραφία* του: *Κάποιος Ἰωάννης ἀστρονόμος πῆγε στοὺς βασιλιάς [στοὺς Ρωμανοὺς Λακατηνὸν] καὶ τοῦ εἶπε ὅτι, ἂν δώσει διαταγή καὶ κόψουν τὸ κεφάλι τῆς κολῶνας ποὺ βλέπει πρὸς τὴ δύση καὶ ὑψώνεται ἐπάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα στοὺν Ξηρόλοφο [τὸ φῶρο τοῦ Ἀρκαδίου], ἀμέσως θὰ πεθάνει ὁ Συμεῶν [ὁ ἡγεμὼν τῆς Βουλγαρίας], γιατί ἡ κολῶνα εἶναι στοιχειωμένη καὶ ἔχει μαζί του ταυτισθεῖ. Ἐπιστέψε ὁ βασιλιάς... καὶ ἔκοψε τὸ κεφάλι τῆς κολῶνας. Τὴν ἴδια ὥρα... ὁ Συμεῶν στὴ Βουλγαρία πέθανε κτυπημένος ἀπὸ ἀρρώστια τῆς καρδιάς (927)<sup>5</sup>. Ἡ ματαιοδοξία ἐπίσης συνιστᾷ διόλου ἥσσονος σημασίας κίνητρο γιὰ τὴν καταστροφή χριστιανικῶν ἔργων, ὅπως ἀποκαλύπτει ἡ καταστροφή τοῦ ἀνωτέρου τμήματος τῶν τοιχογραφιῶν στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ (ἀρχὲς 14<sup>ου</sup> αἰ.) προκειμένου νὰ τοποθετηθεῖ ἐκεῖ μαρμάρινος κοσμητὴς μὲ τὸ ὄνομα καὶ τοὺς τίτλους τοῦ μητροπολίτου Λακεδαιμόνος Ματθαίου.*

Στὸν 20<sup>ο</sup> αἰῶνα ἡ φθορὰ καὶ ἡ ἀλλοίωση ἐκκλησιαστικῶν καλλιτεχνικῶν ἔργων ὑπὸ ὀρθοδόξων χριστιανῶν, κληρικῶν καὶ λαϊκῶν, θὰ συνεχιστεῖ ἀδιαπτότως. Λόγω στενότητος χώρου θὰ περιγράψω ἐν συντομίᾳ ὀρισμένες μόνον περιπτώσεις, στὶς ὁποῖες βασικὸ κίνητρο στάθηκε ἡ καταστολὴ τῆς ἑτερότητας στὴν ἔκφραση καὶ στὴν προσέγγιση τοῦ ὀρθοδόξου βιώματος.

Μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1927 καὶ 1932 ἱστορήθηκε ὁ μητροπολιτικὸς ναὸς τῆς Ἀμφισσας ἀπὸ τὸν ζωγράφο Σπύρο Παπαλουκᾶ. Προηγουμένως ὁ ζωγράφος εἶχε λάβει τὴν ἀνάθεση τοῦ ἔργου μετὰ ἀπὸ πανελλήνιο διαγωνισμό. Ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ ἀπαρτιζόταν ἀπὸ τὸν ζωγράφο Κ. Παρθένη καὶ τοὺς ἀρχιτέκτονες Ἀ. Ὁρλάνδο, Ἀ. Ζάχο καὶ Δ. Πικιώνη, δηλαδὴ τοὺς ἐπαίοντες τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης.

Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ ζωγράφος χωρὶς νὰ παρεκκλίνει θεματικῶς ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ παράδοση, τὴν ὁποία εἶχε ἐπισταμένως καὶ διὰ μακρὸν μελετήσῃ, κατέθεσε τὸ προσωπικὸ του ὄραμα, δημιουργώντας μίαν πρωτότυπὴ ὁσμωσὴ ἀνάμεσα στὴν τέχνη τοῦ Βυζαντίου καὶ σὲ αὐτὴν τοῦ 20<sup>ου</sup> αἰῶνος. Στὸν ἐν λόγω διάκοσμο ὁ Παπαλουκᾶς ἀξιοποίησε τὰ διδάγματα τόσο τῆς οἰκειᾶς παραδόσεως ὅσο καὶ αὐτὰ τῆς εὐρωπαϊκῆς Πρωτοπορίας, καθιστῶν τὸν ἑαυτὸν τοῦ «ἐκφραστή» τῆς ἑλληνικῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς καὶ ὄχι «ἐκτελεστή» ἐνὸς παρωχημένου καλλιτεχνικοῦ ὕφους.

5. ἸΩΑΝΝΟΥ ΣΚΥΛΙΤΖΗ, *Χρονογραφία, Νεοελληνικὴ μετάφραση μὲ τὶς μικρογραφίες τοῦ κώδικα τῆς Μαδρίτης*, (ἔκδ. Μίλητος, εἰς/γῆ, μετ/ση Δ. Ι. Μούσουρας), Ἀθήνα χ.χ., 250-251.

Όπως ήταν φυσικό ή φιλοπρόοδη αυτή προσπάθεια προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων. Ο Παπαλουκάς θα διωχθεί από την εκκλησιαστική επιτροπή κυρίως όμως από τις προκαταλήψεις του πληρώματος της τοπικής και όχι μόνον Έκκλησίας. Εντούτοις, μερικά χρόνια αργότερα δικαστική απόφαση επέφερε τη δικαίωση του μεγάλου καλλιτέχνη, όχι όμως και τη διάσωση του έργου του<sup>6</sup>.

Τά ίδια λίγο-πολύ ισχύουν και στην περίπτωση του ζωγράφου Σ. Βασιλείου, ο οποίος άγιογράφησε τὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Διονυσίου τοῦ Ἀρεοπαγίτου στήν Ἀθήνα (1936-1939), πού εἶναι χτισμένος σέ σχέδια τοῦ Ἀ. Ὁρλάνδου. Στὸ διάκοσμο αὐτὸ οἱ εἰκαστικοὶ τρόποι τοῦ Βυζαντίου συνδυάζονται μὲ νέες ζωγραφικὲς λύσεις καὶ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα. Στὸ δυτικὸ τοῖχο λόγου χάριν εἶναι ἱστορημένη ἡ Σταύρωση τοῦ Κυρίου συνδυασμένη μὲ τὴ διδασκαλία τοῦ ἀποστόλου Παύλου στήν Ἀθήνα περὶ τοῦ πάσχοντος Θεοῦ. Τὰ ἱερά γεγονότα δὲν τοποθετοῦνται σὲ ἓνα οὐδέτερο, χωρὶς ἱστορικὴ αἰτιολόγηση, τοπίο, ἀλλὰ στὸ γεμάτο φῶς καὶ θάλασσα τοπίο τῆς Ἀττικῆς. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἐκφράζεται πλήρως ἡ οἰκουμενικότητα τοῦ εὐαγγελικοῦ κυρήγματος.

Εντούτοις ἡ εἰκονογράφηση στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Διονυσίου πυροδότησε σειρὰ ἀντιδράσεων καὶ συζητήσεων στὸν ἡμερήσιο τύπο τῆς ἐποχῆς. Ὁ ζωγράφος χαρακτηρίστηκε «φουτουριστής». Τὸ εὐλόγο αἴτημά του γιὰ ἀνανέωση καὶ ἀναχώνευση τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ὅπως καὶ αὐτὸ τοῦ Παπαλουκά, ἐνόχλησε τὴ συντηρητικὴ μερίδα τῆς Ἐκκλησίας, περισσότερο ἀπ' ὅ,τι τὸ αἴτημα τῶν *Ναζαρηνῶν* γιὰ «ἐξευρωπαϊσμό» τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ ἀρχίσουν οἱ διαδικασίες γιὰ τὴν ψήφιση σχετικοῦ ἐκκλησιαστικοῦ νόμου, ὁ ὁποῖος θὰ ἀπαγόρευε στὸ ἐξῆς δημιουργικὲς παρεμβάσεις στήν εἰκονογράφηση τῶν ναῶν (1938)<sup>7</sup>. Ἐκτοτε ὁ Βασιλείου θὰ πάψει νὰ ἱστορεῖ ἐκκλησίες μὲ τὴν ἴδια ἀνανεωτικὴ διάθεση.

Ἀλλὰ καὶ ὁ Γ. Τσαρούχης δὲν εὐμοίρησε διαφορετικῆς ἀντιμετώπισεως στὸ ἐκκλησιαστικὸ του ἔργο, ἐπειδὴ ἀκριβῶς θέλησε νὰ ἀναπλάσει μὲ τρόπο τολμηρὸ ἀλλ' ἐπ' οὐδενὶ αὐθαίρετο, τὴν θρησκευτικὴ μας ζωγραφικὴ παράδοση. Τόσο σὲ εἰκόνες, ὅπως τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο τοῦ ἔτους 1954 καὶ

6. Ἀπὸ τότε μέχρι σήμερα τὰ ἐκκλησιαστικὰ συμβούλια, οἱ ἐπιτροπὲς καὶ οἱ κληρικοὶ τοῦ ναοῦ σκοπῶν ἀδιαφοροῦν γιὰ τὴ συντήρηση τοῦ ἔργου, μὲ ἀποτέλεσμα τὴν καταστροφὴ μεγάλου μέρους του.

7. ΣΩΤΗΡΙΟΥ Γ., ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ Δ., Ὑπὲρ ἔθνους, θρησκείας καὶ ἐπιστήμης, Ἀπὸ τὴ Χριστιανικὴ Συλλογὴ στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο (1884-1930), κατ. ἐκθεσης, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, 29/3/2002 - 7/1/2003 (ἐπιμ. Ὁ. Γκράτζιου, Α. Λαζαρίδου), Ἀθήνα 2006, 73.

ιδίως στις προκαταρκτικές μελέτες του βίου της αγίας Παρασκευής, που προέκειτο να εικονογραφηθεί στο γειτονικό του Μουσείου Θεοφίλου ναό στη Μυτιλήνη (1966-1967)<sup>8</sup>, ο ζωγράφος εξέφρασε με τρόπο γνήσιο και άληθινό το όραμα ζωής του «λαϊκού» έλληνισμού. Άλλά τὸ αἴτημά του δὲν μποροῦσε νὰ συνταιριάξει μὲ τὶς συντηρητικὲς ἀγκυλώσεις τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ πληρώματος τῆς ἐποχῆς. Ἔτσι «διὰ τὴν κακίαν τῶν καιρῶν», ὅπως ὁ ἴδιος ὁμολογεῖ, τὸ ἔργο του δὲν πραγματοποιήθηκε ποτέ.

Άλλά καὶ μετὰ τὸ 1970 οἱ βανδαλισμοὶ ἐπὶ ὀρθόδοξων καλλιτεχνημάτων καὶ οἱ διώξεις φιλοπρόοδων ζωγράφων ὄχι μόνον δὲν θὰ σταματήσουν, ἀλλὰ θὰ συνεχιστοῦν μὲ αὐξημένη ὀρμή, ἐξαιτίας ἑνὸς ιδιότυπου νεορθόδοξου φονταμενταλισμοῦ, πὸν μετὰ τὸ '50 θὰ κυριαρχήσει στὴ μεταπολιτευτικὴ Ἑλλάδα<sup>9</sup>.

Τὸ 1975 ὁ Ράλλης Κοψίδης (καὶ ἀργότερα ὁ Δ. Μητράκας) ἐργάστηκε στὴν εἰκονογράφηση τοῦ ἱεροῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Παύλου στὸ Ὁρθόδοξο Κέντρο τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου στὸ Σαμπεζὺ τῆς Γενεύης. Πρόκειται γιὰ μίαν ἐξαιρετικῆς σημασίας δουλειά, ἡ ὁποία ἐπιχειρεῖ μαζὶ μὲ τὸ ἀρχιτεκτόνημα νὰ ἐπιανεμηνεύσει τὴ λειτουργικὴ χρῆση τοῦ χώρου καὶ νὰ ἐκφράσει μὲ τρόπο οὐσιαστικὸ καὶ πρωτοποριακὸ τὸ εὐαγγελικὸ μήνυμα. Στὸ ἔργο τῶν δύο καλλιτεχνῶν ἡ βυζαντινὴ παράδοση συγχρωτίζεται μὲ τὸν ὑπερεαλισμὸ καὶ τὶς κυβιστικὲς τάσεις τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰῶνος. Τὸ νεοβυζαντινὸ ἰδίωμα, πὸν ἀπὸ τὴν δεκαετία τοῦ 60/70 ἔχει ἐπικρατήσει καὶ ἐπιδιώκει νὰ ἐπιβληθεῖ ὡς ἡ μόνη καὶ ἀποκλειστικὴ ἔκφραση τῆς ὀρθόδοξης εἰκονογραφίας, ἀπορρίπτεται.

Ἡ ἐργασία αὐτή, σύμφωνα μὲ τὸν νῦν μητροπολίτη Χαλκηδόνας γέροντα Ἀθανάσιο Παπᾶ<sup>10</sup>, δέχθηκε ποικίλες ἀρνητικὲς κριτικὲς καὶ λίγο ἔλειψε νὰ μείνει ἀνολοκλήρωτη. Τὸ γεγονός ὅτι ὁ ναὸς βρῖσκεται ἐκτὸς Ἑλλάδος καὶ εἶναι ἐν πολλοῖς ἄγνωστος στὸ ὀρθόδοξο κοινὸ, φαίνεται νὰ εἶναι τὸ αἶτιο γιὰ τὴ διάσωση καὶ διατήρησή του, σὲ μίαν περίοδο πὸν ἡ παραμικρὴ διαφοροποίηση ἀπὸ αὐτὸ πὸν θεωρεῖται ἀπὸ τοὺς περισσότερους «βυζαντινὸ» καθιστᾶ ὁποιοδήποτε φιλοπρόοδο ἢ μὴ συμβατικὸ ἐκκλησιαστικὸ ἔργο ὑποπτο δογματικῆς μειοδοσίας.

8. Πάννης Τσαρούχης 1910-1989, Κατάλογος ἀναδρομικῆς ἔκθεσης, Μουσείο Μπενάκη 18/12/2009-14/03/2010, Ἀθήνα 2009, ἀρ. κατ. 303-312.

9. Γιὰ τὸ θέμα βλ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ Κ., Βυζάντιο καὶ Δύση στὴν ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰῶνα. Ἡ ἱστορικὴ ἐξέλιξη μίᾶς ἀντινομίας, περ. Σύναξη, τεύχ. 108 (2008), 48-52.

10. ΠΑΠΑΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ (Μητροπολίτης Ἡλιουπόλεως καὶ Θεῖρων), Περὶ τὴν διακόσμηση τοῦ ἱ. ναοῦ τοῦ Ἁγίου Παύλου, στὸ Ὁρθόδοξον Κέντρον τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου. Σαμπεζὺ Γενεύης, Ἀθήνα 2003, 235.

Για τὸ λόγο αὐτὸ πολλοὶ ἐφημέριοι ἐνοριῶν θὰ ἀποκαθλώσουν εἰκόνες τέμπλου πού φιλοτεχνήθηκαν στὰ τέλη ἢ τὶς ἀρχὲς τοῦ 20<sup>οῦ</sup> αἰῶνα σὲ ὕφος λαϊκὸ ἢ «ναζαρηνὸ». Στὴν καλύτερη περίπτωση θὰ τὶς τοποθετήσουν στὸ νάρθηκα καὶ στὴ χειρότερη θὰ τὶς κάψουν, μὲ τὴ σύμφωνη γνώμη τῶν οἰκείων μητροπολιτῶν. Καὶ ὅλα αὐτὰ μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ τὶς ἀντικαταστήσουν μὲ νεότερες «βυζαντινῆς» τεχνοτροπίας. Σὲ ἄλλες περιπτώσεις οἱ εἰκόνες τοῦ τύπου αὐτοῦ ἐπιζωγραφίστηκαν, ὅπως αὐτὲς τοῦ τέμπλου τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Ἄντωνίου τοῦ Ρώσου (τέλη 19<sup>οῦ</sup> - ἀρχὲς 20<sup>οῦ</sup> αἰ.) στὸ ὁμώνυμο κáθισμα πού βρῖσκεται στὸ Ἅγιον Ὅρος<sup>11</sup>.

Οἱ ἐκ περιτροπῆς μοναχοὶ τοῦ καθίσματος ἀνάμεσα στὰ ἔτη 1988 καὶ 1990 ἀλλοίωσαν καὶ κακοποίησαν τὶς ἐξαιρετικῆς σημασίας καὶ ποιότητος αὐτὲς εἰκόνες, ἐπειδὴ θεώρησαν ὅτι τὸ εἰκαστικὸ τους ὕφος δὲν συνάδει μὲ τὴν βυζαντινὴ παράδοση, ὅπως αὐτοὶ τὴν ἐννοοῦσαν. Εἶναι ὅμως ἀξιοσημείωτο ὅτι ἐνῶ ἐπιζωγράφησαν τὰ φυσιοκρατικῶς ἀποδοσμένα ἐνδύματα, γιὰ νὰ προσαρμολοστοῦν οἱ μορφὲς στὴ νεοβυζαντινὴ μόδα, ἄφησαν τὰ ἐξ ἴσου ρεαλιστικὰ πρόσωπα ἄθικτα. Ὁ κατ' ἐκλογὴν «βυζαντινισμὸς» τους εἶναι χαρακτηριστικὸς τῆς νεορθόδοξης αἰσθητικῆς, ἢ ὅποια ἐνῶ διδάσκει τὴν δογματικὴ ἐμμονὴ στὸ «βυζαντινὸ» πρότυπο, θύει γενναῖα τόσο στὸν ἀνατολίτικο μπαρόκ διακοσμητισμὸ (βλ. τέμπλα, ἄμφια κ.ἄ.) ὅσο καὶ στὴν δημώδη καὶ δυτικῆς προελεύσεως ἀντίληψη περὶ «γλυκῶν» προσώπων<sup>12</sup>!

Ἄξια ἐπισημάνσεως εἶναι καὶ ἡ περίπτωση τοῦ ζωγράφου Κωνσταντίνου Παπαθεοδώρου. Ὁ καλλιτέχνης ἰσόρρηξε τὸ μικρὸ κοινοτικὸ ναὸ τῆς Ἁγίας Φωτεινῆς στὴ Μαντινεῖα μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1992 καὶ 2001. Τόσο τὸ στίλ ὅσο καὶ ἡ εἰκονογραφία ὀρισμένων παραστάσεων παρέπεμπε στὴν ἑλληνιστικὴ εἰκαστικὴ παράδοση<sup>13</sup>. Αὐτὸ στάθηκε ἀρκετὸ ὥστε ὁ διάκοσμος νὰ θεωρηθεῖ, ἀπὸ τοὺς συντηρητικὸς κύκλους τῆς περιοχῆς, ὡς «ἐπέλαση τοῦ παγανισμοῦ». Ὁ ζωγράφος θὰ δεχθεῖ τὴν ὑβριστικὴ –καὶ ὄχι μόνον– ἐπίθεση φονταμενταλιστῶν ὀρθοδόξων, ἀλλὰ καὶ τὴ δημόσια καταδίκη τοῦ ἔργου του ἀπὸ τὸν τότε μητροπολίτη Μαντινεῖας καὶ Κυνουρίας, Θεόκλητο (†1994). Ἐννοεῖται πὼς οἱ αἰτίαι τῶν καταγγελλόντων δὲν εἶχαν δόση ἀληθείας καὶ παραμένουν ἕως σήμερον

11. Ἀνήκει στὴ Μονὴ Ἐσφιγμένου. Οἱ εἰκόνες εἶναι Ἀδημοσίετες.

12. Ἐπισημαίνεται ὅτι ἡ πρακτικὴ αὐτὴ ἀρχίζει νὰ ἐφαρμόζεται παραδόξως καὶ σὲ βυζαντινοτρόπες εἰκόνες τῆς δεκαετίας τοῦ '60 καὶ '70, λόγῳ τοῦ ἀπλουστεροῦ «κοντόγλειου» ὕφους τους.

13. Ἀδημοσίετες.

ἀτεκμηρίωτες. Ὡστόσο, μετὰ τὸ θόρυβο πὸν δημιουργήθηκε, ὁ κ. Παπαθεοδώρου προέβη σὲ ἀπόσβεση καὶ τροποποίηση μέρους τῶν τοιχογραφιῶν του, μὲ δική του πρωτοβουλία, προκειμένου νὰ περισώσει τὸ ὑπόλοιπο τοῦ διακόσμου καὶ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὸ μένος τῶν «ζηλωτῶν» ἐνισταμένων.

Ἐὰς σημειωθεῖ ὅτι οἱ τελευταῖοι ἀγνόησαν τὸ γεγονός ὅτι ἡ χριστιανικὴ ζωγραφικὴ ἀποτελεῖ συνέχεια καὶ ἐγγενὲς προῖον τῆς τέχνης τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος καὶ ὅτι πλῆθος μυθολογικῶν σκηνῶν κοσμοῦν ναοὺς τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς περιόδου. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ χρόνος, μὲ τὴ στενὴ «ἱστορική» του διάσταση, αἶρεται στὸν χῶρο τῆς Βασιλείας τοῦ Θεοῦ. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ ἡ ἀπεικόνιση μυθολογικῶν θεμάτων ἦταν δημοφιλὴς συνήθεια στὸ Βυζάντιο, ὅπως οἱ μορφὲς τοῦ Ἰορδάνη καὶ τῆς Θάλασσας πάνω σὲ μυθικὰ ὑδρόβια τέρατα στὴν παράσταση τῆς Βαπτίσεως καὶ ἡ προσωποποίηση τοῦ Ἄδη-Θανάτου κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ ἀναστάντος Χριστοῦ. Ἀκόμη πιὸ ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ συμπερίληψη καὶ ἔνταξη τέτοιων θεμάτων σὲ λειτουργικὰ βιβλία, ὅπως ὁ περιφημος καμῆος τῶν Παρισίων, μὲ τὴν Ἀποθέωση τοῦ Τιβερίου, καὶ ἡ σειρὰ μυθολογικῶν καὶ βουκολικῶν σκηνῶν στὸ Μηνολόγιο τῆς Ἰ. Μ. Ἐσφιγμένου (11<sup>ος</sup>-12<sup>ος</sup> αἰ.)<sup>14</sup>.

Ἡ πλέον πρόσφατη καὶ ἴσως δημοφιλέστερη περίπτωση σκόπιμης ἀλλοίωσης τοιχογραφιῶν καὶ διώξης ἀγιογράφου εἶναι αὐτὴ τοῦ γράφοντος τὸ δοκίμιο τοῦτο. Ἡ ἐν λόγω περίπτωση εἶναι ἰδιαίτερα περίπλοκη γι' αὐτὸ καὶ ἐλάχιστα μποροῦν νὰ εἰπωθοῦν ἐδῶ.

Τὸ ἔτος 2003 ἄρχισε ἡ ἀγιογράφηση τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας «Ἄξιόν Ἔστι» στὴν Ἀξιοῦπολη. Ἡ ἐλευθερία στὸ διάκοσμο αὐτὸ ἐκφράστηκε κυρίως στὴν τεχνοτροπία, ἡ ὁποία ἀντλήσε ἀπὸ τὸ σύνολο τῆς εἰκονογραφικῆς μας παραδόσεως καὶ ὄχι μόνον ἀπὸ τὸ νεοβυζαντινὸ στίλ. Δύο χρόνια μετὰ ντόπιοι ἀγιογράφοι ἀλλὰ καὶ καλόγεροι τῆς περιοχῆς Παιονίας ἄρχισαν προσπάθεια σπίλωσης τόσο τῶν ἐφημερίων κληρικῶν τῆς ἐνορίας ὅσο καὶ τοῦ ὀνόματος τοῦ γράφοντος, ἐνσπείροντας ψευδεῖς εἰδήσεις, περὶ ἀνάρμοστων θεμάτων, περὶ καταδίκης τῶν τοιχογραφιῶν ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία, ἀποκρύπτοντας ὡστόσο ὅτι τὸ ἐν λόγω ἔργο ἔχει κριθεῖ εὐμενῶς ἀπὸ τὴ συντριπτικὴ πλειονότητα τοῦ τοπικοῦ, καὶ ὄχι μόνον, χριστιανικοῦ πληρώματος<sup>15</sup>.

14. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ Γ., *Ἑλληνικὴ τέχνη. Ζωγραφικὴ βυζαντινῶν χειρογράφων*, Ἀθήνα 1995, εἰκ. 130, 131.

15. Δύο ἐκδοθέντα στὸ παρελθὸν Ἡμερολόγια τῆς Ἰ. Μητροπόλεως Γουμένισσης κοσμοῦ-

Τὸ ἔτος 2007, μεταξύ τῶν διακοσίων πενήντα παραστάσεων, ἐκτάσεως χιλίων πεντακοσίων τετραγωνικῶν μέτρων, καὶ μεταξύ τῶν χιλίων διακοσίων περιπτου μορφῶν οἱ ἐν λόγῳ ὀρθόδοξοι «ἐντόπισαν» δέκα περιπτου στοιχεῖα (κυρίως μονόχρωμες διακοσμητικὲς λεπτομέρειες καὶ δευτερεύουσες μορφές), τὰ ὁποῖα ἀπέκοψαν ἀπὸ τὸ νοηματικὸ τους πλαίσιο καὶ τὰ παρερμήνευσαν ἠθελήμενα. Μέγας σάλος δημιουργήθηκε ἀπὸ τὴ δῆθεν ὑπαρξὴ στοῦ ναοῦ τῆς Ἀξιουπόλεως τοῦ Λένιν ὡς ἁγίου. Στὰ ΜΜΕ περιεφέρετο ἀνολοκλήρωτο σκαρίφιμα προσώπου, τὸ ὁποῖο πράγματι θύμιζε τὸν ρῶσο πολιτικό. Τὸ ἰχνογράφημα δὲν συνοδεύετο ἀπὸ ὄνομα, τὸ ἐπίθετο «ἅγιος» ἢ φωτοστέφανο. Τὸ σημαντικότερο δὲ ὅλων εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ὁ τοῖχος στοῦ ὁποῖο «βρισκόταν» (ὑποτίθεται) ἢ σχολιασθεῖσα ἀπὸ τὰ ΜΜΕ «ἁγιογραφία τοῦ Λένιν» προέκειτο νὰ ἰστορηθεῖ τέσσερις μῆνες μετὰ τὸ «σκάνδαλο» καὶ νὰ ἀφορᾷ στὴν φυλάκιση τοῦ ἁγίου Λουκᾶ Συμφερουπόλεως!

Τὸ 2009 κατετέθη μήνυση ἐναντίον τοῦ ζωγράφου καὶ παράλληλα νέα καταγγελία στοῦ Γραφεῖο Ναοδομίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Στὴν καταγγελία αὕτη ἡ σκόπιμη παρερμηνεῖα ξεπέρασε κάθε λογικὸ ὄριο, ἀφοῦ ἀποκεφαλισμένο βρέφος ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς Βρεφοκτονίας τὸ προέβαλαν μεμονωμένως, ἰσχυριζόμενοι ὅτι συνιστᾷ ἀπεικόνιση εἰδωλολατρικῆς θεότητας! Οἱ καταγγέλλοντες ἰσχυρίζονταν ἀκόμη ὅτι ὁ διάκοσμος προπαγανδίζει τὸν παγανισμό, τὴ μαγεία καὶ τὴν παιδεραστία. Τὸ δὲ Γραφεῖο Ναοδομίας, ὡς ἦταν εὐλογο, παρέπεμψε τὸ θέμα στὴν οἰκεία Μητρόπολη.

Στις 02/05/2010 ἡ καταγγελία δημοσιεύτηκε σὲ ἐνημερωτικὴ ἰστοσελίδα μετὰ τὸν ἐντυπωσιοθηρικὸ τίτλο: «Ἡ μαγεία εἰσέβαλε σὲ ὀρθόδοξο ναό-Τὸ σύμβολο τῆς παιδεραστίας «Ἁγιογραφία». Στὴν ἴδια ἰστοσελίδα δημοσιεύθηκε τὴν ἐπομένη πολυσέλιδη ἀπάντηση τοῦ γράφοντος καθὼς καὶ ὑπόμνημα τῆς Μητροπόλεως, στοῦ ὁποῖο περιλαμβάνονταν ἀποσπάσματα ἀπὸ παλαιότερα ἔγγραφα τοῦ Σεβασμιωτάτου Γουμενίσσης πρὸς τὸ ἐκκλησιαστικὸ συμβούλιο τῆς ἐνορίας, σταῖ ὁποῖα ὑπεδεικνύετο ρητῶς ἡ ἀπάλειψη τῶν «νεωτεριστικῶν» θεμάτων, ὁ δὲ ἁγιογράφος χαρακτηρίζετο ὡς *ἀντερμηνεύων τὴν παράδοση, ἄνευ*

---

νται με φωτογραφίες τοιχογραφιῶν τοῦ ἀνωτέρω ναοῦ, ὅπως καὶ τρίπτυχο ἐνημερωτικὸ φυλλάδιο τῆς ἐνορίας. Ἀκόμη φωτογραφίες τοιχογραφιῶν ὑπάρχουν στὴν ἰστοσελίδα τοῦ Δήμου Ἀξιουπόλεως ([www.axiupoli.gr](http://www.axiupoli.gr)), καὶ σὲ ἄλλους διαδυκτιακούς τόπους, καθὼς ἐπίσης σὲ βιβλία (π.χ. στοῦ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ Μ., *Ἑπτὰ αἰῶνες ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς* (Ε'), Ἀθήνα 2009) καὶ περιοδικά. Παρ' ὅλα αὐτὰ οἱ ἐν λόγῳ τοιχογραφίες οὐδέποτε ἔγιναν ἀντικείμενο ἀρνητικοῦ σχολιασμοῦ ἀπὸ πλευρᾶς κλήρου καὶ λαοῦ, πλην τῆς ἐν λόγῳ ομάδας.



της διαγνώμης του επισκόπου, του εκκλησιαστικού πληρώματος και των ειδότων (sic!)<sup>16</sup>.

Ποιά όμως ήταν τα «νεωτερικιά» αυτά θέματα; Και ήταν όντως ξένα προς την ορθόδοξη παράδοση; Ής δοῦμε ὀρισμένα παραδείγματα.

Ἡ Ἀνάληψη τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου. Τὸ θέμα εἰκονίζεται κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ τῆς Ἀναλήψεως. Πρόκειται γιὰ ἰχνογράφημα διαστάσεων 10x15 ἐκ. στὸ περιθώριο τῆς δόξας τοῦ Κυρίου. Τὸ θέμα τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Μ. Ἀλεξάνδρου χρησιμοποιήθηκε στὸ Βυζάντιο ὡς προτύπωση τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Χριστοῦ. Μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴν δεῖ σὲ θωράκιο τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Δοχειαρίου (10<sup>ος</sup>-11<sup>ος</sup> αἰ.) καὶ σὲ πλάκα ἀπὸ τὸ δάπεδο τῆς Περιβλέπτου στὸ Μυστρᾶ (μέσα 14<sup>ου</sup> αἰ.)<sup>16</sup>. Οἱ καταγγέλλοντες ὅμως δὲν ἀναγνωρίζουν τὸ θέμα καὶ τὸ περιγράφουν, χωρὶς νὰ τὸ κατανοοῦν. Ἀναφέρονται στοὺς γρύπες, τοὺς ὁποίους χαρακτηρίζουν ὡς «σατανικά ζῶα», μολοντί τὸ μοτίβο τῶν ἀντιμέτωπων γρυπῶν εἶναι πολὺ δημοφιλὲς στὴν βυζαντινὴ περίοδο, ἐπιχωριάζει μάλιστα στὰ αὐτοκρατορικὰ ὑφάσματα καὶ ἄμφια. Στὸ Θησαυροφυλάκιο μάλιστα τοῦ Ἁγίου Μάρκου στὴ Βενετία σώζεται μεσοβυζαντινὸ θυμιατήριο (ἀρωματοκαύστης) μὲ τὶς μορφὲς τῆς Φρονήσεως καὶ τῆς Ἀνδρείας, οἱ ὁποῖες συνοδεύονται ἀπὸ τὸ μοτίβο τῶν ἀντιμέτωπων γρυπῶν<sup>17</sup>. Γρύπες εἰκονίζονται στὴν Ἁγία Σοφία Κιέβου (α' μισὸ 11<sup>ου</sup> αἰ.), ἀλλὰ καὶ ἀλλοῦ.

Οἱ σοφοὶ τῆς Ἀρχαιότητος ὡς ἀκροατὲς τοῦ Ἰησοῦ. Ἡ παράσταση ἀποτελεῖ καταρχὴν σύννοση τριῶν θεμάτων: τοῦ Χριστοῦ Διδάσκοντος στὸ Ἱερό, τοῦ Χριστοῦ ὡς Σοφίας καὶ τῶν Μεγάλων Ἱεραρχῶν ὡς πηγῶν τῆς Σοφίας. Τέτοιες παραστάσεις μπορεῖ κανεὶς νὰ δεῖ στὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας στὴν πατμιακὴ μονὴ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου (12<sup>ος</sup> αἰ.), στὴ μονὴ Lespono (1346) κ.ά.

Ἡ παρουσία τῶν ἀρχαίων ἐλλήνων φιλοσόφων καὶ ποιητῶν στὸ ναὸ τῆς Παναγίας στὴν Ἀξιούπολη βασίζεται στὶς σχετικὲς ὑποδείξεις τῶν «Ἐρμηνειῶν» τῶν ζωγράφων, ὅπως αὐτὴ τοῦ Κώδικα 40 τοῦ Μουσείου Μπενάκη (16<sup>ος</sup> αἰ.), αὐτὴ τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ (1729), ἀλλὰ καὶ αὐτὴ τοῦ Φ. Κόντογλου στὸ βιβλίο του «Ἐκφρασις»<sup>18</sup>. Οἱ Ἕλληνες φιλόσοφοι εἰκονίζονται σὲ σε-

16. Τὸ Βυζάντιο ὡς Οἰκουμένη, (κατάλογος ἐκθέσεως, Ὁρὲς Βυζαντίου. Ἔργα καὶ Ἡμέρες στὸ Βυζάντιο), ἐπιμ. Τ. Ἀλμπάνη, Ἀθήνα 2001, ἀριθ. κατ. 9.

17. DELVOYE CH., Βυζαντινὴ τέχνη, Ἀθήνα 1988, εἰκ. 167.

18. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, (ἔκδ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς), Ἐν Ἀθήναις 1909, 82-84. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ Φ., Ἐκφρασις τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας, Ἀθήνα 1965, τόμ. Α', 306, 308-310.

βασμίους μοναστηριακούς ναούς ήδη από τα βυζαντινά χρόνια, όπως στη Ζίτσα (β' φάση 1309-1316), την Παναγία Ljenciška (1309-1313) και στο ναό του Αγίου Γεωργίου Βιάννου στην Κρήτη (1401). Απαντούν επίσης στη μονή των Φιλανθρωπινών (1536) και στην τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας (1527-1535). Εκεί ο Θεοφάνης ιστόρησε μεγάλο αριθμό αρχαίων Έλλήνων ήγετων, φιλοσόφων, ρητόρων και ποιητών, μεταξύ των οποίων και ο Όμηρος<sup>19</sup>.

*Ζώδια στον τρούλο.* Τα ζώδια στη βυζαντινή κοσμοαντίληψη διακηρύσσουν από κοινού μετά των άγγέλων την αιδιότητα του Λόγου και συγχρόνως δοξολογούν άκαταπαύτως τον Δημιουργό, κατά τον ψαλμωδό (*αίνεϊτε αυτόν πάντα τὰ ἄστρα καὶ τὸ φῶς*). Είναι επίσης σε όλους γνωστό ότι ο κύκλος των ζωδίων ιστορείται σε πλήθος ναών και φορητῶν έργων, ήδη στα πρώιμα βυζαντινά χρόνια. Στη μονή Lespovo (1346/7) έχουν φιλοτεχνηθεῖ οἱ Αἴνιοι με τὰ σύμβολα τοῦ ζωδιακοῦ κύκλου γύρω ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Παντοκράτορος. Τὸ θέμα κοσμεῖ επίσης τὸ παρεκκλήσιο τῆς Κουκουζέλισσας στὴ Μ. Λαύρα (1715). Ὁ ζωδιακὸς κύκλος περιβάλλει τὴν Παναγία μας σὲ μεγάλο ἀριθμὸ εἰκόνων με θέμα τὸ «*Ἐπὶ σοὶ χαίρει*»<sup>20</sup>. Είναι επίσης αξιοσημείωτο ὅτι ζώδια, καθὼς και προσωποποιήσεις Μηνῶν καὶ Ἐποχῶν ἀπαντοῦν καὶ σὲ λειτουργικὰ βιβλία τῆς βυζαντινῆς περιόδου, ὅπως στὸ Τυπικὸν τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ ἔτους 1346 (κὼδ. 1199)<sup>21</sup>. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ὁ Φ. Κόντογλου ὑποδεικνύει ἀκόμη καὶ τὴν ἱεραρχικὴ τάξη με τὴν ὁποία τὰ ζώδια πρέπει νὰ εἰκονίζονται<sup>22</sup>!

*Ἀρετὲς καὶ Πάθη.* Καταρχὴν ἐπιβάλλεται νὰ τονίσω ὅτι προσωποποιήσεις ἐννοιῶν, θεσμῶν, κρατῶν, καιρικῶν φαινομένων, ἠθικῶν καταστάσεων κ.ἄ. εἶναι σύμφυτο στοιχεῖο τῆς χριστιανικῆς καὶ βυζαντινῆς γραμματείας καὶ τέχνης ἀπὸ ἐνωρίς. Ὅσον ἀφορᾷ στὸ θέμα τῆς πάλης τῶν Ἀρετῶν με τὶς Κακίες, αὐτὸ εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴν παύλειο Θεολογία καὶ τὸ ἔργο τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου<sup>23</sup>. Τὸ θέμα βασιζέται ἐπίσης στὸν «Θησαυρὸ» τοῦ Δα-

19. Γιὰ τὸ θέμα βλ. DUJCEV IV., *Antike heidnische Dichter und Denker in der alten bulgarischen Malerei*, Sofia 1978.

20. ΑΔΙΠΡΑΝΤΗΣ Θ.Χ., *Ὁ λειτουργικὸς ὕμνος «Ἐπὶ σοὶ χαίρει Κεχαριτωμένη πᾶσα ἡ κτίσις...» σὲ φορητὲς εἰκόνες κρητικῆς τέχνης*, Θεσσαλονίκη 2005.

21. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, ὁ.π., εἰκ. 216.

22 ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, ὁ.π., τόμ. Α', 365.

23. Στὸ «*Περὶ κενοδοξίας καὶ ὅπως δεῖ τοὺς γονεῖς ἀνατρέφειν τὰ τέκνα*» ἔργο του, ὁ ἱερός πατέρας χαρακτηρίζει τὴν ἁμαρτίαν ὡς σαρκοβόρο θηρίο, σπαρᾶσσαν ἀγρίως τὴν Ἐκκλησίαν, καὶ τοῦ ὁποίου τὶς σιαγόνες μόνον ἄγγελοι δύνανται νὰ φιμώσουν. Ἐπισημαίνεται ὅτι ὁ Ἐρμᾶς στὸν «Ποιμένα» περιγράφει τὶς ἀρετὰς ὡς λευκοντυμένες παρθένους, ἐνῶ τὶς κακίας ὡς μέλα-

μασκηνοῦ (1561), ὅπου ἀπαριθμοῦνται καὶ κατονομάζονται οἱ «ἀναστάσιμες ἀρετές».

Ὡς πρὸς τὶς εἰκονογραφικὲς πηγὲς τὸ θέμα βασιζέται στὶς ἀπὸ τοῦ 11<sup>ου</sup> αἰῶνος καὶ ἔξης ἀπεικονίσεις τῆς «*Κλίμακος τῶν Ἄρετῶν*» καὶ τοῦ γνωστοῦ ὡς «*Τροχὸς τοῦ Βίου*» θέματος, ὅπως βλέπουμε σὲ πολλὰ βυζαντινὰ χειρόγραφα καὶ τράπεζες ἀγιορειτικῶν μονῶν, στὶς Μονὲς Δοχειαρίου (1568) καὶ Διονυσίου (1603), λόγου χάριν. Τὸ θέμα τῆς πάλης τῶν Ἄρετῶν μὲ τὶς Κακίες θὰ λάβει ἀνάπτυξη ἀπὸ τὸν 14<sup>ο</sup> αἰῶνα καὶ μετὰ, ἐμβόλιμο κυρίως σὲ παραστάσεις τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Χριστοῦ. Στὴν ὁμόλογη σκηνὴ τῆς Μονῆς Cracanica (1321) ἔχουν ἱστορηθεῖ οἱ μορφὲς τῆς Σκυθρωπότητος, τῆς Διαφθορᾶς, τῆς Κατηφείας καὶ τοῦ Θανάτου νὰ ἠτῶνται ἀπὸ τὸν ἀναστάντα Χριστό. Σὲ εἰκόνα μάλιστα ποὺ φυλάσσεται στὴν συλλογὴ Tretyakon (14<sup>ος</sup>-15<sup>ος</sup> αἰ.), εἰκονίζονται ἄγγελοι-ἀρετὲς νὰ λογγεύουν τὰ πάθη-δαίμονες. Τὸ θέμα θὰ διαδοθεῖ πολὺ στὴν μεταβυζαντινὴ περίοδο, ὅπως στὴ μονὴ Ντίλιου (1543).

Ἀπεικόνιση μεμονωμένων Ἄρετῶν (μὲ τὴ μορφή νεανίδων) κοσμεῖ πλήθος παραστάσεων, ἱερῶν καὶ κοσμικῶν. Στὸ διάσημο Ψαλτήριο (κώδ. 139, 10<sup>ος</sup> αἰ.), μὲ μικρογραφίες σχετικὲς μὲ τὸ βίον τοῦ Δαβὶδ, ἱστορεῖται ἡ Μετάνοια φωτοστεφανωμένη. Ὁ ἴδιος ὁ Χριστὸς πλαισιώνεται ἀπὸ τὶς ἀρετὲς τῆς Δικαιοσύνης καὶ τῆς Ἐλεημοσύνης στὸ τετραεὺγγελο κώδ. Urb. Gr. 2 φ. 19ν (1122-1125) ποὺ σήμερον φυλάσσεται στὸ Βατικανό<sup>24</sup>. Τὸ ἴδιο βλέπουμε καὶ σὲ ἄλλα χειρόγραφα καθὼς καὶ τοιχογραφίες. Ἀξίζει νὰ ἐπισημανθεῖ ὅτι στὸν κεντρικὸ τροῦλο τοῦ Ἁγίου Μάρκου στὴ Βενετία (τέλος 12ου αἰ.) εἰκονίζονται, ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὸ Βυζάντιο, ἀντίστοιχες μὲ τὶς δικές μου Ἄρετὲς, δεκαἕξι στὸν ἀριθμό<sup>25</sup>.

Ἐντούτοις, ἡ ἀπεικόνιση τῶν Παθῶν δὲν ἔχει ἰδιαίτερο τύπο. Πηγὴ ἐμπνεύσεως στὸ ναὸ τῆς Παναγίας «Ἄξιόν Ἔστι» τῶν ζωόμορφων (καὶ ὄχι δαιμονόμορφων) ἀπεικονίσεων τῶν παθῶν εἶναι ἡ Ἁγία Γραφή! Γιὰ παράδειγμα, ἡ ἀπόδοση τῆς μορφῆς τοῦ κυνὸς βασίστηκε στὸν Ψαλμὸ 21(22) καὶ τὸ Ματθ. 7,6, ἐνῶ τοῦ λύκου στὸ χωρίο Ἰω. 10,12. Ἡ μορφή τοῦ χοίρου στὸ Μάρκ. 5,12-13 καὶ Λουκ. 15,16, καὶ ἡ μορφή τοῦ πίθωνος στὸ Πρ. 16,16, ἐνῶ ἡ «γυνή» μὲ τὸ

νας γυναικίας. Βλ. ΧΡΗΣΤΟΥ Π.Κ., *Ἐκκλησιαστικὴ Γραμματεία, Πατέρες καὶ Θεολόγοι τοῦ Χριστιανισμοῦ*, Θεσσαλονίκη 2003, 44-47.

24. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, ὁ.π., εἰκ. 145.

25. DEMUS O., *The Mosaics of San Marco in Venice*, τόμ. 4, Washington D.C. 1984.

δίχτυ στο Β' Τιμ. 3,7. Ἡ μορφή τοῦ «ὄνοκένταυρου» στοῦ Ἦσ. 34,14 καὶ ἡ μορφή τοῦ δράκοντος στον Ψαλμὸ 73(74),13 κ.τ.λ.

Οἱ καταγγέλλοντες ὡσὸσο ἰσχυρίζονται ὅτι δὲν ἐπιτρέπεται ἡ ἀπεικόνιση «τεράτων» σὲ ναὸ καὶ μάλιστα σὲ περίοπτα σημεῖα. Φαίνεται ὅμως πὼς δὲν ἔχουν δεῖ τὴν παράσταση τῶν Αἰῶν στον τροῦλο ἢ τὴν ὑπερμεγέθη συνήθως καὶ καλύπτουσα θόλους παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ὅπου εἰκονίζονται οἱ τιμωρίες καὶ οἱ κολασμοὶ τῶν ἁμαρτωλῶν, καθὼς καὶ ποικιλία τεράτων. Γιατί ἄραγε μέσα σὲ ναοὺς, ὅπου τελοῦνται τὰ μυστήρια τῆς Βασιλείας τοῦ Θεοῦ, εἰκονίζονται δαίμονες, ὅπως ὁ βύθιος δράκων στὴν ποδιά τῆς Προθέσεως καὶ οἱ δράκοντες στὴν κορυφή τῶν τέμπλων; Μήπως ἡ ἀπεικόνιση τεράτων δὲν συνάδει μὲ τὴν παράδοση τῆς Ἐκκλησίας, ὅταν συχνότατα οἱ Πατέρες, ὅπως ὁ ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος καὶ ὁ Ἰσαὰκ ὁ Σύρος, χαρακτηρίζουν τὶς ἁμαρτίες καὶ τὰ πάθη ὡς «θηρία» ἢ «κύνες»<sup>26</sup>;

*Ἡ περὶ Συκοφαντίας παράσταση.* Στὸ κλιμακοστάσιο τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὴν Ἀξιόπολη εἰκονίζεται τὸ θέμα τοῦ Σταυροῦ (οἱ Πειρασμοὶ τοῦ βίου), ποὺ δέχονται οἱ ἀληθεῖς χριστιανοὶ στον ἐγκόσμιο βίον τους. Κατὰ τὴ φορὰ τῆς ἀνόδου καὶ ἐκατέρωθεν τῶν βαθμίδων εἰκονίζεται ἡ ἀντίσταση στοῦ κακοῦ, ἡ ὑπομονὴ στον πόνο, τὴν ἀσθένεια καὶ τὴν ἀναπηρία, ἡ καρτερία στὴν φτώχεια, τὴν ὀρφάνια καὶ τὴν συκοφαντία. Στὴν κορυφή τῆς κλίμακος εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς ὡς στεφοδότης. Μεταξὺ τῶν ἐπιμέρους θεμάτων εἰκονίζεται καὶ ἡ συκοφάντηση τοῦ κλήρου. Ἐνας πολίτης διαβάζει σκανδαλοθηρικὸ ἄπιτλο<sup>27</sup> φύλλο μὲ κύριο ἄρθρο «Σκάνδαλο στὴν Ἐκκλησία», ἐνῶ δίπλα εἰκονίζεται διερχόμενος ἱερέας μὲ τὸ εὐαγγέλιο στον κόλπο του.

Στὴν ἄποψη ὅτι δὲν εἶναι δυνατὸν σὲ ἱερὸ χῶρο νὰ σχολιάζονται πραγματικὲς καταστάσεις ἢ γεγονότα καὶ ἦθη ἀπαντῶ: ἱερός εἶναι ὁ χῶρος ὅπου τελεῖται ἡ θεία Εὐχαριστία καὶ τὰ Μυστήρια, δηλαδὴ τὸ Ἰ. Βῆμα, ὁ κυρίως ναὸς καὶ ὡς ἕνα βαθμὸ καὶ ὁ νάρθηκας. Οἱ λοιποὶ χῶροι τοῦ ναοῦ (ἀποθήκες, γραφεῖα, κλιμακοστάσια κ.ἄ.) δὲν μπορεῖ νὰ θεωροῦνται ἱεροὶ χῶροι. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ οἱ Βυζαντινοὶ ἱστοροῦσαν ἐνίοτε σὲ τέτοιους χώρους κοσμικὰ θέματα, ὅπως στὴν Ἁγία

26. *Κλίμαξ Ἰωάννου τοῦ Σιναΐτου, Λόγος κστ'*, (ἔκδ. Ἰ.Μ. Παρακλήτου), Ὁρωπὸς Ἀττικῆς 1992, 281-333. Ἰσαὰκ τοῦ Σύρου, Ἔργα ἀσκητικά, (ἔκδ. Β. Ρηγόπουλος), Θεσσαλονίκη 1976, Λόγος νε', 268-272.

27. Ὁ ἀρχικὸς τίτλος τοῦ εἰκονιζόμενου φύλλου ἦταν «*Ἡ Γνώμη τοῦ Παρόντος*». Παρ' ὅτι ὁ τίτλος ἦταν φανταστικὸς μὲ σαφῶς συμβολικὸ νόημα καὶ δὲν ἀντέγραφε κανέναν ἀπὸ τοὺς ὑπάρχοντες, πάνω ἀπὸ δέκα, παρόμοιους τίτλους ἐλληνικῶν ἐφημερίδων, ὁ γράφων τὸν ἔσβησε κατόπιν πρότασης τοῦ οἰκείου Μητροπολίτη.

Σοφία Κιέβου (11<sup>ος</sup> αἰ.), ὅπου, στίς κλίμακες πού ὀδηγοῦν στὰ ὑπερῶα ἱστοροῦνται σκηνές ἵπποδρόμου, κυνηγιοῦ, μονομαχιῶν. Ἐπίσης στὸν νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς Θεοτόκου, πού κτίστηκε στὴν Κωνσταντινούπολη ἀπὸ τὸν Μεγάλο Ἐταιριάρχη Γεώργιο Παλαιολόγο, εἰκονίζοταν τὸ γενεαλογικὸ δένδρο καὶ τὰ πολεμικὰ κατορθώματα τοῦ αὐτοκράτορα Μανουὴλ Κομνηνοῦ<sup>28</sup>.

Σκηνές ἠθογραφικοῦ χαρακτήρα, ὅπως αὐτὴ πού σχολιάζω, κοσμοῦν ἐπίσης πλῆθος ἐκκλησιαστικῶν ἔργων. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἡ κοινωνικὴ κριτικὴ πού ἀσκειῖται στὸν πλοῦτο καὶ τὴν ἐξουσία στὴν ἀπεικόνιση τῶν κολασμένων στὴν παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ὅπου οἱ ἐπίσκοποι, οἱ βασιλεῖς καὶ οἱ πλούσιοι προβάλλονται σὲ πρῶτο μάλιστα πλάνο. Ἀναφέρω ἐπίσης τὸν κώδικα 418 τῆς μονῆς Σινᾶ (φ. 164<sup>α</sup>, 12<sup>ος</sup> αἰ.), ὅπου ἱστορεῖται ἡ Δικαίωση τοῦ Πτωχοῦ Ἀνθρώπου<sup>29</sup>. Στὴν μονὴ Πλατυτέρας Κέρκυρας σώζεται εἰκόνα (περὶ τὸ 1500) πού ἔχει ὡς θέμα τὴν «Ἀλληγορία τῆς Ἄνω Ἱερουσαλήμ». Στὴν εἰκόνα μοναχοὶ καὶ λαϊκοὶ αἴρουν τὸν σταυρὸ τους κατὰ τὴν ἀνοδικὴ πορεία τους πρὸς τὸν Χριστό. Στὸ ὑπερῶο τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρίνας Κισσοῦ Πηλίου (ἀρχές 19<sup>ου</sup> αἰ.) ὁ διάβολος καλλωπίζει νεάνιδα. Στὴ Μονὴ Γρηγορίου ἀπαντοῦν ἐπίσης τέτοιου τύπου σκηνές.

Ἡ κοινωνικὴ κριτικὴ εἶναι σύμφυτο στοιχεῖο τῆς τέχνης καὶ ἀναφαίρετο συνταγματικὸ δικαίωμα τοῦ καλλιτέχνη, ἀκόμη καὶ στὴν περίπτωσι δημοσίων ἀναθέσεων, ἐφ' ὅσον δὲν ἀντιστρατεύεται τίς βασικὲς ἀρχές καὶ ἀξίες τῶν ἄμεσων ἀποδεκτῶν-χρηστῶν, δηλαδὴ τοῦ κοινοῦ (ἐδῶ ἐνοριτῶν) πού καθημερινῶς ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ ἔργο.

*Ἱστορικὰ πρόσωπα στίς παραστάσεις* (Μακρυγιάννης, Ἄλ. Παπαδιαμάντης, Φ. Κόντογλου, Π. Μελάς). Τὰ ἐν λόγῳ ἱστορικὰ πρόσωπα ἐντάχθηκαν σὲ παραστάσεις, μὲ κριτήριό τὴν ἄμεση ἢ ἔμμεση προσφορὰ τους στὴν Ἐκκλησία. Τὸ αὐτὸ προτείνει (ἐμπράκτως) καὶ ὁ Κόντογλου<sup>30</sup>. Ἐπισημαίνεται ὅτι κατέχουν δευτερεύοντα ρόλο στίς συνθέσεις, δὲν κατονομάζονται καὶ δὲν φέρουν φωτοστέφανο ἢ ἄλλη ἔνδειξη ἀγιότητος.

Ἡ ἀπεικόνιση ἐντὸς ναοῦ ἱστορικῶν γεγονότων ἢ προσώπων, μὴ ἁγίων καὶ εὗρισκομένων ἀκόμη ἐν ζωῇ, εἴτε μεμονωμένως εἴτε σὲ θρησκευτικὲς σκηνές εἴτε παρεμβλλόμενα μεταξὺ ἁγίων, εἶναι κάτι τὸ σῦνηθες στὴν χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ παράδοση. Παρέλκει νὰ ἀναφέρω τίς ἀπεικονίσεις χορηγῶν. Θὰ

28. MANGO C., *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, London 1986, 227-228.

29. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, ὁ.π., 146, εἰκ. 152.

30. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, ὁ.π., τόμ. Α, 442.

αναφέρω όμως την ψηφιδωτή παράσταση με τὸν Ἰουστινιανὸ καὶ τὴ Θεοδώρα στὸν Ἅγιο Βιτάλιο Ραβέννης, ὅπου μάλιστα ἡ Θεοδώρα εἰκονίζεται στὸ ἱερὸ Βῆμα. Στὸ ναὸ ἐπίσης τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὴ Θεσσαλονίκη εἰκονίζεται ὁ αὐτοκράτωρ Ἰουστινιανὸς Β΄ εἰσερχόμενος θριαμβευτικῶς στὴν πόλη (7ος αἰ.). Στὸν ἴδιο ναὸ, ὁ ἅγιος Δημήτριος παρουσιάζεται ἐναγκαλιζόμενος κληρικούς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ἐνῶ σὲ ἄλλη περίπτωση τίθεται μεταξὺ δύο μικρῶν παιδιῶν. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πὼς ὁ ἅγιος Νεόφυτος στὴν Ἐγκλείστρα (Πάφος) εἰκονίζεται ἀναλαμβάνόμενος στοὺς οὐρανοὺς ἀπὸ ἀγγέλους, ἐνῶ ἦταν ἀκόμη ἐν ζωῇ. Σὲ εἰκόνα τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ μετὰ τὴν Οὐρανοδρόμο Κλίμακα (τέλη 12<sup>ου</sup> αἰ.) εἰκονίζεται μεταξὺ τῶν ἀνερχομένων καὶ σωζομένων ὁ ἀρχιεπίσκοπος τοῦ Σινᾶ Ἀντώνιος<sup>31</sup>.

Σταματῶ ἐδῶ. Τὰ παραδείγματα ἐπαρκοῦν γιὰ νὰ δείξουν ὅτι ἡ τεχνοτροπικὴ διαφοροποίηση καὶ ἄγνωστα στὸ εὐρὺ κοινὸ (καὶ τὸν κληρὸ) εἰκονογραφικὰ θέματα δὲν μποροῦν νὰ θεωροῦνται βέβηλα ἢ ἀνάρμοστα, ἰδιαιτέρως δὲ ὅταν τὰ κίνητρα τῶν ἐνισταμένων δὲν εἶναι ὑγιῆ καὶ ἀνιδιοτελεῖ, ὅπως εἶναι προφανὲς στὴν περίπτωση τοῦ ναοῦ τῆς Μαντινείας καὶ τῆς Ἀξιουπόλεως.

Ἀπὸ τὰ ἀνωτέρω καθίσταται φανερὸ ὅτι οἱ σύγχρονες τάσεις καταστολῆς καθε προσπάθειας γιὰ πρωτότυπη καὶ ζωντανὴ ἔκφραση τοῦ Εὐαγγελίου στὸ διάκοσμο τῶν ναῶν καὶ ἐπιβολῆς κανόνων στὸν τρόπο δουλειᾶς τῶν ἁγιογράφων ἀποτελοῦν προἰὸν συντηρητικῆς νοστοροπίας καὶ λανθασμένης εἰκόνας γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Βυζαντίου καὶ τὸν πολιτισμὸ του. Ἡ ὀρθόδοξη Ἐκκλησία οὐδέποτε ἔθεσε κανόνες γιὰ τὸν τρόπο ἀπόδοσης τῶν ἱερῶν μορφῶν καὶ ἐκχωρεῖ ἐλευθερία στὸν ζωγράφο. Τὰ πρακτικὰ τῆς 7<sup>ης</sup> Οἰκουμενικῆς Συνόδου εἶναι σαφῆ στὸ σημεῖο αὐτό (*Mansi XIII*, 252). Σὲ ἀντιδιαστολὴ μετὰ τὴν ἄποψη αὐτὴ βρίσκεται ἡ κανονιστικὴ διάθεση καὶ ἡ τυπολατρεία πού διέπει τὴ σύγχρονη ὀρθόδοξη σκέψη καὶ ζωῆ. Ὅμως, τὸ αἶτημα γιὰ τὴν Ἐκκλησία εἶναι ἡ ἐνότης τῆς Πίστεως καὶ ὄχι ἡ ὁμοιομορφία<sup>32</sup>.

31. Σινᾶ, *Οἱ θησαυροὶ τῆς ἱεράς μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης*, (ἐπιμ. Κ. Μανάφης), Ἀθήνα 1990, σ. 155, εἰκ. 24.

32. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ Δ. Δ., «Παράδοση καὶ παραχαράξεις στὴ λατρεία καὶ τὴν τέχνη τῆς Ἐκκλησίας», Περιοδ. *Ἀναλόγιον*, τεύχ. 5, (Γ. Μ. Κοζάνης καὶ Σεοβίων) 2003, 14-26. Γιὰ τὸ θέμα βλ. ἐπίσης περ. *Σύναξη*, τεύχ. 85 (2003), 6-20. Βλ. ἐπίσης καὶ τὴν ἐκτενὴ ἐπιστολὴ του στὴν ἐφημ. «Μακεδονία», (Κυριακὴ 25-03-2007) ἀναδημοσιευμένη στὸ *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἱεροῦ ναοῦ Παναγίας «Ἁξιὸν Ἔστι» Ἀξιουπόλεως*, (ἐκδ. Ἀρχ/της Δωρόθεος Πάπαρης), Ἀξιούπολις 2010, 261-267.