

# Ἡ ἀπεικόνιση ἑνὸς σπάνιου ἑωθινοῦ ἀπὸ τὸν Γεώργιο Μόσχο

ΑΓΟΡΙΤΣΑΣ ΤΣΕΛΙΓΚΑ - ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ\*

Ὁ Γεώργιος Μόσχος εἶναι γνωστὸς Ναυπλιεὺς ζωγράφος πού δραστηριοποιεῖται κατὰ τὸ α΄ μισό τοῦ 17ου αἰ. στὴν εὐρύτερη περιοχή τῆς Πελοποννήσου, ἀρχικὰ ἀπὸ κοινοῦ μὲ τὸν ἀδελφό του Δημήτριο (1606-1608) καὶ στὴ συνέχεια μόνος (1620-1638)<sup>1</sup>.

Ἡ σκηνὴ μὲ τὴν ὁποία θὰ ἀσχοληθοῦμε ἐμφανίζεται δύο φορὲς στὸ ἀτομικὸ ἐνυπόγραφο ἔργο του. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ συνολικὰ ἔνδεκα ἑωθινὰ ἐπεισόδια πού ἀφοροῦν στὶς μεταθανάτιες ἐμφανίσεις τοῦ Χριστοῦ. Τὸ συγκεκριμένο ἑωθινὸ ἀπεικονίζεται πρῶτα στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα στὰ Χρῦσαφα Λακωνίας τὸ 1620 (εἰκ. 1) καὶ στὴ συνέχεια στὰ 1638, στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Νικολάου Καρυᾶς Κυνουρίας (εἰκ. 2)<sup>2</sup>.

Στὴν παράσταση μᾶς εἰκονογραφεῖται ἡ στιγμή τῆς ἐμφάνισης τοῦ Χριστοῦ στοὺς μαθητὲς καὶ τὸ αἴτημά του νὰ τοῦ δώσουν φαγητό, ὅπως ἀποκαλύπτει καὶ ἡ συνοδευτικὴ ἐπιγραφή: «οἱ δὲ ἐπέδωκαν αὐτῷ ἰχθύος ὀπτοῦ μέρος.../ κ' (αἰ.) ἀπὸ μελῆσειου... κηρίου κ' (αἰ.) λα / βὺν ἐνώ / πιον / αὐτῶν / ἔφαγεν.» (Λουκ. 24, 42-44).

Ἡ δράση ἐκτυλίσσεται μπροστὰ ἀπὸ ὀγκώδη ἀρχιτεκτονήματα πού γεμίζουν τὸ βάθος. Ἀριστερὰ, διακρίνεται μία πύλης κατασκευὴ μὲ ἡμικυκλικὸ θύρωμα καὶ μπροστὰ τῆς παρατάσσεται ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς δύο ὀμίλους τῶν συγ-

---

\* Ἡ Ἀγορίτσα Τσέλιγκα - Ἀντουράκη εἶναι Θεολόγος, Ἀρχαιολόγος, Δρ. Ἀρχαιολογίας, πρῶην ὑπότροφος τοῦ ΙΚΥ, Ἀρχαιολόγος στὴ Β' ΕΠΚΑ.

1. Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ συνεργείου, ἐνυπόγραφο καὶ ἀποδιδόμενο, βλ. Α. ΤΣΕΛΙΓΚΑ - ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ, *Τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τῆς Θεοτόκου Αἰμυναίων καὶ οἱ Ναυπλιεῖς ἀδελφοὶ ζωγράφοι Δημήτριος καὶ Γεώργιος Μόσχος. Προσέγγιση στὸ ἔργο τοῦ ἐργαστηρίου καὶ ἡ θέση του στὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ τῆς Πελοποννήσου τοῦ 17ου αἰ.*, Ἀθήνα 2011 (διδ. διατριβή).

2. Γιὰ τὴ σκηνὴ βλ. ΤΣΕΛΙΓΚΑ-ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ, ὅ.π., σσ. 281 κ.ε., εἰκ. 94β, Σχ. 5Η, ἀρ. 87 καὶ εἰκ. 137α, Σχ. 6Γ, ἀρ. 25, πίν. ΙΑ'.

κεντρωμένων μαθητῶν. Δεξιά καὶ μπροστὰ ἀπὸ ἐνιαῖο τοῖχο, ἐπάνω στὸν ὁποῖο τοποθετοῦνται πυργοειδῆ ἀρχιτεκτονήματα καὶ ἀπλωμένα ἐρυθρὰ ὑφάσματα, παρατίθεται ὁ δεύτερος ἀποστολικὸς ὄμιλος. Ὁ Κύριος τοποθετεῖται σχεδὸν στὸ κέντρο καὶ σὲ στάση τριῶν τετάρτων. Ὁρθιος καὶ στραμμένος πρὸς τὸ δεξιὸ χορὸ τῶν μαθητῶν, πλησιάζει τὸ χέρι του πρὸς τὸ στόμα<sup>3</sup>, ἔχοντας πάρει ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὸ ὄπτο ψάρι ποῦ τοῦ προσφέρει σὲ πιατέλα ὁ ἐπικεφαλῆς τοῦ δεξιοῦ ὀμίλου Πέτρος, ἐνῶ δεύτερος μαθητῆς, πιθανὸν ὁ Παῦλος, κρατεῖ ἄλλο πινάκιο.

Ἡ παράσταση, ὅπως προείπαμε, εἰκονογραφεῖ μία ἀπὸ τὶς ἔνδεκα ἐμφανίσεις τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴν Ἀνάσταση<sup>4</sup>, τὰ λεγόμενα, δηλαδή, «Ἐωθινά», γιὰ τὰ ὁποῖα ὁμως δὲν ὑπάρχει μία κοινὴ παράδοση στοὺς τέσσερις Εὐαγγελιστές<sup>5</sup>, καθὼς π.χ. ἡ συγκεκριμένη ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ παραδίδεται μόνο ἀπὸ τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Λουκᾶ. Σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο τοῦ Λουκᾶ, ὁ Κύριος ἐφάνισθηκε στοὺς δώδεκα Ἀποστόλους, ὅταν βρισκόνταν συγκεντρωμένοι σὲ οἰκία στὰ Ἱεροσόλυμα. Τοὺς διαβεβαίωσε γιὰ τὸ πραγματικὸ τῆς Ἀνάστασής Του καὶ τοὺς ἀπέδειξε τὴν ἀληθινὴ σωματικὴ του παρουσία στὸ χῶρο, τρώγοντας ψάρι καὶ μέλι (24, 42-44). Ἡ σκηνὴ περιγράφεται καὶ στὴν Ἑρμηνεία<sup>6</sup> τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ.

3. Γενικὰ γιὰ τὶς μετὰ θάνατον ἐμφανίσεις τοῦ Χριστοῦ, βλ. G. MILLET, *Recherches sur l' iconographie de l' Evangile au XIVe, XV et XVIe siècles d' après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont Athos*, Paris 1960<sup>2</sup>, σσ. 53-56. Γιὰ τὸ συγκεκριμένο ἐπεισόδιο, βλ. G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1971 (III), σ. 107. K. WESSEL, *Erscheinungen des Auferstandenen*, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst II*, σσ. 371-388. O. CHASSOURA, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos - Laconie*, Athènes 2002, σσ. 144 κ.ἑ. N. ΖΑΡΡΑΣ, *Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος τῶν ἑωθινῶν εὐαγγελίων στὴν παλαιολόγεια μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῶν Βαλκανίων*, Ἀθήνα 2006 (διδ. διατριβή), σσ. 125 κ.ἑ.

4. Γιὰ τὸ θεολογικὸ πρόβλημα τῶν ἐμφανίσεων τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴν Ἀνάσταση, βλ. J. E. ALSUP, *The Post Resurrection Appearance Stories of the Gospel-Tradition*, Stuttgart 1975. Πρὸβλ. W. MICHAELIS, *Die Erscheinungen des Auferstandenen*, Basel 1944. C. H. DODD, *The Appearances of the Risen Christ: An Essay in Form-Criticism of the Gospels*, *Studies in the Gospels, Essays in Memory of R. H. Lightfoot*, Oxford 1957, σσ. 9-35. F. H. Von Campenhausen, *Der Ablauf der Osterereignisse und das Leere Grab*, Heidelberg 1966<sup>7</sup>.

5. Σχετικὰ μὲ τὸ θέμα, βλ. G. KUMMEL, *Einleitung in das Neue Testament*, Heidelberg 1978, σσ. 70 κ.ἑ. G. LOHFINK, *Die Himmelfahrt Jesu. Untersuchungen zu den Himmelfahrt und Erhöhungstexten bei Lukas*, *Studien zum Alten und Neuen Testament 26* (1971), σ. 119.

6. ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ἐκ ΦΟΥΡΝΑ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἔκδ. Ἀ. Παπαδόπουλος - Κεραμεύς, ἐν Πετρούπολει 1909 (φωτοτυπικὴ ἀνατύπωση Κ. Σπανός, Ἀθήνα 1997), σ. 111.

Ὁ ὄρος «έωθινό» προέρχεται ἀπό τήν «έωθινή», πρωινή ἀκολουθία, πού ἀφορᾶ στόν Ὁρθρο<sup>7</sup> τῶν Κυριακῶν καί ἀπαντᾶ γιά πρώτη φορά στόν Κλήμεντα Ἀλεξανδρείας τὸ 2 μ.Χ. αἰ. (150-215)<sup>8</sup>. Στὸ βυζαντινὸ λειτουργικὸ τυπικὸ διασφύζονται 11 έωθινά πού ὀνομάστηκαν ἔτσι, εἴτε γιὰ διαβάζονταν στὴν πρωινή - ὀρθρινή ἀκολουθία τῶν Κυριακῶν, εἴτε λόγω τῆς ὥρας τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Κυρίου, πού ἔγινε «λίαν πρῶι τῆς μιᾶς Σαββάτων» (Μάρκ. 16,2. Ἰωάν. 20,1) καί «ὄρθρου βαθέως» (Λουκ. 24,1. Πρβλ. Γρηγόριος Παλαμάς, Ὁμιλία ΚΓ'. Εἰς τὸ δέκατον Ἐωθινὸν Εὐαγγέλιον, *Patrologia Graeca* 151, σσ. 300Α)<sup>9</sup>.

Σήμερα, στὸ λειτουργικὸ ἔτος δὲν ὑπάρχει «κανονική» σειρά ἀναγνώσεως τῶν έωθινῶν, ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι ὀρισμένα διαβάζονται τὶς Κυριακές, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα ἐγκατασπείρονται σὲ ἄλλες μέρες καί μάλιστα σὲ ἄλλους, πλὴν τοῦ Ὁρθρου, καιροῦ<sup>10</sup>. Μὲ ἀφετηρία πάντως τὴν Κυριακὴ τοῦ Θωμᾶ ἔχουν διαμορφωθεῖ δύο κύκλοι ἀναγνώσεως τῶν έωθινῶν. Ὁ πρῶτος εἶναι τοῦ Πεντηκοσταρίου. Ὁ δεύτερος εἶναι ἐτήσιος καί προβλέπει τὴν κατὰ σειρά ἀνάγνωση τῶν έωθινῶν ἀνά Κυριακὴ, ἀρχῆς γενομένης ἀπὸ τὴν Κυριακὴ τῶν Ἁγίων Πάτων μέχρι καί τὴν Ε' Κυριακὴ τῶν Νηστειῶν<sup>11</sup>.

Στὴν περίοδο τοῦ Πεντηκοσταρίου, ἀπὸ τὴν Κυριακὴ του Πάσχα μέχρι τὴν πρώτη Κυριακὴ μετὰ τὴν Πεντηκοστή, ἡ σειρά τῶν έωθινῶν εἶναι τυχαία. Ἔτσι, τὸ Α' έωθινό (Ματθ. 28,1-20) διαβάζεται στόν ὄρθρο τῆς Κυριακῆς τοῦ Θωμᾶ, τὸ Β' (Μάρκ. 16,1-8) στὴ λειτουργία τῆς Κυριακῆς τῶν Μυροφόρων, τὸ Γ' (Μάρκ. 16,9-18) στόν ὄρθρο τῆς Πέμπτης τῆς Ἀναλήψεως, τὸ Δ' (Λουκ. 24,1-12) στόν ὄρθρο τῆς Κυριακῆς τῶν Μυροφόρων, τὸ Ε' (Λουκ. 24,13-25) στόν

7. Γιά τὸν Ὁρθρο, πού μαζί μὲ τὸν Ἐσπερινὸ ἀποτελοῦν τὸν κορμὸ τῶν ἀκολουθιῶν τῆς καθημερινῆς δημόσιας προσευχῆς τῆς Ἐκκλησίας, βλ. Ι. Μ. Φουντούλης, *Ἡ Ἀκολουθία τοῦ Ὁρθρου*, Θεσσαλονίκη 1966, σσ. 1-7. R. TAFT, *La liturgia delle ore in Oriente e in Occidente*, Torino 1988, σσ. 70-74, 256-260.

8. ΚΛΗΜΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ, Παιδαγωγὸς Β', Χ, *Patrologia Graeca* 8, σσ. 512B.

9. Π. Ι. ΣΚΑΛΤΗΣ, Τὰ Ἐωθινὰ Εὐαγγέλια, *Ἱερουργεῖν τὸ Εὐαγγέλιον. Ἡ Ἁγία Γραφή στὴν Ὁρθόδοξη Λατρεία, Πρακτικὰ Ε' Πανελληνίου Λειτουργικοῦ Συμποσίου Στελεχῶν Ἱερῶν Μητροπόλεων* [Ποιμαντικὴ Βιβλιοθήκη 10], Κλάδος Ἐκδόσεων τῆς Ἐπικοινωνιακῆς καί Μορφωτικῆς Ὑπηρεσίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθήνα 2004, σσ. 279-304, ἰδιαιτέρα σσ. 283 κ.έ.

10. Γ. ΦΙΛΙΑΣ, Τὰ Ἁγιογραφικὰ Ἀναγνώσματα τοῦ τριωδίου καί τοῦ Πεντηκοσταρίου, *Ἱερουργεῖν τὸ Εὐαγγέλιον*, ὅ.π. (ὑποσ. 9), σσ. 201-234, ἰδιαιτέρα σσ. 222 κ.έ.

11. ΣΚΑΛΤΗΣ, Τὰ Ἐωθινὰ, ὅ.π. (ὑποσ. 9), σσ. 286 κ.έ.

ὄρθρο τῆς Κυριακῆς τοῦ Παραλύτου, τὸ ΣΤ' (Λουκ. 24,36-53) στὴ Λειτουργία τὴν Πέμπτη τῆς Ἀναλήψεως, τὸ Ζ' (Ἰωάν. 20,1-10) στὸν ὄρθρο τῆς Κυριακῆς τῆς Σαμαρειτιδας, τὸ Η' (Ἰωάν. 20,11-18) στὸν ὄρθρο τῆς Κυριακῆς τοῦ Τυφλοῦ, τὸ Θ' (Ἰωάν. 20,19-31) στὴ Λειτουργία τῆς Κυριακῆς τοῦ Θωμᾶ, τὸ Ι' (Ἰωάν. 21,1-14) στὸν ὄρθρο τῆς Κυριακῆς τῶν Πατέρων καὶ τὸ ΙΑ' (Ἰωάν. 21,15-25) στὴ Λειτουργία τοῦ Σαββάτου τῆς Πεντηκοστῆς<sup>12</sup>. Νὰ σημειώσουμε ὅτι τὰ ἔνδεκα ἑωθινὰ δὲν διαβάζονται ποτὲ ὅλα μαζί, ἄσχετα ἂν σὲ ὀρισμένα τυπικὰ εἶναι συγκεντρωμένα μὲ τὰ προκείμενά τους στὸ τέλος τοῦ κώδικα, ἐνῶ στὰ Εὐαγγελιστάρια βρίσκονται συγκεντρωμένα μετὰ τὴν ἀγρυπνία τοῦ Πάσχα<sup>13</sup>.

Τὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ Λουκᾶ πὺν εἰκονογραφεῖ ὁ Γεώργιος Μόσχος διαβάζεται στὴ Λειτουργία τῆς Πέμπτης τῆς ἑορτῆς τῆς Ἀναλήψεως<sup>14</sup>. Ἡ ἀπόδοση τοῦ συγκεκριμένου ἐπεισοδίου στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ εἶναι σπάνια. Οἱ πρῶτες ἀπεικονίσεις του ἀπαντῶνται στὴ Δύση, στὴν τέχνη τῆς Καρολίνειας περιόδου. Στὶς ἀρχὲς δηλαδὴ τοῦ 9ου αἰ. ἀπεικονίζεται ἡ παράσταση σὲ ἔλεφαντοστέινη πλάκα, καθὼς καὶ σὲ μαρμάρινη πλάκα τοῦ 9ου-10ου αἰ. πὺν φυλάσσεται στὸ Παρίσι. Τὴ συναντᾶμε ἀκόμα στὸ Εὐαγγελιᾶριο τοῦ Egbert a Trèves τοῦ ἔτους 980 περίπου, στὴ Βίβλο τοῦ Farfa τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 11ου αἰ. πὺν βρίσκεται στὸ Βατικανὸ καὶ στὸ Εὐαγγελιᾶριο τοῦ Bury στὸ Cambridge πὺν ἀνάγεται στὰ 1120-1140. Τὰ προαναφερθέντα παραδείγματα ἀποδίδουν τὸν πρῶτο τύπο τῆς σκηνῆς, τὸ λεγόμενο συμμετρικό, μὲ τὸ Χριστὸ δηλαδὴ ἰστάμενο στὴ μέση καὶ ἑκατέρωθέν του οἱ Ἀποστολοὶ<sup>15</sup>.

Μέσα στὸ 12ο αἰ. στὴ Δύση κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους καὶ δύο ἀκόμα τύποι. Ὁ πρῶτος τοποθετεῖ τὸν Κύριο στὰ ἄκρα ἀριστερά, συνήθως καθιστὸ καὶ δεξιὰ του συγκεντρώνονται οἱ ἀπόστολοι. Ὁ δεῦτερος τύπος ἀκολουθεῖ τὴ διάταξη τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, μὲ τὸν Κύριο πίσω ἀπὸ τράπεζα, στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς καὶ ὀλόγουρα τοῦ τραπεζιοῦ συγκεντρωμένοι οἱ ἀπόστολοι. Οἱ κορυφαῖοι τῶν ὁμίλων προσφέρουν τὸν Χριστὸ φαγητὸ ἀπὸ δύο πινάκια τὰ ὁποῖα καὶ εὐλογεῖ μὲ τεντωμένα χέρια<sup>16</sup>.

12. Βλ. ὁ.π. ὑποσ. 10.

13. Βλ. ὁ.π. ὑποσ. 11.

14. Βλ. ΦΙΛΙΑΣ, Τὰ Ἄγιογραφικὰ Ἀναγνώσματα, ὁ.π. (ὑποσ. 10), σσ. 221 κ.έ.

15. Βλ. ἀντίστοιχα SCHILLER, *Ikonographie*, ὁ.π. (ὑποσ. 3), εἰκ. 276, 307, 333, 287, 332. Πρὸβλ. CHASSOURA, *Longanikos*, ὁ.π. (ὑποσ. 3), σσ. 144 κ.έ. καὶ ἰδιαιτέρως σ. 145. Ἐπανάληψη τῶν θέσεων, βλ. ΖΑΡΡΑΣ, *Ἐωθινὰ*, ὁ.π. (ὑποσ. 3), σσ. 125 κ.έ.

16. Βλ. ὁ.π. ὑποσ. 15.

Τὸ συγκεκριμένο Ἐωθινὸ τὸ ξαναβρίσκουμε σὲ μνημεῖα τῆς πρώην Γιουγκοσλαβίας τοῦ 14ου καὶ 15ου αἰ., ὅπως στὸ Staro Nagoricino (1316-1318) καὶ στὴ Gracanica (1321 περ.), στὴ Resava (1406-1418) καὶ στὴ Manasija (1418 περ.)<sup>17</sup>. Στὸ Staro Nagoricino καὶ στὴ Gracanica ἀποδίδεται ὁ συμμετρικὸς τύπος, μὲ τὸ Χριστὸ στὸ κέντρο, ἀλλὰ μετωπικὸ καὶ μὲ τεντωμένα τὰ χέρια πρὸς τὰ δύο πιάτα ποῦ τοῦ προσφέρουν οἱ κορυφαῖοι τῶν δύο ἀποστολικῶν ὁμίλων.

Στὴ Resava καὶ στὴ Manasija υἰοθετεῖται ὁ τύπος μὲ τὸν καθιστὸ πίσω ἀπὸ τραπέζι καὶ κατὰ τρία τέταρτα στραμμένο Κύριο καὶ γύρω του οἱ δώδεκα ἀπόστολοι.

Στὸν Ἑλλαδικὸ χῶρο ἡ σκηνὴ ἀποδίδεται σπάνια. Μάλιστα, τὰ μόνα γνωστά, μέχρι στιγμῆς, παραδείγματα ἐντοπίζονται τὴν παλαιολόγια περίοδο στὴν Πελοπόννησο, στὸ Ἀφεντικὸ (1311/1312-1322) καὶ στὴν Εὐαγγελίστρια τοῦ Μυστρᾶ (ἀρχὲς τοῦ 15ου αἰ.), στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους στὸ Λεοντάρι (1370-1390) καὶ στὸν Ἅγιο Γεώργιο στὸ Λογανίκο Λακωνίας (14ος αἰ.)<sup>18</sup>.

Στὰ δύο μνημεῖα τοῦ Μυστρᾶ ἀποδίδεται ὁ συμμετρικὸς τύπος, μὲ τὴν τοποθέτηση τοῦ Κυρίου στὸ κέντρο καὶ σὲ στάση τριῶν τετάρτων. Στρέφεται στὸ δεξιὸ ἀποστολικὸ ὄμιλο, ὅπου ὁ κορυφαῖος τοῦ προσφέρει τροφὴ ἀπὸ πινάκιο.

Στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους στὸ Λεοντάρι καὶ στὸν Ἅγιο Γεώργιο στὸ Λογανίκο υἰοθετεῖται ὁ τύπος μὲ τὸν καθιστὸ στὰ ἀριστερὰ Κύριο. Δεξιὰ συγκεντρώνεται ὁ ἀποστολικὸς ὄμιλος, ἐνῶ οἱ δύο κορυφαῖοι ἀπόστολοι, ὁ Πέτρος καὶ ὁ Παῦλος, προσφέρουν τροφὴ στὸ Χριστό.

17. Βλ. P. MILJKOVIC - PEPEK, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skorje 1967, σ. 59, σχ. IX (μὲ γαλλικὴ περιήληψη, Staro Nagoricino). V. PETKOVIC, *La peinture serbe du Moyen Age*, II, Belgrade 1934, πίν. LXXIX (Gracanica). V. DJURIC, *Resava*, Belgrade 1963, πίν. 42 (Resava). B. ZIVKOVIC, *Manasija. Les dessins des fresques*, Belgrade 1983, σχ. IV/3 (σερβικὰ μὲ γαλλικὴ περιήληψη, Manasija). Ἡ σκηνὴ στὴ μονὴ τῆς Curtea de Arges Μολδαβίας (β' μισὸ 14<sup>ου</sup> αἰ.), ποῦ παραδόξως συνοδεύεται ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Λουκᾶ (24, 42-43) γιὰ τὴ μεταθανάτια ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στοὺς ἀποστόλους καὶ τὴ δοκιμὴ ὀπτοῦ ψαριοῦ καὶ μελιοῦ, ἀπεικονίζει τὴ θαυμαστὴ ψαριά κατὰ τὸ Ἰωάνειο κείμενο (21, 1-14), βλ. O. TAFRALI, *Monuments byzantines de Curtea de Arges*, Paris 1931, πίν. XL3.

18. S. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques des eglises byzantines de Mistra* [Bibliothèque des Cahiers Archéologiques IV], Paris 1970, εἰκ. 11 (Ἀφεντικὸ). J. ALBANI, *The painted decoration of the cupola of the western gallery in the Church of the Holy Apostles at Leondari*, *Cahiers Archeologiques* 40 (1992), σ. 161-180 καὶ ἰδιαίτερα 161 (Ἅγιοι Ἀπόστολοι). G. MILLET, *Monuments byzantins de Mistra*, Album, Paris 1910, πίν. 136<sub>1</sub> (Εὐαγγελίστρια). CHASSOURA, *Longanikos*, ὅ.π. (ὑπόσ. 3), σ. 144 κ.έ. καὶ εἰκ. 39 (Ἅγιος Γεώργιος).

Γενικότερα, λόγω τῆς σπανιότητάς τῆς σκηνῆς, δὲν εἶναι γνωστὴ ἡ εἰκονογραφικὴ τῆς ἐξέλιξη. Ὅπως εἶδαμε εἶναι πιθανὴ ἡ ὑπαρξὴ ἀρκετῶν εἰκονογραφικῶν τύπων ἤδη ἀπὸ τῆ μεσοβυζαντινῆ περιόδου. Δὲν φαίνεται, ὅμως, νὰ καθιερώνεται κάποιος, ὡς βασικός, τὸ 14ο αἰ. κ.έ., ἂν καὶ ὡς ἀρχαιότερος πιθανολογεῖται ὁ συμμετρικὸς τύπος<sup>19</sup>.

Εἰδικότερα, στὴν παράστασή μας ἡ χρῆση τοῦ συμμετρικοῦ τύπου, μὲ τὸν Κύριο στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς, τὸ πλησίασμα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ πρὸς τὸ στόμα, τὰ πιάτα ποὺ φέρουν ἓνας ἢ δύο μαθητές, ἡ παρουσία καὶ τῶν δώδεκα ἀποστόλων, εἶναι στοιχεῖα ποῦ, ὅπως εἶδαμε, ἀπαντοῦν γενικὰ στὰ προαναφερθέντα παλαιολόγια βαλκανικὰ παραδείγματα καὶ ὄχι στίς μεσοβυζαντινὲς δυτικὲς ἀπεικονίσεις τῆς σκηνῆς.

Ἰδιαίτερα, ὅμως, ὁ συνδυασμὸς ἀπὸ τὸ Γεώργιο τῆς ἀπόδοσης τοῦ Χριστοῦ σὲ στάση τριῶν τετάρτων καὶ στραμμένου πρὸς τὸν δεξιὸ ὄμιλο, νὰ τρῶει φέροντας τὸ δεξιὸ χέρι στὸ στόμα, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κρατεῖ κλειστὸ εἰλητό, ἀπαντᾷ μόνον στὰ πελοποννησιακὰ σύνολα, ἐνῶ δὲν ἀνευρίσκεται στὰ ἀντίστοιχα προαναφερθέντα βαλκανικὰ παραδείγματα.

Ἡ ἀπόδοση, λοιπὸν, τῆς σκηνῆς ἀπὸ τὸ Μόσχο στὰ καθολικὰ τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα Λακωνίας καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Καρυὰς Κυνουρίας (Ἄρκαδίας) ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸ ὑπόδειγμα τοῦ Ἄφεντικοῦ καὶ τῆς Εὐαγγελίστριας στὸ Μυστρά<sup>20</sup>. Εἶναι χαρακτηριστικὸ μάλιστα ὅτι ὁ Γεώργιος ἐπαναλαμβάνει καὶ τὴν ἴδια ἀκριβῶς ἐπιγραφή, ποὺ συνοδεύει τὴν παράσταση στὰ μνημεῖα τοῦ Μυστρά καὶ ἡ ὁποία ἀνευρίσκεται καὶ στὸν Ἅγιο Γεώργιο στὸ Λογγανίκο<sup>21</sup>, παρὰ τὸν ἐκεῖ διαφοροτικὸ ἀκολουθούμενο εἰκονογραφικὸ τύπο.

Τὸ συγκεκριμένο ἀναστάσιμο ἐπίσῳδιο ἐπαναλαμβάνεται μὲ τὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ τύπο καὶ μὲ παραλλαγμένες κάποιες ἐπουσιώδεις λεπτομέρειες καὶ στὸ ἀποδιδόμενο στὸ συνεργεῖο τῶν Μόσχων ἔργο στους Ἁγίους Ἀποστόλους Σελλιάνας Κορινθίας<sup>22</sup> (1621;). Δὲν ἀπαντᾷ, ὅμως, μὲ βᾶση τὰ μέχρι σήμερα δεδομένα, σὲ κανένα γνωστὸ μνημειακὸ σύνολο τοῦ προηγούμενου 16<sup>ου</sup> αἰ. σὲ καμὰ ἀπὸ τίς δύο μεγάλες Σχολὲς ζωγραφικῆς, δηλαδὴ στὴ Σχολὴ ΒΔ Ἑλλάδος καὶ τὴν Κρητικὴ καὶ δὲν ἔχω ὑπόψη μου τὴν ἱστορίῃ του οὔτε σὲ ἄλλο πελο-

19. CHASSOURA, *Longanikos*, ὅ.π. (ὑποσ. 3), σ. 148. ΖΑΡΡΑΣ, *Ἐωθινά*, ὅ.π. (ὑποσ. 3), σσ. 125 κ.ε.

20. Βλ. ὅ.π. ὑποσ. 19.

21. CHASSOURA, *Longanikos*, ὅ.π. (ὑποσ.3), σ. 144.

22. Εἰκονίζεται στὸ βόρειο τοῖχο τοῦ ἱεροῦ βήματος, πρβλ. ΤΣΕΛΙΓΚΑ-ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ, *Μόσχοι*, ὅ.π. (ὑποσ.1), εἰκ. 211β.

πονησιακό σύνολο του 17ου αί. Αντίθετα, άνευρίσκεται κατά τόν έπόμενο, 18<sup>ο</sup> αί., στο έργο τών Καπεσοβιτών ζωγράφων, στο ναό τής Κοίμησης Θεοτόκου στο Καπέσοβο Ζαγορίου και στο καθολικό της μονής Φανερωμένης στο Φορτόσι Ίωαννίνων<sup>23</sup>. Και στίς δύο όμως, άποδόσεις χρησιμοποιείται ό μεσοβυζαντινός συμμετρικός τύπος, όπως τόν είδαμε στα δυτικά παραδείγματα και όπου ό Κύριος εϊκονίζεται μετωπικός και χωρίς να γύεται φαγητό, ενώ άπουσιάζει και ή έπεξηγηματική έπιγραφή, που άπαντήσαμε στο έργο του Γεωργίου και στα πελοποννησιακά παλαιολόγια παραδείγματα.

Τόσο στους Άγίους Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Λακωνίας όσο και στον Άγιο Νικόλαο Καρυάς Άρκαδίας ό Γεώργιος Μόσχος τοποθετεί την παράσταση στο νότιο τμήμα του ανατολικού σκέλους τής καμάρας του ιεροϋ βήματος και στην ίδια ακριβώς θέση<sup>24</sup>. Στους Άγίους Τεσσαράκοντα ή σκηνή πλαισιώνεται από τη Θεραπεία τών Χωλών και τών Τυφλών, την Άνάληψη και την Πεντηκοστή, ενώ στον Άγιο Νικόλαο Καρυάς, από τόν Ευάγγελισμό, τη Γέννηση και την Κλίμακα του Ίακώβ.

Η τοποθέτηση ενός έωθινοϋ έπεισοδίου στο χώρο του βήματος άπαντᾶ ήδη από την παλαιολόγια περίοδο και είναι άπόρροια του λειτουργικού και δογματικού έμπλουτισμού τών εϊκονογραφικων προγραμμαμάτων από τόν 13<sup>ο</sup> αί. κ.έ.<sup>25</sup>. Ό συνδυασμός της με τίς προαναφερθεισες παραστάσεις προβάλλει τó δόγμα τών δύο φύσεων του Κυρίου, θείας και ανθρώπινης, τη συντριβή του θανάτου και την ολοκλήρωση του θείκου σχεδίου για την ανθρώπινη σωτηρία, ενώ ή τοποθέτησή της στο χώρο του ιεροϋ καθιστά σαφές και τó ευχαριστιακό ύπόβαθρο τής παράστασης<sup>26</sup>. Έτσι, στους Άγίους Τεσσαράκοντα περιστοιχίζε-

23. Βλ. Δ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ, *Προσέγγιση στο έργο τών ζωγράφων από τó Καπέσοβο τής Ήπείρου*, Άθήνα 2001, πίν. 114β (Κοίμηση Θεοτόκου, Καπέσοβο), σ. 100 και πίν. 115 (Φανερωμένη Φορτοσίου Ίωαννίνων). Γενικά, τᾶ έωθινᾶ είτε ως αυτόνομος λειτουργικός κύκλος είτε ένταγμένα στον κύκλο του Πεντηκοσταρίου άπαντούν και σε άλλα μνημεία του 18ου αί., βλ. Ι. ΤΣΙΟΥΡΗΣ, *Ό τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού τής Μονής Άγίας Τριάδος Δρακότρυπας (1758) και ή έντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 18<sup>ου</sup> αιώνα στην περιοχή τών Άγραφων, Α΄ - Β΄*, Ίωάννινα 2004 (διδ. διατ.), σσ. 140 κ.έ. Μ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, *Οί ζωγράφοι από τᾶ Νεξερά Άχαΐας. Συμβολή στη μελέτη τής θρησκευτικής ζωγραφικής του 18ου αιώνα στην Πελοπόννησο*, Άθήνα 2011 (διδ. διατριβή), σσ. 261 κ.έ.

24. Βλ. ό.π. ύποσ. 2.

25. Βλ. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques*, ό.π. (ύποσ.19), σ. 17, 28.

26. MILLET, *Recherches*, ό.π. (ύποσ. 3), σσ. 39-40. Πρβλ. D. TRIANTAPHYLLOPOULOS, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln* [Miscellanea Byzantina Monacensia 30], Munich 1985, σ. 109.

ται ἀπὸ σκηνές μὲ ἀποκαλυπτικὸ τῆς θείας φύσης τοῦ Κυρίου περιεχόμενο, ἄρα «θεοφάνειες» καὶ ὡς ἐκ τούτου δικαιολογεῖται καὶ ἡ ἔνταξή της σὲ αὐτές, ὄντας καὶ ἡ ἴδια «θεοφάνεια». Στὸν Ἅγιο Νικόλαο Καρυᾶς περιοριζόμαστε ἀπὸ σκηνές ποὺ προβάλλουν τὸ δόγμα τῆς Θείας Ἐνσάρκωσης καὶ ἄρα τὴν πραγμάτωση τῆς ὑπόσχεσης τῆς ἀνθρώπινης σωτηρίας, ἀπόδειξη γιὰ τὴν ἐπιτυχή ὀλοκλήρωση τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ τὸ συγκεκριμένο ἀναστάσιμο ἐπεισόδιο.

Παράλληλα, καθὼς τὸ ἐπεισόδιο τῆς Δοκιμῆς ὀπτοῦ ψαριοῦ καὶ μελιοῦ ἀποτελεῖ, ὅπως εἶδαμε, εὐαγγελικὴ περικοπὴ, ποὺ διαβάζεται στὴ Λειτουργία τῆς Πέμπτης τῆς ἑορτῆς τῆς Ἀνάληψης, ἀπηχεῖ καὶ τὴν ἐπιρροή τοῦ Πεντηκοσταρίου<sup>27</sup> στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ βήματος.

Ἐπομένως, ὁ Γεώργιος Μόσχος ἐπαναλαμβάνει τὰ παλαιολόγια παραδείγματα τοῦ Ἀφεντικοῦ καὶ τῆς Εὐαγγελίστριας στὸ Μυστρά καὶ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Λογγάνικο καὶ ὡς πρὸς τὸ στοιχεῖο τῆς ἐπιρροῆς τοῦ λειτουργικοῦ χρόνου στὴ διάταξη τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος, καθὼς καὶ ἐκεῖ παρατηρεῖται ἡ ἴδια τοποθέτηση τῆς σκηνῆς στὸ ἱερὸ βῆμα, ἡ ἴδια συναπεικόνιση μὲ παραστάσεις ὅπως ἡ Ἀνάληψη, ἡ Πεντηκοστὴ καὶ ὁ Εὐαγγελισμὸς καὶ ἡ ἴδια σχέση μὲ τὸ Πεντηκοστάριο<sup>28</sup>.

Μὲ βάση τὰ προαναφερθέντα νὰ ἐπισημάνουμε καὶ τὰ ἀκόλουθα στοιχεῖα:

Καὶ σὰ δύο σύνολα, ποὺ τοιχογραφεῖ ὁ Γεώργιος Μόσχος, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Δοκιμὴ ὀπτοῦ ψαριοῦ καὶ μελιοῦ ἱστοροῦνται καὶ ἄλλες μεταθανάτιες ἐμφανίσεις τοῦ Χριστοῦ, ποὺ φαίνεται ὅτι ἀποτελοῦν μέρος τοῦ διευρυμένου Χριστολογικοῦ κύκλου. Ἐπιπλέον, στοὺς Ἁγίους Τεσσαράκοντα ἐμφανίζονται δύο τρόποι ἱστορήσεως τῶν ἑωθινῶν μὲ βάση τοὺς δύο διαμορφωμένους κύκλους ἀναγνώσεώς τους ποὺ προανέφερα, δηλαδὴ τὸν ἐτήσιο καὶ τοῦ Πεντηκοσταρίου<sup>29</sup>. Ἔτσι, ἀποδίδονται ἡ Ἀνάσταση (Α΄ ἑωθινό, Ματθ. 28, 1-20), ὁ Λίθος (Β΄ ἑωθινό, Μάρκος 16,1-8), ἡ Ἀνακοίνωση ἀπὸ τὶς μυροφόρες στοὺς μαθητὲς τῆς Ἀνάστασης τοῦ Χριστοῦ (Δ΄ ἑωθινό, Λουκ. 24, 1-12) καὶ ἡ Πορεία καὶ τὸ Δεῖπνο στοὺς Ἐμμαούς (Ε΄ ἑωθινό, Λουκ. 24, 13-35) στὴ δυτικὴ καμάρα τοῦ

27. Βλ. σχετικῶς, D. SIMIC-LAZAR, *Le decor peint de Kalenic. Etude iconographique*, Paris 1990, σσ. 127 κ.ἑ. Πρβλ. ὑποσ. 20.

28. CHASSOURA, *Longanikos*, ὅ.π. (ὑποσ. 3), σσ. 40 κ.ἑ., 56-57. Ὁ ἴδιος συνδυασμὸς παραστάσεων ἀπαντᾷ καὶ στὸ διακονικὸ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στὸ λεοντάρι, βλ. ALBANI, *The painted decoration*, ὅ.π. (ὑποσ.19), σ. 161.

29. Γιὰ τὸ θέμα, βλ. ὅ.π., σ. 2 καὶ ὑποσ. 9,10, 13, 28. Πρβλ. Ἄρχ. Σ. ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ, Ἡ εἰκόνιση τῶν Κυριακῶν τοῦ Τριωδίου καὶ τοῦ Πεντηκοσταρίου, *Λαμπηδὼν* 2, σ. 465-482. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, *Οἱ ζωγράφοι ἀπὸ τὰ Νεζερά*, ὅ.π. (ὑποσ.24), σσ. 274 κ.ἑ.



σταυροῦ, ἀκολουθώντας την ἀνάγνωση τοῦ ἐτήσιου κύκλου, ἐνῶ στή βόρεια καμάρα ἀκολουθεῖται ὁ κύκλος τοῦ Πεντηκοσταρίου μετὰ τὴν Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ, στὸ νότιο μέτωπο τῶν βόρειων πεσσῶν (Κυριακὴ τοῦ Θωμᾶ), τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων (Κυριακὴ τῶν Μυροφόρων), τὴν Ἰαση τοῦ Παραλύτου τῆς Βηθεσδᾶ (Κυριακὴ τοῦ Παραλύτου), τὴ Συνομιλία Χριστοῦ καὶ Σαμαρείτιδας (Κυριακὴ τῆς Σαμαρείτιδας) καὶ τὴν Ἰαση τοῦ ἐκ Γενετῆς Τυφλοῦ (Κυριακὴ τοῦ τυφλοῦ) στή βόρεια καμάρα, ἐνῶ στὸ ΒΔ σταυροθόλιο τοποθετοῦνται ἑξισκηγές ἀπὸ τὴν Ἐπιβράβευση τῶν Δικαίων κατὰ τὴ Δεύτερη Ἐλευση τοῦ Κυρίου (Ματθ. 25, 35-36, Κυριακὴ τῶν Ἁγίων Πάντων). Στὸν Ἅγιο Νικόλαο Καρυᾶς ἀποδίδεται στή δυτικὴ καμάρα μόνο ὁ κύκλος τοῦ Πεντηκοσταρίου ὡς φυσικὴ συνέχεια τοῦ Χριστολογικοῦ κύκλου. Εἰκονίζονται ἡ Εἰς Ἄδου Κάθοδος (Κυριακὴ τοῦ Πάσχα), ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ (Κυριακὴ τοῦ Θωμᾶ), τὸ Χαῖρε τῶν Μυροφόρων (Κυριακὴ τῶν Μυροφόρων), ἡ Ἰαση τοῦ παραλύτου τῆς Βηθεσδᾶ (Κυριακὴ τοῦ Παραλύτου), ἡ Συνομιλία Χριστοῦ καὶ Σαμαρείτιδας (Κυριακὴ τῆς Σαμαρείτιδας), ἡ Ἀνάληψη (Πέμπτη τῆς Ἀναλήψεως) καὶ ἡ Πεντηκοστή (Κυριακὴ τῆς Πεντηκοστῆς), ἐνῶ στὸ δυτικὸ τοῖχο ἀποδίδονται σκηγές ἀπὸ τὴν Ἐπιβράβευση τῶν Δικαίων κατὰ τὴ Δεύτερη Ἐλευση τοῦ Χριστοῦ σύμφωνα μετὰ τὸ προαναφερθὲν κείμενο τοῦ Ματθαίου.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ πολὺ σπάνιου ἑωθινοῦ τῆς Δοκιμῆς ὀπτοῦ ψαριοῦ καὶ μελιοῦ καταδεικνύει ἀφενὸς τὴ σχέση τοῦ Γεωργίου μετὰ τὴν παλαιολόγεια εἰκονογραφικὴ παράδοση τῆς Πελοποννήσου καὶ ἀπ' ἑτέρου τὴν προτίμηση σὲ παραστάσεις ποὺ ἐμφανίζονται σὲ μνημεῖα στὸν Ἄθω καὶ στὰ Βαλκάνια, οἱ ὁποῖες ὅμως δὲν ἐπαναλαμβάνονται σὲ κανένα ἔργο τῶν δύο μεγάλων Σχολῶν τοῦ 16ου αἰ., τῆς Σχολῆς τῆς ΒΔ Ἑλλάδας καὶ τῆς Κρητικῆς.

Χαρακτηριστικὰ ἐν προκειμένῳ εἶναι δύο ἀκόμα παραδείγματα ἀπὸ τὸ ἀτομικὸ ἔργο τοῦ Γεωργίου: ἡ ἱστορία τῶν διακόνων Ρωμανοῦ καὶ Ἰσαύρου στὸν ἡμικύλινδρο τῆς ἀψίδας τοῦ διακονικοῦ στοῦς Ἁγίους Τεσσαράκοντα (εἰκ. 3)<sup>30</sup> καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ εἰκονογραφικοῦ κύκλου γιὰ τὴν ἐπιβράβευση τῶν δικαίων κατὰ τὴ Δεύτερη Ἐλευση τοῦ Κυρίου (εἰκ. 5,6), μετὰ βάση τὸ σχετικὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου (25, 35-36)<sup>31</sup>.

30. Ἀνάλυση τῆς σκηγῆς, βλ. ΤΣΕΛΙΓΚΑ - ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ, *Μόσχοι*, ὁ.π. (ὑποσ. 1), σσ. 281 κ.έ. καὶ εἰκ. 91β.

31. «Ἐπέινασα γὰρ καὶ ἐδώκατε μοὶ φαγεῖν, ἐδίψησα καὶ ἐποτίσατε με. Γυμνὸς ἦμην καὶ ἐνεδύσατε με. Ξένος καὶ συνηγάγετε με...».

Στήν πρώτη περίπτωση ή τοποθέτηση διακόνων στους ήμικυλίνδρους του ιεροῦ βήματος ἀποτελεῖ ἕνα ἐξαιρετικά σπάνιο εἰκονογραφικό στοιχείο, πού πιθανῶς κληροδοτήθηκε στό ἔργο τοῦ Γεωργίου Μόσχου ἀπό τήν παλαιολόγια ζωγραφική τῆς Πελοποννήσου, καθῶς ἀπαντᾶ σέ μνημεῖα ὅπως ὁ Ἅγιος Γεώργιος καί οἱ Ἅγιοι Ἀπόστολοι στό Λογγανῖκο Λακωνίας<sup>32</sup>. Ἀνευρίσκεται ὁμοῦς καί σέ γεωργιανὰ μνημεῖα, καθῶς καί σέ Καππαδοκικά σύνολα τῆς βυζαντινῆς περιόδου<sup>33</sup>.

Τό εἰκονογραφικό αὐτό στοιχείο, σπάνια χρησιμοποιούμενο ἀκόμα καί κατὰ τήν παλαιολόγια περίοδο, ἀπουσιάζει, μέ βάση τὰ μέχρι στιγμῆς δεδομένα, ἀπό τίς δύο γνωστές Σχολές ἐντοίχιας ζωγραφικῆς τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰ. Ἀντίθετα, ἀπαντᾶ σέ μνημεῖα «πρό-Θεοφάνια» στόν Ἄθω, ὅπως στό παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου ἐπάνω ἀπό τό νάρθηκα τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου (1525-1526)<sup>34</sup>, καθῶς καί στόν Ἅγιο Γεώργιο στόν Ἀνάβατο Χίου (16<sup>ος</sup> αἰ.)<sup>35</sup>, ἐνῶ δέν χρησιμοποιεῖται –μέ βάση τὰ μέχρι τώρα στοιχεῖα– ἀπό ἄλλα σύγχρονα τῶν Μόσχων

32. CHASSOURA, *Longanikos*, ὁ.π. (ὑπόσ.3), σ. 40 καί σχ. I, ἄρ. 13, σ.47 καί σχ. II, ἄρ. 11 καί σσ. 81 κ.ἔ.

33. Π.χ. στό Ubisi στή Γεωργία [δεύτερο μισό τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰ., S. AMIRANASHVILI, *Georgian Painter Damiane*, Tbilissi 1974. Ἡ ἴδια, *Freski Ubissi*, Tbilissi 1987. Πρβλ. D. MOURIKI, *The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbors of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting*, *Actes du XVIIe CIEB*, Vienne 1981, JOB 31/2 (1981), εἰκ. 40, σέ Καππαδοκικά μνημεῖα, ὅπως στόν Ἅγ. Ἰωάννη τὸ Βαπτιστή στό Cavousin (7ος-8ος αἰ.), στήν ἐκκλησία τοῦ Ayvali (τρίτο τέταρτο τοῦ 11ου αἰ.), στό Cambazli Kilise τοῦ Ortahisar (ἀρχές 13ου αἰ.) καί στό Yusuf Koc Kilisesi (13ος αἰ.). Βλ. C. JOLIVET - LEVY, *Les eglises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, σ. 26, πίν. 95, πίν. 10, εἰκ. 4, σ. 196, πίν. 55, εἰκ. 1. Νά σημειώσουμε καί τήν ἀπεικόνιση συλλειτουργούντων διακόνων σέ χειρόγραφα, ὅπως π.χ. σέ μικρογραφία ἀπό Λειτουργικό εἰλητό τοῦ πρώιμου 13<sup>ου</sup> αἰ. ἀπό τή μονή τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου στήν Πάτμο, βλ. Γ. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, *Ζωγραφική Βυζαντινῶν Χειρογράφων* [Ἑλληνική Τέχνη], ἔκδ. Ἐκδοτική Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1995 εἰκ. 186, Λειτουργικό Εἰλητό, ἄρ. 707.

34. G. SUBOTIC, Ἡ καλλιτεχνική ζωή στό Ἅγιον Ὄρος πρὶν τήν ἐμφάνιση τοῦ Θεοφάνη τοῦ Κρητός, *Ζητήματα Μεταβυζαντινῆς Ζωγραφικῆς στή Μνήμη τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη*, Ἰνστιτούτο Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν - Ἐθνικό Ἰδρυμα Ἐρευνῶν - Χριστιανική Ἀρχαιολογική Ἐταιρεία, Ἀθήνα 2002, σσ. 61 κ.ἔ., ἰδιαίτερα σ. 64 καί σχ. 3 καί εἰκ. 5.

35. Μνεῖα ἰσότησης τοῦ διακόνου Στεφάνου στόν ήμικύλινδρο τῆς ἀψίδας, μαζί μέ τοὺς Βασίλειο, Χρυσόστομο καί Νικόλαο, βλ. Arch. S. KOUKIARIS, *Le programme iconographique de leglise du cimetiere de Chilandar, Recueil des Travaux Huit siecles du monastere de Chilandar. Histoire, vie spirituelle, litterature, art et architecture*, Colloques scientifiques de l'Academie Serbe de sciences et des arts, vol. XCV, Classe des Sciences Historiques, vol. 27, Belgrade 2000, σσ. 585-594, ἰδιαίτερα σ. 593, ὑπόσ. 95.

συνεργεία εκτός Πελοποννήσου<sup>36</sup>. Αντίθετα, στην τέχνη τῆς Πελοποννήσου τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰ. φαίνεται πὼς βρίσκει ἀπήχηση καὶ συνέχεια δημιουργώντας μία κάποια εἰκονογραφικὴ παράδοση. Χαρακτηριστικὰ εἶναι ἐν προκειμένῳ τὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸ Ἀνδρομονάστηρο Μεσσηνίας καὶ ἀπὸ τὴ μονὴ Ζερμπίτσας<sup>37</sup> (β' μισὸ 17<sup>ου</sup> αἰ.), καθὼς καὶ ἀπὸ τὸ ἀποδιδόμενο στὸ συνεργεῖο μας μνημεῖο τῆς Θεοτόκου Ἀδαμίου (εἰκ. 4)<sup>38</sup>. Αντίθετα, στὸ ἔργο τοῦ σχεδὸν σύγχρονου καὶ συντοπίτη τοῦ Γεωργίου Μόσχου Δημήτριου Κακαβᾶ δὲν ἱστορεῖται ἡ συγκεκριμένη παράσταση, ἀπὸ ὅσον τουλάχιστον γνωρίζω<sup>39</sup>.

Ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἀπεικόνιση τῆς ἐπιβράβευσης τῶν δικαίων κατὰ τὴ Δευτέρα Ἑλευση μὲ βάση τὸ σχετικὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν εὐαγγελιστὴ Ματθαῖο, πρόκειται γιὰ κύκλο μὲ ἠθικοπλαστικὸ χαρακτήρα, ἄμεσα σχετιζόμενο μὲ τὰ ἔσχατα. Ἡ εἰκονογραφικὴ ἐξέλιξη τοῦ συγκεκριμένου κύκλου δὲν εἶναι γνωστὴ. Τὸ πρῶτο γνωστὸ μου ἑλλαδικὸ παράδειγμα βρίσκεται στὸ παλαιὸ καθολικὸ τῆς μονῆς Ξενοφῶντος Ἁγίου Ὁρους, ἔργο τοῦ ζωγράφου Ἀντωνίου (1544-1545)<sup>40</sup>, ἐνῶ δὲν φαίνεται νὰ ἐπαναλαμβάνεται σὲ καμία ἀπὸ τὶς δύο μεταβυζαντινὲς Σχολές ἐντοίχιας ζωγραφικῆς στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο τὸ 16ο. Αντίθετα, ἀνευρίσκεται στὸ φύλλο Ζοιγ τοῦ Κώδικα τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Κλόντζα (1590 - 1592), μὲ τὴν ἐπιγραφή «οἱ ἐλεήμονες», ἀμέσως μετὰ ἀπὸ σειρὰ μικρογραφιῶν μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὴ Δευτέρα Παρου-

36. Ὅπως π.χ. οἱ Λινοτοπίτες, βλ. Α. ΤΟΥΡΤΑ, *Οἱ ναοὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴ Βίτσα καὶ τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στὸ Μονοδένδρι*, ἔκδ. ΤΑΠΑ, Ἀθήνα 1991, σσ. 61 κ.ἑ.

37. Στὸ Ἀνδρομονάστηρο ὁ διάκονος Στέφανος συνοδεύει τὴ Θεοτόκο καὶ τὸν Ἰωάννη στὴ σκηνὴ τῆς Ἄκρας Ταπεινώσεως, βλ. Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Βυζαντινὰ Ἐκκλησιαί Ἱερᾶς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Θεσσαλονίκη 1973, σσ. 103-104 καὶ πίν. 50β. Γιὰ τὴ μονὴ Ζερμπίτσας, προσωπικὴ ἢ παρατήρηση (εἰκονίζονται δύο διάκονοι μὲ λαμπάδες καὶ ὄραριο στὸν ὄμο).

38. ΤΣΕΛΙΓΚΑ - ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ, *Μόσχοι*, ὁ.π. (ὑποσ. 1), εἰκ. 177β, 178γ.

39. Κρίνω μὲ βάση τὴν προσωπικὴ μου ἐπίσκεψη σὲ ἔργα τοῦ Δημήτριου Κακαβᾶ. Πρὸβλ. τὴ θέση τῆς συναδέλφου Ξ. ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ, *Οἱ ζωγράφοι Κακαβᾶ*. Συμβολὴ στὴ μεταβυζαντινὴ ἐντοίχια ζωγραφικὴ τοῦ νότιου ἑλλαδικοῦ χῶρου, ἔκδ. Παρισίανου Α.Ε., Ἀθήνα 2012, σσ. 38 κ.ε. Νὰ ἐπισημάνω ὅτι στὸν Ἅγιο Βλάσιο Πολυδρόσου εἰκονίζεται ὁ Στέφανος, στραμμένος πρὸς τὴν ἀψίδα τοῦ βήματος, μὲ θυμιατὸ ἀνὰ χεῖρας, βλ. ΤΣΕΛΙΓΚΑ - ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ, *Μόσχοι*, ὁ.π. (ὑποσ. 1), εἰκ. 245α-β. Δὲν τοποθετεῖται ὁμοῦ στὸν ἡμικύλινδρο, ἀλλὰ στὸ νότιο σκέλος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ βήματος. Παρόμοια τοποθέτηση διακόνων ἀνευρίσκει κανεὶς καὶ στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς μονῆς Διονυσίου Ἁγίου Ὁρους (1608-1609), βλ. Κ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ, *Ἡ ζωγραφικὴ στὸ Ἅγιον Ὅρος στίς ἀρχές τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰῶνα*. Ὁ ζωγράφος Δανιὴλ μοναχός, ἔκδ. Μυθονία, Θεσσαλονίκη 2008, εἰκ. 30, 43-44 καὶ σ. 83 κ.ἑ.

40. G. MILLET, *Monuments de l' Athos. Les peintures*, Paris 1927, πίν. 175<sub>2,4</sub> καὶ πίν. 175<sub>6,8</sub>.

σία<sup>41</sup>. Τὴν ἴδια περίοδο ὁ κύκλος ἐμφανίζεται ἀρκετὰ συχνὰ καὶ σὲ γεωγραφιὰν μνημεῖα<sup>42</sup>. Στὸ ἔργο τοῦ Γεωργίου Μόσχου ἀπαντᾶ δύο φορές, στὸ καθολικὸ τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα στὰ Χρύσαφα καὶ στὸ καθολικὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Καρυᾶς (εἰκ. 5,6), ἐνῶ ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὰ ἀποδιδόμενα στὸ συνεργεῖο τῶν Μόσχων ἔργα, στὴ μονὴ Θεοτόκου Πορετσοῦ Ἀχαΐας (1614, εἰκ. 7) καὶ στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους Σελλιάνας Κορινθίας (1621; εἰκ. 8)<sup>43</sup>. Φαίνεται ὅτι ὁ ἐν λόγῳ κύκλος βρῖσκει ἀπήχηση στὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ τῆς Πελοποννήσου καὶ μετὰ τὸ ἔργο τοῦ Γεωργίου Μόσχου, καθὼς ἀπαντᾶ καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα τοῦ 17<sup>ου</sup> καὶ 18<sup>ου</sup> αἰ., ὅπως στὶς μονὲς Ζερμπίτσας καὶ Δημιόβης (β' μισὸ 17<sup>ου</sup> αἰ.), στὸ ναὸ τῶν Ταξιαρχῶν Λαδὰ Ἀλαγονίας (18<sup>ου</sup> αἰ.) καὶ στὴ μονὴ Καλαμίου Γορτυνίας (18<sup>ου</sup> αἰ.)<sup>44</sup>. Θὰ ἦταν ἄραγε παρακινδυνευμένο νὰ θεωρούσαμε τὸ Γεώργιο Μόσχο ὡς εἰσηγητὴ τοῦ κύκλου αὐτοῦ στὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ τῆς Πελοποννήσου;

Συμπερασματικὰ θὰ λέγαμε τὰ ἑξῆς: α) ἡ ἐπιλογὴ καὶ ἀπόδοση ἀπὸ τὸ Γεώργιο τῆς σπάνιας παράστασης τῆς Δοκιμῆς ὀπτοῦ ψαριοῦ καὶ μελιοῦ ἀπὸ τὸ Χριστὸ σύμφωνα μὲ τὰ πελοποννησιακὰ παλαιολόγια σύνολα τοῦ Μυστρὰ ἀναδεικνύει καὶ ὑπογραμμίζει τὶς σχέσεις τοῦ ζωγράφου καὶ μὲ τὴν τοπικὴ πα-

41. Γιὰ τὸ συσχετισμὸ τοῦ θέματος μὲ τὰ κηρύγματα τῶν ἀντιμεταρρυθμιστῶν γιὰ τὴν σπουδαιότητα τῶν καλῶν ἔργων ὡς ἀπαραίτητη προϋπόθεση σωτηρίας μαζί μὲ τὴν πίστη, βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Κήρυγμα καὶ ζωγραφικὴ τὸν 16ο αἰώνα. Μία ὄψη τῶν ἐλληνορθόδοξων ὑπὸ τὴ Γαληνοτάτη, Πρακτικὰ τοῦ 6ου Διεθνoῦς Συνεδρίου ΝΕΟΓΡΑΕCA ΜΕDII ΑΕVΙ, Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων, 29/9 - 21/10/2005, σσ. 115- 141, ἰδιαίτερα σσ. 134 κ.ε., μὲ παλαιότερη βιβλιογραφία. Γιὰ τὶς περιπτώσεις ὅπου οἱ δύο ζωγράφοι Γεώργιος Κλόντζας καὶ Γεώργιος Μόσχος «συναντιώνται» στὸ ἔργο τοῦ τελευταίου, ἐτοιμάζω σχετικὴ μελέτη.*

42. Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ, *Μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ (1450-1600). Ἡ ἐντοίχια ζωγραφικὴ μετὰ τὴν πώση τοῦ Βυζαντίου στὸν ὀρθόδοξο κόσμον καὶ στὶς χώρες ὑπὸ ξενὴ κυριαρχία*, ἐκδ. Κ. Σπανός, Ἀθήνα 2007, σσ. 380 κ.ε., ὅπου καὶ παραδείγματα. Πρβλ. Ο. ΕΥΘΥΜΙΟΥ, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων στὴ Σελλιάνα Αἰγείρας, Πρακτικὰ Γ' Ἀρχαιολογικοῦ Συνεδρίου*, σσ. 209-229, ἰδιαίτερα σσ. 223-224.

43. Βλ. ΕΥΘΥΜΙΟΥ, *Οἱ τοιχογραφίες*, ὁ.π.

44. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ, *Ἐκκλησιαὶ Μεσσηνίας*, ὁ.π. (ὑποσ.38), σ. 241. Δ. ΚΑΤΣΑΦΑΝΑΣ, *Ζερμπίτσα. Τὸ ἱερόν καὶ σεβασμόν μοναστήριον*, Ἀθήνα 1995<sup>2</sup>, σ. 70. Σ. ΜΟΥΖΑΚΙΩΤΟΥ, *Τὸ καθολικὸ τῆς ἱεράς μονῆς Δημιόβης Μεσσηνίας. Ἱστορικὴ καὶ ἀρχαιολογικὴ μελέτη*, Ἀθήνα 2001 (διπλ. ἔργ. στὴ Θεολογικὴ Σχολὴ Ἀθηνῶν, Τμῆμα Θεολογίας), σ. 64. Τ. ΓΡΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Μονὴ Καλαμίου Γορτυνίας, Πελοποννησιακὰ* 21 (1996), σσ. 1-32, ἰδιαίτερα σσ. 15-16. ΣΠ. ΜΕΝΕΤΑΤΟΣ, *Ἡ εἰκονιστικὴ ἀπόδοση τῶν λόγων τοῦ Ἰησοῦ (Ματθ. 25, 35-36) σὲ μεταβυζαντινοὺς ναοὺς τῆς Μάνης, θησαυρίσματα. Ἀριστεῖον πνευματικῶν εἰς τὸν Δικ. Β. ΒΑΓΙΑΚΑΚΟΝ, Λακωνικὰ Σπουδαὶ* 11 (1992), σσ. 230-239.

ράδοση ζωγραφικής, ενώ παράλληλα αποτελεί ένδειξη και για τόν πιθανό ρόλο της τελευταίας στη διαμόρφωση των προτύπων του καλλιτέχνη και

β) Ὁ Γεώργιος κατανοεῖ τὴ δογματικὴ καὶ λειτουργικὴ σημασία τόσο τῆς συγκεκριμένης σκηνῆς, ὅσο καὶ τοῦ συνδυασμοῦ τῶν σκηνῶν ἀπὸ τὰ ἐωθινὰ ἐπεισόδια ποὺ ἐπιλέγει νὰ ἱστορήσει στὸ χῶρο τοῦ ἱεροῦ βήματος τῶν δύο καθολικῶν (ἐπιρροή λειτουργικοῦ χρόνου καὶ Πεντηκοσταρίου).

Ἀναμφίβολα ὁ Γεώργιος Μόσχος, ἐντάσσεται, γενικότερα στὸ σύγχρονό του, εὐρύτερο καλλιτεχνικὸ κλίμα τοῦ ἠπειρωτικοῦ χώρου καὶ ἰδιαίτερα τῆς Σχολῆς τῆς ΒΔ Ἑλλάδας. Ἐντούτοις, ὅπως προκύπτει ἐκ τῶν προαναφερθέντων, κινεῖται μὲ ἐκλεκτισμὸ, εὐελιξία καὶ ἐλευθερία ὡς πρὸς τὶς καλλιτεχνικὲς του ἐπιλογές. Τὸ γεγονός αὐτὸ καταδεικνύει τὴ δημιουργικὴ του εὐφυΐα, ἀλλὰ καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ του ὄντοτητα. Γεννᾶ ὅμως καὶ ἐρωτήματα γιὰ τὶς καλλιτεχνικὲς καταβολές τοῦ ζωγράφου. Ἀπαντήσεις στὰ ἐρωτήματα αὐτὰ, δυστυχῶς, δὲν εἶναι γιὰ τὴν ὥρα ἐφικτές, καθὼς ἀπουσιάζουν περισσότερο στοιχεῖα γιὰ τὴν ἐντοίχια ζωγραφικὴ γενικὰ στὴν Πελοπόννησο κατὰ τὸν προηγούμενο 16<sup>ο</sup> αἰ., καὶ εἰδικότερα γιὰ τὴν καλλιέργεια καὶ ἐξέλιξη τῆς ζωγραφικῆς τέχνης μέσα στὴν πόλη τοῦ Ναυπλίου, τόπο καταγωγῆς τοῦ Γεωργίου Μόσχου. Ἰδιαίτερα γιὰ τὴν καλλιεργούμενη ζωγραφικὴ τέχνη στὸ Ναύπλιο μόνο ὑποθέσεις μποροῦν νὰ διατυπωθοῦν μὲ βάση ἀνάλογα παραδείγματα σὲ διαδοχικὰ λατινοκρατούμενες καὶ τουρκοκρατούμενες περιοχές. Ἰδιαίτερα ἀνασχητικὸ στοιχεῖο πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ ἀποτελεῖ καὶ ἡ ἀπουσία κάθε ἔγγραφης μαρτυρίας, ἀναφορικὰ μὲ τὶς σπουδές καὶ τὴν παιδεία, τόσο τῆ γενικῆ ὅσο καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ, ὅχι μόνο τοῦ Γεωργίου Μόσχου, ἀλλὰ καὶ ἄλλων σύγχρονων καὶ συντοπιτῶν τοῦ ζωγράφων<sup>45</sup>. Ἐλπίζουμε στὸ μέλλον νὰ ἔρθουν στὸ φῶς στοιχεῖα ἱκανὰ νὰ ἀνοίξουν νέους δρόμους στὴν ἔρευνα καὶ τοῦ σημαντικοῦ αὐτοῦ τομέα.

---

45. Ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ τὴν οἰκογένεια Κακαβᾶ, τὸν ἱερέα Μανουὴλ Ἀνδρῶνο, τοὺς Μαρίνο καὶ Ἀναστάσιο, βλ. ἀντίστοιχα ΠΡΟΕΣΤΑΚΗ, *Μαλεσίνα*, ὁ.π. (ὑποσ. 40). C. CHOTZAKOGLU, *Untersuchungen zur Geschichte, Architektur und Wandmalerei der Klosterkirche Mega Spelaion auf der Peloponnes*, Wien 1997. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ἕλληνες Ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, Α', Ἀθήνα 1987 σ. 165. Πρβλ. ΤΣΕΛΠΚΑ - ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ, *Μόσχοι*, ὁ.π. (ὑποσ. 1), σσ. 344 κ.έ.

## SUMMARY

*“The depiction of a rare post-death appearance  
of Christ the Lord by Georgios Moschos”*

In this article we examine a very rare post-death appearance of Christ the Lord based on the description given by Luke in his Gospel (24, 42-44). This specific episode shows the significant influence that the Peloponnesian wall-painting of the Palaeologin era exercises on Georgios Moschos iconography and art. It also suggests the painter’s knowledge of the Balkan tradition, not only through the artistic heritage of the North-Western Greece’s School of art, but also in a more personal way. Unfortunately, for the time being, it is not possible to discover the mediate for these influences in Georgios’ work, due to the lack of any kind of written information about his life and studies, as well as our complete ignorance about the 16th century Peloponnesian painting in Nauplion, our painters’ birthplace.



Εἰκ. 1: Καθολικό Ἅγιων  
Τεσσαράκοντα στή Χρύ-  
σαφα Λακωνίας. Δοκιμή  
ὄπτιου ψαριοῦ καὶ μελιοῦ  
ἀπὸ τὸν Χριστό (1620,  
Γεώργιος Μόσχος),  
προσωπικό ἀρχεῖο.

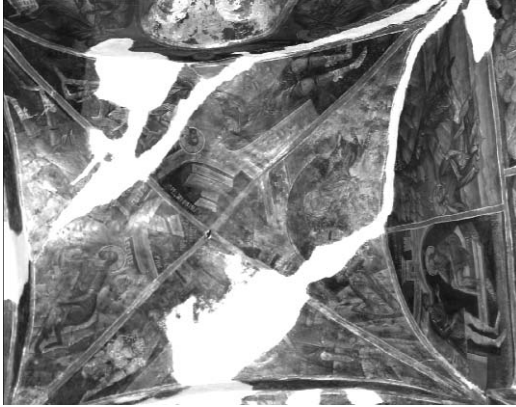
Είκ. 2: Καθολικό Άγιου Νικολάου Καρυάς Κυνουρίας (Αργαδία). Δοκιμή όππου ψαριού και μελιού από τόν Χριστό (1638, Γεώργιος Μόσχος, προσωπικό άρχείο).



Είκ. 3: Καθολικό Άγιων Τεσσαράκοντα Λακωνίας. Οί διάκονοι Ρωμανός και Ίσαυρος στόν ήμικύλινδρο του διακονικού (προσωπικό άρχείο).

Είκ. 4: Καθολικό Θεοτόκου Άδαμίου Ναυπλίας. Οί διάκονοι Στέφανος και Λαυρέντιος στόν ήμικύλινδρο τής κεντριγής άψίδας του ιεροῦ βήματος (προσωπικό άρχείο).





Εικ. 5: Καθολικό Ἁγίων Τεσσαράκοντα Λακωνίας. Σκηνές ἀπὸ τὴν ἐπιβράβευση τῶν δικαίων κατὰ τὴν Δεύτερη Ἔλευση τοῦ Κυρίου, σύμφωνα μὲ τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου 25, 35-36 (προσωπικὸ ἀρχεῖο).

Εικ. 6: Καθολικὸ Ἁγίου Νικολάου Κυνουρίας (Ἀρκαδία). Σκηνές ἀπὸ τὴν ἐπιβράβευση τῶν δικαίων κατὰ τὴ Δεύτερη Ἔλευση τοῦ Κυρίου, σύμφωνα μὲ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου 25, 35-36.



Εικ. 7: Καθολικὸ Θεοτόκου Πορετσοῦ Ἀχαΐας. Σκηνές ἀπὸ τὴν ἐπιβράβευση τῶν δικαίων κατὰ τὴ Δεύτερη Ἔλευση τοῦ Κυρίου, σύμφωνα μὲ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου 25, 35-36 (προσωπικὸ ἀρχεῖο).

Εικ. 8: Καθολικὸ Ἁγίων Ἀποστόλων Σελλιάνας Κορινθίας. Σκηνές ἀπὸ τὴν ἐπιβράβευση τῶν δικαίων κατὰ τὴ Δεύτερη Ἔλευση τοῦ Κυρίου σύμφωνα μὲ τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ματθαίου 25, 35-36. Οἱ σκηνές εἶναι καλυμμένες ἀπὸ προστατευτικὲς γάζες (προσωπικὸ ἀρχεῖο).

