טלילה קופרמן-ישראלי

תכניות עיטוריות בכנסיות פוסט-ביזנטיות בארץ ישראל

תקציר

בארץ ישראל קיימות כמה עשרות כנסיות המשרתות את הקהילה היוונית אורתודוקסית. למרות שכנסיות אלה, המכונות פוסט-ביזנטיות, נבדלות זו מזו מבחינה ארכיטקטונית, לכולן עיטורים המשמרים את המורשת הביזנטית. המונח פוסט-ביזנטי מתייחס לתקופה שלמן התמוטטות השלטון הפוליטי בביזנטיון בשנת 1453, ולמרחב הגיאוגרפי בו ממשיך הארגון הכנסייתי להתנהל לפי פטריארכיות, כולל זו שבירושלים, הקיימת עד עצם היום הזה.

מאחר ועיסוק בכל הכנסיות הפוסט-ביזנטיות בארץ ישראל במסגרת חיבור אחד אינו ניתן ליישום, בחרתי להתמקד בחמש כנסיות: (**1**) הכנסייה היוונית אורתודוקסית בכפר נחום, הסמוכה לצידה הצפון-מערבי של הכנרת, ומוקדשת לתריסר האפוסטולים, (**2**) הכנסייה היוונית אורתודוקסית בהר תבור, שממוקמת באתר בו אירעה ה'השתנות' (*Metamorphosis*), (**3**) כנסיית ה'בשורה' היוונית אורתודוקסית בנצרת, שממוקמת באתר בו שוכנת הבאר ממנה, על פי המסורת, שאבה מרים מים עת המלאך בישר לה שהאל יהיה אבי בנה, (**4**) כנסיית הארכי-מלאכים ('מר מיכאל' בערבית) במתחם המנזר היווני אורתודוקסי ביפו העתיקה, שמקושרת לחזון פטרוס המסופר בפרק י' במעשי השליחים, ו – (**5**) כנסיית גרסימוס הקדוש בדיר חוג'לא, במדבר יהודה, שקשורה בשתי מסורות: זו שמספרת על מרים – אשר בדרכה למצרים עם המשפחה הקדושה - דידתה בעייפותה כחוגלה; וזו המספרת על הידידות הקרובה שנרקמה בין גרסימוס הקדוש לבין אריה בשם 'ירדן'. האריה הציל את הקדוש לאחר שהאחרון חילץ קוץ מכף רגלו.

התכניות העיטוריות בכנסיות אלה מציגות רפרטואר עשיר של סצנות, נושאים, ודמויות אינדיבידואליות – כולן מלוות בכתובות מזהות – שקשורות בקאנון האיקונוגרפי הביזנטי; כמו גם מגוון דגמים גאומטריים ופלורליים שמקורם במסורת החזותית הביזנטית. הסצנות מתארות אירועים מהברית הישנה והחדשה, ממחזור שנים-עשר החגים המרכזיים (Δοδεκάορτον), מהספרות האפוקריפית, ומהמסורת ההגיוגראפית. הנושאים

נשענים על כתבי התיאולוגים, ההגיוגראפים, וההימנוגראפים מראשיתה של הנצרות, כפי שנוסחו חזותית באמנות הביזנטית. עם הדמויות האינדיבידואליות נמנים הפנטוקרטור, אם האלוהים, האוונגליסטים, האפוסטולים, הנביאים, וכן מרטירים ונזירים.

הקאנון האיקונוגראפי הביזנטי התגבש בעקבות מאבקים דתיים ודיונים תיאולוגיים שפרצו בתקופה שלאחר האיקונוקלזם (843) והסתיימו בתקופה הפליאולוגית, שכונתה כך על שם השושלת האחרונה ששלטה באימפריה הביזנטית (בין השנים 1261-1453). הפריחה האמנותית במרחב הביזנטי בפרק זמן זה הביאה להתגבשותן של תכניות דקורטיביות סדורות לעיטור הכנסיות. שימור התכנים והצורות שהרכיבו תכניות אלה נעשה, בין היתר, בעזרת ספרי ההדרכה הפוסט-ביזנטיים לצייר (קיר ואיקונות), שהידועים בהם מיוחסים לדיוניסיוס איש פורנה (1670-1745/6), לכריסטופר זפרוביץ' (נפטר ב-1753), ולפוטיוס קונדוגלו (1965-1895). ספרים אלה אפשרו, ומאפשרים גם היום, לציירים פוסט-ביזנטיים לבחור תכנים, צורות, טכניקות וצבעים מתוך אוסף נוסחאות חזותיות שהתקבעו במסורת הביזנטית ואשר קיבלו מעמד מחייב בתקופה הפליאולוגית.

תכניות עיטוריות של כנסיות פוסט-ביזנטיות בארץ ישראל טרם נחקרו, ומידת התאמתן (המשכיות או לחלופין התרחקות) לקאנון האיקונוגראפי הביזנטי לא באה לידי ביטוי בשיח המחקרי. חקר התכניות העיטוריות של חמש הכנסיות שצוינו לעיל בא למלא, ולו חלק מן החסר, ולהוות בסיס לחקר כנסיות פוסט-ביזנטיות נוספות בארץ ישראל. את הבחירה בכנסיות הללו הכתיבו: (א) שלמות התכניות, שאפשרה מחקר השוואתי עם תכניות עיטוריות בכנסיות בחלקים אחרים של העולם האורתודוקסי, (ב) הטכניקות בהן נעשה שימוש לעיטור הכנסיות: פרסקו ויריעות בד מצוירות שהודבקו על גבי הקירות והתקרה. מחקר זה בחן באיזו מידה הטכניקה החדשה של ציור על גבי יריעות בד אפשרה לציירים לשמר את המסורת החזותית הביזנטית, (ג) מגוון אדריכלי: הכנסיות שונות זו מזו מבחינה אדריכלית, ובכל אחת מהן נמצא פתרון אחר להתאמת התכנית העיטורית למבנה, (ד) מיקום הכנסייה ומידת השפעתו על תוכן העיטור, (ה) טווח גיאוגרפי: חמש הכנסיות פרושות על

פני טווח גיאוגרפי רחב, מהגליל (נצרת, כפר נחום, והר תבור) דרך מרכז הארץ (יפו) עד למדבר יהודה (דיר חוג'לא).

הכנסייה בדיר חוג'לא עוטרה בשנת 1898 על ידי הצייר והנזיר ת'יאוטוקיס מסאמוס (ID 292: 1a1; Theotokis the Samian). הכנסייה בנצרת עוטרה על האחים מורוסן (Morosan) מרומניה – מיכאל, גבריאל, וניקולאי (Mihail, Gavril, and Nicolae) – בין השנים 1977-1978 (ID 195: 3). הצייר אנסטאסיוס ווצינס (Anastasios Voutzinas) עיטר את הכנסייה ביפו בשנת 1995 (pl. 35a). הכנסיות בכפר נחום ובהר תבור עוטרו על ידי הצייר קונסטנטינוס דזומקיס (Constantinos Tzoumakis). בכפר נחום, דזומקיס החל לעבוד בשנת 1995 (pl. 35b-d) והמשיך לסירוגין במשך כעשרים שנה (במהלך השנים הפרויקט נעצר מדי פעם עקב חוסר תקציב). בין השנים 2000-2008, דזומקיס עבד בכנסייה בהר תבור (ID 124: 1). שמות הציירים, מוצאם, והתאריכים שמציינים את תחילת העבודה (בפר נחום), השלמתה (הר תבור, יפו, ודיר חוג'לא), או משך הזמן שארכה (בנצרת), צוינו או על ידי הציירים עצמם באמצעות חתימתם, או דרך כתובות ההקדשה של נכבדי הכנסייה.

בעבודה שני חלקים. בחלק הראשון ארבעה פרקי תוכן, ואילו בחלק השני מובא התיעוד המלא של התכנית העיטורית של כל אחת מהכנסיות. התיעוד כולל תכניות קרקע, חתכים של קירות ותקרה, ושרטוטים תלת ממדיים. בשרטוטים משובצים צילומי תקריב של כל הסצנות והדמויות כמו גם צילומים כלליים של אזורי קיר ותקרה מזוויות שונות, וכל אחת מהסצנות ומהדמויות מזוהה בשמה. התיעוד מוקפד ומאפשר לקורא 'להלך' בתוך הכנסייה בסדר המוכתב על פי מיקום הכניסה והאוריינטציה של המבנה. בחלק זה של העבודה נכלל גם החומר החזותי ההשוואתי.

הפרק הראשון מבין פרקי התוכן של החלק הראשון פותח בהצגת הרקע ההיסטורי של הכנסיות; בהמשך מובא תיאור טקסטואלי של המבנה ותיאור פרטני של התכנית העיטורית של כל אחת מחמש הכנסיות, וזאת בהתאמה לתיעוד בחלק השני של העבודה. הפרק השני יוחד לדיון האיקונוגרפי. כיוון שמסגרת העבודה לא

אפשרה דיון איקונוגרפי של התכנית במלואה נבחרו למטרה זו דוגמאות מייצגות של תיאורים נרטיביים, תיאורים שאינם נרטיביים ומבחר דוגמאות של דגמים גאומטריים וצמחיים.

תחת הכותרת 'תיאורים נרטיביים' נדונו שמונה סצנות, מהן ארבע מתוך הדודקאורטון שתוארו ביותר מכנסייה אחת: הקימיסיס בארבע מתוך החמש, כשבשלוש מהן, בהר תבור, יפו, ודיר חוג'לא, הסצנה ממוקמת על קיר הכניסה, ובנצרת הסצנה סמוכה לכניסה המקורית. הצליבה והאנאסטאסיס, שגם הן מתוארות בארבע כנסיות (פרט לדיר חוג'לא), נבחרו בשל חשיבותן כליבת הדודקאורטון. סצנת הפנטקוסט תוארה בשלוש כנסיות (נצרת, הר תבור ויפו) והשילוב בינה לבין הקימיסיס בהר תבור מהווה דוגמא מצוינת לשימוש שעשה דזומקיס במקור החזותי מכנסיית Panagia Peribleptos באוכריד, ממנו שאב את ההשראה. התחקות אחר המקורות החזותיים הראתה שדזומקיס ו-ווצינס שאבו את השראתם מאותם מקורות המתוארכים למאות השלוש-עשרה עד השש-עשרה כמו המנזר ב-Chora שבקונסטנטינופול, כנסיית Pantanassa ב- Mistra, כנסיית ה-Protatonב- Karyes בהר אתוס, כנסיית Panagia Peribleptos באוכריד וכנסיית ה-Anastasis ב-Verrhoia, שתיהן במקדוניה, כנסיות במנזרים בבלקן כמו Dečani, וכנסיות במנזרים ב-Meteora כמו St. Anapafsas. דמותו של קוסמוס בסצנת הפנטקוסט ביפו, לדוגמא, כמעט "מצטטת" את הקוסמוס של Manuel Panselinos, מהר אתוס וסצנת האנאסטאסיס בכפר נחום קרובה מאד לזו שב-Chora בקונסטנטינופול. הדיון האיקונוגרפי בפרק זה הראה גם שמקורות ההשראה של האחים מורוסן שעיטרו את הכנסייה בנצרת קשורים באזור מוצאם – מולדובה – ומראים קירבה לציורי קיר בכנסיות שבמנזרים — כמו אלה שב -Voronet, Humor, Suceava, ו-Suceviţa — וכתבי יד מאוירים — דוגמת אלה שצוירו והועתקו בסקריפטוריום במנזר Dragomirna, שהקים Anastasie Crimca — שמתוארכים למאות החמש-עשרה עד השבע-עשרה בקירוב.

בנוסף לארבע הסצנות מהדודקאורטון, נדונו גם שתי סצנות תנכיות נרטיביות, האחת מהברית הישנה – 'אליהו עולה בסערה השמימה', והשנייה מהברית החדשה – 'ישו לפני פילטוס'. אמנם שתי הסצנות מתוארות רק בכנסייה אחת מתוך החמש – דיר חוג'לא – אך כיוון שאין הן נכללות בתכניות עיטוריות, בדרך כלל, הייתה סיבה מוצדקת לדעתי לדון בהן בחיבור זה. זאת ועוד, הסצנה של 'אליהו עולה בסערה השמימה' קשורה למיקום

הגיאוגרפי של הכנסייה בסמיכות לנהר הירדן, ומציגה אותו בציור בהתאם למסופר במלכים ב', פרק ב' 1-14 (ID 279: 2, 2e; pl. 9c-d). לתיאור של אליהו ומרכבתו השמימית, ושל אלישע שמבכה את עזיבתו אמנם לא נמצא מקור השראה ישיר אך נמצאה זיקה לפרטים מתוך ציור קיר מהמאה השש-עשרה בכנסיית ניקולאס הקדוש במנזר Probota במולדובה, ומתוך איקונות מהמאה התשע-עשרה, שאחת מהן צוירה ונחתמה על ידי הצייר הבולגרי Lazar Argirov והשנייה, בהעדר חתימה, רק מיוחסת לו. לסצנה שמתארת את 'ישו לפני פילטוס' מצאתי מקבילה שאפשרה ללמוד משהו על אופי המקורות אליהם פנה הצייר מדיר חוג'לא, ומהם קיבל השראה. הסצנה דומה להפליא לציור של האמן ההונגרי Mihály Munkácsy משנת 1881, שקדם לציור של ת'יאוטוקיס בדיר חוג'לא (מ-1898) בשנים ספורות בלבד (ID 288: 3c, pl. 10d).

הסצנות השביעית והשמינית מעוגנות במסורת ההגיוגראפית ובספרות האפוקריפית. זו שמקורה במסורת ההגיוגראפית מתארת את האינטראקציה בין זוסימס הקדוש לבין מרים הקדושה המצרית וכלולה בשלוש מהכנסיות: נצרת (ID 200: 2), יפו (ID 244: 2), ודיר חוג'לא. גופה הכחוש, כמעט שלדי, של מרים המצרית כפי שמתואר בנצרת וביפו מתכתב עם התיאור שלה בכנסיות בקפריסין כמו ב- Panagia Phorbiotissaמהמאה השתיים עשרה, וב-Panagia Amasgou ב-Monagri מהמאה הארבע-עשרה, ובסרביה בכנסייה במנזר Dečani, גם מהמאה הארבע-עשרה (pls. 11a-c).

הסצנה מהספרות האפוקריפית שמתארת את התעברותה של מרים מופיעה רק בנצרת, ומהווה חלק משמונה סצנות המתארות את הביוגרפיה של מרים, שהחלה עם הבשורה להוריה על לידתה הצפויה. הסצנה שמתארת את הבלתי ניתן לתיאור היא האחרונה מתוך ארבע הסצנות שמרכיבות את בשורת המלאך על העתיד יוצא הדופן שממתין לה; היא מהווה את הסטרופה הרביעית מתוך עשרים וארבע הסטרופות שבמזמור ה-Akathistos. השוואות לסצנה המתארת את התעברותה של מרים מצאתי בכתבי יד מאוירים מיוון מהמאה הארבע-עשרה דוגמת ה-MS. Synodal Gr. 429 וה-MS. Escorial Codex R.I. 19, ובציורי קיר בכנסיות ביוון, בכרתים ובמולדובה.

החלק השני בפרק השני יוחד לתיאורים שאינם נרטיביים ובראשם יום הדין האחרון שמוצג רק בכפר נחום. לצורך הדיון בסצנות יום הדין האחרון עשיתי שימוש במתודה המחקרית בה נקט Underwood במחקרו המונומנטלי על כנסיית המנזר ב-Chora שבקונסטנטינופול (1966, כרך א: 199-212). הקומפוזיציה המורכבת בכפר נחום, מתפרשת על פני קיר הכניסה לכנסייה ומהווה אחת משתי אפשרויות העיטור המסורתיות המיועדות לקיר זה; האפשרות האחרת היא סצנת ה-Koimesis שנדונה לעיל ומופיעה בארבע מתוך חמש הכנסיות. הקומפוזיציה מורכבת מסצנות שונות שמופרדות זו מזו על ידי סלעים, גבעות, או על ידי החומות שמקיפות את גן העדן, על פי הסביבה התואמת כל סצנה. דזומקיס ציין ששאב השראה מציורי קיר מונומנטליים ממנזרים שונים עבור סצנות ספציפיות. כך לדוגמא בכפר נחום את תיאור תריסר האפוסטולים היושבים מצדי הדאסיס, כן גם את הדאסיס עצמה (ID 20: 1a-1c), ואת מקהלת הנביאים הנבחרים [Χορὸς Προφητῶν] (ID 21: 6) שאב דזומקיס מהמתואר ב-Chora (pls. 13a-13b; 15d). סצנת גן העדן בכפר נחום (ID 22) מזכירה פרטים מסצנה דומה ב-Gračanica בסרביה (pls. 17a-17c), מספר פרטים מתוך חזון דניאל (ID 24; ID 25: 11, 11b, 11c; ID 26: 11e-11f) שמתואר מימין לנהר האש בכפר נחום (מנקודת מבט של הצופה) דומים מאד לאלה שמופיעים במנזר Philanthropini שעל האי שבאגם Ioannina בצפון מערב יוון (pl. 18d) אם כי הם מאורגנים בצורה מעט שונה כיוון שדזומקיס התאים את פרטי התיאור לאזור הצר שעמד לרשותו. באשר לארגון הקומפוזיציה בכללותה, נראה כי דזומקיס פנה לתיאורים של יום הדין האחרון בכנסיות במנזרים במטאורה: כמו כנסיית 'שלושת ההיראכים' וכנסיית 'כל הקדושים', שתיהן במנזר Barlaam, וכנסיית ניקולאס הקדוש שבמנזר St. Anapafsas (pls. 20a, 20b, 21a).

גלריית הקדושים שמוצגת בכל אחת מהכנסיות הנחקרות ממשיכה את המסורת הנהוגה בכנסיות ביזנטיות ופוסט-ביזנטיות. הקדושים, בדרך כלל, עומדים פרונטליים זה לצד זה ומוצגים באורך מלא או כ'חצאי' דמויות. לרוב, הקדושים ממוקמים, הוריזונטלית, באזור התחתון של קירות הכנסייה, למרות שלעיתים מבנה הכנסייה מכתיב את שילובם בתכנית הדקורטיבית באופן שונה כמו בכפר נחום שם הם מתוארים ורטיקלית. גלריית הקדושים בכפר נחום (ID 28, ID 33, ID 36, ID 41) מגלה דמיון לזו שבכנסיית Panagia Phorbiotissa ב-

Asinou בקפריסין (pl. 21b-c), ובהר תבור (ID 93-97; ID 103-106) ניכר דמיון לגלריית הקדושים המוצגת ב-Panagia Peribleptos שבאוכריד (pl. 22a). את ההשראה לעשרת הקדושים בנצרת, שמתוארים מצדי דלת הכניסה לכנסייה (ID 195:2), שאבו הציירים הרומנים מציורי הקיר על קירותיהן החיצוניים של הכנסיות במנזרים ב-Suceviţa וב-Humor (pls. 23b-23c).

הקדושים הלוחמים מוצגים בכל חמש הכנסיות, כשבכל אחת מהן מופיעים אלה שמועדפים על פרנסיה. קטגורית קדושים ייחודית זו כוללת לוחמים שבעקבות סירובם לסגוד לאלים פגניים או לקיסר הפכו למרטירים, במהלך שלטונם של דיוקלטיאנוס (284-305) ועמיתיו. מתוך חמישה עשר הקדושים הלוחמים בחרתי להתמקד בארבעה: גיאורגיוס הקדוש (כפר נחום [ID 34: 1], הר תבור [ID 132: 1c], נצרת [ID 210: 10, בצד שמאל על פי נקודת המבט של הצופה], ודיר חוג'לא [ID 291: 1d]), דימיטריוס הקדוש (הר תבור [ID 130: c], נצרת [ID 210: 10, בצד ימין על פי נקודת המבט של הצופה], יפו [ID 245: 6, בצד ימין על פי נקודת המבט של הצופה], ודיר חוג'לא [ID 294: 1b]), ושני התיאודורים – St. Theodore Tiron ו- St. Theodore Stratelates(הר תבור [ID 131: c, 129: c], ונצרת [ID 195: 2, השני משמאל הוא Tiron, השלישי הוא Stratelates]). הם נבחרו בשל היותם (א) פופולריים כמחוללי ניסים, (ב) בשל חשיבותם כקדושים לוחמים מרכזיים (Major Warrior Saints) שבעזרת כוחותיהם הפלאיים המיוחדים התערבו לטובת הצבא הביזנטי בעת קרב, (ג) בשל היותם מתוארים בלפחות שתי כנסיות מתוך החמש הנחקרות, ו-(ד) ובשל הופעת שניים מהם – גיאורגיוס ודימיטריוס – בשתי סכמות תאוריות שאפשרה דיון בטיפוס איקונוגרפי נוסף: קדושים לוחמים רכובים על סוסים (נצרת). מבין מקורות ההשראה אליהם פנה דזומקיס כשצייר את ארבעת הקדושים בכפר נחום ובהר תבור ניתן למנות את Chora שבקונסטנטינופול ואת ה-Panagia Peribleptos באוכריד. מקורות ההשראה אליהם פנה ווצינס כללו, כפי הנראה, פרט לצייר החביב עליו מהר אתוס, Manuel Panselinos, גם את מנזר St. Nikolaos Anapafsas במטאורה, וגם את כנסיית ה-Anastasis ב-Verroia במקדוניה, וכנסיית-St. Nicholas Orphanos, בסלוניקי. כנסיית ה'צלב הקדוש' במנזר Pătrăuţi ב-Suceava ו- Suceviţa Cloister, ברומניה, עשויים להיות מבין מקורות ההשראה אליהם פנו האחים מורוסן בנצרת.

הצגת הפנטוקטור הינה הנושא שחותם את הדיון בתיאורים שאינם נרטיביים. הצגתו בארבע מתוך חמש הכנסיות (פרט לכנסייה בדיר חוג'לא) תואמת את תיאורו המסורתי: דמות פרונטלית בעלת הילה מוצלבת, שמברכת ביד ימין, ואוחזת את הספר בשמאל, וכוללת את המאפיינים המוכרים כגון הלבוש שמורכב מטוניקה והימטיון והפנים עטורי הזקן. יחד עם זאת, הצגתו ביפו (ID 271: 2-3), בשונה משלוש הכנסיות האחרות – כפר נחום (ID 90: 1a), הר תבור (ID 182: Na3e-Na3f), ונצרת (ID 230: C3I) – ייחודית. ביפו, הפנטוקרטור מתואר בתוך מדליון שתחום בריבוע. בכל אחת מפינות הריבוע מתואר שרף, כשאחד מזוגות הכנפיים שלו נפרש לצדדים כנושא את המדליון. על ידי הצמדת יריעת הבד המצויר לתקרה המשופעת, ווצינס יצר אשליה של כיפה שנישאת על ידי ארבעה פנדנטיבים, כששרף מאכלס כל אחד מהם.

הכנסיות שנחקרו משופעות בדגמים עיטוריים ספגוניים שמתארים אלמנטים גאומטריים, פלורליים וצורות אילוזיוניסטיות במופעים דו-ממדים ותלת-ממדים, שמדגם מהם נדון בחלק השלישי של הפרק האיקונוגראפי. ההתחקות אחר המקורות החזותיים לדגמים הללו העלתה שהאמנים פנו לאותם מקורות – ציורי קיר מונומנטליים, איקונות, כתבי יד מאוירים וכדומה – שהם נדרשו להם לתיאורים הפיגורטיביים. מעבר לערך האסתטי שמעניקים הדגמים לתכניות הדקורטיביות, הם ממלאים מספר תפקידים וביניהם ארגון התוכן הוויזואלי שנפרש על פני הקירות והתקרה, מסגור סצנות ודמויות אינדיבידואליות, והגדרה של האיברים הארכיטקטוניים של מבנה הכנסייה. המחקר הראה שהאופן בו שולבו הדגמים הללו בתכניות העיטוריות הוא תוצאה של עבודת הכנה מפורטת וקפדנית.

הפרק **השלישי** עוסק בכתובות שמלוות את ציורי הקיר; אלה מספקות את הנתונים הדרושים לאימות זיהוי הדמויות והסצנות, ומעשירות את הידע של הצופים. מבין הכתובות העוקבות אחר המסורת המוכרת מכנסיות ביזנטיות ופוסט-ביזנטיות הובאו לדיון ציטוטים מהברית הישנה והחדשה, קיצורי שמות מקובלים של ישו ואמו מרים, וטקסטים ואמירות של נביאים ושל אבות המדבר, למשל, שכתובים על גבי המגילות שבידיהם. כתובות ההקדשה כוללות את אלו של תורמים פרטיים, שהן לעצמן בבחינת חידוש ואשר באמצעותן ניתן ללמוד על הקשר של המאמינים לכנסייה. ביפו, לדוגמא, כתובת הקדשה של תורמת פרטית שחיה מחוץ לארץ ישראל

(אמריקאית ממוצא יווני), מהללת את אמונתה, משבחת את נדיבותה, ומזכירה את משפחתה (ID 259: 2, 2a). כתובות הקדשה נוספות כוללות, פרט לחתימות הציירים, גם כתובות של נכבדי הכנסייה; תוכנן איננו קבוע אך על פי רוב נכלל בהן מידע על הכנסייה, על העומדים בראשה, על הנכבדים התורמים, על האמנים – שמם, מוצאם, תאריכים שמתייחסים למלאכת העיטור, ועוד. ביפו, למשל, בכתובת ההקדשה שמקדמת את פני המבקרים בכניסה לכנסייה, דמסקינוס הארכימנדריט כלל מידע אישי לפיו הוא מכבד את זכרם של אביו, ושל אמו המאמצת (ID 273: 2, 2a).

הפרק **הרביעי** מציג את האמנים, את מקורות ההשראה שלהם ואת עבודתם, וחושף חלק מהסודות הגלומים בתהליך היצירה. קונסטנטינוס דזומקיס זכה לתשומת לב מיוחדת בפרק זה הודות לזמינות המידע על עבודתו. כשמחקר זה החל, דזומקיס עדיין עבד בכפר נחום ובהר תבור. ביקורי בכנסיות בזמן שדזומקיס עבד בהן, והביקור בסטודיו שלו בלחובו (Λέχοβο), מקדוניה, תרמו מידע משמעותי הנוגע לתהליך העבודה, לתכנית העיטורית, למקורות ההשראה לסצנות, לקומפוזיציות, לדמויות אינדיבידואליות, ולדגמים עיטוריים. התכנית העיטורית בכנסיות אלה היא תולדה של שיתוף פעולה בין שלושה: הכמרים שהזמינו את העבודה – Eirinarchos (כפר נחום) ו-Ilarion (הר תבור); האמן דזומקיס; והיועץ התיאולוגי פרופסור אמריטוס Dimitrios Rizos (אוניברסיטת פלורינה, מקדוניה). שיתוף הפעולה בין השלושה הגדיר את המסגרת התמטית של התכנית העיטורית, בעוד שהאיקונוגראפיה הייתה בשליטתו הבלעדית של דזומקיס. דזומקיס נולד בשנות השישים של המאה שעברה, וגדל בלחובו, כפר בפלורינה (Φλώρινα) חבל ארץ במקדוניה, בצפון יוון. הוא החל לצייר בילדותו, שירת בצבא כצייר צבאי, וכאוטודידקט צבר ידע בכוחות עצמו ומתוך ניסיונו שלו. את עיטור הכנסייה בכפר נחום החל בשנת 1995, אך בשל קשיים כספיים השלמת הפרויקט התעכבה ובתוך כך החל דזומקיס לעטר את הכנסייה בהר תבור. כשקיבל את הזמנת העבודה שיועדה לכפר נחום, צילם את הכנסייה ולמד את הארכיטקטורה שלה. לאחר שהתייעץ עם פרופ' ריזוס, הוא הציע לאירינרכוס מספר חלופות לתכנית העיטורית. לאחר שקיבל את אישורו לאחת החלופות, דזומקיס מדד את קירות הכנסייה באופן מדויק; אף ביקש מאירינרכוס לחסום שני חלונות במבנה הכנסייה מבפנים, כיוון שהפריעו לרצף תיאורי שנדרש לו (ID 44-45).

המקורות מהם דזומקיס שואב השראה, לפי עדותו, כוללים את Chora שבקונסטנטינופול, את ה- Panagia Peribleptos באוכריד, ה-Protaton ב-Karyes בהר אתוס, כנסיית ה-Agioi Anargyroi בקסטוריה, כנסיית St. Panteleimon ב-Nerezi, מנזר Philanthropini על האי ב-Ioannina, כנסיות במנזרים במטאורה דוגמת St. Nicholas Anapafsas, ובבלקן כמו Studenica, Dečani, ו-Gračanica. ממצאי המחקר אכן מאשרים כי אלו הם מקורות ההשראה העיקריים ליצירתו, וכי עם הציירים המובילים בסגנון הפליאולוגי שהשפיעו על עבודתו ניתן למנות את Manuel Panselinos ואת Michael Astrapas ובנו Eutychios. מבין המאפיינים הסגנוניים שדזומקיס אימץ מהסגנון הפליאולוגי בולטים במיוחד הטיפול באריגים, והשימוש באלמנטים ארכיטקטוניים ו/או בנוף כרקע לסצנות. הדמויות של דזומקיס עוטות מעל לבושן הארוך גלימות שכרוכות סביב גופן באופנים שונים; בין השאר כאשר קצה הגלימה מושלך מעבר לאחת הכתפיים ומשתלשל ממנה בקפלי זיגזג (לדוגמא ID 8:7), או מתנפנף במרחק מה מהגב (לדוגמא ID 23: 8, ID 143: 2, ID 180: Na3a). תיאור זה כמו כל תיאור אחר של אריג בגד עשיר בבד שקפליו מתנפנפים במרחק מה מהגוף הוא מהמאפיינים המזוהים ביותר עם הסגנון הפליאולוגי. עם האלמנטים הארכיטקטוניים נמנים קירות ובהם חלונות (לדוגמא ID 18: 6, ID 101: 4), או פתחים (לדוגמא ID 17: 1-3, ID 172: N2d), גגות משופעים (לדוגמא ID 6: 1, ID 172: N2c) ומעוגלים (לדוגמא ID 10: 1, ID 102: 2). דזומקיס, בדומה לאמנים ב-Chora שבקונסטנטינופול, שילב בדים בתיאורי הארכיטקטורה המצוירת, כאלה המשתלשלים מגגות מבנים (לדוגמא ID 99: 1b, ID 107: 1a), או מתוחים ביניהם (לדוגמא ID 119: B, ID 176: Na1a). בתיאורי נוף ששימשו כרקע לסצנות, שילב דזומקיס הרים וסלעים מחודדים (לדוגמא ID 7: 3-5, ID 114: A2-A3), מקורות מים כמו הכנרת (לדוגמא ID 11: 7-8, ID 14: 4, ID 187: S2a), ונהר הירדן (ID 181: Na3b), עצים (לדוגמא ID 22: 7a-c, ID 99: 1b), ושיחים (לדוגמא ID 177: Na1b- Na1c, ID 179: Na2b).

אנסטאסיוס ווצינס עיטר את הכנסייה ביפו בשנת 1995 וחתימתו באפסיס מעידה על כך שנשים ממשפחתו עבדו לצדו (pl. 35a). כפי שלמדתי מדזומקיס, לא מדובר במקרה יוצא דופן, וגם אשתו, פפי (Πέπη), סייעה לו בתחילת הקריירה והייתה אמונה על ציור הפסים האדומים שמפרידים בין התיאורים הפיגורטיביים. כשאחיו

הצעיר של דזומקיס, מינאס (Μηνᾶς), גדל, הוא החליף את פפי ונעשה מאז האחראי לציור הדגמים העיטוריים. ווצינס, בדומה לדזומקיס, עיטר את הכנסייה ביריעות בד מצוירות שהודבקו לקירות, וככל הנראה השתמש בשיטת עבודה דומה. מתוך המחקר ההשוואתי עלה כי מקורות ההשראה העיקריים של ווצינס דומים לאלה של דזומקיס, וכי מאפיינים סגנוניים מהסגנון הפליאולוגי באים לידי ביטוי בציורי הקיר בכנסייה ביפו, בדומה לציורי הקיר בכפר נחום ובהר תבור. כמו הדמויות של דזומקיס, גם אלו של ווצינס עוטות, מעל לבושן הארוך, גלימות שכרוכות סביב גופן באופנים שונים כשקפליהן מתנפנפים (לדוגמא ID 250: 7, ID 255: 7). גם ווצינס שילב אלמנטים ארכיטקטוניים בסגנון פליאולוגי כרקע, אך בהשוואה לדזומקיס, הציג מגוון צנוע יותר של אלמנטים ארכיטקטוניים, ולא שילב בדים בארכיטקטורה המצוירת. תיאורי הנוף שלו, בדומה לאלו של דזומקיס, כוללים הרים וסלעים מחודדים (לדוגמא ID 250: 5, 7, ID 254: 2-3), מקורות מים כמו נהר הירדן (ID 250: 5), עצים (לדוגמא ID 249: 2, ID 254: 3), ושיחים (לדוגמא ID 250: 7). ואולי הדוגמא הבולטת ביותר להשפעת הסגנון הפליאולוגי על יצירתו של ווצינס היא דמותו של קוסמוס בסצנת הפנטקוסט (ID 255: 6) שדובר בה לעיל.

האחים מורוסן – מיכאיל, גבריל, וניקולאי – שמוצאם הרומני משתמע מכתובת ההקדשה, עיטרו את הכנסייה בנצרת בין השנים 1977-1978. הסגנון שלהם שונה מזה של דזומקיס ו-ווצינס. במקום דינמיות, דרמטיות, ותיאטרליות, הסגנון של האחים משדר רוגע ופשטות (לדוגמא ID 228: C2c, C2d, ID 229: C3a, C3b). הדמויות פחות מסוגננות, תווי פניהן ושערן נראים טבעיים באופן יחסי והן מזכירות אנשים רגילים, ובעיקר איכרים, כמו אלו שמתוארים בציורי הקיר בכנסיות במולדובה. הגוף נפחי ומכוסה בלבוש שאיננו אלגנטי (לדוגמא ID 230: C3d, ID 237: N4a), תנוחות הגוף ומחוות הידיים נטולות דרמטיות (לדוגמא ID 228: C2c, ID 238: N4d), והאינטראקציה בין הדמויות נראית לעיתים אינטימית (לדוגמא ID 224: S4c, ID 234: C5d). המאפיינים הללו קרובים לסגנון הביזנטי שהתפתח במנזרים במולדובה (כמו Voronet, Humor, Arbore, and Suceviţa) יותר מאשר לסגנון הביזנטי היווני אורתודוקסי המובר למשל, מהר אתוס, מקדוניה וקונסטנטינופול. יחד עם זאת, ניתן להבחין בכמה מאפיינים פליאולוגיים, כמו קפלי הגלימות הארוכות מאחורי

הגב שמסתיימים בזיגזג (לדוגמא ID 231: C4I, ID 232: C4II, C4IV), והקצה התחתון של הבגד, שלעיתים, מקופל כלפי חוץ (לדוגמא ID 198: 9-10, ID 203: 10), השילוב של נוף הררי עם סלעים מחודדים (לדוגמא ID 197, ID 198: 9, 10, ID 201: 6), והבדים שנמתחו בין הגגות ומעליהם (לדוגמא ID 227: C2a, ID 233: C5a). אבל, הסגנון בו האחים מורוסן מציגים את המאפיינים הפליאולוגיים הוא פחות אלגנטי ויותר כבד.

מוצאו של הנזיר והצייר ת'יאוטוקיס מסאמוס, כפי שמעידה כתובת ההקדשה בדיר חוג'לא, הוא מיוון. על אף מוצאו היווני, מקורות ההשראה שעשה בהם שימוש שונים משל הציירים שעיטרו את ארבע הכנסיות האחרות. ציורי הקיר שלו מגלים אמנם קירבה מסוימת למסורת הביזנטית, אולם מספר פרטים בתיאור 'השילוש הקדוש' שבכיפה – הטיפול בקפלי הגלימה של אלוהים האב וראשי הכרובים שמבצבצים מבינות לקפלים – מעידים על השפעות מערביות (ID 298: 2). השפעות אלה ניכרות במיוחד בסצנה 'ישו לפני פילטוס', שהוזכרה לעיל.

את עבודת המחקר חותמות המסקנות שנגזרו מהדיון בארבעת הפרקים והן הוצגו בהתאמה למטרות המחקר. המחקר הראה זיקה צורנית ותמטית ברורה למסורת הביזנטית בין הדוגמאות שנבחרו לדיון לבין תכניות עיטוריות בכנסיות שמחוץ לישראל. המסורת הביזנטית, ובמיוחד הסגנון הפליאולוגי באו לידי ביטוי בעבודתם של דזומקיס וווצינס. בתכניות שנחקרו, כמו במסורת הביזנטית, הדגמים העיטוריים – הגיאומטריים והפלורליים – מהווים מרכיב זהה בחשיבותו למרכיבים האחרים שבכל אחת מהתכניות. כמו אמנים ביזנטיים, האמנים בכנסיות הנחקרות מצאו פתרונות יצירתיים על מנת להתאים את הסימבוליזם האדריכלי לסימבוליזם התיאורי. מרבית הכתובות שמלוות את ציורי הקיר בכנסיות, משקפות מסורת ביזנטית. בנוסף לכך מצא המחקר שהמיקום הגיאוגרפי של הכנסייה בא לידי ביטוי בתכניות העיטוריות בכפר נחום, נצרת, ודיר חוג'לא; בכנסיות אלה, לצד התכנים המסורתיים הכלליים תוארו גם תכנים ספציפיים הקשורים למיקומה של כל אחת מהן. עוד נמצא שהתכניות העיטוריות כוללות גם חידושים פוסט-ביזנטיים שבאו לידי ביטוי בכתובות של תורמים פרטיים, במיקום חתימות האמנים –של דזומקיס וווצינס – ובתכנן, בטכניקה החדשה - בה השתמשו דזומקיס וווצינס - של ציור על יריעות בד והדבקתן לקירות הכנסייה, ובנוסף, גם חידוש איקונוגראפי בדמותו

של פילומנוס הקדוש שצורף לקאנון הקדושים האורתודוקסיים בשנת 2009 ונכלל בתכנית העיטורית הפוסט-ביזנטית בכנסייה בכפר נחום.

יש לקוות כי חיבור זה, בו נדונו לראשונה תכניות עיטוריות בכנסיות פוסט-ביזנטיות בארץ ישראל, יתווה את הדרך למחקרים עתידיים של תכניות עיטוריות של כנסיות פוסט-ביזנטיות נוספות בישראל ומחוצה לה, בהם יעשה שימוש במתודה המחקרית ובתכנים של המחקר הנוכחי.