Η ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ

ΥΠΟΜΝΗΜΑ:
1. *Μεσαιωνική πόλη Ρόδου. Άγιος Φανούριος.* 2. *Παραδείσι. Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στη θέση Κουφάς.* 3. *Δαματριά. Άγιος Νικήτας.* 4. *Λάερμα, Θάρι. Μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ.* 5. *Απολακκιά. Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας.* 6. *Ασκληπειό. Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς.*

Εικ. 1. Χάρτης της Ρόδου. Οι εκκλησίες του 13ου αιώνα.

ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΩΝ ΓΑΒΑΛΑΔΩΝ ΚΑΙ Ο ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΣ ΠΡΟΣ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ

Η ζωγραφική στην πόλη της Ρόδου, έδρα του Λέοντος Γαβαλά: το παράδειγμα του Αγίου Φανουρίου

Η εκκλησία του Αγίου Φανουρίου, κτισμένη στα λείψανα κτηρίων της υστερορρωμαϊκής περιόδου[54], βρίσκεται σε κομβικό σημείο στον πυρήνα της Μεσαιωνικής Πόλης, στο νότιο άκρο της ομώνυμης οδού[55] (Εικ. 1). Μικρών διαστάσεων, ανήκει στον τύπο του ελεύθερου σταυρού με τρούλο και περιλαμβάνει στο δυτικό της άκρο ελαφρώς μεταγενέστερο νάρθηκα[56] (Εικ. 2). Η συνεχής χρήση του ενοριακού ναού, που εξυπηρετούσε από χρόνια τις λατρευτικές ανάγκες των κατοίκων της περιοχής, η καθημερινή συρροή του εκκλησιάσματος και των προσκυνητών, αλλά και η κακοποίηση που υπέστη από τις διαρκείς και συχνά άστοχες επεμβάσεις, ιδίως κατά την τελευταία πεντηκονταετία, έχουν αλλοιώσει τη μορφή του, δυσχεραίνοντας τη μελέτη της αρχιτεκτονικής και της ζωγραφικής του και τη διάκριση των οικοδομικών του φάσεων.

Η εκκλησία αποκαλείται συμβατικά Άγιος Φανούριος και απέκτησε την επωνυμία αυτή μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και την επιστροφή της στην ορθόδοξη κοινότητα, το 1946, έπειτα από μια μακρά περίοδο χρήσης της ως μουσουλμανικού τεμένους με την επωνυμία Peial el Din Medjid, κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας[57]. Καμία μαρτυρία δεν επιβεβαιώνει ότι ετιμάτο και παλαιότερα στη μνήμη του εν λόγω αγίου, ενώ θεωρείται πιθανότερο να επρόκειτο για ναό των Αρχαγγέλων[58]. Παρόλα αυτά

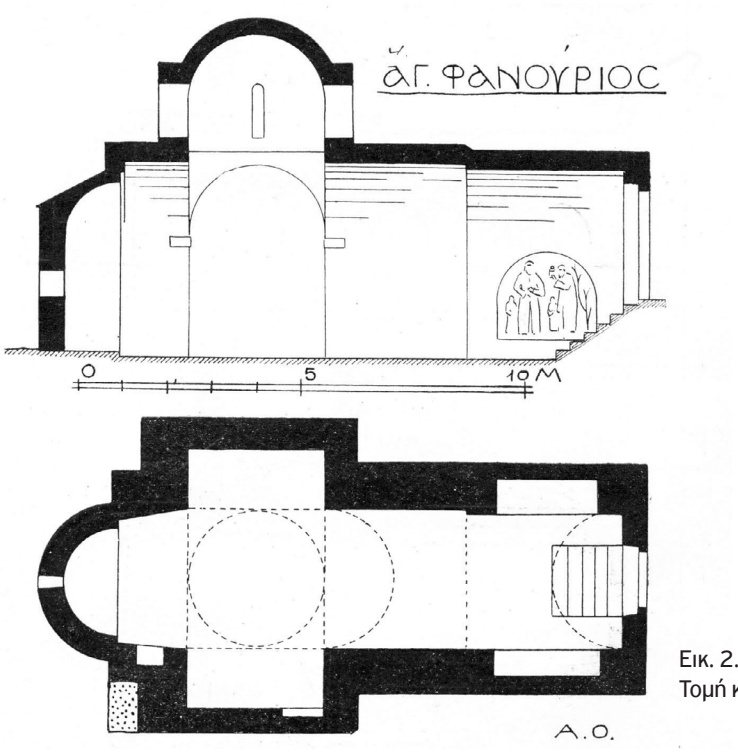
54. Albert Gabriel, *La cité de Rhodes*, τ. II (Paris : Éditions de Boccard, 1923), 189, εικ. 134. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 164-173. Ιωάννης Κοντής, *Συμβολὴ εἰς τὴν μελέτην τῆς ῥυμοτομίας τῆς Ρόδου* (Ρόδος, 1954), 25, πίν. V, αριθ. 7. Ηλίας Κόλλιας, «Η παλαιοχριστιανική και βυζαντινή Ρόδος. Η αντίσταση μιας ελληνιστικής πόλης», στο *Ρόδος 2.400 χρόνια. Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψη από τους Τούρκους (1523), Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο (Ρόδος, 24-29 Οκτωβρίου 1993), Πρακτικά*, τ. Α΄ και Β΄ (Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2000), τ. Β΄, 303.

55. Η ακριβής θέση του ναού σε σχέση με το βυζαντινό τείχος δεν είναι εφικτό να εξακριβωθεί, μιας και η νότια πλευρά του δεν έχει ακόμα αποκαλυφθεί. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, σχέδ. Ι, αριθ. 18. Ο ίδιος, «Τοπογραφικά προβλήματα της μεσαιωνικής Αγοράς της Ρόδου και του νότιου τείχους του Κολλακίου, "Versus Civitatem"», στο *Ιστορία και προβλήματα συντήρησης της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου, Επιστημονική Συνάντηση 27-29 Νοεμβρίου 1986, Πρακτικά* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1992), 96-97, 106.

56. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου,* 99.

57. Gabriel, *La cité de Rhodes*, ό.π. (υποσημ. 54), 193-194. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 164.

58. Κόλλιας, «Άγιος Φανούριος», 290-291.



Εικ. 2. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Τομή και κάτοψη της εκκλησίας.

το ναΰδριο είναι γνωστό ως το υποτιθέμενο σημείο αφετηρίας της διάδοσης της λατρείας του αγίου Φανουρίου[59]. Κατά την περίοδο της Ιταλοκρατίας, οι τοιχογραφίες του μνημείου υπέστησαν επεμβάσεις συντήρησης, συμπλήρωσης και αισθητικής αποκατάστασης από την αρμόδια ιταλική Υπηρεσία[60]. Ο ναός περιλαμβάνει τρία τουλάχιστον ζωγραφικά στρώματα[61]. Το πρώτο στρώμα της τοιχογράφησης είναι κρυμμένο εν πολλοίς κάτω από τη ζωγραφική του 14ου αιώνα και περιελάμβανε τη Δέηση στην κόγχη της αψίδας, συλλειτουργούντες ιεράρχες στον ημικύλινδρο, αγίους στους τοίχους του ιερού βή-

59. Περί της λατρείας του ιδιότυπου αυτού αγίου, Ελισάβετ Ζαχαριάδου, «Ἱστορικά στοιχεῖα σ' ἕνα θαῦμα τοῦ ἁγίου Φανουρίου», *Αρχείον Πόντου* 26 (1964): 309-318. Maria Vassilakes-Mavrakakes, «Saint Phanourios: Cult and Iconography», *ΔΧΑΕ* Ι΄ (1980-1981): 223-238. Κόλλιας, «Άγιος Φανούριος», 285-305.

60. Οι εργασίες αυτές πραγματοποιήθηκαν κατά τη δεκαετία του 1920, Giulio Jacopi, «Monumenti ed arte dei cavalieri gerosolimitani a Rodi», *CR* 1 (1928): 161-162. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 170. Κόλλιας, «Άγιος Φανούριος», 290.

61. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 164-166, 170-172, εικ. 133-135. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου,* 99, 120, εικ. 62. Το δεύτερο ζωγραφικό στρώμα του ναού συνδέεται με την κτηριακή επέκταση προς δυτικά και χρονολογείται στο έτος 1336, από την αφιερωτική επιγραφή, πλάι στην παράσταση των κτητόρων στο τύμπανο του νότιου τυφλού αψιδώματος του δυτικού σκέλους του σταυρού. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 172-173. Papavassiliou και Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 325, 327. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 431. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 223. Για την ανάγνωση της ινδικτιώνος και τη χρονολόγηση ακριβέστερα στο έτος 1336, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη», 251, σημ. 15, 252, πίν. 84γ. Έχει, ωστόσο, διατυπωθεί και η άποψη ότι με την παραπάνω επιγραφή δεν θα πρέπει να συνδεθούν όλες οι μεταγενέστερες του πρώτου στρώματος τοιχογραφίες της εκκλησίας, αλλά μόνον οι παραστάσεις που εκτείνονται στην προσθήκη του δυτικού σκέλους του ναού, Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 169. Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες», 456. Δύο σαρκοφάγοι από λάρτιο λίθο, σωζόμενες κατά χώραν στο βόρειο και το νότιο αρκοσόλιο, μαρτυρούν την ταφική χρήση του ναού, Ορλάνδος, «Μνημεῖα τῆς Ρόδου», 93, εικ. 78. Θεοχάρης Παζαράς, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1988), 51, αριθ. 72-73, πίν. 57-58.

ματος και την παράσταση της Ανάληψης σε όλο το πλάτος της καμάρας του. Σε αυτές αναδύεται αβίαστα η αρμονική σύνθεση και η λεπτότητα της ζωγραφικής, στοιχεία που πιστοποιούν την υψηλή ποιότητά της, πιθανολογούμενη άλλωστε για έναν ναό μέσα στο άστυ, στην τειχισμένη πόλη της Ρόδου[62].

Οι τοιχογραφίες του ιερού βήματος

Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας εικονιζόταν η παράσταση της Δέησης, με την κεντρική μορφή του Χριστού να περιβάλλεται από τη Θεοτόκο στα αριστερά και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στα δεξιά[63]. Η επιλογή του εικονογραφικού θέματος στη θέση της επικρατέστερης παράστασης της Παναγίας Βρεφοκρατούσας είναι συνήθης στους ναούς της περιφέρειας[64], αλλά και ενδιαφέρουσα. Η Δέηση εκφράζει με τον σωτηριολογικό χαρακτήρα της την έμφαση στην παντοδυναμία του Χριστού και τη μεσιτεία για άφεση των αμαρτιών και μπορεί, με τις εσχατολογικές προεκτάσεις της, να υποδεικνύει τον εξαρχής ταφικό προορισμό του χώρου[65]. Είναι άξιο παρατήρησης ότι στην πλειονότητα των μονόχωρων καμαροσκέπαστων ναών της Δωδεκανήσου το τεταρτοσφαίριο της αψίδας διακοσμείται με την παράσταση της Δέησης[66]. Στη Ρόδο απαντά ήδη από τον 11ο αιώνα[67], ενώ εντοπίζεται σε εκκλησίες της Κω[68],

62. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», 152, εικ. 27. Κόλλιας, «Δωδεκάνησα», 99.

63. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 96-112. Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»*. Tania Velmans, «L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin», *CahArch* 29 (1980-1981): 129-173. Παναγιωτίδη, «Οἱ τοιχογραφίες τῆς κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου», 598, 610, εικ. 2. Anthony Cutler, «Under the Sign of the Deësis. On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature», *DOP* 41 (1987): 147. Christopher Walter, «Two Notes on the Deësis», *REB* 26 (1968): 311-336. Ο ίδιος, «Further Notes on the Deësis», *REB* 28 (1970): 161-187. Ο ίδιος, «Bulletin on the Deësis and the Paraclesis», *REB* 38 (1980): 261-269. Ioanna Zervou-Tognazzi, «Δέησις. Interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina», στο *Milion* 2, *Studi e ricerche d'arte bizantina, Constantinopoli e l'arte delle province orientali*, επιμ. Fernanda De' Maffei, Claudia Barsanti και Alessandra Guiglia Guidobaldi (Roma: Edizioni Rari Nantes, 1990), 391-420. Νικόλαος Γκιολές, «Οι παλαιότερες τοιχογραφίες της Παναγίας της Δροσιανής στη Νάξο και η εποχή τους», *ΔΧΑΕ* Κ΄ (1998): 66-68. Μουρίκη, «Σπηλιά Πεντέλης», 92-93. Belting, Mouriki και Mango, *Pammakaristos*, 54-58. Kalopissi-Verti, «Osservazioni iconografiche», 200-201.

64. Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 96.

65. Η εσχατολογική χροιά του αρχικού διακόσμου του Αγίου Φανουρίου ενισχύθηκε σε σημαντικό βαθμό στο εικονογραφικό πρόγραμμα του 14ου αιώνα, κορωνίδα του οποίου αποτελεί η εκτεινόμενη στην καμάρα και τους τοίχους του δυτικού σκέλους σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας. Ιωάννα Μπίθα, «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο (13ος αιώνας-π. 1500)», στο Κατσαρός και Τούρτα, *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, 442-444, εικ. 2, 3.

66. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 272.

67. Στον Άγιο Γεώργιο τον Πλακωτό στη Μαλώνα (Κατσιώτη, «Άγιος Γεώργιος Πλακωτός», 107-109, εικ. 2, 3), στον Άγιο Μηνά στη Λίνδο, γύρω στο 1200, και στον Άγιο Φανούριο. Το θέμα ιστορείται στη συνέχεια σε αρκετά μνημεία του 14ου και του 15ου αιώνα: στην Αγία Αικατερίνη στη Μεσαιωνική Πόλη και στην Αγία Τριάδα Ψίνθου (Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 83-84, εικ. 65), στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372) [Ιωάννης Βολανάκης, *Οι τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου Ρόδου* (Ρόδος, 1982), 19. Χαριστούλα Γιακουμάκη, «Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων στον Αρχάγγελο Ρόδου (1372)», *ΔΧΑΕ* ΛΕ΄ (2014): 113-114, εικ. 4], στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί της Διμυλιάς (Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 184, εικ. 142. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη», 248, εικ. 77), στον Άγιο Νίκωνα στην Αρνίθα, στην Παναγία την Καθολική της Λάρδου, στην Αγία Αγάθη στο Χαράκι και στην Αγία Αναστασία Μονολίθου (Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»*, εικ. 22, 24, 27, 29), στους Αγίους Θεοδώρους Κατακαλών στην Αρνίθα [Άννα Νίκα, «Η εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων στην περιοχή Κατακαλών της Ρόδου και ο θεσμός της στρατιωτικής πρόνοιας στο Βυζάντιο», *ΔωδΧρ* 23 (2009): 441-449], στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά [Νικόλαος Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά (1434/5) και ο ζωγράφος Αλέξιος», *ΔΧΑΕ* ΛΓ΄ (2012): 174-188] και στον Άγιο Γεώργιο στο ίδιο χωριό (Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»*, εικ. 28).

68. Στην εκκλησία της Ζωοδόχου Πηγής στο Μονάγρι της Κω (Ευαγγελία Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες δύο μνημείων της Κω: Παναγία των Καστριανών και Ζωοδόχος Πηγή στο Μονάγρι», στο Αλευρά, Λαιμού και Σημαντώνη, *Ιστορία-*

της Καλύμνου[69], στην Παναγία τη Γουρλομάτα της Λέρου[70], στον Άγιο Προκόπιο της Σύμης[71], στην Αγία Τριάδα στα Νικειά της Νισύρου[72], στον Σωτήρα στο Μικρό Χωριό της Τήλου[73] και στον Άγιο Ζαχαρία στο Φοινίκι της Χάλκης[74]. Θα είχε ενδιαφέρον να εξακριβωθεί εάν ο έντονος ταφικός και αφιερωτικός χαρακτήρας, έκδηλος και στις επόμενες τοιχογραφήσεις του Αγίου Φανουρίου, είχε αποδοθεί εξαρχής στο μνημείο, το οποίο κατέληξε, με διαδοχικές αφιερωτικές παραστάσεις, να περιλαμβάνει τελικά στο εσωτερικό του τις προσωπογραφικές απεικονίσεις οκτώ συνολικά κτητόρων[75].

Στον ημικύλινδρο της αψίδας διακρίνονται, ανά τρεις διατεταγμένοι σε δύο ημιχόρια, έξι ιεράρχες σε στάση τριών τετάρτων, οι οποίοι στρέφονται προς το κέντρο της αψίδας, όπου ανοίγεται μεταγενέστερο, μονόλοβο παράθυρο. Οι δυσδιάκριτες μορφές επικαλύπτονται σε ορισμένα σημεία τους από τους ιεράρχες της επόμενης φάσης. Την εξαφάνιση των τοιχογραφιών του 14ου αιώνα ίσως προκάλεσαν οι εργασίες επισκευής που πραγματοποιούνταν ανά διαστήματα στον χώρο, σε συνδυασμό με την κακή πρόσφυσή τους στο υπάρχον υπόστρωμα, αν μάλιστα ληφθεί υπόψη ότι το προηγούμενο στρώμα, στο οποίο εδράζονταν, δεν φέρει ίχνη σφυροκόπησης στη συγκεκριμένη περιοχή. Παρά τη φθορά και την αλληλοκάλυψη ειλητα ρίων, κεφαλιών και ενδυμάτων, η γενική εικόνα και κάποιες επιμέρους λεπτομέρειες είναι δυνατόν να διευκρινισθούν. Πρέπει να σημειωθεί, ως γενικότερη παρατήρηση, ότι οι ιεράρχες της παλαιότερης φάσης φορούν μονόχρωμα φαιλόνια, ενώ εκείνοι του επόμενου στρώματος πολυσταύρια.

Στο δεξιό τμήμα, ο πρώτος της ιερατικής πομπής θα πρέπει μάλλον να ταυτισθεί, λόγω των φυσιογνωμικών του χαρακτηριστικών και της πλατιάς γκρίζας γενειάδας του, με τον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο[76]. Τη μεσαία θέση κατείχε ένας άγιος επίσκοπος με ολόλευκα μαλλιά. Από το ειλητάριο που κρα-

τέχνη-αρχαιολογία της Κω, 359-361), στον Άγιο Νικόλαο τον Φτωχό (Μαρία Σιγάλα, «Ο ζωγραφικός "πλούτος" του Αγίου Νικολάου του "Φτωχού" στην πόλη της Κω», στο Αλευρά, Λαιμού και Σημαντώνη, *Ιστορία-τέχνη-αρχαιολογία της Κω,* 443, σημ. 24. Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»,* εικ. 32), στους Αγίους Ασωμάτους στο Παλαιό Πυλί Κω (Βολανάκης, «Ο ναός των Ταξιαρχών Μιχαήλ και Γαβριήλ», 294) και στον Άγιο Γεώργιο στη Ζια Ασφενδιού (Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»,* εικ. 31).

69. Στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο (Θεολογάκι) στο Βαθύ, του οποίου οι τοιχογραφίες χρονολογήθηκαν αρχικά στον 15ο αιώνα (Κόλλιας, «Σχεδίασμα της Καλύμνου», 41), αλλά στη συνέχεια τοποθετήθηκαν, με μεγαλύτερη πιθανότητα, στα τέλη του 13ου αιώνα (Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 285, πίν. 105β). Επίσης, στον Ταξιάρχη στον Έμπολα στον ίδιο οικισμό (Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 244-245, εικ. 6-8. Η ίδια, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 274, πίν. 85β).

70. Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»,* εικ. 37.

71. Στο ίδιο, εικ. 33. Θεόδωρος Αρχοντόπουλος, «Ο ιστορημένος βίος του αγίου Προκοπίου στην ιπποτοκρατούμενη Σύμη», *21ο ΣΒΜΑΤ* (2001): 16-17.

72. Κατσιώτη, «Άγιος Νικόλαος στα Χείλη της Τήλου», 327. Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»,* εικ. 36.

73. Στο ίδιο, εικ. 35.

74. Αγγελική Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ζαχαρία στο Φοινίκι της Χάλκης», *ΑΔ* 40 (1985), Μελέτες: 269-270. Ειδικότερο ενδιαφέρον μεταξύ των παραστάσεων της Δέησης στις αψίδες των βυζαντινών δωδεκανησιακών ναών παρουσιάζουν, τέλος, οι τοιχογραφίες στον Άγιο Νικόλαο στη θέση «Σκάλια» στον Εμπορειό της Καλύμνου (τέλη 13ου αιώνα), όπου, αντί του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, εικονίζεται ο επώνυμος άγιος (Κόλλιας, «Σχεδίασμα της Καλύμνου», 38. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 285, πίν. 105α) και στην Αγία Βαρβάρα στους Σαννιάνους της Τήλου (αρχές 13ου αιώνα), όπου τον Χριστό περιβάλλουν οι ολόσωμες μορφές των αγίων Ιωάννη Θεολόγου και Νικολάου (στο ίδιο, 275, πίν. 87α).

75. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 170-173, εικ. 133-134. Ηλίας Κόλλιας, *Οι ιππότες της Ρόδου. Το παλάτι και η πόλη* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1991), 38-39. Ο ίδιος, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου,* 120, 121, εικ. 62. Athanasios Semoglou, «Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14e-16e siècle)», *Zograf* 24 (1995): 6. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 431 και 434 και σημ. 18. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου», 153, 155, εικ. 29.

76. Μια δεύτερη πιθανότητα θα ήταν να εικονίζεται ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας, του οποίου τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά ομοιάζουν με εκείνα του Γρηγορίου του Θεολόγου («γέρων, πλατυγένης», Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 267).

τούσε έχει σωθεί, κάτω από το αντίστοιχο νεότερο, το κατώτατο άκρο και ίχνη ενός καλοσχηματισμένου χεριού που καταλήγει σε λεπτά και κομψά δάκτυλα. Το επιμανίκιό του αποδίδεται με φωτεινή ώχρα και φέρει γραμμικά κοσμήματα. Ανοικτό καστανό φαιλόνιο με πορτοκαλόχρωμη επένδυση, εμφανή στις αναδιπλώσεις του υφάσματος, και λευκό επιτραχήλιο, διακρίνονται μόνο στο κατώτερο τμήμα τους.

Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του τρίτου κατά σειρά αγίου στη δεξιά πλευρά του ημικυλίνδρου[77] (Εικ. 3) και η πυκνή, γκρίζα και οξύληκτη γενειάδα παραπέμπουν στον άγιο Ιωάννη τον Ελεήμονα[78], διαπίστωση στην οποία συναινεί και το χωρίο του ειλητάριου που κρατά και το οποίο ανασυντίθεται ως εξής: [*ὁ Θεὸς ὁ*] *ἅγιος,* [*ὁ ἐν ἁγίοις ἀναπαυόμενο*]*ς, ὁ τρ*[*ισαγίᾳ*] *φ*[*ωνὴ ὑπ*]*ὸ τῶν χ*[*ερουβείμ*][79]. Το απόσπασμα προέρχεται από την ευχή του τρισάγιου ύμνου που απαγγέλλεται πριν από τη Μεγάλη Είσοδο και συνήθως αναγράφεται στο ειλητάριο του αγίου Ιωάννη του Ελεήμονος[80]. Το κείμενο διατάσσεται σε έξι στίχους και τα γράμματα αποτυπώνονται με μεγαλογράμματη γραφή, σε ευκρινώς σημειωμένες, παράλληλες ευθείες γραμμές. Από την αμφίεση του ιεράρχη ξεχωρίζουν το λευκό ωμοφόριο που φέρει μεγάλους, σχεδόν ισοσκελείς, σταυρούς και το φαιόλευκο στιχάριο που σχηματίζει σκούρες γκριζοπράσινες πτυχώσεις[81].

Του αγίου Ιωάννη του Ελεήμονος έπεται στον νότιο τοίχο, συνεχίζοντας την επισκοπική ακολουθία, ένας αδιάγνωστος ιεράρχης, ο οποίος κρατά ειλητάριο με το χωρίο [*Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν, τὴν ἐκτενῆ ταύτην ἱκε*]*σίαν πρόσδεξαι παρὰ τῶν σῶν δούλων, καὶ ἐλέη*[*σον ἡμᾶς*]. Πρόκειται για την ευχή της εκτενούς ικεσίας από τη Θεία Λειτουργία του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου που συνήθως συνοδεύει τον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο ή τον άγιο Γρηγόριο Νύσσης[82]. Ο εικονιζόμενος επίσκοπος, με τα κοντά

77. Ο αντίστοιχος, χαμένος πια, συλλειτουργών επίσκοπος του δεύτερου στρώματος, όπως εικονίζεται σε αρχειακή φωτογραφία, χαρακτηριζόταν από τη μακριά και μυτερή, σκουρόχρωμη γενειάδα του, που παραπέμπει μάλλον στον άγιο Βασίλειο. Έφερε φαιλόνιο με συνεχείς ρόμβους και βαθμιδωτά κοσμήματα και κρατούσε ανεπτυγμένο ειλητάριο με την επιγραφή: *Κ(ύρι)ε ὁ/ Θ(εό)ς ἡμῶν/ ὁ ἐν ὑψη/λοῖς κατοι/κῶν,* από την Ευχή των Κατηχουμένων του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου (Κωνσταντινίδη, *Μελισμός,* 222).

78. «...γέρων, ἀσπρομακρυγένης...», «...γέρων, ὀξυγένης...», Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 154, 291. Πρβλ. τη φυσιογνωμία του αγίου όπως αποδίδεται στον Άγιο Γεώργιο στον Κουρνά της Κρήτης (Κωνσταντινίδη, *Μελισμός,* 302, εικ. 12), στην εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Λεύκαρα της Κύπρου (στο ίδιο, πίν. VIII. Παπαγεωργίου, «Ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἀρχαγγέλου», 212, πίν. XLIII, εικ. 1) και στη Studenica (Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. Ι, πίν. 33.3). Για την εικονογραφία του αγίου, *LCI* 7, στ. 82-83. Στην περιοχή της Δωδεκανήσου ο άγιος εικονίζεται ακόμα στον βόρειο τοίχο του ναού του Αγίου Μηνά της Λίνδου, σε στηθάριο στον νότιο τοίχο του ιερού βήματος στην εκκλησία της Αγίας Άννας στο Βαθύ Καλύμνου (τέλη 13ου αιώνα) (Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας», 388, 400-401, εικ. 6) και στον Άγιο Θεόδωρο Κατακαλών στην Αρνίθα της νότιας Ρόδου [Νίκα, «Η εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων», ό.π. (υποσημ. 67), 441-449].

79. Παναγιώτης Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας* (Αθήνα, 1935), 438, 43.5. Frank Edward Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, τ. Ι, *Eastern Liturgies* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 313.4. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 221. Το συγκεκριμένο χωρίο αποδίδεται ενίοτε και στον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο, όπως π.χ. στο Bačkovo (Bakalova, *Église ossuaire*, 71, εικ. 43). Ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων, καταγόμενος από την Κύπρο, υπήρξε επίσκοπος Αλεξανδρείας κατά τον 7ο αιώνα. *PG* 114, στ. 895-965. Hippolyte Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* (Bruxelles: Apud Socios Bollandianos, 1902), στ. 215-216. Ο ίδιος, «Saints de Chypre», *AnBol 26* (1907): 244-245. Ο ίδιος, «Une vie inédite de saint Jean l'Aumônier», *AnBol* 45 (1927): 5-74. Elka Bakalova, «Cypriot Saints in Mediaeval Bulgarian Painting», στο *Πρακτικά του Α΄ Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου*, τ. Β΄, 9-10.

80. Ως πρωιμότερο πράδειγμα θεωρείται η τοιχογραφία του αγίου στον Άγιο Γεώργιο τον Κουρνά της Κρήτης (1191), Μιχάλης Ανδριανάκης, «Νέα στοιχεία και απόψεις για τη μνημειακή τέχνη της Κρήτης κατά τη Β΄ βυζαντινή περίοδο», στο *Πεπραγμένα του Στ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά, 24-30 Αυγούστου 1986),* τ. Β΄ (Χανιά: Φιλολογικός Σύλλογος Χανίων ο «Χρυσόστομος», 1991), 22, πίν. 17β. Bissinger, *Kreta,* 58. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός,* 163, 455, εικ. 12.

81. Walter, *Art and Ritual,* 6-13.

82. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός,* εικ. 19. Το συγκεκριμένο χωρίο απαντά, ακόμα, σε ειλητάρια των αγίων Νικολάου, Αβερκίου,

λευκά μαλλιά και τη μακριά γενειάδα, φορά ανοικτό ρόδινο φαιλόνιο και φυσιογνωμικά ταυτίζεται μάλλον με τον δεύτερο[83].

Στο βόρειο ήμισυ της κόγχης, η καταστροφή της ζωγραφικής είναι τόσο εκτεταμένη, που διακρίνονται με δυσκολία μόνον τα περιγράμματα των μορφών, χωρίς καθόλου λεπτομέρειες των χαρακτηριστικών των προσώπων, κάποια λεπτοκαμωμένα χέρια που προτείνουν ανοιγμένα ειλητάρια με εξίτηλα χωρία και τμήματα των ανοικτόχρωμων, λευκών επί το πλείστον, ενδυμάτων τους. Από το γενικό στήσιμό τους εικάζεται ότι θα επρόκειτο για μορφές μεγαλοπρεπείς, ευθυτενείς στην αργή κίνησή τους και μνημειώδεις, με ελαφρά γερτούς ώμους, καθώς προσηλώνονται στην ιερή τελετουργία. Δεν είναι δυνατόν να αποσαφηνισθεί εάν στο μέσον της παράστασης εικονιζόταν ο μελιζόμενος Χριστός, διότι στο σημείο αυτό, όπως προαναφέρθηκε, έχει διανοιχθεί, κατά την περίοδο μετά την Ιταλοκρατία, τοξωτό φωτιστικό άνοιγμα.

Το εικονογραφικό σχήμα του Μελισμού και των συλλειτουργούντων ιεραρχών που τελούν αενάως την ευχαριστιακή θυσία στην αψίδα του ιερού βήματος, καθιερωμένο ήδη στην εικονογραφία των βυζαντινών εκκλησιών από το δεύτερο μισό του 12ου αιώνα[84], υιοθετήθηκε αμέσως στην εικονογράφηση των ροδιακών μνημείων του τέλους του 12ου και των αρχών του 13ου αιώνα[85]. Στον Άγιο Φανούριο, η επιλογή τους, όπως και ο συνδυασμός τους με τα αναγραφόμενα στα ειλητάριά τους κείμενα, θα ακολουθούσε, κατά πάσα πιθανότητα χωρίς αποκλίσεις, τα εικονογραφικά δεδομένα της εποχής, με συνηθέστερη την απεικόνιση των αγίων Ιωάννη Χρυσοστόμου και Βασιλείου σε θέσεις προβεβλημένες, ως εμπνευστών και συγγραφέων των κειμένων της Θείας Λειτουργίας. Σημειώνεται η ένδυση των ιεραρχών με απλούστερης μορφής φαιλόνια που παραπέμπει κυρίως σε πρώιμα μνημεία, αλλά θα μπορούσε και να υποδεικνύει και την προτίμηση στη μορφική λιτότητα.

Μεθοδίου Κωνσταντινουπόλεως και Γρηγορίου Νύσσης, στο ίδιο, 221-222. Για τα κείμενα των ειλητάριων των ιεραρχών, βλ. επίσης, Gordana Babić και Christopher Walter, «The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration», *REB* 34 (1976): 269-280. Sharon Gerstel, «Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary», *GRBS* 35 (1994): 195-204. Χαρά Κωνσταντινίδη, «Ελληνικές και παλαιοσερβικές επιγραφές στα ειλητά των συλλειτουργούντων ιεραρχών κατά την υστεροβυζαντινή εποχή», στο Παπαδοπούλου, *Βυζάντιο και Σερβία,* 230-247.

83. Πρβλ. την απεικόνιση του αγίου στον ναό του Σωτήρος στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα,* 17, πίν. 15 και 18. Ο άγιος Γρηγόριος Νύσσης σε αρκετές απεικονίσεις του παριστάνεται, ωστόσο, με μαύρα μαλλιά, αν και η φιλολογική παράδοση τον περιγράφει ως «πολιό» και «γέροντα», Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 268. Χατζηδάκης, «Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου», 413. Με λευκά, κοντά μαλλιά και λευκή γενειάδα εικονίζεται στον Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο της Αττικής (δεύτερο μισό 13ου αιώνα) (Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Ταξιάρχης στό Μαρκόπουλο», 201) και στον Άγιο Δημήτριο στην Αιανή της Κοζάνης, της ίδιας πιθανότατα εποχής [Στυλιανός Πελεκανίδης, «Ἔρευναι εἰς Ἄνω Μακεδονία», *Μακεδονικά* 5 (1961-1963): 384, πίν. 11. Djurić, «La peinture murale byzantine», 66].

84. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος,* 135-159. Για το θέμα βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός.* Χατζηδάκης, «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό», 87-107. Vojislav Djurić, «Fresques du monastère de Veljusa», στο *Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses,* 116. Ο ίδιος, «Les docteurs de l'Église», στο *Ευφρόσυνον*, τ. 1, 129-135. Nicole Thierry, «Le costume episcopal du IXe au XIIIe siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques)», *REB* 24 (1966): 308-315. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 67. Srdjan Djurić, «Some Variants of the Officiating Bishops from the End of the 12th and the Beginning of the 13th Century», *JÖB* 32/5 (1980): 481-489. Christopher Walter, «The Christ Child on the Altar of the Radoslav Narthex: A Learned or a Popular Theme?», στο Korać, *Studenica et l'art byzantin,* 219-224. Walter, *Art and Ritual,* 207-212. Χαρά Κωνσταντινίδη, «Παρατηρήσεις σε παραστάσεις ιεραρχών στο καθολικό της Μονής Παναγίας Κοσμοσώτειρας στη Βήρα», στο *Byzantine Thrace,* 303-328. Jean-Michel Spieser, «Liturgie et programmes iconographiques», *TM* 11 (1991): 587-588. Gerstel, *Eucharistic Sacrifice*, 75-104. Η ίδια, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary* (Seattle – London: College Art Association – University of Washington Press, 1999), 37-47.

85. Στο δεύτερο στρώμα των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι και στην παράσταση της αψίδας του Αγίου Μηνά στη Λίνδο.

Εικ. 3. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων.

Εικ. 4. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Ο άγιος Στέφανος.

Η πομπή των αγίων στον βόρειο τοίχο διακόπτεται με την τοποθέτηση μετωπικών μορφών που συμμετέχουν συμβολικά στο τελούμενο μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας[86]. Εκεί, σε συνέχεια της τελετουργικής χορείας, εικονίζεται ο άγιος Στέφανος ο Πρωτομάρτυς, ολόσωμος και μετωπικός, ταυτιζόμενος και από την ορθογραφημένη, μεγαλογράμματη επιγραφή *ΠΡΩ/ΤΟ/ΜΑΡ/ΤΥC*, που αναπτύσσεται κιονηδόν στα δεξιά του φωτοστεφάνου του (Εικ. 4). Σώζεται μόνον το κεφάλι του και το δεξιό τμήμα του κορμού του. Ο άγιος φορά ανοικτό ρόδινο ιμάτιο επάνω από φαιόλευκο χιτώνα[87] και φέρει ευρύ φωτοστέφανο στο χρώμα της ώχρας. Αγένειος και νεαρός[88], με κοντά καστανά μαλλιά, φαίνεται ότι κρατούσε τυλιγμένο ειλητάριο στο αριστερό του χέρι. Η κόμη του προβάλλεται πλουσιότερη πίσω από

86. Η παράθεση μετωπικών αγίων στους τοίχους του ιερού βήματος, σε συνδυασμό με τους συλλειτουργούντες ιεράρχες της αψίδας, απαντά και στον νότιο τοίχο του Αγίου Μηνά της Λίνδου, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* 105.

87. Ενδιαφέρουσα είναι μια σειρά τοιχογραφιών, στις οποίες ο άγιος Στέφανος φέρει επάνω από το στιχάριο το διακονικό «επώμιον», ένα πορφυρό ένδυμα που καλύπτει τον δεξιό του ώμο και το αντίστοιχο χέρι, Δημήτριος Πάλλας, «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά», *ΕΕΒΣ* ΚΔ΄ (1954): 160-163. Κουκιάρης, «Άγιος Νικόλαος στου Βλαχιώτη», 248. Αναφέρονται χαρακτηριστικά οι παραστάσεις του στο ασκηταριό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου κοντά στον Βασσαρά της Λακωνίας (Μπακούρου, «Ἀσκηταριὰ τῆς Λακωνίας», 412, εικ. 8), στον Άγιο Νικόλαο κοντά στο Γεράκι (τέλη 13ου αιώνα) (Γκιαούρη, «Ἅγιος Νικόλαος κοντά στό Γεράκι», 103, πίν. 34 α και β), στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι της Κρήτης (1284) (Λασσιθιωτάκης, «Δύο ἐκκλησίες», πίν. 23.3), στον ναό του Άι-Στρατηγού στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας (λίγο μετά το 1250) (Γκιολές, «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ», 429) και στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στην Κάτω Καστανιά (τέλη 13ου αιώνα) (Δρανδάκης κ.ά., «Ἐπίδαυρος Λιμηρά», πίν. 237α). Στην περίπτωση της τοιχογραφίας του Αγίου Φανουρίου, όμως, εικονίζεται σαφώς το αποστολικό ιμάτιο και όχι το «επώμιον» της διακονικής αμφίεσης.

88. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 152, 157 και 263. Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», 18-20, εικ. 23.

τα αυτιά, δημιουργώντας κοντούς βοστρύχους και στεφανώνοντας το στρογγυλό, νεανικό και γλυκό πρόσωπο με τα λεπτά, καλοφτιαγμένα χαρακτηριστικά.

Ο πρωτομάρτυς διάκονος Στέφανος έχαιρε ιδιαίτερης τιμής στο αυτοκρατορικό περιβάλλον της βυζαντινής αυλής και στην ίδια την Κωνσταντινούπολη μαρτυρούνται τουλάχιστον δέκα εκκλησίες και δύο μονές αφιερωμένες στη μνήμη του[89]. Η καθιερωμένη τοποθέτησή του μέσα στον χώρο του βήματος, και μάλιστα στον βόρειο τοίχο, αποτελεί άμεση αναφορά στα λειτουργικά του καθήκοντα[90]. Στην περίπτωση του Αγίου Φανουρίου, όμως, δεν προβάλλεται το αξίωμά του ως διακόνου, αλλά εξαίρεται η ιδιότητά του ως αποστόλου, διότι ο Στέφανος δεν φέρει τα διακονικά ενδύματα, δηλαδή το σύνηθες λευκό στιχάριο και το διακριτικό του εκκλησιαστικού του βαθμού οράριο, όπως συμβαίνει στη συντριπτική πλειονότητα των απεικονίσεών του[91]. Αντιθέτως, προτιμήθηκε η αμφίεση που δηλώνει την αποστολική του ιδιότητα[92], καθώς ο ίδιος, εκτός από πρώτος μάρτυρας της χριστιανικής θρησκείας, υπήρξε και ένας εκ των εβδομήκοντα αποστόλων. Η επιλογή του σπανιότερου εικονογραφικού τύπου συνδυάζεται με την προσθήκη του ειλητάριου που πιθανώς κρατούσε ο άγιος, αντικείμενο που συνάδει περισσότερο με τη συγκεκριμένη αμφίεση, αντί της λιβανωτίδας και του θυμιατού[93].

Η ένδυση του αγίου Στεφάνου με χιτώνα και ιμάτιο παρουσιάζει ειδικό ενδιαφέρον, με δεδομένη τη μικρή διασπορά της, σε σχέση με την οικειότερη εμφάνισή του ως διακόνου. Χιτώνα και ιμάτιο φέρει ο Στέφανος στις παλαιότερες απεικονίσεις του, μεταξύ των οποίων καταλέγεται η ψηφιδωτή παράσταση του 7ου αιώνα στο παρεκκλήσιο του αμφιθεάτρου στο Δυρράχιο της Αλβανίας[94]. Η απεικόνιση του αγίου με τέτοιου τύπου ενδύματα φαίνεται ότι εξακολούθησε να εφαρ-

89. Raymond Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. Les églises et les monastères* (Paris : Institut francais d'études byzantines, 1969²), 472-478. Nicholas Gendle, «The Role of the Byzantine Saint in the Development of the Icon Cult», στο *The Byzantine Saint, University of Birmingham, Fourteenth Spring Symposium of Byzantine Studies,* επιμ. Sergei Hackel (London: Fellowship of St Alban and St Sergius, 1981), 171. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου,* 164.

90. Ο άγιος Στέφανος συναπεικονίζεται συνήθως με άλλους διακόνους, όπως τον άγιο Εύπλο ή τον άγιο Ρωμανό τον Μελωδό. Η επικουρική τους θέση πλάι στους ιεράρχες επιβάλλει την ένταξή τους σε παράπλευρους της αψίδας χώρους, ενώ σε πατερικές ομιλίες και κείμενα οι διάκονοι παρομοιάζονται με τους αγγέλους που περιστοιχίζουν τον Κύριο, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 90-91. Γκιολές, «Ἅγιος Θεόδωρος Ἄνω Πούλας», 281-282. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 164-166. Archimandrite Silas Koukiaris, «The Depiction of the Acts' Passage 6.1-6», *Zograf* 32 (2008): 23-28.

91. Στα δωδεκανησιακά παραδείγματα επικρατεί ο τύπος του διακόνου, πρβλ. τις παραστάσεις στο καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 104-105, πίν. 21) και στο παρεκκλήσιο της Παναγίας στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου,* πίν. 5).

92. Στο πρόσωπο του αγίου συγκεντρώνονται τρεις ιδιότητες, του αποστόλου, του πρωτομάρτυρα και του αρχιδιακόνου, *Πράξεις των Αποστόλων*, 6:2-6. Για την εικονογραφία του αγίου Στεφάνου βλ. *LCI* 8, στ. 395-403. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 50-52 και 219-224.

93. Guillaume de Jerphanion, «L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen Âge en Orient», στο *Le voix des monuments, Étude d'archéologie, n.s.* (Rome-Paris : Institut Pontifical-Les Éditions d'art et d'histoire, 1938), 283-296. Πάλλας, «Μελετήματα», ό.π. (υποσημ. 87), 164. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου,* 165.

94. Robin Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons* (London: George Philip, 1985), 84-85, εικ. 24. Σύμφωνα με πρόσφατες έρευνες, ο ψηφιδωτός διάκοσμος του παρεκκλησίου τοποθετείται στον 10ο αιώνα, Afrim Hoti, «Des données archéologiques sur le christianisme ancient à Dyrrachium : IVe-VIIe siècles», *Iliria* 1-2 (1996): 173-181. Kim Bowes και Afrim Hoti, «An Amphitheatre and its Afterlives: Survey and Excavation in the Dürres Amphitheatre», *JRA* 16 (2003): 380-394. Afrim Hoti και Damianos Komatas, «Byzantine Epigraphs of Early Medieval Period in Albania (7th-11th c.)», στο *Ἤπειρόνδε. Proccedings of the 10th International Symposium of Byzantine Sigillography (Ioannina, 1-3 October 2009)*, επιμ. Christos Stavrakos και Barbara Papadopoulou (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2011), 186, εικ. 4. Οι πρώτες απεικονίσεις του αγίου με λειτουργικά άμφια επισημαίνονται σε εκκλησίες της Καππαδοκίας που χρονολογούνται στον 9ο ή στον 10ο αιώνα, Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 307,

Εικ. 5. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Αδιάγνωστος άγιος.

μόζεται κατά τη μεταεικονομαχική περίοδο σε μνημεία της Κωνσταντινούπολης και του κύκλου της επιρροής της. Σημειώνονται οι, επίσης ψηφιδωτές, παραστάσεις του αγίου στο Μεγάλο Σέκρετο της Αγίας Σοφίας (π. 870)[95] και στη Νέα Μονή Χίου (1049-1055)[96]. Ο εικονογραφικός τύπος επιβιώνει μέχρι τον 14ο αιώνα σε μνημεία και πάλι εξαρτώμενα από την Κωνσταντινούπολη, με χαρακτηριστικό το παράδειγμα των τοιχογραφημένων ναών της Σερβίας[97]. Στη Studenica[98], στη Bojana[99], στην Περίβλεπτο της Αχρίδας[100], αλλά και στα μνημεία του επόμενου αιώνα[101], ο άγιος παρουσιάζεται

310, 343. Πρβλ. και τον σταυρό του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης, Christopher Walter, «An Apotropaic Sequence at Kardžali (Bulgaria)», *Zograf* 25 (1996): 20-21, εικ. 2-3.

95. Paul Underwood, «A Preliminary Report on Some Unpublished Mosaics in Hagia Sophia: Section of 1950 of the Byzantine Institute», *AJA* 55/4 (1951): 367-370, εικ. 17. Robin Cormack και Ernest J. W. Hawkins, «The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp», *DOP* 31 (1977): 229-230, πίν. 46.

96. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου,* τ. Α΄, 164-165, τ. Β΄, πίν. 70, 216. Πέννα, «Παλαιοχριστιανική και βυζαντινή Χίος», 70. Για τη λατρεία και τα λείψανα του αγίου Στεφάνου στην Κωνσταντινούπολη, Kenneth Holum και Gary Vikan, «The Trier Ivory, *Adventus* Ceremonial, and the Relics of St. Stephen», *DOP* 33 (1979): 115-133. Ioli Kalavrezou, «Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court», στο Maguire, *Byzantine Court Culture,* 53-79.

97. Mirjana Ćorović-Ljubinković, «Odraz kulta sv. Stefana u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti», *Starinar* 12 (1961): 45-60. Ο άγιος Στέφανος εικονίζεται στη Mileševa [Branislav Todić, «Mileševa i Žiča-Tematske i ikonografske paralele», στο *Mileševa u istoriji srpskog naroda, Međunarodni naučni skup povodom sedam i po vekova postojanja*, επιμ. Vojislav Djurić (Beograd: Srpska Akademija Nauka i Umetnosti, 1985), 86], στο Arilje (1296) [Dragan Vojvodić, *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju* (Beograd: Stubovi culture, 2005), 160-161, πίν. 23], στο Staro Nagoričino [Branislav Todić, *Staro Nagoričino* (Beograd: Srpska Akademija Nauka i Umetnosti, 1993), 87, 122, εικ. 13], στη Gračanica [ο ίδιος, *Gračanica* (Beograd-Priština: Jedinstvo-Prosveta, 1998), 129-130, αλλά και στο Melnik της Βουλγαρίας [Liliana Mavrodinova, *Carkvata Sveti Nikola pri Melnik* (Sofija: Balgarski Hudoznik, 1975), εικ. 16].

98. Milan Kašanin, Vojislav Korać, Dušan Tasić και Mirjana Šakota, *Studenica* (Beograd: Književne novine, 1968), 23. Vojislav Djurić, «La plus ancienne peinture de Studenica à la lumière de l'historiographie», στο Korać, *Studenica et l'art byzantin,* 179, σημ. 37.

99. Kazimir Popkonstantinov, *Zograf Vasilie and the Boyana Church 750 Years Later* (Sofia: Unicart, 2009), 66. Bisserka Penkova, επιμ., *The Boyana Church between the East and West in the Art of the Christian Europe* (Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 2011), πίν. 10.

100. Miodrag Marković, «Iconographic Program of the Oldest Wall Paintings in the Church of the Virgin Peribleptos at Ohrid: A List of Frescoes and Notes on Certain Program Particularities», *Zograf* 35 (2011): 120, εικ. 2.

101. Βλ. και τη Žiča, Millet και Frolow, *La peinture murale en Yougoslavie*, τ. Ι, πίν. 56.3. Τέλος, όπως είναι φυσικό, αποστο-

ντυμένος με χιτώνα και ιμάτιο αντί των εκκλησιαστικών αμφίων. Στην περίπτωση των σερβικών μνημείων, η εμμονή στον παλαιότερο τύπο έχει συνδεθεί με την ιδιαίτερη λατρεία του αγίου στο αυλικό περιβάλλον των σέρβων ηγεμόνων, των οποίων εθεωρείτο προστάτης, και με την πρόθεσή τους να υπερτονίσουν το γεγονός ότι υπήρξε απόστολος και πρωτομάρτυρας[102]. Θα ήταν, συνεπώς, θεμιτό να υποτεθεί ότι η προτίμηση στην απεικόνιση του αγίου ως αποστόλου και η υιοθέτηση ενός απαντώμενου σε ολιγάριθμα παραδείγματα εικονογραφικού σχήματος και στον ναό του Αγίου Φανουρίου μπορεί να υποδηλώνει τη συνειδητή επιλογή και αντιγραφή ενός προτύπου προερχόμενου από το αυτοκρατορικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης ή της Νίκαιας.

Στον βόρειο τοίχο του βήματος, δίπλα στον άγιο Στέφανο, εικονίζεται μετωπικός ένας αδιάγνωστος άγιος με αυστηρή, ασκητική όψη, κοντά, ίσια και γκρίζα μαλλιά και κοντή γενειάδα που καλύπτει τις παρειές του (Εικ. 5). Διατηρείται μόνον το κεφάλι και οι ώμοι του, ενώ λόγω της φθοράς που έχει υποστεί η παράσταση από τη βάναυση διέλευση καλωδίων διαμέσου του προσώπου του, είναι αδύνατον να διαπιστωθεί η ταυτότητά του. Θα επρόκειτο είτε για έναν ακόμα ιεράρχη, προστιθέμενο στην επισκοπική χορεία, είτε για κάποιον από τους ιαματικούς αγίους, που επίσης έβρισκαν αρμόζουσα θέση στον χώρο του ιερού[103]. Ο κατ' ενώπιον εικονιζόμενος, αδιάγνωστος ιεράρχης που σώζεται παραπλεύρως, στη δυτική άκρη του βόρειου τοίχου, ανήκει επίσης στο πρώτο στρώμα της τοιχογράφησης του ναού. Φορά απλό, ακόσμητο, καστανέρυθρο φαιλόνιο και ένσταυρο ωμοφόριο και κρατά στα χέρια του κλειστό κώδικα.

Από την παράσταση της Ανάληψης, που εκτεινόταν αρχικά σε ολόκληρο το πλάτος της καμάρας του ιερού, είναι εμφανή μόνον ορισμένα τμήματα, κάτω από το επόμενο τοιχογραφικό στρώμα, που επαναλαμβάνει το ίδιο θέμα. Το μέσον του θόλου καταλαμβάνει ο Χριστός, ένθρονος σε τόξο ίριδας, μέσα σε κυκλική δόξα αποτελούμενη από επάλληλους, ομόκεντρους δακτυλίους, την οποία ανύψωναν στους ουρανούς τέσσερις άγγελοι (Εικ. 6). Από αυτούς διακρίνονται τμήματα των τριών, ενώ ο τέταρτος άγγελος, κάτω δεξιά, καλύπτεται εξ ολοκλήρου από τον νεότερο που τον αντικατέστησε. Οι χρωματισμοί των δακτυλίων της δόξας του Κυρίου, ολοένα και πιο ανοικτόχρωμοι από μέσα προς τα έξω, βαίνουν κλιμακούμενοι από το βαθύ κυανό έως το ανοικτό γκρίζο, καταλήγοντας σε ολόλευκη ταινία εξωτερικά. Οι άγγελοι που καταλαμβάνουν τις άνω πλευρές της δόξας είναι κρυμμένοι κατά το ήμισυ πίσω από αυτήν και ακουμπούν μαλακά τις παρειές τους στον εξώτερο κυκλικό δακτύλιο, ενώ οι άλλοι δύο, όπως συμπεραίνεται από τη στάση του αγγέλου κάτω αριστερά, θα εικονίζονταν ολόκληροι.

Στη βόρεια πλευρά της καμάρας, στο μέσον του ημιχορίου, η Παναγία[104], όρθια και μετωπική, παριστάνεται δεόμενη με τα χέρια υψωμένα και ανοικτά (Εικ. 7). Φορά βαθυκύανο φόρεμα και καστα-

λική ενδυμασία φέρει ο άγιος Στέφανος στις παραστάσεις της Σύναξης των Εβδομήκοντα Αποστόλων που αναπτύσσονται στα υπερώα της Οδηγήτριας και της Παντάνασσας του Μυστρά, Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα,* 183. Dufrenne, *Les programmes iconographiques,* πίν. 16.41.

102. Dragan Vojvodić, «Contribution to Understanding of the Iconography and Cult of St. Stephen in Byzantium and Serbia», στο *Zidno slikarstvo Manastira Dečana. Građa i Studije,* επιμ. Vojislav Djurić (Beograd: Srpska Akademija Nauka i Umetnosti, 1995), 537-565.

103. Gary Vikan, «Art, Medicine and Magic in Early Byzantium», *DOP* 38 (1984): 84-85. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 50-51.

104. Γκιολές, *Ἡ Ἀνάληψις,* 304-314. Athanasios Semoglou, *Le voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantin. De la descente aux enfers à la montée au ciel* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2003), 103-108.

Εικ. 6. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Ο Χριστός σε δόξα, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

νέρυθρο μαφόριο που αναδιπλώνεται με τρόπο συμμετρικό, σχηματίζοντας μαλακές, επαναλαμβανόμενες καμπύλες και στεφανώνει το ωραίο της, νεανικό πρόσωπο. Με σχήμα ωοειδές, που επιτείνει τη λεπτότητα της εμφάνισης, και ευγενικά, σύμμετρα και καλογραμμένα χαρακτηριστικά, το πρόσωπο αυτό ζωντανεύει στην αυστηρή του έκφραση από το λοξό βλέμμα και επιβάλλεται με τη σοβαρότητα και το ήθος του. Την Παναγία πλαισιώνουν δύο άγγελοι, «ἐν ἐσθήσεσι λευκαῖς»[105], των οποίων διακρίνονται οι κεφαλές, στραμμένες προς τους, επίσης καλυμμένους εντελώς από το μεταγενέστερο στρώμα, ομίλους των αποστόλων. Το βλέμμα τους, σε αντίθετη της κίνησής τους φορά, κατευθύνεται προς το κέντρο της παράστασης. Από τον άγγελο στα δεξιά έχει σωθεί ένα μικρό τμήμα του κορμού, το άκρο του χιτώνα χαμηλά και τα γυμνά πέλματά του.

Η τοιχογραφία του Αγίου Φανουρίου ακολουθεί στην ανάπτυξη και τη διάταξή της τις επιταγές του αποκρυσταλλωμένου και ευρύτατα διαδεδομένου εικονογραφικού θέματος[106]. Με παγιωμένη τη θέση

105. *Πράξεις των Αποστόλων*, Α΄, 10-11.

106. Ernest Theodore DeWald, «The Iconography of the Ascension», *AJA* 19 (1915): 277-319. *RbK* II, στ. 1224-1256. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 167-175. Γκιολές, «Ἅγιος Ἰωάννης Θεολόγος Γαρδενίτσας», 36. Ο ίδιος, *Ἡ Ἀνάληψις*. Ο ίδιος, «Οἱ λειτουργικές πηγές τῆς Ἀνάληψης στό ναό τοῦ Ἁγίου Ἡρακλειδίου τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Λαμπαδιστῆ», στο *Πρακτικά του Β΄ Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου*, τ. Β΄, 513-521. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 187-190.

Εικ. 7. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Η Παναγία ανάμεσα σε αγγέλους, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

της ήδη από τις αρχές του 11ου αιώνα, η σκηνή της Ανάληψης, πέραν του θριαμβικού χαρακτήρα της, συσχετίζεται με τα τελούμενα στη Θεία Λειτουργία μέσω της ευχής του καθαγιασμού των Τιμίων Δώρων[107]. Επιπροσθέτως, εμπερικλείει εσχατολογικά νοήματα που απορρέουν από τη συμβολική σημασία του χώρου και τη συνάρτησή της με τη Δεύτερη Έλευση του Χριστού, νοήματα που επικυρώνονται και με την εικονιζόμενη στην αψίδα Δέηση. Τα επιμέρους στοιχεία της παράστασης, όπως το κυκλικό σχήμα της δόξας με την εναλλαγή των αποχρώσεων, η στάση της Παναγίας, του Χριστού και των αγγέλων που παρίστανται στο επίγειο τμήμα της σύνθεσης, προσφέροντας παραμυθία στους αποστόλους, αποτελούν στερεότυπα χαρακτηριστικά της σύνθεσης[108].

Στον αρχικό διάκοσμο του Αγίου Φανουρίου ανήκει και το διακοσμητικό θέμα που πληροί το μέτωπο της κόγχης του ιερού βήματος και ορίζει το άνω πέρας της παράστασης των αγίων του βόρειου τοίχου (Εικ. 8). Λευκός, κυματοειδής βλαστός με ανθεμωτά ημίφυλλα[109], απλωμένος σε βαθύ πράσινο, σμαραγδένιο βάθος, καμπυλώνεται κομψά και ελίσσεται, αποδοσμένος με σχεδιαστική λεπτομέρεια

107. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 198.

108. Γκιολές, *Ἡ Ἀνάληψις*, 292-294, 319.

109. Frantz, «Byzantine Illuminated Ornament», 60-65. Maria Kambouri-Vamvoucou, *Les motifs décoratifs dans les mosaïques murales du XIe siècle* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne, 1983), 56-65.

Εικ. 8. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Μέτωπο αψίδας, διακοσμητικός βλαστός.

και χάρη. Πρόκειται για ένα οικείο, στο βασικό του σχήμα, διακοσμητικό θέμα, το οποίο απαντά μεταξύ πολλών άλλων και στις εσωτερικές παρειές του ανοίγματος επάνω από τη θύρα του παρεκκλησίου της Παναγίας της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο[110]. Η επιμελής απόδοση του επαναλαμβανόμενου θέματος και η επιλογή του φωτεινού πράσινου βάθους προσελκύουν το βλέμμα και δημιουργούν ευχάριστη οπτική εντύπωση, χαρίζοντας την τελική πινελιά σε ένα σύνολο υψηλής καλλιτεχνικής αξίας.

Μια αριστοκρατική τάση ζωγραφικής

Το πρώτο στρώμα των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Φανουρίου, αν και σώζεται αποσπασματικά, με σοβαρές ελλείψεις και φθορές ακόμα και στα εμφανή του σημεία, αποτελεί ισχυρή απόδειξη του υψηλότατου επιπέδου της τέχνης των ζωγράφων που το φιλοτέχνησαν. Το πνεύμα της ζωγραφικής του, εγγύς στην τέχνη των τελευταίων δεκαετιών του 12ου αιώνα[111], αποκαλύπτει την προτίμηση σε πρότυπα της κλασικής ωραιότητας και τη γνώση παραδοσιακών μεθόδων απόδοσης της ανθρώπινης μορφής, που χρησιμοποιούν τη γραμμή ως κυρίαρχο μέσο έκφρασης. Από την άλλη μεριά, είναι έκδηλες οι αναζητήσεις νέων χειρισμών του χρώματος, με τη διαμόρφωση όγκων που προβάλλονται με τρόπο μαλακό, προσπερνώντας τη δισδιάστατη απεικόνιση.

Το πρόσωπο του Χριστού της Ανάληψης, παρά την αυστηρότητα της συνοφρύωσης, αποπνέει υψηλό πνευματικό ήθος και ανακαλεί την ανάλογη, ευγενική μορφή από την παράσταση της Βαϊοφόρου στην εκκλησία της Ανάληψης στη Vardzia της Γεωργίας, που τοποθετείται στις αρχές του 13ου αιώνα[112]. Η επίμονη χρήση και η διακοσμητικότητα της γραμμής, όπως αποτυπώνονται στην απόδοση της κόμης του, αποτελούν τεχνοτροπικά στοιχεία μνημείων που χρονολογούνται στις αρχές του αιώνα, όπως της Ευαγγελίστριας στο Γεράκι[113], αλλά εξακολουθούν να διαδραματίζουν κυρίαρχο ρόλο μέχρι και

110. Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 59.

111. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου», 21.

112. Gaiane Alibegashvili, «New Tendencies in Georgian Mural Painting of the Late 12th Century. Murals of the Main Church of the Assumption in Vardzia», στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμπηδών*, τ. 1, 21, εικ. 14 και 22, εικ. 17. Djurić, «La peinture murale byzantine», 235-236. Doula 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», *JÖB* 31/2 (=*XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten* I/2, 1981): 738-741, εικ. 16-18.

113. Μουτσόπουλος και Δημητροκάλλης, *Γεράκι,* 110-111, εικ. 170, 172.

Εικ. 9. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Η Παναγία, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

τα μέσα του. Από την άλλη μεριά, η σύγκριση με τη μορφή του Χριστού από τη Bojana (1259)[114] είναι ενδεικτική της κοινής τους τεχνοτροπίας, αλλά και αποκαλυπτική της επόμενης βαθμίδας εξέλιξης, όπως εκφράζεται στον βουλγαρικό ναό, υποδεικνύοντας τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του Αγίου Φανουρίου σε ενδιάμεσο των δύο προαναφερθέντων μνημείων στάδιο.

Η Παναγία από την ίδια παράσταση (Εικ. 9) θα μπορούσε να αντιπαραβληθεί εύστοχα με αντίστοιχες μορφές της κομνήνειας κωνσταντινουπολιτικής τέχνης του τέλους του 12ου αιώνα, από τις οποίες προδήλως κατάγεται. Η έκφρασή της χαρακτηρίζεται από το ίδιο πνεύμα αριστοκρατικής ευγένειας που διέπει τη δεόμενη Παναγία στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στην κρύπτη του κοιμητηριακού ναού στο Bačkovo[115] και την ένθρονη Βρεφοκρατούσα στο παρεκκλήσι της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Χώρα της Πάτμου[116]. Στον ροδιακό ναό, όμως, το πρόσωπό της διακρίνεται πλέον από ύφος γλυκύτερο και ήθος πιο εξανθρωπισμένο, πλησιέστερο στις ζυμώσεις που λαμβάνουν χώρα στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα.

Αναμνήσεις από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα διαπιστώνονται και στην καλλιγραφημένη κόμη του αγγέλου στα δεξιά της Παναγίας, με τη γραμμική διευθέτηση των μαλλιών σε καμπυλωτές δεσμίδες και την περίσκεψη της έκφρασής του, που επιτείνεται από το βαθύ βλέμμα και τις έντονες ρυτίδες του μετώπου (Εικ. 10). Το σφιχτό πλάσιμο, αλλά και το σαφές και κοφτό γράψιμο στα ανοικτά ρουθούνια, η σκίαση της μύτης για την απόδοση του όγκου και ο επιτυχής συνδυασμός της γραμμής και του χρώματος για τη δημιουργία των όγκων προδίδουν τις καταβολές της τέχνης στην κομνήνεια ζωγραφική, ανακαλώντας ανάλογες παρουσίες αγγέλων στον Άγιο Δημήτριο στο Vladimir[117], αλλά και συναινούν στη χρονολόγηση στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα.

Η στυλιζαρισμένη κόμμωση, με τις γραμμές της διατεταγμένες επιμελώς σε παραλληλία, αντλεί, επίσης, τα πρότυπά της από κομνήνεια παραδείγματα, όπως στην παράσταση στρατιωτικού αγίου στην Κοσμοσώτειρα της Βήρας (1152)[118], που μετουσιώνονται στη νέα μορφή της τέχνης κατά το πρώτο μισό του 13ου αιώνα. Η διευθέτηση των μαλλιών των αγγέλων με τρόπο φροντισμένο και κομψό ανακαλεί και την κόμη του Χριστού από τη Μετάληψη των Αποστόλων στην Τράπεζα της μονής

114. Grabar, *La peinture en Bulgarie,* πίν. IX.

115. Στο ίδιο, 55-86, πίν. Ib-c, III, V. Bakalova, *Église ossuaire,* 61-63, εικ. 31, 33. Η ίδια, *Bachkovo,* εικ. 24. Αν και το μνημείο έχει χρονολογηθεί και στα τέλη του 11ου αιώνα [Mouriki, «The Formative Role of Byzantine Art», ό.π. (υποσημ. 112), 733] είναι γενικώς αποδεκτή η χρονολόγησή του στην τελευταία εικοσαετία του 12ου αιώνα (Maria Panayotidi, «The Wall Paintings in the Church of the Virgin Kosmosoteira at Ferai (Vira) and Stylistic Trends in 12th Century Painting», στο Bakirtzis, *Byzantine Thrace*, 463, πίν. CLVI, εικ. 27), μιας και η τέχνη του παρουσιάζει την εκφραστική χρήση της γραμμής στο απόγειό της.

116. Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 2. Panayotidi, «Virgin Kosmosoteira», ό.π. (υποσημ. 115), πίν. CLVI, εικ. 27 και πίν. CLXXXV, εικ. 56. Κομίνης, *Θησαυροί της Μονής Πάτμου*, εικ. 11.

117. Louis Réau, «Les fresques de la Cathédrale Saint-Dimitrij à Vladimir», στο *L'art byzantin chez les Slaves. L'ancienne Russie, les slaves catholiques, Recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij*, τ. I (Paris : Paul Geuthner, 1932), 68-76, πίν. VI-VII.

118. Stefan Sinos, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira)* (München: C. H. Beck, 1985), εικ. 124. Στα πρόσωπα των αγγέλων του Αγίου Φανουρίου αναγνωρίζεται ακόμα η λεπτότητα και η χάρη τοιχογραφιών, όπως της Αγίας Σοφίας στη Μονεμβασία (γύρω στο 1200). Maria Panayotidi, «Les églises de Géraki et de Monemvasie», *CorsiRav* 32 (1975): 350-354, εικ. 8. Για το μνημείο βλ. επίσης, Harris Kalligas, «The Church of Hagia Sophia at Monemvasia: Its Date and Dedication», *ΔΧΑΕ Θ΄ (1977-1979)*: 217-221. Ευστάθιος Στίκας, «Ὁ ναός τῆς Ἁγίας Σοφίας Μονεμβασίας», στο *Actes du XVe CIEB,* τ. IIB, 731-741. Patterson Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas,* 31, 194-195. Το καλλιγραφικό αυτό στυλ εντοπίζεται και σε άλλα μνημεία της περιφέρειας του τέλους του 12ου αιώνα, όπως στον Άγιο Γεώργιο τον Καλαμά στο Ρέθυμνο της Κρήτης, Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Ρεθύμνου,* 52, εικ. 56.

Εικ. 10. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Άγγελος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

Εικ. 11. Πάτμος, Τράπεζα της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου. Ο Χριστός, λεπτομέρεια από τη Μετάληψη των Αποστόλων.

Εικ. 12. Επισκοπή Ευρυτανίας. Άγγελος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

Εικ. 13. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Άγγελος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (Εικ. 11), η διακόσμηση της οποίας έχει τοποθετηθεί στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα[119], αλλά και στην τρίτη εικοσιπενταετία του[120]. Οι διαφορές ανάμεσα στην κομνήνεια ζωγραφική και την τέχνη που διαμορφώνεται κατά τον 13ο αιώνα είναι εμφανείς, καθώς η γραμμή στις τοιχογραφίες της Βήρας επιβάλλεται και κυριαρχεί, ενώ στο ροδιακό μνημείο συνδυάζεται με την ποικιλία των τόνων και τις χρωματικές διαβαθμίσεις. Η διαφορά της τεχνικής, θεμελιακή στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού ύφους, απηχεί συνάμα και τη μεταξύ τους χρονική απόσταση.

Τα μεγάλα, αμυγδαλόσχημα μάτια του αγγέλου από τον Άγιο Φανούριο, με υπογραμμισμένα τα βλέφαρα, το μικροκαμωμένο στόμα και τα λεπτά, σφιγμένα χείλη, διαπλάθουν μια λεπταίσθητη μορφή με ιδιαίτερο, προσωπικό χαρακτήρα και επιτηδευμένη κομψότητα. Η σύγκρισή του με ανάλογη ουράνια μορφή από την Επισκοπή Ευρυτανίας (π. 1230)[121] (Εικ. 12) άγει τη χρονολόγηση σε στάδιο που απομακρύνεται από τα τέλη του 12ου αιώνα, αναδεικνύοντας παράλληλα την καταγωγή του πρώτου από πιο εκλεπτυσμένα και ιδεαλιστικά πρότυπα ζωγραφικής. Αλλιώτικη, πιο εγκόσμια υπόσταση έχει ο δεύτερος άγγελος που παρευρίσκεται στο συμβάν, μια ισχυρή, ρωμαλέα παρουσία με αδρά χαρακτηριστικά, βλέφαρα σχιστά, έντονα γρυπή μύτη και εύσαρκο σαγόνι[122] (Εικ. 13). Η εξατομικευμένη έκφραση των εικονιζόμενων και η αποφυγή της επανάληψης των φυσιογνωμικών τύπων υποδεικνύουν τον χρωστήρα ενός εμπνευσμένου καλλιτέχνη, με πηγαία δημιουργικότητα και πεποίθηση στα ζωγραφικά του μέσα. Τη διαπίστωση αυτή επαληθεύει η παρατήρηση του επουράνιου αγγέλου που προβάλλει στη δεξιά πλευρά της παράστασης, πίσω από τη δόξα, ακουμπώντας μαλακά την παρειά του στην καμπύλη της. Το πρόσωπό του, νεανικό, τρυφερό και αβρό, με βλέμμα φευγαλέο, επιβάλλει με τρόπο διακριτικό, σχεδόν με συστολή, την παρουσία του στον χώρο (Εικ. 14). Η λεπτότητα της μορφής και το ευγενές της ήθος ανακαλεί τις ωραίες παρουσίες των αγγέλων των περίφημων φορητών εικόνων από σειρά Μεγάλης Δέησης στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, που χρονολογούνται στις αρχές του 13ου αιώνα[123] (Εικ. 15).

Παρά τις έκδηλες απηχήσεις της κομνήνειας ζωγραφικής που επισημαίνονται στους μετέχοντες στην Ανάληψη, η ολόσωμη μορφή του αγίου Ιωάννη του Ελεήμονος (Εικ. 3) συγκεντρώνει στην απόδοσή της τα προοδευτικά στοιχεία της τέχνης των πρώτων δεκαετιών του 13ου αιώνα: ο αυξημένος όγκος, το εξευγενισμένο ήθος, το σωματικό εύρος που χαρακτηρίζουν τη στιβαρή αυτή μορφή αγαλματικού τύπου αποτελούν στοιχεία που διαφοροποιούν εμφανώς την παράσταση από το ύφος της ζωγραφικής του τέλους του 12ου αιώνα. Στο πλάσιμο του προσώπου με τα ήρεμα, αλλά αυστηρά χαρακτηριστικά και τη γαμψή μύτη αναγνωρίζονται τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των τοιχογραφιών του Αγίου Δημητρίου στο Vladimir (π.1195)[124], των ιεραρχών της αψίδας της Παναγίας στη Studenica

119. Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου,* πίν. 78. Βοκοτόπουλος, «Τοιχογραφίες τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου», 196-202.

120. Κόλλιας, *Πάτμος,* 26. Ο ίδιος, «Τοιχογραφίες», 59-66.

121. *Βυζαντινές τοιχογραφίες καί εἰκόνες,* πίν. XI.

122. Πρβλ. τον άγγελο από την εκκλησία της Γεθσημανή στην Ιερουσαλήμ (τρίτο τέταρτο 12ου αιώνα), σήμερα στο Μουσείο Rockefeller, Bianca Kühnel, *Crusader Art of the Twelfth Century. A Geographical, an Historical, or an Art-Historical Notion?* (Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1994), 60, εικ. 64.

123. Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ*, 87-88. Weitzmann, «Icon Programs», 89, εικ. 20-22. Μανάφης, *Σινά. Οι Θησαυροί της Μονής*, 114, εικ. 41. Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, *Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινές εικόνες* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995), 204, εικ. και αριθ. 59-60.

124. Viktor Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVIth century* (London: Phaidon Press, 1966), 85, εικ. 63.

Εικ. 14. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Άγγελος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

Εικ. 15. Σινά, μονή της Αγίας Αικατερίνης. Φορητή εικόνα αρχαγγέλου, λεπτομέρεια.

Εικ. 16. Επισκοπή Ευρυτανίας. Ο απόστολος Ιωάννης, λεπτομέρεια από την Κοίμηση της Θεοτόκου.

Εικ. 17. Κρήτη. Άγιος Νικόλαος στα Κυριακοσέλλια. Ο άγιος Αθανάσιος, λεπτομέρεια.

(1208)[125], αλλά και του αποστόλου Ιωάννη από την παράσταση της Κοίμησης στο τρίτο στρώμα της Επισκοπής Ευρυτανίας (π. 1230)[126] (Εικ. 16). Η ομοιότητα με την τελευταία αυτή τοιχογραφία είναι δηλωτική της διάχυσης των τάσεων κατά τη συγκεκριμένη περίοδο και παράλληλα αποδεικτική των διαβαθμίσεών τους ανάλογα με τα ακολουθούμενα πρότυπα και τα κέντρα της εκπόρευσής τους.

Ο τρόπος με τον οποίο πλάθονται οι όγκοι και η επιλεκτική χρήση της γραμμής έχουν άμεση σχέση με τις μεθόδους του τέλους του 12ου αιώνα, παρατήρηση που γίνεται αντιληπτή με την αντιπαραβολή του ιεράρχη από τον Άγιο Φανούριο με τον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο στον ναό της Παναγίας στα Μυριοκέφαλα της Κρήτης (δεύτερο μισό 12ου αιώνα)[127]. Κοινό σημείο των παραλληλιζόμενων παραστάσεων είναι η επιβλητικότητα των μορφών που εντάσσονται σε μνημειακές συνθέσεις, η ηρεμία της έκφρασης, το μαλακό πλάσιμο, η χυτή πτύχωση των ενδυμάτων και η συγκρατημένη, αλλά μεστή έκφραση των συναισθημάτων. Στο πρόσωπο του αγίου Ιωάννη του Ελεήμονος, όμως, είναι εμφανές ότι η ζωγραφική προπορεύεται, έχοντας κατακτήσει και την επιβολή στον χώρο μέσω του όγκου,

125. Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. I, πίν. 34, 35.1-2. Hamann-Mac Lean και Hallensleben, *Die Monumentalmalerei,* εικ. 66, 72. Kašanin κ.ά, *Studenica*, ό.π. (υποσημ. 98), 80-81. Djurić, *Byzantinische Fresken*, πίν. XVII. Ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων παραπέμπει, ως προς το σωματικό του εύρος και τη μνημειακή του δομή, στους ιεράρχες της Παλαιάς Μητροπόλεως Βεροίας (πρώτο τέταρτο 13ου αιώνα), *ΑΔ* 18 (1963), Χρονικά: 249-250 (Φανή Δροσογιάννη). *ΑΔ* 26 (1971), Χρονικά: 21 (Μύρων Μιχαηλίδης). *ΑΔ* 27 (1972), Χρονικά: 552-553 (Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας). Maria Panayotidi, «Les églises de Véria, en Macédoine», *CorsiRav* 22 (1975): 303-315. Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, «Οι τοιχογραφίες της Πρόθεσης στην Παλιά Μητρόπολη Βέροιας», στο *1ο ΣΒΜΑΤ* (1981): 85-86. Ο ίδιος, «Οι τοιχογραφίες της Παλιάς Μητροπόλεως Βεροίας», *2ο ΣΒΜΑΤ* (1982): 98-99. Ο ίδιος, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου,* πίν. 55β. Ο ίδιος, «Les peintures murales de l'ancienne Métropole de Véria», στο *Mileševa dans l'histoire du peuple Serbe, Colloque scientifique international à l'occasion de 750 ans de son existence, juin 1985* (Beograd : Académie Serbe des Sciences et des Arts, 1987), 91-100. Θανάσης Παπαζώτος, *Οδοιπορικό στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή Βέροια, Ναοί-τέχνη-ιστορία* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2003), 65-74.

126. *Βυζαντινές τοιχογραφίες καί εἰκόνες*, 30-31, 13γ, πίν. V και εικ. 12.

127. Γεώργιος Αντουράκης, *Αἱ μοναὶ Μυριοκεφάλων καὶ Ρουστίκων Κρήτης μετὰ τῶν παρεκκλησίων αὐτῶν* (Αθήνα, 1977), 94-96, 98-102, πίν. 25-29, 32-36. Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting,* 187, 450-452. Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta,* 262, εικ. 218. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Ρεθύμνου,* 40, εικ. 39.

Εικ. 18. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος.
Ο άγιος Στέφανος, λεπτομέρεια.

Εικ. 19. Θεσσαλονίκη, Αχειροποίητος.
Ο άγιος Γάιος, λεπτομέρεια.

όπως ακριβώς και η μορφή του αγίου Αθανασίου από τον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλλια (τέταρτη δεκαετία 13ου αιώνα)[128] (Εικ. 17).

Τα προοδευτικά στοιχεία της τεχνοτροπίας του Αγίου Φανουρίου μπορούν να επισημανθούν ευχερώς και στον άγιο Στέφανο, μια μορφή ογκηρή, με εύσαρκο πρόσωπο και αξιοσημείωτο σωματικό εύρος (Εικ. 18). Τα επιμέρους χαρακτηριστικά της φυσιογνωμίας του διαγράφονται με περιορισμένη χρήση των περιγραμμάτων, με έκδηλη ζωγραφική διάθεση και επιτυχημένες σκιάσεις[129]. Η ελαφρώς κυρτή μύτη με τα ανήσυχα, παλλόμενα ρουθούνια, η καμπύλη στο σμίξιμο των φρυδιών και τα αποφασιστικά χείλη συνθέτουν ένα πρόσωπο που ξεχειλίζει από ζωντάνια και ένταση. Στο πλάσιμο του προσώπου, στον τρόπο σκίασης της μύτης και στο γενικό του ύφος, ο άγιος μπορεί να παραλληλισθεί με τον άγγελο από την αψίδα του ναού στο Bačkovo[130], ενώ και η τεχνική της απόδοσης του ιματίου με τα πλατιά φωτεινά επίπεδα ανακαλεί τα ιμάτια των αποστόλων στην Κοίμηση της Παναγίας στον ίδιο ναό[131].

Στη στιβαρότητα και στο σφρίγος, όμως, ο άγιος Στέφανος συγγενεύει περισσότερο με τον άγιο Γάιο (Εικ. 19) και τον άγιο Λεόντιο από την παράσταση των αγίων Τεσσαράκοντα στην Αχειροποίητο της Θεσσαλονίκης, που αναπτύσσεται στον τοίχο επάνω από τη νότια κιονοστοιχία της βασιλικής

128. Μπορμπουδάκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», 305, εικ. 18.

129. Ως προς την κομψότητα του σχεδίου, τα καλλιγραφημένα περιγράμματα και το λεπτό πλάσιμο των όγκων με απαλές τονικές διαβαθμίσεις, οι τοιχογραφίες του Αγίου Φανουρίου παρουσιάζουν ορισμένες ομοιότητες με εκείνες της Αγίας Βαρβάρας στου Γλέζου (π. 1200), Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μάνη (1979)», 163-166, πίν. 123α.

130. Bakalova, *Bachkovo,* εικ. 51. Στην τεχνοτροπική απόδοση του αγίου Στεφάνου επισημαίνονται ορισμένες αναλογίες και με την παράσταση του αγίου Ανανία σε μικρογραφία του χειρογράφου «Αγίου Σάββα 63» του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, που ανήκει στην ομάδα της διακοσμητικής τεχνοτροπίας και χρονολογείται στις τελευταίες δεκαετίες του 12ου αιώνα, αλλά περισσότερο με τον άγιο Ιούδα της Καινής Διαθήκης του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων στον κώδικα «Τάφου 37», που τοποθετείται στο δεύτερο ή τρίτο τέταρτο του 13ου αιώνα, τα ενδύματα του οποίου αναδεικνύουν τη σωματικότητα της μνημειακής μορφής, Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, *Μικρογραφίες τῶν βυζαντινῶν χειρογράφων τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων* (Αθήνα-Ιεροσόλυμα: Πατριαρχείο Ιεροσολύμων, 2002), 59-61, 182-183.

131. Bakalova, *Bachkovo,* εικ. 57.

(1224-1230)[132]. Ως προς τη δομή του σώματος, με έμφαση στην τρίτη διάσταση, όπως επίσης και στη διαμόρφωση των πτυχώσεων, η ίδια μορφή βρίσκεται σε στενή συνάφεια με την τοιχογραφία του αγίου Δημητρίου στον ομώνυμο ναό της Θεσσαλονίκης, η οποία έχει τοποθετηθεί στη δεκαετία 1220-1230[133]. Η διάπλαση των όγκων ακολουθεί μεθόδους που απαντούν στις τοιχογραφίες στη Žiča[134] και στο Mileševo (1228-1234/5)[135], έργα που κινούνται σε παρόμοιο καλλιτεχνικό κλίμα. Στην ευρύτητα της διάπλασης, η παράσταση του αγίου Στεφάνου ομοιάζει με μορφές από το προαναφερθέν ζωγραφικό στρώμα της Επισκοπής Ευρυτανίας, το οποίο αντιπροσωπεύει, μαζί με τα μνημεία της Σερβίας, την καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής[136]. Στην περίπτωσή μας, πάντως, η ευρωστία του αγίου συνοδεύεται από γλυκύτητα στην έκφραση και λεπτότητα στην εμφάνιση, θυμίζοντας τη νεανική και χαρίεσσα, στηθαία μορφή του αγίου Προκοπίου στο σπήλαιο των Αγίων Θεοδώρων στη Ροδόπη, επίσης συγγενική τεχνοτροπικά με τα πρόσωπα των νέων αγίων της νότιας κιονοστοιχίας της Αχειροποιήτου[137]. Αναλογίες σημειώνονται, ακόμα, με τη σπαραγματικά σωζόμενη τοιχογραφία του αγίου Φιλίππου από το παλαιότερο στρώμα της δίκλιτης εκκλησίας των Αγίων Ιωάννη Προδρόμου και Νικολάου στα Μαλευριάνικα, το σημερινό Σταυροπήγι της Μεσσηνίας, που έχει χρονολογηθεί στη δεύτερη τριακονταετία του 13ου αιώνα[138].

Τέλος, ο αδιάγνωστος γέρων άγιος του βόρειου τοίχου με τη φαιόλευκη, γραμμική κόμη που αποδίδεται με διακοσμητική λεπτομέρεια παρουσιάζει χαρακτηριστικά μορφών που προέρχονται από μνημεία των αρχών του 13ου αιώνα, όπως συμπεραίνεται από τον παραλληλισμό του με την τοιχογραφία του αγίου Γουρία στην Επισκοπή της Μάνης[139]. Η σχέση τους εντοπίζεται, κυρίως, στη λεπτολόγο

132. Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης», *AE* 1957: 6-30, πίν. 4. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale», 62, εικ. 3. Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting*, 183, εικ. 422-429. Για την άποψη σύμφωνα με την οποία οι τοιχογραφίες της Αχειροποιήτου είναι πιθανό να φιλοτεχνήθηκαν κατά την περίοδο της Λατινοκρατίας της Θεσσαλονίκης (1204-1224), Sotirios Kissas, «Umetnost u Solunu pocetkom XIII veka Mileševsko slikarstvo», στο *Mileševa dans l'histoire du peuple Serbe,* ό.π. (υποσημ. 125), 37-39. Την ίδια εποχή έχει τοποθετηθεί ο ζωγραφικός διάκοσμος που αποκαλύφθηκε σε ταφικό μνημείο στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης, σήμερα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, ο ίδιος, «Ταφικό μνημείο μέσα στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης», *Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού* 3 (1996): 28-45.

133. Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, «Τοιχογραφία του αγίου Δημητρίου στον ναό του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης», στο *Δώρον*, 209-212.

134. Millet και Frolow, *La peinture murale en Yougoslavie*, τ. Ι, πίν. 55.1. Milan Radujko, «The Stone Synthronon and the Frieze of Fresco Icons in the Altar in the Church of the Ascension of the Christ in Žiča», *Zograf* 29 (2002-2003): 93-118.

135. Πρβλ. τον άγιο Στέφανο με τον απόστολο Ιωάννη, Millet και Frolow, *La peinture murale en Yougoslavie*, τ. Ι, πίν. 63-83. Για το μνημείο βλ. επίσης, Nikolaji Okunev, «Mileševo. Un monument de l'art serbe du XIIIe siècle», *ByzSl* 7 (1938): 97-107, πίν. XVIII. Svetozar Radojčić, «Die Meister der altserbischen Malerei vom Ende des XII. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts», στο *Πεπραγμένα τοῦ Θ΄ Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου,* τ. Α΄, 434-435. Hamann-Mac Lean και Hallensleben, *Die Monumentalmalerei,* 22-23, εικ. 82-91. Djurić, *Byzantinische Fresken*, πίν. XVIII-XXI. Dragan Nagorni, «Bemerkungen zum Stil und zu den Meistern der Wandmalerei in der Klosterkirche Mileševa», *JÖB* 32/5 (1982): 159-172, εικ. 2 και 4.

136. Οι μνημειακές μορφές και η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής της Επισκοπής θεωρείται ότι αντικατοπτρίζουν την τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου και του καλλιτεχνικού της κέντρου, της Θεσσαλονίκης. Kalopissi-Verti, «Tendenze stilistiche», 223-224. Βλ. επίσης, *ΑΔ* 21 (1966), Χρονικά: 28-29, πίν. 29-34 (Μανόλης Χατζηδάκης) και *ΑΔ* 22 (1967), Χρονικά: 18, πίν. 17 (Μανόλης Χατζηδάκης). *Βυζαντινές τοιχογραφίες καί εἰκόνες*, 29-37, πίν. V-XVI, 10-18.

137. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, «Το σπήλαιο των Αγίων Θεοδώρων», 290, πίν. LXXXIII, 12.

138. Νικόλαος Δρανδάκης, «Δίκλιτος σταυρεπίστεγος ναός βυζαντινῶν χρόνων», *ΑΑΑ* XIV (1981), Σύμμεικτα: 37-46, πίν. Ι. Μιχάλης Κάππας, «Οι Φράγκοι στη Μεσσηνία (1204-1460)», στο *Μεσσηνία. Τόπος, Χρόνος, Άνθρωποι* (Αθήνα: Εκδόσεις Μίλητος, 2007), 153.

139. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, πίν. 48. Ο αδιάγνωστος άγιος του Αγίου Φανουρίου ομοιάζει και με τον Παλαιό των Ημερών από τον Άγιο Νικόλαο της Ροδιάς στους Κιρκιζάτες της Άρτας, ο διάκοσμος του οποίου έχει τοποθετηθεί στις αρχές του

Εικ. 20. Κως, Επτά Βήματα, Άγιος Ιωάννης. Ο άγιος Ζαχαρίας, λεπτομέρεια από την Αλαλία του Ζαχαρία.

Εικ. 21. Λέρος, Λακκί, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Ο αββάς Ζωσιμάς, λεπτομέρεια από την Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας.

απόδοση της γενειάδας, στη διάπλαση των παρειών, στην επίμονη σχεδίαση των μαλλιών και την κοσμητική χρήση της γραμμής[140].

Από την αναζήτηση ομοιοτήτων ανάμεσα στο πρώτο στρώμα του Αγίου Φανουρίου και στα υπόλοιπα δωδεκανησιακά μνημεία της εποχής δεν προκύπτει η ύπαρξη κάποιας ιδιαιτέρως στενής συγγένειας, πλην εκείνης με το τρίτο στρώμα των τοιχογραφιών στο καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι, που θα αναπτυχθεί στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο. Η σύγκριση ανάμεσα στον αδιάγνωστο άγιο της ροδιακής εκκλησίας (Εικ. 5) και τον προφήτη Ζαχαρία από την τοιχογραφία του πρώτου στρώματος στο βαπτιστήριο του Αγίου Ιωάννη στα Επτά Βήματα της Κω (Εικ. 20), που χρονολογείται στις αρχές του 13ου αιώνα[141] ή τον αββά Ζωσιμά από την Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Λακκί της Λέρου (Εικ. 21), της ίδιας περίπου εποχής[142], καταδεικνύει απλώς το υψηλότερο επίπεδο της ζωγραφικής του Αγίου Φανουρίου και την αναγωγή του σε πιο προχωρημένα χρονολογικά όρια.

Οι συγκρίσεις των τοιχογραφιών του πρώτου στρώματος του Αγίου Φανουρίου με σύγχρονα παραδείγματα της μνημειακής ζωγραφικής είναι εκ των πραγμάτων περιορισμένες, διότι ελάχιστα μνημεία

13ου αιώνα, Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Ροδιᾶς», *ABME* Β΄ (1936): 131-147. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale», 61, εικ. 2. Djurić, «La peinture murale byzantine», 215, πίν. XII, 22. Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting,* 181-182, 395-406. Βαρβάρα Παπαδοπούλου, *Η βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2002), 68, εικ. 75. Παπαδοπούλου και Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, 118. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του μνημείου στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, βλ. Leonela Fundić, «The Wall Painting in the Church of St . Nicholas tes Rhodias near Arta. A Contribution to the Study on Its Program, Iconography and Style», *Zograf* 34 (2010): 87-110 (σερβικά με αγγλική περίληψη).

140. Το παιχνίδισμα της γραμμής αποτελεί στοιχείο και των τοιχογραφιών της Ευαγγελίστριας στο Γεράκι, της ίδιας περίπου εποχής, Grigoriadou-Cabagnols, «Samari en Messénie», 191, εικ. 10. Μουτσόπουλος και Δημητροκάλλης, *Γεράκι,* 122, εικ. 195.

141. *ΑΔ* 34 (1979), Χρονικά: 468 (Ηλίας Κόλλιας). Αγγελική Κατσιώτη, «Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο παλαιοχριστιανικό βαπτιστήριο της Κω», *7ο ΣΒΜΑΤ* (1987): 37. Η ίδια, *Ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου*, 110-112. Η ίδια, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 274.

142. Κόλλιας, «Σχεδίασμα της Καλύμνου», 36-37. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 275-276, πίν. 88α.

που έπονται χρονολογικά του τέλους του 12ου αιώνα, πλην εκείνων της Σερβίας, χαρακτηρίζονται από τόσο εκλεπτυσμένη, εδραιωμένη σε εξαιρετικά πρότυπα, τέχνη. Ωστόσο, είναι διαφωτιστική για την ποιότητα της ζωγραφικής του Αγίου Φανουρίου η σχέση της με ορισμένες φορητές εικόνες της μονής Αγίας Αικατερίνης του Σινά. Επί παραδείγματι, η μορφή του ιεράρχη που ταυτίστηκε με τον άγιο Ιωάννη τον Ελεήμονα θα μπορούσε να παραβληθεί με τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο της εικόνας από το παρεκκλήσι του Αγίου Συμεών του Στυλίτη, που χρονολογείται γύρω στο 1200[143]. Το πλάσιμο του προσώπου με την ισορροπημένη χρήση της γραμμής και του χρώματος, η αριστοκρατική ευγένεια που αναδίδεται από τις δύο μορφές, η αντίληψη της κλασικής ωραιότητας σε συνδυασμό με μια ανθρωποκεντρική ερμηνεία των προσώπων υποδηλώνουν προέλευση από κοινά, οπωσδήποτε μητροπολιτικά, πρότυπα. Στα ίδια συμπεράσματα οδηγεί και η συγκριτική παρατήρηση των αγγέλων από τον Άγιο Φανούριο με τις φορητές εικόνες των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ από τη Μεγάλη Δέηση στο Σινά, που προαναφέρθηκαν[144] (Εικ. 14, 15).

Εν συνόψει, τα σωζόμενα δείγματα της πρώτης τοιχογράφησης του σημαντικού αυτού βυζαντινού ναού της Μεσαιωνικής Πόλης εντυπωσιάζουν με την ποιότητά τους και παρουσιάζουν τα ψήγματα μιας υψηλού επιπέδου τέχνης που εισαγόταν ή διαμορφωνόταν στην πόλη της Ρόδου κατά τις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα[145]. Σύμφωνο με τις τάσεις της περιόδου αυτής, το εικονογραφικό πρόγραμμα της εκκλησίας, αν και αποσπασματικό, είναι προσαρμοσμένο στις υπαγορεύσεις των επίκαιρων τάσεων, εκσυγχρονισμένο και αποτελεί τη φυσική συνέχεια των έως τότε επιλογών για το ιερό βήμα των προγενέστερων ροδιακών ναών[146]. Για τις τοιχογραφίες του Αγίου Φανουρίου έχει ήδη διατυπωθεί η εύστοχη πρόταση χρονολόγησης στη δεύτερη εικοσαετία του 13ου αιώνα, εποχή κατά την οποία ο τοπικός ηγεμόνας Λέων Γαβαλάς εξαναγκάστηκε να αναγνωρίσει την επικυριαρχία του αυτοκράτορα της Νίκαιας Ιωάννη Γ΄ Δούκα Βατάτζη (1226-1234)[147].

Είναι δύσκολο με το μικρό αυτό δείγμα να αξιολογηθούν οι διεργασίες που κατέληξαν στο εξεταζόμενο, υψηλής καλλιτεχνικής αξίας, αποτέλεσμα. Θα ήταν πάντως επιτρεπτό, λόγω ακριβώς της ποιότητας του διακόσμου, να υποτεθεί ότι επρόκειτο για μια τέχνη που, το πιθανότερο, δεν εκπορεύεται από ντόπιο συνεργείο, αλλά από μετακληθέντες από μεγαλύτερο κέντρο και άμεσους φορείς των σύγχρονων αντιλήψεων καλλιτέχνες. Η τεχνοτροπία των τοιχογραφιών, παρά τις όποιες καταβολές της στην κομνήνεια περίοδο, εκδηλώνει με ενάργεια την τοποθέτησή της σε νέους προβληματισμούς

143. Maria Aspra-Vardavakis, «Three Thirteenth-Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model», στο Patterson Ševčenko και Moss, *Medieval Cyprus,* 179-186, εικ. 1.

144. Στο ίδιο, εικ. 4. Βλ. επίσης, Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ,* τ. Β΄, 87-88, τ. Α΄, εικ. 72-73. Μανάφης, *Σινά. Οι θησαυροί της Μονής*, 114, εικ. 41.

145. Κατσιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 380-383.

146. Το θέμα των συλλειτουργούντων ιεραρχών είχε ήδη εμφανισθεί στους ναούς της Ρόδου του τέλους του 12ου αιώνα, όπως π.χ. στο δεύτερο ζωγραφικό στρώμα του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι και στον ναό του Αγίου Μηνά στη Λίνδο.

147. Το πρώτο στρώμα των τοιχογραφιών του Αγίου Φανουρίου είχε τοποθετηθεί από τον Ορλάνδο γενικώς στην περίοδο πριν από την Ιπποτοκρατία (Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 172-173), ενώ ο Κόλλιας, σε μια πρώτη εκτίμηση αμέσως μετά την ολοκλήρωση των εργασιών συντήρησης, το είχε χρονολογήσει στα τέλη του 13ου αιώνα [*ΑΔ* 30 (1975), Χρονικά: 374]. Το μνημείο συνδέθηκε με την πρώιμη περίοδο της διακυβέρνησης των Γαβαλάδων από την Αχειμάστου-Ποταμιάνου («Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», 152, εικ. 27 και «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου», 21), πρόταση που ασπάσθηκε και η Κατσιώτη («Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 278, πίν. 91-92).

για την απόδοση της ανθρώπινης μορφής, αναζητήσεις που συμπίπτουν περισσότερο με τις εξελίξεις της τρίτης και της τέταρτης δεκαετίας του 13ου αιώνα. Κατά συνέπεια, η χρονολόγησή τους επιβάλλεται να συμβαδίσει με αυτά τα προοδευτικά στοιχεία. Ως εκ τούτου και η ανίχνευση του καλλιτεχνικού κέντρου και πυρήνα προέλευσης αυτού του είδους της τέχνης οφείλει να στραφεί υποχρεωτικά, για λόγους καθαρά ιστορικούς, στη σφαίρα επιρροής της αυτοκρατορίας της Νίκαιας.

Εάν λοιπόν η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα θεωρηθεί ορθή, τότε μπορεί να υποστηριχθεί, με αρκετή πιθανότητα, και η προέλευση των δημιουργών τους από τη Νίκαια. Την εικασία ενισχύει το γεγονός ότι η πόλη των Λασκαριδών, έχοντας ήδη από τις αρχές του αιώνα αναλάβει να διαδραματίσει ρόλο ανάλογο με της κραταιάς Πρωτεύουσας, από το 1226 και εξής εδραίωσε την κυριαρχία της στο αυτόνομο έως τότε νησί της Ρόδου. Η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής του μνημείου υποδεικνύει ότι πρόκειται για έργο ενός ώριμου καλλιτέχνη, εκπαιδευμένου σε μεγάλο κέντρο, με πλήρη έλεγχο των εκφραστικών του μέσων, ο οποίος κατόρθωσε να συνδυάσει την κλασική ομορφιά με την πνευματικότητα των μορφών και να προσδώσει ευγένεια στα χαρακτηριστικά και στις χειρονομίες τους. Διατηρεί μεν ορισμένα στοιχεία της υστεροκομνήνειας περιόδου, αλλά έχει την ικανότητα να προχωρήσει σε νέες οδούς ως εκφραστής του καλλιτεχνικού ρεύματος που εμφανίζεται στο ξεκίνημα του 13ου αιώνα[148]. Τέλος, θα πρέπει να επισημανθεί ότι η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής του Αγίου Φανουρίου δικαιολογείται μόνον ως αποτέλεσμα μιας γενναίας χορηγίας και, συνεπώς, της πρωτοβουλίας ενός πλούσιου και ισχυρού παραγγελιοδότη, μέλους της ανώτερης, ή ακόμα και της ανώτατης, κοινωνικής τάξης της πόλης.

Η ζωγραφική σε ένα μοναστικό κέντρο: το καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι. Ίδρυμα του Λέοντος ή του Ιωάννη Γαβαλά;

Η μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι[149] βρίσκεται σε οχυρή θέση στο εσωτερικό του νησιού, κοντά στο χωριό Λάερμα[150] (Εικ. 1). Το καθολικό της, στη σημερινή του μορφή, ανήκει στον τύπο του ελεύθερου σταυρού με τρούλο, με εγγεγραμμένο το βραχύ, ανατολικό και εκτεταμένο το δυτικό σκέ-

148. Στο μικρό, ορθογραφημένο δείγμα της επιγραφής του αγίου Στεφάνου αντικατοπτρίζεται η παιδεία του ζωγράφου. Για το ζήτημα της τήρησης ή μη των ορθογραφικών κανόνων στη διατύπωση των επιγραφών, Μαρία Παναγιωτίδη, «Οι γραμματικές γνώσεις των ζωγράφων. Ένα παράδειγμα σχετικού προβληματισμού από τη Μάνη», *ΔΧΑΕ* ΚΔ΄ (2003): 185-193. Η ίδια, «Le peintre en tant que scribe des inscriptions d'un monument et la question du niveau de sa connaissance grammaticale et orthographique», στο *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Seminari e Convegni 12, επιμ. Michele Bacci (Pisa: Edizioni della Normale, 2007), 71-116. Η ίδια, «Η προσωπικότητα δύο αρχόντων της Καστοριάς και ο χαρακτήρας της πόλης στο δεύτερο μισό του 12ου αιώνα», στο *Δώρον,* 161-162. Η ίδια, «Σχολιάζοντας τις επιγραφές», *29ο ΣΒΜΑΤ* (2009): 90-91. Βλ. επίσης, Γεώργιος Πάλλης, «Μεσοβυζαντινά ενεπίγραφα τέμπλα», *29ο ΣΒΜΑΤ* (2009): 88-89.

149. Για την ετυμολογία της λέξης «Θάρι», Lojacono, «Il monastero di Tharì», 153. Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό,* 240. Ο ίδιος, *Ιστορία της Ρόδου,* 46, 160, 286. Πιθανολογείται ότι ο ναός κτίσθηκε στα ερείπια παλαιοχριστιανικής βασιλικής, Ιωάννης Βολανάκης, «Χριστιανικοί λουτρώνες και αγιάσματα στα Δωδεκάνησα», *Θεολογία* 67 (1996): 815.

150. Η μονογραφία της Μυρτάλης Αχειμάστου-Ποταμιάνου για το μνημείο και τις τοιχογραφίες του (*Στο Θάρι της Ρόδου*) πρόσφερε στην επιστημονική κοινότητα μια πληρέστατη μελέτη, επιλύοντας σημαντικά ζητήματα σχετικά με τις διαδοχικές ζωγραφικές του φάσεις, που εκτείνονται από την εικονομαχική περίοδο έως τον 18ο αιώνα. Σε αυτήν αναλύονται εξαντλητικά η εικονογραφία και η τεχνοτροπία των παραστάσεων του 13ου αιώνα και παρουσιάζεται με θαυμάσιο τρόπο η τεχνική του ζωγραφικού συνεργείου που τις φιλοτέχνησε. Για το μνημείο βλ. επίσης, Lojacono, «Pitture rodiote», 175-177. Ο ίδιος, «Il monastero di