

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ / 2

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΑΣΤΡΟΧΡΗΣΤΟΣ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΣΤΟ ΦΟΥΝΤΟΥΚΛΙ-ΔΙΜΥΛΙΑ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ
(1497/98)



ΑΘΗΝΑ 2026

ΜΕ ΤΗΝ ΕΥΓΕΝΙΚΗ ΧΟΡΗΓΙΑ
ΤΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΠΕΡΙΚΛΗ Σ. ΘΕΟΧΑΡΗ

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
Επιστημονική Εταιρεία για τη μελέτη
της βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας
και τέχνης. Έτος ίδρυσης 1884

THE CHRISTIAN ARCHAEOLOGICAL SOCIETY
Academic Society for the Study
of Byzantine and Post-Byzantine Archaeology
and Art. Founded 1884

ΧΑΕ - ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ / 2

ChAE e-press / 2

Νικόλαος Μαστροχρήστος, *Οι τοιχογραφίες
του Αγίου Νικολάου στο Φουντουκλί-Διμυλιά
της Ρόδου (1497/98) και η ζωγραφική τέχνη
τα τελευταία χρόνια της Ιπποκρατίας στα
Δωδεκάνησα (1453-1522)*, Αθήνα 2026

Nikolaos Mastrochristos, *The wall-paintings
of Hagios Nikolaos at Phountoukli-Dimyliá,
Rhodes (1497/98) and the art of painting during
the last years of the Hospitaller's rule in Dodecanese
(1453-1522)*, Athens 2026

Επιστημονικοί υπεύθυνοι
των Ηλεκτρονικών Εκδόσεων της ΧΑΕ
ΙΩΑΝΝΑ ΜΠΙΘΑ
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΑΛΛΗΣ

ChAE e-press –
Editors-in-chief
IOANNA BITHA
GEORGIOS PALLIS

Επιστημονική επιμέλεια
ΜΑΡΙΑ ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

Academic editors
MARIA KAZANAKI-LAPPA
ANGELIKI KATSIOTI

Επιμέλεια κειμένου
MICHAEL STORK

Text editing
MICHAEL STORK

Καλλιτεχνική επιμέλεια –
Ηλεκτρονική επεξεργασία κειμένου
ΣΩΤΗΡΗΣ ΠΑΠΑΔΗΜΑΣ / ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

Art editing –
Electronic word processing
SOTIRIS PAPADIMAS / PERIGRAFI

Γενική επιμέλεια
ΙΩΑΝΝΑ ΜΠΙΘΑ

General editing
IOANNA BITHA

Copyright © 2026, Χριστιανική Αρχαιολογική
Εταιρεία και Νικόλαος Μαστροχρήστος

Copyright © 2026 The Christian Archaeological
Society and Nikolaos Mastrochristos

Creative Commons (CC BY-SA-NC-ND)
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Η έκδοση διατίθεται online στη διεύθυνση
<http://ebooks.epublishing.ekt.gr/>

The publication is available online at
<http://ebooks.epublishing.ekt.gr/>

E-ISBN: 978-618-85074-3-2

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΑΣΤΡΟΧΡΗΣΤΟΣ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΣΤΟ ΦΟΥΝΤΟΥΚΛΙ-ΔΙΜΥΛΙΑ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ (1497/98)

ΚΑΙ

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΧΡΟΝΙΑ
ΤΗΣ ΙΠΠΟΤΟΚΡΑΤΙΑΣ ΣΤΑ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΑ (1453-1522)

THE CHRISTIAN ARCHAEOLOGICAL SOCIETY

CHAE E-PRESS / 2

NIKOLAOS MASTROCHRISTOS

THE WALL-PAINTINGS OF HAGIOS NIKOLAOS
AT PHOUNTOUKLI-DIMYLIA,
RHODES (1497/98)

AND

THE ART OF PAINTING DURING
THE LAST YEARS OF THE HOSPITALLER'S RULE
IN DODECANESE (1453-1522)

ATHENS 2026

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ / 2

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΑΣΤΡΟΧΡΗΣΤΟΣ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΣΤΟ ΦΟΥΝΤΟΥΚΛΙ-ΔΙΜΥΛΙΑ
ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ (1497/98)

Κ Α Ι

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΕΧΝΗ
ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΙΠΠΟΤΟΚΡΑΤΙΑΣ
ΣΤΑ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΑ (1453-1522)

ΑΘΗΝΑ 2026

Ο τετράκογχος ναός του Αγίου Νικολάου βρίσκεται στη θέση Φουντουκλί κοντά στο χωριό Διμουλιά της Ρόδου. Χρονολογημένη στα 1497/98, θεωρείται μια από τις σημαντικότερες βυζαντινές εκκλησίες του νησιού, λόγω του ιδιάζοντος αρχιτεκτονικού της τύπου και του ιδιαίτερης καλλιτεχνικής αξίας τοιχογραφικού της διακόσμου. Το μνημείο σώζει σχεδόν ακέραιο το εικονογραφικό του πρόγραμμα που περιλαμβάνει παραστάσεις από τον βίο και τα πάθη του Ιησού, συνθέσεις ευχαριστιακού και μοναστικού περιεχομένου, πλήθος αγίων μορφών, μοναχών, στρατιωτικών, ιαματικών αγίων καθώς και διακοσμητικά θέματα. Μεταξύ των αγίων παριστάνονται σε δύο πίνακες τα μέλη της οικογένειας του κτήτορα. Ο *πανσέβαστος λογοθέτης* Νικόλαος Βαρδοάνης με τη συμβία του, Ευδοκία Στρε(υ)βλού, και αντίκρυ τα τρία τέκνα τους σε παραδείσιο τοπίο, η Μαρία, ο Μιχαήλ (:) και ο νεότερος Γεώργιος. Από τις επιγραφές πληροφορούμαστε ότι τα παιδιά πέθαναν στην πόλη της Ρόδου *ἐκ πανώλης* το έτος 7006 (1497/98).

Στο πρώτο Κεφάλαιο, ξεκινώντας από την ιστορία της έρευνας, απαριθμούνται οι παλαιότερες δημοσιεύσεις του ναού. Ακολούθως γίνεται αναφορά στην κατάσταση διατήρησης του μνημείου και τις επιζωγραφήσεις. Έπεται το ιστορικό πλαίσιο και οι λιγοστές ιστορικές μνείες και λοιπά αρχαιολογικά τεκμήρια της Διμουλιάς. Στο δεύτερο Κεφάλαιο εξετάζεται η αρχιτεκτονική του μνημείου. Στο τρίτο εξετάζονται οι τοιχογραφίες, ξεκινώντας από τη διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος. Μετά, η ενδελεχής εικονογραφική μελέτη του ναού, όπου τα θέματα αναλύονται ομαδοποιημένα. Στο τέλος της εικονογραφικής ανάλυσης συνεξετάζονται η κτητορική επιγραφή και οι παραστάσεις των κτητόρων. Ο σχολιασμός του εικονογραφικού προγράμματος και των θεμάτων που επελέγησαν στη διακόσμηση έπεται της ανάλυσης. Ακολουθεί η τεχνολογική μελέτη των τοιχογραφιών, που παρουσιάζει δυσκολίες λόγω της μέτριας διατήρησής τους. Κατόπιν επιχειρείται μια επισκόπηση της τέχνης της Ιπποτοκρατίας, προκειμένου να γίνει σύνδεση των ιδιαίτεροτήτων των τοιχογραφιών με αυτές των λοιπών μνημείων της Δωδεκανήσου αλλά και φορητών εικόνων. Στο τελευταίο Κεφάλαιο συγκεντρώνονται όλα τα στοιχεία, που οδηγούν σε συμπεράσματα αναφορικά με την προσωπικότητα του κτήτορα και του ζωγράφου αλλά και το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι στη Ρόδο στην καμπή του 15ου αιώνα.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Βυζαντινή τέχνη, 15ος αιώνας, Ιπποτοκρατία, Μνημειακή ζωγραφική, Τοιχογραφίες, Κτητορική επιγραφή, Κτητορικές προσωπογραφίες, δωρητής Νικόλαος Βαρδοάνης, δωρητρια Ευδοκία Στρεβλού, Πανώλη, Ναός Αγίου Νικολάου στο Φουντουκλί, Δωδεκάνησα, Ρόδος.

The church of Hagios Nikolaos is located at Phountoukli, a site close to the village of Dimilia in the island of Rhodes (insular complex of the Dodecanese), Greece. The church is considered one of the most significant because it is built according to the tetraconch plan, a rare architectural type on Rhodes, as well because of the artistic quality of its wall-paintings. Its painted decoration dated by inscription to 7006/1497 or 1498 consists of scenes of the Christological cycle and scenes pertinent to the monastic content of the building and a great number of saintly figures as monks, healer saints, warrior saints, alongside decorative motifs. In a prominent place are the panels with the family members of donor; the *pansevastos logothetis* Nikolaos Vardoanes with his spouse, Eudocia Strelou on the one side, whereas opposite, in a heavenly background their children, Mary, Michael (?), and the youngest George. The inscriptions inform us that the children were victims of the plague and died in the town of Rhodes.

This book consists of three chapters. The first Chapter begins with an introduction to the historiographical research. Then follows the situation in which the frescoes were found with many overpainting of the twentieth century. The final subchapter concludes with the historic context of the Hospitaller period of Rhodes (1309-1522), while a smaller subchapter examines the scarce information related to the village of Dimilia. The second Chapter examines the architecture of the monument. The third Chapter examines the painted decoration of the monument beginning with the disposition of its iconographic programme. The latter is followed by a detailed iconographic analysis organised on thematic ground. Last is the examination of the dedicatory inscription alongside the family portraits of the donor. An extended discussion of the iconographic programme follows. Finally, a thorough stylistic analysis is attempted. The overview of the art during the Hospitaller rule offers the necessary reference points to see these paintings in perspective and within the artistic climate of their time. The last chapter summarises the evidence discussed above that lead to conclusions concerning the personality of the donor and the artist, and in a broader frame, of the social political situation on Rhodes in the end of the fifteenth century.

KEYWORDS

Byzantine art; 15th century; Hospitaller rule; Monumental Painting; Wall-Paintings; Dedicatory inscription; Donors portraits; donor Nikolaos Vardoanes; donor Eudocia Strelou; Plague; Hagios Nikolaos at Phountoukli; Dodecanese; Rhodes.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ / PREFACE	11
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	15
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	19

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ΤΑ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	23
Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ	26
ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	28
Η ΔΙΜΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΙΠΠΟΤΟΚΡΑΤΙΑΣ	30

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ

Ο ΤΕΤΡΑΚΟΓΧΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΟ ΦΟΥΝΤΟΥΚΛΙ ΚΑΙ ΤΑ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ	33
---	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Ο ΓΡΑΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ

Η ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ	45
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ	52
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΑΚΑ ΘΕΜΑΤΑ	
Η Κοινωνία των Αποστόλων	52
Ο Μελισμός και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες	56
Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας	61
Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας	63
ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ	
Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου	65
Η Γέννηση του Χριστού	66
Η Φυγή στην Αίγυπτο	68
Η Υπαπαντή του Χριστού	71
Η Βάπτιση του Χριστού	73
Η Μεταμόρφωση του Χριστού	76
Η Έγερση του Λαζάρου	78

Η Βαϊοφόρος	80
Ο Χριστός ελκόμενος επί σταυρού	82
Η Σταύρωση του Χριστού	85
Η Κάθοδος στον Άδη	89
Οι Μυροφόροι στο μνήμα - Ο Λίθος	92
Η Ανάληψη του Χριστού	96
Η Κοίμηση της Θεοτόκου	101
ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ	
Ο Χριστός Παντοκράτορας, οι προφήτες, το άγιο Μανδήλιο και το άγιο Κεράμιο . . .	103
Ευαγγελιστές	106
Ιεράρχες	110
Διάκονοι	115
Στρατιωτικοί άγιοι	119
Ιαματικοί και αγροτικοί άγιοι	129
Αρχάγγελος Μιχαήλ	133
Μοναχοί	136
Αγίες	148
Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη	153
Το Όραμα του αγίου Παχωμίου με τον άγγελο	155
Αδιάγνωστο θαύμα ή συμπλήμα θαυμάτων του αγίου Νικολάου	157
Δεήσεις	160
Η ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ ΤΩΝ ΚΤΗΤΟΡΩΝ	166
ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ	181
ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ	
Το εικονογραφικό πρόγραμμα	187
Κατακλείδιες παρατηρήσεις επί του εικονογραφικού προγράμματος	203
Η συμβολή του κτήτορα στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος	204
ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ	
Οι συνθέσεις	212
Οι μορφές	213
Το χρωματολόγιο	219
Κατακλείδιες παρατηρήσεις επί της τεχνοτροπικής ανάλυσης	220
Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΗΣ ΙΠΠΟΤΟΚΡΑΤΙΑΣ	
Όψεις της καλλιτεχνικής παραγωγής της πρώιμης Ιπποτοκρατίας	221
Από τον 15ο αιώνα έως την κατάληψη από τους Οθωμανούς (1522). Καινοτομία και παράδοση	226

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΚΑΙ Ο ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ	247
Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ	248
Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΚΤΗΤΟΡΑ ΜΕ ΤΟΝ ΝΑΟ	249

NIKOLAOS MASTROCHRISTOS	
THE WALL-PAINTINGS OF HAGIOS NIKOLAOS AT PHOUNTOUKLI-DIMYLIA, RHODES (1497/98) AND THE ART OF PAINTING DURING THE LAST YEARS OF THE HOSPI- TALLER'S RULE IN DODECANESE (1453-1522) — (SUMMARY).....	255
THE MONUMENT.....	258
THE PAINTED DECORATION.....	259
THE ICONOGRAPHIC PROGRAMME IN PERSPECTIVE.....	263
THE DONOR'S CONTRIBUTION IN THE CONFIGURATION OF THE ICONOGRAPHIC PROGRAMME.....	267
THE PAINTER OF PHOUNTOUKLI AND THE ART OF THE 15 TH CENTURY ON RHODES.....	269
THE ARTIST.....	273
THE DONOR AND HIS CHURCH.....	274
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	279
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	280
ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	295
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ.....	299
AUTHOR'S CURRICULUM VITAE.....	299
ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ.....	301

Π Ρ Ο Λ Ο Γ Ι Κ Ο Σ Η Μ Ε Ι Ω Μ Α

Η Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία βρίσκεται στην ευχάριστη θέση να παρουσιάσει το δεύτερο βιβλίο στη σειρά των ηλεκτρονικών της εκδόσεων (Ηλεκτρονικές Εκδόσεις της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας). Η σειρά αυτή εγκαινιάστηκε το 2015 με την πρωτοβουλία και τη συνεργασία του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης (ΕΚΤ), στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ψηφιακή Σύγκλιση» (ΕΣΠΑ), που απέβλεπε στην ενίσχυση των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών στην Ευρώπη με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

Η σειρά των ηλεκτρονικών εκδόσεων της ΧΑΕ έχει ως στόχο την παρουσίαση πρωτότυπων επιστημονικών μονογραφιών για θέματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης και αρχαιολογίας σε υψηλής ποιότητας ηλεκτρονικές εκδόσεις ανοιχτής πρόσβασης στο διαδίκτυο. Η εκδοτική αυτή δραστηριότητα προωθεί τους στόχους της Εταιρείας για την ταχεία διάδοση και την εύκολη πρόσβαση στην επιστημονική γνώση, βασισμένη στις σύγχρονες τεχνολογίες. Στο πλαίσιο αυτό εντάσσεται και η τακτική ετήσια έκδοση του *Δελτίου*, το οποίο επίσης από το 2012 εκδίδεται και ηλεκτρονικά, σε συνεργασία με το ΕΚΤ (<https://ejournals.e-publishing.ekt.gr/index.php/deltion>).

Ως δεύτερη μονογραφία της ηλεκτρονικής σειράς της ΧΑΕ επιλέχθηκε, ύστερα από ανοικτή προκήρυξη και διπλή τυφλή αξιολόγηση (2021), η μελέτη του δρα βυζαντινής τέχνης Νικόλαου Μαστροχρήστου με τίτλο: *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στο Φουντουκλί-Διμυλιά της Ρόδου (1497/98) και η ζωγραφική τέχνη τα τελευταία χρόνια της Ιπποτοκρατίας στα Δωδεκάνησα (1453-1522)*. Ο συγγραφέας πραγματεύεται τις τοιχογραφίες της εκκλησίας που αφιέρωσε ο πανσέβαστος λογοθέτης Νικόλαος Βαρδοάνης στον επώνυμο αγίο του, η οποία βρίσκεται στη θέση Φουντουκλί στην κεντρική Ρόδο. Ο τετράκογχος ναός σώζει σε μεγάλη έκταση τον τοιχογραφικό του διάκοσμο, χρονολογημένο με επιγραφή στα 1497/98. Εκτενείς επιζωγραφήσεις κατά τη δεκαετία του 1930 επί Ιταλοκρατίας αλλοίωσαν κατά πολύ την ιστόρηση του ναού, πλην όμως έσωσαν το μνημείο από τη φθορά του χρόνου. Στη μονογραφία μελετάται η εικονογραφία του διακόσμου, ανιχνεύονται οι τεχνοτροπικές τάσεις που αντιπροσωπεύει, και συζητείται εκτενώς η θέση του στην καλλιτεχνική δημιουργία της ιπποτοκρατούμενης Ρόδου.

Η παρούσα έκδοση πραγματοποιείται με τη γενναιόδωρη συνδρομή του «Ιδρύματος Περικλή Σ. Θεοχάρη» που στέκεται πάντα αρωγός στις δραστηριότητες της Εταιρείας μας. Στο Διοικητικό Συμβούλιο του Ιδρύματος οφείλουμε θερμές ευχαριστίες για την ευγενική προσφορά, η οποία μας επέτρεψε να συνεχίσουμε τις εκδόσεις αυτές. Η παλιά υποστηρικτική σχέση με το Ίδρυμα Θεοχάρη που ξεκίνησε ήδη από την εποχή της βυζαντινολόγου Μαρίας Σ. Θεοχάρη (†2004), αδελφής του Περικλή, συνεχίζεται σήμερα από τον πρόεδρό του ομότιμο καθηγητή και ακαδημαϊκό κ. Εμμανουήλ Γδούτο και τον γενικό γραμματέα του ομότιμο καθηγητή κ. Νικόλαο Ανδριανόπουλο, στους οποίους είμαστε ευγνώμονες για τη βοήθεια στο έργο μας.

Ευχαριστούμε θερμά τους ανώνυμους κριτές για την αποφασιστική τους συμβολή στην επιστημονική αξιολόγηση της μονογραφίας και τις καίριες παρατηρήσεις τους. Για την αποτελεσματικότητα και την επίπονη προσπάθεια στην επιμέλεια του κειμένου και τη διαμόρφωση ειδικότερα των υποσημειώσεων σύμφωνα με το σύστημα Chicago Manual of Style ευχαριστούμε θερμά τον επιμελητή

κ. Michael Stork. Τον γραφίστα κ. Σωτήρη Παπαδήμα ιδιαιτέρως ευχαριστούμε για την υπομονή του και το εποικοδομητικό πνεύμα συνεργασίας που τον διακρίνει στην κοπιαστική καλλιτεχνική σελιδοποίηση και ανασελιδοποίηση του βιβλίου, ώστε να επιτευχθεί το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Η Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου με τη διάθεση του πολύτιμου πλουσιότατου φωτογραφικού και σχεδιαστικού αρχείου της και το Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών με την παραχώρηση των σχεδίων της αρχιτέκτονος κ. Παναγιώτας Ζαχοπούλου και των λήψεων του φωτογράφου ειδικού στην αρχαιολογική φωτογραφία κ. Νίκου Κασέρη, συνέβαλαν καθοριστικά στην αρτιότερη εικονογράφηση της μελέτης. Τέλος, ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλουμε στα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου της ΧΑΕ κ. Μαρία Καζανάκη-Λάππα και κ. Αγγελική Κατσιώτη, που ανέλαβαν το έργο της επιστημονικής επιμέλειας του κειμένου· στην ολοκλήρωση του πολύμοχθου έργου τους συνέβαλε η πρόεδρος του Δ.Σ. της ΧΑΕ κ. Ιωάννα Μπίθα.

Το Διοικητικό Συμβούλιο και τα μέλη της ΧΑΕ θεωρούμε ότι η μεθοδικότητα και η οργάνωση της έρευνας, η αυστηρή αξιολόγηση και η πιστή τήρηση των προδιαγραφών και των διαδικασιών απόδοσης των αποτελεσμάτων της στο επιστημονικό κοινό, αποτελούν τον θεμέλιο λίθο για την υψηλή ποιότητα των εκδόσεων της Εταιρείας. Ευχόμαστε οι *Ηλεκτρονικές Εκδόσεις της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, παράλληλα με την έντυπη σειρά των *Τετραδίων Αρχαιολογίας και Τέχνης της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, να καθιερωθούν, ώστε οι υψηλού επιπέδου εργασίες των Ελλήνων βυζαντινολόγων να αποτελέσουν κοινό κτήμα της διεθνούς επιστημονικής κοινότητας.

Το Διοικητικό Συμβούλιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας
Αθήνα, Δεκέμβριος 2024

P R E F A C E

The Christian Archaeological Society (ChAE) has great pleasure in presenting the second monograph in its Online Publications series [*Ηλεκτρονικές Εκδόσεις της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας / E-Press of the Christian Archaeological Society*]. This series was launched in 2015 at the instigation and with the support of the National Documentation Center (EKT) within the framework of the Operational Programme “Digital Convergence” (NSRF), co-funded by Greece and the European Union – European Regional Development Fund, to foster the humanities and social sciences in Europe.

This ChAE series of online publications, with its high-quality digital publications and open access format, aims to produce cutting-edge research contributions to the fields of Byzantine and Post-Byzantine art and archaeology on the internet. ChAE has long been committed to delivering the latest scholarly research at pace and in the most accessible form using modern technology. The regular annual edition of the *Deltion*, which since 2012 has also been published online in collaboration with the EKT, also contributes to the realization of this aim (<https://www.openarchives.gr/aggregator-openarchives/portal/collections/deltion?language=en>).

The second monograph to be published was selected following a call in 2021 for the submission of suitable texts, which were then assessed using a double-blind evaluation. Nikolaos Mastrochristos’ doctoral thesis was the winner. The title of his monograph is *The wall-paintings of Hagios Nikolaos at Phountoukli-Dimylyia, Rhodes (1497/98) and the art of painting during the last years of the Hospitaller’s rule in Dodecanese (1453-1522)*. In it the author makes a comprehensive study of the wall-paintings of the church of Saint Nicholas at Fountoukli near the village of Dimylyia in central Rhodes. The wall-paintings, dated to 1497/98, were commissioned by the *pansevastos logothetis kyr Nikolaos Vardoanes* according to the dedicatory inscription. A large part of the decoration of this tetraconch church still survives, although extensive overpainting, carried out in the 1930s when the islands of the Dodecanese were under Italian rule, resulted in considerable changes to the iconography, though it may have saved the church from the ravages of time. In this book the author minutely examines the iconography of the decorative programme and identifies the stylistic tendencies represented there. He also discusses at length its place in the artistic production of Hospitaller Rhodes, casting new light on the fragmented evidential basis that comprised his material from the Dodecanese islands.

This publication has been made possible thanks to a generous contribution from the Perikles S. Theocharis Foundation, a constant supporter of the Society’s activities. The Board of the ChAE wishes to express its gratitude for this sponsorship, which has allowed us to continue with these publications. The long-standing patronage of the Theocharis Foundation can be traced right back to the late Maria S. Theochari (†2004), Perikles’ sister, herself a Byzantinist, and continues today under its current president, Professor Emeritus and Academician Emmanuel Gdoutos and its General Secretary, Professor Emeritus Nicholas Andrianopoulos, for whose assistance in this endeavour we are most grateful.

The Board wishes to express its gratitude to a number of people and institutions for their decisive contributions to the illustration and making of this book: the anonymous peer-reviewers for their

feedback during the evaluation and for their critical observations; Michael Stork for undertaking the editing of the text and completing the laborious process of footnote formatting according to the Chicago Manual of Style; the graphic designer Sotiris Papadimas for his dogged determination to remain constructively collaborative at the most demanding stage, i.e. print layout preparation, artistic pagination and re-paging; the Ephorate of the Antiquities of the Dodecanese / Hellenic Ministry of Culture, that made available their well-stocked and invaluable Photographic and Architectural Drawings Archive; the Research Centre for Byzantine and Post-Byzantine Art at the Academy of Athens for permission to use the architectural drawings of the architect Panayota Zachopoulou and photographs by Nikos Kasseris, a specialist in archaeological photography; the board members of the ChAE Maria Kazanaki-Lappa and Angeliki Katsioti, both of whom have diligently edited the text; and finally the president of the board Ioanna Bitha as general editor.

The Board and members of the ChAE consider a methodical and well-organized approach to research, careful evaluation and strict adherence to the guidelines and procedures for sharing the results of this research with the academic community fundamental to maintaining the high quality of the Society's publications. We trust that the *E-Press of the Christian Archaeological Society*, together with the *Studies [Gr. Tetradia] on Archaeology and Art of the Christian Archaeological Society*, will become standard works, so that the distinguished publications of Greek Byzantinists will be acknowledged as an important part of international Byzantines studies.

The Board of the Christian Archaeological Society
Athens, December 2024

Π Ρ Ο Λ Ο Γ Ο Σ

Η αγάπη μου για τη γενέτειρά μου τη Ρόδο και την ιστορία της και ο πλούτος των τοιχογραφικών διακόσμων των εκκλησιών της έδρασαν καταλυτικά στην επιλογή του θέματος της διδακτορικής διατριβής μου (2019), επεξεργασμένη μορφή της οποίας αποτελεί η παρούσα δημοσίευση. Καθώς είχαν προηγηθεί σημαντικές μονογραφίες και άρθρα, στα οποία εξετάζονταν πτυχές της μνημειακής τέχνης της βυζαντινής εποχής αλλά και της Ιπποτοκρατίας έως το 1453, επέλεξα να επικεντρωθώ στην περίοδο μεταξύ της Άλωσης και της κατάληψης της Ρόδου από τους Οθωμανούς το 1522. Μνημείο κλειδί της εν λόγω περιόδου αποτελεί ο υπό εξέταση ναός του Αγίου Νικολάου, το μοναδικό ακριβώς χρονολογημένο (1497/98) και σχεδόν ακέραια σωζόμενο τοιχογραφικό σύνολο στο νησί.

Η πολυετής απασχόλησή μου, ως επί συμβάσει αρχαιολόγος της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου, μου πρόσφερε τη δυνατότητα της μελέτης των μνημείων της Δωδεκανήσου, και η μοναδική Βιβλιοθήκη της Εφορείας τη συνεχή βιβλιογραφική ενημέρωσή μου για αυτά. Κατά τη μακρά διάρκεια της μελέτης και της συγγραφής, ευτύχησα να έχω τη στήριξη και τη βοήθεια πολλών. Ο επόπτης των μεταπτυχιακών σπουδών μου, ομότιμος καθηγητής Νικόλαος Γκιολές, ήταν πάντα παρών, όταν ζητούσα τη βοήθειά του. Η ομότιμη καθηγήτρια Σοφία Καλοπίση-Βέρτη, μέλος της εποπτικής επιτροπής της διατριβής, που ήδη από τα πρώτα χρόνια των μεταπτυχιακών σπουδών με μύησε στην τέχνη των λατινοκρατούμενων περιοχών, *ἔτεινεν εὐήκοον οὖς* κάθε φορά που αποκαλύπτονταν δεδομένα, τα οποία προσέθεταν στην έρευνα και βοηθούσαν στην κατανόηση του χαρακτήρα της τοπικής τέχνης. Στη σύνταξη του τελικού κειμένου πολλά οφείλω και στις παρατηρήσεις των μελών της εποπτικής επιτροπής, της καθηγήτριας Βυζαντινής Ιστορίας Κατερίνας Νικολάου, των καθηγητριών Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης Ιωάννας Στουφή-Πουλημένου και Αναστασίας Δρανδάκη, του καθηγητή στο ίδιο τμήμα Γιώργου Πάλλη και του καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης Δημήτρη Παυλόπουλου.

Ξεχωριστές είναι οι ευχαριστίες μου στους συναδέλφους μου στην Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου. Η δρ Αγγελική Κατσιώτη, προϊσταμένη του Τμήματος Βυζαντινών Χώρων, στην οποία οφείλω πλείστα όσα, υπήρξε ο πιο πολύτιμος συνομιλητής και αρωγός στη διάρκεια της συγγραφής από την αρχή της μελέτης έως το τελικό κείμενο. Ευτύχησα να περάσω μαζί της αμέτρητες ώρες συζητήσεων και ανταλλαγής απόψεων στο φιλόξενο περιβάλλον της Βιβλιοθήκης της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας Δωδεκανήσου. Σταθερό στήριγμα στις ώρες της απογοήτευσης ή της πίεσης χρόνου, αφουγκράστηκε τις αγωνίες μου και με βοήθησε στην πραγμάτευση και την κατανόηση του μνημείου. Η διευθύντρια της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου δρ Μαρία Μιχαηλίδου, εισηγήθηκε θετικά για τη χορήγηση της άδειας μελέτης και δημοσίευσης του μνημείου. Την ευχαριστώ από καρδιάς. Ο Στέλιος Βλυσίδης, αρχιτέκτων μηχανικός, επέβλεψε τις κτηριολογικές εργασίες στο μνημείο το 2010 και μου παρείχε σημαντικές πληροφορίες. Ο αγαπητός φίλος Φώτης Σιδηρόπουλος, συντηρητής αρχαιοτήτων και έργων τέχνης, με ιώβεια υπομονή με συνέδραμε με τεχνικές πληροφορίες και με την έμπειρη ματιά του έλυνε τις απορίες μου κάθε φορά που αναζητούσα τα αυθεντικά τμήματα του διακόσμου ή αμφέβαλλα για το κατά τόπους εύρος των επιζωγραφήσεων.

Η διευθύντρια ε.τ. του Βυζαντινού Μουσείου δρ Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, η πρώτη, ουσιαστικά, μελετήτρια που μετά την αρχική παρουσίασή του μελέτησε τις προσωπογραφίες των

κτητόρων και προέβη σε εικονογραφικές παρατηρήσεις του συνόλου, μου παραχώρησε τις φωτογραφίες του προσωπικού της αρχείου. Με το επιστημονικό ήθος και κύρος που τη διακρίνει, διηύρυνε τους οριζόντες μου και στήριξε την προσπάθεια της ανάγνωσης των τοιχογραφιών, διάβασε επιστημονικά το χειρόγραφο και προέβη σε σημαντικές παρατηρήσεις. Της είμαι βαθύτατα υπόχρεος.

Με τη Sharon Gerstel, καθηγήτρια του Πανεπιστημίου της California, επισκεφθήκαμε μαζί, μεταξύ άλλων μνημείων, τον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί, όταν η μελέτη ήταν σε αρχικό στάδιο. Για τις εποικοδομητικές μας συζητήσεις καθώς και για το γεγονός ότι έθεσε υπόψη μου άρθρα της πριν από τη δημοσίευσή τους, την ευχαριστώ θερμά. Η συνάδελφος δρ Άννα-Μαρία Κάσδαγλη συνέβαλε στην αναζήτηση βιβλιογραφίας και μοιράστηκε μαζί μου τις γνώσεις της. Ο καθηγητής της Βυζαντινής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης Μανόλης Πατεδάκης έλυσε τις σχετικές με τις επιγραφές του μνημείου απορίες μου και επιβεβαίωσε την υπόθεσή μου αναφορικά με το αιγιματικό επίγραμμα του ημικυλίνδρου της αψίδας του ιερού, αφιερώνοντας πολύτιμο χρόνο. Η ερευνήτρια Στέλλα Frigerio-Ζένιου με συνέδραμε ως προς την πραγμάτευση των ενδυματολογικών στοιχείων των κτητορικών συνθέσεων. Ο καθηγητής της Βυζαντινής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών Αντώνης Παναγιώτου μου παραχώρησε πολύτιμο υλικό από το προσωπικό του αρχείο αναφορικά με τον βίο του αγίου Νικολάου. Τους ευχαριστώ όλους από καρδιάς.

Την αγωνία μου, τον ενθουσιασμό μου και ενίοτε την απογοήτευσή μου όλα αυτά τα χρόνια μοιράστηκαν, εκτός των προαναφερθέντων, αγαπητοί συνάδελφοι και αδελφικοί φίλοι. Ο Πρόδρομος Παπανικολάου, ο οποίος επιμελήθηκε την αγγλική περίληψη, η Δώρα Κωνσταντέλλου, η Κωνσταντία Κεφαλά, η Ουρανία Περδίκη, η Νικολέττα Πύρρου και ο Δημήτρης Λιάκος. Η αρχαιολογική συντροφιά των ατέλειωτων ωρών στη βιβλιοθήκη της ΕΦΑ Δωδεκανήσου, μεταξύ αυτών η Φωτεινή Ζερβάκη, η Πόπη Μπαϊράμη και η Βάσω Πατσιαδά, ζήσανε το μεγαλύτερο μέρος της προσπάθειάς μου και με εμπύχωναν κάθε λεπτό. Τους είμαι βαθύτατα ευγνώμων.

Ιδιαίτερης σημασίας για τη μελέτη των τοιχογραφιών ήταν η μικρής διάρκειας υποτροφία που έλαβα από το Ίδρυμα Dumbarton Oaks του Πανεπιστημίου του Harvard στη Washington, DC, τη διοίκηση του οποίου ευχαριστώ θερμά για ακόμη μια φορά.

Το Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών μου παραχώρησε επαγγελματικές φωτογραφίες των τοιχογραφιών (φωτογράφος Νίκος Κασέρης, 2002), αλλά και τα σχέδια αριθ. 2 και 13 (αρχιτ. Γιώτα Ζαχοπούλου), που συνεπικούρησαν ουσιαστικά στη μελέτη μου. Τον επόπτη του Κέντρου, ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο, και τη διευθύνουσα, δρα Ιωάννα Μπίθα, ευχαριστώ θερμά. Στην τελευταία οφείλω πολλά περισσότερα, καθώς ήταν πάντα πρόθυμη να με συνδράμει με φιλικές και επιστημονικές συμβουλές και τη συμβολή της στην τελική μορφή του βιβλίου.

Αισθάνομαι βαθιά την ανάγκη να ευχαριστήσω για την άψογη συνεργασία τον επιμελητή Michael Stork και τον Σωτήρη Παπαδήμα για τη σελιδοποίηση. Για τον τελικό έλεγχο των κειμένων η εκδοτική επιτροπή της ΧΑΕ, αποτελούμενη από τη δρα Αγγελική Κατσιώτη και την Μαρία Καζανάκη-Λάππα, αφιέρωσε πολλές ώρες και διόρθωσε σειρά από αβλεψίες. Τους είμαι βαθύτατα υπόχρεος. Εξυπακούεται ότι τυχόν λάθη ή παραλείψεις βαρύνουν αποκλειστικά εμένα.

Τέλος, ευχαριστώ θερμά το Διοικητικό Συμβούλιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας που αποφάσισε σε συνέχεια σχετικής προκήρυξης με διπλή τυφλή αξιολόγηση να συμπεριλάβει τη μελέτη στη σειρά των ηλεκτρονικών εκδόσεων της και το Ίδρυμα Περικλή Σ. Θεοχάρη που επιχορήγησε τη δαπάνη της έκδοσης.

Ως ελάχιστο αντίδωρο αγάπης το βιβλίο αφιερώνεται στους γονείς μου, Δημήτρη και Δέσποινα, που πάντα στήριζαν κάθε μου βήμα με περισσή κατανόηση και εμπιστοσύνη.

Ρόδος, Νοέμβριος 2022 - Δεκέμβριος 2025

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Στην τοποθεσία Φουντουκλί σώζεται μια έκκλησιὰ λεγόμενη Ἅγιος Νικόλαος τῆς Διμυλιάς, χτισμένη καὶ ζωγραφισμένη στὸν καιρὸ τῶν Παλαιολόγων. Ἡ ἀγιογραφία ἔχει σὲ πολλὰ φράγκικη ἐπίδραση».

Με αὐτὰ τα λίγα λόγια αναφέρεται ὁ Φώτης Κόντογλου στὸν ναὸ τοῦ Ἀγίου Νικολάου, στο κεφάλαιο με τίτλο «Οἱ θησαυροὶ τῆς ἀγιογραφίας μας» στο βιβλίο του *Ἡ πονεμένη ρωμοσύνη*¹.

Ὁ ναὸς τοῦ Ἀγίου Νικολάου στο Φουντουκλί βρίσκεται στις υπῶρειες τοῦ ὄρους Προφήτης Ἡλίας, σε ἀπόσταση τριῶν περίπου χιλιομέτρων ἀπὸ τα χωριά Διμυλιά καὶ Ελεούσα, σε θέση κατάφυτη ἀπὸ πεύκα, πλατάνια καὶ ελιές. Ἡ περιοχή εἶναι γνωστὴ με τὸ ὄνομα Φουντουκλί², που αναφέρεται τόσο στὸν ναὸ τοῦ Ἀγίου Νικολάου, ὅσο καὶ στη φημισμένη πηγὴ ἔξω ἀπὸ τὸν περίβολό του³.

Ὁ ναὸς ὁ ὁποῖος χρονολογεῖται ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή στα 1497/98, ξεχωρίζει ως μὴ ἀπὸ τις σημαντικότερες μεσαιωνικὲς ἐκκλησίαι τοῦ νησιού, λόγω τοῦ ἰδιάζοντος ἀρχιτεκτονικοῦ τύπου καὶ τοῦ ἰδιαίτερης καλλιτεχνικῆς ἀξίας τοιχογραφικοῦ τοῦ διακόσμου. Τὸ μνημεῖο ἔχει στο παρελθὸν ἀπασχολήσει τοὺς μελετητὲς περιστασιακὰ στο πλαίσιο ἀρθρῶν καὶ συλλογικῶν μονογραφιῶν, κυρίως ἔνεκα τῆς ἀκρῶς ενδιαφέρουσας ἀπεικόνισης τῶν δωρητῶν. Ἀντικείμενο τῆς ἀνά χεῖρας μελέτης ἀποτελεῖ ἡ συνολικὴ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ μνημείου, ἡ ὁποία ἐλπίζω νὰ καλύψει τα κενὰ στὴν ἔρευνα.

Ἡ μελέτη διαρθρῶνεται σὲ τέσσερα κεφάλαια. Τὸ πρῶτο κεφάλαιο περιλαμβάνει τέσσερα υποκεφάλαια. Τὸ πρῶτο υποκεφάλαιο αναφέρεται στις παλαιότερες δημοσιεύσεις καὶ μνείαι τοῦ ναοῦ. Ἀκολουθεῖ ἐν εἴδει προοιμίου ἡ ἀναφορὰ στὴν κατάσταση διατήρησης τοῦ μνημείου καὶ στις ἐπεμβάσεις τῆς Ἰταλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Μεσοπολέμου. Ἐπονται τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο, με τα σημαντικότερα γεγονότα τῆς περιόδου τῆς Ἱπποτοκρατίας (1309-1522), καὶ τὸ μικρῆς ἔκτασης υποκεφάλαιο με τις λιγοστὲς ἱστορικὲς πληροφορίες τῆς ἴδιας περιόδου γιὰ τὴν περιοχή τῆς Διμυλιάς, στὴν ὁποία βρίσκεται ὁ ναὸς τοῦ Ἀγίου Νικολάου. Στὸ δεῦτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ μνημείου. Στὸ τρίτο κεφάλαιο ἐξετάζεται ὁ γραπτὸς διάκοσμος, με πρῶτη τὴ διάταξη τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος. Ἀκολουθεῖ ἡ συστηματικὴ εἰκονογραφικὴ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν, ὅπου τα θέματα ἀναλύονται ὀμαδοποιημένα. Στὸ τέλος τῆς εἰκονογραφικῆς ἀνάλυσης, ὡς ἀδιάσπαστη καὶ ἀλληλοσυμπληρούμενη ἐνότητα, συνεχεῖται ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή καὶ οἱ παραστάσεις τῆς οἰκογένειας τῶν κτητόρων. Ὁ σχολιασμὸς τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος καὶ τῶν θεμάτων που ἐπελέγησαν ἔπεται τῆς εἰκονογραφικῆς ἀνάλυσης. Με αὐτὸν τὸν τρόπο θεώρησα

1. Φώτης Κόντογλου, *Ἡ πονεμένη ρωμοσύνη*, 6η ἐκδ. (Ἀθήνα: Ἀστήρ, 1984), 139.

2. Γιὰ τὸ τοπωνύμιο, βλ. Παπαχριστοδοῦλου, *Τοπωνυμικὸ τῆς Ρόδου*, 191.

3. Ἡ περιοχή, λόγω τοῦ εἰδυλλιακοῦ τοπίου, τῆς ἐκκλησίας καὶ τῆς πηγῆς ἀποτελεῖ πόλο ἐλξης τῶν φυσιολατρῶν, Ροδιῶν καὶ μὴ, γιὰ ἐκδρομὲς καὶ πεζοπορία. Ἡ πηγὴ ἐξυμνεῖται στα λαϊκὰ δίστιχα τῆς περιοχῆς, ὅπως: «Ἡπια τοῦ Φουντουκλί νερό, κι ἐφράνιασα καὶ δὲν μπορῶ». Κωνσταντῖνος Ν. Κωνσταντινίδης, *Ἡ Ρόδος ἓνα τραγούδι* (Ἀλεξάνδρεια, 1947), 70. Ὁρλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 83 σημ. 1.

πως το θέμα εξετάζεται πληρέστερα και συνολικά. Επίσης αποφεύγονται κατά το δυνατόν επαναλήψεις και σχήματα πρωθύστερα, ενώ παράλληλα λαμβάνονται υπόψη οι ιστορικές πληροφορίες των επιγραφών και των απεικονίσεων των κτητόρων καθώς και οι εικονογραφικές λεπτομέρειες και ιδιαιτερότητες που προκύπτουν από την εικονογραφική ανάλυση. Ακολουθεί η τεχνοτροπική μελέτη των τοιχογραφιών, η οποία παρουσιάζει σημαντικές δυσκολίες λόγω της κακής κατάστασης διατήρησής τους. Στη συνέχεια επιχειρείται μια σύντομη επισκόπηση της τέχνης της Ιπποτοκρατίας, που στοχεύει κυρίως στη σύνδεση των τοιχογραφιών με τις τοιχογραφίες των λοιπών μνημείων της Δωδεκανήσου, αλλά και με τη ζωγραφική των φορητών εικόνων. Στο τελευταίο κεφάλαιο της μελέτης, στα Συμπεράσματα, ανακεφαλαιώνονται και συγκεντρώνονται όλα τα στοιχεία αναφορικά με τις προσωπικότητες του κτήτορα και του ζωγράφου, αλλά και με το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι στη Ρόδο στην καμπή του 15ου αιώνα.

Τέλος, θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι φωτογραφίες που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα δημοσίευση προέρχονται από τη φωτογράφιση του 1966 και είναι ως επί το πλείστον ασπρόμαυρες. Στις δεκαετίες που μεσολάβησαν οι τοιχογραφίες υπέστησαν σημαντικές φθορές, που καθιστούν αδύνατη την εξαγωγή συμπερασμάτων χωρίς αντιπαραβολή τους με τη σημερινή τους κατάσταση. Για τον λόγο αυτό όπου είναι εφικτό ή κρίνεται απαραίτητο, προκειμένου να γίνουν αντιληπτές στον αναγνώστη οι παρατηρήσεις αναφορικά με την εικονογραφία, τα χρώματα ή την τεχνοτροπία, γίνεται αντιπαραβολή της σημερινής κατάστασης, ενώ αλλού, ιδίως στα μέρη, τα οποία καθαρίστηκαν πρόσφατα, γίνεται παράθεση μόνον έγχρωμων φωτογραφιών.

Κεφάλαιο 1

ΤΑ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Πριν από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 δεν υπάρχουν αναφορές στη βιβλιογραφία για τον εντοίχιο διάκοσμο του ναού του Αγίου Νικολάου. Ο ενδιαφέρων αρχιτεκτονικός τύπος του, όμως, είλκυσε από πολύ νωρίς την προσοχή των μελετητών. Πρώτος ο γερμανός ταξιδιώτης, καλλιτέχνης και ερευνητής Albert Berg, το 1862, στη μονογραφία του για τη Ρόδο δημοσίευσε χαλκογραφία του εξωτερικού του ναού, ονομάζοντάς τον εκ παραδρομής Προφήτη Ηλία⁴. Το μνημείο αναφέρουν και οι γάλλοι Εδουάρδος Μπιλιότι και αββάς Κοτρέ στο βιβλίο τους, που τυπώθηκε το 1881⁵. Ο Guido Sommi Picenardi, μέλος του ιπποτικού τάγματος και συγγραφέας μιας εκτενούς περιήγησης στο νησί, βρήκε το κτίσμα το 1900 με μεγάλες ρωγμές, θεωρώντας την κατάρρευσή του ζήτημα χρόνου⁶. Αργότερα, σε άρθρο του ο γνωστός ιταλός ιστορικός Giuseppe Gerola δημοσίευσε φωτογραφία του εξωτερικού του⁷ και ο αρχιτέκτονας Mario Paolini εκπόνησε όψεις και σχέδια⁸.

Τη συνολική παρουσίαση του ναού επιχείρησε ο Αναστάσιος Ορλάνδος, στον έκτο τόμο του *Αρχείου τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, μερικούς μήνες μετά την ενσωμάτωση της Ρόδου στο Ελληνικό Κράτος, το 1948. Πρώτη φορά δημοσιεύθηκε κάτοψη και τομή και παρουσιάσθηκε ο τοιχογραφικός διάκοσμος. Ο Ορλάνδος στη σύντομη αυτή δημοσίευση παρουσίασε συνοπτικά τις τοιχογραφίες και τις επιγραφές τους. Οι τοιχογραφίες χρονολογήθηκαν, βάσει της εικονογραφίας κυρίως, στον 15ο αιώνα⁹. Λίγα χρόνια αργότερα (1953) ο Pietro Lojacono¹⁰ αναφέρει ότι εντυπωσιάστηκε από τον διάκοσμο, ιδιαίτερα από τη μορφή του έφιππου αγίου Γεωργίου. Στα πορίσματα του Ορλάνδου βασίζεται και η συνοπτική παρουσίαση του μνημείου από τον Χριστόδουλο Ι. Παπαχριστοδούλου στη θεμελιώδη για την ιστορία της Ρόδου μονογραφία του, που εκδόθηκε το 1972¹¹, καθώς και η χρονολόγησή του από τον Μίλτο Γαρίδη, στο πλαίσιο της μονογραφίας του για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική¹². Ο Ηλίας Κόλλιας στη διδακτορική του διατριβή συγκαταλέγει τον διάκοσμο του Αγίου Νικολάου μεταξύ μιας ομάδας μνημείων που «αποπνέουν την τεχνοτροπία της πρωτεύουσας του Βυζαντίου»¹³.

Η αρχιτεκτονική του μνημείου έχει σχολιασθεί μερικώς από τον Χαράλαμπο Μπούρα, τον Μιχάλη Κάππα και τον Πύργο Ντέλλα. Ο πρώτος, στη συγκεντρωτική μονογραφία του για τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική, περιγράφει την ομάδα των τριών μνημείων της Ρόδου που ακολουθούν

4. Albert Berg, *Die Insel Rhodus* (Braunschweig: Westermann, 1862), 102, πίν. 59.

5. Εδουάρδος Μπιλιότι, Αββάς Κοτρέ, *Ἡ νῆσος Ρόδος*, μτφρ. Μάρκος Μαλλιαράκης, Σ. Καραβοκυρός (Ρόδος 1881), 248 (φωτ. ανατύπωση).

6. Sommi Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier*, 205.

7. Guiseppe Gerola, «I monumenti medioevali delle Tredici Sporadi», *ASAtene* I (1914): 321, εικ. 97.

8. Rodo Santoro, «I disegni di Mario Paolini nell'archivio della Scuola Archeologica Italiana di Atene», στο *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948: La ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali*, επιμ. Monica Livadioti, Giorgio Rocco (Catania: Edizioni del Prisma, 1996), 256, εικ. 102.

9. Όρλάνδος, «Μνημεία τῆς Ρόδου», 99-106. Όρλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 182-97.

10. Lojacono, «Pitture parietali bizantine rodiote», 180, εικ. 12.

11. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου*, 38, 378-83.

12. Miltiadis Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère* (Athènes: C. Spanos, 1989), 272.

13. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 245.

τον συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό τύπο και μνημονεύει ακροθιγώς τα χαρακτηριστικά τους¹⁴. Ο Γ. Ντέλλας, σε άρθρο του σχετικό με την τυπολογία των εκκλησιών της Ρόδου κατά την Ιπποτοκρατία (1309-1522), αναφέρεται στην ίδια ομάδα μνημείων τονίζοντας ότι «αποτελούν εξαιρετικά δείγματα στον ελλαδικό χώρο»¹⁵. Ο Μ. Κάππας, με αφορμή τις ομοιότητες ιδίως του τρούλου του μνημείου με το καθολικό της μονής Θάρι, προτείνει τη χρονολόγηση της ανέγερσης του Αγίου Νικολάου στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα¹⁶.

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες, κυρίως οι απεικονίσεις των κτητόρων είναι αυτές που γίνονται αντικείμενο αναφοράς σε επιστημονικά άρθρα. Οι αρχαιολόγοι Ελένη Παπαβασιλείου και Θεόδωρος Αρχοντόπουλος, σε από κοινού δημοσίευσή τους, χρονολογούν τον διάκοσμο στον 14ο-15ο αιώνα¹⁷. Ο Αθανάσιος Σέμογλου, σε άρθρο του για τις ταφικές προσωπογραφίες στον βυζαντινό κόσμο, τοποθετεί τις εν λόγω παραστάσεις του ναού στα τέλη του 15ου-αρχές του 16ου αιώνα¹⁸. Παρόμοια χρονολόγηση ακολούθησαν και δύο μελέτες που περιλήφθηκαν στα Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου για τα 2400 χρόνια από την ίδρυση της πόλης της Ρόδου. Στην πρώτη η Ιωάννα Μπίθα, εξετάζοντας τα ενδυματολογικά των κτητόρων και των παιδιών τους, χρονολογεί τις τοιχογραφίες στον 15ο αιώνα¹⁹. Ίδια χρονολόγηση, με επιφύλαξη, προτείνει και η Ιωάννα Χριστοφοράκη, συνεξετάζοντας τις χορηγικές μαρτυρίες στους ναούς της μεσαιωνικής Ρόδου²⁰, αλλά και η Cristina Stancioiu στη διδακτορική διατριβή της²¹. Επανερχόμενη στα ενδυματολογικά της Ρόδου δύο χρόνια αργότερα, η Μπίθα τοποθετεί τα πορτρέτα των κτητόρων στα τέλη του 15ου αιώνα²². Δεν λείπουν, επίσης, μνείες των εν λόγω πινάκων στο πλαίσιο συγκεντρωτικών μελετών, όπως της Sarah Brooks για τις ταφικές διακοσμήσεις της ύστερης βυζαντινής περιόδου και για τη γυναικεία χορηγία κατά την ίδια περίοδο²³, της Alice-Mary Talbot για τον θάνατο των παιδιών στο Βυζάντιο²⁴, της Sharon Gerstel για την ύπαιθρο

14. Μπούρας, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, 226-31.

15. Γεώργιος Ντέλλας, «Η τυπολογία των εκκλησιών της Ρόδου κατά την Ιπποτοκρατία (1309-1522)», *ΔΧΑΕ Α'* (2009): 87, <https://doi.org/10.12681/dchae.638>.

16. Κάππας, «Οι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου», 349 σημ. 41.

17. Papavassiliou, Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 324.

18. Semoglou, «Contribution à l'étude du portrait funéraire», 6-7.

19. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 435-36.

20. Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες», 463.

21. Cristina Stancioiu, *Objects and Identity: Analysis on Some Material Remains of the Latin and Orthodox Residents of Late Medieval Rhodes, Cyprus, and Crete* (unpublished PhD diss., Los Angeles: University of California, 2009), 236-37.

22. Ιωάννα Μπίθα, «Ενδυματολογικές συνήθειες στην ιπποτοκρατούμενη Ρόδο (1309-1522)», *Αρχαιολογία* 83 (Ιούν. 2002): 46.

23. Sarah T. Brooks, *Commemoration of the Dead: Late Byzantine Tomb Decoration (Mid-Thirteenth to Mid-Fifteenth Centuries)* (PhD diss., New York: Institute of Fine Arts, New York University, 2002), 422-27. Η ίδια, «Women's Authority in Death: The Patronage of Aristocratic Laywomen in Late Byzantium», στο *Female Founders in Byzantium and Beyond*, επιμ. Lioba Theis κ.ά., *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LX/LXI (2011/2012): 329-32, όπου η συγγραφέας, παρόλο που παραπέμπει στη μελέτη της Αχειμάστου-Ποταμιάνου, αναφέρει τη δωρήτρια ως άγνωστη και παραβλέπει την προτεινόμενη χρονολόγηση.

24. Talbot, «The Death and Commemoration of Byzantine Children», 304.

στην ύστερη βυζαντινή περίοδο²⁵, της Ελένης Παπαβασιλείου για τη χορηγία στη Ρόδο²⁶, της Σοφίας Καλοπίση-Βέρτη για τις προσωπογραφίες παιδιών στο Βυζάντιο²⁷.

Η σημαντικότερη συμβολή, ωστόσο, στη συνολική θεώρηση του μνημείου έγινε από τη Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου. Σε δική της πρωτοβουλία, κατά τη διάρκεια της υπηρεσιακής της θητείας ως επιμελήτριας στην Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου το 1966, οφείλεται η φωτογράφιση των τοιχογραφιών από τον γνωστό φωτογράφο Σπύρο Μελετζή. Έχοντας ήδη αναφερθεί σε στοιχεία του διακόσμου στη συγκεντρωτική της μελέτη για τη βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο²⁸, σε ειδικό άρθρο της, που δημοσιεύθηκε το 2004, μελετά τις ταφικές προσωπογραφίες και την κτητορική παράσταση, διαβάσει τη χρονολογία, ερμηνεύει τις επιγραφές και προβαίνει σε επί μέρους σημαντικές παρατηρήσεις εικονογραφικής και τεχνοτροπικής φύσεως²⁹.

Τα τελευταία χρόνια η έρευνα στράφηκε και σε μεμονωμένα θέματα του διακόσμου του ναού. Το 2000 ο Ηλίας Κόλλιας, σε μονογραφία του για τη μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική της Ρόδου στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα, αποδίδει τις απαρχές των διακοσμητικών θεμάτων της ιστόρησης σε ισπανομαυριτανικές επιρροές³⁰. Σε δύο άρθρα της, ωστόσο, η Sharon Gerstel καταλήγει στο ότι τα διακοσμητικά θέματα είναι οθωμανικά, και δη σελτζουκικά³¹. Ο Γεώργιος Δημητροκάλλης σε δύο άρθρα του πραγματεύεται, μεταξύ άλλων, την τοιχογραφία του έφιππου αγίου Γεωργίου της νότιας κόγχης, με αφορμή τον εικονογραφικό τύπο του *θαλασσοπεράτη* και το επίθετο *Διασορίτης*³².

Τέλος, η άνευ βιβλιογραφικής αναφοράς του Ιωάννη Βολανάκη ότι ο ναός του Αγίου Νικολάου υπήρξε μετόχιο της μονής της Αγίας Αικατερίνης του Σινά δεν απαντά σε κάποια γραπτή, γνωστή σε εμάς, πηγή³³. Ωστόσο, φαίνεται, σύμφωνα με προφορική μαρτυρία, πως στο αρχείο της μονής Σινά φυλάσσονται έγγραφα που επιβεβαιώνουν αυτή την πληροφορία³⁴.

25. Gerstel, *Rural Lives*, 151-52.

26. Ελένη Παπαβασιλείου, «Η χορηγία στη Ρόδο από τον 6ο έως τον 16ο αιώνα στον χώρο της γλυπτικής και της ζωγραφικής», *Δωδεκάνησος* 8 (2012): 70-2.

27. Kalopissi-Verti, «Picturing “Real” Children», 205.

28. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», στο *Το Αιγαίο επίκεντρο Ελληνικού πολιτισμού* (Αθήνα: Μέλισσα, 1992), 153-55.

29. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί».

30. Κόλλιας, *Μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική*, 56-8.

31. Sharon Gerstel, «Facing Architecture: Views on Ceramic Revetments and Paving Tiles in Byzantium, Anatolia and the Medieval West», στο *From Minor to Major: The Minor Arts in Medieval Art History*, επιμ. Colum Hourihane (Princeton, NJ: Penn State University Press, 2012), 43-65 (για το Φουντουκλί, βλ. 61-2). Gerstel, «Phountoukli».

32. Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», 44, 48, 60 εικ. 10. Dimitrokallis, «Saint Georges passant sur la mer», 369 και εικ. 4.

33. Βολανάκης, «Ο ναός του Προφήτου Αββακούμ», 235-36. Ο Ζαχαρίας Τσιρπανλής το 1991 αναφέρει: «Για την ύπαρξη σιναϊτικού μετοχίου και την παρουσία Σιναϊτών στην ιπποτοκρατούμενη Ρόδο έχω συγκεντρώσει ανέκδοτο υλικό από τα αρχεία της Μάλτας», Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες*, 310 σημ. 1.

34. Για την πληροφορία ευχαριστώ θερμά τον συνάδελφο δρ Νικόλα Φύσσα, επιμελητή του Σιναϊτικού Αρχείου.



Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Ο ναός του Αγίου Νικολάου, όπως συνάγεται από τα χρονικά των ιταλικών επεμβάσεων, ήταν σχεδόν ετοιμόρροπος και ερειπωμένος στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Η Ιταλική Αρχαιολογική Υπηρεσία προέβη σε αναστήλωση και ανακαίνιση, επεμβαίνοντας τόσο στο κτίσμα όσο και στις τοιχογραφίες. Κατά τις εργασίες αυτές το αρχικό δάπεδο καλύφθηκε με γκριζωπές πλάκες, αντικαταστάθηκε δε η κεράμωση, τα υαλοστάσια και τα θυρώματα του ναού. Η εισροή των όμβριων υδάτων από τις ρωγμές στην ανωδομή και η ανερχόμενη υγρασία είχαν προκαλέσει ανεπανόρθωτες ζημιές σε μεγάλο μέρος του διακόσμου, που συνίστανται σε εκτεταμένη απώλεια της ζωγραφικής, απολεπίσεις και εξανθήματα αλάτων. Σύμφωνα με την αισθητική και τις πρακτικές της εποχής, οι ιταλοί συντηρητές προέβησαν σε εκτεταμένες συμπληρώσεις κονιαμάτων και ζωγραφική αποκατάσταση. Οι αποκατεστημένες μορφές χαρακτηρίζονται από σχηματοποίηση και δεν αποδίδονται λεπτομέρειες προσώπων και ενδυμάτων. Το αποτέλεσμα που αντικρίζει ο επισκέπτης σήμερα οφείλεται στην «ομογενοποίηση» της ζωγραφικής, διαδικασία που ακολουθήθηκε επίσης στις επεμβάσεις στον Άγιο Φανούριο της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου το 1939 από τον διακοσμητή-συντηρητή Riccardo De Bacci Venuti του Παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου³⁵.

Οι επί μέρους παρανοήσεις που προέκυψαν από τις εργασίες αυτές, οι οποίες είναι κάθε άλλο παρά λίγες ή ήσσονος σημασίας, θα επισημανθούν στην εικονογραφική ανάλυση. Ας αναφερθούν ενδεικτικά ο άγγελος του Ευαγγελισμού, που έχει αποκατασταθεί ως γενειώσα μορφή (Εικ. 26), καθώς το άνω

35. Monica Livadiotti, Giorgio Rocco (επιμ.), *La presenza italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948* (Catania: Edizioni del Prisma, 1996), 240 (Rodo Santoro).



Δείγματα της κατάστασης διατήρησης των τοιχογραφιών και οι επεμβάσεις της συντήρησης επί Ιταλοκρατίας (1912-1945).

Φωτογραφίες από το Ιταλικό Φωτογραφικό Αρχείο (Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου).

μέρος του ήταν ολοσχερώς χαμένο, και το κατεστραμμένο πρόσωπο του έφιππου αγίου Γεωργίου που αποδόθηκε αμιγώς δυτικότροπα, όπως και πολλών άλλων μορφών. Εκτός από τις επιδιορθώσεις των προσώπων, μεγάλο μέρος του κάμπου έχει αποκατασταθεί. Με αυτόν τον τρόπο πληρώνεται το κενό των απωλειών και επιτυγχάνεται ένα αισθητικώς προσήκον αποτέλεσμα στο πνεύμα της εποχής των επεμβάσεων. Θα πρέπει να τονισθεί ότι οι επεμβάσεις αυτές δεν τεκμηριώθηκαν ποτέ, δεν σώθηκαν ημερολόγια ή φωτογραφίες και δεν δημοσιοποιήθηκαν επί μέρους αναφορές.

Παρά τα προβλήματα αυτά, η προσεκτική επιτόπια παρατήρηση και καταγραφή των παραστάσεων και μορφών, η συνακόλουθη εκ του σύνεγγυς σύγκριση με τα άθικτα μέρη της ζωγραφικής και η

αρωγή του συντηρητή έργων τέχνης Φώτη Σιδηρόπουλου της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου κατέστησαν εφικτή την κατά το δυνατόν πληρέστερη μελέτη του διακόσμου.

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Η Ρόδος, λόγω της γεωγραφικής της θέσης ανάμεσα σε τρεις ηπείρους, ήδη από την αρχαιότητα βρέθηκε στο στόχαστρο διαφόρων κατακτητών. Η κατάληψή της από το τάγμα των ιπποτών του Αγίου Ιωάννη³⁶ το 1309 και η συνακόλουθη, μέσα σε έναν χρόνο, κατάκτηση των περισσότερων νησιών του συμπλέγματος, ανοίγει μια νέα σελίδα στην ιστορία του νησιού³⁷.

Οι απαρχές του τάγματος των Ιωαννιτών ιπποτών, γνωστού ως τάγματος του Νοσοκομείου (Hospitallers), εντοπίζονται στην Παλαιστίνη ήδη πριν από την πρώτη Σταυροφορία. Τα μέλη του διατηρούσαν ξενώνα για άπορους προσκυνητές με ναό αφιερωμένο στον άγιο Ιωάννη. Βαθμιαία, η σημασία του τάγματος του Αγίου Ιωάννη για την άμυνα των λατινικών κτήσεων στους Αγίους Τόπους μεγάλωσε και πέρασαν στην κατοχή του σημαντικά οχυρά. Μαζί με το τάγμα των Ναϊτών, εξελίχθηκε σε κύριο πρωταγωνιστή των πολιτικών εξελίξεων στα σταυροφορικά κρατίδια, χωρίς όμως να εγκαταλείψει τη μέριμνα και την περίθαλψη των προσκυνητών. Οι Ιωαννίτες διατηρούσαν επίσης ξενώνες/νοσοκομεία στη δυτική Ευρώπη, σε κύριους οδικούς άξονες και λιμάνια που χρησιμοποιούσαν οι προσκυνητές καθ' οδόν προς τους Αγίους Τόπους.

Το 1306, μετά τη σύντομη παραμονή τους στην Κύπρο, η συμφωνία του μεγάλου μαγίστρου Foulques de Villaret με τον γενοβέζο τυχοδιώκτη Vignolo de' Vignoli είχε ως αποτέλεσμα την απόβασή τους στη Ρόδο, τον έλεγχο σημαντικών κάστρων του νησιού και, τέλος, την παράδοση της πόλης το 1309. Η κατάληψη της Ρόδου από τους Ιωαννίτες ιππότες αποτέλεσε τομή στην ιστορία του νησιού³⁸.

36. Για τα στρατιωτικά τάγματα, βλ. ενδεικτικά: Alan J. Forley, *Military Orders and Crusaders* (Aldershot: Ashgate, 1994). Malcolm Barber, επιμ., *The Military Orders. Fighting for the Faith and Caring for the Sick* (Hampshire: Routledge, 1994). Desmond Seward, *The Monks of War: The Military Religious Orders* (London: Penguin, 1995). Helen Nicholson, επιμ., *The Military Orders, 2: Welfare and Warfare* (Aldershot: Routledge, 1998). Peter W. Edbury, επιμ., *The Military Orders, 5: Politics and Power* (Farnham: Ashgate, 2012).

37. Από την πλούσια βιβλιογραφία σχετικά με την περίοδο της Ιπποτοκρατίας στα Δωδεκάνησα, βλ. μεταξύ άλλων: Anthony Luttrell, «Το Βυζάντιο και οι Ιωαννίτες ιππότες της Ρόδου (1306-1409)», *Σύμμεικτα* 11 (1977): 189-214. Ο ίδιος, «Greeks, Latins and Turks on Late-Medieval Rhodes», *Byzantinische Forschungen* 11 (1987): 357-74. Ο ίδιος, «Earthquakes in the Dodecanese: 1303-1513», στο *Halcyon Days in Crete III. A Symposium Held in Rethymnon. Natural disasters in the Ottoman Empire*, επιμ. Elizabeth Zachariadou (Rethymnon: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999), 145-51. Ηλίας Κόλλιας, *Οι Ιππότες της Ρόδου, το παλάτι και η πόλη* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1991). Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*. Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες*. Ο ίδιος, *Ανέκδοτα έγγραφα*. Luttrell, *The Town of Rhodes*. Karl Borchardt, Nikolas Jaspert, Helen J. Nicholson, επιμ., *The Hospitallers, the Mediterranean and Europe. Festschrift for Anthony Luttrell* (Aldershot, UK – Burlington, VT: Routledge, 2007). *Rhodes et les «Chevaliers de Rhodes» 1310-2010. Actes du Colloque (Rhodes, 28 et 29 mai 2010)* (Flavigny-sur-Ozerain: Académie Historique de l'Ordre de Malte, 2013). Πιο πρόσφατη βιβλιογραφία: Anna-Maria Kasdagli, *Stone Carving of the Hospitaller Period in Rhodes. Displaced Pieces and Fragments* (Oxford: Archaeopress, 2016).

38. Η κάλυψη της ιστορίας του τάγματος των Ιωαννιτών στη Ρόδο δεν είναι ομοιογενής. Οι Delaville Le Roulx, Luttrell, Τσιρπανλής και Vatin έχουν πραγματευθεί εκτενώς μέρη της πολιτικής ιστορίας, των οργανωτικών δομών και του κοινωνικού υποβάθρου στην ιπποτοκρατούμενη Ρόδο. Η επιγραφική, οι αρχιτεκτονικές μελέτες και οι

Βασικό μέλημα των Ιωαννιτών ήταν η προβολή της δράσης τους ως εφαρμογή της σταυροφορικής και χριστιανικής ιδεολογίας. Εκτός από την ευρύτερη περιοχή της Δωδεκανήσου, τα πλοία τους έλεγχαν σημαντικά θαλάσσια περάσματα, όπως την περιοχή των Κυθήρων και τις Βόρειες Σποράδες. Για να ενισχύσουν τον έλεγχό τους στα πελάγη, χρησιμοποιούσαν συστηματικά και λατίνους κουρσάρους, κυρίως Καταλανούς, ενώ η προσπάθειά τους να εμποδίσουν την προμήθεια πολεμοφοδίων από τους αλλόθρησκους μουσουλμάνους, πειρατές και μη, τούς έφερε σε ρήξη με τη Βενετία.

Η Ρόδος εξελίχθηκε σε σημαντικό κόμβο του διαμετακομιστικού εμπορίου, ειδικά για τους Δυτικούς που επιθυμούσαν να αποφύγουν τα λιμάνια που εξουσίαζαν οι Βενετοί: καράβια από την Καταλωνία, τη νότια Γαλλία και την Ιταλία χρησιμοποιούσαν τη Ρόδο ως κύριο σταθμό καθ' οδόν προς την Κύπρο ή την Αίγυπτο. Τα λάφυρα και οι σκλάβοι από τις επιδρομές των ιπποτών και των συμμάχων τους συχνά κατέληγαν στην αγορά της Ρόδου. Οι Ιωαννίτες μερίμνησαν για την ανάπτυξη τοπικής παραγωγής ζάχαρης³⁹ και σαπουνιού. Η πόλη της Ρόδου επεκτάθηκε διαδοχικά, και στον αστικό της πληθυσμό οι ορθόδοξοι Έλληνες συμβίωναν με Λατίνους, Εβραίους, Αρμένιους και Σύρους καθώς και με πολυάριθμους σκλάβους από τα Βαλκάνια και τις χώρες της Ανατολής. Οι εντόπιοι, ιδιαίτερα οι Έλληνες, χρησιμοποιούνταν από τους ιππότες είτε ως εκπρόσωποί τους είτε ως διερμηνείς στις διαπραγματεύσεις τους με τους Τούρκους. Η ευμάρεια της αστικής τάξης των Ελλήνων, η οποία περιγράφεται με έμφαση στο ποίημα του Εμμανουήλ Λιμενίτη «Τὸ θανατικὸν τῆς Ρόδου»⁴⁰, εξηγείται αν δεχθεί κανείς την έντονη δραστηριότητά τους στην οικονομική ζωή του νησιού. Στην ύπαιθρο εντοπίζονται, κυρίως, οι κατώτερες οικονομικά τάξεις, όπως οι ελεύθεροι γεωργοί και οι «πάροικοι», οι οποίοι υποχρεώνονταν σε δουλεία προς το τάγμα, τη λεγόμενη «παροικία» (*parichia*)⁴¹.

Κατά τον 14ο αιώνα οι ιππότες εδραίωσαν την κυριαρχία τους στα γειτονικά νησιά και συμμετείχαν σε εκστρατείες και επιδρομές που σκοπό είχαν να ελέγξουν την εξάπλωση του Ισλάμ. Για ικανό χρονικό διάστημα (1374-1402) κατείχαν τη Σμύρνη, αποπειράθηκαν δε να εγκατασταθούν και στην Πελοπόννησο. Το 1402 ο Ταμερλάνος έδιωξε τους ιππότες από τη Σμύρνη κι εκείνοι λίγο μετά οικοδόμησαν ισχυρό κάστρο, το Πετρούμι, στην Αλικαρνασσό. Το 1444 η Ρόδος πολιορκήθηκε από τους Μαμελούκους της Αιγύπτου και κινδύνεψε σοβαρά. Στη συνέχεια, όμως, ο κυριότερος αντίπαλος των Ιωαννιτών ήταν οι Οθωμανοί. Τα μικρότερα νησιά και η ύπαιθρος της Ρόδου λεηλατήθηκαν αρκετές φορές από τουρκικούς στόλους, αν και τα κάστρα της ενδοχώρας συνήθως πρόσφεραν επαρκές καταφύγιο στον πληθυσμό. Η ενίσχυση της οχύρωσης της πόλης οδήγησε σε αποτυχία την πολιορκία

αρχαιολογικές έρευνες, η δημοσίευση αρχειακών εγγράφων και η μελέτη της δράσης του τάγματος σε χώρες της δυτικής Ευρώπης, έχουν προσθέσει βάθος στην έρευνα. Όμως, ακόμη και σήμερα, το έργο του Bosio, *Dell'Istoria della Sacra Religione* (1594), αποτελεί απαραίτητο βοήθημα για τη συνολική θεώρηση της περιόδου. Βλ. σχετικά: Anna-Maria Kasdagli, *Coins in Rhodes. From the monetary reform of Anastasius I until the Ottoman conquest (498-1522)* (Oxford: Archaeopress, 2018), 86-7.

39. Ηλίας Ε. Κόλλιας, Μαρία Μιχαηλίδου, «Το μεσαιωνικό εργαστήριο παραγωγής ζάχαρης της Ρόδου», στο *Τεχνονομία στη λατινοκρατούμενη Ελλάδα* (Αθήνα: Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, 2000), 36-49. Οι ίδιοι, «Βιοτεχνικές εγκαταστάσεις παραγωγής ζάχαρης κατά τον Μεσαίωνα στη νοτιοανατολική Μεσόγειο και τη Ρόδο», στο *Αρχαιολογικά τεκμήρια βιοτεχνικών εγκαταστάσεων κατά τη βυζαντινή εποχή, 5ος-15ος αιώνας* (Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2004), 11-26.

40. Wagner, *Carmina graeca medii aevi*, 203-25. Εμμανουήλ/Μανόλης Λιμενίτης, *Το θανατικόν της Ρόδου*, επιμ. G. St. Henrich (Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Τριανταφυλλίδη, 2015).

41. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 55 σημ. 52.

από τις δυνάμεις του Μωάμεθ Β΄ του Κατακτητή το 1480, γεγονός που προκάλεσε αίσθηση σε όλη την Ευρώπη. Το 1510 ο στόλος του τάγματος καταναυμάχησε τις δυνάμεις των Μαμελούκων στην Αλεξανδρέττα, καταδικάζοντας σε αποτυχία την προσπάθεια των Αιγυπτίων να ελέγξουν τη διείσδυση των Πορτογάλων στον Ινδικό ωκεανό⁴². Στην κυριαρχία των Ιωαννιτών έθεσε τέλος η εξάμηνη πολιορκία της Ρόδου το 1522 από τον Σουλεϊμάν Α΄ τον Μεγαλοπρεπή (1494/96-1566). Οι ιππότες συνθηκολόγησαν με ευνοϊκούς όρους και, όταν αποχώρησαν από τη Ρόδο, τους ακολούθησε μερίδα του αστικού πληθυσμού, μέρος του οποίου τελικά εγκαταστάθηκε στη Μάλτα.

Η ΔΙΜΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΙΠΠΟΤΟΚΡΑΤΙΑΣ

Το όνομα Διμυλιά (η) σηματοδοτεί τόπο δύο μύλων, προφανώς λόγω της γεωμορφολογίας της με τα άφθονα νερά και τους νερόμυλους⁴³. Η παλαιότερη μνεία για τον οικισμό της Διμυλιάς προέρχεται από τα πρώτα χρόνια της Ιπποτοκρατίας. Στις 4 Νοεμβρίου 1314, επί μεγάλου μαγίστρου Foulques de Villaret, αποφασίστηκε ότι ο οικισμός, μαζί με αρκετούς άλλους, θα δεσμευόταν (πιθανότατα ενοικιαζόταν), προκειμένου να εξασφαλισθούν τα αναγκαία 30.000 νομίσματα για να ανεγερθεί το νοσοκομείο του τάγματος⁴⁴. Το 1515 το *casale* της Διμυλιάς ανήκε στη λατινική αρχιεπισκοπή της Ρόδου⁴⁵.

Στα κατάλοιπα της περιόδου που σώζονται στην ευρύτερη περιοχή αξίζει να αναφερθούν, εκτός από τον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί, άλλοι δύο βυζαντινοί ναοί: ο μονόχωρος καμαροσκέπαστος της Παναγίας Ελεούσας στη θέση «Κοσκινιστή», κτισμένος στα ερείπια παλαιοχριστιανικής βασιλικής, με δύο στρώματα τοιχογραφιών που χρονολογούνται στη στροφή του 14ου και στα τέλη του 17ου αιώνα το δεύτερο⁴⁶, και ο Άγιος Γεώργιος, δυτικά του οικισμού, πιθανώς μεσοβυζαντινής περιόδου με σπαράγματα τοιχογραφιών σε δύο στρώματα⁴⁷. Νοτίως του ναού του Αγίου Νικολάου στο Φουντουκλί σώζεται αντίβαρο ελαιοπιεστηρίου· ένα ακόμη, το οποίο φέρει ανάγλυφο σταυρό τύπου Μάλτας⁴⁸, εντοπίζεται κοντά στο σανατόριο της Ελεούσας. Τέλος, στον ενοριακό ναό των Αγίων Σαράντα Διμυλιάς, μεταξύ των δεσποτικών εικόνων του τέμπλου η μία έχει ζωγραφισθεί σε ξύλινο φορέα βυζαντινής περιόδου, που σώζει διάκοσμο με κυματιστές κυανές και κόκκινες γραμμές⁴⁹.

Το σημαντικότερο, όμως, μνημείο της ευρύτερης περιοχής είναι ο ναός του Αγίου Νικολάου στη θέση Φουντουκλί, ο τοιχογραφικός διάκοσμος του οποίου χρονολογείται με επιγραφή στα 1497/98 και αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας μελέτης.

42. Nicolas Vatin, *L'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, l'Empire ottoman et la Méditerranée orientale entre les deux sièges de Rhodes, 1480-1522* (Louvain – Paris: Peeters, 1994), 300, 317-19.

43. Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό της Ρόδου*, 93.

44. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, 43. Luttrell, O'Malley, *The Countryside of Hospitaller Rhodes*, 22.

45. Jürgen Sarnowsky, *Macht und Herrschaft im Johanniterorden des 15. Jahrhunderts: Verfassung und Verwaltung der Johanniter auf Rhodos (1421-1522)* (Münster: LIT, 2001), 459-60. Luttrell, O'Malley, *The Countryside of Hospitaller Rhodes*, 38 σημ. 23, όπου βιβλιογραφία.

46. Για τον ναό, βλ. Κεφαλά, «Το ιδιοθέσιον του Αβραάμ».

47. Τον ναό, που παραμένει αδημοσίευτος, εντοπίσαμε το 2009 σε από κοινού υπηρεσιακή αυτοψία με τη συνάδελφο Χαρούλα Φανταουτσάκη.

48. Αδημοσίευτο εύρημα.

49. Βλ. μνεία: Κατσιώτη, Μαστροχρήστος, «Παλαιολόγια εικόνα Παναγίας Ελεούσας», 306.

Κεφάλαιο 2

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ Ο ΤΕΤΡΑΚΟΓΧΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΟ ΦΟΥΝΤΟΥΚΛΙ ΚΑΙ ΤΑ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ

Ο ναός ανήκει στον σχετικά σπάνιο αρχιτεκτονικό τύπο του τετράκογχου⁵⁰ (Εικ. 1, 2). Είναι το καλύτερα διατηρημένο από τα τρία μνημεία του ίδιου τύπου στη Ρόδο – μαζί με την Κοίμηση της Θεοτόκου στη Σαλάκου και τον Άγιο Γεώργιο (Χουρμαλί μεντρεσέ) στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου – και το μοναδικό που διατηρεί τον τοιχογραφικό του διάκοσμο⁵¹. Ιδιαίτερης μνείας χρήζει το γεγονός ότι τα τρία δείγματα του τετράκογχου τύπου στη Ρόδο έχουν διαφορετικές διαστάσεις, στοιχείο που χαρακτηρίζει την ταυτότητα και τη χρήση τους. Το μεν Χουρμαλί είναι καθολικό μονής εντός των τειχών, η Κοίμηση της Σαλάκου φαίνεται πως ήταν ανέκαθεν ενοριακός ναός⁵², ενώ το Φουντουκλί, όπως θα φανεί παρακάτω, ήταν ένας αμιγώς κοιμητηριακός ναός.

Ο κεντρικός τετράγωνος χώρος του ναού καλύπτεται από τρούλο, και σε κάθε πλευρά του τετραγώνου προστίθενται τρεις, εξωτερικά ημιεξαγωνικές αψίδες, που στεγάζονται με τεταρτοσφαίρια. Στο Φουντουκλί, όπως και στον Άγιο Γεώργιο Χουρμαλί, εξαίρεση αποτελεί η ανατολική κόγχη, η οποία, σε αντίθεση με τις λοιπές, δεν ανοίγεται απευθείας επί των πλευρών του τετραγώνου, αλλά με την παρέμβαση μικρής κυλινδρικής καμάρας. Με αυτόν τον τρόπο αφενός ο ναός εκφεύγει από το αμιγώς περίκεντρο σχήμα του και αποκτά κεντρικό άξονα και μεγαλύτερο χώρο για το ιερό βήμα⁵³.

Η λιθοδομή του ναού, πάχους κατ' ελάχιστο ενός μέτρου, αποτελείται από δύο ανεξάρτητους τοίχους-όψεις με το ενδιάμεσο κενό να συμπληρώνεται με σχετικά χαλαρό υλικό από θραύσματα λίθων και κονίαμα (Εικ. 3-8). Συνίσταται κυρίως από τοπικό ασβεστόλιθο (ατσακόπετρα) με εκτεταμένη χρήση βησάλων και από εγχώριο πωρόλιθο για τους σταθμούς (λαμπάδες), τόξα και θόλους. Είναι εμφανής η προσπάθεια δημιουργίας ψευδοϊσόδομου συστήματος, αλλά το μικρό οριζόντιο μήκος των λίθων σε σχέση με το ύψος τους, δεν έχει αποτρέψει τη δημιουργία κατακορύφων διαμετρών αρμών. Στη συμμετρική, σχεδόν κυκλωτερή, κάτοψη φαίνεται πως οφείλεται η διάσωση του ναού έως τις μέρες μας, παρά τα στατικά προβλήματα και τις σεισμικές καταπονήσεις.

Τρεις ευρείες ορθογώνιες θύρες ανοίγονται στο κέντρο της νότιας, της δυτικής και της βόρειας κόγχης. Κάθε μία στέφεται από πλατύ λιθόπλινθο. Όπως φαίνεται από φωτογραφία του 1936 (Εικ. 6), η δυτική θύρα είχε κλεισθεί, άγνωστο πότε, και μετατραπεί σε παράθυρο⁵⁴. Το ιερό φωτίζει ευρύχωρο τοξωτό παράθυρο στο μέσον του ημικυλίνδρου, το οποίο εξωτερικά φέρει εξέχον ακόσμητο πλαίσιο

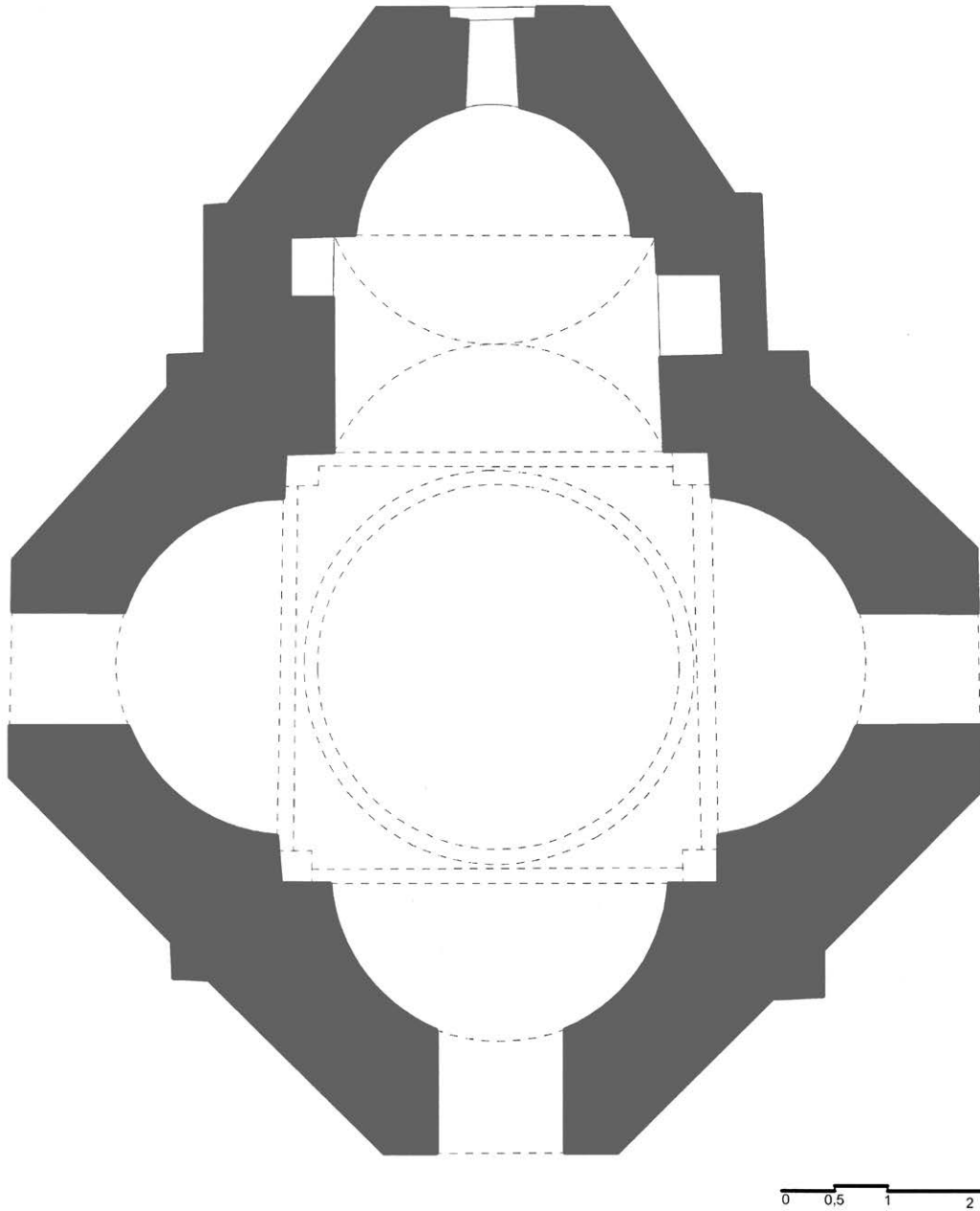
50. Για τους τετράκογχους ναούς, βλ. ενδεικτικά: Kleinbauer, «Aisled Tetraconch Churches of Syria and Northern Mesopotamia». Χαράλαμπος Μπούρας, «Η αρχιτεκτονική της Παναγίας του Μουχλίου στην Κωνσταντινούπολη», ΔΧΑΕ ΚΣΤ' (2005): 35-49, <https://doi.org/10.12681/dchae.426>.

51. Στην Κοίμηση της Σαλάκου έχει αποκαλυφθεί, κάτω από νεότερα επιχρίσματα, σπάραγμα τοιχογραφίας που δύναται να χρονολογηθεί στον 15ο αιώνα (αδημοσίευτο).

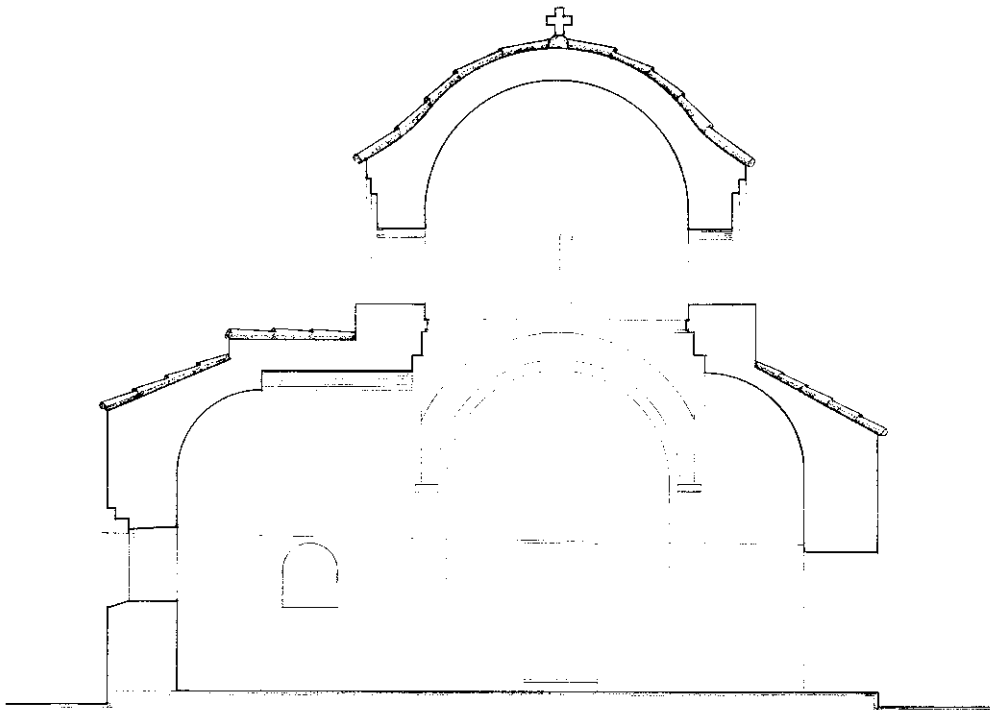
52. Για τον ναό, βλ. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου*, 378-79. Papavassiliou, Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 325. ΑΔ 48 (1993), Β2, Χρονικά: 575 (Ι. Βολανάκης). Σε απόσταση μερικών δεκάδων μέτρων από τον ναό σώζονται τα λείψανα του μεσαιωνικού κάστρου της Σαλάκου, βλ. σχετικά: Αλεξάνδρα Στεφανίδου, «Κάστρο Σαλάκου», στο *Ενετοί και Ιωαννίτες Ιππότες. Δίκτυα Οχρωματικής Αρχιτεκτονικής* (Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2001), 200.

53. Όρλάνδος, «Μνημεία της Ρόδου», 102-3.

54. Συμεών Μ. Δοντάς, *Ρόδος 1850-1950. Εκατό χρόνια φωτογραφίας* (Θεσσαλονίκη: Ζήτη, 2012), 245.



Εικ. 1. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Κάτοψη (σχέδιο αρχιτέκτονος Γιώτας Ζαχοπούλου, Ιούνιος 2005).



Εικ. 2. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Τομή κατά μήκος προς νότο (αποτύπωση τοπογράφου μηχανικού Φανούριου Ροδίτη και σχεδιάστριας Μάγδας Μαριά).



Εικ. 3. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Άποψη από δυτικά.

(Εικ. 4, 5). Ακόσμητα είναι και τα πλαίσια των τεσσάρων ραδινών παραθύρων⁵⁵, τα οποία ανοίγονται στις αντίστοιχες με τα τέσσερα κύρια σημεία του ορίζοντα πλευρές τού τυμπάνου του τρούλου (Εικ. 3-8).

Επάνω από το ανώφλι της βόρειας θύρας υπάρχει ημικυκλική κόγχη στην οποία είθισται να απεικονίζεται ο επώνυμος άγιος. Την περιθέει πλίνθινο κόσμημα, που συνίσταται από ταινία λοξώς τοποθετημένων βησάλων (Εικ. 9). Εκτός αυτού, στον ευρύ δωδεκάπλευρο τρούλο (Εικ. 8), ο οποίος καλύπτεται με βυζαντινά κεραμίδια, σώζονται κάποια από τα ελάχιστα διακοσμητικά στοιχεία της τοιχοποιίας⁵⁶. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται δίδυμοι και συνδεδεμένοι με «ηράκλειον άμμα» (σταυρόκομπο) ημικιονίσκοι στην τοξοστοιχία (Εικ. 8), που απαντούν στην περιοχή ήδη από τον 13ο αιώνα στο καθολικό της μονής του Θάρι⁵⁷. Κόσμημα με αρχαία καταγωγή και αποτροπαϊκές ιδιότητες, ήταν σε χρήση κυρίως κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, ιδίως από τη γλυπτική, αλλά και από τον χώρο της μικροτεχνίας⁵⁸. Επίσης, τα τριγωνικά διαστήματα που μεσολαβούν μεταξύ της γένεσης των ενάλληλων τόξων πληρώνονται με κεραμοπλαστικά κοσμήματα, εναλλάξ ρόμβων και δίσκων με ακτίνες (Εικ. 11, 12). Όμως, η διακοσμητική χρήση αυτών των κεραμοπλαστικών ελέγχεται, καθότι βρίσκονταν κάτω από το επίχρισμα που θεωρητικά κάλυπτε όλο τον τρούλο.

Ο δωδεκάπλευρος τρούλος του Αγίου Νικολάου συγκαταλέγεται από τον Ορλάνδο στον λεγόμενο τύπο των «ροδιακών τρούλων»⁵⁹. Ο όρος δηλώνει τη μοναδικότητα μιας ομάδας τρούλων σε μνημεία της Ρόδου, οι οποίοι, μολονότι εντάσσονται στη γενικότερη σύλληψη της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, χρησιμοποιούν ένα ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο που δεν βρίσκει ακριβή παράλληλα τόσο στην εγγύς περιοχή, όσο και στην ευρύτερη επικράτεια.

Η εκλεκτική συγγένεια ωστόσο του τρούλου του Φουντουκλί σε σύγκριση με αυτόν του καθολικού της μονής Θάρι, παρέχει τη βάση, πάνω στην οποία μπορεί να αξιολογηθεί και να δώσει, έστω

55. Βλ. Όρλάνδος, «Μνημεία τής Ρόδου», 110 εικ. 99. Οι Ιταλοί, αντί ναλοστασίων, στα ανοίγματα του τρούλου χρησιμοποίησαν αλάβαστρο, όπως στο παρεκκλήσι του ισογείου και τους φεγγίτες του ορόφου του παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου.

56. Για τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των μεσαιωνικών ναών της Ρόδου, βλ. Γιώργος Ντέλλας, «Μορφολογικά στοιχεία των ιπποτικών εκκλησιών της Ρόδου», στο *Γλυπτική και λιθοξοϊκή στη Λατινική Ανατολή, 13ος-17ος αιώνας*, επιμ. Όλγα Γκράτζιου (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007), 196-217.

57. Βλ. Όρλάνδος, «Μνημεία τής Ρόδου», 112, εικ. 101. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 25.

58. Από την πλούσια βιβλιογραφία για το κόσμημα, βλ. επιλεκτικά: Λασκαρίνα Μπούρα, «Δύο βυζαντινά μανουάλια από τη Μονή Μεταμορφώσεως τών Μετεώρων», *Βυζαντινά* 5 (1973): 139. Θεοχάρης Παζαράς, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιας πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1988), 112-114. Ioli Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite* (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985), εικ. 1, 6, 8, 9, 44. Anthony Cutler, Jean-Michel Spieser, *Byzance médiévale, 700-1204* (Paris: Gallimard, 1996), εικ. 290-293. Stephan Westphalen, *Die Odalar Camii in Istanbul. Architektur und Malerei einer mittelbyzantinischen Kirche* (Tübingen: Wasmuth, 1998), 149. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 25-6 και σημ. 18. Snezhana Filipova, «Comparative Methodology of the Heracles' Knot and its Meaning in Macedonian Medieval Art», *Patrimonium* 14 (2016): 107-16. Jasmina Ćirić, «Heracles Knot in the Architecture of Late Byzantium», στο *38ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα, 2018)*, 48-9.

59. Όρλάνδος, «Μνημεία τής Ρόδου», 108-12. Από την ομάδα των τριών ροδιακών μνημείων του ίδιου τύπου, μόνον ο τρούλος της Κοίμησης της Σαλάκου είναι δεκαεξάπλευρος, βλ. Σωτήρης Βογιατζής, «Τρούλλοι με δεκαεξάπλευρο τύμπανο», *ΔΧΑΕ ΛΘ'* (2018): 243-44, <https://doi.org/10.12681/dchae.18560>, όπου και σχόλια για την τοπική ιδιομορφία τους.



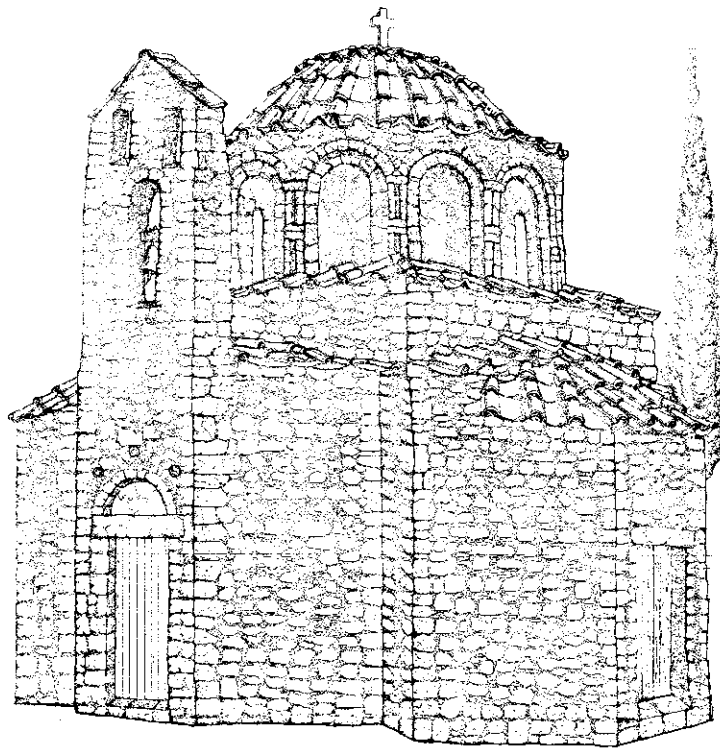
Εικ. 4. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Άποψη από νοτιοανατολικά.



Εικ. 5. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Άποψη από βορειοανατολικά.



Εικ. 6. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Άποψη από βορειοδυτικά (λήψη του 1936).



Εικ. 7. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Άποψη από βορειοδυτικά (αποτύπωση τοπογράφου μηχανικού Φανούριου Ροδίτη και σχεδιάστριας Μάγδας Μαριά).



Εικ. 8. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Ο τρούλος από δυτικά.

και αποσπασματικά, μία εικόνα ως προς τον τρόπο που λειτούργησε ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός, η συλλογική μνήμη και οι κοινές καταβολές⁶⁰.

Όπως είχε παρατηρήσει ο Ορλάνδος⁶¹, η εκκλησία δεν φαίνεται να είχε τέμπλο, όπως συμβαίνει με τα περισσότερα σύγχρονά της μνημεία της περιοχής, ανεξαρτήτως θέσης ή χρήσης. Η μη ύπαρξη τέμπλου, ειδικά σε ναούς της κλίμακας του Φουντουκλί, όπου υπήρχε άπλετος χώρος για το εκκλησίασμα, αποτελεί μάλλον επίδραση από το λατινικό δόγμα, όπως έχει επισημανθεί σε άλλες περιοχές⁶².

Στη γένεση των αψίδων έχουν τοποθετηθεί ακουστικά αγγεία (Εικ. 14-17)⁶³. Παρόμοια έχουν επισημανθεί και σε άλλους ναούς της Ρόδου, μεταξύ των οποίων ο Άγιος Γεώργιος Χουρμαλί και η Παναγία Κυρά στα Σιάννα⁶⁴.

60. Για τον τρούλο του καθολικού της μονής Θάρι, βλ. Όρλάνδος, «Μνημεία τής Ρόδου», 102-3.

61. Όρλάνδος, «Ναοί τής Ρόδου», 192.

62. Η ανωτέρω διαπίστωση επαληθεύτηκε από προσωπική παρατήρηση, καθώς από τη βιβλιογραφία λείπει μια μελέτη αναφορικά με το φαινόμενο ύπαρξης ή μη τέμπλων στη Ρόδο και τα δορυφορούντα αυτή νησιά κατά την περίοδο της Ιπποτοκρατίας, σε αντίθεση με την Κρήτη ή την Κύπρο. Βλ. Αθανάσιος Μαΐλης, «Τα κτιστά τέμπλα της Κρήτης (14ος-15ος αιώνας). Επαρχιακή λύση ή ομολογία πίστεως;», *ΔΧΑΕ ΛΣΤ'* (2015): 111-44, <https://doi.org/10.12681/dchae.1776>. Ο ίδιος, «Orthodox Templa and Latin Tramezzi at the Late Medieval Cretan Churches». Επίσης, πρόσφατα: Athanasios Mailis, *Obscured by Walls. The Bēma Display of the Cretan Churches from Visibility to Concealment*. Byzanz zwischen Orient und Okzident 18 (Heidelberg: Propylaeum, 2020). Αναφορικά με την ύπαρξη ή μη τέμπλων στην Κύπρο, βλ. Michalis Olympios, «Stripped from the Altar, Recycled, Forgotten: The Altarpiece in Lusignan Cyprus», *Gesta* 53, αριθ. 1 (2014): 47-72. Τα τέμπλα της περιοχής εξετάζονται στην αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή του Πρόδρομου Παπανικολάου, βλ. Papanikolaou, *Rural Church Architecture in the Countryside of Hospitaller Rhodes*.

63. Για τα ακουστικά αγγεία και τη χρήση τους, βλ. Sharon E. J. Gerstel, Chris Kyriakakis, Konstantinos T. Raptis, Spyridon Antonopoulos, James Donahue, «Soundscapes of Byzantium. The Acheropoiotos Basilica and the Cathedral of Hagia Sophia in Thessaloniki», *Hesperia* 87 (2018): 177-213, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

64. Μαστροχρήστος, «Ο βυζαντινός ναός της Παναγίας Κυράς», 441 σημ. 13, όπου παραδείγματα.



Εικ. 9. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Άποψη από βορρά.



Εικ. 10. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Βόρεια όψη. Τα σκυφία.

Πάνω από το υπέρθυρο της κύριας, βόρειας εισόδου έχουν τοποθετηθεί συμμετρικά τρία σκυφία (Εικ. 9, 10). Πρόκειται για στοιχείο που, σε αντίθεση με την πλειάδα των παραδειγμάτων στην Κρήτη⁶⁵, απαντά σε ευάριθμους μεσαιωνικούς ναούς της Ρόδου, μεταξύ αυτών στο καθολικό της μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Θάρι⁶⁶, στην Παναγία Κυρά στα Σιάννα⁶⁷, την Κοίμηση στο Ασκληπειό⁶⁸, τον Άγιο Δημήτριο στη Λίνδο, τον Άγιο Μερκούριο στην Ίστριο, τον Άγιο Γεώργιο στο Βάτι και τον Άγιο Θωμά στη Μονόλιθο⁶⁹. Τα σκυφία είναι νεότερα (19ου αιώνα)⁷⁰, αλλά έχουν τοποθετηθεί στη

65. Βλ. ενδεικτικά: Anastasia G. Yangaki, «Immured Vessels in Churches on Crete. Preliminary Observations on Material from the Prefecture of Rethymnon», ΔΧΑΕ ΛΔ' (2013): 375-84, <https://doi.org/10.12681/dchae.1733>. Η ίδια, «Immured Vessels in the Church of Agios Georgios at Theriso (Crete)», *Archeologia Medievale* 39 (2012): 361-70. Αναστασία Παγκάκη, «Εντοιχισμένα εφραλωμένα αγγεία σε εκκλησίες της επαρχίας Αμαρίου. Πρώτη θεώρηση», στο *Η επαρχία Αμαρίου από την αρχαιότητα έως σήμερα. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Δήμοι Κουρητών και Συβρίτου, 27-31 Αυγούστου 2010*, επιμ. Στέργιος Μ. Μανουράς (Αθήνα, 2014), I, 313-39. Anastasia G. Yangaki, «Immured Vessels in the Church of Panagia Eleousa, Kitharida, Crete», στο *Glazed Pottery of the Mediterranean and the Black Sea Region, 10th-18th Centuries*, επιμ. Sergei Bocharov, Véronique François, Ayrat Sitdikov (Kazan-Kishinev: Stratum, 2017), II, 135-64. Η ίδια, *Ceramics in Plain Sight: the Bacini of the Churches of Crete. "Reflections" of the Late Medieval and the Early Modern Material Culture of the Island, I. The Regional Unit of Chania* (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2021), όπου πρόσφατη βιβλιογραφία.

66. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 18.

67. Μαστροχρήστος, «Ο βυζαντινός ναός της Παναγίας Κυράς», 440. Ο ίδιος, «Βυζαντινά μνημεία στο Κεραμί», 183.

68. Ιωάννης Βολανάκης, *Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ασκληπειό Ρόδου* (Ρόδος, 2006), φωτ. χωρίς αριθμηση.

69. Και τα τέσσερα μνημεία παραμένουν αδημοσίευτα. Το σύνολο των εντοιχισμένων σκυφίων που απαντούν σε ναούς της Ρόδου μελετά η Μαρία Μιχαηλίδου.

70. Το κεντρικό έχει βάση πιθανώς επίπεδη-κοφτή, σώμα ημικωνικό που απολήγει σε απλό χείλος και νεύρωση στο μέσον του σώματος εσωτερικά. Ο διάκοσμός του συνίσταται από παχιές ακανόνιστες πράσινες γραμμές και σκουροπράσινη εφράλωση. Τα δύο ακρινά είναι ανεπίχριστα, κοσμημένα με λευκές καταλειβάδες και φέρουν κίτρινη εφράλωση. Πρόκειται για κεραμικά του Τσανάκ Καλέ, χρονολογημένα στον 19ο αιώνα, σε ευρύτατη κυκλοφορία



Εικ. 11. Ρόδος, Φουντουκλί,
Άγιος Νικόλαος. Τρούλος,
πλίνθινος διάκοσμος.



Εικ. 12. Ρόδος, Φουντουκλί,
Άγιος Νικόλαος. Τρούλος,
πλίνθινος διάκοσμος.

θέση προγενέστερων, που ανήκαν στην αρχική φάση και απεικονίζονται ξεκάθαρα στην τοιχογραφία των κτητόρων (Εικ. 95-97).

Ο τετράκογχος ναός του Αγίου Νικολάου ανήκει σε τύπο των περίκεντρων κτηρίων σχετικά σπάνιο, αν και απλής αρχιτεκτονικής σύλληψης, του οποίου τα παλαιότερα δείγματα χρονολογούνται στην πρώιμη βυζαντινή περίοδο. Ο Α. Grabar πρότεινε την καταγωγή του τύπου από τα περίκεντρα ρωμαϊκά *μανσωλεία* και *ηρώα*, και ερμήνευσε τη λειτουργία όλων των πρώιμων γνωστών τετράκογχων εκκλησιών, πλην μίας, ως μαρτυρίων, που είχαν ανεγερθεί σε *loca sancta* ή προορίζονταν να στεγάσουν τα λείψανα ενός αγίου⁷¹. Η αρχιτεκτονική του Φουντουκλί, όπως εν γένει των τετράκογχων ναών, δεν έχει μελετηθεί επισταμένως. Ευκαιριακά το κτίσμα έχει χρονολογηθεί σε εποχές προγενέστερες της διακόσμησης. Ο Α. Ορλάνδος, ήδη από το 1948, επισημαίνει ότι η αρχιτεκτονική των τριών

στα νησιά του Αιγαίου. Για την κεραμική του Τσανάκ Καλέ, βλ. πρόχειρα Κατερίνα Κορρέ-Ζωγράφου, *Τα Κεραμικά του Τσανάκ Καλέ 1670-1922* (Αθήνα: Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, 2000). Για παράλληλα των πινακίων του Φουντουκλί, βλ. η ίδια, *Τα Κεραμικά του Αιγαίου 1600-1950* (Αθήνα, 2003), 75, εικ. 78. Για την πολύτιμη βοήθεια αναφορικά με τα σκυφία ευχαριστώ θερμά τη συνάδελφο Νατάσα Ψαρολογάκη.

71. Grabar, *Martyrium*, I, 146, 187 και σποραδικά. Η άποψή του αναθεωρήθηκε μερικώς αργότερα, βλ. Kleinbauer, «Aisled Tetraconch Churches in Syria and Northern Mesopotamia». Ο ίδιος, «The Double-Shell Tetraconch Building at Perge in Pamphylia and the Origin of the Architectural Genus», *DOP* 41 (1987): 277-93. Για τα μανσωλεία, βλ. Anna Freze, «Byzantine Octagon Domed Churches of the 11th Century and the Roman Imperial Architecture», στο *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles* 5, επιμ. Svetlana V. Mal'tseva, Ekaterina Y. Stanyukovich-Denisova, Anna V. Zacharova (St. Petersburg: St. Petersburg State University – Lomonosov Moscow State University – The State Hermitage Museum, 2015), 277-86. Για την αποσύνδεση συγκεκριμένου αρχιτεκτονικού τύπου από τα «μαρτύρια» της μετα-εικονομαχικής περιόδου, βλ. Vasileios Marinis, Robert Ousterhout, «Grant Us to Share a Place and Lot with Them. Relics and the Byzantine Church Building (9th-15th Centuries)», στο *Saints and Sacred Matter. The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, επιμ. Cynthia Hahn, Holger A. Klein (Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2015), 153-72.

ροδιακών μνημείων αποτελεί απλοποίηση άλλης μνημειωδέστερης, ανάλογης με αυτήν της Παναγίας της Μουχλιώτισσας στην Κωνσταντινούπολη⁷². Βασική παρατήρησή του υπήρξε ότι μία από τις κυριότερες διαφορές έγκειται στη μη στήριξη του τρούλου σε κίονες, όπως στον ναό της Πρωτεύουσας, καθώς αυτοί θα ήταν πολυδάπανοι για τη Ρόδο. Ο Χ. Μπούρας το 2001 συνεξετάζει τον Άγιο Νικόλαο Φουντουκλί με άλλα μεσοβυζαντινά παραδείγματα⁷³, ενώ ο Μ. Κάππας τείνει προς την άποψη ότι ο ναός προϋπήρχε και ανακαινίσθηκε τον 15ο αιώνα, χωρίς όμως να αποκλείει και την τότε εξαρχής ανέγερσή του ως του πρωιμότερου τετράκογχου της ομάδας της Ρόδου⁷⁴.

Καθώς τα επιχειρήματα της μέχρι στιγμής έρευνας δεν είναι αδιάσειστα, πιστεύω ότι θα ήταν παράτολμο να θεωρήσει κανείς ότι ο ναός είναι κατά πολύ προγενέστερος της τοιχογράφησης. Η απουσία παλαιότερου στρώματος ζωγραφικής, η απεικόνιση των κτητόρων με το ομοίωμα του ναού ανά χειρας, η σαφής μνεία της ανέγερσης στην κτητορική επιγραφή, αλλά, πρωτίστως, το κενό στην έρευνα της εξέλιξης του αρχιτεκτονικού τύπου, δεν μπορούν να αποκλείσουν την άποψη ότι το κτίσμα χρονολογείται στην ύστερη Ιπποτοκρατία και είναι πιθανότατα σχεδόν σύγχρονο με την τοιχογράφηση.

72. Όρλάνδος, «Μνημεία τῆς Ρόδου», 106.

73. Μπούρας, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, 90.

74. Κάππας, «Οι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου», 349 σημ. 41.

Κεφάλαιο 3

Ο ΓΡΑΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ

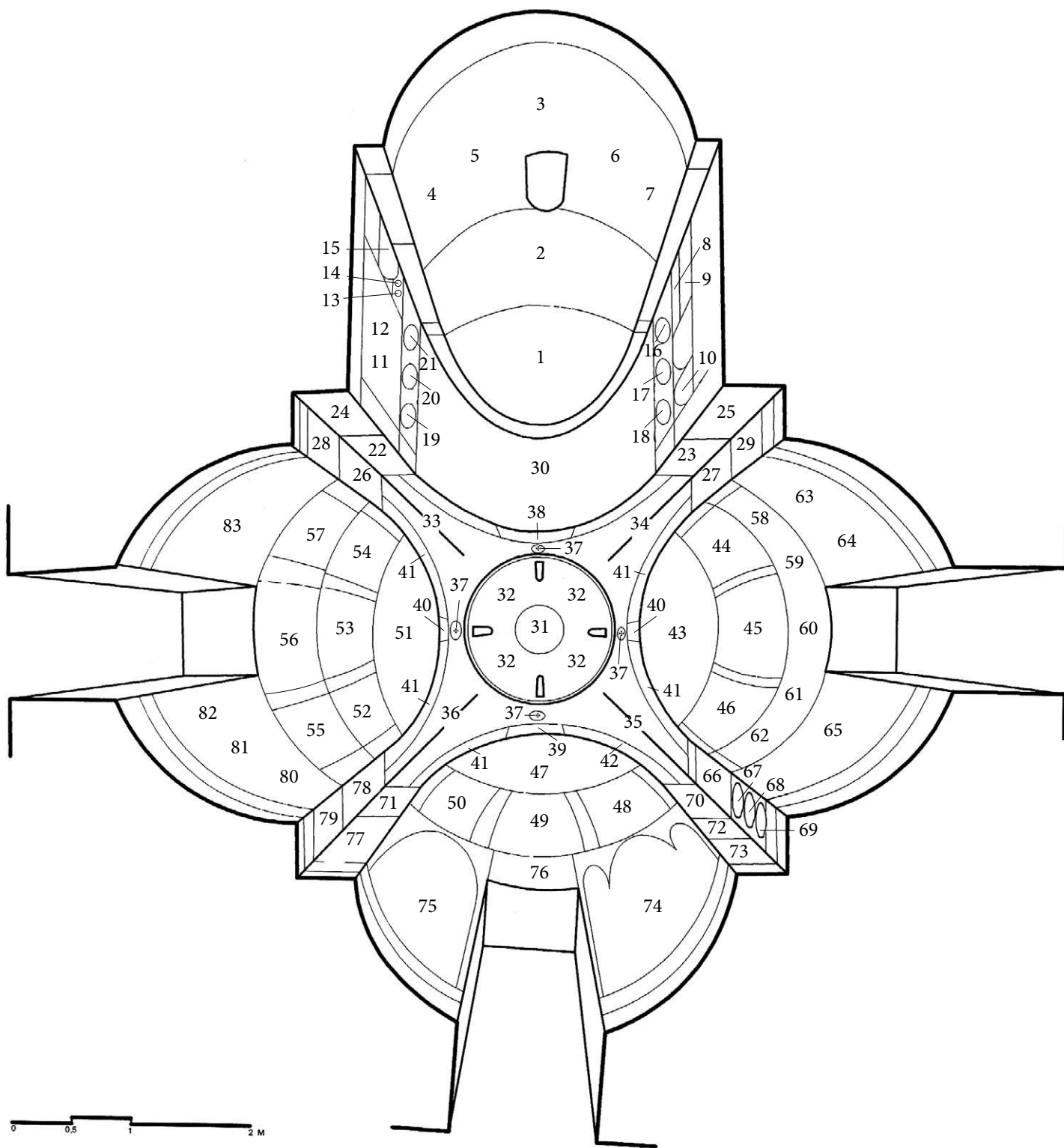
Η ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ

Ο τετράκογχος ναός του Αγίου Νικολάου σώζει σχεδόν ακέραιο το εικονογραφικό του πρόγραμμα, με εξαίρεση τον τρούλο. Η ζωγραφική επιφάνεια έχει κατανεμηθεί σε ζώνες, τρεις στο ιερό και τη δυτική κόγχη, τέσσερις στη βόρεια και τη νότια. Η παρουσίαση της διάταξης του εικονογραφικού προγράμματος ακολουθεί τη δεξιόστροφη καθιερωμένη πορεία, εξαιτίας, όμως, του ιδιάζοντος αρχιτεκτονικού τύπου κρίθηκε σκόπιμο εδώ να γίνει ανά κόγχη, αντί ανά ζώνη, για λόγους διευκόλυνσης του αναγνώστη (Εικ. 13).

Στον τρούλο εικονίζονταν ο Παντοκράτορας, τον οποίο πλαισίωναν δώδεκα, ανά τρεις διατεταγμένοι, ολόσωμοι προφήτες (Εικ. 47). Τα τέσσερα λοφία κοσμούν οι ευαγγελιστές: το νοτιοανατολικό ο Ματθαίος, το νοτιοδυτικό ο Μάρκος, το βορειοδυτικό ο Λουκάς και το βορειοανατολικό ο Ιωάννης ο Θεολόγος (Εικ. 14-17, 50-53). Στην κορυφή του μετώπου του ανατολικού και του δυτικού τόξου, πλαισιωμένα από ημιεξίτηλες λειτουργικές επιγραφές, το άγιο Μανδήλιο αντικρίζει το άγιο Κεράμιο (Εικ. 48, 49). Τα αντίστοιχα τμήματα στο μέτωπο του βόρειου και του νότιου τόξου καλύπτονται από διακοσμητικά γεωμετρικά θέματα και στην κορυφή φέρουν πυροστρόβιλους (Εικ. 15, 17).

Στην ανατολική κόγχη-ιερό (Εικ. 14), στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού (Εικ. 18) εικονίζεται η Δέηση. Στον ημικύλινδρο παριστάνεται η Κοινωνία των Αποστόλων (Εικ. 18-20) και, στην κατώτερη ζώνη, τέσσερις ολόσωμοι συλλειτουργούντες ιεράρχες που πλαισιώνουν την παράσταση του Μελισμού (Εικ. 21). Πλησιέστεροι στην αγία τράπεζα είναι οι άγιοι Ιωάννης ο Χρυσόστομος και ο πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Αντώνιος. Στο άκρο αριστερά ο ιεράρχης έχει ταυτισθεί με τον άγιο Αθανάσιο, ενώ ο πάρισός του με τον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο. Την καμάρα του ιερού κοσμεί η επιβλητική σκηνή της Ανάληψης (Εικ. 42-45). Στους κατακόρυφους τοίχους, τον βόρειο και νότιο, εικονίζονται μεμονωμένοι άγιοι (Εικ. 14). Στη μεσαία ζώνη αμφοτέρων, αντικριστά ανά τρεις δυσδιάγνωστες μορφές σε μέταλλα (Εικ. 60-63). Στον βόρειο τοίχο του ιερού, τον χώρο πάνω από την κόγχη της πρόθεσης καταλαμβάνουν δύο, προσαρμοσμένα στο πλάτος του προσφερόμενου χώρου – εξ ου και μικρότερα συγκριτικά με τα υπόλοιπα του ναού – στηθάρια αδιαγνώστων αγίων, πιθανώς του Ελευθερίου και ενός διακόνου (Εικ. 56). Στην κατώτερη ζώνη του βορείου τοίχου εικονίζονται δύο ολόσωμοι άγιοι διάκονοι, πιθανώς ο Στέφανος και ο Ρωμανός (Εικ. 59). Στον νότιο, εκατέρωθεν της ορθογώνιας κόγχης του διακονικού, ο επώνυμος του ναού άγιος Νικόλαος στα δεξιά (Εικ. 54) και δύο ακόμη αδιάγνωστοι στηθαίοι άγιοι σε κατακόρυφη διάταξη αριστερά (Εικ. 64). Κάτω από το τόξο της ανατολικής κόγχης, στην επάνω ζώνη παριστάνεται ο Ευαγγελισμός, με τον άγγελο στη βόρεια και την Παναγία στη νότια πλευρά (Εικ. 26, 27). Κάτω από τον άγγελο έχει εικονισθεί η Παναγία η *Παράκλησις* στον τύπο της Νικοποιοῦ, με τον Χριστό σε δόξα (Εικ. 91) και στην αντικρινή, νότια πλευρά ο δεόμενος άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (Εικ. 92).

Στη νότια κόγχη (Εικ. 15), στο τεταρτοσφαίριο της νότιας κόγχης απεικονίζονται επάνω η Γέννηση και κάτω η Φυγή στην Αίγυπτο, η Υπαπαντή και η Βάπτιση (Εικ. 28-32). Στον ημικύλινδρο, την επάνω ζώνη κοσμούν πέντε άγιοι σε μέταλλα (Εικ. 71), από τους οποίους ταυτίζονται μόνον οι τρεις, ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, ο Παύλος ο Θηβαίος και ο Κοσμάς ο Ποιητής (Εικ. 72-75). Στην κατώτατη ζώνη, στα ανατολικά εικονίζονται ολόσωμοι ο αρχάγγελος Μιχαήλ (Εικ. 70) και ο άγιος Νικόλαος (Εικ. 55), ενώ ολόκληρη τη δυτική πλευρά κοσμεί, έφιππος και *θαλασσοπεράτης*, ο άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης (Εικ. 65). Στην ανατολική πλευρά του μετώπου της νότιας κόγχης παριστάνονται επάνω



Εικ. 13. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Η διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος (προοπτικό αρχιτέκτονος Γιώτας Ζαχοπούλου).



Εικ. 14. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Όψη προς ανατολάς.

Υπόμνημα Εικ. 13.

ΙΕΡΟ

1. Η Δέηση • 2. Η Κοινωνία Αποστόλων • 3. Ο Μελισμός • 4. Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος • 5. Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και επίγραμμα • 6. Ο άγιος Αντώνιος [Κωνσταντινουπόλεως] • 7. Ο άγιος Αθανάσιος • 8. Διάκονος αδιάγνωστος (ημίσωμος) • 9. Διάκονος αδιάγνωστος (ημίσωμος) • 10. Ο άγιος Νικόλαος (ημίσωμος) • 11. Ο άγιος Ρωμανός ο Μελωδός (;) • 12. Ο άγιος Στέφανος ο Πρωτομάρτυς (;) • 13. Ο άγιος Ελευθέριος (;) (μετάλλιο) • 14. Διάκονος αδιάγνωστος (μετάλλιο) • 15. Σταυρός φυλλοφόρος (κόγχη πρόθεσης) • 16. Διάκονος αδιάγνωστος (;) (μετάλλιο) • 17. Διάκονος αδιάγνωστος (;) (μετάλλιο) • 18. Ο άγιος Μάμας (μετάλλιο) • 19. Διάκονος αδιάγνωστος (μετάλλιο) • 20. Διάκονος αδιάγνωστος (μετάλλιο) • 21. Ο άγιος Λαυρέντιος (μετάλλιο) • 22. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου: ο αρχάγγελος Γαβριήλ • 23. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου: η Παναγία • 24. Δέηση: η Παναγία η Παράκλησις στον τύπο της Νικοποιοῦ • 25. Δέηση: ο Πρόδρομος δεόμενος • 26. Η αγία Αικατερίνη (ημί-

σωμη) • 27. Η αγία Βαρβάρα (ημίσωμη) • 28. Ο άγιος Χαράλαμπος • 29. Ο άγιος Τρύφων • 30. Η Ανάληψη του Χριστού

ΤΡΟΥΛΟΣ

31. Ο Χριστός Παντοκράτορας (κατεστραμμένος) • 32. Δώδεκα προφήτες (κατεστραμμένοι) • 33. Ο ευαγγελιστής Ματθαίος • 34. Ο ευαγγελιστής Μάρκος • 35. Ο ευαγγελιστής Λουκάς • 36. Ο ευαγγελιστής Ιωάννης ο Θεολόγος • 37. Σταυρός κόκκινος τύπου Μάλτας (τέσσερα μετάλλια) • 38. Το άγιο Μανδήλιο • 39. Το άγιο Κεράμιο • 40. Πυροστρόβιλος (δύο) • 41. Αδιάγνωστες επιγραφές (λειτουργικές;) • 42. Επιγραφή προφήτη Αγγαίου (;)

ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΣ

43. Η Γέννηση του Χριστού • 44. Η Φυγή στην Αίγυπτο • 45. Η Υπαπαντή του Χριστού • 46. Η Βάπτιση του Χριστού • 47. Η Κοίμηση της Θεοτόκου • 48. Η Μεταμόρφωση του Χριστού • 49. Η Έγερση του Λαζάρου • 50. Η Βαΐοφόρος • 51. Η Σταύρωση του Χριστού • 52. Ο Χριστός ελκόμενος επί Σταυρού • 53. Η Κάθοδος στον Άδη • 54. Οι Μυροφόροι στο μνήμα – Ο Λίθος • 55. Το Όραμα αγίου Παχωμίου με τον άγγελο • 56.

Θαύμα/τα του αγίου Νικολάου • 57. Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας

58. Ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός (μετάλλιο) • 59. Άγιος αδιάγνωστος (μετάλλιο) • 60. Άγιος αδιάγνωστος (μετάλλιο) • 61. Ο άγιος Παύλος ο Θηβαίος (μετάλλιο) • 62. Ο άγιος Κοσμάς ο Ποιητής (μετάλλιο) • 63. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ • 64. Ο άγιος Νικόλαος • 65. Ο άγιος Γεώργιος ο Κοραί[...] ο Διασορίτης • 66. Ο άγιος Παντελεήμων • 67. Ο άγιος Τιμόθεος (μετάλλιο) • 68. Η αγία Κυριακή (μετάλλιο) • 69. Η αγία Παρασκευή (μετάλλιο) • 70. Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας: Ο αββάς Ζωσιμάς • 71. Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας: Η Μαρία η Αιγυπτία • 72. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης (ημίσωμος) • 73. Η κτητορική επιγραφή • 74. Οι δωρητές: Νικόλαος Βαρδοάνης και Ευδοκία Στρευλού • 75. Τα κεκοιμημένα τέκνα: Μαρία, Μιχαήλ (;), Γεώργιος • 76. Χώρος επιγραφής • 77. Ο άγιος Ονούφριος • 78. Η αγία Μαγδαληνή • 79. Ο άγιος Στέφανος ο Νέος • 80. Ο άγιος Γεράσιμος • 81. Ο άγιος Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης • 82. Ο άγιος Σάββας ηγιασμένος • 83. Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη

η αγία Βαρβάρα ημίσωμη (Εικ. 84) και κάτω ολόσωμος ο άγιος Τρύφων (Εικ. 69). Στη δυτική πλευρά, επάνω, εικονίζεται ο άγιος Παντελεήμων ολόσωμος (Εικ. 67) και ακολουθούν, σε κάθετη διάταξη και μέσα σε μέταλλα, ο άγιος Τιμόθεος και οι αγίες Κυριακή και Παρασκευή (Εικ. 58, 85, 86).

Στη δυτική κόγχη (Εικ. 16), στο τεταρτοσφαίριο της δυτικής κόγχης έχουν ζωγραφισθεί η Κοίμηση της Θεοτόκου επάνω και στην κάτω ζώνη η Μεταμόρφωση, η Έγερση του Λαζάρου και η Βαϊοφόρος (Εικ. 33-35). Τον ημικύλινδρο κοσμεί η μνημειακών διαστάσεων σύνθεση των κτητόρων· στη νότια πλευρά του η παράσταση του ζεύγους των αφιερωτών, και στη βόρεια, αντίστοιχα, η παράσταση των τριών κεκοιμημένων παιδιών τους (Εικ. 16, 95-99). Στη νότια πλευρά, κάτω από το μέτωπο της δυτικής κόγχης εικονίζονται, επάνω ολόσωμος ο άγιος Ζωσιμάς (Εικ. 24), στο μέσον ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης (Εικ. 66) και κάτω αναπτύσσεται η κτητορική επιγραφή (Εικ. 94). Στη βόρεια πλευρά, απέναντι από τον Ζωσιμά εικονίζεται η οσία Μαρία η Αιγυπτία (Εικ. 25) και κάτω, επίσης ολόσωμος, ο άγιος Ονούφριος (Εικ. 76).

Στη βόρεια κόγχη (Εικ. 17), στο τεταρτοσφαίριο αναπτύσσονται η Σταύρωση επάνω και κάτω ο Ελκόμενος, η Εισ Άδου Κάθοδος και ο Λίθος (Εικ. 38-41). Στον ημικύλινδρο, κάτω από τις ευαγγελικές σκηνές, παριστάνονται κατά σειρά το Όραμα του Παχωμίου (Εικ. 88), μία παράσταση από τα θαύματα του αγίου Νικολάου στο κέντρο (Εικ. 89) και το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας στα δεξιά (Εικ. 23). Την κατώτατη ζώνη της βόρειας κόγχης, δυτικά της θύρας, καταλαμβάνουν οι μορφές των μοναχών αγίων Γερασίμου, Θεοδοσίου του Κοινοβιάρχη και Σάββα του Ηγιασμένου (Εικ. 78), και στα ανατολικά οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη (Εικ. 87). Στη δυτική πλευρά του μετώπου της βόρειας κόγχης επάνω εικονίζεται η αγία Μαγδαληνή (Εικ. 82) και κάτω ολόσωμος ο άγιος Στέφανος ο Νέος (Εικ. 77). Τέλος, στην ανατολική πλευρά επάνω η αγία Αικατερίνη (Εικ. 83) και κάτω ολόσωμος ο άγιος Χαράλαμπος (Εικ. 57).

Τις στενές επιφάνειες που μεσολαβούν μεταξύ των σκηνών και των μορφών, αλλά και αυτές που σχηματίζονται από την αρχιτεκτονική διαμόρφωση του ναού, πληρούν ποικίλα διακοσμητικά θέματα (Εικ. 100-106), τα οποία θα αναλυθούν ξεχωριστά.



Εικ. 15. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Η νότια κόγχη.



Εικ. 16. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Η δυτική κόγχη.



Εικ. 17. Ρόδος, Φουντουκλί, Άγιος Νικόλαος. Η βόρεια κόγχη.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΘΕΜΑΤΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΑΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Η Κοινωνία των Αποστόλων (Εικ. 13, αριθ. 2)

Στον ημικύλινδρο του ιερού, κάτω από τη Δέηση, παριστάνεται η Κοινωνία των Αποστόλων⁷⁵ (Εικ. 18-20). Στο δεξιό, νότιο τμήμα της σκηνής εικονίζεται η Μετάληψη του οίνου (Εικ. 20) και στο αντικρινό η Μετάδοση του άρτου (Εικ. 19). Η παρουσία του Χριστού εδώ είναι διπλή, όπως διπλή είναι και η απεικόνιση της αγίας Τράπεζας. Η σκηνή εκτυλίσσεται κάτω από κιβώριο, που περισσότερο ομοιάζει με επιστύλιο υποβασταζόμενο από δύο κίονες που πλαισιώνουν τον Χριστό σε αμφοτέρους τους ομίλους και στέφονται, ψηλότερα, από πορφυρά υφάσματα. Σε πρώτο επίπεδο, η μορφή του Χριστού εικονίζεται πίσω από τράπεζα καλυμμένη με βαθυκόκκινη πολυτελή ενδυτή, κοσμημένη με μαργαριτοποικίλο σταυρό στο κέντρο της. Στο βόρειο τμήμα ο Χριστός στη Μετάδοση εικονίζεται ελαφρά σκυμμένος, τη στιγμή που με τη δεξιά λαμβάνει μερίδα άρτου από τον ωοειδούς σχήματος δίσκο που βρίσκεται στην αγία τράπεζα, προκειμένου να κοινωνήσει τον απόστολο Πέτρο, που έχει κάμψει τον κορμό και εκτείνει τα χέρια προς το μέρος του. Τον Πέτρο ακολουθούν άλλοι πέντε απόστολοι. Στο νότιο τμήμα, ο Χριστός κοινωνεί τον απόστολο Παύλο από πτηνόμορφη υδρία⁷⁶. Πίσω από τον Παύλο, αντίστοιχα, πέντε απόστολοι αναμένουν τη θεία Μετάληψη. Ο Ιούδας εδώ δεν εικονίζεται με στραμμένα τα νώτα να αποχωρεί⁷⁷. Αντίθετα, παρατίθεται στο τέλος του ομίλου της Μετάληψης συνοφρυωμένος, με ρεαλιστικά χαρακτηριστικά. Στο κέντρο, πίσω από τον Χριστό, δύο άγγελοι με περιβολή διακόνου στρέφονται προς αυτόν. Στα χέρια τους κρατούν λάβαρα, τα οποία επιστέφονται με σταυρό και φέρουν στο κέντρο τους πυροστρόβιλο. Στο στιχάριο του καλύτερα σωζόμενου διακόνου, αυτού της Μετάδοσης, διακρίνεται σε λευκό βάθος σταυρός, που συνοδεύεται από την επιγραφή IC XC / NI KA.

75. Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. Klaus Wessel, «Apostelkommunion», *RbK* 1 (1963): 245. Ο ίδιος, *Abendmahl und Apostelkommunion* (Recklinghausen: A. Bongers, 1964). Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*. Catherine Jolivet-Lévy, «Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge», στο *Pratique de l'eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge): actes du séminaire tenu à Paris, Institut Catholique (1997-2004)*, επιμ. Nicole Beriou, Béatrice Caseau, Dominique Rigaux (Paris: Brepols, 2009), I, 161-200. Draginja Simić-Lazar, «La communion des apôtres de Kalenić en rapport avec l'évolution du thème», *Cahiers Balkaniques* 15 (1990): 119-45. Ιωάννης Α. Ηλιάδης, «Η “Κοινωνία των αποστόλων” σε μία κυπριακή εικόνα και η εικονογραφική εξέλιξή της», *Θησαυρίσματα* 35 (2005): 145-73. Varalis, «The Communion of the Apostles», 43-64. Νικήτας Πάσσαρης, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη βυζαντινή τέχνη (6ος αι. - α' μισό 15ου αι.)* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2015). Επίσης, βλ. πρόσφατα: Marinis, «Communion of the Apostles», όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

76. Βλ. σχετικά: Mary Lee Coulson, «Old Wine in New Pitchers: Some Thoughts on Depictions of the Chalice in the Communion of the Apostles», στο *Λαμπηδών*, I, 145-56. Για νέα προσέγγιση του συμβολισμού του εν λόγω σκεύους, βλ. Marinis, «Communion of the Apostles», 11.

77. Τούρτα, *Μονοδένδρι*, 60-1. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 128 σημ. 500, όπου βιβλιογραφία για τον Ιούδα στην Κοινωνία των Αποστόλων. Γενικώς για την εικονογραφία του Ιούδα, βλ. Dimitra Mastoraki, *L'iconographie de Judas l'Isariote dans l'art byzantin et post-byzantin. Rapprochements et différences avec ses représentations en Occident et dans l'Orient chrétien* (Thèse de doctorat, Paris: Université Panthéon-Sorbonne, 2010).



Εικ. 18. Η αψίδα του ιερού.

Η παράσταση βασίζεται στην ευαγγελική διήγηση του Μυστικού Δείπνου⁷⁸, η εικονογραφία της, ωστόσο, έχει προκύψει από το τυπικό των πρώτων αιώνων της Εκκλησίας, ιδίως από το γεγονός ότι αρχικά η θεία Κοινωνία μετεδίετο ξεχωριστά, όπως φαίνεται, σε όλο σχεδόν τον χριστιανικό κόσμο έως περίπου τον 10ο-11ο αιώνα⁷⁹. Η σύνθεση είναι παγιωμένη ήδη από την παλαιοχριστιανική

78. Ματθ. 26, 26-29, Μάρκ. 14, 22-25, Λουκ. 22, 19-20. Βλ. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 125-34, όπου βιβλιογραφία.

79. Caseau, «L'abandon de la communion dans la main». Βλ. επίσης Varalis, «The Communion of the Apostles», 47.



Εικ. 19. Η Κοινωνία των Αποστόλων. Η Μετάδοση του άρτου, λεπτομέρεια της Εικ. 18.

περίοδο, όπως συμπεραίνεται από τους περίφημους δίσκους της Riha και της Stuma⁸⁰. Στα επί μέρους εικονογραφικά στοιχεία, οι κίονες που πλαισιώνουν τον Χριστό, σαν σε ανοικτό αίθριο, απαντούν ήδη στον προαναφερθέντα δίσκο της Riha, με τη διαφορά ότι εδώ στη θέση του σχηματοποιημένου κιβωρίου έχουν τοποθετηθεί υφάσματα⁸¹.

80. Patrizia Angiolini-Martinelli, «Le patene argentee di Riha e Stuma», *CorsiRav* 21 (1974): 31-45. Jack L. Schrader, «Antique and Early Christian Sources for the Riha and Stuma Patens», *Gesta* 18, αριθ. 1 (1979): 147-56.

81. Για τον συμβολισμό του κίονα στη βυζαντινή τέχνη, βλ. Héléne Papastavrou, «Le symbolisme de la colonne dans l'art byzantin et occidental», *Θησαυρίσματα* 32 (2002): 9-31.



Εικ. 20. Η Κοινωνία των Αποστόλων. Η Μετάληψη του οίνου, λεπτομέρεια της Εικ. 18.

Η Κοινωνία των Αποστόλων απεικονίζεται μάλλον σπάνια στη Δωδεκάνησο. Στον Άγιο Προκόπιο της Σύμης σώζεται η παλαιότερη παράσταση (τέλη του 14ου αιώνα). Από τον 15ο αιώνα εντοπίζονται δύο στον Αρχάγγελο, στην Παναγία Τσαμπίκα την Ψηλή⁸² και στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο (1428)⁸³, ενώ στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα χρονολογείται η σύνθεση στον ναό της Παναγίας της Καθολικής στη Λάρδο⁸⁴, όλα στη Ρόδο. Στη στροφή του 16ου αιώνα χρονολογούνται οι παραστάσεις

82. Μνεΐα: Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 95.

83. Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 38.

84. Παράσταση αδημοσίευτη. Για γενική άποψη του ιερού, βλ. Καζαμία-Τσέρνου, *Δέηση*, 379, εικ. 24.

από την Αγία Τριάδα (Ντολαπλί Μετζίντ)⁸⁵ και τον Άγιο Αρτέμιο⁸⁶ στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου, την Παναγία Καθολική στα Αφάντου⁸⁷, τον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα⁸⁸, το καθολικό της μονής Θάρι (1506)⁸⁹ και τον Άγιο Αντώνιο στο Παλαιό Πυλί της Κω⁹⁰.

Το κιβώριο, όπως ειπώθηκε, έχει τη μορφή επιστυλίου ή πύλης, βρίσκοντας παράλληλα σε απεικονίσεις χειρογράφων⁹¹. Οι άγγελοι-διάκονοι παρουσιάζονται συχνά στη βυζαντινή τέχνη⁹². Μολονότι στους διακόσμους της περιοχής αναγράφεται συνήθως η ευχή του Τρισάγιου ύμνου (Άγιος, ἅγιος, ἅγιος...) στο ταινιωτό οράριο των διακόνων, όπως στον Άγιο Θωμά Μεσαναγρού⁹³, στον Άγιο Ιωάννη τον Μερογλίτη στους Πεύκου⁹⁴, στην Αγία Τριάδα (Ντολαπλί)⁹⁵, στον Ρουκουνιώτη στη Σύμη (τέλη του 15ου αιώνα)⁹⁶, στο Θάρι (1506)⁹⁷ κ.α., η παράσταση στο Φουντουκλί δεν συμβαδίζει. Ωστόσο, ο σταυρός με τα συμπιλήματα στο στιχάριο του διακόνου, όπως εν προκειμένω, δεν είναι άγνωστος στη Δωδεκάνησο, καθώς απαντά ήδη από τον 13ο αιώνα στη μορφή του αγίου Στεφάνου στον ναό της Αγίας Τριάδας στα Σπιτάκια της Τήλου⁹⁸.

Ο Μελισμός και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες (Εικ. 13, αριθ. 3-7)

Στο κέντρο της κατώτερης ζώνης του ημικυλίνδρου της αψίδας, μεταξύ των συλλειτουργούντων ιεραρχών, σώζονται λείψανα της παράστασης του Μελισμού και των συλλειτουργούντων ιεραρχών (Εικ. 18, 21). Διακρίνεται η αγία Τράπεζα, που καλύπτεται με πολυτελή, καφεκόκκινη ενδυτή κοσμημένη με συνεχόμενο ρομβοειδές κόσμημα και σταυρό στο κέντρο της. Πάνω στην Τράπεζα, στα αριστερά εικονίζεται το άγιο Ποτήριο, με καλυκωτή κούπα και κωνική μαργαριτοποίκιλτη βάση, και στα

85. Όρλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 177-78, εικ. 140. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 104-5, εικ. 54, 59, 60.

86. ΑΔ 42 (1987), Χρονικά: 655 (Θ. Αρχοντόπουλος).

87. Αδημοσίευτη παράσταση.

88. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 37.

89. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 128-29, πίν. 33, 83α.

90. Τοιχογραφίες αδημοσίευτες.

91. Πρβλ. ενδεικτικά το ευαγγελιστάριο αριθ. 212 της μονής Κοσινίτζης (1378): Axinia Džurova, «Quelques observations sur les manuscrits enluminés de l'époque des Paléologues (Cod. D. gr. 132=Kos. 218 et Cod. D. gr. 212=Kos. Sans cote)», στο Β' Συμπόσιο: *Η Μακεδονία κατά την εποχή των Παλαιολόγων (Θεσσαλονίκη, 14-20 Δεκεμβρίου 1992)* (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2002), 465 εικ. 5, 467 εικ. 7.

92. Ιωάννης Σπαθαράκης, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητές τους», στο *Αντίφωνο*, 287, όπου παραδείγματα.

93. Αδημοσίευτο μνημείο.

94. Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 130, εικ. 4.

95. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 109, εικ. 63.

96. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες.

97. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 130.

98. Κατσιώτη, «Επισκόπηση», πίν. 106 (*ΙC XC / ΝΙ ΚΑ*). Πρβλ. την απεικόνιση των διακόνων στον ναό του Αγίου Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφατίου (1315/16), με διαφορετικό συμπλήμμα: Θεοχαροπούλου, «Τοιχογραφίες των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 307. Γενικώς για τα συμπιλήματα, βλ. Andreas Rhoby, «Das Licht Christi leuchtet allen» – Form und Funktion von Kreuzen mit Tetragrammen in byzantinischen und postbyzantinischen Handschriften», στο *Crossing Borders*, 71-90.



Εικ. 21. Ο Μελισμός και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες Αθανάσιος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Αντώνιος και Αθανάσιος, λεπτομέρεια της Εικ. 18.

δεξιά το άγιο Δισκάριο. Τα δύο ιερά σκεύη έχουν μερικώς καλυφθεί από πλατιά ερυθρή διαχωριστική ταινία που περιγράφει το υπερκείμενο τοξωτό παράθυρο του κέντρου του ημικυλίνδρου της αψίδας.

Πρόκειται για τον εικονογραφικό τύπο Α της σκηνής του Μελισμού σύμφωνα με την κατάταξη της Κωνσταντινίδη⁹⁹. Στο Φουντουκλί επιλέγεται η πλέον λιτή εκδοχή του θέματος· επάνω στην αγία Τράπεζα, τα δύο ιερά σκεύη είναι άδεια, χωρίς τον λειτουργικό Αμνό και δεν συνοδεύονται από τη λαβίδα, τον αστερίσκο, τη λόγχη ή τα λοιπά λειτουργικά αντικείμενα. Ο τύπος αυτός, με κενά τα δύο ιερά σκεύη, αποτυπώνει με ακρίβεια τη θέση που λαμβάνουν ο δίσκος και το ποτήριο στην αγία Τράπεζα κατά τη διάρκεια της αναφοράς ή στην τράπεζα της πρόθεσης κατά την προσκομιδή¹⁰⁰. Εμφανίζεται για πρώτη φορά στο Πελέντρι της Κύπρου (1178)¹⁰¹, μέχρι όμως τον 15ο αιώνα εμπλουτίστηκε καταλήγοντας σε πλήρη απεικόνιση της λειτουργικής πρακτικής του μυστηρίου της θείας ευχαριστίας, με όσο το δυνατόν πιο εμφανή και κατανοητό εικαστικό τρόπο¹⁰². Η άποψη ότι πιθανώς ο τύπος Α απετέλεσε μια εικαστική διδαχή προς τους κληρικούς, ιδιαίτερα κατά την παλαιολόγεια περίοδο, φαίνεται πως ευσταθεί, καθώς ο μεγαλύτερος αριθμός των σωζόμενων μνημείων, στα οποία απεικονίζεται, βρίσκεται σε λατινοκρατούμενες περιοχές¹⁰³, του εξεταζομένου παραδείγματος συμπεριλαμβανομένου. Στα Δωδεκάνησα είναι το μοναδικό σωζόμενο δείγμα του συγκεκριμένου τύπου¹⁰⁴.

99. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 49, 65-73.

100. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 65.

101. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 66.

102. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 73.

103. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 73.

104. Για τα λοιπά παραδείγματα, την Κοίμηση του Μεσαναγρού και την Παναγία Καθολική στη Λάρδο, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 216-17, αριθ. 203, 204.

Οι τέσσερις ολόσωμοι συλλειτουργούντες ιεράρχες, γυρισμένοι προς το κέντρο, πλασιώνουν την αγία Τράπεζα με τα τίμια Δώρα. Στα δεξιά της Τράπεζας εικονίζεται Ο Α/ΓΙ/ΟC ΙΩ(ΑΝΝΗC)/ Ο ΧΡ(ΥCΟ)CΤ(Ο)ΜΟC, και πίσω του [ΟΑ/ΓΙ/ΟC] / ΑΘΑ/ΝΑ/CΙΟC. Στην αριστερή πλευρά, πλάι στην Τράπεζα ΟΑ/ΓΙ/ΟC ΑΝ/ΤΩ/ΝΙ/ΟC, τον οποίο ακολουθεί ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος. Φορούν υπόλευκα στιχάρια με ερυθρούς ποταμούς, πολυσταύρια φαιλόνια και κατάκοσμα διάλιθα επιτραχήλια, επιγονάτια και επιμανίκια¹⁰⁵.

Οι δύο ιεράρχες στο κέντρο τείνουν τη δεξιά τους προς την αγία Τράπεζα. Στο χέρι του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου αποτυπώνεται η κίνηση της ευλογίας προς το Ποτήριο, με τον αντίχειρα να πλησιάζει τον μέσο, αφήνοντας τον δείκτη ημιτεταμένο. Αντίστοιχα, ο άγιος Αντώνιος, πλησιέστερος προς το δισκάριο, ευλογεί έχοντας τεταμένους τον μέσο και τον δείκτη, με τον λυγισμένο αντίχειρα σε χειρονομία ευλογίας. Καθένας από τους δύο ιεράρχες φέρει στο αριστερό του χέρι ειλητό κλειστό σε διπλό, ισομεγέθη κύλινδρο, στο κέντρο του οποίου είναι τοποθετημένος ο αντίχειρας.

Αντίστοιχη συμμετρία παρατηρείται και στους δύο ακραίους ιεράρχες. Καθένας από αυτούς φέρει ανεπτυγμένο ειλητόριο. Από το εξίτηλο του αγίου Αθανασίου έχει σωθεί μόνον το αρχικό γράμμα Κ. Πιθανώς στο ειλητό αναγραφόταν η ευχή της προσκομιδής του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, όπως στην Παναγία Καθολική της Λάρδου και αλλού¹⁰⁶. Από το ημιεξίτηλο του αδιάγνωστου ιεράρχη στα δεξιά διακρίνεται το Ο της αρχής και ίχνη ελάχιστων γραμμάτων του λοιπού κειμένου¹⁰⁷.

Οι προσωπογραφικοί τύποι των ιεραρχών είναι οι καθιερωμένοι. Ο άγιος Αθανάσιος γέρων φαρκλός, πλατυγένης, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος νέος ολιγογένης, όπως περιγράφονται στην *Ερμηνεία*¹⁰⁸. Το πρόσωπο του αγίου Αντωνίου έχει υποστεί εκτεταμένες επιζωγραφήσεις, φαίνεται όμως ότι ήταν επίσης νεαρός και *σιμογένης*. Ο ιεράρχης του νότιου άκρου, γηραιός και πλατυγένης, αναφέρεται ως αδιάγνωστος στις προηγούμενες δημοσιεύσεις, καθώς δεν σώζεται το αγιωνύμιό του¹⁰⁹. Ωστόσο, από προσεκτική ανάγνωση των σωζόμενων ιχνών, δυνατή μετά δυσκολίας και μόνον στην πρώτη γραμμή του ειληταρίου του, προκύπτει ότι σε αυτό ήταν αναγεγραμμένη η ευχή του τρισάγιου ύμνου: Ο ΘΕΟ[C Ο] ΑΓΙΟ[C]¹¹⁰. Καθώς η εικονογραφία του συμφωνεί με αυτήν του αγίου Γρηγορίου

105. Για την ενδυμασία των ιεραρχών, βλ. Nicole Thierry, «Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe siècles d'après les peintures datées», *REB* 24 (1966): 308-15, <https://doi.org/10.3406/rebyz.1966.1380>. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, 7-26. Χανς Γ. Σούλτς, *Η βυζαντινή λειτουργία. Μαρτυρία πίστεως και συμβολική έκφραση* (Αθήνα: Ακρίτας, 1998), 119-20. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 25-9. Pari Kalamara, «Sacerdotal vestments», στο *The Splendour of Heaven. Sacred Treasures from Byzantine Collections and Museums in Greece, September 2001 - January 2002, Frankfurt, Dommuseum* (Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2002), 124-35. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 130-31, όπου βιβλιογραφία. Βλ. Επίσης: Elisabeth Piltz, *Loros and Sakkos. Studies in Byzantine imperial garment and ecclesiastical vestment*, BAR 2556 (Oxford: Archaeopress, 2013).

106. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 224, αριθ. 16β. Σύμφωνα με την κατάταξη της Κωνσταντινίδη, και με δεδομένα το γράμμα Κ της έναρξης της επίκλησης αφενός και τα γνωστά παραδείγματα με χωρία που επιχωριάζουν στο ειλητό του αγίου Αθανασίου, εκτός από την ευχή με αριθμό 16β, θα ήταν δυνατή η αναγραφή και των υπ' αριθμών 3, 4, 10 και 11β.

107. Κατά την Κωνσταντινίδη, αριθ. 2, 5, 6, 8, 14, 15, 17α, 17β, 37α, 37β.

108. Διονυσίου του έκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία*, 154. Για την εικονογραφία του αγίου Αθανασίου, βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία: Παζαράς, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη», 260-63.

109. Όρλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 184.

110. Βλ. Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι*, 43, 5.

του Θεολόγου¹¹¹, θα μπορούσε εύλογα να ταυτισθεί με τον εν λόγω πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως. Στον αντίποδά του, ο ιεράρχης του βόρειου άκρου, ταυτίζεται με τον Αθανάσιο Αλεξανδρείας, όπως στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στα Ρίστα (15ος αιώνας) και στον Σωτήρα της Μεσαριάς (1423/24), αμφότερα στην Τήλο¹¹².

Ο ιεράρχης άγιος Αντώνιος, όπως έχει υποτεθεί από τη Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, είναι ο πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Αντώνιος ο Β΄, ο επονομαζόμενος Καυλέας, προκαθήμενος του Οικουμενικού Θρόνου από το 893 έως το 901, του οποίου η μνήμη εορτάζεται στις 12 Φεβρουαρίου. Υπόδειγμα παιδείας και ηθικής, ετάφη στη μονή που ίδρυσε στην Κωνσταντινούπολη¹¹³. Ένας άλλος οικουμενικός πατριάρχης με το ίδιο όνομα, ο Αντώνιος ο Δ΄ (1389-1390 και 1391-1397), είναι γνωστός στα Δωδεκάνησα από τη μνεία του στην κτητορική επιγραφή των τοιχογραφιών του Αγίου Γεωργίου του Παχυμαχιώτη στη Λίνδο. Ο Αντώνιος αυτός εξέδωσε συνοδική πράξη, με την οποία ενέκρινε το αίτημα του μητροπολίτου Σταυρουπόλεως να του επιστραφεί η μητρόπολις Ρόδου, η οποία του είχε παραχωρηθεί κατ' επίδοσιν από τον πατριάρχη Φιλόθεο, υποδηλώνοντας τη μέριμνα του Πατριαρχείου για το ποιμνιο και τη μητρόπολη της Ρόδου¹¹⁴. Η πιθανότητα να είναι αυτός, ο εικονιζόμενος στην ασίδα του Φουντουκλί, καίτοι ελκυστική, δεν φαίνεται να ευσταθεί συγκριτικά με την πρώτη.

Στα Δωδεκάνησα η σκηνή του Μελισμού απαντά: στην Κάλυμνο στην Παναγία Χωστή στο Βαθύ¹¹⁵, στην Τήλο στην Αγία Τριάδα του Κάμπου, στον Άγιο Νικόλαο της Μεσαριάς, στον Άγιο Παντελεήμονα στα Χείλη, στον Ταξιάρχη στο Καμπί, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στα Χοχλακίδια, στον Άγιο Γεώργιο τον Πεζουλιώτη και τον Άγιο Νικόλαο στο Μισσοσκάλι¹¹⁶. Στη Ρόδο, τα ενάρθια παραδείγματα περιορίζονται κυρίως σε μνημεία του 14ου και 15ου αιώνα, όπως στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Μεσαναγρό¹¹⁷, στην Παναγία Καθολική στη Λάρδο¹¹⁸, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στην Κρητηνία¹¹⁹, στον Άγιο Γεώργιο Μαριτσών¹²⁰, στην Παναγία την Τρυφενιώτισσα στα Μάσαρι,

111. Για την εικονογραφία του, βλ. Νικόλαος Δρανδάκης, *Εικονογραφία τῶν τριῶν Ἱεραρχῶν* (Ιωάννινα, 1969), 11-2.

112. Ο ναός στα Ρίστα είναι αδημοσίευτος. Για τον συλλειτουργούντα άγιο Αθανάσιο στον Σωτήρα της Μεσαριάς, βλ. Mastrochristos, «The Church of the Saviour at Mesaria», 403, εικ. 5.

113. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, 460-62. Venance Grumel, «Chronologie des événements du règne de Léon VI (886-912)», *Échos d'Orient* 35 (1936): 6-8. John A. Cotsonis, John Nesbitt, «An Eleventh-Century Seal with a Representation of Patriarch Anthony II Kauleas», *Byz* 74 (2004): 517-26, ανατύπωση στο John A. Cotsonis, *The Religious Figural Imagery of Byzantine Lead Seals II. Studies in Images of the Saints and on Personal Piety*, Variorum Collected Studies (Abingdon – New York: Routledge, 2020), 43-52. Χαράλαμπος Μαχαίρας, «Η σιναϊτική εικόνα της Ουρανοδρόμου Κλίμακος και «ο Άγιος Αντώνιος Αρχιεπίσκοπος», στο *35ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα, 2015)*, 70-1. Charalambos Machairas, «The Sinaitic Icon of the Heavenly Ladder and Saint Anthony Archbishop», *ΔΧΑΕ ΛΗ΄* (2017): 191-98, <https://doi.org/10.12681/dchae.14222>.

114. Μπίθα, «Κτητορική επιγραφή Αγίου Γεωργίου Παχυμαχιώτη», 163, όπου σχετική βιβλιογραφία.

115. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες.

116. Τα παραδείγματα της Τήλου είναι αδημοσίευτα, εκτός του Αγίου Νικολάου στο Μισσοσκάλι, βλ. Katsioti, «Les déplacements d'artistes syriens».

117. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 216, αριθ. 203.

118. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 217, αριθ. 204.

119. Τοιχογραφίες αδημοσίευτες.

120. Μόνο η τράπεζα σώζεται. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 176.

στους Αγίους Θεοδώρους Κατακαλών στην Αρνίθα¹²¹ και τον Άγιο Νικήτα στη Δαματριά, στην Κω στον Ταξιάρχη στο Παλιό Πυλί¹²² και στην Κάρπαθο στον Άγιο Γεώργιο Απερίου¹²³.

Μεταξύ του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου και της Τράπεζας, πάνω στον γαλανό κάμπο, σώζεται τμήμα μεγαλογράμματης επιγραφής σε δύο στίχους: Ο ΤΑΥΤΑΣ ΧΕΙΡ[ΑC] [ΠΡΟC Θ(ΕΟ)Ν] | ΕΚΠΕΤΑΣ[ΑC] (Εικ. 22). Πρόκειται για χωρίο σε ιαμβικό δωδεκασύλλαβο, με τη φράση *τὰς χεῖρας ἐκπετάσας* να σχετίζεται, πιθανώς, κατ' αρχάς με χωρίο της Εξόδου «...εἶπεν δὲ αὐτῷ Μωυσῆς Ὡς ἂν ἐξέλθω τὴν πόλιν, ἐκπετάσω τὰς χεῖράς μου πρὸς κύριον, καὶ αἱ φωναὶ παύσονται, καὶ ἡ χάλαζα καὶ ὁ ὑετὸς οὐκ ἔσται ἔτι...» (Ἐξοδος 9, 29), με απόσπασμα από την ομιλία «*Εἰς τὴν παραβολὴν περὶ συκῆς ὁμιλία*»¹²⁴ ἢ μάλλον με χωρίο από την «*Εἰς τὴν προσκύνησιν τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ σταυροῦ, τῆ μέσῃ ἑβδομάδι τῶν νηστειῶν*»¹²⁵ ομιλία του Ιωάννου του Χρυσοστόμου. Αρκετά μεταγενέστερο παράλληλο της φράσης απαντά σε τροπάριο, καταβασία της Η' ωδῆς στον κανόνα της Κυριακῆς της Ορθοδοξίας¹²⁶. Το ἐπίγραμμα δεν συνοδεύει αλλοῦ τη σκηνὴ του Μελισμοῦ, ἐξ ὧσων γνωρίζω¹²⁷. Οι ομιλίες του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου ἦταν σε ευρεία κυκλοφορία ἤδη ἀπὸ τη μεσοβυζαντινὴ ἐποχὴ¹²⁸, ἐνῶ χωρία ομιλιῶν του συνοδεύουν ἐνίοτε ἀπεικονίσεις του στη βυζαντινὴ τέχνη¹²⁹.



Εικ. 22. Επίγραμμα πλησίον του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου.

121. Μνεΐα: Νίκα, «Άγιοι Θεόδωροι Κατακαλών», 444.

122. Ιωάννης Η. Βολανάκης, «Ο ναός των Ταξιάρχων Μιχαήλ και Γαβριήλ στο Παλαιό Πυλί της Κω», στο *Χάρις Χαίρε*, I, 295.

123. Τοιχογραφίες αδημοσίευτες.

124. «*Ἐπὶ τοῦτο τὸ ἱκρίον τοῦ σταυροῦ ἀναβὰς ὁ Κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς Χριστὸς, καὶ τὰς χεῖρας αὐτοῦ ἐκπετάσας, καὶ τὰς ἐν τῷ ἀέρι πετομένας δυνάμεις ἐξελάσας...*». PG 59, στήλ. 590.

125. «*Θεὸς ἐστὶν ὁ σταυρωθεὶς Χριστὸς, ἄκουσον τοῦ Ἑσδρα λέγοντος: Εὐλογητὸς Κύριος ὁ ἐκπετάσας τὰς χεῖρας αὐτοῦ, καὶ σώσας τὴν Ἱερουσαλήμ...*». PG 52, 839, στήλ. 28.

126. «*Χεῖρας ἐκπετάσας Δανιήλ, λεόντων χάσματα, ἐν λάκκῳ ἔφραξε, πυρὸς δὲ δύναμιν ἔσβεσαν, ἀρετὴν περιζωσάμενοι, οἱ εὐσεβείας ἐρασταί, Παιδες κραυγάζοντες: Εὐλογεῖτε, πάντα τὰ ἔργα Κυρίου τὸν Κύριον*».

127. Παραπλήσιον περιεχομένου επιγραφὴ, ὅπου χρησιμοποιεῖται τὸ ρῆμα *ἐκπετῶ*, ἔχει ἐντοπισθεῖ στον διάκοσμο του ερειπιώδους ναοῦ της Παναγίας στο χωριὸ Κυρμουσὴ Καινούργιου (1293-1391): + *ὅταν εἰς θεὸν ἐκπετάσας μνήσθητι θῦτα Γεωργίου ἱστοριογράφου* +: Στέφανος Ξανθοῦδιδης, «Χριστιανικαὶ ἐπιγραφαὶ ἐκ Κρήτης», *Αθηνά* 15 (1903): 145, πίν. Η' αριθ. 13. Εἶναι φανερό, ὅμως, ὅτι ἐκεῖ δὲν πρόκειται γιὰ ἐπίγραμμα, ἀλλὰ γιὰ ἐπίκληση τοῦ ζωγράφου, ποῦ τοποθετήθηκε στὴν πρόθεση, ὅπου ἀναγιγνώσκονται τὰ δίπτυχα τῶν ζώντων καὶ τῶν κεκοιμημένων, ἐνῶ ὁ λειτουργῶν ἱερέας ἔχει ἐκτεταμένα τὰ χεῖρα. Τὸ ρῆμα *ἐκπετῶ*, λοιπόν, ἀρύεται καὶ ἐν προκειμένῳ ἀπὸ τὴν ὑμνολογία καὶ πλέκεται στὴν ἐπίκληση στὸν ἰδανικὸ χῶρο προκειμένου νὰ εξασφαλισθεῖ εἰς αἰῶνα τὸ μνημόσυνο τοῦ ζωγράφου.

128. Βλ. ἐπὶ παραδείγματι τὸν γνωστὸ κώδικα αριθ. 70 τῆς μονῆς Διονυσίου, τοῦ ἔτους 995: Στυλιανὸς Μ. Πελεκανίδης, Παναγιώτης Κ. Χρήστου, Χρυσάνθη Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σωτήριος Ν. Καδᾶς, *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα*, Α' (Ἀθῆνα: Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν, 1973), 422-23. Μόνο στὴ μονὴ Βατοπεδίου ἔχουν σωθεῖ τρεῖς εἰκονογραφημένοι κώδικες ποῦ περιέχουν ομιλίες τοῦ Χρυσοστόμου: αριθ. 300 (11ος αἰώνας), αριθ. 327 (1335), αριθ. 328 (14ος αἰώνας). Χρήστου κ.ά., *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, Δ', 244-47. Οἱ λόγοι τοῦ Ἁγίου Ιωάννη τοῦ Χρυσοστόμου ἀποτελοῦσαν ἀπαραίτητο ἐφόδιο τῶν μοναστικῶν κοινοτήτων, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ ποσοστὸ τους ἐπὶ τοῦ συνόλου τῶν διασωθέντων χειρογράφων, λ.χ. τῶν Μετεώρων: Δημήτριος Ζ. Σοφιανός, Γεώργιος Γαλάβαρης, *Τὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα τῶν Μετεώρων*, Α' (Ἀθῆνα: Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, 2007), 47 καὶ σποραδικά.

129. Ἀς ἀναφερθοῦν ἡ μικρογραφία τοῦ κώδικα Α 172 τῆς Ἀμβροσιανῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Μιλάνου ποῦ περιέχει τους



Εικ. 23. Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας.

Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας (Εικ. 13, αριθ. 57)

Κάτω από τις σκηνές του Πάθους και της Ανάστασης του Χριστού στη βόρεια κόγχη, όπως φάνηκε από τη διάταξη του προγράμματος, ακολουθεί μια ζώνη με εξαιρετικά ενδιαφέρουσες, από άποψη συμβολισμού και εικονογραφίας, παραστάσεις. Στο ανατολικό της άκρο παριστάνεται το ευχαριστιακό θέμα του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, κατά το οποίο ο ιεράρχης είδε μπροστά του

λόγους του αγίου Ιωάννη (11ος-12ος αιώνας), όπου στο ειλητάριο του αγίου αναγράφεται η αρχή της υπόθεσης της ερμηνείας του Χρυσοστόμου στην προς Ρωμαίους επιστολή του Παύλου, ή εικόνα της συλλογής Λοβέρδου (τέλη του 13ου αιώνα), όπου στον κώδικα του αγίου διαβάζεται η αρχή της πρώτης ομιλίας του στην προς Εφεσίους επιστολή του Παύλου. Ανδρέας Ευγγόπουλος, «Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος “Πηγή τής σοφίας”», *ΑΕ* 1942-1944: 1-2, 24. Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. Αγγελική Μητσάνη, «“Το όραμα του Πρόκλου” σε μικρογραφίες μεταφραστικών μηνολογίων», *ΑΔ* 40 (1985), Α', Μελέτες: 148-61.

τον Χριστό ἐν σχήματι παιδίου νεογενοῦς με σκισμένο χιτώνα¹³⁰ (Εικ. 23). Αριστερά ο ιεράρχης εικονίζεται ολόσωμος, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα και με τεταμένα τα δύο χέρια σε στάση προσευχής προς τον Ιησού. Έχει λευκή, κοντή και κατσαρή κόμη και κοντό γένι. Φέρει φωτοστέφανο και φορεί πολυτελή άμφια: λευκό στιχάριο με κοκκινωπούς ποταμούς, επιτραχήλιο και επιγονάτιο διάλιθα με ρομβοειδές κόσμημα, επιμανίκια με κεντητή παρυφή, ωχρό φαιλόνιο και ωμοφόριο επί του οποίου ξεχωρίζουν δύο μελανοί σταυροί. Τον συνοδεύει η επιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕ/ΤΡΟΣ / ΑΛΕ/ΞΑΝ/ΔΡΕΙ/ΑΣ, γραμμένη κιονηδόν στο άνω αριστερό άκρο της παράστασης. Αντίκρυ του ο Χριστός έφηβος, παριστάνεται όρθιος ως θυόμενος πάνω στην πενταγωνικού σχήματος αγία Τράπεζα. Φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο και εικονίζεται φορώντας λευκό ποδήρη, διερρηγμένο χιτώνα, τον οποίο συγκρατεί με το αριστερό χέρι μπροστά, στο ύψος της γαστέρας. Η τράπεζα φέρει πολυτελή πορφυρή ενδυτή, κοσμημένη με μαργαριτοποίκιλτες ταινίες στην παρυφή και στις ακμές της άνω επιφάνειάς της. Η βάση της είναι κολουροπυραμιδοειδής, κοσμημένη με κύκλους. Ο Χριστός δείχνει με το δεξιό του χέρι προς τα κάτω, όπου εικονίζεται κολουριασμένος ο Άρειος, με το χέρι του να προβάλλει από τη χειρίδα του ματιού του και το κεφάλι σκυμμένο, ώστε να μην διακρίνεται το πρόσωπό του.

Ανάμεσα στις δύο μορφές παρεμβάλλεται επιγραφή με τον μεταξύ τους διάλογο σε δύο στίχους: ΤΙC COY T[ON] ΧΙΤΩΝΑ ΔΙΕΙΛ(Ε) / ΆΡΕΙΟC Ο ΠΑΡΑΦΡΟΝ · Ο ΠΑ(ΓΚΑΚΙCΤΟC). Στον κάμπο μεταξύ Αρείου, Πέτρου και της τράπεζας σώζονται ίχνη εξιτηλης επιγραφής σε τρεις στίχους. Διαβάζεται με δυσκολία: (ΟὗΤ(ως) CυΝ Τ(οῖc) ἐΓΚΑτ(οιc) ἌΠε|ΡρΗΞΕ Τ(ήν) ΜΙΑΡΑΝ| ΑΎτ(οῦ) ΨΥΧ(ήν)¹³¹.

Πρόκειται για εικαστική απόδοση ενός επεισοδίου που σχετίζεται με την Α΄ Οικουμενική Σύνοδο της Νίκαιας (325), που σκοπό είχε τη διακήρυξη του ορθοδόξου δόγματος. Ο χιτώνας του Χριστού και εδώ είναι λευκός, όπως στις περισσότερες απεικονίσεις του θέματος¹³². Η τράπεζα αποτελεί μεταγενέστερη εικονογραφική προσθήκη στο θέμα, καθώς δεν απαντά στις πρώιμες πηγές¹³³.

Η παράσταση σπανίζει στους διακόσμους της Δωδεκανήσου, και δεν έχει σωθεί δείγμα της πριν από τον 15ο αιώνα. Στη Ρόδο απαντά στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Αρχαγγέλου (1428)¹³⁴ και στην Αγία Τριάδα (Ντολαπλί)¹³⁵, στην Πάτμο στον Άγιο Δημήτριο της Χώρας (15ος αιώνας)¹³⁶ και στην Τήλο στον Ταξιάρχη στο κάστρο του Μεγάλου Χωριού (δεύτερο στρώμα, 15ος αιώνας)¹³⁷.

130. Για την εικονογραφία του οράματος, βλ. Gabriel Millet, «La vision de Pierre d'Alexandrie», στο *Mélanges Charles Diehl*, II: *Art. Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance* (Paris: Ernest Leroux, 1930), 99-114. Christopher Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine* (Paris: Institut Français d'Études Byzantines, 1970), 246-48. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, 245-48, καθώς και τις πιο πρόσφατες μελέτες: Koukariaris, «The Depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria». Sašo Cvetkovski, «The Vision of Saint Peter of Alexandria from the Church of St. Archangels in Prilep. Iconographical research», *Zograf* 36 (2012): 83-8, <https://doi.org/10.2298/ZOG1236083C>, όπου συγκεντρωμένη παλαιότερη βιβλιογραφία.

131. Η ανάγνωση είναι του Μανόλη Πατεδάκη. Πρόκειται για παραλλαγή των γνωστών χωρίων που συνοδεύουν την παράσταση, σε πεζό κείμενο μάλλον και όχι σε στίχους.

132. Για εξαιρέσεις, στις οποίες το ένδυμα είναι ερυθρό, βλ. Koukariaris, «The Depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria», 66, με βιβλιογραφία.

133. Koukariaris, «The Depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria», 65.

134. Μνεία: Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 40.

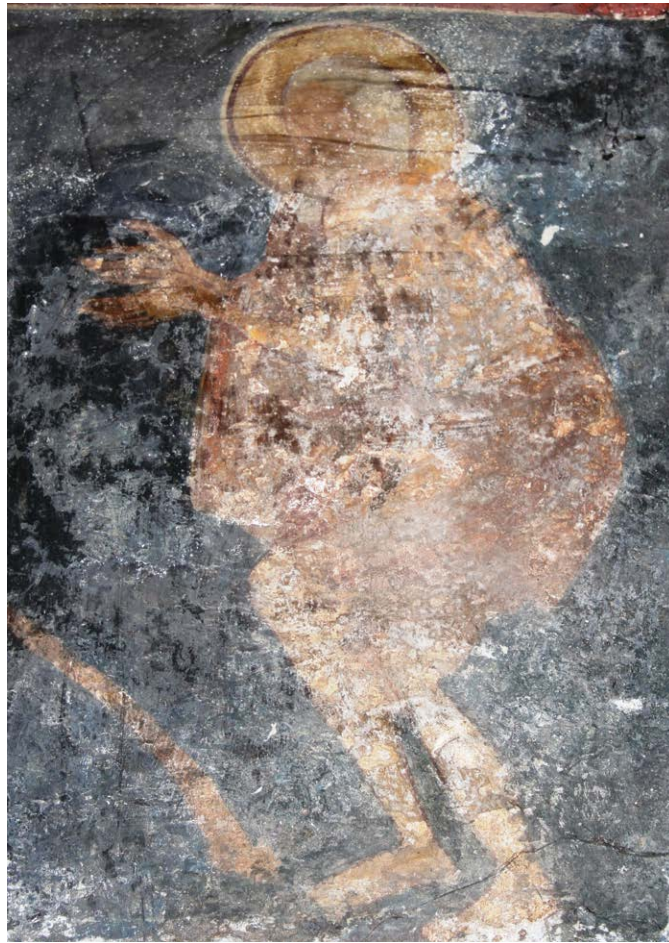
135. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 106.

136. Δημοσιεύτες τοιχογραφίες.

137. Δημοσιεύτες τοιχογραφίες.



Εικ. 24. Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας. Ο άγιος Ζωσιμάς.



Εικ. 25. Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας. Η οσία Μαρία η Αιγυπτία.

Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας (Εικ. 13, αριθ. 70, 71)

Στο μέτωπο της δυτικής κόγχης, αντωπά, παριστάνεται η Κοινωνία της Μαρίας της Αιγυπτίας από τον αββά Ζωσιμά¹³⁸. Στο νότιο μέρος, ολόσωμος, *Ο Α/ΓΙ/ΟC ΖΩCΙ/ΜΑ[C]* (Εικ. 24), στρέφεται προς τη Μαρία. Ο ηλικιωμένος άγιος έχει κοντή, πάλλευκη κόμη και στρογγυλό γένη. Ανυπόδητος και ασκεπής, με το κουκούλλιο στον λαιμό, φορεί φαρδιά χειριδωτή, ποδήρη μηλωτή και μακρύ επιτραχήλιο, και κρατεί το ιερό ποτήριο με μακρύ, άλικο ποτηροκάλυμμα. Η οσία απεικονίζεται στον παγιωμένο, ρεαλιστικό εικονογραφικό τύπο¹³⁹ (Εικ. 25). Ισχνή, με έντονη κύφωση και με το ένδυμα να αφήνει ακάλυπτα τα αποστεωμένα πόδια της κάτω από τα γόνατα, τείνει τα χέρια προς τον αββά. Το πρόσωπό της έχει καταστραφεί.

138. Tomekonić, *Les saints ermites*, 127-31.

139. Για την εικονογραφία της, βλ. Στρατή, «Η εικονογραφία του βίου της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας».

Η οσία Μαρία γεννήθηκε στην Αίγυπτο και έζησε κατά τους χρόνους του αυτοκράτορα Ιουστινιανού. Από τα δώδεκα χρόνια της πέρασε στην Αίγυπτο μια ζωή ασωτίας, ώσπου αποφάσισε να μονάσει στην έρημο. Εκείνη την περίοδο ασκήτευε σε ένα μοναστήρι ο ιερομόναχος αββάς Ζωσιμάς (τιμάται στις 4 Απριλίου), ο οποίος ζούσε μέχρι τα πενήντα τρία του χρόνια με μεγάλη άσκηση και ήταν φημισμένος στην περιοχή του. Ο Ζωσιμάς συνάντησε στην έρημο την οσία Μαρία, την ώρα που προσευχόταν. Η οσία του εξομολογήθηκε τη ζωή της και ζήτησε από τον Ζωσιμά να έλθει κατά τη Μεγάλη Πέμπτη της επόμενης χρονιάς για να την κοινωνήσει ύστερα από πολλά χρόνια μεγάλης μετάνοιας που μεταμόρφωσε την ύπαρξή της. Την καθορισμένη ώρα ο αββάς πήρε σε ένα μικρό ποτήριο τη θεία Κοινωνία και συνάντησε την οσία, την οποία είδε «περιπατούσαν επί τῶν ὑδάτων ἔπάνω καὶ πρὸς ἐκεῖνον βαδίζουσιν»¹⁴⁰. Το επόμενο έτος η οσία κοιμήθηκε την ίδια ημέρα που κοινωνήσε¹⁴¹.

Στα Δωδεκάνησα, οι απεικονίσεις του θέματος περιορίζονται στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο Λέβρου (13ος αιώνας)¹⁴², στον Προφήτη Αββακούμ στο Παραδείσι Ρόδου¹⁴³, στον Άγιο Βασίλειο Τήλου (15ος αιώνας)¹⁴⁴, στην Αγία Τριάδα στα Νικειά Νισύρου (μέσα του 15ου αιώνα)¹⁴⁵ και στην Αγία Τριάδα (Ντολαπλί) της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου (1490-1510)¹⁴⁶. Η διαφορά της παράστασης του Φουντουκλί έγκειται στον διαχωρισμό των δύο προσώπων, καθώς στις άλλες οι μορφές εντάσσονται στην ίδια σύνθεση.

140. PG 87, στήλ. 3721.

141. Ο βίος της οσίας παραδίδεται σε δύο αφηγήσεις, του Κυρίλλου του Σκυθοπολίτη (6ος αιώνας) και του πατριάρχη Σωφρονίου Ιεροσολύμων (7ος αιώνας), που είναι και η δημοφιλέστερη: PG 87, στήλ. 3697-3726. François Halkin, «Panégyrique de Marie l'Égyptienne par Euthyme le Protasecretis», *AnBoll* 99 (1981): 17-44. Για τον βίο της οσίας, βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία: ODB 2, στήλ. 1310 (Alexander Kazhdan, Nancy Patterson-Ševcenko) και την αγγλική μετάφρασή του: Maria Kouli (transl.), «Life of St. Mary of Egypt», στο *Holy Women of Byzantium: Ten Saints' Lives in English Translation*, επιμ. Alice-Mary Talbot (Washington, DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1996), 65-93.

142. Κατσιώτη, «Επισκόπηση», 275-76, πίν. 88α. Angeliki Katsioti, Georges Kiourtzian, «L'église de Saint Jean le Théologien de Léros (Dodécanèse) et la dédicace de l'évêque Nikolaos», *JÖB* 67 (2017): 31, 38, εικ. 11. Για τον ναό, βλ. επίσης: Angeliki Katsioti, «Between Princes and Labourers: The Legacy of Hosios Christodoulos and his Successors in the Aegean Sea (11th-13th Centuries)», στο *Crossing Borders*, 91-128.

143. Παραδόξως, δεν αναφέρεται από τον μελετητή της στην πρόσφατη δημοσίευση του διακόσμου: Βολανάκης, «Ο ναός του Προφήτου Αββακούμ».

144. Δημοσίευτες τοιχογραφίες.

145. Δημοσίευτες τοιχογραφίες.

146. Όρλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 180 εικ. 141. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 113, εικ. 68.

ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου (Εικ. 13, αριθ. 22, 23)

Στο στενό μέτωπο της ανατολικής κόγχης (ιερό), κάτω από το άγιο Μανδήλιο και τους ευαγγελιστές Ματθαίο και Ιωάννη τον Θεολόγο στα λοφία, εικονίζονται αντωποί ο αρχάγγελος Γαβριήλ και η Παναγία της χωρισμένης σε δύο τμήματα σκηνής του Ευαγγελισμού¹⁴⁷. Η Θεοτόκος στα δεξιά εικονίζεται καθισμένη σε πολυτελές ορθογώνιο θρόνι με ερυθρό μαξιλάρι (Εικ. 27). Φορεί λευκό χιτώνα και καφετί μαφόριο. Με συνεσταλμένο, ελαφρώς χαμηλωμένο βλέμμα, δέχεται την είδηση από τον αρχάγγελο. Η ευγένεια της στάσης της υπογραμμίζεται από τις κινήσεις των χεριών. Το αριστερό ακουμπισμένο στο δεξιό της γόνατο συνδυάζεται με τη χειρονομία του υψωμένου δεξιού της, που δηλώνει ομιλία και αποδοχή του ρήματος του Γαβριήλ. Η πιθανότητα να έγενθε κρατώντας αδράχτι στο αριστερό και ρόκα στο δεξιό χέρι της¹⁴⁸ παραμένει ανοικτή, λόγω της κακής κατάστασης διατήρησης της ζωγραφικής. Ο θρόνος της, χωρίς ερεισίνωτο, κοσμεύεται με ερυθρά γεωμετρικά σχέδια, μιμούμενα ξυλόγλυπτη διακόσμηση. Στα δεξιά επάνω διακρίνονται δυσανάγνωστα ίχνη από τη συνοδευτική επιγραφή της παράστασης.

Σχεδόν όλο το επάνω τμήμα του αρχαγγέλου Γαβριήλ είναι κατεστραμμένο (Εικ. 26). Η μορφή του παρερμηνεύθηκε κατά τις εργασίες συντήρησης από την Ιταλική Αρχαιολογική Υπηρεσία και αποκαταστάθηκε ως γενειοφόρος μεσήλικας άγιος, με χαρακτηριστικά που θα ταίριαζαν στον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο. Το αριστερό του πόδι προτεταμένο διαταράσσει την πλούσια πτυχολογία του φορέματος σε υπόμνηση της παραδιδόμενης από τα κείμενα ορμητικής κατά την άφιξη κίνησης¹⁴⁹.

Η παράσταση του Ευαγγελισμού είναι εμπνευσμένη, ως γνωστό, από το Ευαγγέλιο του Λουκά και το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου¹⁵⁰. Η τοποθέτηση της σκηνής σε δύο πίνακες εκατέρωθεν της αψίδας



Εικ. 26. Ο αρχάγγελος Γαβριήλ του Ευαγγελισμού.



Εικ. 27. Η Παναγία του Ευαγγελισμού.

147. Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. ενδεικτικά: Millet, *Recherches*, 67-92. David M. Robb, «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth centuries», *ArtBull* XVIII (1936): 480-526. Schiller, *Ikongraphie*, I, 44-63. Don Denny, *The Annunciation from the Right: From the Early Christian Times to the Sixteenth Century* (New York – London: Garland, 1977). Maguire, *Art and Eloquence*, 44-52. Hélène Papastavrou, «Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation», *ΔΧΑΕ* ΙΕ' (1989-1990): 145-60, <https://doi.org/10.12681/dchae.1039>. Cyril Mango, «The Chalkoprataia Annunciation and the Pre-Eternal Logos», *ΔΧΑΕ* ΙΖ' (1993-1994): 165-70, <https://doi.org/10.12681/dchae.1101>. Βαραλής, «Ευαγγελισμός». Hélène Papastavrou, «L'idée de l'Ecclesia et la scène de l'Annonciation. Quelques aspects», *ΔΧΑΕ* ΚΑ' (2000): 227-40, <https://doi.org/10.12681/dchae.561>. Η ίδια, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle. L'Annonciation* (Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, 2007).

148. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, XI, 21.

149. Για την εικονογραφία του Γαβριήλ στην παράσταση του Ευαγγελισμού, βλ. Henry Maguire, «The Self-Conscious Angel: Character Study in Byzantine Paintings of the Annunciation», στο *Okeanos*, 377-92.

150. Λουκ. 1, 26-38. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, XI, 21-2.

απαντά ήδη από τον 12ο αιώνα¹⁵¹. Η παράσταση στο Φουντουκλί είναι λιτή, χωρίς οικοδομήματα πίσω από την Παναγία, λόγω και της περιορισμένης, στενής διαθέσιμης επιφάνειας. Ο εικονογραφικός τύπος με την Παναγία καθήμενη επικρατεί στη βυζαντινή τέχνη κυρίως από τον 12ο αιώνα, με χαρακτηριστικό δείγμα τη μικρογραφία του κώδικα Par. gr. 1208 των Ομιλιών του Ιακώβου Κοκκινοβάφου, από το δεύτερο τέταρτο του 12ου αιώνα¹⁵². Ανάλογα παραδείγματα απαντούν στη Ρόδο, με ενδεικτικά την αρκετά φθαρμένη παράσταση στον ναό των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου (1372)¹⁵³, στην Αγία Αναστασία στη Μονόλιθο (πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα)¹⁵⁴, στον Άγιο Νικόλαο στα Μαρितσά (1434/35)¹⁵⁵ και σε φορητή εικόνα του 15ου-16ου αιώνα από τη μονή της Ευαγγελίστριας στη Νίσυρο¹⁵⁶ (Εικ. 154).

Η Γέννηση του Χριστού (Εικ. 13, αριθ. 43)

Η εξίτηλη και αρκετά φθαρμένη σύνθεση της Γέννησης¹⁵⁷ έχει απεικονισθεί στο τεταρτοσφάριο της νότιας κόγχης (Εικ. 28). Ψηλά διακρίνονται ίχνη από την επιγραφή της παράστασης. Σε βραχύδες τοπίο εικονίζεται στο κέντρο η Θεοτόκος, όλη επιζωγραφισμένη, ανακεκλιμένη σε πορφυρόχρωμη στρωμένη πλάι στο σπαργανωμένο Βρέφος. Μόνο ο φωτοστέφανος, ο δεξιός καρπός της και τμήματα του σκουροκόκκινου μαφορίου της έχουν σωθεί. Ο Χριστός, σε κτιστό λίκνο, φέρει φωτοστέφανο κοσμημένο με υπόλευκο σταυρό. Όνος και μόσχος προσκλίνουν σε αυτόν ζεσταίνοντάς τον με τα χνώτα τους.

Πάνω αριστερά τρεις εξίτηλες ανδρικές μορφές κατευθύνονται προς τον Ιησού. Διακρίνονται τα σκουρόχρωμα ενδύματά τους και το κιβωτίδιο που κρατεί ο πλησιέστερος στο κέντρο της σύνθεσης,

151. Επί παραδείγματι στην Cappella Palatina και τη Martorana στο Παλέρμο: Ernst Kitzinger, «The Descent of the Dove. Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella Palatina in Palermo», στο *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, επιμ. Irmgard Hutter (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984), 99-115, πίν. XXXIII-XXXIV· την Παναγία του Άρακος στα Λαγουδερά: Winfield D., Winfield J., *Panaghia tou Arakos*, εικ. 81a, 81b· τους Αγίους Αποστόλους στο Πέρα Χωριό Νήσου: Arthur H. S. Megaw, Ernest J. W. Hawkins, «The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus and its Frescoes», *DOP* 16 (1962): εικ. 28, 29.

152. Millet, *Recherches*, 72, εικ. 12. Jeffrey C. Anderson, «The Illustrated Sermons of James the Monk. Their Dates, Order and Place in the History of Byzantine Art», *Viator* 22 (1991): 69-120.

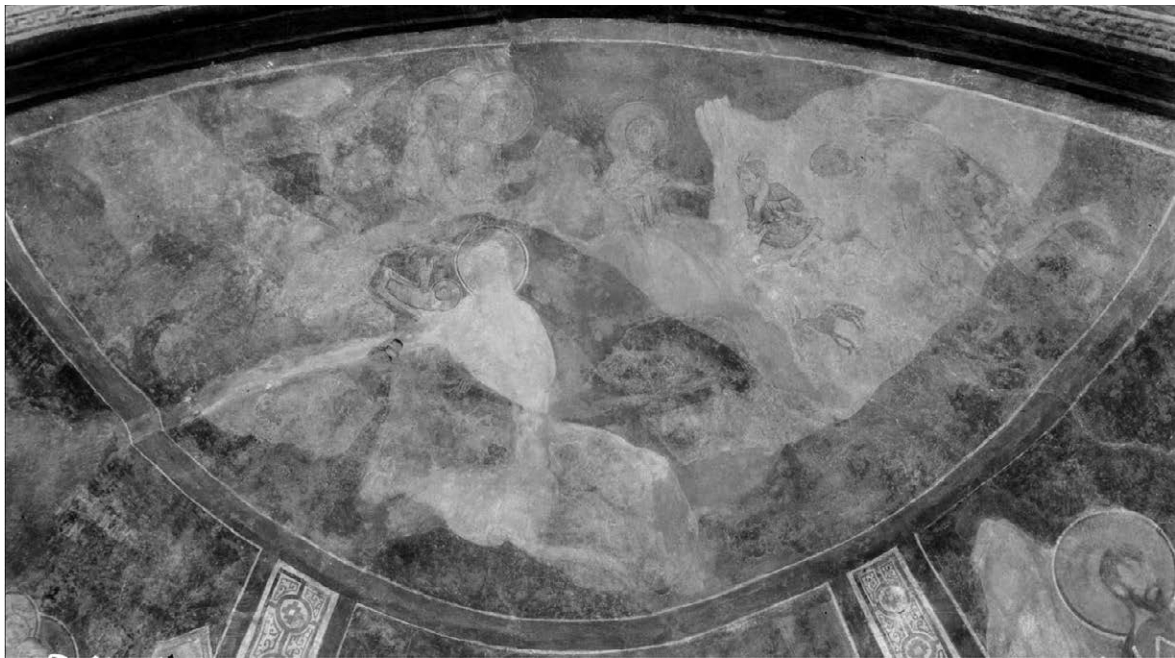
153. Γιακουμάκη, «Η αρχιτεκτονική και οι τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου», 24-6.

154. Μαστροχρήστος, «Μαρितσά», 173, εικ. 56.

155. Μαστροχρήστος, «Μαρितσά», 100, εικ. 16.

156. Α δημοσίευτη εικόνα.

157. Για την εικονογραφία της παράστασης, βλ. ενδεικτικά: Millet, *Recherches*, 93-169. Καλοκύρης, «Η Γέννησις του Χριστού». Günter Ristow, *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst* (Recklinghausen: A. Bongers, 1963). Ο ίδιος, «Geburt Christi», *RbK* 2 (1971): στήλ. 637. Lafontaine-Dosogne, «Iconography of the Cycle of the Infancy», 194-241. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου*, 33-60. Térésa Pérez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval* (Paris: Ammareal, 1996). Baltoyanni, «Portrayals of Christ Proclaiming His Incarnation», 19-20. Tsveta Valeva, «The Scene of the Nativity of Christ in the Monasteries of Kremokovtsi and Poganovo in the Context of the Kastoria Art Production», στο *Niš and Byzantium IV: 1670th Anniversary of the death of St. Emperor Constantine the Great, 337-2007*, επιμ. Miša Rakocija (Niš, 2006), 297-306, και πρόσφατα: Νικόλαος Γκιολές, «Η Γέννηση του Χριστού. Ή έορτή, ή παλαιοχριστιανική και βυζαντινή εικονογραφία της», *ΕΕΒΣ ΝΕ'* (2018-2019): 381-420.



Εικ. 28. Η Γέννηση του Χριστού.

που τους ταυτίζει με τους τρεις μάγους. Ο τελευταίος έχει επιζωγραφισθεί άτεχνα πάνω από τη γραμμή του εδάφους ωσάν να ίπτται.

Στο επεισόδιο του λουτρού, κάτω αριστερά, στην άκρη η θεραπαινίδα με σκουροκόκκινο φόρεμα, σκύβει προς το κέντρο, όπου θα παριστανόταν το Βρέφος στη χαμένη σήμερα κολυμβήθρα. Από την καθισμένη σε φυσικό έξαρμα μαία σώζονται ίχνη του ροδοκόκκινου ενδύματος και μέρος της κεφαλής της, ο λευκός κεφαλόδεσμός της με ενυφασμένες μαύρες γραμμές ψαθωτού κοσμήματος. Στην αριστερή γωνία, πίσω από τη θεραπαινίδα, μόνος και περίφροντος, ο Ιωσήφ παρακολουθεί τη σκηνή.

Ψηλά, πάνω από την Παναγία, τρεις άγγελοι δοξολογούν με τα χέρια υψωμένα. Φορούν ερυθρούς χιτώνες και φέρουν φωτοστεφάνους. Στα δεξιά λευκοντυμένος τέταρτος άγγελος, που τον διαχωρίζει από την ομάδα η κορυφή του όρους που παρεμβάλλεται, ευαγγελίζεται τη χαρμόσυνη είδηση σε έναν ποιμένα. Ο μικρός βοσκός φορεί κοντό χειριδωτό χιτώνα και καθισμένος οκλαδόν αγραυλεί κρατώντας μακριά φλογέρα. Η χαρίεσσα νεανική μορφή έχει ατημέλητη κόμη, από την οποία εξέχουν τρεις θύσανοι. Οι τονισμένες παρειές του αποδίδουν με ρεαλιστικό τρόπο την εκπνοή στο παίξιμο. Μπροστά του διακρίνεται μαύρος αίγαγρος με μακριά κέρατα. Τέλος, στο δεξιό άκρο υπάρχει μια εξίτηλη ανδρική μορφή, προφανώς ποιμένας, γερτή και ακουμπισμένη σε στήριγμα. Φορεί σκουρογάλανο κοντό, χειριδωτό χιτώνα, ο οποίος αφήνει γυμνά τα πόδια του κάτω από τον αστράγαλο και τα χέρια του κάτω από τους αγκώνες.

Η αφήγηση της Γέννησης του Χριστού παραδίδεται από τα ευαγγέλια του Λουκά και του Ματθαίου, αλλά και από απόκρυφα κείμενα¹⁵⁸. Η παράσταση στο Φουντουκλί περιλαμβάνει όλα τα επί μέρους

158. Λουκ. 2, 1-20. Ματθ. 1, 18-25 και 2, 1-23. Πρωτευαγγέλιο Ιακώβου (XIX-XXI) και Ευαγγέλιο Ψευδο-Ματθαίου (XIII-XVII).

εικονογραφικά στοιχεία της σύνθεσης. Σε αυτό συντείνει το εύρος και το σχήμα της επιφάνειας. Η πληρότητα της σκηνής απαντά ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο σε σειρά εικονογραφημένων χειρογράφων με κορυφαία παραδείγματα το «Ευαγγέλιο του Αυτοκράτορος Φωκά» στη μονή Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους (11ος αιώνας)¹⁵⁹ και, από τον 12ο αιώνα, τις ομιλίες του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού (Paris, Bibliothèque Nationale cod. gr. 550)¹⁶⁰.

Η κακή κατάσταση της ζωγραφικής δεν επιτρέπει ακριβείς εικονογραφικές παρατηρήσεις. Στο επεισόδιο του λουτρού, ο κεφαλόδεσμος της μαίας ή θεραπεινίδας ακολουθεί τον κανόνα ρεαλιστικών παραδειγμάτων που απηχούν συχνά τον συρμό της εκάστοτε εποχής¹⁶¹, όπως στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα (1289/90)¹⁶². Η τοποθέτηση του Ιωσήφ μόνου στα αριστερά, απαντά ήδη σε μεσοβυζαντινά καππαδοκικά παραδείγματα και συνεχίζεται στην παλαιολόγεια περίοδο¹⁶³. Η κτιστή φάτνη εμφανίζεται ήδη από τον 6ο αιώνα στην εικονογραφία της παράστασης¹⁶⁴. Η λεπτομέρεια με τον αγραυλούντα ποιμένα, μπροστά στον οποίο στέκει ή χορεύει αίγαγρος, απαντά από τη μεσοβυζαντινή εποχή και είναι ιδιαίτερα προσφιλής στη δυτική τέχνη¹⁶⁵, ενώ ο αριθμός των αγγέλων και η διάταξή τους είναι συνήθεις¹⁶⁶.

Η Φυγή στην Αίγυπτο (Εικ. 13, αριθ. 44)

Ακολουθεί η Φυγή στην Αίγυπτο¹⁶⁷ (Εικ. 29). Η Παναγία εικονίζεται καθισμένη πάνω σε λευκό όνο, του οποίου ο χαλινός κρέμεται μπροστά. Φορεί βαθυκόκκινο μαφόριο και λευκό ένδυμα, που μόλις διακρίνεται στον λαιμό, και ιώδη υποδήματα. Το ύφασμα της σέλας είναι ωχροκίτρινο με οριζόντια ταινιωτή ερυθρή παρυφή. Με τη δεξιά της σε χειρονομία ομιλίας, στρέφεται προς τα πίσω στον ακόλουθό της. Αυτός ταυτίζεται με τον Ιάκωβο, υιό του Ιωσήφ. Φορεί πορφυρό μάτιο με ομοιόχρωμο

159. Στυλιανός Μ. Πελεκανίδης, Παναγιώτης Κ. Χρήστου, Χρυσάνθη Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σωτήριος Ν. Καδᾶς, Άννα Κατσαρού, *Οι Θεσσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα*, Γ' (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1979), 32, εικ. 7.

160. George Galavaris, *The Illustrations of Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1969), 82, εικ. 414, πίν. XCI.

161. Βλ. ενδεικτικά: Emmanuel, «Some Notes on the External Appearance», 774-75, 777.

162. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 177.

163. Βλ. ενδεικτικά την τοιχογραφία στον ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Κούνεβι Χανίων, Κώστας Ε. Λασιθιωτάκης, «Δύο ἐκκλησίες στὸ νομὸ Χανίων», *ΔΧΑΕ Β'* (1960-1961): 11-2, πίν. 5.1, <https://doi.org/10.12681/dchae.723>.

164. Καλοκύρης, *Η φάτνη των Χριστουγέννων*, 49-50. Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 99.

165. Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 102 και σημ. 49, όπου παραδείγματα.

166. Πρβλ. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 177.

167. Millet, *Recherches*, 155-58. Lafontaine-Dosogne, «Iconography of the Cycle of the Infancy», 226-29. Draginja Simić-Lazar, *Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine* (Skopje: Matica Makedonska, 1995), 159. Lucette Valensi, *La fuite en Égypte. Histoires d'Orient et d'Occident. Essai d'histoire comparée* (Paris: Seuil, 2002). Terrier Aliferis, «Joseph christophore dans la Fuite en Egypte», όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία. Επίσης: Στυλιανός Περδικής, «Η Φυγή του Χριστού στην Αίγυπτο σε κυπριακό φύλλο βημοθύρου», στο *Αρχονταρίκι. Αφιέρωμα στον Ευθύμιο Ν. Τσιγαρίδα*, επιμ. Ελένη Κώτσου, Βασιλική Θεοφιλοπούλου (Αθήνα: Οργανισμός Διαχείρισης και Ανάπτυξης Πολιτιστικών Πόρων, 2021), 473-86.



Εικ. 29. Η Φυγή στην Αίγυπτο (βλ. και Εικ. 112, 120).

σκούφο και φέρει στον δεξιό του ώμο σκουροπράσινο ύφασμα, την παρυφή του οποίου κρατεί με το δεξιό του χέρι υψωμένο.

Προπορεύεται πεζός ο Ιωσήφ, ο οποίος κρατεί τον Χριστό στον δεξιό του ώμο¹⁶⁸. Φορεί γκριζωπό χειριδωτό χιτώνα με ερυθρό σημείον, λευκό ιμάτιο και φέρει φωτοστέφανο. Με έντονη συστροφή, δείχνει στη Θεοτόκο με το αριστερό του χέρι την πόλη, ευαγγελιζόμενος την άφιξή τους και το τέλος του μακρού ταξιδιού. Πίσω από τα τείχη μια φοινικιά υποδηλώνει το τοπίο της ερήμου. Από την αρχική τοιχογράφηση έχει χαθεί η μορφή του νηπίου Ιησού με σωζόμενο μόνον τμήμα του περιγράμματος του ένσταυρου φωτοστεφάνου. Βραχώδες τοπίο περιβάλλει τη μορφή της Παναγίας, τέμνοντας σχεδόν διαγωνίως την παράσταση. Η πόλη στο δεξιό άκρο έχει απεικονισθεί συνοπτικά με ένα πολυώροφο οικοδόμημα με δίρριχτη στέγη. Στο κυανό του ουρανού σώζονται δυσανάγνωστα ίχνη πολύστιχης επιγραφής και το αγωνύμιό του *ΙΩC(ΗΦ)*.

Οι πρωιμότερες απεικονίσεις της Φυγής στην Αίγυπτο ανάγονται στην παλαιοχριστιανική περίοδο, με ενδεικτικό το παράδειγμα μαρμάρινης πλάκας στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο που έχει χρονολογηθεί περί το 400¹⁶⁹. Η εικονογραφία της παράστασης είναι όμοια με αυτήν του Ταξιδιού

168. Για την εικονογραφία του Ιωσήφ στην εν λόγω παράσταση, βλ. Terrier Aliferis, «Joseph christophore dans la Fuite en Egypte».

169. Μαρία Σκλάβου-Μαυροειδή, «Παρατηρήσεις στις παραστάσεις της πλάκας T. 95 του Βυζαντινού Μουσείου», *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992): 271-76, εικ. 2, <https://doi.org/10.12681/dchae.1074>.

στη Βηθλεέμ, με την προσθήκη, πλέον, της μορφής του Ιησού¹⁷⁰. Η σύνθεση ως μέρος του κύκλου της Γέννησης είναι αρκετά σπάνια στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική, αποτελεί όμως μέρος του κύκλου του Ακαθίστου στην απεικόνιση του Λ' οίκου¹⁷¹. Ενώ στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης απαντά με μεγαλύτερη συχνότητα¹⁷², ιδίως σε ναούς της περιοχής του Ρεθύμνου από το δεύτερο μισό του 14ου και τις αρχές του 15ου αιώνα¹⁷³, στη Δωδεκάνησο απουσιάζει από τις σωζόμενες διακοσμήσεις, με την εξαίρεση της παράστασης στο Φουντουκλί.

Το λιτό εικονογραφικό σχήμα, με μόνο τα τέσσερα πρόσωπα, έρχεται σε αντίθεση με την πλειονότητα των τοιχογραφιών της Κρήτης, όπου απεικονίζονται συνήθως η προσωποποίηση της Αιγύπτου, όμιλος κατοίκων και δαίμονες που κατακρημνίζονται από τα δέντρα¹⁷⁴. Ο Ιωσήφ στο Φουντουκλί προπορεύεται της Θεοτόκου, σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση¹⁷⁵. Όμοια διάταξη της σύνθεσης απαντά σε μικρογραφίες ψαλτηρίων του 14ου αιώνα¹⁷⁶. Η απεικόνιση της Αιγύπτου, ή πιο συγκεκριμένα της πόλης Σοτίνης σύμφωνα με τη διήγηση του Ψευδο-Ματθαίου¹⁷⁷, δεν διαφέρει από εκείνη των αρχιτεκτονημάτων στις λοιπές παραστάσεις του διακόσμου. Ενδιαφέρον θα είχε να γνωρίζαμε ποιο επίγραμμα συνόδευε αρχικά την παράσταση, καθώς δεν θα ήταν απίθανο να προερχόταν από τον Λ' Οίκο του Ακαθίστου¹⁷⁸.

170. Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 97.

171. Alexandra Patzolt, *Der Akathistos Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts* (Stuttgart: Steiner, 1989). Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 30, 69-71. Leena M. Peltonmaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn* (Leiden: Brill, 2001), 167-73. Γενικώς για τον κύκλο του Ακαθίστου, βλ. Ioannis Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin* (Leiden: Alexandros Press, 2005).

172. Για παραδείγματα από την επαρχία Σελίνου και γενικώς την Κρήτη, βλ. Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki*, 168-70.

173. Προηγείται χρονολογικά η απεικόνιση στον ναό της Παναγίας στον Κισσό Αγίου Βασιλείου (πρώτες δεκαετίες του 14ου αιώνα): Φραϊδάκη, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας στον Κισσό», 160-61. Έπονται οι απεικονίσεις στον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό (1401), Δρανδάκης, «Άρτός», 107-9, τον Άγιο Ιωάννη στην Αξό Μυλοποτάμου, Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη στην Αξό Μυλοποτάμου», 173, ή τον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στον Κισσό Αγίου Βασιλείου, Πύρρου, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κισσό», 126-27, όπου λοιπά παραδείγματα και βιβλιογραφία.

174. Εξαίρεση αποτελεί κρητική φορητή εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα, *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, κατ. έκθ., επιμ. Μανόλης Μπορμπουδάκης (Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη, 1994), 234 αριθ. 55 (Αναστασία Δρανδάκη).

175. Ματθ. 2, 13-14.

176. Millet, *Recherches*, 155-58. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 70, όπου βιβλιογραφία.

177. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. XXII, 2.

178. *Λάμπας εν τῇ Αἰγύπτῳ φωτισμὸν ἀληθείας, ἐδίωξας τοῦ ψεύδους τὸ σκότος· τὰ γὰρ εἰδῶλα ταύτης, Σωτήρ, μὴ ἐνεγκαντὰ σου τὴν ἰσχὴν πέπτωκεν· οἱ τούτων δὲ ρυσθέντες ἐβῶν πρὸς τὴν Θεοτόκον ...* Για μια διαφορετική εκδοχή επιγράμματος που εντοπίστηκε στην παράσταση της Φυγῆς στην Αίγυπτο στον Άγιο Γεώργιο στο Kremikovtsi της Βουλγαρίας (1493), βλ. Tvetan Vasilev, «A Byzantine Epigram in the Pictorial Cycle of Akathistos Hymn for the Virgin from the Narthex of Kremikovtsi Monastery St George (1493)», *Scripta & e-Scripta* 16-17 (2017): 313-24.



Εικ. 30. Η Υπαπαντή του Χριστού.

Η Υπαπαντή του Χριστού (Εικ. 13, αριθ. 45)

Τη Φυγή στην Αίγυπτο ακολουθεί η Υπαπαντή¹⁷⁹ (Εικ. 30). Δεξιά ο γηραιός Συμεών κρατεί στην αγκάλη του το θείο Βρέφος. Έχει μακριά γκριζα μαλλιά και οξύληκτη λευκή γενειάδα και φορεί γκριζωπό ποδήρη χιτώνα και καστανωπό ιμάτιο. Ο Χριστός, με ένσταυρο φωτοστέφανο που κρύβει μέρος του προσώπου του Συμεών, και ασπρονόδινο ιμάτιο, είναι στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τον θεατή και τον Θεοδόχο και ευλογεί με το δεξιό χέρι, ενώ στο αριστερό του κρατεί κλειστό ειλητό. Η προφήτις Άννα πίσω από τον Συμεών, σχεδόν κατεστραμμένη, έχει κατά λάθος αποκατασταθεί από τους Ιταλούς ως γενειοφόρος άνδρας.

179. Για την εικονογραφία της Υπαπαντής, βλ. ενδεικτικά: Ανδρέας Ευγγόπουλος, «Υπαπαντή», *ΕΕΒΣ ΣΤ'* (1929): 328-39. Dorothy C. Schorr, «The Iconographic Development of the Presentation in the Temple», *ArtBull* 18 (1946): 17-32. Klaus Wessel, «Darstellung Christi im Tempel», *RbK* 1 (1963): στήλ. 1134-45. Henry Maguire, «The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art», *DOP* 34-35 (1980-1981): 260-69. Annemarie Weyl Carr, «The Presentation of an Icon at Mount Sinai», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994): 242-48, <https://doi.org/10.12681/dchae.1109>. Ειδικά για την εικονογραφία του Συμεών με το θείο Βρέφος, εκτός της προαναφερθείσας μελέτης του Maguire, βλ. Χατζηδάκη, «Άγνωστη εικόνα του αγίου Συμεών», 243-56, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία.

Αριστερά η Θεοτόκος, ευγενική μορφή ντυμένη με καστανέρυθρο μαφόριο, εκτείνει τα χέρια ακάλυπτα για να δεχθεί το Βρέφος. Από τον Ιωσήφ, που την παρέστεκε πίσω, σώζονται τμήμα από το ρόδινο ποδήρες ιμάτιο και το περίγραμμα του φωτοστεφάνου του.

Το κέντρο της σύνθεσης καταλαμβάνει επιβλητικό κιβώριο με οξυκόρυφα βημόθυρα περίτεχνα κοσμημένα στην επίστεψη με σειρές μαργαριταριών και σφαιροειδείς απολήξεις στους δύο κιονίσκους και στην κορυφή. Τέσσερις ραδινοί κίονες με σφαιρικά κιονόκρανα ανέχουν τη δίρριχτη οροφή του κιβωρίου, η οποία απολήγει αετωματική αριστερά. Η εξέχουσα, οξύληκτη πρόσοψη δεν αποδίδεται φυσιοκρατικά, καθώς η κεντρική στέγαση του κιβωρίου λείπει. Τη θέση της έχει πάρει η πτύχωση του ροδίνου υφάσματος που επιστέφει την παράσταση, οι άκρες του οποίου ακουμπούν στον φωτοστέφανο των δύο ακραίων μορφών.

Η Υπαπαντή στο Φουντουκλί με το Βρέφος στις αγκάλες του Συμεών και τις τέσσερις μορφές ανά δύο διατεταγμένες εκατέρωθεν του κιβωρίου ακολουθεί τον τύπο Ε κατά τον Ξυγγόπουλο¹⁸⁰ και συμφωνεί και με την περιγραφή της *Ερμηνείας*¹⁸¹. Ο τύπος αυτός διαδίδεται από τον 12ο αιώνα και σε μεμονωμένες παραστάσεις του Συμεών, όπως στον διάκοσμο της Παναγίας του Άρακος στην Κύπρο (1192)¹⁸². Στο ροδιακό παράδειγμα, όμως, ο Ιησούς κάθεται άνετα στις αγκάλες του Συμεών, σε ήρεμη στάση, στρεφόμενος προς αυτόν και όχι προς την Παναγία, ενόσω ο Θεοδόχος, σε στάση ανάλογη με της Γλυκοφιλούσας, πλησιάζει τον Χριστό με στοργή¹⁸³. Οι ίδιες λεπτομέρειες απαντούν, με ελάχιστες παραλλαγές, σε εικόνα των αρχών του 15ου αιώνα από τη Σίφνο¹⁸⁴. Τα επιζωγραφισμένα πόδια του Χριστού δεν αποδίδουν την έντονη κίνηση που απαντά αλλού και έχει συνδεθεί με δογματικούς συμβολισμούς¹⁸⁵.

Στο Φουντουκλί η προφήτις Άννα τοποθετήθηκε πίσω από τον Συμεών, όπως στην Αγία Άννα την Καλλιώτισσα στην Κάλυμνο (τέλη του 13ου αιώνα)¹⁸⁶, στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα (1289/90)¹⁸⁷ και στον Άγιο Νικόλαο στα Χείλη της Τήλου (τέλη του 14ου αιώνα)¹⁸⁸, και έχει παραλειφθεί το ειλητό που είθισται να κρατεί¹⁸⁹.

180. Ο Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 92 σημ. 168, εκ παραδρομής κατατάσσει την παράστασή μας στον τύπο Β, όπου τον Χριστό βαστάζουν από κοινού η Θεοτόκος και ο Συμεών.

181. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἐρμηνεία*, 87.

182. Baltoyanni, «Christ the Lamb and the ἐνώτιον». Andréas Nicolaidès, «L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre: Étude iconographique des fresques de 1192», *DOP* 50 (1996): 79-83. Winfield D., Winfield J., *Panaghia tou Arakos*, 192-94.

183. Maguire, *Art and Eloquence*, 84-90.

184. Χατζηδάκη, «Άγνωστη εικόνα του αγίου Συμεών», 244, εικ. 1.

185. Βλ. σχετικά: Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη, «Η Παναγία Γλυκοφιλούσα και το “ανακλινόμενον βρέφος” σε εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου», *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992): 228-36, <https://doi.org/10.12681/dchae.1069>. Baltoyanni, «Christ the Lamb and the ἐνώτιον». Πρβλ. τη μικρογραφία του χειρογράφου του Karahissar, στην οποία ο Συμεών παριστάνεται ως «γλυκοφιλών», και ο τρόμος είναι ζωγραφισμένος στις κινήσεις του βρέφους, προτύπωση της μελλοντικής του θυσίας: Annemarie Weyl Carr, *Byzantine Illumination 1150-1250. The Study of a Provincial Tradition* (Chicago, IL: University of Chicago Press, 1987), 239-41.

186. Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ», 392-93, εικ. 2.

187. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 178-80, εικ. 92, 93.

188. Κατσιώτη, «Ησυχασμός», πίν. 141γ.

189. Για δείγματα με την εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια, Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ», 393 σημ. 16.

Στη Ρόδο η παράσταση περιλαμβάνεται στους περισσότερους μονόχωρους ναούς, ανεξαρτήτως εάν σώζουν πλήρες ή συνεπτυγμένο Δωδεκάορτο, με προτιμώμενο τον τύπο Β, στον οποίο ο Χριστός βαστάζεται συγχρόνως από τη Θεοτόκο και τον Συμεών¹⁹⁰. Το πλησιέστερο εικονογραφικό παράλληλο του Φουντουκλί, ως προς τη διάταξη των μορφών, το κιβώριο και την όλη σύλληψη, εντοπίζεται στην Αγία Αικατερίνη της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου (τέλη του 14ου αιώνα)¹⁹¹. Ομοιότητες στη μορφή του κιβωρίου (με εξαίρεση τη στέγασή του), τη στάση του Συμεών και τη χρήση του άλικο υφάσματος απαντούν επίσης σε σύγχρονη με το Φουντουκλί τρίζωνη εικόνα της Υπαπαντής, που εκτίθεται στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου¹⁹².

Η Βάπτισμα του Χριστού (Εικ. 13, αριθ. 46)

Μια από τις καλύτερα σωζόμενες παραστάσεις του ναού είναι αυτή της Βάπτισμας¹⁹³ (Εικ. 31). Στο κέντρο χαμηλά, στα ύδατα του Ιορδάνη, ο Ιησούς δέχεται το βάπτισμα. Φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο και έχει ελαφρά ανασηκωμένα και αποσπασμένα τα χέρια στο πλάι. Με το δεξιό ευλογεί. Αριστερά, σε βραχάδες έξαρμα της απότομης κλιτύς, ο λιπόσαρκος Πρόδρομος ακουμπά το δεξιό χέρι στην κεφαλή του Ιησού, ενώ έχει το αριστερό υψωμένο σε χειρονομία δέησης. Έχει κοντό μαύρο γένι και ομοιόχρωμα ακατάστατα μαλλιά που πέφτουν μπροστά στο μέτωπό του. Φορεί κατάσαρκα τη μηλωτή και εξωτερικά βαθυκάστανο ιμάτιο που αφήνει ακάλυπτο το δεξιό του χέρι. Κάτω από τα πόδια του Ιωάννη, στο άκρο της σύνθεσης, ένα δέντρο με γέρικο, ελικοειδή κορμό και πυκνό φύλλωμα έχει τοποθετηθεί ως υπόμνηση της ευαγγελικής διήγησης, αλλά παραμένει αδιευκρίνιστο, αν η αξίνα έχει σκόπιμα παραλειφθεί από τον ζωγράφο ή απλώς δεν συμπληρώθηκε κατά την αποκατάσταση των τοιχογραφιών.

Στη δεξιά πλευρά, όμιλος τριών αγγέλων που προσκλίνουν σεβίζοντες (Εικ. 32). Ο πρώτος άγγελος αποδίδεται πλήρως, ενώ οι δύο άλλοι μισοκρύβονται πίσω του. Φορεί λευκό ποδήρη χιτώνα με ερυθρό σημείον, σκοτεινόχρωμες δρομίδες και ανοιχτοπράσινο ιμάτιο.

Γραφικότητα στη σύνθεση προσδίδουν τέσσερις μικρογραφημένες μορφές στον Ιορδάνη¹⁹⁴. Στην

190. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 92-3.

191. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 90-1.

192. Κόλλιας, *Η ζωγραφική στη Ρόδο μέχρι τον 18ο αιώνα*, αριθ. 8.

193. Για την εικονογραφία της παράστασης, βλ. Josef Strzygowski, *Ikongraphie der Taufe Christi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst* (München: Riedel, 1885). Millet, *Recherches*, 170-215. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien* (Paris: Presses Universitaires de France, 1955-1959), II, 2, 295-304. Schiller, *Ikongraphie*, 1, 137-46. Günter Ristow, *Die Taufe Christi. Iconographia Ecclesiae Orientalis* (Recklinghausen: A. Bongers, 1965). Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 123-30. Christopher Walter, «Baptism in Christian Iconography», *Sobornost* 2 (1980): 8-25. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου*, 61-77. Βασίλειος Κατσαρός, «Η παράσταση της Βάπτισμας στην Παλαιά Μητρόπολη Βεροίας», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006): 169-79, <https://doi.org/10.12681/dchae.480>. Πρβλ. επίσης Clement F. Rogers, *Baptism and Christian Archaeology*. *Analecta Gorgiana* 6 (Piscataway, NJ: Gorgias Press, 2006).

194. Συνήθης είναι η συμμετοχή της προσωποποίησης του Ιορδάνη, βλ. Günter Ristow, «Zur Personifikation des Jordan in Taufdarstellungen der frühen christlichen Kunst», στο *Aus der byzantinistischen Arbeit der Deutschen Demokratischen Republik, 2: Kunstgeschichte, Wissenschaften und Technik – Geschichte der Byzantinistik*, επιμ. Johannes Irmscher. *Berliner Byzantinische Arbeiten* 6 (Berlin, 1957): 120-26. Ljubica Popovich, *Personifications in Paleologan Painting (1261-1453)* (PhD Diss., Bryn Mawr College, 1963), 17. Kono Keiko, «The Personifications



Εικ. 31. Η Βάπτιση του Χριστού (βλ. και Εικ. 32, 108).

αριστερή πλευρά, κάτω από τα πόδια του Ιωάννη, ένα παιδί ετοιμάζεται να μπει στα νερά του ποταμού βγάζοντας τον χιτώνα του. Πλάι του ένα μικρό γυμνό αγόρι παίζει στα νερά, σηκώνοντας το αριστερό χέρι προς τον Χριστό, και με το δεξιό στηριζόμενο στα βράχια. Στα δεξιά, ένα παιδί κάθεται στη ράχη ενός μελανόφαιου φανταστικού υδρόβιου όντος, ενώ ένα τέταρτο κάθεται σκεπτικό στην όχθη, εγγίζοντας με τα πόδια και το δεξιό χέρι του το νερό.

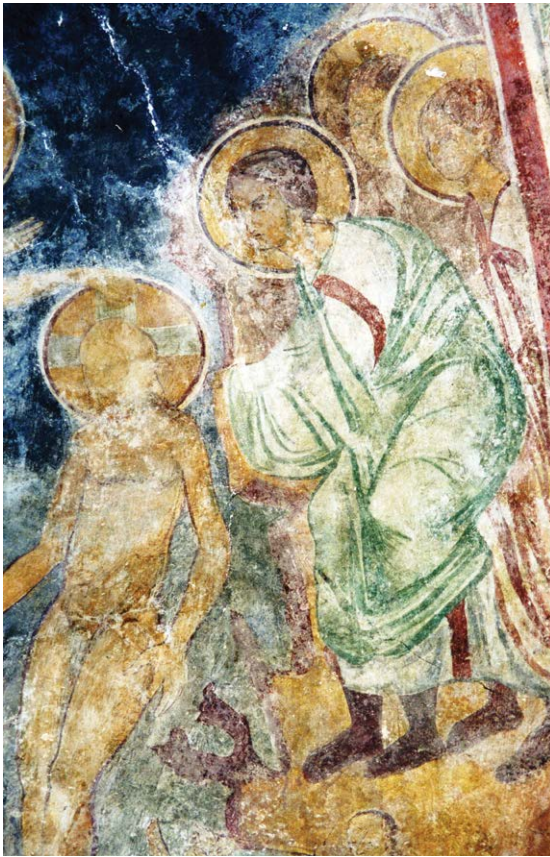
Η λιτή, χωρίς εκζήτηση, εικονογραφία της παράστασης στο Φουντουκλί συνάδει με αυτήν των επαρχιακών μνημείων της ύστερης παλαιολόγιας εποχής στη νησιωτική και ηπειρωτική Ελλάδα. Ο γυμνός, χωρίς περιζώμα Χριστός ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της μορφής όπως συνηθίζεται κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή, όπως, για παράδειγμα, στη Νέα Μονή Χίου¹⁹⁵ και σε χειρόγραφα του 10ου-11ου αιώνα¹⁹⁶. Στη Ρόδο, όπως έχει επισημανθεί¹⁹⁷, ο γυμνός Χριστός απαντά σε αρκετά μνη-

of the Jordan and the Sea: Their Function in the Baptism in Byzantine Art», στο *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, 161-212. Για τα ρωπογραφικά στοιχεία της παράστασης: Doula Mouriki, «Revival Themes with Elements of Daily life in Two Palaeologan Frescoes Depicting the Baptism», στο *Okeanos*, 458-88.

195. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, εικ. 144, 145.

196. Ενδεικτικά αναφέρονται οι κώδικες Ιβήρων I και Paris. gr. 533. Millet, *Recherches*, εικ. 129, 130.

197. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 94.



Εικ. 32. Η Βάπτιση του Χριστού, λεπτομέρεια.

μεία: στον Άγιο Ιωάννη στον Κουφά Παραδεισίου (δεύτερη εικοσαετία του 13ου αιώνα)¹⁹⁸, στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα στην Απολακκιά (1289/90)¹⁹⁹, στον Άγιο Γεώργιο Κουναρά στο Ασκληπειό (τέλη του 13ου αιώνα)²⁰⁰, στον Άγιο Νικήτα στη Δαματριά (τέλη του 13ου αιώνα)²⁰¹, στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372)²⁰², στον Προφήτη Αββακούμ στο Παραδείσι (πριν από το 1395)²⁰³, στην Αγία Αναστασία Μονολίθου (15ος αιώνας)²⁰⁴, στον Άγιο Θωμά στον Μεσαναγρό (15ος αιώνας)²⁰⁵, στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/35)²⁰⁶ και στον Ταξιάρχη στο Καμειρί Μασάρων (15ος αιώνας)²⁰⁷. Άλλα μνημεία της Δωδεκανήσου, στα οποία απαντά η ίδια εικονογραφική λεπτομέρεια, είναι η Παναγία η Εννιαμερίτισσα στη Χάλκη (1367)²⁰⁸ και ο Άγιος Νικόλαος στα Χείλη της Τήλου (τέλη του 14ου-αρχές του 15ου αιώνα)²⁰⁹.

Οι άγγελοι παραλείπονται πολύ σπάνια από τη σύνθεση²¹⁰ και τοποθετούνται συνήθως απέναντι από τον Πρόδρομο. Ήδη από τον 12ο αιώνα, ο αριθμός τους αυξάνεται από δύο σε τρεις, σε ορισμένα μνημεία και σε τέσσερις, για να φτάσει στα χρόνια των Παλαιολόγων ακόμη και τους έξι²¹¹. Δεν λείπουν όμως περιπτώσεις

198. Κατσιώτη, «Επισκόπηση», 278-79, πίν. 94.

199. Κεφαλά, «Οι δράκοντες», 422.

200. Κεφαλά, «Οι δράκοντες», 422.

201. Brandi, «La capella rupestre del Monte Paradiso», πίν. IV. Κεφαλά, «Οι δράκοντες», 422-23.

202. Πακουμάκη, «Η αρχιτεκτονική και οι τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου», 24-6, 31-2.

203. Τοιχογραφία δημοσίευτη.

204. Για τον ναό, βλ. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 172-175.

205. Για τον ναό, βλ. Lojacono, «Pitture parietali bizantine rodiote», 183. ΑΔ 35 (1980), Β2, Χρονικά: 564. Papavassiliou, Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 325.

206. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 93 σημ. 41.

207. Πακουμάκη, «Ενεπίγραφο μεσοβυζαντινό επιστύλιο», 195 σημ. 4.

208. Σιγάλα, «Εννιαμερίτισσα», 348-51, 364, εικ. 13.

209. Κατσιώτη, «Ησυχασμός», πίν. 142.

210. Βλ. ενδεικτικά: Nafsika Coumbaraki-Panselinou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1976), 85, πίν. 29.

211. Millet, *Recherches*, 178.

προσκόλλησης στον τύπο του 12ου αιώνα με τους δύο αγγέλους σε παλαιολόγια μνημεία, όπως, για παράδειγμα, στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης²¹². Τρεις τον αριθμό άγγελοι, όπως στο Φουντουκλί, εντοπίζονται στην παράσταση της Παναγίας Εννιαμερίτισσας στη Χάλκη (1367)²¹³, των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου (1372/73)²¹⁴, της Αγίας Αναστασίας στη Μονόλιθο (πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα)²¹⁵ και του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά (1434/35)²¹⁶, αλλά και σε μνημεία της Κρήτης, όπως στην Παναγία στα Καπετανιανά Μονοφατίου (1401/2) και στη μονή Βαλαμονέρου (κλίτος Παναγίας, γύρω στο 1400)²¹⁷.

Η παρουσία λουομένων στα νερά του Ιορδάνη στην εικονογραφία της Βάπτισης δεν είναι συχνή. Από τον 11ο αιώνα, οπότε και εμφανίζονται στην τέχνη, αποτυπώνεται κατά κανόνα η στιγμή που ετοιμάζονται να πέσουν στο νερό²¹⁸. Ειδικά η λεπτομέρεια του απεκδυομένου παιδιού είναι γνωστή κυρίως από την εικονογραφία της Βαϊοφόρου²¹⁹. Η απεικόνιση της μορφής που κάθεται στα νώτα του δράκοντα έχει υποστηριχθεί ότι αποτελεί εικαστική απόδοση-προσωποποίηση της θάλασσας²²⁰. Άλλωστε, η παρουσία δρακόντων στην παράσταση είναι συχνή σε επαρχιακά μνημεία²²¹.

Η Μεταμόρφωση του Χριστού (Εικ. 13, αριθ. 48)

Το επεισόδιο της Μεταμόρφωσης²²² διαδραματίζεται στο βραχώδες τοπίο του όρους Θαβώρ (Εικ. 33). Σειρά λόφων σε κεραμιδί απόχρωση συνθέτουν τον περιβάλλοντα χώρο. Ο Χριστός εικονίζεται στο κέντρο, σε ελλειψοειδή δόξα, τον άλικο πυρήνα της οποίας περικλείουν εναλλάξ πράσινες και λευκές ανισοπαχείς δέσμες. Ο ανυπόδητος Ιησούς φορεί πάλλευκο χιτώνα και υπόλευκο ιμάτιο. Με υψωμένο το δεξιό χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατεί κλειστό ειλητάριο, δεμένο με πορφυρή μήρινθο. Στο εσωτερικό της δόξας, εκατέρωθεν της κεφαλής του, διακρίνεται το θεωνύμιο IC XC.

212. Άνδρέας Ξυγγόπουλος Α., *Η ψηφιδωτή διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, 1953), 16, πίν. 15.

213. Σιγάλα, «Εννιαμερίτισσα», 348-50, εικ. 13.

214. Πακουμάκη, «Η αρχιτεκτονική και οι τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου», 31-2, εικ. 27.

215. Τοιχογραφία αδημοσίευτη.

216. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 93 σημ. 41.

217. Μανόλης Μπορμπουδάκης, «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου», στο *Ευφρόσυνον*, 1, πίν. 195α-β. Μπορμπουδάκη, «Ο αρχικός ναός της Παναγίας της Οδηγήτριας», 78-9, πίν. 23β.

218. Για τις εξαιρέσεις, βλ. Βαραλής, «Εικόνα Ανάληψης», 172-73, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

219. Για το θέμα, βλ. Γερμανίδου, «Το απεκδυόμενο παιδί της Βαϊοφόρου» (ειδικά για τη Βάπτισή, 91).

220. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 45. Για τους δράκοντες των υδάτων, βλ. Κεφαλά, «Οι δράκοντες».

221. Κεφαλά, «Οι δράκοντες».

222. Για την εικονογραφία της Μεταμόρφωσης, βλ. Millet, *Recherches*, 216-31. Schiller, *Ikono-graphie*, 1, 155-61. Harald Riesenfeld, *Jesus transfiguré* (Copenhagen: Munksgaard, 1947). Wolfgang Krönig, «Zur Transfiguration der Capella Palatina», *Zeitschrift zur Kunstgeschichte* 19, αριθ. 2 (1956): 162-179. Kurt Weitzmann, «A Metamorphosis Icon or Miniature on Mountain Sinai», *Starinar*, n.s., XX (1969): 418-421. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 142-47. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 139-42. John A. McGuckin, *The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition* (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1986). Suzy Dufrenne, «La manifestation divine dans l'icônographie de la Transfiguration», στο *Nicée II, 787-1987, Actes du Colloque International*, επιμ. François Boespflug, Nicholas Lossky (Paris: Du Cerf, 1987), 185-296. Andreas Andreopoulos, *Metamorphosis: the Transfiguration in Byzantine Theology*



Εικ. 33. Η Μεταμόρφωση του Χριστού.

Ο Χριστός πλαισιώνεται από τους προφήτες Ηλία και Μωυσή, που στέκουν σε συμβατικά αποδοσμένες βουνοκορφές. Ο προφήτης Ηλίας, αριστερά, εικονίζεται δεόμενος στον Ιησού. Ασπρομάλλης και οξυγένης, φορεί ποδήρες πορτοκαλί ιμάτιο, από τη χειρίδα του οποίου προβάλλει τμήμα της μηλωτής του. Ο σγουρομάλλης Μωυσής στο δεξιό άκρο κρατεί τις πλάκες του νόμου, επάνω στις οποίες αχνοφαίνονται μελανοί χαρακτήρες. Φορεί γαλανό χιτώνα και πορτοκαλόχρωμο ιμάτιο. Ψηλά σώζεται η επιγραφή [H]M[ETA]MO(PΦΩCIC).

Στο κάτω μέρος της σύνθεσης, οι τρεις μαθητές εικονίζονται πεσμένοι στο έδαφος, έντρομοι. Στο άκρο αριστερά ο Πέτρος καθιστός, με ελαφρά προτεταμένο το δεξιό πόδι, έχει στραμμένο με δέος το βλέμμα προς τον Χριστό και με υψωμένο το χέρι δείχνει με τον δείκτη του τα θαυμαστά δρώμενα. Φορεί υπόλευκο χιτώνα με πλατύ πορφυρό σημείον και ροδοκόκκινο ιμάτιο, η παρυφή του οποίου

☞ *Iconography* (Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 2005), όπου βιβλιογραφία. Επίσης, Engelina Smirnova, «Une icône novgorodienne inédite de la première moitié du XVe siècle au thème de la Transfiguration et les icônes russes illustrant le même sujet», ΔΧΑΕ ΚΗ' (2007): 237-46, <https://doi.org/10.12681/dchae.590>, και σχολιασμό στο Athanasios Semoglou, «La version "théophanienne" de la Transfiguration. Elenchos d'une hypothèse sur les origines d'un schéma iconographique», *Convivium* 3, αριθ. 2 (2016): 36-47, με εκτενή βιβλιογραφία.

ανεμίζει προς τα πίσω, αποτυπώνοντας την ένταση της κίνησης. Στο κέντρο, νεότερος μαθητής, πιθανώς ο Ιωάννης, εικονίζεται γονυπετής να μαζεύει το ένδυμά του από το έδαφος. Φορεί γαλανό χιτώνα με πλατύ κόκκινο σημείον και ρόδινο ιμάτιο. Τέλος, δεξιά ο Ιάκωβος, το άνω μέρος του οποίου δεν έχει σωθεί, εικονίζεται, όπως και ο Πέτρος, καθιστός, αλλά με συνεσταλμένα τα κάτω άκρα. Φαίνεται πως στηριζόταν πίσω με τον αριστερό του αγκώνα, ενώ έφερνε τη δεξιά του στο πρόσωπο, σε χειρονομία έκπληξης και δέους. Φορεί κυανό χιτώνα και ερυθρωπό ιμάτιο.

Η Μεταμόρφωση, σύμφωνα με τα συνοπτικά ευαγγέλια, έλαβε χώρα στο όρος Θαβώρ ενώπιον των αποστόλων Πέτρου, Ιακώβου και Ιωάννη²²³. Η εικονογραφία της παράστασης, με τον Χριστό ιστάμενο σε δόξα ανάμεσα στους προφήτες Μωυσή και Ηλία, είναι διαμορφωμένη ήδη από τον 6ο αιώνα, με εξέχον παράδειγμα το ψηφιδωτό της αψίδας του καθολικού της μονής Σινά²²⁴.

Στην παράσταση του Αγίου Νικολάου, ο Πέτρος στρέφει την κεφαλή κατευθύνοντας το βλέμμα προς τον Χριστό, όπως συχνά στους παλαιολόγειους χρόνους²²⁵. Καθώς συνηθίζεται από τον 13ο αιώνα, οι απόστολοι δεν φέρουν φωτοστεφάνους²²⁶. Το ριγμένο στο έδαφος ένδυμα απαντά, μεταξύ άλλων, σε εικόνα του ύστερου 14ου-αρχών του 15ου αιώνα από το Budisavci, σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Βελιγραδίου²²⁷.

Η Έγερση του Λαζάρου (Εικ. 13, αριθ. 49)

Το ευαγγελικό κείμενο που παραδίδει το θαύμα της Έγερσης του Λαζάρου²²⁸ είναι αυτό του Ιωάννη (Ιω. 11, 1-45)²²⁹. Το γεγονός διαδραματίζεται σε βραχώδες τοπίο, ανάμεσα σε δύο βουνά, με τις μορφές μοιρασμένες σε δύο ομάδες (Εικ. 34). Από αριστερά ο Χριστός απλώνει το δεξιό του χέρι προς τον Λάζαρο, ενώ στο αριστερό κρατεί ανεπτυγμένο ειλητάριο. Ο αρχιγένης, με αδρά χαρακτηριστικά

223. Ματθ. 17, 1-9, Μάρκ. 9, 2-13, Λουκ. 9, 28-36.

224. Jerzy Miziolek, «“Transfiguratio Domini” in the Apse at Mount Sinai and the Symbolism of Light», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 53, αριθ. 1 (1990): 42-60. Βλ. επίσης Νικόλαος Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική μνημειακή ζωγραφική* (π. 300-726) (Αθήνα: Κοράλλι, 2007), 116-18, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία.

225. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 97, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα της εικονογραφικής λεπτομέρειας.

226. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 97, όπου σημειώνονται οι εξαιρέσεις, στις οποίες υπάρχουν οι φωτοστέφανοι.

227. *Serbian Artistic Heritage in Kosovo and Metohija. Identity, Significance, Vulnerability*, επιμ. Miodrag Marković, Dragan Vojvodić, κατ. έκθ. Gallery of the Serbian Academy of Arts 141 (Belgrade, 2017), 318-19, αριθ. V.7 (M. Matić).

228. Για την εικονογραφία της, βλ. Millet, *Recherches*, 232-54. Schiller, *Ikonographie*, 1, 189-94. Klaus Wessel, «Erweckung des Lazarus», *RbK* 2 (1971): 388-414. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 132-35. Ekkart Sauser, «Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der frühchristlichen und in der östlichen Kunst», *Trierer Theologische Zeitschrift* 90 (1981): 276-88. Jan S. Partyka, *La résurrection de Lazare dans les monuments funéraires des nécropoles chrétiennes à Rome (peintures, mosaïques et décors des épitaphes). Étude archéologique, iconographique et iconologique* (Varsovie: Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences, 1993). Martine Dulaey, «L'Évangile de Jean et l'iconographie: Lazare, la Samaritaine, et la pédagogie des Pères», στο *Les Pères de l'Église dans le monde d'aujourd'hui, Colloque de Bucharest, 7-8 octobre 2004*, επιμ. Cristian Badilita, Charles Kannengiesser (Paris: Beauchesne, 2006), 137-64.

229. Για τους υμνολογικούς κανόνες της εορτής, βλ. Barbara Saylor-Rodgers, «Romanos Melodos on the Raising of Lazarus», *BZ* 107, αριθ. 2 (2014): 811-30, όπου βιβλιογραφία.



Εικ. 34. Η Έγερση του Λαζάρου και η Βαΐοφόρος (βλ. και Εικ. 35, 118, 119).

Θεάνθρωπος διαφέρει από τις λοιπές απεικονίσεις του στο μνημείο. Φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο και φορεί χονδροκόκκινο χιτώνα με πορτοκαλί σημείον και μελανόχρωμο ποδήρες ιμάτιο. Ο πρώτος από τους μαθητές πίσω του, ασπρομάλλης και στρογγυλογένης, φορεί πρασινωπό ιμάτιο και είναι γυρισμένος προς τον επόμενο, σχολιάζοντας και δείχνοντας με το αριστερό του χέρι τα τεκταινόμενα. Ο δεύτερος, επίσης μεσήλικας, με πορτοκαλί ένδυμα, παρακολουθεί έκπληκτος με διεσταλμένες τις κόρες και με ανοικτό το στόμα. Οι φωτοστέφανοι των δύο μορφών ελάχιστα αφήνουν πίσω τους να φανεί μέρος από το κεφάλι τρίτου μαθητή. Μπροστά από τον Χριστό, η γονυπετής αρχικά αδελφή του Λαζάρου, η Μάρθα, έχει αντικατασταθεί από τους Ιταλούς με γενειώσα ανδρική μορφή, με τα χαρακτηριστικά του Πέτρου. Τον εν λόγω απόστολο επιχείρησαν να αποδώσουν καθημένο, τμήμα όμως καστανού ενδύματος που πτυχώνεται πίσω του μαρτυρεί την προαναφερθείσα αρχική μορφή.

Στο δεξιό μέρος της σύνθεσης ο Λάζαρος εικονίζεται όρθιος μέσα στο μνήμα, που αποδίδεται ως λίθινη σαρκοφάγος με γωνιώδη απόληξη επάνω. Φορεί λευκό χιτώνα, στο κεφάλι του φέρει το σουδάριο και είναι τυλιγμένος μέχρι την οσφύ με λευκές κειρίες. Πλάι στο μνήμα στέκεται ομάδα τριών ανδρών. Ο πρώτος, μεσήλικας με λιγοστά γκριζωπά μαλλιά και κοντό γένι, φορεί σκούρο κόκκινο ιμάτιο. Είναι στραμμένος προς τον Λάζαρο και φέρνει το αριστερό χέρι προς τη μύτη του, ενώ με το δεξιό κρατεί την άκρη της κειρίας. Οι δύο ηλικιωμένοι άνδρες πίσω του κοιτούν με θαυμασμό τον Ιησού. Μπροστά από τον Λάζαρο ένας γονατιστός υπηρέτης απομακρύνει τη βαριά ταφόπλακα, έτοιμος να την ακουμπήσει στο έδαφος. Νεαρός κοκκινομάλλης, φορεί σκουροπράσινο ιμάτιο. Στο ρόδινο κάλυμμα της σαρκοφάγου έχουν αποδοθεί με πλατιές ελεύθερες πινελιές οι φλεβώσεις του μαρμάρου²³⁰.

230. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 100-2.

Στον λιτό εικονογραφικό τύπο που έχει επιλεγεί στην παράσταση ακολουθείται διμερής διάταξη, με τους δύο ομίλους να τοποθετούνται αντίστοιχα μπροστά από τα όρη. Η αφηγηματική απόδοσή της δεν διακόπτεται, καθώς οι όμιλοι συνδέονται με τη χειρονομία του Ιησού. Η διάταξη αυτή, με τον ορίζοντα μεταξύ των δύο ομάδων να σχηματίζει ανάστροφη πυραμίδα, υπερτονίζει τη μορφή του Χριστού και εξαίρει τη θαυματουργή επίδραση της παρουσίας και της ευλογίας του. Ο προσωπογραφικός τύπος του Ιησού που έχει επιλεγεί δεν συνάδει με τις λοιπές απεικονίσεις του στο μνημείο και δεν ανακαλεί στη μνήμη αντίστοιχο παράδειγμα ως παράλληλο. Το σχήμα του τάφου του Λαζάρου, με την αετωματική επίστεψη, απαντά και στην παράσταση του Λίθου (Εικ. 41). Η ρεαλιστική απόδοση της κίνησης του άνδρα προς αποφυγή της οσμής του θανάτου, καθώς *τεταρταίός ἐστιν καὶ ἤδη ὄζει*, ακολουθεί την ευαγγελική αφήγηση²³¹. Η λεπτομέρεια με τον άνδρα που αφαιρεί τις κειρίες, ελευθερώνοντας τον αναστημένο Λάζαρο από τα νεκρικά του ενδύματα, απαντά ήδη από τον 13ο αιώνα²³².

Η Βαϊοφόρος (Εικ. 13, αριθ. 50)

Στη Βαϊοφόρο²³³ (Εικ. 34), ο Χριστός, καθισμένος πλάγια σε λευκό ημίονο, πλησιάζει από αριστερά την πόλη της Ιερουσαλήμ. Φορεί βυσσινί χιτώνα και πορτοκαλί ιμάτιο και φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο. Με υψωμένο το δεξιό χέρι του ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατεί, στο ύψος της μέσης του, κλειστό ειλητάριο. Το υποζύγιο, χωρίς σκευή, αποδίδεται σε κίνηση.

Μπροστά σε σχηματοποιημένο λόφο, που υποδηλώνει το όρος των Ελαιών, τον Χριστό ακολουθεί ομάδα τριών μαθητών του, από τους οποίους ο πλησιέστερος σε αυτόν προσωπογραφικά παραπέμπει στον Πέτρο. Φορεί πρασινωπό ιμάτιο, κάτω από το οποίο διακρίνεται η παρυφή λευκού ποδήρους χιτώνα. Πίσω του μόλις διακρίνεται το κεφάλι νεανικής αγένειας μορφής, ενώ η ύπαρξη τρίτης δηλώνεται με τμήμα του φωτοστεφάνου, που υπερκαλύπτεται από τους δύο μπροστινούς.

Το δεξιό τμήμα της σύνθεσης καταλαμβάνουν τα τείχη της Ιερουσαλήμ²³⁴, μπροστά στην πύλη της οποίας στέκει μικρή ομάδα Εβραίων (Εικ. 35). Πίσω από τις επάλξεις των ψηλών, με ισόδομη κατασκευή τειχών της, διακρίνεται συμπαγές πλήθος οικοδομημάτων. Οι λεπτομέρειες και η ποικιλία των στεγών τους, οξύληκτων, δίρριχτων και μονόρριχτων, και ο ημισφαιρικός τρούλος του Παναγίου

231. Ιωάν. 11, 39. Για τη λεπτομέρεια αυτή της Έγερσης, βλ. Pierre-Olivier Dittmar, «La puanteur du ressuscité», *Terrain* 66 (2016): 172-87, <https://doi.org/10.4000/terrain.16050>.

232. Siomkos, *Saint Etienne à Kastoria*, 188, εικ. 92.

233. Ματθ. 21, 1-9, Λουκ. 19, 29-40, Μάρκ. 11, 1-10, Ιωάν. 12, 12-15. Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. ενδεικτικά: Millet, *Recherches*, 255-84. Schiller, *Ikonographie*, 2, 28-31. Elisabetta Lucchesi Palli, «Einzug in Jerusalem», *RbK* 2 (1971): στήλ. 22-30. Erich Dinkler, *Der Einzug in Jerusalem* (Opladen: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1970). Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 135-42. Tania Velmans, «Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'Entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie (Géorgie)», στο *Rayonnement Grec. Hommages à Charles Delvoye*, επιμ. Lydie Hadermann-Misguich, Georges Raepsaet, Guy Cambier (Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1982), 471-81. Koumoussi, *Transfiguration de Pyrgi*, 81-8. Thierry, «Le thème de la Descente du Christ aux enfers». Maria Vassilaki, «An Icon of the Entry into Jerusalem and a Question of Archetypes, Prototypes and Copies in Late- and Post-Byzantine Icon Painting», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994): 271-84, <https://doi.org/10.12681/dchae.45045>.

234. Για την εικονογραφία της πόλης της Ιερουσαλήμ, βλ. Bianca Kühnel, *From the Earthly to Heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in the Christian Art of the First Millennium* (Rome – Freiburg – Wien: Herder, 1987).



Εικ. 35. Η Βαΐοφόρος, λεπτομέρεια της Εικ. 34.

Τάφου, σε συνδυασμό με τις μικρογραφικές λεπτομέρειες των προσώπων τους, αποδίδουν το μέγεθος και τη σημασία της ιερής πόλης. Ο όμιλος των Εβραίων αποτελείται από έξι άτομα με καλύτερα σωζόμενο τον άνδρα στο άκρο μπροστά. Προχωρημένης ηλικίας, συνοφρυωμένος με κοντό λευκό γένι φορεί κεραμιδί ιμάτιο και μαύρο σκούφο, όπως όλοι οι συμπαριστάμενοι.

Στο πρώτο επίπεδο, σε μικρότερη κλίμακα, μικρό παιδί βοηθά ένα δεύτερο να βγάλει το ιμάτιό του. Μεταξύ του Χριστού και της πόλης, επάνω σε σχηματοποιημένο δέντρο, είναι σκαρφαλωμένα δύο ακόμη παιδιά που κόβουν βάγια για την υποδοχή του Θεανθρώπου. Οι παραπληρωματικές αυτές μορφές προσδίδουν χαρμόσυνο τόνο στο γεγονός της άφιξης του Ιησού στην ιερή πόλη²³⁵.

Η παράσταση στον Άγιο Νικόλαο ακολουθεί λιτό εικονογραφικό τύπο όπως αυτός διαμορφώθηκε ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, από τον οποίον απουσιάζουν οι πολλές αλλού γραφικές λεπτομέρειες²³⁶. Ο Χριστός στρέφεται προς τους Ιουδαίους, όπως σε αρκετά μνημεία της Δωδεκανήσου: στον

235. Για τη συμμετοχή των παιδιών στην παράσταση, βλ. Cecily Hennessy, *Images of Children in Byzantium* (Farnham: Ashgate, 2008), 38, 70-2. Γερμανίδου, «Το απεκδυόμενο παιδί της Βαΐοφόρου».

236. Millet, *Recherches*, 255-284. Ενδεικτικά παραδείγματα λιτής εικονογραφίας με περιορισμένο αριθμό προσώπων αποτελούν το El Nazar στην Καππαδοκία (10ος αι.: Marcell Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien* [Recklinghausen: A. Bongers, 1967], εικ. 19), οι Άγιοι Ανάργυροι Καστοριάς (τέλη του 11ου αι.: Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 35, εικ. 16) και το Kurbinovo (1191: Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, εικ. 61).

Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα (1289/90)²³⁷, στον Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα Καλύμνου (τέλη του 13ου αιώνα)²³⁸, στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372)²³⁹, στην Αγία Αικατερίνη στη Ρόδο (τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα)²⁴⁰, στον Άγιο Γεώργιο στα Λώρυμα Μασάρων (αρχές του 15ου αιώνα)²⁴¹, στην Αγία Αναστασία Μονολίθου (15ος αιώνας), στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/35)²⁴² κ.α. Περιορισμένοι είναι ο αριθμός των παιδιών, όπως στον Χριστό στη Βέροια²⁴³, στην Όμορφη Εκκλησιά στο Γαλάτσι²⁴⁴, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό²⁴⁵, στην Κοίμηση στον Λογκανίκο²⁴⁶, στον Άγιο Νικόλαο στην Πλάτσα της Μάνης²⁴⁷ κ.α., όχι όμως στην Παντάνασσα του Μυστρά²⁴⁸ και σε άλλα παλαιολόγια μνημεία, όπως η Ravanica²⁴⁹.

Ο μικρός αριθμός των αποστόλων αποτελεί εικονογραφική λεπτομέρεια γνωστή ήδη από τον 10ο αιώνα²⁵⁰, που απαντά και στην Αγία Αικατερίνη της Ρόδου²⁵¹. Εντύπωση προκαλεί η ποικιλία στα αρχιτεκτονήματα, που συνηθίζεται όμως σε παραδείγματα της ύστερης βυζαντινής περιόδου²⁵².

Ο Χριστός ελκόμενος επί Σταυρού (Εικ. 13, αριθ. 52)

Στην επόμενη παράσταση, ο Χριστός, συνοδευόμενος από δύο στρατιώτες και τον Σίμωνα τον Κυρηναίο, βαδίζει προς τον Γολγοθά²⁵³ (Εικ. 36). Φορεί ερυθρό χιτώνα με βαθύ άνοιγμα και κυανόχρωμο

237. Όρλάνδος, «Ναοί τής Ρόδου», 124-25, εικ. 106.

238. Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», εικ. 11.

239. Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 118, εικ. 9.

240. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 99-100.

241. Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη*, πίν. 7.

242. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 118, εικ. 24.

243. Στυλιανός Πελεκανίδης, *Καλλιέργης ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος*, 2η έκδ. (Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 1994), πίν. 21.

244. Αγάπη Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οι τοιχογραφίες τής Όμορφης Έκκλησιᾶς* (Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 1971), πίν. 25, <http://e-journals.ekt.gr/bookReader/show/index.php?lib=epublishing&path=9383/8933>.

245. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 25.

246. Chassoura, *Les peintures murales de Longanikos*, 128, εικ. 91.

247. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες τού Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα*, εικ. 63.

248. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 124-25, εικ. 49-51.

249. Mirjana Ljubinković, *Ravanica* (Beograd, 1966), εικ. 20.

250. Απαντούν στο Tokali I (Wharton Epstein, *Tokali Kilise*, εικ. 33) και στον Μεγάλο Περιστερέωνα στο Çavuşin (Guy de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce* [Paris: Geuthner, 1925], I, πίν. 141, 2).

251. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 100.

252. Βασιλική Α. Φωσκόλου, «“Δυτικές επιδράσεις” στην τέχνη της λατινοκρατούμενης Ανατολής. Μια πρόταση ιστορικής ανάγνωσης», στο *Ψηφίδες*, 145-55.

253. Ματθ. 27, 32-33, Μάρκ. 15, 21-22, Λουκ. 23, 26, Ιωάν. 19, 17-18 και απόκρυφα κείμενα. Για την εικονογραφία της παράστασης, βλ. Millet, *Recherches*, 362-79. Βενετία Α. Κώττα, «Η εξέλιξις τής εικονογραφικής παραστάσεως τού Χριστού Έλκομένου εν τῇ χριστιανικῇ τέχνῃ», *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 14 (1938): 245-67. Ανδρομάχη Κατσελάκη, «Ο Χριστός Ελκόμενος επί Σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4ος-15ος αι.)», *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997): 167-200, <https://doi.org/10.12681/dchae.1169>, όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία. Για τον εμπλουτισμό της μετά τον 15ο αιώνα, βλ. πρόσφατα: Maria Kolusheva, «The Scene of the Road to Calvary in St George's Church in Veliko Tarnovo», στο *Crossing Borders*, 391-410.



Εικ. 36. Ο Χριστός ελκόμενος επί Σταυρού.

μάτιο, το οποίο καλύπτει μέχρι τον καρπό τα δύο του χέρια, ενωμένα μπροστά σε υπόμνηση της περιδεσίας του. Τον μεγάλο, αφύσικα λεπτό σταυρό τύπου Ανάστασης, φέρει στους ώμους του ο Σίμων ο Κυρηναίος προπορευόμενος, σχεδόν ολοσχερώς κατεστραμμένος με εξαίρεση τα γυμνά πέλματά του, καλυμμένα στις πτέρνες με ράκη. Πίσω του ένας στρατιώτης σε πλήρη εξάρτυση χειρονομεί εναντίον του Σίμωνος. Νέος αγένειος, φορεί φαιόχρωμο κοντό στρατιωτικό χιτώνα, πορφυρό μανδύα και ιώδεις αναξυρίδες. Η καλύτερα σωζόμενη μορφή της παράστασης είναι ο στρατιώτης που κλείνει την



Εικ. 37. Ο Χριστός ελκόμενος επί Σταυρού, λεπτομέρεια της Εικ. 36.

πομπή (Εικ. 37). Ψηλός και στιβαρός, νέος με μαύρο κοντό γένι, έχει υψωμένο το αριστερό του χέρι επάνω από το κεφάλι και ετοιμάζεται με δύναμη να χειρονομήσει προς την κατεύθυνση του Ιησού. Φορεί και αυτός γκριζωπό κοντό, χειριδωτό χιτώνα, με ερυθρό ζωνάρι στη μέση και σκουρότερης απόχρωσης μακρύ μανδύα, που κλείνει λοξά στο στέρνο του. Στο κεφάλι του φορεί επίσης ωοειδές μεταλλικό κράνος. Πίσω του διακρίνονται απότομοι βράχοι.

Η εικονογραφία ακολουθεί τον βυζαντινό τύπο, όπου ο Σίμων ο Κυρηναίος μεταφέρει στον ώμο του τον Σταυρό. Η απεικόνιση αυτή απαντά και στη Δύση²⁵⁴. Το θέμα του Ελκομένου Χριστού απαντά με ιδιαίτερη συχνότητα από τους παλαιολόγειους χρόνους σε τοιχογραφίες της Πελοποννήσου²⁵⁵. Η εικονογραφική λιτότητα της σύνθεσης δεν συνάδει με σύγχρονα πολυπρόσωπα δείγματα, όπως του Αγίου Δημητρίου στο Boboshevo (1487/88)²⁵⁶, ή με λίγες παραστάσεις της Ρόδου, όπως του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα²⁵⁷ ή του Αγίου Γεωργίου του Χωστού στον Φιλήρημο²⁵⁸.

254. Ann Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 119.

255. Βασιλική Φωσκόλου, «Αναζητώντας την εικόνα του Ελκομένου της Μονεμβασίας. Το χαμένο παλλάδιο της πόλεως και η επίδρασή του στα υστεροβυζαντινά μνημεία του νότιου ελλαδικού χώρου», *Σύμμεικτα* 14 (2001): 229-50, ιδίως 244-45. Πρβλ. Νεκτάριος Ι. Σκάγκος, «Τρεις ένυπόγραφες φορητές εικόνες του ζωγράφου Ναταλίου από το Άργος», στο *Πρακτικά Γ' Τοπικού Συνεδρίου Αργολικών Σπουδών, Ναύπλιο 19-20 Φεβρουαρίου 2005* (Αθήνα: Εταιρεία Πελοποννησιακών Σπουδών, 2006), 201.

256. Hristina Staneva, Ralitsa Rousseva, *The Church of St Demetrius in Boboshevo. Architecture, Wall Paintings, Conservation* (Sofia: Vessela, 2009), 72-3.

257. Κόλλιας, «Η διαπόμπευση του Χριστού», πίν. ΠΓ'.

258. Κεφαλά, «Ο Χριστός αίρων τον σταυρόν», 222.

Η Σταύρωση του Χριστού (Εικ. 13, αριθ. 51)

Η Σταύρωση²⁵⁹ εικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της βόρειας κόγχης του Αγίου Νικολάου (Εικ. 38). Στο κέντρο της δεσπόζει ο Χριστός νεκρός επί του σταυρού, ο οποίος στηρίζεται σε βραχώδες έξαρμα. Αποστεωμένος, με εμφανή τα σημάδια του μαρτυρίου και με το κεφάλι του σε κάμψη προς τα δεξιά, φορεί λευκό περιζώμα δεμένο μπροστά. Βόστρυχοι της πλούσιας, μακριάς κόμης του πέφτουν ελεύθερα στους ώμους. Η απόδοση των μυών του, απότοκη της στάσης του πάνω στον σταυρό, είναι τονισμένη: χέρια λιπόσαρκα, βραχίονες στους οποίους διακρίνονται οι τεντωμένοι μύες, στέρνο με εμφανή τη διαμόρφωση των πλευρών και της γαστρικής κοιλότητας. Ο σταυρός, ασύμμετρα σχεδιασμένος και με εμφανείς κατά τόπους τις νευρώσεις του ξύλου, σχηματίζει καμπύλη προκειμένου να προσαρμοσθεί στην επιφάνεια με την άνω κεραία του εξαιρετικά βραχεία, όπου η πλατεία *tabula ansata* με την εξίτηλη σήμερα επιγραφή. Ψηλά, ο ήλιος και η σελήνη θρηνούν²⁶⁰, σε σύμμετρη θέση με δύο ημίσωμους αγγέλους που εικονίζονται περίλυποι κάτω από τα τεταμένα χέρια του Ιησού να φέρνουν τα σκεπασμένα με τα λευκά ενδύματά τους χέρια κοντά στο πρόσωπό τους. Χαμηλά, ίχνη μόνον σώζονται από τις μορφές των δύο στρατιωτών, που αποδίδονται σε μικρότερη κλίμακα με τον εικονιζόμενο στα δεξιά να υψώνει το χέρι προς τον Χριστό.

Εκατέρωθεν του Εσταυρωμένου τα εικονιζόμενα πρόσωπα διατάσσονται σε δύο ομάδες μπροστά από συμμετρικά τοποθετημένα ψηλά οικοδομήματα. Στα δεξιά του η περίλυπη Παναγία²⁶¹ ακολουθείται από τις δύο Μαρίες της ευαγγελικής περικοπής. Η Θεοτόκος φορεί εσωτερικά γαλαζωπό χιτώνα που διακρίνεται κάτω από το ανοικτό μπροστά κεραμιδί μαφόριό της, και σκούρο κόκκινο μανδύα τον οποίο φέρνει μπροστά σταυρώνοντας τα χέρια της. Η πρώτη Μαρία πίσω της φέρει γαλανό κεκρύφαλο, όμοιο με της Παναγίας μαφόριο και ρόδινο ποδήρη χιτώνα, ενώ η δεύτερη φορεί υπόλευκο χιτώνα και μακρύ πορφύρο επενδύτη-κάπα.

Στα αριστερά του Ιησού ο νεαρός Ιωάννης κρατεί με το δεξιό χέρι το πρόσωπό του, ενώ το αριστερό είναι ακουμπισμένο άτονα στον μηρό του. Έχει κοντή, ατημέλητη κόμη και φορεί γαλανό χιτώνα και ρόδινο ιμάτιο που άφηνε ακάλυπτο τον ένα ώμο. Στη γαλανή επιφάνεια του χιτώνα του δεσπόζει

259. Ματθ. 27, 33-56, Μάρκ. 15, 22-41, Λουκ. 23, 33-49, Ιωάν. 19, 17-37. Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. Millet, *Recherches*, 396-460. E. Sandberg-Valalà, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia delle passioni*, 2η έκδ. (Roma: Multigrafica, 1980), 27-57. Martin, «The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art». Klaus Wessel, *Die Kreuzigung*. Iconographia Ecclesiae Orientalis (Recklinghausen: A. Bongers, 1966). Schiller, *Iconographie*, 2, 88-99. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 147-52. Théano Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales* (Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 1982), 44-9. Tania Velmans, «Note sur les signes de la rédemption dans l'image du Crucifiement byzantin au moyen âge», στο *Θυμιάμα*, I, 337-40. Για τις απαρχές και τις πρώιμες απεικονίσεις του θέματος, βλ. Jeffrey Spier, *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art* (Fort Worth: Yale University Press, 2007), 227-32. Για ερμηνευτική προσέγγιση της πρώιμης εικονογραφίας της Σταύρωσης, βλ. Peers, *Sacred Shock*, 13-34.

260. Πράξ. Αποστόλων 2, 20. Αποκάλυψη 6, 12.

261. Για την Παναγία στη Σταύρωση, βλ. Μαρία Βασιλάκη, Νίκη Τσιρώνη, «Απεικονίσεις της Παναγίας και η σχέση τους με το Πάθος», *Μήτηρ Θεού*, 453-63, και Stephen J. Shoemaker, «A Mother's Passion: Mary at the Crucifixion and Resurrection in the Earliest Life of the Virgin and its Influence on George's of Nikomedeia's Passion Homilies», στο *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, επιμ. Leslie Brubaker, Mary B. Cunningham (Farnham, UK – Burlington, VT: Routledge 2011), 53-67.

ραμμένος μπροστά στο στήθος του ένας λευκός σταυρός. Πίσω του ο εκατόνταρχος Λογγίνος στρέφει προς τον Εσταυρωμένο και με το υψωμένο δεξιό του χέρι ομολογεί την πίστη του στη θεϊκή του φύση.

Αυτή η πολυπρόσωπη σύνθεση στο Φουντουκλί²⁶² είναι μάλλον σπάνια στα τοιχογραφημένα σύνολα της Δωδεκανήσου, όπου συνήθως απεικονίζεται η ολιγοπρόσωπη σκηνή της Σταύρωσης, όπως στον Άγιο Νικήτα στη Δαματριά (τέλη του 13ου αιώνα)²⁶³, στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα (1289/90), στους Αγίους Θεοδώρους του Αρχαγγέλου (1372), στον Άγιο Φανούριο στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου (τρίτο στρώμα, πρώτο μισό του 15ου αιώνα), στην Παναγία τη Γουρλομάτα στη Λέρο (1380)²⁶⁴, στον Άγιο Προκόπιο στη Σύμη (τέλη του 14ου αιώνα), στον Άγιο Ζαχαρία στο Φοινίκι της Χάλκης (δεύτερο μισό του 14ου αιώνα) κ.α.²⁶⁵. Η ολιγοπρόσωπη σκηνή της Σταύρωσης εικονίζεται επίσης σε φορητά έργα της εποχής, με ιδιαίτερη προτίμηση στην απεικόνιση του θέματος στη δεύτερη όψη αμφίγραπτων εικόνων²⁶⁶. Από τη Ρόδο ενδεικτικά αναφέρονται η εικόνα του Χριστού στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου, χρονολογημένη στα μέσα του 14ου αιώνα²⁶⁷, η εικόνα της Παναγίας στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Λίνδου (μέσα του 15ου αιώνα)²⁶⁸ (Εικ. 147) και της Παναγίας Ελεούσας από τη Λάρδο²⁶⁹ (Εικ. 134).

Η στάση του Χριστού²⁷⁰, ο οποίος κρέμεται στον σταυρό, με το κεφάλι να έχει γείρει στον ώμο και το σώμα του να διαγράφει καμπύλη, πρωτοεμφανίζεται στη μεσοβυζαντινή περίοδο με παραδείγματα ήδη από τον 11ο-12ο αιώνα²⁷¹. Ανάλογη απεικόνιση απαντά στον ναό της Αγίας Άννας της Καλλιώτισσας στην Κάλυμνο (τέλος του 13ου αιώνα).

262. Για σχετικά εικονογραφικά στοιχεία: Angeliki Stavropoulou-Makri, «La création d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans», στο *Communications Grecques Présentées au Ve Congrès International des Études du Sud-Est Européen, Belgrade, 11-17 septembre 1984* (Αθήνα: Ελληνική Επιτροπή Σπουδών Νοτιοανατολικής Ευρώπης, 1985), 241-57. Anna Kartsonis, «The Emancipation of the Crucifixion», στο *Byzance et les images*, επιμ. André Guillou, Jannic Durand (Paris: Louvre, 1994), 151-87.

263. Brandi, «La capella rupestre del Monte Paradiso», πίν. VII.

264. Για την εκκλησία, βλ. πρόσφατα: Konstantia Kefala, «Nikolaos Kourouniotes Remembered: A Funerary Portrait from Medieval Leros, Dodecanese», στο *Έν Σοφία μαθητεύσαντες. Essays in Byzantine Material Culture and Society in Honour of Sophia Kalopissi-Verti*, επιμ. Charikleia Diamanti, Anastasia Vassiliou (Oxford: Archaeopress, 2019), 393.

265. Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 105-6.

266. Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγιες εικόνες στ' Ἱεροσόλυμα», 303. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών* (Αθήνα: Ταμείο Απαλλοτριώσεων και Αρχαιολογικών Πόρων, 1998), 44. Katsioti, Mastrochristos, «Two-Sided Icon», 595. Βλ. επίσης: Μελίνα Π. Παϊσίδου, «Αμφιπρόσωπη φορητή εικόνα στην Παναγία Αχειροποίητο Θεσσαλονίκης: Παναγία Ρευματοκρατόρισα-Σταύρωση» στο *Λεπέτυμνος, Μελέτες Αρχαιολογίας και Τέχνης στη μνήμη του Γεωργίου Γούναρη*, επιμ. Αθανάσιος Σέμογλου, Ιωάννα Π. Αρβαντιδίου, Εμμανουέλα Γ. Γούναρη (Θεσσαλονίκη: Σταμούλης 2018), 215-16.

267. Η εικόνα προέρχεται από τον ναό των Αγίων Αναργύρων της ομώνυμης συνοικίας της Ρόδου. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Δύο αμφιπρόσωπες εικόνες», 206, εικ. 6.

268. Mastrochristos, Katsioti, «The Evidence of Painting from Lindos», 437-42, εικ. 10, 11, πίν. XXIX.

269. Katsioti, Mastrochristos, «Two-Sided Icon», 588-602.

270. Για τη στάση του Χριστού στον σταυρό, βλ. ενδεικτικά: Millet, *Recherches*, 407-16. Martin, «The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art». Στυλιανός Πελεκανίδης, «Χρονολογικά προβλήματα τών τοιχογραφιών του καθολικού τής Μονής τής Παναγίας Μαυριώτισσας Καστοριάς», *ΑΕ* 1978: 150-52.

271. Millet, *Recherches*, 407-16.



Εικ. 38. Η Σταύρωση του Χριστού (βλ. και Εικ. 107, 110, 116).

Στην παράσταση, λόγω κυρίως του προσφερόμενου χώρου συμπεριλαμβάνονται ο Λογγίνος και οι στρατιώτες²⁷². Τόσο ο εκατόνταρχος, όσο και οι συνοδοί της Θεοτόκου φέρουν φωτοστεφάνους, όπως συμβαίνει ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο²⁷³. Διακοσμητικού χαρακτήρα φόβος του κενού χαρακτηρίζει τη διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου και γενικώς της παράστασης. Οι θρηνούντες άγγελοι, που απαντούν στη σύνθεση με μεγαλύτερη συχνότητα από τον 12ο αιώνα²⁷⁴, εικονίζονται εδώ κάτω από την οριζόντια κεραία του σταυρού, όπως και στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στην Κρητηνία (15ος αιώνας)²⁷⁵. Οι προσωποποιήσεις του ηλίου και της σελήνης, γνωστές ήδη από τις πρώιμες απεικονίσεις του θέματος²⁷⁶, απαντούν συχνά σε παραστάσεις της Σταύρωσης στα Δωδεκάνησα²⁷⁷ (Εικ. 134, 147, 152), στην Κρήτη και αλλού²⁷⁸.

272. Βλ. σχετικά: Άνδρέας Ξυγγόπουλος, «Αί παραστάσεις τού εκατοντάρχου Λογγίνου και τών μετ' αὐτοῦ μαρτυρησάντων δύο στρατιωτῶν», *ΕΕΒΣ* 30 (1960-1961): 54-81.

273. Sophia Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stylistische Analyse der Malereien*. *Miscellanea Byzantina Monacensia*, 20 (München, 1975), 102-3.

274. Maguire, «The Depiction of Sorrow», 145.

275. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 105.

276. Όπως τη Σταύρωση του χειρογράφου του Rabbula (586). Maguire, «The Depiction of Sorrow», εικ. 36.

277. Srdjan Djurić, «The representations of Sun and Moon at Dečani», στο *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle* (Belgrade, 1989), 339-46.

278. Βλ. σχετικά: Θέτις Ξανθάκη, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στο Κάδρος, Σέλινο, νομός Χανίων», *ΔΧΑΕ ΛΣΤ'* (2015), 96-8, <https://doi.org/10.12681/dchae.1775>.

Τα οικοδομήματα, παρά τις λεπτομέρειες στην εκτέλεσή τους, δεν κυριαρχούν στο βάθος, όπως συμβαίνει συνήθως, αλλά τοποθετούνται πίσω από τους δύο ομίλους, ώστε να εξαιρεθεί η ραδινή μορφή του Χριστού πάνω στο βαθυκύανο του ορίζοντα. Ο σταυρός ως επίρραμμα στο ένδυμα του Ιωάννη χρήζει ιδιαίτερης μνείας, καθώς δεν έχει εντοπισθεί σε άλλο έργο. Όπως έχει ήδη υποστηριχθεί, το στοιχείο αυτό παραπέμπει στους Ιωαννίτες ιππότες, βρίσκοντας παράλληλα στις μικρογραφίες του κώδικα Caoursin, σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη των Παρισίων²⁷⁹. Δεν πρέπει να ξεχνάει η χρήση του συμβόλου των ιπποτών σε σύγχρονους τοιχογραφικούς διακόσμους, ιδίως σε απεικονίσεις έφιππων αγίων²⁸⁰. Στη Ρόδο, ο έφιππος άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης στον ναό του Αγίου Μηνά στη Λίνδο κρατεί λάβαρο με το ίδιο έμβλημα²⁸¹, αντίστοιχο με αυτό της κυπριακής εικόνας του αγίου Γεωργίου του *Πολυβαριώτη* από τον ναό της Υπαπαντής στη Χώρα Πάτμου²⁸². Αλλά και στην Κρήτη, ο λευκός σταυρός στο σκουτάρι του ίδιου αγίου εμφανίζεται στην απεικόνισή του στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους Πεδιάδας²⁸³.

Το δυτικού τύπου ανοικτό μαφόριο της Παναγίας και των λοιπών μορφών δεν απαντά μόνο στο Φουντουκλί. Έχει επισημανθεί επίσης σε εικόνα του Επιταφίου Θρήνου από τα Τριάντα²⁸⁴ αλλά και στην Παναγία από τη Σταύρωση αμφίγραπτης εικόνας της Λίνδου²⁸⁵ (Εικ. 147). Το άψυχο σώμα του Χριστού με την έκφραση πόνου και γαλήνης συνάμα στο πρόσωπό του, τους τονισμένους μύες και την πλούσια, καστανόξανθη βοστρυχωτή κόμη που καλύπτει τους ώμους του, ανακαλεί δυτικότερα, αναγεννησιακά παραδείγματα²⁸⁶.

Ο σταυρός τύπου *tau* με τις ρεαλιστικά αποδοσμένες νευρώσεις του ξύλου είναι ήδη γνωστός από τη δυτική τέχνη, ενδεικτικά από το έργο του Pietro Lorenzetti στη βασιλική του Αγίου Φραγκίσκου στην Ασίζη (1315-1319)²⁸⁷. Η ιταλική αυτή επίδραση απαντά συχνά σε κυπριακές και κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα αλλά και σε ροδιακά έργα²⁸⁸ (Εικ. 147, 150). Τα τείχη, που αποδίδονται με έντονη διακοσμητική διάθεση, βρίσκουν παράλληλα στις προαναφερθείσες ροδιακές εικόνες, ιδίως σε αυτήν της Λάρδου²⁸⁹ (Εικ. 134).

279. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 257 σημ. 41. Πρβλ. και άλλες απεικονίσεις Ιωαννιτών, λ.χ.: Anthony Luttrell, «A Hospitaller in a Florentine Fresco: 1366/8», *The Burlington Magazine* 114/831 (1972): 362-67, εικ. 10-14.

280. Για την παρουσία του συμβόλου σε αντίστοιχες παραστάσεις γενικά, βλ. Stylianiou, «A Cross inside a Crescent on the Shield of Saint George».

281. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 155 σημ. 157.

282. Η Κατσιώτη, αναζητώντας τις απαρχές της, συγκρίνει την εικονογραφική λεπτομέρεια με παραδείγματα από τη Συρία και τον Λίβανο. Κατσιώτη, «Άγιος Γεώργιος Ο ΠΟΛΙΒΑΡΙΟΤΗΣ», 540.

283. Μπορμπουδάκη, «Άγιος Γεώργιος στους Αποστόλους Πεδιάδας», 145.

284. Κεφαλά, «Εικόνα του Επιταφίου Θρήνου», 231, εικ. 1.

285. Mastrochristos, Katsioti, «The Evidence of Painting from Lindos», 438-39.

286. Πρβλ. ενδεικτικά την εικόνα της Σταύρωσης από το Δωδεκάορτο του τέμπλου του ναού της Παναγίας Καθολικής στο Πελέντρι (περ. 1500: Sophocleous, *Icones de Chypre*, 483, εικ. 172) ή από το καθολικό της μονής Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο, έργο του Ιωσήφ Χούρη (1544), Παπαγεωργίου, *Ιερά Μητρόπολις Πάφου*, 193, εικ. 129. Sophocleous, *Icons of Cyprus*, 63, εικ. 31.

287. Malafarina, *The Basilica of St Francis in Assisi*, 97, 98, 100.

288. Όπως εύστοχα έχει επισημάνει η Κ. Κεφαλά με αφορμή δύο ροδιακές εικόνες του Χριστού αίροντος τον σταυρό: Κεφαλά, «Ο Χριστός αίρων τον σταυρόν», 220-21. Για παραδείγματα της μνημειακής τέχνης στα Δωδεκάνησα, βλ. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 104.

289. Katsioti, Mastrochristos, «Two-Sided Icon». Για τη δεινότητα απόδοσης αρχιτεκτονικών λεπτομερειών ζωγράφων που δραστηριοποιούνταν στα Δωδεκάνησα, βλ. Αρχοντόπουλος, «Μνείες για φορητά έργα ζωγραφικής στα Δωδεκάνησα».

Δύο είναι τα κύρια παράλληλα της σύνθεσης του Φουντουκλί από τα Δωδεκάνησα. Αμφότερα απαντούν σε φορητές εικόνες. Σε αδημοσίευτη εικόνα από ιδιωτική συλλογή της Λίνδου (Εικ. 152) ακολουθείται επίσης η πολυπρόσωπη απόδοση του θέματος, με παρούσες όλες τις δευτερεύουσες μορφές, και με τη Μαγδαληνή γονατισμένη στη βάση του σταυρού. Τρουλαία κτήρια προβάλλουν από τα τείχη της πόλης. Από το άψυχο σώμα του Θεανθρώπου, το οποίο αυλακώνουν τεφρές πινελιές, δύο άγγελοι συλλέγουν με ποτήρια το αίμα και το ύδωρ. Ψηλά, ο ήλιος και η σελήνη πέμπουν τις ακτίνες τους προς τον Εσταυρωμένο. Έκδηλος είναι στο έργο ο συγκερασμός καθαρά βυζαντινών στοιχείων, όπως η τυπολογία των ενδυμάτων, οι ευγενικές στάσεις και η συγκρατημένη θλίψη των κύριων μορφών, με καθαρά δυτικά, όπως η απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους, η προσθήκη των αγγέλων (εδώ σε νεφέλες), η ολοφυρόμενη γονυπετής Μαγδαληνή κ.ά. Η όλη αντίληψη του έργου, αλλά και οι τεχνολογικές ομοιότητες, το εντάσσουν στο ίδιο καλλιτεχνικό ιδίωμα και το τοποθετούν στην ίδια εποχή.

Εγγύτερη στην εξεταζόμενη παράσταση είναι η εικόνα από την Παναγία του Κάστρου στη Λέρο²⁹⁰. Ο φυσιογνωμικός τύπος του Χριστού, όπως και η απόδοση των μυών του, έχουν πολλές ομοιότητες. Την αίσθηση του φόβου του κενού εδώ υποκαθιστά η αντίθεση μεταξύ του άνω τμήματος, όπου κυριαρχεί η μορφή του Ιησού και οι θρηνούντες άγγελοι είναι μικροσκοπικοί, και του κάτω, που έχει εμπλουτισθεί με αρχιτεκτονήματα και παραπληρωματικές μορφές. Τα δυτικού τύπου ενδύματα, με εξαίρεση τα λυτά μαλλιά της Θεοτόκου και των άλλων γυναικών, αποτελούν επίσης στοιχεία που εντοπίζονται στο Φουντουκλί.

Η Κάθοδος στον Άδη (Εικ. 13, αριθ. 53)

Η παράσταση της Καθόδου του Χριστού στον Άδη²⁹¹ εκτυλίσσεται σε βραχώδες τοπίο, σε αντίθεση με τα κείμενα που παραδίδουν ότι έλαβε χώρα μέσα σε σπήλαιο²⁹² (Εικ. 39, 40). Στο κέντρο ο Ιησούς ακροπατεί στις πεσμένες χιαστί στο έδαφος πύλες του Άδη. Φορεί πορτοκαλόχρωμο ιμάτιο και κρατεί με το αριστερό του χέρι υψωμένο τον διπλό σταυρό της Ανάστασης. Με το δεξιό ανασηκώνει τον Αδάμ, κρατώντας τον από τον βραχίονα²⁹³.

290. Μπορμπουδάκης, «Κρητική Σχολή Ζωγραφικής».

291. Για την εικονογραφία της παράστασης, βλ. μεταξύ άλλων: Άνδρέας Ευγγόπουλος, «Ο ύμνολογικός εικονογραφικός τύπος της εἰς τὸν Ἄδην Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ», *ΕΕΒΣ ΙΖ'* (1941): 113-29. Villette, *La Résurrection du Christ*. Elisabetta Lucchesi Palli, «Der syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi», *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte* 57 (1962): 250-67. Η ίδια, «Anastasis», *RbK* 1 (1963): στήλ. 142-48. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 162-67. Janko Radovanović, «Les représentations rares de la Descente du Christ aux Limbes dans la peinture serbe du XIVe siècle», *Zograf* 8 (1977): 34-47. Γκιολές, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Πέτρου Διροῦ». Ο ἴδιος, «Ἡ σταυροθήκη Fieschi-Morgan». Kartsonis, *Anastasis*. Δεληγιάννη-Δωρή, «Παλαιολόγεια εικονογραφία». Thierry, «Le thème de la Descente du Christ aux enfers». Κουκιάρης, «Οἱ ανεπίγραφοι». Engelina Smirnova, «More about the Rare Iconography of the Descent into Hell», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), 303-10, <https://doi.org/10.12681/dchae.448>. Vasiliki Mavroska, *Adam and Eve in the Western and Byzantine Art of the Middle Ages* (PhD diss., Frankfurt am Main: Goethe University, 2009), 187-214.

292. Kartsonis, *Anastasis*, 207-9.

293. Για ιδεολογική προσέγγιση του στιγμιότυπου, βλ. Nicoletta Isar, *ΧΟΡΟΣ. The Dance of Adam. The Making of Byzantine Chorography* (Leiden: Alexandros Press, 2011), 49.



Εικ. 39. Η Κάθοδος στον Άδη.

Ο γηραιός προπάτορας, με μακριά πάλλευκα μαλλιά και γένια, στρέφει το ρικνό πρόσωπό του προς τον Ιησού, ενώ το δεξιά του πόδι ακουμπά στο έδαφος, και το αριστερό είναι ακόμα τεταμένο μπροστά. Φορεί ποδήρες ρόδινο ένδυμα. Πίσω από τον Αδάμ στέκει η ηλικιωμένη Εύα, υψώνοντας το βλέμμα προς τον αναστάνα Χριστό. Φορεί πορφυρό μαφόριο, από το οποίο προβάλλουν τα πάλλευκα μαλλιά της. Πλάι της νεαρός αγένειος άνδρας, ο *πρωτόθνητος Άβελ*²⁹⁴, έχει το βλέμμα στραμμένο προς τη μητέρα του. Φορεί πρασινωπό χιτώνα και ερυθρό ιμάτιο-εξωμίδα.

Στο κάτω αριστερό άκρο της παράστασης έχει απεικονισθεί, στο εσωτερικό μιας περίτεχνα αποδοσμένης με ελεύθερες πορφυρές πινελιές, μαρμάρινης σαρκοφάγου, μια γεροντική ανδρική μορφή που δέεται με τα δύο χέρια μπροστά. Τα μαλλιά και το κοντό στρογγυλό γένι του είναι λευκά. Ασκεπής, ντυμένος με ερυθρό χιτώνα και μελανό ιμάτιο με φαρδιές χειρίδες, είναι ο μοναδικός από τους παρισταμένους που φέρει φωτοστέφανο. Σύμφωνα με το απόκρυφο κείμενο του Νικοδήμου, μόνο ο ένας προφητάναξ παρίσταται στο επεισόδιο, ο Δαβίδ, και με αυτόν θα πρέπει να ταυτιστεί η μορφή. Πλάι

294. Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφοι», 306, όπου βιβλιογραφία.



Εικ. 40. Η Κάθοδος στον Άδη, λεπτομέρεια.

του μόλις διακρίνεται το αριστερό σε στάση δέησης χέρι και ο ώμος τού συμπαρισταμένου προφητάνακτος, προφανώς του υιού του, Σολομώντος.

Η εικονογραφία της παράστασης βασίζεται, μεταξύ άλλων, στο Απόκρυφο Ευαγγέλιο του Νικοδήμου²⁹⁵ και στην υμνολογία της Κυριακής του Πάσχα²⁹⁶. Η σύνθεση στο Φουντουκλί αποδίδεται με λιτότητα, η οποία συνάδει με σύνολα της μεσοβυζαντινής εποχής, όπως της Νέας Μονής Χίου²⁹⁷ ή του Kurbinovo²⁹⁸, και όχι με αντίστοιχα της ύστερης παλαιολόγειας, όπως της Παντάνασσας του Μυστρά²⁹⁹. Ο εικονογραφικός τύπος είναι ο παλαιότερος και πλέον διαδεδομένος, με τον Χριστό που στρέφεται προς τα δεξιά και ανασηκώνει με ορμή τον Αδάμ³⁰⁰, μόνο που στην περίπτωση μας ο

295. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, 323.

296. Για περισσότερες πηγές του θέματος, βλ. Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφοι», 305.

297. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, εικ. 48, 180.

298. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, εικ. 79.

299. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 128-34, εικ. 52, 53.

300. Kartsonis, *Anastasis*, 8-9.

τελευταίος εικονίζεται πεσμένος στο έδαφος. Ο τύπος του διπλού μαργαριτοποίκιλτου σταυρού που κρατεί ο Χριστός έλκει την καταγωγή από την αυτοκρατορική εικονογραφία της πρώιμης βυζαντινής περιόδου³⁰¹.

Η μεμονωμένη μορφή του Δαβίδ ξενίζει. Παρόλο που η θέση του, μέσα σε σαρκοφάγο στο άκρο της σύνθεσης, συνάδει με αυτήν του ζεύγους των προφητανάκτων, όπως, λόγου χάριν, στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372)³⁰², σπανίζουν οι περιπτώσεις που παραλείπεται ένας από τους δύο³⁰³. Το ζεύγος των προφητών, που διατρανώνει την ανθρώπινη καταγωγή του Χριστού, εμφανίζεται για πρώτη φορά στην ψηφιδωτή παράσταση του Αγίου Ζήνωνος στη Ρώμη (817-824)³⁰⁴. Η επιλογή του ζωγράφου να απεικονίσει τον Δαβίδ, με υπόμνηση μόνον της παρουσίας του Σολομώντος, ενώ υπό άλλες συνθήκες θα δήλωνε την προσήλωση στις γραπτές πηγές του Νικοδήμου, μπορεί να θεωρηθεί ως σχεδιαστική αστοχία.

Φαίνεται να απουσιάζει επίσης ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, που απαντά από τον 10ο αιώνα και συνήθως παρίσταται στα ύστερα παραδείγματα³⁰⁵, ενώ απαντά ο Άβελ³⁰⁶. Ο Πρόδρομος εικονίζεται στη Ρόδο, μεταξύ άλλων, στον Άγιο Αββακούμ στο Παραδείσι (τέλη του 14ου αιώνα)³⁰⁷, στην Αγία Αικατερίνη της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου κ.α.³⁰⁸ Η διακόσμηση, τέλος, της σαρκοφάγου παρουσιάζει ομοιότητες με τη γραπτή ορθομαρμάρωση κάτω από την αγία Τράπεζα του ναού του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα (1490-1510).

Η Μυροφόροι στο μνήμα – Ο Λίθος (Εικ. 13, αριθ. 54)

Η επόμενη παράσταση, στο άκρο της ζώνης, είναι αυτή των Μυροφόρων στο μνήμα (Εικ. 41). Στο κέντρο εικονίζεται ο λευκοντυμένος άγγελος, καθισμένος στον μαρμάρινο τάφο που αποδίδεται ως ευρύ ορθογώνιο κάθισμα με ρόδινο κάλυμμα. Τα πόδια του πατούν σε καστανέρυθρο μαργαριτοποίκιλτο υποπόδιο. Στο αριστερό του χέρι κρατεί σφιχτά κλειστό ειλητάριο τυλιγμένο με πορφυρή μήρινο, με το δεξιό δείχνει προς το κενό μνήμα, ενώ στρέφει σε αντικίνηση την κεφαλή προς τις τρεις αγίες γυναίκες που εικονίζονται αριστερά. Η πρώτη από τις μυροφόρες είναι νεαρή, ντυμένη με πορφυρό μαφόριο, μέσα από το οποίο διακρίνεται γαλανός χιτώνας. Τα κόκκινα μαλλιά της διακρίνονται μέσα από το μαφόριο, ενώ στο δεξιό της αυτί φορεί ενώτιο σε σχήμα κρίκου. Στο αριστερό της χέρι κρατεί γυάλινο μυροδοχείο, στο προτεταμένο δεξιό της κατζί. Ενάλληλοι φωτοστέφανοι υποδηλώνουν την ύπαρξη των δύο ακολούθων της, με μέρος μόνον της κεφαλής της δεύτερης να διακρίνεται πίσω από τον φωτοστέφανο της πρώτης.

301. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 148. Καραγιάννη, *Ο Σταυρός*.

302. Πακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 119, εικ. 10.

303. Για την παρουσία και τον αριθμό προφητών στη σκηνή, βλ. Kartsonis, *Anastasis*, 186, 198, 199.

304. Γκιολές, «Η σταυροθήκη Fieschi-Morgan», 140.

305. Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφοι», 306.

306. Kartsonis, *Anastasis*, 210. Δεληγιάννη-Δωρή, «Παλαιολόγεια εικονογραφία», 405. Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφοι», 306.

307. Kartsonis, *Anastasis*, 210.

308. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 106-7, εικ. 18.



Εικ. 41. Οι Μυροφόροι στο μνήμα – Ο Λίθος.

Στη δεξιά πλευρά της σύνθεσης ορθώνεται το ανοικτό μνήμα του Χριστού, που αποδίδεται ως σαρκοφάγος με αετωματική κάλυψη. Στο εσωτερικό του διακρίνονται το σουδάριο και τα οθόνια³⁰⁹, αποτελούμενα από χιαστί περιπλεγμένες κειρίες. Στην έδραση του μνήματος περιελίσσεται πλατύ καστανόχρωμο ύφασμα με κροσσωτή απόληξη που πιθανώς αποτελεί μέρος από τα σάβανα.

Η παράσταση ακολουθεί το τυπικό εικονογραφικό σχήμα που αποκρυσταλλώνεται από πολύ νωρίς στο Βυζάντιο³¹⁰. Η Θεοτόκος δεν συμμετέχει στο επεισόδιο, όπως συμβαίνει συχνά κατά την ύστερη εποχή³¹¹. Ο αριθμός των τριών μυροφόρων παραπέμπει στις αφηγήσεις των ευαγγελίων του Μάρκου

309. Ιωάν. 20, 6-7.

310. Millet, *Recherches*, 517-40. Albert S. Roe, «A Steatite Plaque in the Museo Sacro of the Vatican Library», *ArtBull* 23 (1941): 216-18. Villette, *La Résurrection du Christ*, 59-87. Klaus Wessel, «Erscheinungen des Auferstandenen», *RbK* 2 (1971): στήλ. 371-88. Γκιολές, «Πορευθέντες», 128-29. Zarras, «La présence de la Vierge dans les scènes du “Lithos” et du “Chairete”». Ζάρρας, *Εωθινά*, κυρίως 115-26, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία. Για την ερμηνεία της σκηνής και τους συμβολισμούς της, βλ. Robert Ousterhout, «Women at Tombs: Narrative, Theatricality, and the Contemplative Mode», στο *Wonderful Things: Byzantium through Its Art, Papers from the Forty-Second Spring Symposium of Byzantine Studies, London, 20-22 March 2009*, επιμ. Anthony Eastmond, Liz James (Farnham, UK – Burlington, VT: Routledge, 2013), 229-46.

311. Zarras, «La présence de la Vierge dans les scènes du “Lithos” et du “Chairete”».

και του Λουκά³¹² και σχετίζεται με τα ευαγγελικά αναγνώσματα στην πρώτη Ανάσταση. Η απεικόνιση των τριών μυροφόρων είναι επιλογή συνήθης στην εικονογραφία της Δύσης. Στην Ανατολή αρχίζει να γίνεται συχνή από τον προχωρημένο 13ο αιώνα, βάσει των παραδειγμάτων της Μάνης, και, σύμφωνα με τον Γκιολέ, θα πρέπει να συσχετισθεί με τη Φραγκοκρατία³¹³. Από το λιτό εικονογραφικό σχήμα λείπουν οι κοιμώμενοι στρατιώτες, και το κενό μνήμα αποδίδεται, κατά το σύνηθες, ως ναΐσκος³¹⁴.

Η απεικόνιση του μνήματος ως σαρκοφάγου γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση κατά την παλαιολόγια εποχή και έχει υποστηριχθεί πως αποτελεί δυτική επίδραση³¹⁵. Έχει, άλλωστε, επισημανθεί ότι το κενό μνήμα με τη μορφή ναΐσκου παραπέμπει στο οικοδόμημα του Παναγίου Τάφου³¹⁶. Στα *realia* της σκηνης αξίζει να αναφερθεί το κατζί³¹⁷, γνωστό από παλαιότερες τοιχογραφίες της Πελοποννήσου³¹⁸ και της Κρήτης³¹⁹, αλλά και το γυάλινο μυροδοχείο³²⁰, σε μορφή χαρακτηριστική της εποχής σύμφωνα με ανασκαφικά ευρήματα³²¹.

Η πρώτη μυροφόρος είναι, όπως αναφέρθηκε, νεαρής ηλικίας και φορεί ενώτια, ενώ στις παρειές της διακρίνονται τα κόκκινα μαλλιά της. Όμοιο σκουλαρίκι, με απλό κρίκο, φορεί η αγία Κυριακή στον ναό του Αγίου Νικήτα στη Δαματριά (13ος αιώνας)³²² και παρόμοιο, καίτοι μεγαλύτερο, οι μαίες στη Γέννηση του Αγίου Νικολάου στον ομώνυμο ναό της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου³²³ (Εικ. 121). Η απόδοση της μορφής με ενώτια θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι σκοπεύει να τονίσει την κοσμική της ιδιότητα. Το γεγονός όμως ότι καμία γυναικεία μορφή του διακόσμου, μεμονωμένη³²⁴ ή σε παράσταση,

312. Millet, *Recherches*, 517. Ζάρρας, *Εωθινά*, 119.

313. Γκιολές, «Ο ναός του Άι-Στρατηγού», 441.

314. Millet, *Recherches*, 519-21. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα στο Άλεποχώρι*, 27, όπου παραδείγματα. Βλ. επίσης: Robert Ousterhout, «Visualizing the Tomb of Christ: Images, Settings and Ways of Seeing», στο *Visual Constructs of Jerusalem*, επιμ. Bianca Kühnel, Galit Noga-Banai, Hanna Vorholt (Turnhout: Brepols, 2014), 439-50.

315. Ζάρρας, *Εωθινά*, 124, όπου βιβλιογραφία.

316. Millet, *Recherches*, 519-21. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα στο Άλεποχώρι*, 27, όπου παραδείγματα.

317. Για το κατσί ή κατζί, βλ. Μπαρμπάρτσα, «Θυματήρια της Ύστερης Βυζαντινής περιόδου». Για την απεικόνισή του σε νεκρικού χαρακτήρα παραστάσεις, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 90, όπου βιβλιογραφία.

318. Βλ. ενδεικτικά: Γκιολές, «Ο ναός του Άι-Στρατηγού», 441. Jenny Albani, *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien* (Athen: Christliche Archäologische Gesellschaft, 2000), 68, πίν. 27a.

319. Μεταξύ άλλων: Θεοχαροπούλου, «Τοιχογραφίες των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 309. Πύρρου, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κισσό», 134.

320. Στη σκηνή τα μυροδοχεία γνωρίζουν ιδιαίτερη διάδοση από τον 13ο αιώνα και μετά, ενώ το κατζί ήδη από τον 10ο αιώνα, βλ. Ζάρρας, *Εωθινά*, 121.

321. Πρβλ. ενδεικτικά: *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*, 472 αριθ. 648 (Αναστάσιος Αντωνάρας).

322. Brandi, «La capella rupestre del Monte Paradiso», πίν. XIII, XIV. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου κατά τον 13ο αιώνα. Η περίπτωση της Ρόδου και της Νάξου», στο *Η βυζαντινή τέχνη μετά την τετάρτη σταυροφορία. Η τετάρτη σταυροφορία και οι επιπτώσεις της*, επιμ. Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος (Αθήνα: Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Ακαδημία Αθηνών, 2007), πίν. 23α.

323. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 129, εικ. 69.

324. Εκτός από το παράδειγμα της Ρόδου, βλ. ενδεικτικά τα σχεδόν σύγχρονά του στη Μάνη, στον Άγιο Θεόδωρο στον Τσόπακα και τον Άγιο Νικόλαο στον Πολεμίτα: Νικόλαος Δρανδάκης, «Ο Άγιος Θεόδωρος εις τὸν Τσόπακα Μάνης», *Φίλιον δώρημα εις τὸν Τάσον Ἀθ. Γριτσόπουλον = Πελοποννησιακά* 16 (1985-1986): 253. Ο ίδιος,

ούτε καν η κτητόρισα και η θυγατέρα της, δεν φορούν ενώτια, όπως αλλού³²⁵, ανατρέπει την άποψη. Κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες, είναι γνωστό ότι η εικόνα της στολισμένης με κοσμήματα γυναίκας απετέλεσε στόχο οξείας κριτικής από τους πατέρες της Εκκλησίας, που τη χρησιμοποίησαν στα κείμενά τους ως έμβλημα της ματαιοδοξίας, της αμαρτίας και της κενής ενασχόλησης με τα εγκόσμια, αντιτιθέμενη στις πνευματικές αρετές και την αληθινή ομορφιά³²⁶. Δεν νομίζω ότι εδώ αντικατοπτρίζεται η αντίληψη αυτή, πιθανολογώ όμως πως η γήινη υπόσταση και το κάλλος της μορφής σε αυτήν την περίπτωση εξάιρεται με το ενώτιο. Με βάση τα παραπάνω, φρονώ πως η μυροφόρος δύσκολα θα μπορούσε να ταυτισθεί με άλλη πλην της Μαρίας της Μαγδαληνής³²⁷.

Η απεικόνιση του εικονογραφικού θέματος του Λίθου δεν είναι συχνή στα Δωδεκάνησα. Από τα πρωιμότερα παραδείγματα είναι αυτά στον Άγιο Αντώνιο³²⁸ και στην Αγία Άννα Καλλιώτισσα στο Βαθύ Καλύμνου (τέλος του 13ου αιώνα)³²⁹. Ακολουθούν απεικονίσεις της σκηνης στον Άγιο Ζαχαρία στο Φοινίκι της Χάλκης (τέλη του 14ου αιώνα)³³⁰, στην Παναγία Κυπαρισσιώτισσα στη Ζια Ασφενδιού στην Κω (γύρω στο 1400)³³¹, στον ναό του Σωτήρος στη Μεσαριά Τήλου (1423/24)³³², στην Αγία Μαρίνα Νεράς Σύμης (15ος αιώνας)³³³, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Κρητηνίας Ρόδου (δεύτερο μισό του 15ου αιώνα)³³⁴ (Εικ. 111), στην Κοίμηση στον Μεσαναγρό (τέλη του 15ου αιώνα)³³⁵ (Εικ. 113) και στον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα (1490-1510)³³⁶.

Εν κατακλείδι, φαίνεται ότι στην παράσταση του Αγίου Νικολάου η αναγωγή σε παλαιότερα εικονογραφικά πρότυπα που δεν συμβαδίζουν με την εποχή, όπως η απεικόνιση των τριών μυροφόρων και όχι της Θεοτόκου, ισοσταθμίζεται με την απόδοση των δευτερευόντων εκλεκτικών στοιχείων, όπως το ενώτιο.

Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης, 146-47 (εικ. 8, 9), πίν. 28, 29. Με ενώτιο εικονίζεται ορισμένες φορές και ο Χριστός, απότοκο θεολογικών και δογματικών συμβολισμών, βλ. Baltoyanni, «Christ the Lamb and the ενώτιον». Parani, «Byzantine Male Dress Accessories», 417 σημ.37. Ενώτια επίσης φορούν και άλλες ανδρικές άγιες μορφές, όπως ο Ιάκωβος ο Πέρσης, ως ένδειξη της ανατολικής καταγωγής τους, βλ. Sophocleous, *Icons of Cyprus*, αριθ. 12b. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. Parani, «Byzantine Male Dress Accessories», 417 σημ. 38.

325. Βλ. επί παραδείγματι τη δωρήτρια Ατούμισσα στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372), Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 136-38, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

326. Αναστασία Δρανδάκη, «Κοσμήματα και καλλωπισμός», στο *Η γυναίκα στο Βυζάντιο*, 157.

327. Βλ. σχετικά Foskolu, «Mary Magdalene between East and West», 275-81.

328. Κατσιώτη, «Επισκόπηση», 284-85, πίν. 104. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 291, εικ. 146.

329. Θεόδωρος Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ Καλύμνου», στο *Κάλυμνος*, 395-96. Κατσιώτη, «Επισκόπηση», 284.

330. Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ζαχαρία στο Φοινίκι», 237.

331. Κατσιώτη, «Ησυχασμός», 330, πίν. 147α.

332. Mastrochristos, «The Church of the Saviour at Mesaria», 404 εικ. 7.

333. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες.

334. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες.

335. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες.

336. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 93-7.

Η Ανάληψη του Χριστού (Εικ. 13, αριθ. 30)

Η Ανάληψη³³⁷ κοσμεί την καμάρα του ιερού (Εικ. 42-45). Η παράσταση φέρει εκτενείς φθορές και επιζωγραφήσεις, αλλά και πολλά άλατα που καθιστούν δυσδιάκριτο το μεγαλύτερο μέρος της.

Στην κορυφή διακρίνεται ολόσωμος ο αναλαμβάνομενος Χριστός ως Παλαιός των Ημερών (Εικ. 42). Γηραιός, με ρικνό πρόσωπο και μακριά λευκά μαλλιά και γένια, φορεί ρόδινο χιτώνα και φέρει πορφυρό ένσταυρο φωτοστέφανο· στην αριστερή κεραία του σταυρού σώζεται το όμικρον από την επιγραφή *Ο (ΩΝ)*. Τα χέρια του είναι τεταμένα πλάγια προς τα κάτω και ευλογεί και με τα δύο. Τέσσερις άγγελοι τον ανέχουν ιπτάμενοι, κρατώντας πίσω του τεντωμένο λευκό ορθογώνιο ύφασμα που εκτείνεται από τον φωτοστέφανο μέχρι την οσφή και το πορφυρό υποπόδιό του³³⁸, σχηματίζοντας έναν νοητό κύκλο σε υπόμνηση της δόξας. Τα πρόσωπα των αγγέλων είναι φθαρμένα και αφαιρετικά επιζωγραφισμένα, όπως και μεγάλο μέρος από τα καστανέρυθρα ενδύματά τους.

Οι μαθητές είναι χωρισμένοι, ως είθισται, ανά έξι σε δύο ομάδες, που καταλαμβάνουν το βόρειο και το νότιο ημιχώριο της καμάρας. Στο βόρειο η Παναγία, με πορφυρό μαφόριο³³⁹, απεικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης, πιθανότατα σε στάση δέησης (Εικ. 43). Η έκσταση και η έκπληξη που προκλήθηκε στους μαθητές είναι έκδηλη στις χειρονομίες τους. Στο βόρειο τμήμα διακρίνουμε ότι σχεδόν όλοι ύψωναν το ένα χέρι τους προς το μέρος της Θεοφάνειας, όπως ο καλύτερα διατηρημένος απόστολος του ανατολικού άκρου. Οι αποχρώσεις του ερυθρού κυριαρχούν στα ενδύματά τους, εκτός των δύο εκατέρωθεν της Θεοτόκου που ξεχωρίζουν με γαλανά ιμάτια. Ανάλογοι θερμοί τόνοι κυριαρχούν και στα ενδύματα του ομίλου στο νότιο τμήμα (Εικ. 44). Το ακραίο, ανατολικό τμήμα και αυτής της πλευράς σώζεται καλύτερα. Ένας νεαρός, αγένειος μαθητής με σφριγηλό πρόσωπο ατενίζει το θαυμαστό γεγονός (Εικ. 45). Φορεί λευκό χιτώνα και ανοικτοπράσινο ιμάτιο. Έχει υψωμένο το δεξιό χέρι και στρέφει τον δείκτη του προς τον αναλαμβανόμενο Χριστό. Το αριστερό του χέρι, κι αυτό υψωμένο, το πλησιάζει στο μέτωπο. Πίσω από το κεφάλι του διακρίνονται οι οξύληκτοι κλάδοι μιας φοινικιάς. Αμέτοχος του γεγονότος, σε περίσκεψη, ο διπλάνος του απόστολος κοιτά ελαφρώς προς τα κάτω. Μεσήλικας, αναφаланτίας, με μαύρο γένι, φορεί υπόλευκο χιτώνα και ρόδινο ιμάτιο. Στο αριστερό του χέρι, στο ύψος της μέσης, κρατεί πολύτιμο διάλιθο κώδικα κοσμημένο με λευκή διαγώνια διαγράμμιση, ενώ με το δεξιό, στο ύψος του στήθους, δακτυλοδεικτεί τον Χριστό. Τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά και το γεγονός ότι κρατεί κοσμημένο κώδικα όχι ένσταυρο, παραπέμπουν στη μορφή του Παύλου³⁴⁰.

337. Μάρκ. 16, 19-20, Λουκ. 24, 50-53, Πράξ. Αποστ. 1, 1-14, Απόκρυφο Νικοδήμου. Για την εικονογραφία της Ανάληψης, βλ. ενδεικτικά: Ανδρέας Ευγγόπουλος, «Η τοιχογραφία της Ανάληψεως ἐν τῇ ἀψίδι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης», *ΑΕ* (1938): 32-53. Grabar, *Martyrium*, II, 178-79. Klaus Wessel, «Himmelfahrt Christi», *RbK* 2 (1971): στήλ. 1224-56. Μαρία Παναγιωτίδη, «Ἡ παράσταση τῆς Ἀνάληψης στὸν τρούλλο τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης», *ΕΕΠΣΑΠΘ ΣΤ' 2* (1974): 69-89. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 167-75. Γκιολές, *Ανάληψις*. Βαραλής, «Εικόνα Ανάληψης». Thalia Gouma-Peterson, «A Paleologan Ascension Icon in the Menil Collection», στο *Θυμίαμα*, I, 107-13.

338. Βλ. και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 258-59.

339. Η Θεοτόκος έχει επιζωγραφισθεί και αποδοθεί ως γενειοφόρος άνδρας. Το πορφυρό μαφόριό της απαντά σε όλες τις απεικονίσεις της στην παράσταση. Βλ. Γκιολές, *Ανάληψις*, 313 σημ. 52.

340. Για τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του Παύλου, βλ. ενδεικτικά: Gregor Martin Lechner, «Paulus», *LCI* 8



Εικ. 42. Η Ανάληψη του Χριστού, λεπτομέρεια.

Η παράσταση στο Φουντουκλί ακολουθεί την παγιωμένη διάταξη ως προς τη θέση της στην καμάρα του ιερού και ως προς την κατανομή των μορφών στον χώρο³⁴¹. Τα πυκνά θεολογικά μηνύματα και οι συμβολισμοί της, ως προεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας, θα εξετασθούν συνολικά στα επόμενα κεφάλαια. Αξίζει να σταθούμε περισσότερο στις λεπτομέρειες που διαφοροποιούν και προσδίδουν στην παράσταση ξεχωριστό ενδιαφέρον.

(1990): στήλ. 128-47. Για τον κώδικα με τη διαγώνια διαγράμμιση, προς υποδήλωση των επιστολών του Παύλου και όχι του Ευαγγελίου, βλ. ενδεικτικά: Μαρία Σωτηρίου, «Αί τοιχογραφίαί του βυζαντινού ναυδρίου τών Ταξιαρχών Δεσφίνης», *ΔΧΑΕ Γ'* (1962-1963): πίν. 53, <https://doi.org/10.12681/dchae.742>. Hadermann-Misguich, *Kurbino*, 168, πίν. 83. Νικόλαος Γκιολές, «Ο ναός του Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Γαρδενίτσας Μέσα Μάνης», *ΛακΣπουδ* 3 (1977): 48. Γκιολές, *Ανάληψις*, 328-29.

341. Παλαιότερο παράδειγμα απεικόνισης της Ανάληψης στην καμάρα του ιερού απαντά στον Ἅγιο Παντελεήμονα στους Μπουλαριούς (991). Βλ. Νικόλαος Β. Δρανδάκης, «Ἅγιος Παντελεήμων Μπουλαριῶν», *ΕΕΒΣ ΛΖ'* (1969-1970): 437-58. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, 372-76, όπου βιβλιογραφία.



Εικ. 43. Η Ανάληψη, βόρειο ημιχόριο.



Εικ. 44. Η Ανάληψη, νότιο ημιχόριο.

Η κεντρική μορφή του αναλαμβανόμενου Χριστού (Εικ. 42), με τα χαρακτηριστικά του Παλαιού των Ημερών³⁴² εκπλήσσει. Σύμφωνα με την εικονογραφία της παράστασης, ο τύπος, με τον οποίο κατά κανόνα αποδίδεται ο Ιησούς, είναι ήδη από τον 6ο αιώνα αυτός του ώριμου άνδρα με μακριά κόμη και γένια. Ο τύπος αυτός επεκράτησε του παλαιότερου, στον οποίο ο Χριστός παριστανόταν νέος και αγένειος³⁴³. Σε κανένα, όμως, από τα γνωστά έργα δεν παριστάνεται γηραιός και ασπρομάλλης.

Με χαρακτηριστικά γνωστά ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο³⁴⁴, ιδιαίτερα τη λευκή κόμη, η εικαστική απόδοση της μορφής του Παλαιού των Ημερών στη μνημειακή τέχνη δεν μαρτυρείται πριν από τον 12ο αιώνα, όταν απαντά στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς για πρώτη φορά σε προτομή μεταξύ των μορφών του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου³⁴⁵. Στο πλαίσιο της αγίας Τριάδας, μιας σύνθεσης

342. Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 258.

343. Για τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του Χριστού στην Ανάληψη και το θεολογικό τους υπόβαθρο, βλ. Γκιολές, *Ανάληψις*, 278-88.

344. Βλ. τη γνωστή εγκυαυτική εικόνα του Χριστού Εμμανουήλ της μονής Σινά, της οποίας νέα εννοιολογική προσέγγιση δημοσιεύθηκε πρόσφατα: Armin F. Bergmeier, «Behältnisse visueller Erfahrungen: die Pilgerampullen von Monza und Bobbio», στο *Für Seelenheil und Lebensglück. Das byzantinische Pilgerwesen und seine Wurzeln*, επιμ. Despoina Ariantzi, Ina Eichner (Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2018), 353.

345. Στυλιανός Πελεκανίδης, *Καστορία, I, Βυζαντινὰι τοιχογραφίαι (πίνακες)* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1953), πίν. 14α. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 183.



Εικ. 45. Η Ανάληψη, νότιο ημιχώριο, λεπτομέρεια.

με βαθύ και παράλληλα εύληπτο δογματικό υπόβαθρο, συναντούμε περισσότερα παραδείγματα του Παλαιού των Ημερών στη μνημειακή τέχνη³⁴⁶. Με αυτήν τη μορφή παραδίδεται και απεικονίζεται επίσης σε συνθέσεις οραμάτων, όπως το προφητικό όραμα της Αποκάλυψης του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου³⁴⁷.

Δεν έχω εντοπίσει παραδείγματα, στα οποία ο Χριστός να απεικονίζεται ως Παλιός των Ημερών στην Ανάληψη. Είναι πιθανό ότι δογματικοί και συμβολικοί λόγοι οδήγησαν τον ζωγράφο σε αυτήν την επιλογή. Πώς όμως συμφύρονται οι εικονογραφικοί τύποι και με ποιο κριτήριο; Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Ανάληψη του Αγίου Πέτρου στο Bijelo Polje του Μαυροβουνίου (1320), όπου η αγία Τριάδα εντάσσεται στην παράσταση, καθώς ο αναλαμβανόμενος Χριστός συνδυάζεται με τον όρθιο Παλιό των Ημερών και την κατερχόμενη περιστέρα³⁴⁸.

Η χειρονομία της διπλής ευλογίας του Ιησού, παρόλο που είναι σπάνια, δεν είναι άγνωστη στην εικονογραφία της Ανάληψης. Εμφανίζεται

346. Για τη σκηνή, βλ. ενδεικτικά: Ιωάννης Σίσιου, «Μία άγνωστη σύνθεση στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα Καστοριάς. Συνένωση δύο σημαντικών θεμάτων της βασιλικής Δέησης και της Αγίας Τριάδας» στο *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, 511-36. Πρόσφατη βιβλιογραφία στο Μιχάλης Κάππας, «Νεότερα για το ναό του Άι Στράτηγου (Ταξιάρχη) παρά την Καστάνια της Μεσσηνιακής Μάνης», *ΔΧΑΕ ΛΘ'* (2018): 218-20, <https://doi.org/10.12681/dchae.18491>.

347. Βλ. ενδεικτικά: Δημήτριος Ι. Πάλλας, «Οί βενετοκρητικές μικρογραφίες Olschki 35398 τοῦ ἔτους 1415», στο *Συναγωγή Μελετών Βυζαντινῆς Αρχαιολογίας (Τέχνη – Λατρεία – Κοινωνία)* (Αθήνα, 1987-1988), ΙΙ, 484-86, πίν. ΡΚΛ' (ανατύπωση από: *Πεπραγμένα Β' Διεθνούς Κρητολογικῆς συνεδρίου (Χανιά 1966)* [Αθήνα, 1968], Ι, 362-73). *L'Apocalypse de Jean: Traditions exégétiques et iconographiques IIIe-XIIIe siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt (29 février-3 mars 1976)*, επιμ. Yves Criste (Génève: Droz, 1979). Αγγελική Κατσιώτη, *Ο εικονογραφικός κύκλος της Αποκάλυψης στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ασκληπιείο της Ρόδου (1676-7)*. Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, Ακαδημία Αθηνών, 3 Μαρτίου 2009 (Αθήνα: Κέντρο Έρευνας Βυζαντινῆς και Μεταβυζαντινῆς Τέχνης, Ακαδημία Αθηνών, 2011), 30-6. Γεώργιος Δ. Τσιμπούκης, *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη στην μνημειακή ζωγραφική του Αγίου Όρους* (Αθήνα: Bookstars, 2013), 69-75. Γενικά για τις αποκαλυπτικές σκηνές και θεοφάνειες, βλ. Δημήτριος Τριανταφυλλόπουλος, «Αποκαλύψεις οράματα στην Κύπρο. Ιστορική πραγματικότητα και εσχατολογική προοπτική», *ΚυπρΣπουδ* ΞΔ' - ΞΕ' (2000-2001): 385-428, όπου βιβλιογραφία.

348. Pribislav Simić, «La fresque de l'Ascension du Christ à Bijelo Polje et son contenu liturgique», *Zograf* 6 (1975): 22. Γκιολές, «Οί λειτουργικές πηγές τῆς Ανάληψης», 515, 519-20.

κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο σε σειρά μνημείων³⁴⁹. Αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα του εικονογραφικού τύπου του Χριστού, όπως αυτός απαντά στο «Πορευθέντες μαθητεύσατε», το αμέσως πριν από την Ανάληψη επεισόδιο σύμφωνα με την ευαγγελική αφήγηση, που αποτελεί την τελευταία εμφάνιση του Ιησού στους μαθητές του³⁵⁰. Στην Ανάληψη είθισται τα χέρια να μην είναι πλήρως εκτεταμένα στα πλάγια, αλλά να βρίσκονται εγγύτερα στο σώμα με το δεξί ανεπαίσθητα ψηλότερα³⁵¹. Ανάλογη στάση και χειρονομίες έχει ήδη ο αποκαλυπτικός Χριστός σε μεσοβυζαντινές παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας³⁵², με εξέχον παράδειγμα τη μνημειακή απεικόνιση της παράστασης στη μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη³⁵³.

Είναι φανερό ότι η παράσταση στο Φουντουκλί, με τους πυκνούς θεολογικούς συμβολισμούς και τις εικονογραφικές της ιδιαιτερότητες, αποτελεί δείγμα ιδιαίτερης σύλληψης. Η τάση αυτή της κοινής απεικόνισης της Ανάληψης με θέματα που αναφέρονται στην τριαδική θεότητα έχει επισημανθεί και παλαιότερα, με αφορμή τη συμπερίληψή της στο επεισόδιο της Ετοιμασίας του Θρόνου³⁵⁴. Αξίζει, τέλος, να ληφθεί υπόψη ότι με ανάλογους συμβολισμούς έχει συσχετισθεί η επιλογή της απεικόνισης ενός άλλου σπάνιου εικονογραφικού θέματος σε μια ομάδα τοιχογραφικών συνόλων της Ρόδου της ίδιας περιόδου. Όπως έχει επισημανθεί, στο τεταρτοσφάιριο της ασίδας του ιερού ορισμένων ναών εμφανίζεται το αμιγώς δυτικοευρωπαϊκό θέμα του ένθρονου Παλαιού των Ημερών, ο οποίος κρατεί μπροστά του από τις δύο οριζόντιες κεραίες τον Εσταυρωμένο και νεκρό Χριστό (*Thronum Gratiae*), ανάμεσα σε σεβίζοντες αγγέλους, θέμα που έχει σχετισθεί με τη λεγόμενη «εκλεκτική» τάση της Ρόδου. Πρόκειται για τους ναούς της Υπαπαντής και του Προφήτη Αββακούμ στο Παραδείσι καθώς και της Αγίας Τριάδας της οδού Ιπποτών στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου³⁵⁵. Ο νεωτερισμός αυτός για τη μνημειακή τέχνη της περιοχής συμβαδίζει με τα αποκαλυπτικά οράματα των προφητών Ησαΐα, Αββακούμ, Δανιήλ, Δαβίδ και Ιεζεκιήλ, που επίσης εμφανίζονται στην εντοίχια ζωγραφική του τέλους του 15ου αιώνα στη Ρόδο³⁵⁶. Η εγγύτητα ως προς τη θέση και το κοινό θεολογικό και συμβολικό υπόβαθρο με το Φουντουκλί μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για παρεμφερή εικαστική απόδοση του ίδιου νοήματος.

349. Βλ. Γκιολές, *Ανάληψις*, 282-83 σημ. 24. Georgitsoyanni, *Transfiguration aux Météores*, 173, 238 σημ. 679. Βαραλής, «Εικόνα Ανάληψης», 166.

350. Βλ. σχετικά Γκιολές, «Πορευθέντες» (ειδικά για τη χειρονομία του Χριστού, βλ. κυρίως 133-37). Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τα έθνη». Εικόνα από τον κύκλο της τέχνης του Ανδρέα Ρίτζου», στο *Λαμπηδών*, I, 83-94.

351. Γκιολές, *Ανάληψις*, 282.

352. Miltiadis Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie – Esthétique* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1985), πίν. I-IV. Marcello Angheben, «Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat», *CahArch* 50 (2002): εικ. 1, 3-6.

353. Βλ. Sirarpie Der Nersessian, «Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion», στο *The Kariye Djami III*, πίν. 204-2, και IV, 325-32. Robert Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii* (London: Scala, 2002), 86-8. Angela Volan, «Picturing the Last Judgement in the Last Days of Byzantium», στο *The Kariye Camii Reconsidered*, 426-33.

354. Γκιολές, «Οι λειτουργικές πηγές τής Ανάληψης».

355. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 218-19.

356. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 83-4.

Η Κοίμηση της Θεοτόκου (Εικ. 13, αριθ. 47)

Στο τεταρτοσφαιρίο της δυτικής κόγχης παριστάνεται η Κοίμηση της Θεοτόκου³⁵⁷ (Εικ. 46). Το κέντρο καταλαμβάνει το σκηνωμα της Παναγίας στη νεκρική κλίνη, με τη δεξιά της ακουμπισμένη στη μέση της. Η κεκοιμημένη φορεί μελανόφαιο μαφόριο και λευκό κεκρύφαλο, ενώ στον φωτοστέφανο, πάνω από το μέτωπό της, έχει αναγραφεί το συμπλήρωμα *ΜΡ ΘΥ*. Το νεκροκρέβατο έχει ροδόχρωμη ενδυτή, που κοσμεύεται με μαργαριτοποικιλτή ταινία στο άκρο της οριζόντιας επιφάνειας και στην παρυφή. Στο κέντρο πίσω ο Χριστός, σε ωοειδή δόξα, στέκει ευλογώντας τη μητέρα με το δεξιό, ενώ με το καλυμμένο από το καστανέρυθρο ιμάτιο αριστερό του χέρι κρατεί την ψυχή της με τη μορφή σπαργανωμένου βρέφους που αποδίδεται σε ανοιχτοπράσινη μονοχρωμία. Την πρασινωπή δόξα του Χριστού πλαισιώνουν ψηλά δύο μικροί άγγελοι σε προτομή, λευκοντυμένοι και περίλυποι, με καλυμμένα τα χέρια τους.

Την κλίνη πλαισιώνουν δύο όμιλοι από έντεκα συνολικά αποστόλους. Στον δεξιό όμιλο, ο προεξάρχων Παύλος, με πορτοκαλόχρωμο ιμάτιο, σκύβει σε βαθιά υπόκλιση μπροστά στο σκηνωμα κρατώντας θυμιατό³⁵⁸. Ομοιόχρωμα ενδύματα, σε διαφορετικές αποχρώσεις, φέρουν και οι απόστολοι πίσω του. Στην αριστερή ομάδα ο Πέτρος, με προτεταμένη τη δεξιά, θυμιάζει με κατζίο την κεκοιμημένη. Φορεί πρασινωπό ποδήρες ιμάτιο και εσωτερικά λευκό χιτώνα με δύο κατακόρυφες πλατιές ερυθρές ταινίες. Πλάι στο προσκέφαλο της Παναγίας αχνοφαίνεται η μορφή ενός εκ των αποστόλων, ο οποίος σκύβει βαθιά και προσκυνά το σκηνωμα, κρύβοντας τμήμα του σώματος του Χριστού με το ερυθρό ιμάτιό του. Οι μορφές πίσω του είναι σχεδόν κατεστραμμένες. Δίπλα του, και πίσω από τον φωτοστέφανο της Θεοτόκου, έχουν απεικονισθεί σε μικρότερη κλίμακα δύο ιεράρχες³⁵⁹. Γηραιοί και ασπρογένηδες, φέρουν λευκά ένσταυρα ωμοφόρια. Σύμφωνα με τον Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη³⁶⁰ και τον Ιωάννη τον Δαμασκηνό³⁶¹, οι ιεράρχες στην Κοίμηση της Θεοτόκου είναι τέσσερις: ο Εφέσου Τιμόθεος, ο Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, ο Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης και ο Αθηνών Ιερόθεος. Από αυτούς, μόνο δύο απεικονίζονται με ανάλογη στάση και χειρονομίες στον Άγιο Νικόλαο και, ως σγουροκέφαλοι, θα μπορούσαν να ταυτισθούν, σύμφωνα με την *Ερμηνεία*, με τον

-
357. Για την εικονογραφία της παράστασης, βλ. ενδεικτικά: Jugie, *La Mort et l'Assomption de la sainte Vierge*. Κωνσταντίνος Καλοκύρης, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως* (Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικὸν Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, 1972), 126-40. Konstantinos Kalokyris, «La Dormition et l'Assomption de la Théotokos dans l'art de l'Église Orthodoxe», *ΕΕΠΣΑΠΘ ΙΘ'* (1974): 131-46. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο κρητικές εικόνες της Κω», *ΔΧΑΕ ΙΓ'* (1985-1986): 125-56, <https://doi.org/10.12681/dchae.986>. Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη, «Η Κοίμηση του Ανδρέου Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αιώνα», στο *Ευφρόσυνον*, I, 353-74. Μαυρουδής, «Η Κοίμηση της Θεοτόκου». Για την ψυχή της Θεοτόκου, βλ. Ανδρέας Ευγγόπουλος, «Η πτερωτή ψυχή τῆς Θεοτόκου», *ΔΧΑΕ ΣΤ'* (1970-1972): 1-12, <https://doi.org/10.12681/dchae.805>. Σχετικά με παραδόσεις που αφορούν την Κοίμηση, βλ. Stephen J. Shoemaker, *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption* (Oxford: Oxford University Press, 2002).
358. Για το θυμιατό στην Κοίμηση, βλ. Maria Evangelatou, «The Symbolism of the Censer in Byzantine Representations of the Dormition of the Virgin», στο *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, επιμ. Maria Vassilaki (Aldershot: Ashgate, 2005), 117-32.
359. Βλ. Μαρία Σιγάλα, «Εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου των όψιμων παλαιολόγειων χρόνων στην Αστυπάλαια», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006): 261 σημ. 10, <https://doi.org/10.12681/dchae.487>.
360. *PG* 96, 3, στήλ. 681.
361. *PG* 96, στήλ. 749.



Εικ. 46. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.

Ιάκωβο τον Αδελφόθεο³⁶² και τον Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη³⁶³. Ας αναφέρω, επίσης, ότι ο Τιμόθεος Εφέσου απεικονίζεται στηθαίος στο μέτωπο της πλαϊνής νότιας κόγχης, κοντά στην Κοίμηση.

Η παράσταση στον Άγιο Νικόλαο ακολουθεί λιτό εικονογραφικό τύπο, χωρίς δευτερεύοντα επεισόδια και πρόσωπα που συνηθίζονται αλλού κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο³⁶⁴. Το θέμα της Κοίμησης ανάγεται σε χρόνους πριν από τον 7ο αιώνα, αν υπολογίσει κανείς το γεγονός ότι τότε χρονολογείται ο ομώνυμος ναός στη Νίκαια της Βιθυνίας³⁶⁵. Στον 10ο αιώνα χρονολογούνται τα παλαιότερα δείγματα στη μνημειακή ζωγραφική από την Καππαδοκία (Tokali Kilise II³⁶⁶, Sümbüllü Kilise³⁶⁷ κ.ά.). Στοιχεία της σύνθεσης του Φουντουκλί, όπως ο τρόπος που κρατεί ο Χριστός την ψυχή της μητέρας του, οι ήρεμες χειρονομίες με τις οποίες οι απόστολοι εκφράζουν τη θλίψη τους, απαντούν ήδη από τον 13ο αιώνα στη σταυροφορική Ανατολή³⁶⁸. Η σκηνή κατά κανόνα δεν λείπει από τους διακόσμους της Δωδεκανήσου, ακόμη και σε μνημεία μικρών διαστάσεων με συνεπτυγμένο εικονογραφικό πρόγραμμα.

362. «γέρων σγουροκέφαλος, μακρυγένης». Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 154.

363. «γέρων σγουροκέφαλος, διχαλογένης, μακρυμάλλης». Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 154.

364. Βλ. Μαυρουδής, «Η Κοίμηση της Θεοτόκου», 149.

365. Jugie, *La Mort et l'Assomption de la sainte Vierge*, 175.

366. Wharton Epstein, *Tokali Kilise*, εικ. 101, 102.

367. Nicole Thierry, Michel Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Daği* (Paris: C. Klincksieck, 1963), 179-80, πίν. 78.

368. Jaroslav Folda, *Crusader Art in the Holy Land from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 438-39.

ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Ο Χριστός Παντοκράτορας, οι προφήτες,
το άγιο Μανδήλιο και το άγιο Κεράμιο (Εικ. 13, αριθ. 31, 32, 38, 39)

Στο τύμπανο του τρούλου ο Παντοκράτορας έχει ολοσχερώς χαθεί (Εικ. 47). Ο χώρος που φιλοξενούσε τη μορφή του καλύφθηκε από τους Ιταλούς με κιτρινωπή ώχρα. Το μέταλλο ορίζεται από πλατιά βαθυκόκκινη ταινία, η οποία εξωτερικά κοσμεύεται με σχέδιο ζικ-ζακ στο χρώμα του εσωτερικού του.

Η απεικόνιση του Παντοκράτορα στον τρούλο, ακολουθώντας μακράιωνη παράδοση που ανάγεται στην εποχή των Μακεδόνων³⁶⁹, συνεχίζεται αδιάλειπτα κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο³⁷⁰. Στα Δωδεκάνησα έχει απεικονισθεί στο σύνολο, σχεδόν³⁷¹, των τρουλαίων μνημείων που σώζουν ζωγραφικό διάκοσμο. Το παλαιότερο παράδειγμα εντοπίζεται στο καθολικό της μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Θάρι (1240-1260)³⁷², και ακολουθούν οι απεικονίσεις στον Άγιο Νικόλαο στο Χαράκι Μαλώνας (14ος αιώνας)³⁷³, στον Άγιο Γεώργιο στο Καπί Καλάθου (14ος αιώνας)³⁷⁴, στον Άγιο Ιωάννη τον Μερογλίτη στους Πεύκους Λίνδου (14ος αιώνας)³⁷⁵ και στον Άγιο Φανούριο στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου (14ος-15ος αιώνας)³⁷⁶.

Στις παραπάνω περιπτώσεις, τον Χριστό πλαισιώνουν στο τύμπανο του τρούλου προφήτες. Το ίδιο συνέβαινε και στο Φουντουκλί, όπου, διατεταγμένοι ανά τρεις στον προσφερόμενο μεταξύ των τεσσάρων παραθύρων χώρο, θα εικονίζονταν συνολικά δώδεκα ολόσωμοι (Εικ. 47). Έχουν σωθεί μόνο τμήματα των κάτω άκρων δύο προφητών.

Οι αχειροποίητες εικόνες του Χριστού, το άγιο Μανδήλιο και το άγιο Κεράμιο, εμφανίζονται στην εικονογραφία λίγο μετά τη μετακομιδή του πρώτου λειψάνου στην Κωνσταντινούπολη από την Έδεσσα της Συρίας το 944 επί Κωνσταντίνου Ζ' του Πορφυρογέννητου, και του δεύτερου από την Ιεράπολη της Συρίας το 968 από τον Νικηφόρο Φωκά³⁷⁷. Δεν γνώρισαν ωστόσο ιδιαίτερη διάδοση στη βυζαντινή εικονογραφία πριν από τα μέσα του 12ου αιώνα, απαρχή της συχνής απεικόνισής τους συμμετρικά στα ανώτερα σημεία του εικονογραφικού προγράμματος.

Στην κορυφή του μετώπου του ανατολικού τόξου, στη βάση δηλαδή του τρούλου, έχει απεικονισθεί,

369. Βλ. σχετικά: Jane Timken-Mathews, *The Pantokrator: Title and Image* (PhD thesis, New York University, Ann Arbor, 1979), 10. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*.

370. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 61-79.

371. Εξαίρεση αποτελεί ο μονόχωρος ναός του Αγίου Μάμα στις Εξήλες Μενετών στην Κάρπαθο, όπου τον τρούλο καταλαμβάνει η Ανάληψη. Μουτσόπουλος, «Κάρπαθος», 397-98.

372. Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 48-9, πίν. 3, εικ. 57β. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 61-4, 84-91.

373. ΑΔ 33 (1978), Β2, Χρονικά: 409. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 19.

374. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 19.

375. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 19.

376. Αδημοσίευτη τοιχογραφία. Για περιγραφή του διακόσμου του τρούλου, βλ. Όρλάνδος, «Ναοί της Ρόδου», 165. Οι επιζωγραφίσεις της περιόδου της Ιταλοκρατίας, κυρίως όμως η χρήση του ναού ως ενοριακού και η προκαλούμενη από αυτήν αιθάλη καθιστούν αδύνατη την ενδελεχή μελέτη των τοιχογραφιών του τρούλου, οι οποίες ανήκουν, πιθανότατα, στο τρίτο και τελευταίο στρώμα ζωγραφικής.

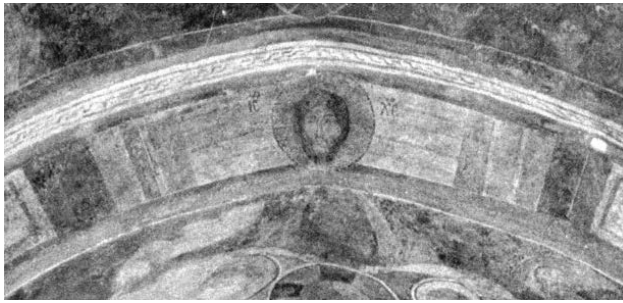
377. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 183.



Εικ. 47. Ο τρούλος και τα λοφία.

μικρογραφημένο λόγω της στενής προσφερόμενης επιφάνειας, το άγιο Μανδήλιο³⁷⁸. Το αποτύπωμα της κεφαλής του γενειοφόρου με κόμη που θυμίζει φενάκη Χριστού (Εικ. 48), με το θεωνύμιο IC XC, καταλαμβάνει το κέντρο επιμήκους λευκού υφάσματος, που εκτείνεται και στο μέτωπο της ελαφρώς οξυκόρυφης καμάρας. Ελάχιστα στοιχεία ιώδους και ερυθρού χρώματος στην αποφλοιωμένη και, πλέον, σχεδόν χαμένη λευκή επιφάνειά του δηλοποιούν ότι έφερε διάκοσμο, ενδεχομένως με σχέδια από σύγχρονα υφάσματα. Πράγματι, σε ασπρόμαυρες φωτογραφίες του 1966 διακρίνονται τέσσερις οριζόντιες λεπτές ταινίες στο ύφασμα, ενώ στις άκρες του είναι διατεταγμένες τρεις παράλληλες

378. Από την περί του εικονογραφικού θέματος εκτενέστατη βιβλιογραφία, βλ. ενδεικτικά André Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe* (Prague: Seminarium Kondakovianum, 1931), 16-32. Kurt Weitzmann, «The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos», *CahArch* 11 (1960): 163-84. Pallas, *Passion*, 134-46. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München: Beck 1991), 233-52. Velmans, «Valeurs sémantiques du Mandylion». Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 68-77. Zaza Aleksidzé, «Les images acheïropoïètes du Sauveur – le mandylion et le kéramion – en Géorgie: la tradition de leur translation dans l'ancienne littérature géorgienne», *Journal des Savants* (2016, αριθ. 1): 3-16. Για την ιστορία του αγίου Μανδηλίου, βλ. Averil Cameron, «The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story», στο *Okeanos*, 80-94. Paul Hetherington, «The Frame of the *Sacro Volto* Icon in S. Bartolomeo degli Armeni, Genoa: the Reliefs and the Artist», *CahArch* 50 (2002): 175-84. Catherine Jolivet-Lévy, «Note sur la représentation du *Mandylion* dans les églises byzantines de Cappadoce», στο *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, επιμ. Anna Rosa Calderoni Masetti, Colette Dufour Bozzo, Gerhard Wolf (Venezia: Marsilio, 2007), 137-44. Antonis Tsakalos, «Une représentation du "vrai" *Mandylion* en Cappadoce?», *ΔΧΑΕ ΛΔ'* (2013): 107-16, <https://doi.org/10.12681/dchae.1711>.



Εικ. 48. Το άγιο Μανδήλιο.



Εικ. 49. Το άγιο Κεράμιο.

κάθετες πλατιές ταινίες. Η όλη σύνθεση του Μανδηλίου πλαισιώνεται από αταύτιστη, ημιεξίτηλη κεφαλαιογράμματη επιγραφή: [C]Υ ΔΟΞΑ ... ΤΕΘΗΚ[ΕΝ;] ... ΔΥΝΑΜ... ΔΟΞΑΖΟΝΤ[ΑC;] (Εικ. 14).

Το άγιο Μανδήλιο στο Φουντουκλί εικονίζεται τετρωμένο, σύμφωνα με την παλαιότερη εικονογραφική παράδοση που θεωρείται πως απορρέει από τη μνεία των βυζαντινών συγγραφέων ότι ο Αύγαρος το είχε κολλήσει σε σανίδα³⁷⁹. Παρόλο που απαντά σε ικανό αριθμό μνημείων, δεν αποτελεί το πλέον προσφιλές θέμα στο εικονογραφικό πρόγραμμα ναών στη Δωδεκάνησο. Στα σωζόμενα παραδείγματα συγκαταλέγονται αυτά του Αγίου Μηνά (περί το 1200) και του Αγίου Γεωργίου Παχυμαχιώτη (1394/95)³⁸⁰ στη Λίνδο, των Αγίων Θεοδώρων (1372)³⁸¹, του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (1428) και του Αγίου Γεωργίου του Πετρωιάτη στον Αρχάγγελο (τέλη του 15ου αιώνα)³⁸², του καθολικού της μονής Θάρι (1506)³⁸³ και αυτά στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου των Άγγλων στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου (15ος αιώνας)³⁸⁴, στον Άγιο Γεώργιο τον Κοκκενό στη Χάλκη (15ος αιώνας), στην Παναγία Χωστή στο Βαθύ Καλύμνου (στρώμα του 14ου αιώνα)³⁸⁵, στην Αγία Μαρίνα της Νεράς (15ος αιώνας) και στον Άγιο Προκόπιο (τέλη του 14ου αιώνα) στη Σύμη, στην Αγία Ελέσα στον Αρνό, στον Άγιο Νικόλαο στα Χείλη³⁸⁶ και στον Σταυρό του Μελέτη στην Τήλο, στην Αγία Τριάδα στα Νικειά Νισύρου, στον Ταξιάρχη στο Παλιό Πυλί Κω και στον Άγιο Δημήτριο Χώρας Πάτμου³⁸⁷. Στην πλειονότητά

379. Γκιολές, «Οί τοιχογραφίες του Άγιου Πέτρου Διροῦ», 144.

380. Μπίθα, «Κτητορική επιγραφή Αγίου Γεωργίου Παχυμαχιώτη», 160.

381. Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 114-15.

382. Μνεία: Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 39, 106.

383. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 85, 132-33.

384. Bitha, Kasdagli, «Saint George “of the English”», 152.

385. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες.

386. Κατσιώτη, «Ησυχασμός», 327.

387. Πρόκειται στην πλειονότητά τους για τοιχογραφίες ανέκδοτες, εκτός αυτών, των οποίων υποσημειώνεται η μνεία ή δημοσίευση.

τους οι διάκοσμοι χρονολογούνται στον 14ο και, κυρίως, τον 15ο αιώνα, με μόνη εξαίρεση τον Άγιο Μηνά της Λίνδου που είναι πρωιμότερος. Η θέση του σε όλες τις περιπτώσεις είναι η ίδια, στο μέτωπο της αψίδας του ιερού³⁸⁸.

Αντίκρυ στο άγιο Μανδήλιο, την κορυφή του μετώπου της δυτικής κόγχης του ναού κοσμεί το άγιο Κεράμιο (Εικ. 49). Σε πανομοιότυπη εικονογραφία με το Μανδήλιο, διαφέρει από αυτό ως προς το κεραμιδί ακόσμητο βάθος, στο κέντρο του οποίου εγγράφεται το φωτοστεφανωμένο αποτύπωμα της κεφαλής του Χριστού. Η ρεαλιστική αυτή απόδοση της επιφάνειας συμφωνεί με του πάρισου ιερού λειψάνου. Η σύνθεση πλαισιώνεται από ημιεξίτηλη κεφαλαιογράμματη παλαιοδιαθηκική επιγραφή, με ορατό μόνο το αριστερό, πρώτο σκέλος: [Μ]ΕΓΑΛΗ [Η] ΔΟΞΑ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ ΤΟΥΤΟΥ Η ΕΣΧΑΤΗ ΥΠΕΡ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗΝ³⁸⁹.

Ας σημειωθεί ότι το άγιο Κεράμιο δεν έχει απεικονισθεί σε άλλον ναό της Δωδεκανήσου. Οι πλείστοι είναι μονόχωροι καμαροσκέπαστοι, και δεν προσφέρονταν για την απεικόνιση σε θέση ανάλογη με αυτήν του Φουντουκλί.

Ευαγγελιστές (Εικ. 13, αριθ. 33-36)

Στα λοφία παριστάνονται οι τέσσερις ευαγγελιστές³⁹⁰. Δεν έχουν σωθεί οι επιγραφές που τους συνόδευαν. Οι δύο γηραιότεροι, ο Ματθαίος και ο Ιωάννης ο Θεολόγος, εικονίζονται στα προς ανατολάς, στραμμένοι προς το ιερό, όπου τελείται η θεία Λειτουργία³⁹¹. Στα της δυτικής πλευράς εικονίζονται, με ίδιο προσανατολισμό, ο Μάρκος στο νοτιοδυτικό και ο Λουκάς στο βορειοδυτικό λοφίο.

Ο ευαγγελιστής του νοτιοανατολικού λοφίου εικονίζεται καθισμένος σε κάθισμα με ψηλό, στο ύψος των ώμων του, λυρόσχημο ερεισίνωτο (Εικ. 50). Προχωρημένης ηλικίας, έχει πάλλευκο στρογγυλό γένι και κόμη. Κάθεται σε βυσσινί μαξιλάρι και πατά σε ομοιόχρωμο υποπόδιο. Φορεί λευκό χιτώνα και ανοικτοπράσινο ιμάτιο. Γράφει σε ανεπτυγμένο ειλητό, η κορυφή του οποίου στηρίζεται σε αναλόγιο και η απόληξή του ακουμπά στον δεξιό μηρό του. Στην επιφάνειά του έχουν αποδοθεί οι οδηγοί, αλλά δεν διακρίνεται επιγραφή. Έκδηλη είναι η διακοσμητική τάση τόσο στο αναλόγιο, όσο και στο κάθισμα, το ερεισίνωτο του οποίου συγκροτείται από τρεις σειρές κιονίσκους και κοσμείται με ένα κομβίο στην άνω δεξιά γωνία και τέσσερα στο δεξιό άκρο. Το ξυλόγλυπτο αναλόγιο επιστέφεται με κομβίο, και το κατακόρυφο στέλεχός του, το οποίο στο κέντρο φέρει ηράκλειον άμμα, υποβαστάζεται από τη μορφή ολόσωμου αγγέλου. Δεξιά, πίσω από τον ευαγγελιστή, υπάρχει οικοδόμημα με

388. Για τη θέση του θέματος στο εικονογραφικό πρόγραμμα, βλ. Velmans, «Valeurs sémantiques du Mandyliion». Ousterhout, «The Acheiropoietos That Wasn't There», στο *Mélanges Catherine Jolivet-Levy*, 285-96.

389. Αγγαίος 2, 9. Για την ανάγνωση, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 254. Το ίδιο χωρίο φέρει μαρμάρινος κοσμήτης του ναού της Οδηγήτριας (Αφεντικού) στον Μυστρά, βλ. Αναστάσιος Τάντσης, «Η χρονολόγηση του ναού της Οδηγήτριας στο Μυστρά», *Βυζαντικά* 31 (2014): 196, όπου βιβλιογραφία.

390. Για την εικονογραφία των ευαγγελιστών, βλ. κυρίως Herbert Hunger, Klaus Wessel, «Evangelisten», *RbK* 2 (1971): στήλ. 452-507. Robert P. Bergman, «Portraits of the Evangelists in Greek Manuscripts», στο *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, επιμ. Gary Vican (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973), 44-9.

391. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 83.



Εικ. 50. Νοτιοανατολικό λοφίο. Ο ευαγγελιστής Ματθαίος.

αμφικλινή στέγη, στη μακρά πλευρά του οποίου διακρίνεται θύρα και τοξωτό άνοιγμα. Αριστερά, στη γωνία του λοφίου εικονίζεται περίκεντρο, εξαγωνικής κάτοψης κτήριο με σταχτόχρωμη κεράμωση. Και τα δύο κτήρια περιβάλλονται από σκουροκόκκινα υφάσματα. Τόσο η προχωρημένη ηλικία του εικονιζόμενου, όσο και ο άγγελος που στηρίζει το αναλόγιο τον ταυτίζουν με τον Ματθαίο, με το ευαγγέλιο του οποίου αρχίζει η Καινή Διαθήκη.

Ο μεσήλικας ευαγγελιστής του νοτιοδυτικού λοφίου εικονίζεται καθισμένος σε πορφυρό ύφασμα τοποθετημένο σε εξάπλευρο ξυλόγλυπτο σκίμποδα με συμφυές υποπόδιο (Εικ. 51). Το έπιπλο, στη βάση και τη δεξιά πλευρά του, φέρει διάλιθη διακόσμηση. Ο ευαγγελιστής φορεί ωχροκίτρινο χιτώνα και κυανό ιμάτιο. Με τη δεξιά του εγγίζει το ελισσόμενο προς τα δεξιά ειλητό, επί του οποίου διακρίνεται η μεγαλογράμματη εξίτηλη επιγραφή: *ΑΡΧΗ Τ[ΟΥ] ΕΥΑΓ[ΓΕΛΙΟΥ]...*, που τον ταυτίζει με τον Μάρκο³⁹². Το ειλητό είναι τοποθετημένο σε λιθοποίκιλτο αναλόγιο, που στηρίζεται σε ξυλόγλυπτο,

392. Μάρκ. 1, 1: *Ἀρχή τοῦ εὐαγγελίου Ἰησοῦ Χριστοῦ, υἱοῦ τοῦ Θεοῦ [...]*.



Εικ. 51. Νοτιοδυτικό λοφίο.
Ο ευαγγελιστής Μάρκος.



Εικ. 52. Βορειοδυτικό λοφίο.
Ο ευαγγελιστής Λουκάς.



Εικ. 53. Βορειοανατολικό λοφίο.
Ο ευαγγελιστής Ιωάννης
ο Θεολόγος.

σηματικά αποδοσμένο, λέοντα, το ζώδιο-σύμβολο του ευαγγελιστή. Πάνω σε χαμηλή ξυλόγλυπτη βάση ο λέων στέκει στα πίσω του πόδια και το αναλόγιο φαίνεται να στηρίζεται στο διάπλατα ανοικτό στόμα του. Τις άκρες του λοφίου καλύπτουν και εδώ αρχιτεκτονήματα, καλυμμένα με βαθυκόκκινα υφάσματα. Πίσω από τη μορφή του ευαγγελιστή εικονίζεται οικοδόμημα με κιονοστήρικτη, γωνιωδώς προεξέχουσα πρόσοψη και μπροστά της επίμηκες κτίσμα με αμφικλινή στέγη και καμαρωτή θύρα.

Στο βορειοδυτικό λοφίο έχει απεικονισθεί ο έτερος μεσήλικας ευαγγελιστής, ο Λουκάς (Εικ. 52). Έχει καστανή κόμη και οξύληκτο, κοντό γένι. Στραμμένος προς τα δεξιά, κάθεται σε ξυλόγλυπτο σκίμποδα και πατεί σε χαμηλό υποπόδιο. Φορεί λευκό χιτώνα με ερυθρό σημείον και ρόδινο ιμάτιο. Έχει προτεταμένη τη δεξιά του σε τραπέζι, όπου πιθανώς εικονίζονταν τα σύνεργα της γραφής³⁹³. Σε οριζόντια διάταξη στους μηρούς του στηρίζει το ειλητό του, στην εξίτηλη επιφάνεια του οποίου διαβάζεται η αρχή του ευαγγελίου του: + Ε[ΠΕΙΔΗΠΕΡ]...³⁹⁴. Πίσω από τον απόστολο εικονίζεται στενόμακρο οικοδόμημα, στο δυτικό άκρο του οποίου στέκει πυργίσκος με κωνική στέγαση. Στο ανατολικό άκρο του λοφίου, έχει τοποθετηθεί σύνθετο αρχιτεκτόνημα με διπλή θολωτή επίστεψη. Εικάζεται ότι κοντά θα είχε απεικονισθεί και το σύμβολο του ευαγγελιστή, ο μόσχος.

Ο τελευταίος ευαγγελιστής, ο Ιωάννης, εικονίζεται στο βορειοανατολικό λοφίο, πλαισιώνοντας, μαζί με τον Ματθαίο, το ιερό βήμα (Εικ. 53). Ο γηραιός, αναφαλαντίας απόστολος³⁹⁵ εικονίζεται

393. Για τα σύνεργα του γραφέως, βλ. ενδεικτικά Φαίδων Κουκουλές, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός* (Αθήνα: Παπαζήσης 1948-1952), I, 78-9. Νικηφόρος Ελεόπουλος, *Η βιβλιοθήκη και το βιβλιογραφικόν εργαστήριον της μονής των Στουδίου* (Αθήνα: Μακρής, 1967), 27-8.

394. Λουκ. 1, 1: *Ἐπειδήπερ πολλοὶ ἐπεχείρησαν ἀνατάξασθαι διήγησιν [...]*.

395. Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. Πρόδρομος Παπανικολάου, «Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Χαλκίδα, ένα πιθανό έργο του Θωμά Μπαθά», *ΔΧΑΕ ΛΣΤ'* (2015): 197-218, <https://doi.org/10.12681/dchae.1780>, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

ελαφρά σκυφτός, καλυμμένος με ωχροκίτρινο μάτιο. Κάθεται σε ξυλόγλυπτο κάθισμα με λιτό, από τρεις οριζόντιες δοκίδες αποτελούμενο, ερεισίνωτο και ερυθρό μαξιλάρι. Τα πόδια του ακουμπούν σε υποπόδιο παρόμοιο με του Μάρκου. Ο ευαγγελιστής, σε αντίθεση με τους άλλους τρεις, δεν κρατεί ειλητό, αλλά σταχωμένο κώδικα και το βλέμμα του κατευθύνεται αόριστα προς το ιερό. Πάνω από το ευαγγέλιο διακρίνεται κενό το αναλόγιο, το οποίο στηρίζεται σε αετό, το σύμβολο του ευαγγελιστή, με τρόπο όμοιο με του Ματθαίου και του Μάρκου. Στα δύο άκρα του λοφίου έχουν τοποθετηθεί αρχιτεκτονήματα. Πίσω από τον απεικονιζόμενο ορθώνεται τετράγωνης κάτοψης κτίσμα με επιβλητική θύρα και αμφικλινή στέγη, εφαπτόμενο σε περίκεντρο, εξάπλευρο οικοδόμημα με θολοσκέπαστη οροφή. Μπροστά του επίμηκες, επιβλητικό κτήριο.

Η απεικόνιση των ευαγγελιστών με τα σύμβολά τους³⁹⁶ απαντά από τον 11ο, συχνότερα όμως από τον 12ο αιώνα, ενώ έχει επισημανθεί η σπανιότητά της κατά την παλαιολόγεια περίοδο³⁹⁷. Τα αναλόγια των ευαγγελιστών στο Φουντουκλί στηρίζονται στα αποκαλυπτικά ζώδια-σύμβολά τους, όπως συμβαίνει σε μικρογραφίες χειρογράφων³⁹⁸. Η θέση τους αυτή κάτω από τα αναλόγια αποτελεί, κατά τον Γαλάβαρη, στοιχείο επηρεασμένο από τη δυτική εικονογραφία³⁹⁹. Δεν είναι άγνωστη και η απεικόνιση των ζωδίων να κρατούν τους κώδικες⁴⁰⁰. Τα οικοδομήματα εκατέρωθεν των μορφών, στα άκρα των λοφίων, συνηθίζονται κατά την υστεροβυζαντινή εποχή και θεωρείται ότι αποτελούν μεταφορά της σκηνής του αρχαίου θεάτρου⁴⁰¹. Τα πορφυρά υφάσματα που συνδέουν και καλύπτουν τα αρχιτεκτονήματα, γνωστά από χειρόγραφα και από παλαιότερα παραδείγματα⁴⁰², απαντούν συχνά σε τοιχογραφικά σύνολα του 15ου αιώνα⁴⁰³.

396. Για τα σύμβολα των ευαγγελιστών, βλ. ενδεικτικά Robert Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Books* (New York: New York University Press, 1980), 15-53. Ναυσικά Πανσελήνου, «Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994): 79-86, <https://doi.org/10.12681/dchae.1093>.

397. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 166, όπου παρατίθενται τρία παραδείγματα: ο Άγιος Αθανάσιος στο Λεοντάρι (1370-1390), η Αγία Παρασκευή στο Γεράκι (15ος αι.) και ο Άγιος Δημήτριος (Μητρόπολη) του Μυστρά (15ος αι.).

398. Π.χ. στον κώδικα 247 της Μονής Βατοπεδίου (14ος αιώνας). Χρήστου κ.ά., *Οί Θεσαυροί του Άγιου Όρους*, Δ', 243, εκ. 9.

399. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces*, 41-2, όπου απαριθμούνται παραδείγματα από δυτικά χειρόγραφα. Πρβλ. τους ευαγγελιστές στον επάνω όροφο της βασιλικής του Αγίου Φραγκίσκου στην Ασίζη, έργο του Cimabue και του εργαστηρίου του (1277-1280); Malafarina, *The Basilica of St Francis in Assisi*, 218-23.

400. Όπως στο τετραεπάγγελο αριθ. 1 της μονής Μεγάλου Σπηλαίου Αχαΐας (δεύτερο τέταρτο του 12ου αι.). Γεώργιος Γαλάβαρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995), αριθ. 142.

401. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 166 σημ. 14 και 15.

402. Όπως, επί παραδείγματι, στον Άγιο Πέτρο του Διρού στη Μάνη (δεύτερο μισό του 13ου αιώνα). Γκιολές, «Οί τοιχογραφίες του Αγίου Πέτρου Διρού», 138, 144, όπου εκτενής αναφορά σε χειρόγραφα και παλαιότερη βιβλιογραφία.

403. Βλ. λόγου χάριν τις απεικονίσεις των ευαγγελιστών στο παλαιό καθολικό της μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων (1483). Georgitsoyanni, *Transfiguration aux Météores*, πίν. 30-32.



Εικ. 54. Ο άγιος Νικόλαος.

Ιεράρχες (Εικ. 13, αριθ. 10, 64, 13, 28, 67)

Στον νότιο τοίχο του ιερού βήματος εικονίζεται ο προστάτης του ναού, ο άγιος Νικόλαος⁴⁰⁴ (Εικ. 54), γηραιός ιεράρχης μετωπικός μέχρι την οσφύ σε κυανό βάθος. Έχει μακριά λευκά μαλλιά και στρογγυλό γένη. Φορεί καφετί φαιλότιο και λευκό ωμοφόριο με ευρείς μελανούς σταυρούς. Ο άγιος κρατεί την άκρη του ωμοφόριου στο αριστερό του χέρι, και πάνω της στηρίζει κλειστό σταχωμένο ευαγγέλιο. Δεξιά και αριστερά της κεφαλής του η επιγραφή: Ο Α[ΓΙΟ]C / ΝΙ/ΚΟ/ΛΑ/ΟC. Τη μορφή περιβάλλει αφιδωτό πλαίσιο με στρεπτούς κιονίσκους. Στις άνω γωνίες, έξω από το πλαίσιο, εικονίζονται ημισωμοί ο Χριστός στα δεξιά του και η Παναγία αριστερά. Ο Χριστός προσφέρει στον άγιο κλειστό ειλητήριο και η Θεοτόκος το ωμοφόριο.

Ο άγιος Νικόλαος ήταν αρχιεπίσκοπος Μύρων της Λυκίας, καταγόμενος από τα Πάταρα. Η εικονογραφία του είναι παγιωμένη ήδη από τον 11ο αιώνα⁴⁰⁵, όπως φαίνεται από φορητές εικόνες του στη μονή του Σινά. Από τη μεσοβυζαντινή περίοδο χρονολογείται η παρουσία των μικρογραφημένων μορφών του Χριστού και της Παναγίας στις φορητές εικόνες⁴⁰⁶

404. Για τον βίο του αγίου, βλ. Anrich, *Hagios Nikolaos*.

405. Από την πληθώρα μελετών για την εικονογραφία του αγίου, βλ. ενδεικτικά: Gouma-Peterson, «A Palaiologan Icon of St. Nicholas Reconsidered». Kurt Weitzmann, «Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai», *ΔΧΑΕ Δ'* (1964-1965): 1-23, <https://doi.org/10.12681/dchae.751>. Ζίας, «Εικόνες του άγιου Νικολάου». Edward G. Clare, *Saint Nicholas: His Legends and Iconography* (Firenze: Olschki, 1985). Γεώργιος Αντουράκης, *Ο άγιος Νικόλαος στη βυζαντινή τέχνη και παράδοση: εικονογραφική και λειτουργική σπουδαιότητα του αγίου Νικολάου ως συλλειτουργού Ιεράρχου στις αψίδες των βυζαντινών εκκλησιών* (Αθήνα: Αποστολική Διακονία, 1988). Χατζούλη, «Αμφίγραπτη εικόνα από την Πτελέα». Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ταμπάκη, «Ο άγιος Νικόλαος στις τοιχογραφίες της Καστοριάς». Michele Bacci (επιμ.), *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, κατ. έκθ. (Milano: Skira, 2006) (ιδίως το εκεί άρθρο της Nancy Patterson-Ševčenko, «San Nicola nell'arte bizantina», 61-76). Bacci, *San Nicola. Il grande taumaturgo*, κυρίως 78-98 και 122. Δημήτριος Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ο άγιος Νικόλαος στη λατρεία και την τέχνη της Κύπρου», στο *Η Κύπρος και η Ιταλία την εποχή του Βυζαντίου. Το παράδειγμα της εικόνας του Αγίου Νικολάου της Στέγης που συντηρήθηκε στη Ρώμη*, επιμ. Ιωάννης Α. Ηλιάδης (Λευκωσία: Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', 2009), 70-89. Για την εικονογραφία του στη Δύση, βλ. Manuel Castiñeiras, «Iconografia e culto di San Nicola nella sponda occidentale del Mediterraneo (XI-XIII secolo)», στο *Santi venuti dal mare*, 131-54. Valentino Pace, «Iconografia di San Nicola di Bari nell'Italia meridionale medievale: alcuni esempi e qualche precisazione», in *San Nicola da Myra dal Salento alla Costa d'Amalfi: il mito di un culto in cammino, Atti del VI Convegno di Studi. Ravello, 24-25 luglio 2009*, επιμ. Claudio Caserta (Napoli - Roma: Edizioni Scientifici Italiane, 2012), 75-84. Sanja Pajić, «The Cycle of Saint Nicholas in the Monumental Painting of the Dubočica Monastery», *Byzslav LXXIII* (2015): 171-94.

406. Από τον 11ο αιώνα, ενδεικτικά αναφέρω την ψηφιδωτή εικόνα της Πάτμου, Μανόλης Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής* (Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1977),

και στη μνημειακή τέχνη⁴⁰⁷. Πρόκειται για απεικόνιση του οράματος που είδε ο άγιος ως φυλακισμένος, αφού καθαιρέθηκε από τον Μεγάλο Κωνσταντίνο κατά τη διάρκεια της Α΄ Οικουμενικής Συνόδου (325), επειδή είχε ραπίσει τον αιρετικό Άρειο. Σύμφωνα με τη *Vita Compilata*, στο προφητικό αυτό ενύπνιο τού αναγγέλθηκε η μελλοντική του ανάρρηση στο αρχιερατικό αξίωμα⁴⁰⁸.

Η απεικόνισή του στο Φουντουκλί ασφαλώς μιμείται τη ζωγραφική φορητών εικόνων. Η τακτική, άλλωστε, της ζωγραφικής απόδοσης φορητών εικόνων στους τοίχους κατά τη βυζαντινή περίοδο δεν είναι σπάνια⁴⁰⁹. Τόσο το γεγονός ότι είναι ημίσωμος, όσο και το διακοσμητικό εν είδει ποδέας, που έχει ζωγραφιστεί κάτω από τη διαχωριστική ταινία, το καθιστούν πρόδηλο. Με παρόμοιο τρόπο συμβαίνει, κατά περίπτωση, να απεικονίζονται όχι μόνον οι επώνυμοι άγιοι των ναών, αλλά και οι ιδιαίτερος τιμώμενοι, όπως ο άγιος Τρύφων στον ναό του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά (1434/35)⁴¹⁰. Οι ποδέες ζωγραφίζονται και κάτω από την κόγχη της πρόθεσης⁴¹¹. Ειδικότερα, τα γραπτά προσκυνητάρια, εγγεγραμμένα όπως εδώ στο ορθογώνιο πλαίσιο, απαντούν ήδη από τον 12ο αιώνα, όπως στο Kurbino ή τους Αγίους Αναργύρους της Καστοριάς⁴¹². Η μορφή και το σχήμα τους παραμένει το ίδιο στην υστεροβυζαντινή περίοδο. Στην περίπτωση του Φουντουκλί, το τοξωτό σχήμα του πλαισίου με τα υποτυπώδη τετράγωνα κιονόκρανα, θυμίζει τοιχογραφίες του προηγούμενου αιώνα στη Ρόδο, όπως λ.χ. στις μορφές των αγίων Πέτρου και Παύλου στο κεντρικό κλίτος της Αγίας Αικατερίνης στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου⁴¹³.

Ο άγιος Νικόλαος εικονίζεται για δεύτερη φορά μεταξύ του αρχαγγέλου Μιχαήλ και της θύρας της νότιας κόγχης, στην κάτω ζώνη (Εικ. 55). Ολόσωμος και μετωπικός, σώζεται αποσπασματικά, με σχεδόν όλο το επάνω μέρος του σώματός του επιζωγραφισμένο. Φορεί την καθιερωμένη αρχιερατική στολή, υπόλευκο στιχάριο με ερυθρούς ποταμούς, ρόδινο φαιλόνιο με βυσσινί πτυχές, μακρύ



Εικ. 55. Ο άγιος Νικόλαος, λεπτομέρεια.

44-5, αριθ. 1, και το χάλκινο εικονίδιο του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη: *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*, 158, αριθ. 179 (Γεωργία Παπαζώτου).

407. Ήδη από τον 12ο αιώνα στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη: Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 54, εικ. 4. Από τον 14ο αιώνα, χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό της ασίδας του νότιου κλίτους στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Καμπινάρι (1343/44): Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα*, 29, 51, εικ. 24, 93, 94.

408. Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, 224.

409. Για την απεικόνιση εικόνων στους τοίχους, βλ. Grabar, «Les représentations d'icônes sur les murs».

410. Παρόλο που η τοιχογραφία ανήκει στο τρίτο στρώμα (αρχών του 18ου αιώνα), είναι ορατή η προγενέστερη, σύγχρονη με τον αρχικό διάκοσμο, πιστοποιώντας ότι αντιγράφει την πρώτη: Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 180-81.

411. Βλ. ενδεικτικά: Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 152-53.

412. Kalopissi-Verti, «The Proskynetaria of the Templon and the Narthex», 113.

413. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 322-23, εικ. 22, 23.



Εικ. 56. Ο άγιος Ελευθέριος (;) και αδιάγνωστος διάκονος.

χρυσίζον επιτραχήλιο, κεντημένο με ζατρικιοειδές ερυθρό κόσμημα και μαργαριτοποίκιλτες παρυφές που κοσμούνται κάτω με θυσάνους, ανά τρεις σε κάθε σκέλος, και ομοιόχρωμο επιγονάτιο, με ερυθρή ταινιωτή μαργαριτοποίκιλη παρυφή. Φαίνεται ότι έφερε τη δεξιά στο στήθος, πιθανώς σε ευλογία. Με το αριστερό κρατεί σε απόσταση από το σώμα του διάλιθο ένσταυρο ευαγγέλιο. Σώζεται αριστερά μέρος του αγιωνυμίου του (Ο) ΑΓΙΟΣ.

Στον μικρό χώρο μεταξύ της κόγχης της πρόθεσης και των στηθαρίων της μεσαίας ζώνης, σε ενιαίο πλαίσιο οριοθετούμενο από πλατιά κόκκινη διαχωριστική ταινία, έχουν τοποθετηθεί δύο μικρά μετάλλια (Εικ. 56). Στο ανατολικό μέταλλιο διακρίνεται ελάχιστα η απεικονιζόμενη μορφή λόγω φθοράς. Στο δυτικό εικονίζεται άγιος σε ερυθρό κάμπο. Στραμμένος ελαφρά προς το ιερό, έχει μαύρα μαλλιά και ομοιόχρωμο κοντό γένειο. Φορεί κυανό φαιλόνιο κοσμημένο με πλατύ μελανό σταυρό στον δεξιό ώμο. Έχει τη δεξιά μπροστά στο στήθος, πιθανώς σε χειρονομία ευλογίας. Ο γενειοφόρος επίσκοπος θα μπορούσε να ταυτισθεί ενδεχομένως με τον άγιο Ελευθέριο⁴¹⁴, ο οποίος συνηθίζεται να εικονίζεται μαζί με τους διακόνους στους πλάγιους τοίχους του ιερού, όπως στον Άγιο Ιωάννη τον Μερογλίτη στους Πεύκους Ρόδου (τέλη του 14ου αιώνα)⁴¹⁵ και σε πλείστα παραδείγματα της Κρήτης⁴¹⁶.

414. Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. Jochen Boberg, «Eleutherius von Illyricum», *LCI* 6 (1974): στήλ. 116-17.

415. Στα Δωδεκάνησα, σε κάποιες περιπτώσεις, ο Ελευθέριος εικονίζεται μεταξύ των συλλειτουργούντων ιεραρχών, βλ. σχετικά: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 42.

416. Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzengekirche in Kakodiki*, 58-60. Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες του ναού



Εικ. 57. Ο άγιος Χαράλαμπος, λεπτομέρεια.

Στην ανατολική παραστάδα του μετώπου της βόρειας κόγχης, πλάι στην Παναγία Νικοποιοί, εικονίζεται ολόσωμος, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς το ιερό, Ο Α/ΓΙ/ΟC / ΧΑ/ΡΑ/ΛΑ/ΜΠ/ΟC. Ο άγιος εικονίζεται πολίος, «γέρων μακροδιχαλογένης», κατά τον συνήθη προσωπογραφικό τύπο⁴¹⁷ (Εικ. 57). Φορεί μακρύ, τεφροπράσινο ιμάτιο και κρατεί στο αριστερό του χέρι κλειστό ένσταυρο, σταχωμένο κώδικα ποιικιλμένο με πολύτιμους λίθους.

Σύμφωνα με το Συναξάριο της Εκκλησίας της Κωνσταντινουπόλεως, ο άγιος ήταν ιερέας στη Μαγνησία της Μικράς Ασίας και μαρτύρησε στις αρχές του 3ου αιώνα σε ηλικία 113 ετών⁴¹⁸. Η μνήμη του τιμάται στις 10 Φεβρουαρίου και ο άγιος θεωρείται προστάτης κατά της πανώλης. Οι απεικονίσεις του στη μνημειακή τέχνη σπανίζουν κατά τη βυζαντινή περίοδο, ενώ αυξάνονται μετά τον 15ο αιώνα⁴¹⁹. Στις παλαιότερες συγκαταλέγονται αυτές στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη στην Καστοριά⁴²⁰ και στη μονή της Studenica⁴²¹. Μία από τις ελάχιστες περιπτώσεις αφιέρωσης βυζαντινού ναού σε αυτόν είναι στο Σπήλι της επαρχίας Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνης (τέλη του 14ου αιώνα), όπου ο άγιος, ταυτισμένος με επιγραφή, απεικονίζεται μεταξύ των συλλειτουργούντων ιεραρχών της αψίδας⁴²².

Πλάι στον κτητορικό πίνακα υπάρχουν τρία στηθάρια σε κάθετη διάταξη. Στο άνω μέταλλο, σε ερυθρό βάθος, εικονίζεται ο άγιος Τιμόθεος (Εικ. 58). Από το κεφάλι του σώζεται μόνο το κάτω μέρος της κοντής καστανής γενειάδας του. Ο επίσκοπος φορεί καστανέρυθρο φαιλόνιο και λευκό ωμοφόριο με μεγάλους μελανούς σταυρούς. Με το δεξιό χέρι του ευλογεί, ενώ με το αριστερό

του Αγίου Ιωάννη στην Αξό Μυλοποτάμου», 166 (η συχνότητα απεικόνισής του στην Κρήτη). Μελίτα Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του βυζαντινού ναού του Αγίου Γεωργίου στη Μουρνέ», στο *Η επαρχία Αγίου Βασιλείου*, II, 280, όπου παραδείγματα και βιβλιογραφία.

417. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 269, 292. Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. ενδεικτικά: Βασιλάκη, «Εικόνα τοῦ αγίου Χαράλαμπος». Παπασταύρου, «Μεταβυζαντινή εικόνα αγίου Χαράλαμπος». Μπίθα, «Σχόλια σε εικόνα του αγίου Χαράλαμπος».

418. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, στήλ. 455.

419. Ζίνκονις, «Images of Hierarchs in Studenica», 247. Βασιλάκη, «Εικόνα τοῦ αγίου Χαράλαμπος», 251-52, όπου αναφορά σε παλαιότερες απεικονίσεις του.

420. Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 52.

421. Ζίνκονις, «Images of Hierarchs in Studenica», εικ. 6.

422. Ioannis Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete, IV: Agios Basileios Province* (Leiden: Alexandros Press, 2015), 198-99, 221, εικ. 497.



Εικ. 58. Ο άγιος Τιμόθεος.

κρατεί κλειστό ευαγγέλιο. Εκατέρωθεν της κεφαλής του η επιγραφή: Ο ΑΓΙΟ/Σ ΤΙ/Μ[Ο]/ΘΕ/Ο/Σ.

Ο απόστολος Τιμόθεος, εκ των Εβδομήκοντα, γεννήθηκε στα Λύστρα της Λυκαονίας και ήταν ο πιο αγαπητός μαθητής, πιστός συνεργάτης και στενός φίλος του αποστόλου Παύλου, τον οποίο και συνόδευσε στη δεύτερη και την τρίτη περιοδεία του⁴²³. Κατόπιν χειροτονήθηκε από τον Παύλο πρώτος επίσκοπος Εφέσου σε νεαρή ηλικία, περί το έτος 60. Στη διακονία του εκεί έλαβε τις δύο επιστολές του Παύλου που φέρουν το όνομά του, τις Α' και Β' προς Τιμόθεον. Για τη δράση του στην Έφεσο φυλακίστηκε⁴²⁴. Στην προσπάθειά του να αντιμετωπίσει φανατικούς ειδωλολάτρες κωμαστές μαρτύρησε διά λιθοβολισμού και ραπισμών. Ενταφιάστηκε στην

Έφεσο και από εκεί το ιερό του λείψανο μεταφέρθηκε το έτος 356 επί Κωνσταντίου, γιού του μεγάλου Κωνσταντίνου, στον ναό των Αγίων Αποστόλων στην Κωνσταντινούπολη, μαζί με τα λείψανα των αποστόλων Ανδρέα και Λουκά. Η μνήμη του τιμάται στις 22 Ιανουαρίου⁴²⁵.

Όπως προαναφέρθηκε, σύμφωνα με τον Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη⁴²⁶ και τον Ιωάννη τον Δαμασκηνό⁴²⁷, οι ιεράρχες που μετέχουν στην Κοίμηση της Θεοτόκου είναι τέσσερις: ο Εφέσου Τιμόθεος, ο Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, ο Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης και ο Αθηνών Ιερόθεος. Ο νεότερος εξ αυτών, «νέος σιμογένης»⁴²⁸, είναι ο Εφέσου Τιμόθεος. Σε αυτήν την παράσταση απεικονίζεται συνήθως, ενώ σπανίως περιλαμβάνεται ως μεμονωμένος άγιος στο εικονογραφικό πρόγραμμα των βυζαντινών ναών. Οι παλαιότερες απεικονίσεις του προέρχονται από τη μικροτεχνία, συγκεκριμένα σε χρυσάλο αγγείο του 5ου αιώνα στο Βατικανό, όπου εικονίζεται νέος αγένειος⁴²⁹. Ως μεμονωμένος άγιος απαντά ήδη από τον 12ο αιώνα στον διάκοσμο του Χριστού Αντιφωνητή στην Καλογραία της Κύπρου⁴³⁰, αλλά και στη μικροτεχνία, σε σταυρό-λείψανοθήκη στο Βατικανό⁴³¹. Μία και μοναδική φορά έχει απεικονισθεί μεταξύ των συλλειτουργούντων ιεραρχών της ασίδας στον ναό του Παντοκράτορος στη Dečani⁴³². Στον Άγιο Νικόλαο στη Μονεμβασία (δεύτερο μισό του 13ου αιώνα)⁴³³ και στο καθολικό της μονής Žiča⁴³⁴ εικονίζεται μετωπικός, στον ίδιο με το Φουντουκλί εικονογραφικό τύπο, αλλά ολόσωμος. Πιθανώς θα περιλαμβανόταν και στη Σύναξη των Εβδομήκοντα Αποστόλων στο καθολικό της

423. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, 411. Α' Τιμ. 1, 2. Β' Τιμ. 1, 2-4 και 4, 20. Φιλιπησίους 2, 20-22.

424. Προς Εβραίους 13, 23.

425. *ΘΗΕ* 11, 770-71.

426. *ΘΗΕ* 3, 681.

427. *PG* 96, στήλ. 749.

428. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 264. Για την εικονογραφία του ενδεικτικά, βλ. Barbara Böhm, «Timotheus von Ephesus», *LCI* 8 (1990): στήλ. 494-95.

429. Charles Rufus Morey, Guy Ferrari, *The Gold Glass Collection of the Vatican Library with Additional Catalogues of Other Gold Glass Collections (Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana pubblicato per ordine della Santità di Giovanni Papa XXIII, vol. IV)* (Città del Vaticano: Bibliotheca Apostolica Vaticana, 1959), πίν. XII αριθ. 74.

430. Προσωπική παρατήρηση, αδημοσίευτες τοιχογραφίες.

431. Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Fresken*, 300 αριθ. Me110, όπου βιβλιογραφία.

432. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 134.

433. Δρανδάκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», 41, χωρίς φωτογραφία.

434. Čanak-Medić, Popović, Vojvodić, *Žiča Monastery*, 485.

μονής Παντάνασσας στον Μυστρά (περί το 1430)⁴³⁵. Γύρω στο 1500 χρονολογείται η απεικόνισή του στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Τάλα της Πάφου⁴³⁶, ενώ αργότερα, στα 1559/60, χρονολογείται εκείνη στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου του καθολικού της μονής Μεγίστης Λαύρας, έργο του Φράγγου Κατελλάνου⁴³⁷. Στις σπανιότατες γνωστές περιπτώσεις απεικόνισης αποστόλων εκ των Εβδομήκοντα σε μέταλλα συγκαταλέγεται το καθολικό της μονής της Resava (1407-1418)⁴³⁸. Τέλος, στη μεταβυζαντινή περίοδο, το μαρτύριό του περιλαμβάνεται στα μηνολόγια που κοσμούν τα μεγάλα καθολικά μοναστηριών⁴³⁹. Δεν έχει εντοπισθεί ανάλογη, μεμονωμένη απεικόνισή του σε άλλο μνημείο της Δωδεκανήσου ή της ευρύτερης περιοχής.

Διάκονοι (Εικ. 13, αριθ. 11, 12, 14, 16-21, 8, 9)

Στην κάτω ζώνη του βόρειου τοίχου του ιερού, αριστερά από την κόγχη της πρόθεσης, έχουν απεικονισθεί δύο ολόσωμοι διάκονοι⁴⁴⁰. Η κατάσταση διατήρησης της ζωγραφικής είναι αποσπασματική με τις επιζωγραφήσεις να καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας (Εικ. 59).

Ο παρά την πρόθεση διάκονος, νεαρός και αρχιγένης, κατά πάσα πιθανότητα *tonsatus*⁴⁴¹, φορεί γαλανό χιτώνα με διάλιθα επιμάνικα, ρόδινο στιχάριο και σκουρογάλανη ορθογώνια επωμίδα (Εικ. 59). Στον αριστερό του ώμο διακρίνεται πορτοκαλί μανδήλιο, το οποίο καλύπτει και μέρος του βραχίονα, ένδυμα χαρακτηριστικό της τάξης των υποδιακόνων που επέχει τη θέση οραρίου⁴⁴². Στο στήθος του, σε αντιστοιχία με τους αγγέλους-διακόνους της Κοινωνίας των Αποστόλων, διακρίνεται σταυρός και ίχνη επιγραφής πάνω στο λευκό τμήμα υφάσματος. Στο δεξιό του χέρι, που το έχει λυγισμένο μπροστά, πιθανότατα κρατούσε λιβανωτίδα⁴⁴³ ή κατζί⁴⁴⁴.

435. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 182-93. Για το εικονογραφικό θέμα της σύναξης των Εβδομήκοντα, βλ. Σίλας Κουκιάρης, «Η σύναξη των Ο' στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία», *Κληρονομία* 18 (1986): 289-304.

436. Mango, Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos», 121.

437. Νικόλαος Τουτός, Γεώργιος Φουστέρης, *Ευρετήριο των μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους (10ος-17ος αιώνας)* (Αθήνα: Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Ακαδημία Αθηνών, 2010), 75-7, όπου βιβλιογραφία.

438. Branislav Todić, *Manastir Resava* (Beograd: Draganicdoo, 1995), 153 εικ. 57, 58 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη). Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 191.

439. Όπως στο Μεγάλο Μετέωρο, τη μονή των Φιλανθρωπινών και αλλού, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπινών*, 179, 199, όπου βιβλιογραφία.

440. Για την εικονογραφία των διακόνων, βλ. Guillaume de Jerphanion, «L'attribut des diacres dans l'art chrétien du moyen âge en Orient», *Εἰς μνήμην Σπυρίδωνος Λάμπρου* (Αθήναι, 1935), 403-16. Πάλλας, «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά», 164. Séverien Salaville, Grégoire Nowack, *Le rôle du diacre dans la liturgie orientale. Étude d'histoire et de liturgie* (Paris: Peeters, 1962), 123-29. Δρανδάκης, «Ἄρτός», 68. Smiljka Gabelić, «L'hermitage-Saint-Elie», *ZLU* 18 (1982): 179-86. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 123 σημ. 60 και 61.

441. Για την πρακτική αυτή, βλ. Daniel Oltean, «Les origines de la tonsure monastique. Les sources grecques», *Byzantion* 87 (2017): 259-97.

442. Πάλλας, «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά», 161-63, 165-66.

443. Πάλλας, «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά», 164. Βλ. ενδεικτικά Δρανδάκης, «Ἄρτός», σημ. 68.

444. Για το κατσί ή κατζί, βλ. Μπαρμπάρτσα, «Θυματήρια της Ύστερης Βυζαντινής περιόδου», όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

Ο εξ ευωνύμων διάκονος με γυρισμένο τον κορμό προς τον κυρίως ναό, στρέφει σε αντίκλιση το βλέμμα προς την αψίδα (Εικ. 59). Φορεί κυανόχρωμο στιχάριο με κατάκοσμα μαργαριτοποίκιλτα επιμάνικα και κεραμιδόχρωμη τραχηλέα, που καλύπτει το κοσμημένο με γαλανά ταινιωτά επιρράμματα υπόλευκο στιχάριο. Κάτω από την οσφύ του διακρίνεται το σκουροκόκκινο, λεπτό, διάλιθο οράριο, που απολήγει σε θύσανο. Στο στήθος του σώζονται ημιεξίτηλοι οι χαρακτήρες της επιγραφής *Τ Τ Δ Φ (Τοῦτο τον Τύπον Δαίμονες Φρίττουσιν)*⁴⁴⁵.

Η συνύπαρξη δύο τύπων οραρίων, του μανδηλίου και της επωμίδας, έχει επισημανθεί σε μεσοβυζαντινά παραδείγματα και, ειδικά η χρήση της τελευταίας, δείχνει εμμονή στην αρχαϊκή ενδυμασία των διακόνων⁴⁴⁶. Το μανδήλιο απαντά και σε ύστερα παραδείγματα, όπως στον ναό του Αγίου Νικολάου στους Αποστόλους Αμαρίου (τέλη του 14ου αιώνα)⁴⁴⁷. Παράλληλο στάδιο αντιπροσωπεύει και το ένδυμα στον δεύτερο διάκονο, το οποίο συνυπάρχει με το ταινιωτό οράριο και αποτελεί διαφορετικό τρόπο απόδοσής του⁴⁴⁸.

Τα αγιωνύμια δεν έχουν σωθεί. Πιθανώς πρόκειται για τον άγιο Ρωμανό τον Μελωδό, η μνήμη του οποίου τιμάται την 1η Οκτωβρίου, και τον άγιο Στέφανο τον Πρωτομάρτυρα, που εορτάζει την 27η Δεκεμβρίου. Ως οι δημοφιλέστεροι μεταξύ των διακόνων που συνήθως περιλαμβάνονται στην ιστόρηση των ναών, συνήθως απεικονίζονται μαζί, όπως στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα (1289/90), στον Άγιο Φανούριο στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου, στον Άγιο Νικήτα στη Δαματριά⁴⁴⁹, σε δύο ζωγραφικά στρώματα στο Θάρι⁴⁵⁰ κ.α. Η εικονογραφία τους, αρχιγένης ο Ρωμανός και αγένειος ο Στέφανος⁴⁵¹, συνηγορεί επίσης στην ταύτιση.



Εικ. 59. Ο Ρωμανός ο Μελωδός (:) και ο Στέφανος ο Πρωτομάρτυς (:).

445. Walter, *The Iconography of Constantine the Great*, 163. Emmanuel Moutafou, «Typology and Semantics of Cryptograms and Acrolexa in the Orthodox East in the Byzantine and Post-Byzantine Period», *Initial. A Review of Medieval Studies* 1 (2013): 63.

446. Πάλλας, «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά», 175-76, όπου παραδείγματα.

447. Spatharakis, Van Essenberg, *Amari Province*, 266, εικ. 97.

448. Πάλλας, «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά», 179-80.

449. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 120-21, 172-73, 269-70.

450. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 62, 104-5.

451. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 157. Για την εικονογραφία του αγίου Στεφάνου, βλ. Μαρία Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Ἡ λατρευτικὴ εἰκόνα του πρωτομάρτυρα Στεφάνου στη μονὴ του Σινά», *ΔΧΑΕ ΛΘ'* (2018): 347-56, <https://doi.org/10.12681/dchae.18571>.



Εικ. 60. Αδιάγνωστος διάκονος.



Εικ. 61. Αδιάγνωστος διάκονος.



Εικ. 62. Ο άγιος Λαυρέντιος.



Εικ. 63. Αδιάγνωστοι διάκονοι (;) και ο άγιος Μάμας.

Μεταξύ της Ανάληψης και της κάτω ζώνης, στον ίδιο βόρειο τοίχο, παρεμβάλλονται τρεις στηθαιές μορφές σε μετάλλια. Η κατάσταση της διατήρησής τους είναι κακή, καθώς είναι απολεπισμένες σε μεγάλο βαθμό.

Από ανατολικά, σε ερυθρό βάθος παριστάνεται νεαρός διάκονος. Είναι στρογγυλοπρόσωπος και έχει μαύρη κόμη που φτάνει κάτω από τα αυτιά. Φορεί λευκό στιχάριο και ερυθρό ωμίτη, με πλατιά οριζόντια πορτοκαλί παρυφή κοσμημένη με σειρά ερυθρών ρόμβων. Τι κρατούσε στα χέρια του παραμένει αδιάγνωστο λόγω φθοράς. Από το αγιωνύμιό του διακρίνονται μόνο τα τρία πρώτα γράμματα [Ο ΑΓΙΟΣ] / ΛΑ/Β[ΡΕΝΤΙΟΣ] (Εικ. 62). Ο άγιος Λαυρέντιος απαντά στον ναό του Μερογλίτη στους Πεύκους (τέλη του 14ου αιώνα), στην Αγία Τριάδα (Ντολαπλί)⁴⁵² στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και στον βόρειο τοίχο του ιερού του παλαιού καθολικού της μονής Αρχαγγέλου Μιχαήλ του Ρουκουνιώτη στη Σύμη (15ος αιώνας)⁴⁵³. Στις ομοιότητες του αγίου με τη μορφή στον Ρουκουνιώτη ας επισημανθούν η κόμη πίσω από τα αυτιά και ο παρόμοιος ωμίτης.

Ο μεσαιός άγιος, ζωγραφισμένος σε πράσινο κάμπο, διατηρείται σε κακή κατάσταση (Εικ. 61). Από τα ίχνη διακρίνεται η κόμη του, παρόμοια με αυτήν του Λαυρεντίου. Φορεί ερυθρό στιχάριο και

452. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 109, εικ. 63.

453. Ιωάννα Μπίθα, «Μια απεικόνιση τέμπλου και η παρουσία των Κρητικών στη μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ του Ρουκουνιώτη στη Σύμη τον 17ο αιώνα», *ΔΧΑΕ Μ'* (2019): 356, εικ. 10, <https://doi.org/10.12681/dchae.21837>.

υπόλευκη επωμίδα όμοια σε σχήμα με των ολόσωμων διακόνων. Λεπτή σκουροκάστανη ταινία που διατρέχει κατά μήκος τον κορμό του μπορεί να ταυτισθεί με το οράριο. Το αγιωνύμιό έχει απωλεσθεί.

Ίχνη μόνο σώζονται από τον ακραίο, προς τα δυτικά, σθηθαίο άγιο (Εικ. 60). Εικονίζεται σε ερυθρό βάθος, και από την περιβολή του σώζονται μόνον ίχνη του σκουροκόκκινου ενδύματος του.

Στον χώρο μεταξύ των σθηθαρίων της μεσαίας ζώνης και της κόγχης της πρόθεσης, το μεγαλύτερο μέρος της μορφής πλάι στον ταυτιζόμενο ως άγιο Ελευθέριο (Εικ. 56), έχει απωλεσθεί και αποκατασταθεί από τους Ιταλούς ως γυναικεία μορφή. Το μόνο που διακρίνεται είναι τμήματα από τον ρόδινο κάμπο, το κεραμιδόχρωμο ιμάτιο, τη χειρίδα του γαλανού χιτώνα και το δεξιό χέρι που, σε κίνηση αντίστοιχη με τον διπλανό άγιο, είχε μπροστά στο στήθος. Πιθανώς πρόκειται για διάκονο.

Πάριση με της μεσαίας ζώνης του βόρειου τοίχου, σειρά τριών μεταλλίων, κοσμεί τον χώρο επάνω από την κόγχη του διακονικού στον νότιο τοίχο (Εικ. 63). Όμοιες είναι και οι αποχρώσεις του κάμπου των σθηθαρίων, με την ίδια σειρά όπως στην απέναντι ζώνη. Στα ανατολικά, σε κόκκινο βάθος εικονιζόταν μορφή με φαιόχρωμο ιμάτιο. Διακρίνονται ίχνη γραμμάτων αριστερά. Στο μεσαίο μέταλλιο, σε πράσινο βάθος, παριστάνεται μορφή ντυμένη με ερυθρό ιμάτιο. Με το δεξιό χέρι κρατεί αδιάγνωστο, λόγω φθοράς, αντικείμενο.

Στον στενό κάθετο χώρο μεταξύ του στενού μετώπου της αψίδας και της κόγχης του διακονικού στον νότιο τοίχο έχουν ιστορηθεί δύο ημίσωμες μορφές σε ορθογώνια πλαίσια (Εικ. 64). Από τον επάνω άγιο, που εικονίζεται μετωπικός μέχρι την οσφύ, σώζεται μόνο το περίγραμμα της καστανής, μακριάς κόμης και μεγάλο μέρος του ιώδους ιματίου του.

Στο ελαφρώς μικρότερο κάτω διάχωρο εικονίζεται ένας ακόμη αδιάγνωστος διάκονος. Σώζεται μόνον μέρος της καστανής ίσιας κόμης του αλλά και μεγάλο μέρος της ενδυμασίας του. Φορεί πολυτελές λευκό στιχάριο, κατάκοσμο με σκουροκόκκινα ερυθρά φυτικά και γεωμετρικά σχέδια, και ωμίτη παρόμοιο με του Λαυρεντίου του βόρειου τοίχου. Στη δεξιά του κρατεί τον σταυρό του μάρτυρα. Η ελαφρά κλίση της κεφαλής του προς την κόγχη του διακονικού φαίνεται πως δεν ανταποκρίνεται στην αρχική απεικόνιση.



Εικ. 64. Διάκονοι ανατολικά της κόγχης του διακονικού.

Στρατιωτικοί άγιοι (Εικ. 13, αριθ. 65, 72)

Στην κάτω ζώνη της νότιας κόγχης, δυτικά της θύρας, εικονίζεται να καλπάζει πάνω από τη θάλασσα, θαλασσοπεράτης ο άγιος Γεώργιος⁴⁵⁴. Ο άγιος επιγράφεται: *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟ/ΓΙ/Ο/Σ Ο ΚΟΡΑΙ [...] / Ο ΔΙΑΣΟΡΗ/ΤΗΣ*. Η μορφή, σε αντίθεση με άλλες στον ναό, φέρει κατά τόπους μόνο μικρής σχετικής έκτασης επιζωγραφίσεις, κυρίως στην περιοχή του προσώπου και του δεξιού χεριού (Εικ. 65).

Ο νεαρός στρατιωτικός άγιος ιππεύει προς τα δεξιά, με στραμμένο τον κορμό προς τον θεατή. Φορεί κοντό, βαθυκύανο χιτώνα, καλυμμένο, στο μεγαλύτερο μέρος του, από φολιδωτή, πιθανότατα μεταλλική, επένδυση⁴⁵⁵. Κάτω από το γόνατο διακρίνεται η μακριά, σκουροκόκκινη περισκελίδα που καλύπτει την κνήμη του. Ο θώρακάς του είναι περίτεχνα κοσμημένος με ενάλληλους ρόμβους, εναλλάξ ερυθρούς και βαθυπράσινους. Τους ώμους του καλύπτει, εν μέρει, ο δεμένος μπροστά, κάτω από τον λαιμό του, βαθυκόκκινος μανδύας με αναπετάριν που ανεμίζει αναδιπλούμενο πίσω από τον δεξιό του ώμο. Στον αριστερό βραχίονά του φαίνεται πως στηρίζεται η ασπίδα, ενώ στην παλάμη του κρατεί τον χαλινό του αλόγου. Η ασπίδα, που στον γαλανό δίσκο της φέρει διάκοσμο λευκών βλαστών εν είδει μαρμαροθετήματος, ορίζεται από μαργαριτοποίκιλτη, χρυσοκίτρινη ταινία. Διάλιθο αποδίδεται και το δόρυ. Ο άγιος με το δεξιό του χέρι συγκρατεί τον νεαρό αιχμάλωτο Γεώργιο. Ο τελευταίος, αρκετά φθαρμένος, φέρει τουρμπάνι στο κεφάλι και κρατεί στο αριστερό του χέρι κύλικα. Σύμφωνα με το συναξάριο, ο μικρός την ώρα της διάσωσης του μετέφερε πλήρες το σκεύος στον αφέντη του⁴⁵⁶.

Το λευκό άλογο, σε καλπασμό, έχει επίμηκες σώμα και δυσανάλογα μικρό κεφάλι. Το χαλινάρι του, το προστερνίδιο, ο διάκοσμος της κεφαλής καθώς και η υπουρίδα του με τους δύο ραχιαίους συνδέσμους, είναι διάλιθα. Θέση σέλας επέχει πολυτελές πορτοκαλόχρωμο ύφασμα, πλουμισμένο με δικτυωτό κόσμημα εγγεγραμμένων ενάλληλων τετραγώνων που ακτινωτά σχηματίζουν σταυρούς, καθώς και διάλιθη παρυφή που στις γωνίες φέρει θυσάνους.

Στα ρεάλια της μορφής του αγίου Γεωργίου ας αναφερθεί το γυάλινο, διαφανές κολωνάτο ποτήρι-κύλικα, που ανήκει σε τυπολογία γνωστή από ανασκαφικά ευρήματα, κυρίως πήλινα, που χρονολογούνται στον Μεσαίωνα⁴⁵⁷. Εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο, όμως, αποτελεί και η επιγονατίδα του,

454. Για τον άγιο και την καταγωγή της λατρείας του, βλ. Christopher Walter, «The Origins of the Cult of Saint George», *REB* 53 (1995), 295-326, <https://doi.org/10.3406/rebyz.1995.1911>. Τίτος Παπαμαστοράκης, «Ιστορίες και ιστορήσεις βυζαντινών παλληκαριών», *ΔΧΑΕ Κ'* (1998): 213-30, <https://doi.org/10.12681/dchae.1209>. Walter, *Warrior Saints in Byzantine Art*, 109-44. Για την εικονογραφία του βίου του, βλ. Temily Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art* (PhD. thesis, New York: New York University, 1977).

455. Για την ενδυμασία και τον οπλισμό των στρατιωτικών αγίων, βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία στα: Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*. Catherine Vanderheyde, «La monture des saints cavaliers dans l'art byzantin», στο *Le cheval, animal de guerre et de loisir dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, επιμ. Stavros Lazaris (Turnhout: Brepols, 2012), 201-11.

456. Για το επεισόδιο, βλ. Johannes B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung = Byzantinisches Archiv* 5 (1911): 3-4. Για το ελληνικό κείμενο, βλ. ο ίδιος (επιμ.), *Miracula S. Georgii* (Lipsiae: Teubner, 1913), 13-8. Σε κατοπινούς βίους ο νεανίας ταυτίζεται με τον γιο μιας χήρας από τη Μυτιλήνη. Βλ. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, 623-26. Για συγκεντρωμένη προγενέστερη βιβλιογραφία και τις διάφορες εκδοχές του θέματος, βλ. Spatharakis, *Rethymnon Province*, 231-32.

457. Πρβλ. ενδεικτικά τις κυπριακές κούπες που χρονολογούνται στον 14ο αιώνα: Durand, Giannoni, *Chypre entre Byzance et l'Occident*, 318-25, αριθ. 144, 146, 147, 151. Για τις απεικονίσεις γυάλινων σκευών και τη σημασία τους,



Εικ. 65. Ο άγιος Γεώργιος ο Κοραι[...] ο Διασορίτης.

η οποία είναι σε σχήμα θυρεού. Σε παραδείγματα του 14ου αιώνα έχουν επισημανθεί επιγονατίδες (*poleyns*) διακοσμημένες, πιθανώς σε δέρμα, όπως το παράδειγμα του σχεδίου στο επιτύμβιο ανάγλυφο του Λορέντζο Ατσαγιόλι στη Φλωρεντία (Certosa di Valdema), περί το 1353⁴⁵⁸. Είθισται να

βλ. Maria Parani, «Representations of Glass Objects as a Source on Byzantine Glass: How Useful Are They?», *DOP* 59 (2005): 147-71, όπου ανάλογα παραδείγματα και βιβλιογραφία. Για τη σημασία αυτού του είδους των ποτηριών στη βυζαντινή περίοδο, βλ. Ηλίας Αναγνωστάκης, «Τα ευτελή στη βυζαντινή τράπεζα και διατροφή», στο *Βυζάντιο χωρίς λάμψη*, 341.

458. Για το παράδειγμα ευχαριστώ θερμά τη δρα Ελένη Μπαρμπαρίτσα. Για την τυπολογία της επιγονατίδας (*poleyn*), βλ. Jim Bradbury, *The Routledge Companion to Medieval Warfare* (London – New York: Routledge, 2005), 278.

εικονίζονται οικόσημα τόσο στο σκουτάρι, όσο και στο φλάμπουρο των στρατιωτικών αγίων. Το θέμα του οικόσημου είναι αδιάγνωστο, διακρίνονται όμως δύο τουλάχιστον οριζόντιες ταινίες. Μεταξύ των παλαιότερων, ήδη από τον 14ο αιώνα, ξεχωρίζουν περιπτώσεις ιπποτών που στην πολεμική αμφισβήχου τους φέρουν επιρράμματα με το οικόσημό τους στους ώμους, ενώ και η ασπίδα και ο αχειρίδωτος χιτώνας που κάλυπτε τον θώρακα έφερε τον θυρεό τους⁴⁵⁹. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι σε ανάλογες πρωιμότερες περιπτώσεις, ιδίως σε μνημεία της Συρίας, του Λιβάνου και σε φορητές εικόνες του Σινά, έφιπποι στρατιωτικοί άγιοι κρατούν σταυροφόρο λάβαρο⁴⁶⁰. εκεί, ο λευκός σταυρός σε κόκκινο βάθος συνδέεται με τους ιππότες του Αγίου Ιωάννη⁴⁶¹, ενώ ο ερυθρός σε άσπρο βάθος με τους Ναΐτες⁴⁶². Η Ρόδος, στο ευρύτερο καλλιτεχνικό πλαίσιο, δεν αποτελεί εξαίρεση⁴⁶³.

Δεν είναι μοναδική η περίπτωση που ένας θυρεός απεικονίζεται σε ένδυμα στα Δωδεκάνησα. Εκτός από τον Ιωάννη τον Θεολόγο στη Σταύρωση του Φουντουκλί που είδαμε παραπάνω (Εικ. 38), στο ένδυμα του δεόμενου ιππότη στο αποκαλυπτικό όραμα του τεταρτοσφαιρίου της αφίδας του ιερού του Προφήτη Αββακούμ στο Παραδείσι απαντά ο σταυρός του τάγματος⁴⁶⁴. Ας προστεθούν, επίσης, οι δεόμενοι γονυπετείς ιππότες του ναού του Αγίου Γεωργίου του Χωστού στον Φιλήρημο, στους χιτώνες των οποίων επαναλαμβάνονται τα κεντρικά διακοσμητικά θέματα των οικόσημων τους που γράφονται στον κάμπο παραπλεύρως των απεικονίσεών τους⁴⁶⁵.

459. Όπως στην απεικόνιση του Sir Archibald Douglas στο Halidon Hill το 1333: Stephen Turnbull, *The Book of the Medieval Knights* (London: Arms and Armour Press, 1985), 15.

460. Lucy Anne Hunt, «A Woman's Prayer to St Sergios in Latin Syria: Interpreting a Thirteenth-Century Icon at Mount-Sinai», *Byzantine and Modern Greek Studies* 15 (1991): 96-145, ανατύπωση στο: η ίδια, *Byzantium, Eastern Christendom, and Islam* (London: Pindar Press, 2000), II, κεφ. XIV, ιδίως 78-9.

461. Όπως στο λάβαρο του έφιππου αγίου Βάκχου στο Mar Musa της Συρίας (1208), βλ. Matt Immerzeel, «Holy Horsemen and Crusader Banners: Equestrian Saints in Wall Paintings in Lebanon and Syria», *Eastern Christian Art* 1 (2004), πίν. 19. Mahmoud Zibawi, *Images chrétiennes du Levant. Les décors peints des églises syro-libanaises au Moyen-Age* (Paris: CNRS, 2009), εικ. σελ. 123.

462. Για παραδείγματα της «σταυροφορικής» αυτής εικονογραφικής λεπτομέρειας από την Απουλία, βλ. Valentino Pace, «Italy and the Holy Land: Import – Export, 2. The Case of Apulia», στο *Crusader Art in the Twelfth century*, επιμ. Jaroslav Folda, BAR 152 (Oxford: British School of Archaeology in Jerusalem, 1982), 247-48 σημ. 16-18. Για τα σύμβολα αυτά γενικά, βλ. Stylianos, «A Cross inside a Crescent on the Shield of Saint George».

463. Βλ. ενδεικτικά τις απεικονίσεις των στρατιωτικών αγίων στον Άγιο Μηνά της Λίνδου (14ος αιώνας, αδημοσίευτες), στην Παναγία Καθολική στη Λάρδο (Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 130). Στην ασπίδα του Λογγίνου της σκηνής της Σταύρωσης στον Άγιο Γεώργιο στον Κουναρά Ασκληπείου, στα τέλη του 13ου αιώνα, έχει απεικονισθεί υποτυπώδης θυρεός, βλ. ανάλυση και ερμηνεία στο Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 245-46, εικ. 127.

464. Μνεία: Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 226. Takoumi, «Tracing Knights», πίν. 4a.

465. Για τον διάκοσμο έχουν προταθεί χρονολογήσεις από τον ύστερο 14ο έως και τα τέλη του 15ου αιώνα. Βλ. σχετικά: Gustave Schlumberger, «Fresques du XIVe siècle d'un caveau funéraire de l'église de Notre-Dame de Philéremos (ou Philerme) à Rhodes», *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 19 (1911): 211-16. Giovannella Ferraris di Celle, *La Madonna del Filerimo* (Verona: Grafiche, 1988), 96-129. Jean-Bernard de Vairre, «Peintures murales à Rhodes: Les quatre chevaliers de Philerimos», *Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Comptes Rendus des Séances de l'Année 2004* (avril-juin 2004): 919-43, <https://doi.org/10.3406/crai.2004.22753>. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 127-28, εικ. 68. Takoumi, «Tracing Knights». Για τα οικόσημα του εν λόγω διακόσμου, βλ. Άννα-Μαρία Κάσδαγλη, «Κατάλογος των θυρεών της Ρόδου», *ΑΔ* 49-50 (1994-1995), Α', Μελέτες: 211-46, αριθ. 9/1, 11/1, 83/1, 110/1. Γενικώς για την εικονογραφία των ιπποτών, βλ. Carlo Constantini, *L'iconografia del cavaliere medievale* (Todi: Tau, 2009).

Ο άγιος Γεώργιος ήταν εξαιρετικά δημοφιλής στην Ανατολή⁴⁶⁶ αλλά και σε όλη τη βυζαντινή επικράτεια, όπως στην περιοχή της σημερινής Βουλγαρίας⁴⁶⁷. Στη Ρόδο αποτελεί έναν από τους πλέον τιμώμενους αγίους, με πλήθος λαογραφικών και άλλων θρύλων⁴⁶⁸. Η παράδοση τον συνδέει, μεταξύ άλλων, με ιαματικές ιδιότητες που σχετίζονται με ρευματικά νοσήματα και ψυχικές αρρώστιες. Ο άγιος απάλυνε επίσης τις ωδίνες της γέννας και βοηθούσε στην εύρεση χαμένων παιδιών⁴⁶⁹. Επιπρόσθετα, στην Κρήτη και στα Επτάνησα, ο άγιος Γεώργιος συγκαταλέγεται ανάμεσα στους θαυματουργούς αγίους στην αντιμετώπιση της πανώλης κατά τον 17ο αιώνα⁴⁷⁰.

Το επεισόδιο με τον νεαρό ελευθερωμένο υπηρέτη γνωρίζει μεγάλη διάδοση, καθώς αποτυπώνει με ενάργεια το χωρίο από το τροπάριο του αγίου, όπου χαρακτηρίζεται *ως τών αιχμαλώτων ελευθερωτής και τών πτωχών υπερασπιστής*⁴⁷¹, και δη σε ναούς με κοιμητηριακό χαρακτήρα⁴⁷². Η διάσωση και μεταφορά του νεαρού αιχμαλώτου απεικονίζεται για πρώτη φορά στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου Ικνί στο Καρλί της Γεωργίας (τέλος του 11ου αιώνα)⁴⁷³. Απαντά ενίοτε τόσο στη μνημειακή ζωγραφική, όσο και σε εικόνες της σταυροφορικής Ανατολής με το άλογο σε παρέλαση⁴⁷⁴, ή, πιο σπάνια, ανασηκωμένο στα πίσω του πόδια⁴⁷⁵.

466. Βλ. Ενδεικτικά Jaroslav Folda, «The Freiburg Leaf: Crusader Art and Loca Sancta around the Year 1200», στο *The Experience of Crusading*, 2, επιμ. Peter Edbury κ.ά. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 113-34. Kurt Weitzmann, «Byzantium and the West around the Year 1200», στο *The Year 1200: A Symposium*, επιμ. Jeffrey HOFFELD (New York: Metropolitan Museum, 1975), 53-93. Mat Immerzeel, «Divine Cavalry. Mounted Saints in Middle Eastern Christian Art», στο *East and West in the Crusader States. Context – Contacts – Confrontations*, επιμ. Krinja Ciggaar, Herman Teule (Leuven: Peeters, 2003), 273-81. Κατσιώτη, «Άγιος Γεώργιος Ο ΠΟΛΙΒΑΡΙΟΤΗΣ», και πρόσφατα: Manuel Castiñeiras, «Crossing Cultural Boundaries: Saint George in the Eastern Mediterranean under the Latinokratia (13th-14th Centuries) and His Mythification in the Crown of Aragon», *Arts* 9.3, 95 (2020): 1-56, <https://doi.org/10.3390/arts9030095>.

467. Για τον Διασορίτη στην ευρύτερη περιοχή της Βουλγαρίας, με αφορμή την απεικόνισή του στη Donja Kamenica, βλ. Dora Piguet-Panayotova, *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen-âge* (Paris: De Boccard, 1987), 180-84.

468. Βλ. σχετικά: Βρόντης, *Ο Άγιος Γεώργιος στη ροδίτικη λαογραφία*.

469. David Howell, «Saint George as Intercessor», *Byz* 39 (1969): 121-36. Peers, *Sacred Shock*, 88.

470. Καζανάκη-Λάππα, «Κρητική εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας», 169-70.

471. *Μέγας και ιερός συνέκδημος ὀρθοδόξου χριστιανοῦ* (Αθήνα, 1972), 725.

472. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 154.

473. Tania Velmans, «Une image rare de saint cavalier à Chypre et ses origines orientales», *ΔΧΑΕ* Λ' (2009): 235, εικ. 2, <https://doi.org/10.12681/dchae.653>. Στη μελέτη παρατίθενται παραδείγματα της ανατολικής Μεσογείου με αφορμή την απεικόνιση της διάσωσης του νεαρού αιχμαλώτου. Για την εικονογραφία του επεισοδίου, βλ. επίσης: David Talbot-Rice, «The Accompanied Saint George», στο *Actes du VIe Congrès International d'Études Byzantines (Paris 1948)*, II (Paris: Comité français des études byzantines, 1951), 383-87.

474. Για την εικονογραφία του αγίου Γεωργίου «σε παρέλαση», βλ. Νανώ Χατζηδάκη, «Κρητική εικόνα του αγίου Γεωργίου Καβαλάρη “σε παρέλαση”», *Τα Νέα των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη* (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1989): 9-23. Nano Chatzidakis, «Saint George on Horseback “in parade”. A Fifteenth Century Icon in the Benaki Museum», στο *Θυμίαμα*, I, 61-5. Η ίδια, «Une icône crétoise de saint Georges à cheval au musée du Louvre. La diffusion du thème du saint chevalier “en parade” dans les icônes crétoises des XVe et XVIe siècles», *La Revue des Musées de France-Revue du Louvre* 4 (2014): 58-69, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

475. Όπως, λ.χ. στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμειανά Σελίνου: Klaus Gallas, Klaus Wessel, Manolis Borboudakis, *Byzantinisches Kreta* (München: Hirmer, 1983), 218-19, εικ. 168, ή στην Αγία Μαρίνα στον οικισμό της Παναγιάς Πεδιάδος (14ος αιώνας): Βολανάκης, «Ο ναός της Αγίας Μαρίας της Παναγιάς Πεδιάδος», 229, εικ. 14.

Στον ανάγλυφο φωτοστέφανο του αγίου έχουν πυκνά τοποθετηθεί στο κονίαμα εμπίεστα κυκλικά κοσμήματα αποτελούμενα από σταυρό και τέσσερις κουκίδες στα διάχωρα, όπως στον περίπου σύγχρονο διάκοσμο της Παναγίας Χρυσοκουρδαλιώτισσας στο Κούρδαλι της Κύπρου⁴⁷⁶. Το σχέδιο, όμοιο με αυτό των πήλινων σφραγίδων άρτου⁴⁷⁷, φαίνεται πως έχει και αποτροπαϊκή, πλην της διακοσμησης του ιδιότητας⁴⁷⁸. Η διακόσμηση των φωτοστεφάνων, γνωστή ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο⁴⁷⁹, συνηθίζεται σε λατινοκρατούμενες περιοχές⁴⁸⁰. Στη Ρόδο, η διακοσμηση αυτή διάθεση έχει διαπιστωθεί σε ευάριθμα μόνο σύνολα. Με έγκοιλες φυγόκεντρες ακτίνες κοσμούνται τα πρώτα παραδείγματα, στη μορφή της αγίας Λουκίας στην Παναγία του Κάστρου (δεύτερο μισό του 14ου αιώνα)⁴⁸¹, στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου των Άγγλων (δεύτερη φάση, 1382-1396)⁴⁸², στον Προφήτη Αββακούμ στο Παραδείσι (πριν από το 1395)⁴⁸³, στον Άγιο Γεώργιο τον Πλακωτό στη Μαλώνα (τέλη του 14ου-αρχές του 15ου αιώνα)⁴⁸⁴, στον Άγιο Νικόλαο ή Βερναρδίνο (Abdul Djelil) στη μεσαιωνική

476. Ιωάννης Α. Ηλιάδης, *Η μονή της Παναγίας Χρυσοκουρδαλιώτισσας στο Κούρδαλι*, Οδηγοί Βυζαντινών Μνημείων Κύπρου (Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζίης Κύπρου – Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, 2012), 74.

477. Βλ. ενδεικτικά τον τρόπο απεικόνισης του κεντρικού πλαισίου του σταυρού: George Galavaris, *Bread and the Liturgy. The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps* (Madison, WI – London: University of Wisconsin Press, 1970), 37, 73, 120. Πρβλ. και: *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*, 362, αριθ. 426 (Ελένη Γκίνη-Τσοφοπούλου).

478. Véronique François, «Υπάγε Σατανά. Des fonctions apotropaique et prophylactique de la vaisselle de table à Byzance», *CahArch* 51 (2003-2004), 58-9.

479. Siomkos, *Saint Etienne à Kastoria*, 253-55, όπου βιβλιογραφία.

480. Για την ανάγλυφη τεχνική και τη σύνδεσή της με την Κύπρο, βλ. David Talbot Rice, «Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds», *JÖB* 21 (1972): 269-78. Mojmir S. Frinta, «Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons and the Occurrence of the Technique in the West», *Gesta* 20, αριθ. 2 (1981): 333-47. Ο ίδιος, «Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons and its Propagation in the West», στο *Πρακτικά Β' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Β', 539-44. Geoffrey Meyer-Fernandez, «Donner du relief à l'icône: les décors en stuc des icônes de Chypre au XIIIe siècle», *CahArch* 57 (2018): 75-91. Για παραδείγματα κυρίως της Μάνης και της Κύπρου, βλ. Σοφία Καλοπίση-Βέρτη, «Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σέ εικόνες και τοιχογραφίες τής Κύπρου και του έλλαδικού χώρου», στο *Πρακτικά του Β' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Β', 555-60. Για την Κρήτη, βλ. Maria Vassilakis-Mavrakakis, «Western Influences on the Fourteenth-Century Art of Crete», στο *Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses (Wien, 4-9 Oktober 1981)*, *JÖB* 32, αριθ. 5 (1982): 303. Mailis, «Orthodox Templa and Latin Tramezzi at the Late Medieval Cretan Churches», 467 και σημ. 37. Βολανάκης, «Ο ναός της Αγίας Μαρίας της Παναγίας Πεδιάδος», 225. Ιωάννης Η. Βολανάκης, *Ο ναός της Αγίας Μαρίας στον οικισμό της Παναγίας Πεδιάδος Ηρακλείου Κρήτης* (χ.τ.: Έκδοση Πολιτιστικού Συλλόγου Παναγίας Πεδιάδος, 2017), 68 και σημ. 104. Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 119. Για την Πελοπόννησο, βλ. ενδεικτικά: Anastasia Drandaki, «A Maniera Greca: Content, Context and Transformation of a Term», *Studies in Iconography* 35 (2014): 61-3 και σημ. 62 και 63. Maria Agrevi, «The Byzantine Wall-Paintings in the Church of Saint Theodore at Platanos, Kynouria (Arcadia)», *Zograf* 39 (2015): 98, <https://doi.org/10.2298/ZOG1539091A>, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα. Για τη Μακεδονία, βλ. Ευθύμιος Τσιγαρίδας, «Σχέσεις βυζαντινής και δυτικής τέχνης στη Μακεδονία από τον 13ο έως τον 15ο αιώνα», στο *Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών. Εορταστικός τόμος, 50 χρόνια (1939-1989)* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1992), 160-61.

481. Άχειμάστου, «Η εκκλησία τής Παναγίας του Κάστρου», 264. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 118, εικ. 61. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, εικ. 39.

482. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, εικ. 41, 43. Άννα-Μαρία Κάσδαγλη, Ιωάννα Μπίθα, «Ο Άγιος Γεώργιος των “Άγγλων” στη μεσαιωνική οχύρωση της Ρόδου», στο *28ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα, 2008)*, 47-8. Bitha, Kasdagli, «Saint George “of the English”», εικ. 8, 11, πίν. V, VI.

483. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, εικ. 42.

484. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 144.

πόλη της Ρόδου (τέλη του 15ου αιώνα)⁴⁸⁵. Το ακτινωτό σχέδιο φαίνεται πως ήταν το δημοφιλέστερο στη Ρόδο, καθώς δεν έχει εντοπισθεί μέχρι στιγμής παράλληλο του κοσμήματος του φωτοστεφάνου του Φουντουκλί στη μνημειακή τέχνη της περιοχής.

Το πρώτο προσωνύμιο που συνοδεύει τον άγιο είναι Διασορίτης. Ιδιαίτερα έχει απασχολήσει την έρευνα η ετυμολογία και η εικονογραφία του⁴⁸⁶. Το προσωνύμιο, σύμφωνα με την κρατούσα άποψη, είναι τοπωνυμικό, προέρχεται από τη Μικρά Ασία και συνδέεται με τη μονή του Αγίου Γεωργίου στο Διός Ιερών (μετέπειτα Χριστούπολη και αργότερα Πυργίον) της Λυδίας⁴⁸⁷. Έτσι εξηγείται και το γεγονός ότι το επίθετο δεν συνδέεται με συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο⁴⁸⁸. Στη Ρόδο, *Διασορίτης* επιγράφεται ο άγιος στην Παναγία Καθολική στα Αφάντου (περ. 1300)⁴⁸⁹, στην Αγία Κυριακή στην Κάλαθο (14ος αιώνας)⁴⁹⁰, στον Άγιο Ιωάννη τον Μερογλίτη στους Πεύκους (τέλη του 14ου-αρχές του 15ου αιώνα)⁴⁹¹, στον Άγιο Μηνά της Λίνδου (στρώμα του 14ου-15ου αιώνα)⁴⁹², στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Αρχάγγελο (1428)⁴⁹³, στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/35)⁴⁹⁴, και στη διπλανή Χάλκη, στο δεύτερο στρώμα του Πανορμίτη στην Πλαγιά (14ος-15ος αιώνας)⁴⁹⁵. Στα Μαριτσά έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι το προσωνύμιο *Διασορίτης* σχετίζεται πιθανώς με γνωστό από τις πηγές πλούσιο ναό στη γειτονική περιοχή της Βιλανόβας (σημερινό Παραδείσι)⁴⁹⁶.

Μια ιδιαίτερη κατηγορία συνιστούν οι απεικονίσεις του αγίου Γεωργίου να καλπάζει στη θάλασσα, ως *θαλασσοπεράτης*⁴⁹⁷. Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος του αγίου Γεωργίου απαντά σε κυπριακές εικόνες από τον 13ο αιώνα. Ενώ στην Κρήτη οι απεικονίσεις αυτού του τύπου σπανίζουν⁴⁹⁸,

485. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 144.

486. Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», όπου συγκεντρωμένη η προγενέστερη βιβλιογραφία. Επίσης, Alexandra-Kyriaki Wassileiou, «Ο Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης auf Siegeln. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Laskariden», *BZ* 90 (1997): 416-25, <https://doi.org/10.1515/byzs.1997.90.2.416>. Για τον Άγιο Γεώργιο τον Διασορίτη στην Κρήτη, βλ. επίσης: Θεοχάρης Δετοράκης, «Το μοναστήρι του Αγίου Γεωργίου του Διασορίτη στο Χάνδακα», *Νέα Χριστιανική Κρήτη* 4 (1992): 99-103.

487. Άποψη του Κ. Αμάντου βασισμένη σε απόσπασμα από τον Παχυμέρη: Κωνσταντίνος Ξαμαντος, «Γλωσσικά εκ Χίου», *Λαογραφία* 7 (1923): 337-38. Βλ. Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», 51-4.

488. Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», 46-7. Ως μόνο κοινό μεταξύ όλων των απεικονίσεων του ο συγγραφέας παρατηρεί ότι φορεί πάντα στρατιωτική ενδυμασία. Εξάιρεση αποδείχθηκε η απεικόνισή του ως αυλικού στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά Ρόδου (1434/35), βλ. παρακάτω υποσημ. 494.

489. Βλ. μνεία: Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 140. Το αγιωνύμιο δεν διακρίνεται πλέον μετά τις φθορές που υπέστη ο ναός σε πυρκαγιά προ ολίγων ετών.

490. Βλ. μνεία: Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 140.

491. Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», 44, εικ. 9. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 140. Για τη χρονολόγηση του εν λόγω στρώματος των τοιχογραφιών του ναού στα τέλη του 14ου-αρχές του 15ου αιώνα, βλ. Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 129-30.

492. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες.

493. Ήλιος Κόλλιας, «Τοιχογραφία της Ίπποτοκρατίας (1309-1522) εις Ρόδον», *AAA* VI (1973): εικ. 7, 8. Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 45. Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», 44.

494. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 137-39, εικ. 41. Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου και ο ζωγράφος Αλέξιος», 178, 181. Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», 44.

495. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 139 σημ. 422.

496. Απαντά σε ιπποτικό έγγραφο του έτους 1445. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, αριθ. 150, στ. 4.

497. Για τον εικονογραφικό τύπο στο Φουντουκλί, βλ. Dimitrokallis, «Saint Georges passant sur la mer».

498. Λ.χ. στον ναό της Παναγίας Φανερωμένης στον Άγιο Ιωάννη Μυλοποτάμου ο άγιος φέρει το επίθετο Διασορίτης,

συχνότερα απαντούν σε τοιχογραφίες και εικόνες της Κύπρου, αλλά και της Ρόδου που χρονολογούνται από τον ύστερο 14ο αιώνα. Το παλαιότερο ροδιακό παράδειγμα αποτελεί ο *θαλασσοπεράτης* άγιος Γεώργιος με τον νεανία στα καπούλια του αλόγου του στον ναό της Παναγίας Καθολικής στα Αφάντου (περί τα 1300)⁴⁹⁹. Από τις πρωιμότερες απεικονίσεις του, από τον 13ο αιώνα, και τις πλησιέστερες εικονογραφικά στον χώρο της ανατολικής Μεσογείου, είναι αυτή στη μνημειακών διαστάσεων εικόνα από τον ναό της Παναγίας Φανερωμένης στη Λευκωσία⁵⁰⁰. Εδώ ο έφιππος άγιος έχει αντίθετη κατεύθυνση, προς τα αριστερά, ενώ το άλογό του εικονίζεται σε παρέλαση και όχι καλπάζοντας πάνω στα σχηματικά αποδοσμένα κύματα. Η μορφή έχει επίσης το προσωνόμιο ο *Διασορύτης* και φέρει πισωκάπουλα τον νεανία, όπως ακριβώς στη μνημειακή απεικόνιση του αγίου στον ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά (1474)⁵⁰¹. Στις ομοιότητες προστίθενται οι διαστάσεις της εικόνας, που υπαγορεύουν τη χρήση της ως αφιερωματικής, τοποθετημένης σε παρόμοια, ίσως, θέση με αυτήν του Διασορίτη στο Φουντουκλί⁵⁰². Τα παραπάνω εικονογραφικά στοιχεία απαντούν και σε άλλες δύο εικόνες της Πάφου. Στην παλαιότερη, του 14ου αιώνα, αμφίγραπτη εικόνα από την εκκλησία της Αγίας Μαρίας στη Φιλούσα Κελοκεδάρων ο έφιππος άγιος Γεώργιος φέρει το προσωνόμιο ο *Καππαδόκης*⁵⁰³, ενώ σε όμοιων σχεδόν διαστάσεων εικόνα του 16ου αιώνα από την εκκλησία του Αγίου Κενδέα στην Πάφο *Περβολιάτης*⁵⁰⁴.

Σπανιότατα, το *Διασορίτης* ακολουθείται και από άλλο, δεύτερο προσωνόμιο, όπως στον ναό της Παναγίας στον Αρχατό της Νάξου, όπου ο άγιος Γεώργιος επιγράφεται ως *Διασορίτης ο Σωτήρ*⁵⁰⁵. Στο Φουντουκλί ωστόσο προηγείται ένα άλλο προσωνόμιο, το οποίο κατά το παρελθόν έχει αναγνωσθεί ως *ΚΟΡΑΙ*. Από το τελευταίο γράμμα σώζεται μόνον η κάθετη κεραία. Διόλου απίθανο να μην πρόκειται για “Γ”, αλλά για κάποιο άλλο γράμμα, όπως το “Κ”. Πιθανώς η εξήγηση για το αινιγματικό επίθετο είναι ότι αυτό προέρχεται από κάποιο τοπωνύμιο. Σε μικρή απόσταση από το Φουντουκλί υπάρχει θέση καλούμενη *Κορακιά*, του οικισμού των Απολλώνων⁵⁰⁶, και *Κορακιές*, ακόμα πιο κοντά

παριστάνεται σε παρέλαση και δεν είναι θαλασσοπεράτης. Κώστας Γιαπιτσόγλου, *Ο ναός της Παναγίας Φανερωμένης στον Άγιο Ιωάννη Μυλοποτάμου* (Ρέθυμνο: Υπουργείο Πολιτισμού, 28η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, 2011), 69-70, εικ. 76. Για συγκεντρωμένα τα παραδείγματα της Κρήτης, βλ. Κωνσταντίνος Καλοκύρης, *Αί βυζαντιναί τοιχογραφίαι τής Κρήτης* (Αθήνα, 1955), 121. Κωνσταντίνος Ε. Λασιθιωτάκης, «Ἐκκλησίαι τῆς Δυτικῆς Κρήτης, Ε΄: Ἐπαρχία Σφακιῶν», *ΚρητΧρον* 23 (1971): 120-21. Μπορμπουδάκη, *Άγιος Γεώργιος στους Αποστόλους Πεδιάδας*, 141-45, που αναπτύχθηκαν και σε ανακοίνωση της ίδιας, με τίτλο: «Ο Άγιος Γεώργιος ο “θαλασσοπεράτης” στη ζωγραφική της Κρήτης», στο *12ο Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ηράκλειο 21-25/9/2016, Πρόγραμμα – Περιλήψεις* (Ηράκλειο, 2016), 294-95, και δημοσιεύθηκαν: Bormproudaki, «Saint George “Thalassoperatis” at Diavaide».

499. Για την τοιχογραφία και τη χρονολόγηση, βλ. Κατσιώτη, Μαστροχρήστος, «Παλαιολόγεια εικόνα Παναγίας Ελεούσας», 311.

500. *Η Κυρά της Λευκωσίας. Η Φανερωμένη και τα κειμήλιά της*, κατ. έκθ. (Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζίης Κύπρου, 2012), λήμμα αριθ. 40 (Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου).

501. Περδίκης, *Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά*, 76-9.

502. Ο σαρικοφόρος δεόμενος δωρητής της έχει άλλωστε απεικονισθεί στο αριστερό μέρος, μπροστά από το άλογο.

503. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, 77, 79, αριθ. 53.

504. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, εικ. 98.

505. Θεοδώρα Κωνσταντέλλου, *Ένα εργαστήριο ζωγραφικής στην ύπαιθρο της Νάξου (τέλη του 13ου-αρχές του 14ου αιώνα): κοινωνικός χώρος και εικαστική δημιουργία* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2019), 197.

506. Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό της Ρόδου*, 188.

στο Φουντουκλί. Το τελευταίο τοπωνύμιο είναι σε χρήση ήδη από την περίοδο της Ιπποτοκρατίας. Σύμφωνα με απόφαση του τάγματος της 26ης Οκτωβρίου του 1422, τα κτήματα *Coraquies* (Κορακιές), που άλλοτε είχαν δοθεί στον ιππότη Simeon de Vugula, περνούν μαζί με το χωριό της Σαλάκου (που απέχει ελάχιστα χιλιόμετρα από τον ναό του Αγίου Νικολάου) και άλλα όμορα κτήματα στον γενοβέζο Αντώνιο Cataneo⁵⁰⁷. Η σκέψη ότι στην τοιχογραφία του Φουντουκλί αναφέρεται το εν λόγω τοπωνύμιο φαίνεται εύλογη. Ότι δε αυτή μιμείται τον εικονογραφικό τύπο της λατρευτικής εικόνας ή παράστασης σημαντικού προσκυνήματος⁵⁰⁸, αποτελεί υπόθεση ελκυστική. Ο ιδιαίτερα αγαπητός στους πιστούς μάρτυρας, με βάση τα σωζόμενα παραδείγματα, φέρει το μεγαλύτερο ποσοστό προσωνυμίων σε σύγκριση με άλλους αγίους⁵⁰⁹. Σε λιτανική φορητή εικόνα στον ναό του Τιμίου Σταυρού στα Απόλλωνα, ο *θαλασσοπεράτης* άγιος φέρει το προσωνύμιο *Μεσαναγρινός*⁵¹⁰. Στη θέση Κόκκα της κοντινής Χάλκης ο διάκοσμος του ναού του Αγίου Γεωργίου του *Κοκκενού*, όπου ο έφιππος

507. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, 115, 225, 226. Luttrell, O'Malley, *The Countryside of Hospitaller Rhodes*, 282-87.

508. Ίσως το επίθετο χρησιμοποιείται ως «σήμα κατατεθέν/trademark» του αγίου, στον οποίον αναφέρεται, βλ. Nicolas Oikonomides, «The Holy Icon as an Asset», *DOP* 45 (1991): 43. Ενδεικτικά για τα τοπωνυμικά επίθετα της Παναγίας, με αφορμή τα παραδείγματα της Κρήτης και τη σχέση τους με λατρευτικές εικόνες, βλ. Όλγα Γκράτζιου, «Παναγία η Λαμπηνή: Μία χαμένη, ιδιαίτερα τιμώμενη, μεσοβυζαντινή εικόνα της Κρήτης», στο *Ψηφίδες*, 245-55, όπου παραδείγματα και βιβλιογραφία.

509. Όπως έχει ήδη επισημάνει η Κατσιώτη («Άγιος Γεώργιος Ο ΠΟΛΙΒΑΡΙΟΤΗΣ», 545 σημ. 43), η τοπωνυμική διάσταση επιβεβαιώνεται και με άλλα επίθετα που συνοδεύουν τον άγιο Γεώργιο. Ας αναφερθούν τα: *Ανδριώτης*, στην κτητορική επιγραφή (1323) της ομώνυμης εκκλησίας στους Ανύδρους Σελίνου στην Κρήτη, βλ. Sharon Gerstel, AliceMary Talbot, «Nuns in the Byzantine Countryside», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006): 483, εικ. 1, <https://doi.org/10.12681/dchae.506>. *Ξεροκαμπιανός* στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Γεωργίου στη θέση Τρούλα Αγίου Θεοδώρου Σελίνου (τέλη του 13ου-αρχές του 14ου αιώνα), Gerola, *Monumenti Veneti*, 441. *Πλατανίτης* στον ναό του Αγίου Γεωργίου στην Άνω Βιάννο, βλ. Τίτος Παπαμαστοράκης, «Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης», *ΔΧΑΕ ΙΔ'* (1987-1988): 315, <https://doi.org/10.12681/dchae.1022>. Spatharakis, *Rethymnon Province*, 95. *Σφακιώτης* στον ναό του Αγίου Γεωργίου στον Διαβαϊδέ Ηρακλείου, βλ. Bormproudaki, «Saint George "Thalassoperatis" at Diavaide», 152. *Νουφείτης* στον ναό του αγίου Γεωργίου στο Αποδούλου Αμαρίου (αρχές του 14ου αιώνα), βλ. Ιωάννης Βολανάκης, «Ο εις Αποδούλου Αμαρίου βυζαντινός ναός του αγίου Γεωργίου Ξιφηφόρου», στο *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο, 29 Αυγούστου - 3 Σεπτεμβρίου 1976)* (Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1981), II, 54-5. *Πρασιώτης*, στην ομώνυμη εκκλησία στα Πραστειά στη Σιδερούντα της Χίου (1415), Κοιλάκου, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Πραστειά», 54-5 εικ. 11, 12. *Σκεπονίτης* στον Άγιο Γεώργιο Σκεπονίου στη Νάξο (τέλη του 13ου-αρχές του 14ου αιώνα), βλ. Γεώργιος Σ. Μαστορόπουλος, «Οι εκκλησίες των Ανούμερων της Νάξου», στο *Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Συνεδρίου με θέμα «Η Νάξος διά μέσου των αιώνων»* (Κόρωνος 2003), επιμ. Ιωάννης Προμπονάς, Στέφανος Ψαρράς (Αθήνα: Δήμος Δρυμαλίας, 2007), 264-66. *Κυπαρισσιώτης* στην ομώνυμη ερειπωμένη εκκλησία του αγίου στην Τάλα, *Νησιώτης* στην Πέγεια, *Λιμανιώτης*, όλα στην Πάφο της Κύπρου, βλ. Ιωάννης Τσικνόπουλλος, *Ιστορία τής Έκκλησίας Πάφου* (Λευκωσία, 1971), 158, 204. Στην ίδια τη Ρόδο, στην κτητορική επιγραφή του Αγίου Γεωργίου του *Παχυμαχώτη* στη Λίνδο (1394/95), γίνεται αναφορά του εν λόγω προσωνυμίου. Μπίθα, «Κτητορική επιγραφή Αγίου Γεωργίου Παχυμαχώτη», 160-61, εικ. 2. Περισσότερα παραδείγματα της Κρήτης, τέλος, κυρίως μαρτυρούμενα από πηγές, δημοσιεύονται στο Ζαχαρίας Τσιρπανλής, *Κατάστιχο εκκλησιών και μοναστηρίων του κοινού (1248-1548)* (Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, 1985), 75. Θεοχάρης Ε. Δετοράκης, «Επίθετα του αγίου Γεωργίου στην Κρήτη», *Ονόματα. Revue Onomastique* 13 (1989-1990): 85-93. Πρβλ. και Ιωάννης Η. Βολανάκης, «Εικόνα του αγίου Γεωργίου στο Αποδούλου Αμαρίου Κρήτης», *Κρητολογικά Γράμματα* 7-8 (1993): 93-4.

510. 15ος αιώνας, εικόνα αδημοσίευτη.

άγιος επιγράφεται με το τοπωνυμικό του επίθετο, χρονολογείται στον 15ο αιώνα⁵¹¹. Δεν είναι, άλλωστε, άγνωστα τα τοπωνυμικά επίθετα ως συνοδευτικά αγιωνυμίων σε τοιχογραφίες της Ρόδου. Ενδεικτικά αναφέρω το επίθετο *Πετρωνιάτισσα* στη Βλαχερνίτισσα της αψίδας του ναού του Αγίου Γεωργίου στην περιοχή Πετρώνας Αρχαγγέλου Ρόδου⁵¹², το *Σγουρινός* στην τοιχογραφία του αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Άγιο Μηνά της Λίνδου (ύστερος 15ος αιώνας)⁵¹³ ή το προσωνύμιο *Θαρενός* στην τοιχογραφία του αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/35)⁵¹⁴. Στην κτητορική επιγραφή του ναού της Παναγίας στη θέση Παρμενί της Ψίνθου (15ος αιώνας) μνημονεύεται η ανοικοδόμηση και η ιστόρηση του ναού της *Παρμενιωτήσεως*⁵¹⁵. Γεγονός, βέβαια, είναι πως σπάνια συνυπάρχει το επίθετο του Διασορίτη με τοπωνυμικό, ενώ η χρήση των τελευταίων δεν συνηθίζεται, όπως είδαμε και στα παραδείγματα της Ρόδου, μόνον σε απεικονίσεις του αγίου Γεωργίου⁵¹⁶.

Πάνω από την κτητορική επιγραφή σώζεται, σε κακή κατάσταση, η μορφή του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη σε ορθογώνιο διάχωρο (Εικ. 66). Στηθαίος και μετωπικός, φέρει το δεξιό του χέρι μπροστά στο στήθος. Φορεί σκουροκόκκινο επενδύτη με μαργαριτοποίκιλο περικάρπιο. Ο φυσιογνωμικός του τύπος έχει δεχθεί δραστικές επεμβάσεις. Εκατέρωθεν της κεφαλής του σώζεται, σχεδόν άθικτη, η επιγραφή: *Ο Α(ΓΙΟ)C ΘΕΟ/ΔΩ/ΡΟ/C Ο/ CΤ/ΡΑ/ΤΗ/ΛΑ/ΤΗ/C*.

Η παράδοση της ύπαρξης του ζεύγους των αγίων Θεοδώρων, του Τήρωνος και του Στρατηλάτη⁵¹⁷,

511. *Ο ΑΓ(ΙΟ)C Γ(ΕΩΡΓΙΟ)C / Ο ΚΟΚΕΝΟC*. Μαρία Ζ. Σιγάλα, *Η Χάλκη από την παλαιοχριστιανική εποχή μέχρι και το τέλος της περιόδου της Ιπποτοκρατίας (5ος αιώνας-1523 μ.Χ.): μνημεία, αρχιτεκτονική, τοπογραφία, ιστορία* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2011), μέρος Β', 58-60, εικ. 259.

512. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες.

513. Στρώμα του 15ου αιώνα, αδημοσίευτες τοιχογραφίες. Κατά τον Χρ. Παπαχριστοδούλου, το τοπωνύμιο Σγουρού (τα) έλκει την καταγωγή, πιθανώς, από τη βυζαντινή οικογένεια των Σγουρών. Οι κάτοικοι του χωριού μέχρι σήμερα ονομάζονται *Σγουρενοί*. Βλ. Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό της Ρόδου*, 188. Στον εν λόγω οικισμό σώζεται βυζαντινή εκκλησία τιμώμενη στο όνομα του Αγίου Ιωάννου, άγνωστης αρχικής αφιέρωσης. Όρλάνδος, «Μνημεία της Ρόδου», 89-90, εικ. 74, 75.

514. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 135, εικ. 39, 40. Ειδικά το τελευταίο επίθετο έχει σωθεί και σε κυπριακές εικόνες του αρχαγγέλου, απότοκο των αδιάλειπτων σχέσεων των δύο νησιών, οι οποίες έχουν μελετηθεί από τον Χριστόδουλο Χατζηχριστοδούλου και αναμένεται η δημοσίευσή τους.

515. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 222.

516. Πλήθος τοπωνυμικών επιθέτων θησαυρίζονται σε κτητορικές επιγραφές, ιδίως στην Κρήτη, όπου υπάρχει μεγαλύτερη συγκέντρωση μνημείων. Ενδεικτικά αναφέρω τα εξής: ως ναός του *Χριστού του Μεσησκλυώτη* αναγράφεται στην επιγραφή του Σωτήρος στα Μεσκλά Χανίων (1303): Gerola, *Monumenti Veneti*, 426, αριθ. 20. Άγιος Νικόλαος ο *Μαζιανός* στις ομώνυμης εκκλησίας στη Μάζα Αποκορώνου (1325/26). Gerola, *Monumenti Veneti*, 429-30, αριθ. 5. Άγιος Ιωάννης ο *Ποταμίτης* στην κτητορική επιγραφή του ναού στο Προδρόμι Σελίνου (14ος αιώνας). Gerola, *Monumenti Veneti*, 447, αριθ. 20. Παναγία *Σκαφιδιανή* στην εκκλησία της Παναγίας στο Προδρόμι Σελίνου (1347). Gerola, *Monumenti Veneti*, 447-48, αριθ. 21, κ.ά. Στην επιγραφή, τέλος, του ναού του Αγίου Παύλου στον Άγιο Ιωάννη Μεραμπέλλου (1303/4) αναφέρεται ξεκάθαρα: *άνεκενίσθη και άνιστορίθη ό πάνσεπτος και θεός ναός του άγιου και ένδόξου πρωτοκορυφαί(ου άποστόλου Παύ)λου του έν τη τοποθεσία της Βαπτηστήρας, διά συνεργίας [...]*, Gerola, *Monumenti Veneti*, 538, αριθ. 7.

517. Βλ. και την άποψη που θέλει τη λέξη *στρατηλάτης* να αποτελεί είτε αξίωμα είτε να χρησιμοποιείται σε κάποιες περιπτώσεις ως απλός τιμητικός όρος. Walter, «Theodore, Archetype of the Warrior Saint», 186. Για την εικονογραφία του, βλ. C. Weigert, «Theodor Stratelates (der Heerführer) von Euchaita», *LCI* 8 (1990): στήλ. 444-46, όπου βιβλιογραφία.

όπως έχει πολλάκις υποστηριχθεί, είναι αποτέλεσμα της διπλής εκδοχής του βίου του ίδιου προσώπου, του αγίου Θεοδώρου⁵¹⁸.

Η λατρεία του παλαιότερου, του Τήρωνος⁵¹⁹, είχε εξαπλωθεί από πολύ νωρίς, καθώς ναοί αφιερωμένοι σε αυτόν μνημονεύονται ήδη από τον 5ο αιώνα⁵²⁰. Αντίθετα, ο Στρατηλάτης εμφανίζεται μετά τον 9ο αιώνα, οπότε και γίνεται η πρώτη αναφορά στην ιδιότητά του⁵²¹. Ο άγιος έχει συνδεθεί και με την παράδοση που τον θέλει να έχει βοηθήσει σε μάχη κατά των Ρώσων τον αυτοκράτορα Ιωάννη Α΄ Τζιμισκή το 971⁵²². Πρόκειται ίσως για ένα πρόσωπο δημιουργημένο μυθοπλαστικής διήγησης, η λατρεία του οποίου, μετά την εξάπλωση της φήμης του, μεταφέρθηκε στους αφιερωμένους στον συνώνυμό του Τήρωνα ναούς στην Κωνσταντινούπολη⁵²³.

Από τα ελάχιστα σωζόμενα εικονογραφικά στοιχεία της μορφής, σημειώνονται τα διάλιθα περικάρπια, τα οποία είναι όμοια με αυτά των



Εικ. 66. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης.

518. Σχετικά με τον άγιο Θεόδωρο, βλ. Walter, «Theodore, Archetype of the Warrior Saint». Walter, *Warrior Saints in Byzantine Art*, 44-66. Για το φαινόμενο της δημιουργίας «δίδυμων» αγίων, βλ. τις απόψεις των: Hippolyte Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires* (Paris: Librairie Alphonse Picard et Fils, 1909), 15. Walter, «Theodore, Archetype of the Warrior Saint», 186. Liljana Mavrodinova, «St. Théodore. Évolution et particularités de son type iconographique dans la peinture médiévale», *Bulletin de l'Institut des Arts de Sofia* 13 (1969): 50 (στη βουλγαρική με γαλλική περίληψη). Nicolas Oikonomidès, «Le dédoublement de S. Théodore et les villes de Euchaita et Euchaneia», *AnBoll* 104 (1986): 330-35. John Haldon, *A Tale of Two Saints. The Martyrdoms and Miracles of Saints Theodore «the Recruit» and «the General»* (Liverpool: Liverpool University Press, 2016).
519. Το επίθετο χρησιμοποιείται καταχρηστικά, καθώς στις πρώιμες απεικονίσεις του αγίου Θεοδώρου ποτέ δεν γίνεται ο διαχωρισμός του ή σαφής αναφορά της ιδιότητάς του ως νεοσυλλέκτου. Walter, *Warrior Saints in Byzantine Art*, 185. Για τις πρώιμες απεικονίσεις του αγίου, βλ. Κωνσταντίνος Π. Χαραλαμπίδης, «Η πρώιμη εικονογραφία του αγίου Θεοδώρου», *Βυζαντινά* 16 (1991): 117-29.
520. Walter, «Theodore, Archetype of the Warrior Saint», 170.
521. Walter, «Theodore, Archetype of the Warrior Saint», 185 σημ. 131.
522. Henri Grégoire, «L'expédition d'Igor (941) et la Chronique russe, Saint Théodore Spongarios ou Sporakios», *Byz* 11 (1936): 605-7. Ο ίδιος, «La dernière campagne de Jean Tzimiskès contre les Russes», *Byz* 12 (1937): 267-76. Ο ίδιος, «Saint Théodore le Stratilite et les Russes», *Byz* 13 (1938): 291-300. Walter, *Warrior Saints in Byzantine Art*, 176. Παναγιώτα Ιωαννίδου, «Ο πόλεμος του αυτοκράτορα Ιωάννη Τσιμισκή εναντίον των Ρώσων», *Βυζαντινός Δόμος* 16 (2007-2008): 228. Για διαφορετική ερμηνεία, βλ. Jean-Claude Cheynet, «Le culte de saint Théodore chez les officiers de l'armée d'Orient», στο *Βυζάντιο, Κράτος και Κοινωνία. Μνήμη Νίκου Οικονομίδη*, επιμ. Άννα Αβραμέα, Αγγελική Λαΐου, Ευάγγελος Χρυσός (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2003), 141.
523. Με κυριότερο αυτόν στα ανάκτορα του Σφωρακίου. Walter, *Warrior Saints in Byzantine Art*, 59.

στρατιωτικών αγίων στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά⁵²⁴. Όστε το ενδεχόμενο να εικονιζόταν και ο εξεταζόμενος με αυλική περιβολή, όπως στο μνημείο των Μαριτσών, δεν μπορεί να αποκλεισθεί. Αξίζει να προστεθεί ότι στα Δωδεκάνησα αρκετοί ναοί τιμώνται στο όνομα του αγίου Θεοδώρου⁵²⁵. Στον ναό του Άη Θώρη στο Απέρι Καρπάθου (μετά το 1399) έχει εντοπισθεί ο μοναδικός σωζόμενος εικονογραφικός κύκλος του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη στη μεσαιωνική μνημειακή τέχνη⁵²⁶. Ενδιαφέρει, επίσης, να σημειωθεί ότι στα σωζόμενα μνημεία της περιοχής απαντούν απεικονίσεις κατά κανόνα του Στρατηλάτη⁵²⁷.

Ιαματικοί και αγροτικοί άγιοι (Εικ. 13, αριθ. 66, 18, 29)

Ψηλά στο μέτωπο της νότιας κόγχης, στη δυτική πλευρά, έχει απεικονισθεί ο νεαρός άγιος Παντελεήμων (Εικ. 67), ολόσωμος και μετωπικός, με τα καθιερωμένα ήδη από την πρώιμη βυζαντινή περίοδο προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του. Είναι αγένειος, σγουρομάλλης με κόμη που φτάνει μέχρι τα αυτιά. Έχει μεγάλους αμυγδαλωτούς οφθαλμούς, καλογραμμένα τοξωτά φρύδια, μύτη με τονισμένα ελαφρώς τα πτερύγια και μικρό στόμα. Ο άγιος φορεί ποδήρη ερυθρό χιτώνα, λευκό στιχάριο, σκουροκόκκινο μανδύα που πορπώνεται στο στήθος, ο οποίος καλύπτεται από δεύτερο κοντό, σε σκουρότερη απόχρωση, μανδύα. Στο δεξιό, υψωμένο στο στήθος χέρι του κρατεί χειρουργική λαβίδα, ενώ στο αριστερό κρατούσε εξίτηλη σήμερα ιατρική πυξίδα⁵²⁸. Εκατέρωθεν της κεφαλής του η επιγραφή: Ο/ ΑΓΙ/Ο/Σ ΠΑ/ΝΤ/ΕΛΕ/ΗΜ/Ο/Ν.

Η εικονογραφία του μάρτυρα στο Φουντουκλί βρίσκει το πλησιέστερο παράλληλο στη μορφή από τον σύγχρονο διάκοσμο της Παναγίας της Παρμενιώτισσας στην Ψίνθο αλλά και σε παλαιότερα δείγματα της περιοχής⁵²⁹.



Εικ. 67. Ο άγιος Παντελεήμων.

524. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 141, εικ. 41-43.

525. Μαστροχρήστος, «Άι Θώρης στο Απέρι», 148 σημ. 3.

526. Μαστροχρήστος, «Άι Θώρης στο Απέρι».

527. Οι δύο άγιοι Θεόδωροι απεικονίζονται μαζί στην ύστερη μεταβυζαντινή περίοδο στο νησί, όπως στον ναό που τιμάται στο όνομά τους στον Αρχάγγελο: Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 125.

528. Για τα ιατρικά εργαλεία στη βυζαντινή ζωγραφική, βλ. Papani, *Byzantine Material Culture*, 204-5. Ε. Χαριτόπουλος, «Ιατρικά εργαλεία σε παραστάσεις ιαματικών αγίων. Περιπτώσεις από τοιχογραφημένους ναούς του Αμαρίου», στο *Η επαρχία Αμαρίου από την αρχαιότητα έως σήμερα. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Δήμοι Κουρητών και Συβρίτου 27-31 Αυγούστου 2010*, επιμ. Στέργιος Μ. Μανουράς (Αθήνα, 2014), I, 303-12. Sanja Rajić, «Representations of Medical Instruments and Equipment in Serbian Medieval Painting», *Zograf* 38 (2014): 59-76, <https://doi.org/10.2298/ZOG1438059P> (στα σερβικά με αγγλική περίληψη).

529. Papanikolaou, «Saint Panteleemon in Telos», 207-8.

Η λατρευτική τιμή του αγίου Παντελεήμονα, ιατρού από τη Νικομήδεια⁵³⁰, υπήρξε ιδιαίτερα διαδεδομένη στις ανατολικές επαρχίες της αυτοκρατορίας⁵³¹, τη Ρόδο και τα κοντινά νησιά⁵³². Η μορφή του απαντά σε πλήθος ναών της πόλης και της υπαίθρου της Ρόδου. Εκτός των τοιχογραφιών, δύο φορητές εικόνες του έχουν πρόσφατα εντοπισθεί και συντηρηθεί, λιτανική εικόνα από τη Μονόλιθο της Ρόδου και το παλλάδιο της μονής της Τήλου⁵³³ (Εικ. 143, 144), χρονολογούμενες στον 15ο αιώνα.

Στο ιερό, στη σειρά των μεταλλίων που καταλαμβάνει τον χώρο επάνω από την κόγχη του διακοσμητικού (Εικ. 63), το δεξιό σώζεται κάπως καλύτερα, με εξαίρεση το κεφάλι που έχει αποκατασταθεί ως γυναικείο με λευκή καλύπτρα. Σε ερυθρό κάμπο εικονίζεται άγιος με κυανό ιμάτιο. Φέρνει το δεξιό χέρι πλάγια μπροστά στο ύψος του θώρακα, ενώ σπαράγματα του αριστερού διακρίνονται χαμηλότερα. Στα δεξιά του βρίσκονται ίχνη του αγιωνυμίου του: Μ[Α]ΜΑ[C] (Εικ. 68). Πρόκειται, επομένως, για απεικόνιση του αγίου Μάμαντος⁵³⁴, προστάτη της κτηνοτροφίας⁵³⁵, προσφιλούς μορφής στην ιστόρηση επαρχιακών και μη ναών. Η λατρεία του, από την Καισάρεια της Καππαδοκίας, όπου

-
530. Για τον βίο και τα εγκώμια του, βλ. Georgios Makris, «Το εγκώμιο προς τιμήν του αγίου Παντελεήμονος BHG 1418c και ο συντάκτης του», στο *Realia Byzantina*, επιμ. Sofia Kotzabassi, Giannis Mavromatis, *Byzantinisches Archiv* 22 (Berlin: De Gruyter, 2009), 103-35, <https://doi.org/10.1515/9783110222319.103>, όπου βιβλιογραφία. Γενικά για τον άγιο Παντελεήμονα, βλ. Σίλας Κουκιάρης, «Εικόνα του αγίου Παντελεήμονος με σκηνές του βίου του στη μονή Σινά», *ΔΧΑΕ* 27 (2006): 233-44, <http://dx.doi.org/10.12681/dchae.485>. *Pantaleone da Nicomedia santo tra cielo e terra: reliquie, culto, iconografia. I santi venuti dall'Oriente. Trifone e Barbara sul cammino di Pantaleone*, επιμ. Claudio Caserta (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2009). Sharon E. J. Gerstel, «“Tiles of Nicomedia” and the Cult of Saint Panteleimon», στο *Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice-Mary Talbot*, επιμ. Denis Sullivan, Elizabeth Fischer, Stratis Papaioannou (Leiden – Boston: Brill, 2012), 173-86. Eugenia Russell, Theodora Burnand, «Donors, texts and images. Visualisation of the hagiographical cycle of St Panteleimon» *Byz* 81 (2011): 288-325. Papanikolaou, «Saint Panteleimon in Telos», 204-8, όπου αναδρομή στην εικονογραφία του αγίου και βιβλιογραφία. Βλ. επίσης: Tatjana Starodubcev, *Holy Physicians. Cult and Representation in the Eastern Orthodox Medieval World* (Belgrade, 2018), 55-85 (στα σερβικά με αγγλική περιληψη).
531. Νικήτας Πάσσαρης, «Η εικονογραφία του αγίου Παντελεήμονα του ιαματικού», *Διαχρονία* 7 (2009): 23-40.
532. Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων», 670-71. Βλ. επίσης Papanikolaou, «Saint Panteleimon in Telos».
533. Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων», 670-71, εικ. 3α.
534. Σχετικά με την εικονογραφία του αγίου, βλ. Μαραβά-Χατζηνικολάου, *Ο άγιος Μάμας*. Ewa Balicka-Witakowska, «Mamas: A Cappadocian Saint in Ethiopian Tradition», στο *Λειμών. Studies Presented to Lennart Rydén on his 65 Birthday*, επιμ. Jan Olof Rosenqvist. *Studia Byzantina Upsaliensia* 6 (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1966), 211-56. Smiljka Gabelić, «Contribution to the Iconography of Saint Mamas and Saints with Attributes. Unpublished Fresco of St. Mamas and St. Vlasios “Voucolos”», στο *Πρακτικά Β' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου* (Λευκωσία, 1986), II, 577-81. Νικόλαος Μπονόβας, «Η εικονογραφία του αγίου Μάμαντος στην Ελλάδα», στο Μπονόβας κ.ά., *Η τιμή του αγίου Μάμαντος*, 118-25. Αναφορικά με τον βίο του, βλ. Κώστας Π. Κύρρης, «Δύο κυπριακά αγιολογικά μελετήματα», *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 5 (2001): 98. Ioannis Spatharakis, A. A. T. van den Brink, Agnes Verweij, «A Cycle of St. Mamas in a Cretan Church», *JÖB* 53 (2003): 229-38, https://www.austriaca.at/0xc1aa5576_0x0003b37c.pdf. Vincenzo Ruggieri, «An Altar in the Archaeological Museum of Kayseri: St. Mamas and the Prophet Elijah», *Orientalia Christiana Periodica* 84, αριθ. 2 (2018): 339-56. Συγκεντρωμένη βιβλιογραφία για τον άγιο στον προαναφερθέντα κατάλογο της έκθεσης: Μπονόβας κ.ά., *Η τιμή του αγίου Μάμαντος*, και Agathoniki Tsilipakou, «The Veneration of Saint Mamas in the Mediterranean: a Traveller, Border-Defender Saint», στο *Naxos and the Byzantine Aegean: Insular Responses to Regional Change*, επιμ. James Crow, David Hill. *Papers and Monographs from the Norwegian Institute at Athens* 7 (Athens: Norwegian Institute at Athens, 2018), 299-310.
535. Θεοχάρης Ε. Δετοράκης, «Η λαϊκή λατρεία του αγίου Μάμα στην Κρήτη», *Υδωρ εκ Πέτρας* 5-6 (1982-1983), 107-34.



Εικ. 68. Ο άγιος Μάμας, βλ. Εικ. 63.

και μαρτύρησε τον 3ο αιώνα, γνώρισε μεγάλη διάδοση στην Κύπρο⁵³⁶, όπου εντοπίζονται αρκετοί ναοί αφιερωμένοι στο όνομά του⁵³⁷, όπως και στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο⁵³⁸. Ο άγιος εικονίζεται ως μάρτυρας με ποιμενική ράβδο ήδη από τον 11ο αιώνα, στο Elmali Kilise του Göreme⁵³⁹, και σε άλλους ναούς της Καππαδοκίας⁵⁴⁰. Στην Κύπρο, ήδη από την παλαιολόγια εποχή, ο γνωστότερος εικονογραφικός τύπος είναι αυτός του αγίου καθισμένου στα νώτα λιονταριού⁵⁴¹. Ως μάρτυρας αποδίδεται στη Δωδεκάνησο, με πρώιμες απεικονίσεις στον ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο Μονάγρι της Κω (πρώτη τριακονταετία του 13ου αιώνα)⁵⁴² και στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα στην Απολακκιά

της Ρόδου (1289/90)⁵⁴³. Από τον 15ο αιώνα ενδεικτικά αναφέρονται απεικονίσεις του στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/35)⁵⁴⁴ και στην Αγία Τριάδα στα Νικειά της Νισύρου (μέσα του 15ου αιώνα), όπου ο Μάμας κρατεί ράβδο και αρνί⁵⁴⁵. Παρόλο που ήταν δημοφιλής άγιος, οι αφιερώσεις εκκλησιών στο όνομά του ήταν μάλλον σπάνιες στα Δωδεκάνησα. Ας αναφερθούν ο ναός στην περιοχή Εξήλες Μενετών Καρπάθου, με τοιχογραφίες που χρονολογούνται περί το 1300⁵⁴⁶, το παρεκκλήσι του Αγίου Μάμαντος στον ναό του Αγίου Κωνσταντίνου στο Μισοχώρι Νισύρου⁵⁴⁷, ο μεταβυζαντινός

536. Mouriki, «The Cult of Cypriot Saints», 249-51.

537. Hippolyte Delehaye, «Saints de Chypre», *AnBoll* 26 (1907): 267.

538. Π.χ. στη Μάνη: Χαρά Κωνσταντινίδη, «Ο Άγιος Μάμας στον Καραβά Κούνου Μέσα Μάνης», *ΛακΣπουδ* 10 (1990): 140-65. Για περισσότερα παραδείγματα ναών αφιερωμένων στον άγιο, βλ. Μπονόβας κ.ά., *Η τιμή του αγίου Μάμαντος*, 140-51.

539. Μαραβά-Χατζηνικολάου, *Ο άγιος Μάμας*, πίν. 4α.

540. Η Μαραβά-Χατζηνικολάου αναφέρει απεικονίσεις του αγίου στο El Nazar, το Kiliçlar Kilise και το Ballik Kilise. Μαραβά-Χατζηνικολάου, *Ο άγιος Μάμας*, 92.

541. Παναγία της Ασίνου (στρώμα του 14ου αιώνα). Mouriki, «The Cult of Cypriot Saints», 272, εικ.18. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, Διομήδης Μυριανθεύς, *Ο ναός της Παναγίας της Ασίνου* (Οδηγοί Βυζαντινών Μνημείων της Κύπρου) (Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου – Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, 2002), 38. Σταυρός του Αγιασμάτι στην Πλατανιστάσα (Stylianou A., Stylianou J., *The Painted Churches of Cyprus*, 208, εικ. 118. Αργυρού, Μυριανθεύς, *Ο ναός του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι*, εικ. στη σελ. 20). Σωτήρας στο Παλαιοχώρι (αρχές του 16ου αι.: Stylianou A., Stylianou J., *The Painted Churches of Cyprus*, 274, εικ. 161) κ.ά.

542. Ευαγγελία Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες δύο μνημείων της Κω: Παναγία των Καστριανών και Ζωοδόχος Πηγή στο Μονάγρι» στο *Ιστορία – Τέχνη – Αρχαιολογία της Κω*, 359-61, εικ. 5. Κατσιώτη, «Επισκόπηση», 273-74, πίν. 84α.

543. Όρλάνδος, «Ναοί τής Ρόδου, 132. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 197-98.

544. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 144-46, εικ. 46, 47.

545. Τοιχογραφία αδημοσίευτη.

546. Μουτσόπουλος, «Κάρπαθος», 141. Κατσιώτη, «Επισκόπηση», 290-91.

547. Angeliki Katsioti, Nikolaos Mastrochristos, «The Wall-Paintings of Saint Constantine at Missochori. New Evidence Concerning Middle Byzantine Nissyros, Greece», *Zograf* 36 (2012): 65, <https://doi.org/10.2298/ZOG1236065K>.

ναός του αγίου στην Κάσο και ένα τοπωνύμιο στην περιοχή μεταξύ Γενναδίου και Λαχανιάς στη νότια Ρόδο⁵⁴⁸.

Στην ανατολική πλευρά, κάτω από το μέτωπο της νότιας κόγχης, εικονίζεται ολόσωμος και μετωπικός ο άγιος Τρύφων (Εικ. 69). Νέος άγένειος, κατζαρομάλλης⁵⁴⁹, φορεί εσωτερικά τεφροπράσινο χιτώνα με κοσμημένους, πορτοκαλόχρωμους ωμίτη και παρυφή και διάλιθο περικάρπιο, καθώς και ροδοκόκκινο μανδύα που πορπώνεται ψηλά μπροστά. Στη δεξιά του φαίνεται πως κρατούσε αντικείμενο, το οποίο έχει απολεπισθεί. Ο φωτοστέφανός του είναι ποικιλμένος με σταυρόσχημο κόσμημα. Εκάτερωθεν της κεφαλής του η επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ / ΤΡΥΦΩΝ.

Η αυλική αμφίεση του αγίου φαίνεται παγιωμένη από την ύστερη παλαιολόγια περίοδο, όπως δείχνουν παραστάσεις του στην Κρήτη, με ενδεικτική αυτή στον ναό του Αγίου Δημητρίου στο ομώνυμο χωριό του Ρεθύμνου⁵⁵⁰. Ο άγιος θεωρείται προστάτης της βλάστησης και ιδιαίτερα των αμπελιών· ως εκ τούτου, η απεικόνισή του σε αρκετές περιπτώσεις με κλαδευτήρι σε ναούς της υπαίθρου είναι συνήθης⁵⁵¹. Ας αναφερθούν ενδεικτικά οι παραστάσεις του στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα (1289/90)⁵⁵², τον Άγιο Γεώργιο του Νοταρά στον Λευκό Καρπάθου (περ. 1300)⁵⁵³,



Εικ. 69. Ο άγιος Τρύφων, λεπτομέρεια.

548. Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό της Ρόδου*, 175.

549. Διονυσίου του έκ Φουρνά, *Έρμηνεία*, 162. Για τον άγιο Τρύφωνα, βλ. Gennaro Luongo, «Il dossier agiografico di San Trifone», στο *Pantaleone da Nicomedia santo tra cielo e terra: reliquie, culto, iconografia. I santi venuti dall'Oriente. Trifone e Barbara sul cammino di Pantaleone*, επιμ. Claudio Caserta (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2009), 371-89. Για την εικονογραφία του αγίου Τρύφωνα, βλ. Ανδρομάχη Κατσελάκη, «Εικονογραφία του αγίου Τρύφωνα, προστάτη της αμπέλου: μία ιδιαίτερη περίπτωση σε βυζαντινό ναό της Κρήτης», στο *Οίνος παλαιός, ήδύποτος. Το κρητικό κρασί από τα προϊστορικά έως τα νεότερα χρόνια, Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συμποσίου, Κουνάβοι 1998* (Ηράκλειο: Υπουργείο Πολιτισμού, Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Κρήτης, 2002), 207-16.

550. Gerstel, *Rural Lives*, 121-24.

551. Μαρίτα Βασιλάκη, Νικολέττα Πύρρου, «Ανασκαφική έρευνα και εργασίες αποκατάστασης στο ναό του Αγίου Δημητρίου στον Άγιο Δημήτριο Ρεθύμνου», στο *Αρχαιολογικό Έργο Κρήτης. Πρακτικά της 3ης Συνάντησης, Ρέθυμνο 5-8 Δεκεμβρίου 2013, Β' (Χανιά - Ρέθυμνο - Λασιθί)*, επιμ. Παυλίνα Καραναστάση, Αναστασία Τζιγκουνάκη, Χριστίνα Τσιγωνάκη (Ρέθυμνο: Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κρήτης, Εφορεία Αρχαιοτήτων Ρεθύμνου, 2015), 361, εικ. 8. Gerstel, *Rural Lives*, 121-24.

552. Όρλάνδος, «Ναοί τής Ρόδου», 138, εικ. 117. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 197, 216, εικ. 114.

553. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες.

την Εννιαμερίτισσα στη Χάλκη (1367)⁵⁵⁴, τον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/35)⁵⁵⁵ και τον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα (1490-1510)⁵⁵⁶.

Αρχάγγελος Μιχαήλ (Εικ. 13, αριθ. 63)

Στο ανατολικό άκρο της κάτω ζώνης στη νότια κόγχη εικονίζεται επιβλητικός, ολόσωμος και μετωπικός Ο ΑΡΧ(ΩΝ) / ΜΗ/ΧΑΗΛ⁵⁵⁷ (Εικ. 70). Η μορφή έχει δεχθεί εκτεταμένες επιζωγραφίσεις. Με την κεφαλή σε ελαφρά κλίση προς τα δεξιά, ο αρχάγγελος στέκει στιβαρός κρατώντας στο δεξιό του χέρι υψωμένο το σπαθί, ενώ το αριστερό το φέρει διαγώνια σε γροθιά μπροστά. Από το σχεδόν χαμένο κεφάλι του σώζονται μόνο τμήματα από την κόμμωση, τον φωτοστέφανο και το διάλιθο περιγράμμα του. Ο αρχάγγελος είναι ντυμένος με κοντό λευκό χιτώνα και ερυθρωπό μανδύα, που φτάνει μέχρι την οσφύ, με ταινιωτό χρυσίζον περιλαίμιο. Πίσω και κάτω δεξιά του σώζονται ίχνη των πτυχώσεων μακριού πορφυρού μανδύα στον πρασινωπό κάμπο του εδάφους. Στις, ομοίως πορφυρές, περισκελίδες του διακρίνονται κατά τόπους νησίδες της αρχικής ζωγραφικής, ποικιλμένες με ρομβοειδή λευκά κατάκοσμα διάχρωρα πάνω στο ερυθρό του υφάσματος. Μακριές πορτοκαλόχρωμες, οξύληκτες δρομίδες καλύπτουν τα πόδια. Οι ευρείες φτερούγες του, που φτάνουν έως τα γόνατα, είναι ζωγραφικά αποδοσμένες σε εναλλαγή τόνων καστανής ώχρας, ενώ στα πλησιέστερα προς το σώμα της μορφής τμήματά τους είναι λευκές.

554. Σιγάλα, «Εννιαμερίτισσα», 362.

555. Η σωζόμενη μορφή του αγίου στον χώρο του ιερού, που χρονολογείται περί τις αρχές του 18ου αιώνα, φαίνεται πως αντιγράφει αυτήν του προηγούμενου στρώματος, του 1434/35: Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 180-81.

556. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 97, εικ. 52.

557. Για την εικονογραφία του αρχαγγέλου Μιχαήλ, βλ. ενδεικτικά: Διονυσίου του έκ Φουρνά, *Ἑρμηνεία*, 46, 58, 174. Elisabetta Luchesi Palli, «Erzengel», *LCI* 1 (1968): 674-81. Dimitrios I. Pallas, «Himmelsmächte, Erzengel und Engel», *RbK* 3 (1978): 14-119. Gunnar Beresflet, *A Study of the Winged Angel. The Origin of a Motiv* (Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 1968). Johannes Peter Rohland, *Der Erzengel Michael, Arzt und Feldherr. Zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelskultes* (Leiden: Brill, 1977). Henry Maguire, «A Murderer among the Angels: The Frontispiece Miniatures of Paris. Gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art», στο *The Sacred Image East and West*, επιμ. Robert Ousterhout, Leslie Brubaker (Urbana: University of Illinois Press, 1995), 63-71. Βοκοτόπουλος, «Τρεῖς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα στὴν Ζάκυνθο», 347-49. Λήμμα Ἄγγελος, *Μεγάλη Ὀρθόδοξη Χριστιανικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια* 1 (2010): 102-05 (Κωνσταντῖνος Χαραλαμπίδης). Για τις απαρχές της, βλ. Cyril Mango, «St. Michael and Attis», *ΔΧΑΕ* IB' (1984): 39-62, <https://doi.org/10.12681/dchae.946>. Glenn Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2001), σποραδικά. Rosa Giorgi, *Angels and Demons in Art* (Milan: Mondadori Electa, 2003). Jolivet-Lévy, «Culte et iconographie de l'archange Michel». Για τον εικονογραφικό κύκλο των αρχαγγέλων, βλ. Αρχιμ. Σίλας Κουκιάρης, *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων* (Αθήνα: Δωδώνη, 1989). Ο ίδιος, *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην μεταβυζαντινή τέχνη* (Αθήνα: Ακρίτας, 2006). Smiljka Gabelić, *Byzantine and Post-Byzantine Cycles of the Archangels (11th to 18th Century). Corpus* (Belgrade: Faculty of Philosophy, Institute of Art History, 2004) (στα σερβικά με αγγλική περίληψη). Για την απεικόνιση των αρχαγγέλων σε μνημεία της Σερβίας, βλ. Tatjana Starodubcev, «Under the Protection of the Asomatoi: Presentations of Archangel Gabriel in the Churches Painted during the Lazarević Period», στο *Σύμμεικτα. Collection of Papers*, 329-26 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη).



Εικ. 70. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ.

Τα ελάχιστα εναπομείναντα τμήματα της αρχικής ζωγραφικής επιτρέπουν λίγες μόνο εικονογραφικές παρατηρήσεις. Ίσως φορούσε στρατιωτικό θώρακα, όπως υποδηλώνει ο κοντός χιτώνας του⁵⁵⁸. Άδηλο επίσης παραμένει εάν κρατούσε σφαίρα, τον κολεό του ξίφους του ή ενεπίγραφο ειλητό στο αριστερό του χέρι⁵⁵⁹. Η περιβολή του, σε συνδυασμό με το υψωμένο σπαθί, παραπέμπει σε απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως ψυχοπομπού, γνωστή από την ύστερη βυζαντινή περίοδο⁵⁶⁰.

Η στάση του σώματος του αρχαγγέλου εκφεύγει από τις συνηθισμένες, αυστηρά μετωπικές απεικονίσεις του⁵⁶¹ στα άλλα μνημεία της Δωδεκανήσου. Το ίδιο συμβαίνει και με τη ρομφαία του, που, ειδικά κατά τους ύστερους χρόνους, είναι κατά κανόνα τοποθετημένη όρθια μπροστά στο στήθος και όχι διαγώνια. Η διευθέτηση αυτή του σπαθιού, γνωστή από πολύ νωρίς στην τέχνη, αποβαίνει συχνότερη κατά την ύστερη βυζαντινή εποχή⁵⁶². Η όλη αντίληψη της μορφής του Ταξιάρχη στο Φουντουκλί βρίσκεται παράλληλα κυρίως σε έργα του 15ου αιώνα και εξής, σε στρατιωτικούς αγίους που εικονίζονται σε κινημένες στάσεις. Ας αναφερθεί ενδεικτικά η εικόνα του δρακοντοκτόνου αγίου

558. Για τα ενδύματα των αγγέλων, βλ. ενδεικτικά: Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*, σποραδικά. Parani, *Byzantine Material Culture*, 42-50, 99-100, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία.

559. Πρόκειται για λεπτομέρειες, οι οποίες απαντούν με παρόμοια συχνότητα σε απεικονίσεις του αρχαγγέλου.

560. Βλ. ενδεικτικά: Smiljka Gabelić, *The Monastery of Konče* (Belgrade: Faculty of Philosophy, Institute of Art History, 2008), 173-89. Επίσης: Νανώ Χατζηδάκη, Έλενα Κατερίνη, «Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του στην Καλαμάτα. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005): 246-248, <https://doi.org/10.12681/dchae.444>, με σχετική βιβλιογραφία.

561. Πρβλ. ενδεικτικά την αποδιδόμενη στον ζωγράφο Άγγελο εικόνα της Κέρκυρας, Βοκοτόπουλος, «Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στην Ζάκυνθο», 347-49, πίν. 199, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου* (Αθήνα: Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων, 1997), 62-3, αριθ. 6.

562. Όπως, λ.χ., ο αρχάγγελος Γαβριήλ ο Φύλαξ στη Μεταμόρφωση στο Πυργί Ευβοίας (1296): Koumoussi, *Transfiguration de Pyrgi*, 393, πίν. 35, ή πληθώρα απεικονίσεων του Μιχαήλ, μεταξύ άλλων στον Άγιο Προκόπιο Βεροίας (14ος αιώνας): Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, πίν. 20, την Αγία Παρασκευή στο Μονοδένδρι (1414): Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες του έτους 1414 στη μονή της Αγίας Παρασκευής του Βίκου στο Ζαγόρι της Ηπείρου* (Αθήνα: Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Ακαδημία Αθηνών, 2017), 92-5, όπου βιβλιογραφία, κ.α.

Γεωργίου από τον ναό του Αγίου Γεωργίου του Άνω στην πόλη της Ρόδου (1489 ή 1497)⁵⁶³ (Εικ. 155). Το έργο παραπέμπει ευθέως στη μικρή εικόνα των στρατιωτικών αγίων Γεωργίου και Μερκουρίου, σήμερα στη Συλλογή Μαριάννας Λάτση, αποσπασμένο τμήμα πιθανώς κρητικού πολυπτύχου των αρχών του 15ου αιώνα⁵⁶⁴.

Ως προς τη στρατιωτική ενδυμασία, οι κατάκοσμες περισκελίδες του Μιχαήλ βρίσκουν παράλληλα σε απεικονίσεις στρατιωτικών αγίων στη Ρόδο ήδη από τον 13ο αιώνα, όπως στη μορφή του αγίου Γεωργίου στον σπηλαιώδη ναό του Αγίου Νικήτα στη Δαματριά⁵⁶⁵, στον έφιππο άγιο Νικήτα του ναού της Παναγίας Καθολικής στη Λάρδο (μέσα του 15ου αιώνα), σε ροδιακή φορητή εικόνα του αγίου Δημητρίου από την Πάτμο (πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα)⁵⁶⁶ κ.α.

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ έχαιρε ιδιαίτερης τιμής στην περιοχή της Δωδεκανήσου ήδη από την παλαιохριστιανική περίοδο⁵⁶⁷. Η απεικόνιση αρχαγγέλων είναι συνήθης στους ναούς της υπαίθρου της Ρόδου και των γειτονικών νησιών κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο. Ενδεικτικά αναφέρονται ο Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας στην Απολακκιά (1289/90)⁵⁶⁸, ο Άγιος Φανούριος (τρίτο στρώμα, πρώτο μισό του 15ου αιώνα)⁵⁶⁹ και η Αγία Αικατερίνη στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου⁵⁷⁰, ο Άγιος Νικόλαος (1434/35)⁵⁷¹ και ο Άγιος Γεώργιος στα Μαριτσά (15ος αιώνας), η Αγία Τριάδα στην Ψίνθο (1407/8)⁵⁷², ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (1428) και ο Άγιος Γεώργιος ο Πετρωνιάτης στον Αρχάγγελο. Η παράδοση

563. Σήμερα στη βυζαντινή έκθεση στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου, Κόλλιας κ.ά., *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ.*, 92, εικ. 106.

564. *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, κατ. έκθ., επιμ. Μαρία Βασιλάκη (Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2010), 92-3, αριθ. 12 (Μαρία Καζανάκη-Λάππα). Μαρία Καζανάκη-Λάππα, «Η τέχνη των φορητών εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», στο Συθιακάκη, *Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου*, 35 εικ. 2β. Maria Kazanaki-Lappa, Two Fifteenth-Century Icons in a Private Collection, στο *Greek Icons, Proceedings of the Symposium in Memory of Manolis Chatzidakis in Recklinghausen 1998*, επιμ. Eva Hausteijn-Bartsch, Nano Chatzidakis (Recklinghausen: Ikonenmuseum Recklinghausen, 2000), 29-35, εικ. 20, 24. Με ανάλογο τρόπο φαίνεται πως επηρέασε η εικόνα της συλλογής Λάτση αυτήν του δρακοντοκτόνου αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος, έργο του ζωγράφου Αγγέλου, βλ. *Χειρ Αγγέλου*, ό.π., 168-69, αριθ. 33 (Αντώνης Μπεκιάρης).

565. Brandi, «La capella rupestre del Monte Paradiso», πίν. XII. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 147-48, εικ. 79.

566. Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 127, 131, εικ. 1, 5.

567. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Σύμης, της οποίας η φήμη μέχρι σήμερα συνδέεται με την εκεί μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ του Πανορμίτη, ένα από τα μεγαλύτερα προσκυνήματα στο Αιγαίο. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο νησί υπάρχουν ακόμη οκτώ ναοί αφιερωμένοι στους αρχαγγέλους, όσες και τα αγγελικά τάγματα, οι περισσότεροι κτίσματα της Τουρκοκρατίας. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον Συμαίο λόγιο του περασμένου αιώνα Δημοσθένη Χαβιαρά, οι ναοί αυτοί είναι κτισμένοι σε θέσεις ανάλογες με τις τρεις τάξεις, δηλαδή τους βαθμούς διαίρεσης των αγγελικών ταγμάτων (Δημοσθένης Χαβιαράς, «Συλλογή χριστιανικών έπιγραφών και περιγραφή χριστιανικών αρχαιοτήτων», *Vizantijskij Vremennik* 19 [1912]: 151-70). Τα άλλα προσωνύμια του αρχαγγέλου, εκτός του Πανορμίτη, είναι: Ρουκουνιώτης, Αυλακιώτης, Καϊλλιιώτης, Κοκκιμήδης, Περιμπλιώτης, Θαρενός, Κουρκουνιώτης και Μιχαηλιδάκι. Η υπερτονισμένη αυτή λατρεία των αρχαγγέλων στο νησί μπορεί να αναχθεί στην παλαιохριστιανική περίοδο, όπως μαρτυρεί ενεπίγραφος κίονας του 5ου πιθανότατα αιώνα, σήμερα βάση της αγίας Τράπεζας στο καθολικό της μονής του Κοκκιμήδη. Βλ. στο ίδιο, 151-53.

568. Όρλάνδος, «Ναοί τής Ρόδου», 135. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 219-20.

569. Όρλάνδος, «Ναοί τής Ρόδου», 168.

570. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 147.

571. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 134-37 εικ. 39, 40.

572. Τοιχογραφίες αδημοσίευτες. Βλ. μνεία Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 135.

αυτή εξακολουθεί να έχει μεγάλη διάδοση στο νησί και κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο με κολοσικές απεικονίσεις του στον Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Αρχάγγελο, ύψους π. 5 μ.⁵⁷³. Μεταξύ των αφιερωμένων στον αρχάγγελο ναών και μονών, ιδιαίτερα σημαντική θέση φαίνεται πως είχε η μονή του Θάρι, καθώς το προσωνόμιο *Θαρινός* συνοδεύει τον Μιχαήλ στην τοιχογραφία του προαναφερθέντος ναού του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά, αλλά απαντά και σε κυπριακή εικόνα του 16ου αιώνα στο Σκευοφυλάκιο του Οικουμενικού Πατριαρχείου στην Κωνσταντινούπολη⁵⁷⁴.

Μοναχοί (Εικ. 13, αριθ. 58-62, 77, 79, 80-82)

Στα μέταλλα της μεσαιάς ζώνης της νότιας κόγχης, πέντε τον αριθμό, απεικονίστηκαν μορφές αγίων και οσίων (Εικ. 71). Μόνον τρεις από αυτούς μπορούν να ταυτισθούν, καθώς το δεύτερο από ανατολικά και το μεσαίο έχουν σχεδόν χαθεί.



Εικ. 71. Άγιοι και όσιοι μοναχοί, βλ. και Εικ. 72-75.

Στο ανατολικό άκρο των στηθαρίων εικονίζεται σε ερυθρό βάθος ανδρική μορφή (Εικ. 72). Ο άγιος φορεί σκουροπράσινο μάτιο και λευκό χειριδωτό χιτώνα. Έχει υψωμένο το δεξιό του χέρι δείχνοντας επάνω, προς τη Γέννηση, ενώ με το αριστερό θα κρατούσε το επάνω μέρος του ανεπτυγμένου πλαγίως ειλητού. Η αρχή της επιγραφής έχει χαθεί, διαβάζονται όμως τα εξής: [ΜΥCΤΗΡΙΟΝ ΞΕΝΟΝ] / ΟΡΩ Κ(ΑΙ) ΠΑ/ΡΑΔΟΞΟΝ / ΟΥΡΑΝΟΝ ΤΟ CΠΗΛΕΟΝ / ΘΡΟΝ(ΟΝ) / ΧΕΡΟΥ[ΒΙΚΟΝ]. Παρόλο που το δεξιό τμήμα του στηθαρίου, όπου θα υπήρχε το αγιωνύμιο, έχει καταστραφεί, μπορεί να ταυτιστεί η μορφή με τον ποιητή άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό⁵⁷⁵. Το κείμενο του ειληταρίου προέρχεται από τις Καταβασίες της Θ' Ωδής των Χριστουγέννων⁵⁷⁶ και επεξηγεί τη χειρονομία της μορφής προς την υπερκείμενη Γέννηση.

573. Χαριστούλα Γιακουμάκη, «Ο αρχάγγελος Μιχαήλ ως ψυχοπομπός και κριτής ψυχών σε δύο κολοσσικές εικόνες από τον Αρχάγγελο Ρόδου», *Δωδχρον ΚΘ'* (2021): 377-411.

574. Υπό έκδοση από τον Χριστόδουλο Χατζηχριστοδούλου, ο οποίος συγκρίνει το έργο με εικόνες προερχόμενες από τη Γαλάτα και την Πάφο. Nikos Siomkos, «Constantinople receiving icons. A new approach to an old issue», στο *Proceedings of the Symposium on City Ports from the Aegean to the Black Sea. Medieval – Modern Networks*, Κωνσταντινούπολη 2015, εικ. 8 σ. 152.

575. Joseph Nasrallah, *Saint Jean de Damas. Son époque, sa vie, son oeuvre* (Harissa: Impr. Saint Paul, 1950). Babić, «Les moines-poètes». Sinkević, *St. Panteleimon at Nerezi*, 62-6. Tomeković, *Les saints ermites*, 43-4, 238.

576. Το χωρίο του ειληταρίου δεν συνάδει με το παραδεδομένο στη Διονυσίου τού έκ Φουρνά, *Έρμηγεία*, 167:

Ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός έζησε με τον Κοσμά τον Μελωδό στη μονή του Αγίου Σάββα ως μοναχός και επιδόθηκε στη μελέτη και τη συγγραφή. Χαρακτηριστικό της εικονογραφίας του αποτελεί ο κεφαλόδεσμος, συνήθως ταινιωτός, δηλωτικός της αραβικής καταγωγής του⁵⁷⁷. Ο άγιος απεικονίζεται συχνά μαζί με τον Κοσμά⁵⁷⁸ ήδη από τον 10ο αιώνα⁵⁷⁹, όπως στο καθολικό του Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Θάρι⁵⁸⁰. Μαζί παριστάνονται σε συνθέσεις της Κοίμησης της Θεοτόκου, ως οι κατεξοχήν υμνωδοί της θεομητορικής εορτής⁵⁸¹.



Εικ. 72. Ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός.

Στον δωδεκανησιακό χώρο, σπανιότατα περιλαμβάνεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών. Εκτός από το Θάρι και το Φουντουκλί είναι επίσης γνωστή η απεικόνισή του στον ναό του Αγίου Γεωργίου στα Λώρυμα Μασάρων (τέλη του 14ου αιώνα)⁵⁸².

Στο άλλο ακραίο μετάλλιο, επίσης σε ερυθρό βάθος, έχει απεικονισθεί ο άγιος Κοσμάς ο Ποιητής (Εικ. 73). Η γηραιά μορφή με το κοντό σταχτόχρωμο γένι εικονίζεται κατά τα τρία τέταρτα στραμμένη προς ανατολάς. Φορεί μελανό μοναστικό κουκούλλιο και λαδοπράσινο μανδύα, δεμένο με κόμπο μπροστά στο στήθος του. Με το υψωμένο στο ύψος της κεφαλής δεξιό του χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατεί ειλητό με ημιεξίτηλη επιγραφή, το οποίο αναπτύσσεται σχεδόν οριζόντια. Στο ειλητό διαβάζεται με δυσκολία: ΑΔΑΜ ΤΟΝ ΦΘΑΡΕΝ/ΤΑ ΑΝΑΠΛΑΤΤΕΙ / ΡΕΙΘΡΕΙC ΙΟΡ/ΔΑΝΟΥ Κ(ΑΙ) ΔΡΑ/ΚΟΝΤΩΝ ΚΕ/ΦΑΛΑC ΕΜ/(ΦΩΛΕΥΟΝΤΩΝ) (Εικ. 74). Τη μορφή συνοδεύει η επιγραφή: Ο/ ΑΓΙ/Ο/C ΚΟC/ΜΑC Ο ΠΟΙ/ΗΤΗC.

«Εὐφράνθητι, Ἱερουσαλήμ, πανηγυρίσατε πάντες». Ο ύμνος του αγίου στο Φουντουκλί, σύμφωνα με τον Δετοράκη, έχει γραφεί από τον Κοσμά τον Ποιητή: Δετοράκης, *Κοσμάς ο Μελωδός*, 173. Για το φαινόμενο των «νόθων» ύμνων και την προσγραφή κανόνων και τροπαρίων σε διαφορετικούς δημιουργούς, βλ. Δετοράκης, *Κοσμάς ο Μελωδός*, 167.

577. Babić, «Les moines-poètes», 206. Tomeković, *Les saints ermites*, 43-4.

578. Βλ. Μεταξύ άλλων: André Grabar, «Les images des poètes et des illustrations dans leurs œuvres dans la peinture byzantine tardive», *Zograf* 10 (1979): 13-6. Babić, «Les moines-poètes». Nancy Patterson-Ševčenko, «The Five Hymnographers at Nerezi», *Palaeoslavica* 10 (2002): 55-68 (ανατύπωση στο: η ίδια, *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Variorum Collected Studies [Farnham, UK – Burlington, VT: Ashgate 2013], άρθρο XIII). Elka Bakalova, «Hymnography and Iconography: Images of Hymnographers in Twelfth and Thirteenth Century Church Painting in Bulgaria», στο *Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter*, επιμ. Pamela Armstrong (London: Pindar Press, 2006), 246-73. Draginja Simić-Lazar, «Rayonnement de Constantinople à la fin de l'époque des Paléologues: quelques exemples iconographiques», στο *Niš and Byzantium VIII*, 297-308.

579. Babić, «Les moines-poètes», 207-8.

580. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 138-39, πίν. 43.

581. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου*, 66. Πρβλ. περιπτώσεις από την Κρήτη με ενδεικτικές τις παραστάσεις της Κοίμησης στον Άγιο Ιωάννη στην Αξό (δεύτερο τέταρτο του 14ου αιώνα) και τον Άγιο Μάμα Μυλοποτάμου (μέσα του 14ου αιώνα): Spatharakis, *Mylopotamos Province*, 46, 68.

582. Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη*, 34.



Εικ. 73. Ο άγιος Κοσμάς ο Ποιητής.



Εικ. 74. Το ενεπίγραφο ειλητό.

Ο άγιος Κοσμάς ο Ποιητής, ή ο Μελωδός, ή του Μαΐουμά, έζησε τον 8ο αιώνα και υιοθετήθηκε από τον πατέρα του Ιωάννη του Δαμασκηνού. Οι δύο άγιοι μεγάλωσαν μαζί και μαζί εισήλθαν στη μονή του Αγίου Σάββα στα Ιεροσόλυμα. Ο Κοσμάς χειροτονήθηκε επίσκοπος της πόλης Μαΐουμά της Παλαιστίνης και πέθανε γύρω στο 752⁵⁸³. Απαντά συχνά σε τοιχογραφημένα βυζαντινά σύνολα, με πρωιμότερο τον Άγιο Παντελεήμονα στο Nerezi⁵⁸⁴, άλλοτε με μοναστική αμφίεση, ασκεπής, όπως στο Πρωτάτο⁵⁸⁵, συνηθέστερα όμως με το χαρακτηριστικό τουρμπάνι⁵⁸⁶. Η επιγραφή του ειληταρίου του στο Φουντουκλί είναι σπάνια⁵⁸⁷. Το κείμενο, που αποτελεί τροπάριο της α΄ ωδής του όρθρου των Θεοφανείων, ακροστιχίδας την οποία συνέγραψε ο Κοσμάς, συνδέεται με την υπερκείμενη παράσταση της Βάπτισης, προς την οποία δείχνει με το χέρι⁵⁸⁸.

Πλάι στον Κοσμά τον Ποιητή, σε πράσινο βάθος, σώζεται μία, ακόμη, σχεδόν πλήρως επιζωγραφισμένη μορφή (Εικ. 75). Ο άγιος εικονίζεται μέχρι την οσφύ, στρέφοντας ελαφρώς τον κορμό και το κεφάλι προς τα δεξιά. Σε τμήμα του αυθεντικού ενδύματος δεξιά διακρίνονται λοξές γραμμές που παραπέμπουν σε ψάθινο χιτώνα. Στις επεμβάσεις συντήρησης τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά αποδόθηκαν αφαιρετικά και ζωγραφίστηκε το ένδυμά του με υποκίτρινο χρώμα. Με το αριστερό χέρι κρατεί το επάνω μέρος ανεπτυγμένου ειλητού με εξίτηλη επιγραφή. Δεξιά του σώζεται το αγιωνύμιο ΠΑΥΛΟΣ Ο ΘΗ/ΒΕΟΣ.

583. Για τον βίο του, βλ. ενδεικτικά: Θεοχάρης Δετοράκης, «Ανέκδοτος Βίος Κοσμά τοῦ Μαΐουμά», *ΕΕΒΣ* 41 (1974): 265-96. Δετοράκης, *Κοσμάς ο Μελωδός*. Για την εικονογραφία του, βλ. Τομεκονιό, *Les saints ermites*, 44-5.

584. Sinkević, *St. Panteleimon at Nerezi*, 61, 62-3, 180, εικ. 69.

585. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου*, εικ. 130, 131.

586. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα και βιβλιογραφία, Τομεκονιό, *Les saints ermites*, 44-5.

587. Για την ποικιλία των κειμένων που συνήθως εγγράφονται στο ειλητό του, Τομεκονιό, *Les saints ermites*, 73, όπου, εκ παραδρομής η συγγραφέας αναφέρει ότι τα κείμενα των ειληταρίων δεν μνημονεύονται στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου εκ Φουρνά.

588. «Ἀδάμ τὸν φθαρέντα ἀναπλάττει, ρείθροις Ἰορδάνου καὶ δρακόντων, κεφαλὰς ἐμφωλευόντων διαθλάττει, ὁ Βασιλεὺς τῶν αἰώνων Κύριος· ὅτι δεδόξασται». *Μηναῖον Ἰανουαρίου* (Ἀθήνα: Ἀποστολική Διακονία τῆς Ἑλλάδος, 1970), 81.



Εικ. 75. Ο άγιος Παύλος ο Θηβαίος.

Ο άγιος Παύλος ο Θηβαίος, περιώνυμος ασκητής της Θηβαΐδας, έζησε τον 3ο αιώνα. Επί αυτοκράτορος Δεκίου (249-251) κατέφυγε σε σπήλαιο, όπου έζησε ως ερημίτης επί περίπου εκατό χρόνια. Κοιμήθηκε σε ηλικία 113 ετών, αφού δέχθηκε την επίσκεψη του ενενηντάχρονου τότε αγίου Αντωνίου⁵⁸⁹. Χαρακτηριστικά του τύπου του είναι το πλατύ μέτωπο, τα λευκά μαλλιά και η μακριά γενειάδα καθώς και ο ψάθινος χιτώνας⁵⁹⁰, παρόμοιος με το σωζόμενο τμήμα του ροδιακού έργου.

Ο άγιος σπανιότατα απαντά στους σωζόμενους διακόσμους της Δωδεκανήσου: στη χορεία των ασκητών του ναού του Αγίου Νικολάου στα Χείλη της Τήλου (τέλη του 14ου-αρχές

του 15ου αιώνα)⁵⁹¹ και σε δύο παραδείγματα της Ρόδου, στον Άγιο Γεώργιο στα Λώρυμα Μασάρων (τέλη του 14ου αιώνα)⁵⁹² και στον Άγιο Κωνσταντίνο και Ελένη της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου (15ος αιώνας)⁵⁹³.

Στη βόρεια πλευρά του μετώπου της δυτικής αψίδας, στην κάτω ζώνη, εικονίζεται ο άγιος Ονούφριος⁵⁹⁴ (Εικ. 76). Ο γηραιός ασκητής εικονίζεται ολόσωμος, μετωπικός, γυμνός και ανυπόδητος. Η λευκή κόμη, μακριά και βοστρυχωτή, πέφτει πλάγια στους ώμους του, ενώ η ομοιόχρωμη στριφτή γενειάδα του κατέρχεται μέχρι το ύψος της κνήμης, καλύπτοντας αρκούντως τη γύμνια του. Στο ισχνό σώμα διακρίνονται και τα οστά των πλευρών. Στο αριστερό του χέρι βαστά ανεπτυγμένο ειλητάριο με κοσμημένο πλατύ ταινιοειδές βαθυκόκκινο επίτιτλο, το βάθος του οποίου κοσμούν τρίγωνα που περικλείουν σχηματοποιημένα καρδιόσχημα θέματα. Με εξίσου περίτεχνο, ομοιόχρωμο αρχικό γράμμα έψιλον με αγκιστροειδή κάτω απόληξη και σημειωμένη την ψιλή ξεκινά η επιγραφή με τη λέξη "ΕΑΝ. Προφανώς δεν ήταν γραμμένο το χωρίο που συνοδεύει τη μορφή του σύμφωνα με την *Ερμηνεία*⁵⁹⁵, γεγονός σύνηθες στις απεικονίσεις του⁵⁹⁶ και εν γένει των αγίων ασκητών.

589. Hippolyte Delehaye, «La personnalité historique de S. Paul de Thèbes», *AnBoll* 44 (1926): 64-9.

590. Tomekonιά, *Les saints ermites*, 40-3. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 199-200. Για χαρακτηριστικές απεικονίσεις του σε σερβικά μνημεία, Dragan Vojvodić, «On the Trail of Lost Frescoes of Žiža», *Zograf* 35 (2011): εικ. 3-5, <https://doi.org/10.2298/ZOG1135145V> (σερβικά με αγγλική περίληψη). Todić, «The Fresco Painting of the Narthex of Zrze», 213, εικ. 2. Čanak-Medić, Popović, Vojvodić, *Žiža Monastery*, 485.

591. Κατσιώτη, «Ησυχασμός», 328, πίν. 142.

592. Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη*, 38, 45.

593. Όρλάνδος, «Ναοί τής Ρόδου», 156-59, εικ. 127.

594. Για την εικονογραφία του αγίου Ονούφριου, βλ. ενδεικτικά: Δρανδάκης, «Συμπληρωματικά εις τὸν Ἐμμανουήλ Τζάνε». Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 261-62. Tomekonιά, *Les saints ermites*, 26. Marilisa Acquafredda, «Santi del deserto: Sant'Onofrio eremita e la Puglia», στο *Santi venuti dal mare*, 461-80. Μαλαδάκης, Στρατή, «Ο άγιος Ονούφριος και ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης», όπου συγκεντρωμένη παλαιότερη βιβλιογραφία.

595. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία*, 165.

596. Ας αναφερθεί χαρακτηριστικά ότι καμμία επιγραφή από αυτές που μνημονεύει ο Δρανδάκης, «Συμπληρωματικά

Ο άγιος Ονούφριος ο ερημίτης είναι ένας από τους σημαντικότερους αναχωρητές, καθώς μαρτυρείται ότι έζησε επί εξήντα συναπτά έτη στην έρημο⁵⁹⁷. Ο συνήθης εικονογραφικός τύπος του αγίου συνάδει με την περιγραφή του βιογράφου του αββά Παφνούτιου: *ἄνθρωπος φοβερὸς τὴν θεάν, γυμνὸς τὸ σῶμα καὶ μαλλᾶτος ὄλος, σκεπόμενος ὡσὰν ζῶον ἄγριον μὲ τὰς τρίχας του· εἰς δὲ τὲ μέσον ἦτον περιζωσμένος μὲ βλαστάρια δένδρων*⁵⁹⁸. Στο Φουντουκλί, όμως, όπως και στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος στο Κάστρο της Χώρας Καλύμνου (αρχές του 16ου αιώνα)⁵⁹⁹, ο ζωγράφος επέλεξε έναν απλούστερο τρόπο, με καθολική γύμνια και παράλειψη του φυτικού περιζώματος, σε αντίθεση με

εἰς τὸν Ἐμμανουὴλ Τζάνε», 61 σημ. 123, δεν ξεκινά με *E*. Περί του φαινομένου των διαφορετικών χωρίων στο ειλητό του αγίου, εκτός του προαναφερθέντος, βλ. Μαλαδάκης, Στρατή, «Ο άγιος Ονούφριος και ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης», 325-26, 329 σημ. 65.

597. Για τους εκδοθέντες βίους του αγίου, βλ. Παντελής Β. Πάσχος, «Ο αναχωρητικός μοναχισμός κατά τον Δ' αιώνα (Ο Βίος του Μεγάλου Ονουφρίου)», *Θεολογία* ΞΑ', τεύχ. Δ' (1990): 823 σημ. 24-27. *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, επιμ. François Halkin. *Subsidia Hagiographica* 8a (Bruxelles: Société des Bollandistes, 1957 [επανεκδόση 1986]), II, 255-58. Για την υμνογραφία του, Ιωάννης Π. Τσικνόπουλος, «Ακολουθία τοῦ ὁσίου καὶ θεοφόρου πατρὸς ἡμῶν Ὀνουφρίου τοῦ Αἰγυπτίου», *ΚυπρΣπουδ* 36 (1972): 165-95. Βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία στο Μαλαδάκης, Στρατή, «Ο άγιος Ονούφριος και ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης», 319-20.

598. Κωνσταντίνος Δουκάκης, *Ο Μέγας Συναξαριστής*, 2η έκδ. (Αθήνα, 1948-1966), 12 Ιουνίου. Βλ. και το επίγραμμα που συνέθεσε ο Μανουήλ Φιλής για εικόνα του αγίου, καθώς και τον συμβολισμό τής γυμνότητάς του: Ivan Dprijć, *Epigram, Art, and Devotion in Later Byzantium* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 169-72.

599. Βολανάκης, «Ναῦδρια του Κάστρου Χώρας Καλύμνου», 142.



Εικ. 76. Ο άγιος Ονούφριος.

άλλες απεικονίσεις του, όπως λ.χ. στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου Ρόδου (1372)⁶⁰⁰ ή με το σύνολο των γνωστών παραδειγμάτων από την Κύπρο⁶⁰¹, τη Μακεδονία κ.α., όπως εξελίχθηκαν από τον 14ο αιώνα και εντεύθεν⁶⁰². Η παραλλαγή του αγίου με ειλητό, που ακολουθείται σε πολλά μεταβυζαντινά έργα, φαίνεται πως δημιουργήθηκε κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο⁶⁰³. Αναφορικά με το κόσμημα του επίτιτλου, αυτό απαντά απaráλλακτο ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον γνωστό χειρόγραφο κώδικα της συλλογής Jaharis (περ. 1100)⁶⁰⁴.

Από τις παλαιότερες απεικονίσεις του στη Δωδεκάνησο είναι αυτές της Τήλου, στον Άγιο Ιωάννη τον Αβαλά και τον Άγιο Νικόλαο στο Μισοσκάλι (13ος αιώνας)⁶⁰⁵. Ακολουθούν το καθολικό της μονής του Θάρι (στρώμα του 14ου αιώνα)⁶⁰⁶, ο Άγιος Γεώργιος στα Λώρυμα Μασάρων (τέλη του 14ου αιώνα)⁶⁰⁷, η Ζωοδόχος Πηγή στις Στελιές Σιανών (15ος αιώνας)⁶⁰⁸, η Παναγία Παρμενιώτισσα Ψίνθου (τέλη του 15ου αιώνα)⁶⁰⁹ και η Υπαπαντή στον Κουφά Παραδεισίου (15ος αιώνας)⁶¹⁰, όλα στη Ρόδο, και η Αγία Τριάδα στα Νικειά στη Νίσυρο (μέσα του 15ου αιώνα)⁶¹¹. Βυζαντινοί, τέλος, ναοί αφιερωμένοι στον άγιο απαντούν στον Αρχάγγελο Ρόδου⁶¹², στο Βουνό της Χάλκης⁶¹³ και στην περιοχή Φράχτια της Τήλου⁶¹⁴.

Στη δυτική πλευρά του μετώπου της βόρειας κόγχης, πλάι στον άγιο Ονούφριο, εικονίζεται ένας ολόσωμος άγιος ασκητής (Εικ. 77). Φορεί μελανό ποδήρη χιτώνα, σκουροκόκκινο ιμάτιο και ομοιόχρωμο βραχύ μανδύα⁶¹⁵. Από την κεφαλή του, λόγω της κακής κατάστασης, δεν διακρίνονται λεπτομέρειες

600. Πακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 123, εικ. 15.

601. Όπως, λ.χ. σε φορητή εικόνα του 13ου αιώνα από τη Φλάσση, Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, «Εικόνες και σταυροί του 12ου-14ου αιώνα από την Ιερά Μητρόπολη Μόρφου», στο *Κυπριακῶ τῶ τρόπῳ – Maniera Cypria. Η ζωγραφική του 13ου αιώνα στην Κύπρο ανάμεσα σε δύο κόσμους*, κατ. έκθ., επιμ. Ιωάννης Α. Ηλιάδης (Λευκωσία: Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', 2017), 72-4, εικ. 75, φορητή εικόνα (14ος-15ος αιώνας) από τον ναό του Προδρόμου στο ομώνυμο χωριό της Κύπρου: *Η Μόρφου ως Θεομόρφου του χθες, του σήμερα και του αύριο*, κατ. έκθ., επιμ. Λευκή Μιχαηλίδου, Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου (Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζίης Κύπρου, Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, 2011), 108-9 (Χριστόδουλος Α. Χατζηχριστοδούλου) κ.ά.

602. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στην Καστοριά*, 235 σημ. 2314 και 2316.

603. Αργυρώ Καραμπερίδη, *Η Μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων* (Ιωάννινα: Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, 2009), 270 σημ. 2185, 2186.

604. John Lowden, *The Jaharis Gospel Lectionary. The Story of a Byzantine Book* (New York: Metropolitan Museum, 2009), 51, εικ. 46.

605. Katsioti, «Les déplacements d'artistes syriens», 189-91, εικ. 13.

606. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 124.

607. Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη*, 35.

608. Τοιχογραφίες δημοσίευτες.

609. Μνεία στο Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 222.

610. Τοιχογραφίες δημοσίευτες.

611. Τοιχογραφίες δημοσίευτες.

612. Papavassiliou, Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 324. Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 31. Πακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 129 σημ. 65. Χαριστούλα Γιακουμάκη, Φωτεινή Ζερβάκη, «Μνημειακή τοπογραφία της περιοχής του Αρχαγγέλου στη Ρόδο», *ΔωδΧρον ΚΕ'* (2012): 124.

613. Σιγάλα, «Εννιαμερίτισσα», 364 σημ. 224. Μαρία Ζ. Σιγάλα, «Τα εκκλησάκια της Χάλκης σηματοδοτούν το αρχαίο τοπίο της», *ΔωδΧρον ΚΣΤ'* (2014): 180-81.

614. Δημοσίευτες τοιχογραφίες.

615. Για τα ενδύματα των μοναχών, βλ. Philippus Oppenheim, *Das Mönchskleid im christlichen Altertum* (Freiburg im Breisgau: Herder, 1931).

πλην της σκουρόχρωμης κοντής του κόμης. Φέρει το δεξιό χέρι μπροστά στο στήθος σε χειρονομία ευλογίας, ενώ με το αριστερό στηρίζει μετάλλιο με την κατεστραμμένη μορφή του Χριστού σε προτομή και ταυτόχρονα κρατεί ανεπτυγμένο ειλητό με εξίτηλη επιγραφή. Από το αγωνυμίο του έχουν σωθεί αποσπασματικά μόνο τέσσερα γράμματα: .../ CTE..., που τον ταυτίζουν με τον άγιο Στέφανο τον Νέο⁶¹⁶.

Ο άγιος Στέφανος ο Νέος είναι από τους σημαντικότερους εικονόφιλους ομολογητές, επιφανής μοναχός του 8ου αιώνα και ένας από τους σπουδαιότερους μάρτυρες κατά την πρώτη περίοδο της Εικονομαχίας. Σύμφωνα με τον βίο του, που γράφτηκε από τον Συμεών τον Μεταφραστή⁶¹⁷, μόνασε σε ηλικία δεκαέξι ετών και δεκαπέντε χρόνια αργότερα ίδρυσε κοινόβιο και έγινε ηγούμενος. Αντιταχθείς στις αποφάσεις της Συνόδου της Ιέρειας (754) ψάλλοντας δημόσια το τροπάριο «τὴν ἄχραντον εἰκόνα σου προσκυνούμεν»⁶¹⁸, φυλακίσθηκε και αργότερα μαρτύρησε διὰ ξυλοδαμού, αφού τον έσυραν από τα πόδια στους δρόμους της Κωνσταντινούπολης. Εμφανίζεται στη μνημειακή τέχνη τον 11ο αιώνα, στον Όσιο Λουκά της Βοιωτίας και στη Νέα Μονή της Χίου⁶¹⁹. Στη δεύτερη περίπτωση εμφανίζεται για πρώτη φορά να κρατεί μια εικόνα στα χέρια του, ως σύμβολο του μαρτυρίου του⁶²⁰. Κατά τους επόμενους αιώνες στις απεικονίσεις του το στοιχείο αυτό έχει παγιωθεί, είτε ως δίπτυχο, όπως στο Βαčkονο, τη Μίλεσενα και τη Σοροcάνι, είτε ως απλή εικόνα. Σε κάποιες πρώιμες περιπτώσεις, όπως στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο, η εικόνα αυτή είναι της βρεφοκρατούσας Παναγίας⁶²¹. Από τον 14ο αιώνα όμως υιοθετείται αποκλειστικά η μορφή του Χριστού στην εικόνα που ο άγιος κρατεί⁶²². Παρόλο που το σχήμα της δεν είναι πάντα το ίδιο⁶²³, δεν έχει επισημανθεί άλλο παράδειγμα, στο οποίο να έχει



Εικ. 77. Ο άγιος Στέφανος ο Νέος.

616. Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. Αθανάσιος Δ. Παλιούρας, «Εικονογραφία αγίου Στεφάνου του Νέου», *Δωδώνη ΙΣΤ'* (1987): 483-96. Tomeković, *Les saints ermites*, 30-1, όπου βιβλιογραφία.

617. Για τον βίο του, βλ. George L. Huxley, «On the *Vita* of St Stephen the Younger», *Greek Roman and Byzantine Studies* 18, αριθ. 1 (1977): 97-108. Francesca Iadevaia, *Simeone Metafraste, Vita di S. Stefano Minore* (Messina: EDAS, 1984). Auzéry, *La Vie d'Étienne le diacre*. George L. Huxley, «Some Intertexts of the *Vita Stephanis Junioris*», *BMGS* 22 (1998): 200-14.

618. Auzéry, *La Vie d'Étienne le diacre*, 130-31.

619. Νανώ Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς* (Αθήνα: Μέλισσα, 1996), 48, εικ. 40. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 171-73. Η Μουρίκη αναλύει την πρόθεση να συμπεριληφθεί η εικόνα στα χέρια του αγίου, η οποία όμως δεν ολοκληρώθηκε αφήνοντας τον προβλεπόμενο χώρο ημιτελή, πιθανώς για τεχνικούς λόγους.

620. Bacci, «L'attribut des saints», 244.

621. Stylianos A., Stylianos J., *The Painted Churches of Cyprus*, 367, εικ. 218.

622. Tomeković, *Les saints ermites*, 30, όπου παραδείγματα. Πρβλ. Durand, Jolivet-Lévy, «Les "attributs" des saints», 217-18.

623. Durand, Jolivet-Lévy, «Les "attributs" des saints».

σχήμα μεταλλίου, όπως στο Φουντουκλί. Αντίθετα, σε πολλές περιπτώσεις μετάλλιο του Χριστού κρατεί ο άγιος Μηνάς⁶²⁴. Ο συνδυασμός, τέλος, εικόνας και ανεπτυγμένου ειλητού απαντά σε αρκετές διακοσμήσεις του ευρύτερου βαλκανικού χώρου⁶²⁵. Η σπάνις των απεικονίσεων του επισημαίνεται και στη Δωδεκάνησο, καθώς πρόκειται για τη μοναδική γνωστή, μέχρι στιγμής, ένταξη του στο εικονογραφικό πρόγραμμα μεσαιωνικής εκκλησίας στην περιοχή.

Στη βόρεια κόγχη του ναού σώζονται τρεις ολόσωμοι ασκητές, ο άγιος Γεράσιμος, ο άγιος Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης και ο άγιος Σάββας ο Ηγιασμένος (Εικ. 78).

Πρώτος από δυτικά απεικονίζεται, αποσπασματικά σωζόμενος, ο άγιος Γεράσιμος⁶²⁶. Ολόσωμος, μετωπικός, φορεί κεραμιδόχρωμο μακρύ μανδύα και βαθυκύανο ανάλαβο. Το κεφάλι του καλύπτεται από φαιόχρωμο κουκούλλιο. Με το δεξιό του χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατεί ανεπτυγμένο ειλητό με πολύστιχη, αταύτιστη επιγραφή, στην οποία διαβάζεται (Εικ. 79): ... ΑΥΘΑΔ[ΕΙΑ] / ... ΑΜΑΡΤΑΝΕΙ... / ΣΩΤΗΡ ΑΡ... Δεξιά του, κάτω από τη χειρίδα του ενδύματος, σώζονται ίχνη από το πορτοκαλόχρωμο λιοντάρι που τον συνόδευε. Εκατέρωθεν της κεφαλής του η επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ / Ο ΔΟΥ... / Ο ΘΗΡ.

Ο άγιος Γεράσιμος, με καταγωγή από τη Λυκία, ήταν ένας από τους πλέον φημισμένους ασκητές του 5ου αιώνα, ιδρυτής σημαντικού μοναστικού κέντρου ανάμεσα στην Ιερική και τον Ιορδάνη⁶²⁷. Ο άγιος, σε αντίθεση με τους άλλους μεγάλους ασκητές, δεν έχει απεικονισθεί σε πρώιμα μνημεία απαντά σπανιότατα μέχρι τον 14ο αιώνα⁶²⁸, όπως σποραδικές είναι οι απεικονίσεις του κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο⁶²⁹.

Το αγωνιό του στα δεξιά ακολουθούν δυσανάγνωστες λέξεις, δύο ή τρεις, με μόνα ευδιάκριτα τα τελευταία γράμματα: *ό θήρ*. Παρόλο που φαινομενικά εικονίζεται, όπως πάντα, μόνος και κατ' ενώπιον, ο ζωγράφος του Φουντουκλί δεν παραλείπει να κάνει υπόμνηση του γνωστότερου θαύματός του. Σύμφωνα με τον βίο του, ο άγιος κάποτε έβγαλε ένα αγκάθι από το πρησμένο πόδι ενός λιονταριού. Αφού το καθάρισε και έδεσε την πληγή, *ό θήρ*⁶³⁰ τον ακολουθούσε έκτοτε παντού και, μετά την κοίμησή

624. Βλ. σχετικά: Warren T. Woodfin, «An Officer and a Gentleman: Transformations in the Iconography of a Warrior Saint», *DOP* 60 (2006): 111-43. Για τους εικονοφόρους αγίους, βλ. στο ίδιο, 122-23, όπου βιβλιογραφία. Πρβλ. και Bacci, «L'attribut des saints», 244.

625. Tomeković, *Les saints ermites*, με συγκεντρωμένα παραδείγματα και βιβλιογραφία.

626. Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. ενδεικτικά: Tomeković, «Notes sur saint Gerasime». Tomeković, *Les saints ermites*, 51, 159-62. Bakalova, «Scenes from the Life of St. Gerasimus».

627. Για τον βίο του αγίου Γερασίμου, βλ. ενδεικτικά Αθανάσιος Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Συλλογή παλαιστινής και συριακής αγιολογίας* (Θεσσαλονίκη: Πουρναράς, 2001), 115-35. Tomeković, «Notes sur saint Gerasime». Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγιες εικόνες στὰ Ἱεροσόλυμα».

628. Αρχαιότερη όλων είναι η απεικόνισή του στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Τάλα Πάφου (τέλη του 12ου αιώνα): Mango, Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos», 170-71, εικ. 78.

629. Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγιες εικόνες στὰ Ἱεροσόλυμα», 295.

630. Βλ. Henry George Liddell, Robert Scott, *A Greek-English Lexicon* (Oxford: Clarendon Press, 1940), I, 799, λήμμα: «θήρ (ό)». Η λέξη προσδιορίζει, εκτός του θηρίου, το λιοντάρι. Για το επεισόδιο, βλ. Eva Haustein-Bartsch, «So gehorchten die wilden Tiere Adam». Zur Ikonographie einer Ikone des heiligen Gerasimos mit dem Löwen», στο *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, επιμ. Birgit Borkop, Barbara Maria Schellewald, Lioba Theis (Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1995), 259-78. Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγιες εικόνες στὰ Ἱεροσόλυμα», 295. Nancy Ševčenko, «The Hermit as Stranger in the Desert», στο *Strangers to Themselves: The Byzantine Outsider. Papers from the Thirty-second Spring Symposium of Byzantine*



Εικ. 78. Οι άγιοι Γεράσιμος, Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης και Σάββας ο Ηγιασμένος.

του αγίου, πέθανε από λύπη επάνω στον τάφο του. Μεμονωμένο το σπάνιο επεισόδιο εικονίζεται στην πίσω όψη αμφίγραπτης εικόνας στο Πατριαρχείο Ιεροσολύμων (περί το 1300)⁶³¹ και στο κλίτος της Παναγίας στη μονή Βαλσαμονέρου στην Κρήτη (1407)⁶³². επίσης, στο σύνολο των τεσσάρων γνωστών

Studies, University of Sussex, Brighton, March 1998, επιμ. Dion C. Smythe (Aldershot: Ashgate, 2000), 82. Ανάλογο επεισόδιο απαντά και στους βίους άλλων αγίων, όπως του Ιερωνύμου. Βλ. σχετικά: Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ο άγιος Ιερώνυμος με τόν λέοντα σέ εικόνες κρητικής τέχνης. Το θέμα και οι συμβολισμοί του», στο *Άνθη Χαρίτων*, 193-226.

631. Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγειες εικόνες στὰ Ίεροσόλυμα».

632. Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγειες εικόνες στὰ Ίεροσόλυμα», 295. Μπορμπουδάκη, «Ο αρχικός ναός της Παναγίας της Οδηγήτριας», 102-3, πίν. 13β. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Κατσιώτη, Μπορμπουδάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Βαλσαμονέρου*, κυρίως 102-3 (Μ. Μπορμπουδάκη).



Εικ. 79. Ο άγιος Γεράσιμος, το ενεπίγραφο ειλητό.

εικονογραφικών κύκλων του αγίου, με αρχαιότερο αυτόν του Αγίου Νικολάου του Ορφανού Θεσσαλονίκης⁶³³. Στο Φουντουκλί, ο ζωγράφος προσαρμόζει στην κάτω γωνία της ζωγραφικής επιφάνειας καθήμενο, σε μεγάλο βαθμό κατεστραμμένο, το λιοντάρι, και όχι όρθιο όπως στην εικόνα των Ιεροσολύμων.

Ο άγιος Γεράσιμος συμπεριλαμβάνεται στη χορεία των ασκητών σε μνημεία της Κρήτης στη στροφή του 15ου αιώνα, ενδεικτικά αναφέρουμε την Παναγία στα Καπετανιανά Μονοφατσίου (1401/2)⁶³⁴. Όπως έχει υποστηριχθεί από τον Βοκοτόπουλο, παρά το ότι η σχετικώς συχνή απεικόνιση του αγίου σε εκκλησίες μετά τον 14ο αιώνα, λ.χ. στον ναό του Αγίου Γεωργίου Μαλέα της Επιδαύρου Λιμηράς (πρώτο τρίτο του 15ου αιώνα)⁶³⁵, έχει αποδοθεί στην επίδραση των Ησυχαστών του Αγίου Όρους, απουσιάζει εντελώς από τους ναούς του Άθω, ενώ περιλαμβάνεται σε τοιχογραφίες της Σερβίας⁶³⁶. Η παρουσία του αγίου Γερασίμου στο Φουντουκλί δημιουργεί νέες παραμέτρους, συνδέοντάς τον με τον Ησυχασμό⁶³⁷.

Πλάι στον άγιο Γεράσιμο, σε ίδιο εικονογραφικό σχήμα, στέκει Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΟΣΙΟΣ / Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡΧΗΣ (Εικ. 78). Ο γηραιός άγιος, με κοντή γκριζωπή κόμη, εικονίζεται ολόσωμος μετωπικός και φορεί ενδύματα μεγαλόσχημου μοναχού: στιχάριο, γαλανό ανάλαβο και κεραμιδόχρωμο μακρύ μανδύα. Με το δεξιό του χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατεί ανοικτό ειλητό με πολύστιχη επιγραφή, από την οποία διαβάζεται: Η ΑΛΗΘΙΝΗ ΥΠΟΤΑΓΗ / ΕΣΤΙ ΤΟ ΚΑΤΕ...ΕΙΟΝ / Η ΔΙΑ ΤΟ Θ.../ .ΠΑΤ/ (Εικ. 80).

Ο άγιος Θεοδόσιος «ο Κοινοβιάρχης» καταγόταν από το χωριό Μογαρισσό της Καππαδοκίας. Σε νεαρή ηλικία μόνασε αρχικά σε κοινόβιο, κατόπιν όμως αναχώρησε για μεγάλο διάστημα, όπως και ο

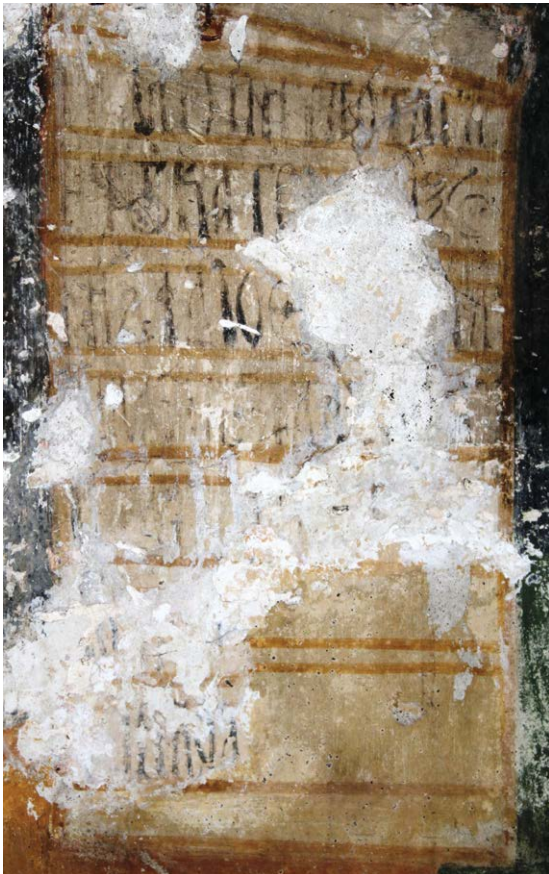
633. Τσιτουρίδου, Άγιος Νικόλαος Ορφανός, 176-79, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία και εικονογραφικά παράλληλα. Βλ. επίσης Bakalova, «Scenes from the Life of St. Gerasimus». Karin Kirchner, «Die Bildausstattung des südlichen Annex der Nikolauskirche in Thessaloniki – Überlegungen zum Verhältnis von Bildauswahl und Funktion eines Seitenraumes», στο *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil, Symposium in Marburg vom 25.-29.6.1997*, επιμ. Guntram Koch (Wiesbaden: Reichert, 2000), 147-64.

634. Μνεία στο Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, 159.

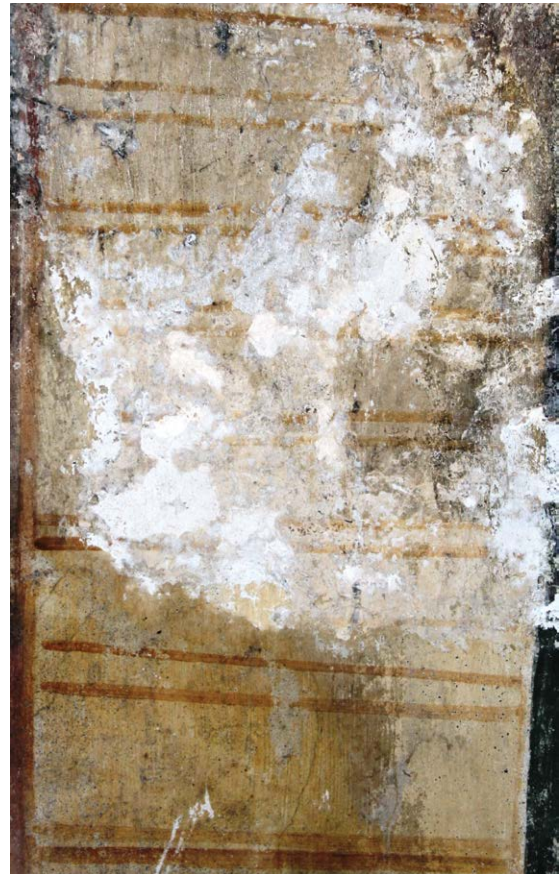
635. Νικόλαος Β. Δρανδάκης, Νικόλαος Γκιολές, Ελένη Δωρή κ.ά., «Έρευνα στην Έπιδαυρο Λιμηρά», *ΠΑΕ* (1982): 465, πίν. 248.

636. Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγειες εικόνες στα Ίεροσόλυμα», 296.

637. Αναφορικά με τις ησυχαστικές αντιλήψεις στα Δωδεκάνησα, βλ. Κατσιώτη, «Ησυχασμός».



Εικ. 80. Ο άγιος Θεοδόσιος, το ενεπίγραφο ειλητό.



Εικ. 81. Ο άγιος Σάββας, το ενεπίγραφο ειλητό.

παράπλευρος άγιος Σάββας. Έπειτα αποφάσισε να ιδρύσει κοινόβιο του τύπου του αγίου Γερασίμου. Η σχέση του κοινοβίου αυτού με τη λαύρα του αγίου Σάββα ήταν στενή. Τους αρχαίους μοναχούς παρέπεμπε ο άγιος Σάββας στον Θεοδόσιο, τον οποίο ονόμαζε «ηγούμενο παιδων», ενώ τον εαυτό του θεωρούσε «ηγούμενο ηγουμένων», καθιστώντας το κοινόβιο ένα προκαταρκτικό στάδιο προετοιμασίας για όσους ήθελαν να γίνουν αναχωρητές, με άσκηση για την προσωπική τους τελειοποίηση και εργασία προς όφελος του πλησίον. Η εργασία ήταν απαραίτητος όρος της μοναχικής ζωής. Στην είσοδο του κοινοβίου υπήρχε η επιγραφή: «μηδεις ράθυμος εισίτω». Υπήρχαν εργαστήρια για ποικίλα εργόχειρα, αλλά και ξενώνες, πτωχοκομεία, γηροκομεία και νοσοκομεία. Από το κοινόβιο προήλθαν πολλοί επίσκοποι και πατριάρχες της Εκκλησίας (Μόδεστος, Σωφρόνιος κ.ά.). Ο άγιος Θεοδόσιος κοιμήθηκε την 11η Ιανουαρίου 529, ημέρα που τελείται η μνήμη του από την Εκκλησία.

Ο άγιος εικονίζεται συνήθως ως γέρος διχαλογένης⁶³⁸, όπως στην τοιχογραφία του Φουντουκλί και σε εικόνα από την εκκλησία του Αγίου Κασσιανού Λευκωσίας, του 15ου αιώνα, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ'⁶³⁹.

638. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Έρμηνεία*, 162. Τομεκονίε, *Les saints ermites*, 46-7.

639. Ιωάννης Α. Ηλιάδης, *Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' . Οδηγός Βυζαντινού Μουσείου* (Λευκωσία: Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', 2017), 94.

Το κείμενο του ειλητού αποτελεί παραλλαγή των χωρίων του αγίου Ευθυμίου⁶⁴⁰. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι λέξεις που διακρίνονται στο απόσπασμά του δεν έχουν επισημανθεί στα γνωστά παραδείγματα⁶⁴¹. Δεν μπορεί να θεωρηθεί απίθανο, ωστόσο, ότι πρόκειται για παράφραση πατερικού κειμένου, όπως έχει παρατηρηθεί και αλλού⁶⁴².

Τελευταίος σε σειρά, πλάι στη βόρεια θύρα, εικονίζεται ο άγιος Σάββας (Εικ. 78). Από την κατεστραμμένη σε μεγάλο βαθμό μορφή διακρίνονται καλύτερα ο ρόδινος μακρὺς μανδύας και ο κυανὸς ανάλαβος. Το χρώμα του γενίου του είναι τεφρό, δεν είναι ωστόσο εύκολο να διαπιστωθεί εάν ήταν διχαλωτό, σύμφωνα με τον διαδεδομένο τύπο του⁶⁴³. Στο αριστερό του χέρι κρατεί ανεπτυγμένο ειλητό με χαμένη πολύστιχη επιγραφή⁶⁴⁴ (Εικ. 81). Εκατέρωθεν της κεφαλής του, το αγιωνύμιο: *Ο / ΑΓΙΟΣ CA/BAC / Ο Η/ΓΙΑ/CMΕ/ΝΟC*.

Ο άγιος Σάββας γεννήθηκε το 439 στην Καπαδοκία και θεωρείται ως ένας από τους θεμελιωτές του μοναχισμού στην περιοχή της Παλαιστίνης⁶⁴⁵. Ασκήτευσε νέος και διακρίθηκε ιδρύοντας τέσσερα μοναστήρια, με σημαντικότερα το Mar Saba (Μεγάλη Λαύρα) και τη Νέα Λαύρα στην Ιερουσαλήμ. Η μνήμη του εορτάζεται στις 5 Δεκεμβρίου⁶⁴⁶.

Στη μνημειακή τέχνη εμφανίζεται ήδη από τον 8ο αιώνα στη Santa Maria Antiqua⁶⁴⁷, οι απεικονίσεις του όμως αυξάνονται κατά την παλαιολόγεια περίοδο με χαρακτηριστικά παραδείγματα το παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο (1302/3)⁶⁴⁸ και τον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό στη Θεσσαλονίκη (1310-1320)⁶⁴⁹, τον Άγιο Ανδρέα στην Treska (1389)⁶⁵⁰, την Παντάνασσα στον Μυστρά⁶⁵¹. Στη Ρόδο απαντά, μεταξύ άλλων, στο καθολικό της μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Θάρι (στρώμα του 14ου αιώνα)⁶⁵², στον Άγιο Γεώργιο στα Λώρυμα (τέλη του 14ου αιώνα)⁶⁵³ και στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/35)⁶⁵⁴.

640. Jean-Claude Guy, *Les apophthegmes des pères. Collection systématique*, 1 (Paris: Editions du Cerf, 1995), 333.

641. Tomeković, *Les saints ermites*, 70, όπου βιβλιογραφία.

642. Βλ. επί παραδείγματι το ειλητό του μοναχού, πιθανώς του αγίου Ευθυμίου, στον ναό του Αγίου Δημητρίου στο Κάστρο Γερακίου, στο οποίο φαίνεται πως παραφράζεται χωρίο από τον βίο του Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 89-90.

643. 'Ο άγιος Σάββας γέρων, ἔχων τὸ γένειον εἰς δύο χωρισμένον [...], Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 162. Tomeković, *Les saints ermites*, 23-4. Gustav Kühnel, «Palestinian Monasticism and Political Iconography», στο Patrich, *The Sabaite Heritage*, 353.

644. Για τα κείμενα που συνήθως εγγράφονται στο ειλητό του, βλ. Tomeković, *Les saints ermites*, 71.

645. Για τον άγιο Σάββα, βλ. Joseph Patrich, *Sabas, Leader of Palestinian Monasticism. A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Centuries*. DOS 32 (Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1995). Patrich, *The Sabaite Heritage*.

646. Σωφρόνιος Ευστρατιάδης, *Αγιολόγιον τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας* (Αθήνα: Αποστολική Διακονία, χ.χ.), 412-13.

647. Wladimir de Grüneisen, *Sainte Marie Antique* (Rome: Max Bretschneider, 1911), 113, πίν. IC. XXVIII.

648. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου*, εικ. 38.

649. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 204.

650. Prolović, *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska*, 165-66, εικ. 62.

651. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 194-96.

652. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 124.

653. Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη*, 36.

654. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 132-33, εικ. 35, 36. Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου και ο ζωγράφος Αλέξιος», 181, εικ. 4.

Αγίες (Εικ. 13, αριθ. 78, 26, 27, 68, 69)

Αντίκρου στον άγιο Παντελεήμονα, στη δυτική πλευρά του μετώπου της βόρειας κόγχης και πλάι στην οσία Μαρία την Αιγυπτία, εικονίζεται ολόσωμη και μετωπική νεαρή αγία (Εικ. 82). Φορεί ποδήρη λευκό χιτώνα και ανοικτό, δυτικού τύπου ερυθρό μαφόριο, ανάλογο με αυτό της Παναγίας στη Δέηση⁶⁵⁵. Η αγία στο υψωμένο δεξιό της χέρι κρατεί σταυρό τύπου Ανάστασης, ενώ το αριστερό της είναι χαμηλωμένο, ελαφρώς αποκομμένο από το σώμα της. Η εκατέρωθέν της επιγραφή είναι δυσανάγνωστη: Μ./Δ/./Η. Πρόκειται πιθανώς για την αγία Μαγδαληνή, της οποίας η λατρεία στη Δύση σημειώνεται ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, ενώ στην Ανατολή έναυσμα για την αναβίωση, αν όχι για την εισαγωγή της, δόθηκε επί βασιλείας Ανδρονίκου Β' με ένα εγκώμιο του Νικηφόρου Κάλλιστου Ξανθόπουλου⁶⁵⁶. Ο συμφυρμός με το πρόσωπο της Μαρίας, αδελφής του Λαζάρου, της μυροφόρου και ακολούθου του Χριστού και της ανώνυμης αμαρτωλής που έπλυνε και σκούπισε με τα μαλλιά της τα πόδια του Χριστού, επηρέασε τα αγιολογικά κείμενα και τις απεικονίσεις της στη δυτική τέχνη, όχι όμως και στο Βυζάντιο, όπου η εκδοχή της αμαρτωλής Μαγδαληνής θεωρείται πως ήταν άγνωστη⁶⁵⁷.

Η μόνη, εισέτι, γνωστή απεικόνισή της ως μεμονωμένης αγίας στην ορθόδοξη εικονογραφία προέρχεται από τον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στα Χρύσαφα της Λακωνίας (1367/68)⁶⁵⁸, γεγονός που δείχνει ότι η αγία δεν έχαιρε ιδιαίτερης τιμής στη δημόσια λατρεία⁶⁵⁹. Αυτό, όμως, φαίνεται να αλλάζει κατά την ύστερη περίοδο, τουλάχιστον σε φραγκοκρατούμενες περιοχές, όπως στην Κύπρο, όπου η αγία εικονίζεται στον διάκοσμο του Αγίου Γεωργίου του Εξορινού στην Αμμόχωστο (τέλη του 14ου αιώνα)⁶⁶⁰. Στην Κύπρο είναι επίσης γνωστή φορητή εικόνα από την εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ του Τρυπιώτη στη Λευκωσία, στην οποία παριστάνεται η Θεοτόκος Οδηγήτρια πλαισιωμένη από τον Ιωσήφ και τη Μαρία τη Μαγδαληνή. Εξαιρετο δείγμα εκλεκτικής κυπριακής ζωγραφικής της βενετοκρατίας, χρονολογημένο στα τέλη του 15ου-αρχές του 16ου αιώνα, με προσλαμβάνουσες που απορρέουν από τη συνύπαρξη Ελλήνων και Λατίνων στη Μεγαλόνησο κατά τη συγκεκριμένη περίοδο⁶⁶¹. Ωστε καίτοι από δύο μόνον γνωστά παραδείγματα, εκτός του Φουντουκλί, καθίσταται φανερή η εισαγωγή της εικονογραφίας της αγίας στην ευρύτερη περιοχή τουλάχιστον κατά τον 15ο αιώνα.

655. Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 257 σημ. 42, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα και βιβλιογραφία.

656. Foskolu, «Mary Magdalene between East and West».

657. Βασιλική Φωσκόλου, «Η ξανθομαλλούσα αδελφή του Λαζάρου στην Όμορφη Εκκλησία της Αθήνας. Μια ακόμη πρόταση ιστορικής ανάγνωσης των “δυτικών επιδράσεων” στην τέχνη της λατινοκρατούμενης Ανατολής», *Δασκάλα*, 507-23.

658. Νικόλαος Β. Δρανδάκης, «Ο σταυροειδής ναός του Προδρόμου στα Χρύσαφα της Λακεδαίμονος», *ΛακΣπουδ* 9 (1988): 308 σημ. 4.

659. Foskolu, «Mary Magdalene between East and West», 282.

660. Michele Bacci, «Syrian, Palaiologan, and Gothic Murals in the “Nestorian” Church of Famagusta», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006): 217-18, εικ. 8, <https://doi.org/10.12681/dchae.483>. Ο ίδιος, «L'attribut des saints», 254-56, εικ. 18.

661. Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Εικόνα Οδηγήτριας με δύο αγίους στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Τρυπιώτη στη Λευκωσία. Το έργο και τα νοήματά του», στο *Πρακτικά του Τρίτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία, 16-20 Απριλίου 1996)*. Β'. *Μεσαιωνικό Τμήμα* (Λευκωσία: Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 2001), 395-409. Stefano G. Casu, Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, Γιάννης Τουμαζής (επιμ.), *Θεοτόκος-Madonna*, κατ. έκθ. (Λευκωσία, 2005), 56-7, αριθ. 10 (Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου).



Εικ. 82. Η αγία Μαγδαληνή.

Στη δυτική κόγχη, μια άλλη νεαρή αγία εικονίζεται σε παρόμοιο τύπο. Μετωπική έως την οσφύ, φορεί ανοιχτοπράσινο, κλειστό στον λαιμό, μανδύα (Εικ. 83). Διακρίνονται τα ίσια μαλλιά της πίσω από αραχνοϋφαντη καλύπτρα που πέφτει στους ώμους της, συγκρατημένη από επιβλητικό, πολυτελές στέμμα⁶⁶². Ίχνη γραμμάτων που σώζονται από το αγιωνύμιο καθιστούν αμφίβολη την ταύτισή της, η έκτασή τους όμως δείχνει ότι ίσως πρόκειται για την αγία Αικατερίνη, παρά για άλλη μάρτυρα που αποδίδεται με παρόμοια, αυτοκρατορική στολή, όπως την αγία Ειρήνη⁶⁶³.

Η αγία Αικατερίνη, η νεαρή μάρτυς από την Αλεξάνδρεια, απεικονίζεται στον παγιωμένο ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο τύπο⁶⁶⁴. Με βασιλικά ενδύματα και στέμμα αποδίδεται και στον σύγχρονο με το Φουντουκλί διάκοσμο του νοτίου κλίτους του ομώνυμου ναού της στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου. Η κακή διατήρησή της δεν αφήνει να φανούν λεπτομέρειες της μορφής, όπως εάν με το αριστερό της χέρι κρατούσε κλαδί φοίνικα ή είχε την παλάμη προς τον θεατή⁶⁶⁵.

662. Για τις αγίες με αυτοκρατορική αμφίεση, βλ. Parani, *Byzantine Material Culture*, 39-41. Για τη γυναικεία κόμμωση, βλ. ενδεικτικά: Melita Emmanuel, «Hairstyles and headdresses of empresses, princesses and ladies of aristocracy in Byzantium», *ΔΧΑΕΙΖ'* (1993-1994): 113-20, <https://doi.org/10.12681/dchae.1096>. Η ίδια, «Some Notes on the External Appearance». Μελίτα Εμμανουήλ, «Η γυναικεία κόμμωση στα χρόνια του Βυζαντίου», στο *Η γυναίκα στο Βυζάντιο*, 161-70. Durand, Jolivet-Lévy, «Les "attributs" des saints», 224.

663. Για την αγία Ειρήνη, βλ. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, στήλ. 653. Για την επιλογή της απεικόνισής της σε ναούς της περιφέρειας, βλ. ενδεικτικά: Gerstel, *Rural Lives*, 82. Ειδικά για τη Ρόδο, βλ. Όρλάνδος, «Ναοί της Ρόδου», 150 σημ. 1. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 110-11.

664. Από την πλουσιότετη βιβλιογραφία για την αγία βλ. ενδεικτικά: Christine Walsh, *The Cult of St. Katherine of Alexandria in Early Medieval Europe* (Aldershot, UK – Burlington, VT: Ashgate 2007). Nancy Patterson-Ševčenko, «The Monastery of Mount Sinai and the Cult of St Catherine», στο *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Variorum Collected Studies (Farnham, UK – Burlington, VT: Ashgate, 2013), XVIII, 1-27. Angeliki Stavropoulou, «Catherine, sage et sainte: les débuts de son iconographie en France», στο *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy*, 595-613.

665. Αρχοντόπουλος, «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης», 88, πίν. 22.



Εικ. 83. Η αγία Αικατερίνη.

Ας αναφερθεί ότι στην ύπαιθρο του νησιού δεν αποτελεί την πλέον προσφιλή αγία, και απαντά μάλλον σπάνια στη διακόσμηση των εκκλησιών⁶⁶⁶.

Στο άνω, ορθογώνιο διάχωρο της ανατολικής παραστάδας στο μέτωπο της νότιας κόγχης εικονίζεται ημίσωμη η αγία Βαρβάρα, όπως προκύπτει από τα ίχνη του σχεδόν εξίτηλου αγιωνυμίου της *H AG[IA] / B[A]PB[APA]* (Εικ. 84). Η νεαρή αγία φορεί δυτικού τύπου τεφροκύανο μανδύα, τον οποίο συναρμολογεί ψηλότερα από το στήθος στρογγυλή πόρπη, διάλιθη όπως και η ταινιωτή παρυφή του, αφήνοντας τριγωνικό άνοιγμα στον λαιμό. Διάλιθες είναι και οι άκρες του χιτώνα της, που διακρίνονται καθώς η αγία προτείνει την αριστερή παλάμη στη συνήθη χειρονομία των μαρτύρων, ενώ με το δεξιό χέρι, αντί του σταυρού⁶⁶⁷, ως εθισται, φαίνεται πως κρατεί φιαλίδιο, που ελάχιστα διακρίνεται.

Η αγία Βαρβάρα, μια από τις πλέον αγαπητές μάρτυρες στην ορθόδοξη εικονογραφία⁶⁶⁸, καταγόταν από τη Νικομήδεια και έζησε κατά

τον 3ο αιώνα. Αποκεφαλίσθηκε από τον ίδιο τον πατέρα της, που ήταν ειδωλολάτρης αξιωματούχος, εξαιτίας της μεταστροφής της στον χριστιανισμό. Η μνήμη της εορτάζεται στις 4 Δεκεμβρίου⁶⁶⁹. Η αγία θεωρείτο προστάτις των ασθενών κατά της ευλογιάς⁶⁷⁰.

Η αγία Βαρβάρα στο Φουντουκλί εικονίζεται χωρίς στέμμα, αλλά δεν διακρίνεται ούτε ο παγιωμένος πολυτελής κεφαλόδεσμός της. Δεν θεωρείται απίθανο ο ζωγράφος να ακολούθησε είτε τη δυτική εικονογραφία της αγίας⁶⁷¹, είτε παραλλαγή του τύπου που για πρώτη φορά εμφανίζεται στον διάκοσμο του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά Κύπρου (1474). Εκεί, ο λευκός κεκρύφαλός της αφήνει

666. Αρχοντόπουλος, «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης», 99-100.

667. Η εικασία ότι η μάρτυς κρατούσε σταυρό δεν ευσταθεί, καθώς η υποθετική οριζόντια κεραία αναπόφευκτα θα διακρινόταν πάνω στη λευκή κάθετη παρυφή του μανδύα της μπροστά στο στήθος.

668. Για την πρώιμη εικονογραφία της μορφής, βλ. ενδεικτικά: Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 259-61.

669. Για τον βίο και το μαρτύριό της, βλ. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, 277-78. ΘΗΕ 3, 608-11. Θεόδωρα Αντωνοπούλου, «Ένα ανέκδοτο ποίημα για την αγία Βαρβάρα από τον κώδ. Barrocci 197», στο *Φιλοτιμία, Τιμητικός τόμος για την ομότιμη καθηγήτρια Αλκμήνη Σταυρίδου-Ζαφράκα*, επιμ. Θεόδωρος Κορρές, Πολύμνια Κατσώνη, Ιωάννης Λεοντιάδης, Ανδρέας Γκουτζιουκώστας (Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 2011), 69-74 με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

670. Βλ. ενδεικτικά: Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό της Ρόδου*, 178.

671. Για την εικονογραφία και τη λατρεία της αγίας στη Δύση, βλ. Emanuela Elba, «Culto e iconografia di Santa Barbara in Italia meridionale. Lineamenti di una ricerca», στο *Santi venuti dal mare*, 415-46.

ακάλυπτα τα μαλλιά και οι ξανθοί βόστρυχοί της πέφτουν μπροστά εκατέρωθεν του προσώπου της⁶⁷². Η διαφορά με τη ροδιακή τοιχογραφία είναι ότι στη δεύτερη δεν διακρίνεται ο πολυτελής κεφαλόδεσμος ούτε στους ώμους, ούτε μπροστά στο στήθος της, όπως στον Πεδουλά.

Άλλο, εξίσου ενδιαφέρον, κοινό εικονογραφικό στοιχείο μεταξύ του Φουντουκλί και του Πεδουλά είναι το φιαλίδιο που πιθανώς κρατεί η αγία⁶⁷³ και στη ροδιακή παράσταση, ανάλογο με αυτά που έχει φέρει στο φως η αρχαιολογική σκαπάνη κατά το παρελθόν. Πρόκειται για γνωστό τύπο γυάλινου φιαλιδίου-μυροδοχείου που έχει χρονολογηθεί στην ίδια εποχή (τέλη του 15ου-αρχές του 16ου αιώνα)⁶⁷⁴ και αποτελούσε σύνηθες ταφικό κτέρισμα. Η απεικόνισή του εδώ φαίνεται να συνδέεται μάλλον με τις θεραπευτικές ιδιότητες της αγίας και λιγότερο με την ταφική του χρήση. Παρόλο που ανάλογη απεικόνιση φαίνεται να αποτελεί άπαξ για τον δωδεκανησιακό χώρο, θεωρούμε πως μία ιδιότυπη εικόνα του τέλους του 15ου αιώνα στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου στη Ρόδο (Εικ. 156)⁶⁷⁵ πιθανότατα απεικονίζει τη Βαρβάρα, καθώς η αγία έχει ξέπλεκα μαλλιά· στην εικόνα φέρει στέμμα και κρατεί σταυρό μάρτυρα. Στην Κύπρο, άλλωστε, έχουν επισημανθεί περισσότερα παραδείγματα⁶⁷⁶.



Εικ. 84. Η αγία Βαρβάρα.

672. Περδίκης, *Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά*, 83-4, 90-1. Ανάλογες απεικονίσεις της είναι συνηθέστερες κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, βλ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στην Καστοριά*, 251, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα.

673. Το φιαλίδιο είναι σύνηθες εικονογραφικό στοιχείο που συνοδεύει την αγία Αναστασία τη Φαρμακολύτριά, βλ. ενδεικτικά: Kalorissi-Verti, «The Murals of the Narthex», 115-22.

674. Βλ. ενδεικτικά: Μαρία Ζ. Σιγάλα, «Γυάλινα κτερίσματα στη μεσαιωνική έκθεση στο Καστέλλο της Ρόδου», στο *Χάρης Χαίρε*, II, 211 εικ. 1-3. Κόλλιας κ.ά., *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ.*, 69, εικ. 80.

675. Η εικόνα είναι αδημοσίευτη. Σε φυλλάδιο της έκθεσης της Παναγίας του Κάστρου, όπου παρατίθεται έγχρωμη φωτογραφία της, χρονολογείται στα τέλη του 15ου-αρχές του 16ου αιώνα: Κόλλιας, *Η ζωγραφική στη Ρόδο μέχρι τον 18ο αιώνα*, αριθ. 4. Στον κατάλογο της έκθεσης του Παλατιού αναφέρεται ως αγία Αικατερίνη (;) και χρονολογείται στις τελευταίες δεκαετίες του 15ου αιώνα: Κόλλιας κ.ά., *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ.*, 105.

676. Πρόκειται για μία εικόνα από τον ναό του Αγίου Κασσιανού Λευκωσίας και μία από την Αγία Ζώνη Αμμοχώστου, αμφότερες χρονολογημένες στον 16ο αιώνα: Περδίκης, *Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά*, 90.



Εικ. 85. Η αγία Κυριακή.



Εικ. 86. Η αγία Παρασκευή.

Κάτω από τον άγιο Τιμόθεο, σε σκουροπράσινο βάθος, ακολουθεί η στηθαία απεικόνιση της αγίας Κυριακής (Εικ. 85). Έχει σχεδόν ολοσχερώς χαθεί, εκτός από τμήματα του κεραμιδόχρωμου ενδύματός της με τη μαργαριτοποίκιλτη παρυφή, ορατή στον αριστερό της βραχίονα. Τη συνοδεύει η επιγραφή: Η / ΑΓΙΑ / Κ[Υ]/ΡΙΑ/ΚΗ.

Οι απεικονίσεις της αγίας Κυριακής, νεαρής μάρτυρος με αριστοκρατική, πολυτελή ένδυση και ενίοτε με στέμμα⁶⁷⁷, την καθιστούν ιδιαίτερα λαοφιλή από τον 13ο αιώνα και μετά, ιδίως στην ανατολική Μεσόγειο και την Κύπρο⁶⁷⁸. Εκεί, έχει παράλληλα επικρατήσει ο εικονογραφικός τύπος, σύμφωνα με τον οποίον ο λώρος της κοσμεύεται με μέταλλα που περιέχουν γυναικείες προτομές-προσωποποιήσεις των ημερών της Μεγάλης Εβδομάδας⁶⁷⁹. Ο συμφυρμός της αγίας Κυριακής με την Κυριακή του Πάσχα παραλληλίζεται με την αντίστοιχη της αγίας Παρασκευής με τη Μεγάλη Παρασκευή. Η από κοινού, άλλωστε, απεικόνισή τους είναι γνωστή και από άλλα σύγχρονα έργα⁶⁸⁰.

Στο κατώτατο στηθάριο εικονίζεται, σε ερυθρό βάθος, η αγία Παρασκευή (Εικ. 86). Φορεί γκριζογάλανο μαφόριο που καλύπτει την κεφαλή της. Από τη φθαρμένη παράσταση έχει σωθεί μόνο το

677. Για την εικονογραφία της αγίας Κυριακής, βλ. Zaza Gavrilović, «Observations on the Iconography of St. Kyriake, principally in Cyprus», στο *Λαμπηδών*, I, 255-64. Smiljka Gabelić, «St. Kyriaki in Wallpainting in Cyprus», *Archaeologia Cyprica* 1 (1985): 115-19.

678. Mouriki, «The Cult of Cypriot Saints», 254, εικ. 22. Carolyn L. Connor, «Female Saints in Church Decoration of the Troodos Mountains in Cyprus», στο *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, επιμ. Nancy Patterson Ševčenko, Christopher F. Moss (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999), 211-28.

679. Mouriki, «The Cult of Cypriot Saints», 254.

680. Όπως στην περίπτωση της Παναγίας «στης Γιαλλούς» Νάξου (1288/89): *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Νάξος*, επιμ. Μανόλης Χατζηδάκης (Αθήνα: Μέλισσα, 1989), 103, εικ. 6 (Νικόλαος Β. Δρανδάκης), ή στον Άγιο Νικόλαο στο Κάστρο της Ζαρνάτας (δεύτερο μισό του 15ου αιώνα): Νικόλαος Δρανδάκης, Ελένη Δωρή, Σοφία Καλοπίση,

αριστερό της χέρι, το οποίο φέρει μπροστά στο στήθος με ανοικτή προς τον θεατή την παλάμη. Εκτέρωθεν της κεφαλής της η επιγραφή: [H]/ AΓ[IA] ΠΑ/ΡΑ/ΚΕΥΗ.

Η αγία Παρασκευή, η πλέον λαοφιλής αγία στον χριστιανικό κόσμο μετά τη Θεοτόκο⁶⁸¹, απαντά συχνότατα στη διακόσμηση των ναών⁶⁸². Ο εικονογραφικός τύπος της, που επαναλαμβάνεται σταθερός από τη μεσοβυζαντινή εποχή⁶⁸³, ακολουθείται και στο Φουντουκλί. Άλλος γνωστός τύπος είναι αυτός που απαντά και σε κυπριακές εικόνες, στις οποίες η αγία κρατεί σε μετάλλιο τον Χριστό στην Άκρα Ταπείνωση⁶⁸⁴.

Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη (Εικ. 13, αριθ. 83)

Το ανατολικό τμήμα της βόρειας κόγχης καλύπτει μνημειακή παράσταση των ισαποστόλων Κωνσταντίνου και Ελένης (Εικ. 87). Οι άγιοι εικονίζονται μετωπικοί, κλίνοντας ανεπαίσθητα προς το κέντρο, με το ένα χέρι τους μπροστά στο στήθος, πιθανότατα σε στάση δέησης, ενώ με το άλλο βαστάζουν τον σταυρό⁶⁸⁵. Τα κεφάλια τους δεν σώζονται. Αμφότεροι φέρουν ενδυμασίες δηλωτικές του αξιώματός τους⁶⁸⁶ και τα στέμμάτα τους κοσμούνται με πρεπενδούλια⁶⁸⁷. Σώζονται οι επιγραφές O / A/ΓI/OC / KΩN/ CTAN/TINOC και H / A/ΓI/A / EΛE/N/H. Η κακή κατάσταση διατήρησής τους στον Άγιο Νικόλαο δεν επιτρέπει εκτενέστερες εικονογραφικές παρατηρήσεις.

Βικτωρία Κέπετζη, Μαρία Παναγιωτίδη, «Έρευνα στη Μάνη», *ΠΑΕ* (1981): 484. Για τον συνδυασμό των δύο αγίων και τους συμβολισμούς τους, βλ. Sharon Gerstel, «Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium», *DOP* 52 (1998): 100. Gerstel, *Rural Lives*, 66. Η Κ. Κεφαλά έχει ήδη επισημάνει, μεταξύ άλλων, τη συναπεικόνιση των δύο αγίων γυναικών στο περιθώριο αμφιπρόσωπης εικόνας του 15ου αιώνα με θέμα την Παναγία Γλυκοφιλούσα και τη Σταύρωση, που βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών και έχει αποδοθεί σε τοπικό εργαστήριο της περιοχής της Δωδεκανήσου, Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, Μήτηρ Θεού* (Αθήνα: Αδάμ, 1994), 160, αριθ. 38, πίν. 71 (Κωνσταντία Κεφαλά).

681. Αρχιμ. Σίλας Κουκιάρης, *Ο κύκλος του βίου της αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ Ικονίου στη χριστιανική τέχνη* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1994).

682. Για την αγία Παρασκευή βλ. παραπάνω, στον σχολιασμό της αγίας Κυριακής. Επίσης, Svetlana Tomekonί, «Hagiographie peinte: trois exemples crétois», *Zograf* 15 (1984): 44-7. Christopher Walter, «The Portrait of Saint Paraskeve», *Byzantinoslavica* 56 (1995): 753-57.

683. Για σχολιασμό της χειρονομίας της αγίας με την ανοικτή παλάμη και τον συμβολισμό της, βλ. Gerstel, *Rural Lives*, 83.

684. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι*, 149. Sirarpie Der Nersessian, «The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris. Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Image», *DOP* 16 (1962): 201-2, πίν. 3. Henri Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècles* (Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1929), 25, πίν. XLIII. Βλ. και την εικόνα της αγίας Παρασκευής στην Παναγία τη Χρυσαιλινώτισσα της Λευκωσίας (τέλη του 14ου αιώνα), Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, 63, εικ. 41.

685. Για το ιερό λείψανο του Τιμίου Σταυρού και τη λατρεία του, βλ. Anatole Frolov, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte* (Paris: Institut français d'Études byzantines, 1961).

686. Parani, *Byzantine Material Culture*, 38-41.

687. Elisabeth Pilz, *Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques*. Acta Universitatis Upsaliensis Figura, Nova series 15 (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1977).



Εικ. 87. Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, λεπτομέρεια.

Οι απεικονίσεις των αγίων Κωνσταντίνου⁶⁸⁸ και Ελένης⁶⁸⁹ αποκτούν μεγάλη διάδοση ιδιαίτερα μετά τον 13ο αιώνα⁶⁹⁰. Από τα έργα της περιοχής ας αναφερθούν χαρακτηριστικά οι τοιχογραφίες

688. Για την εικονογραφία του Μεγάλου Κωνσταντίνου, βλ. μεταξύ άλλων: Walter, *The Iconography of Constantine the Great*. Urs Peschlow, Gudrun Schmaltzbauer, «Konstantin als Vorbild weltlicher Herrschaft in Byzanz», στο *Imperator Caesar Flavius Konstantin – Constantinus der Grosse*, κατ. έκθ., επιμ. Alexander Demandt, Joseph Engemann (Mainz: Philipp von Zabern, 2007), 450-53. Επίσης, βλ. πρόσφατα: *Saint Emperor Constantine and Christianity*.

689. Για την αγία Ελένη, βλ. Hans A. Pohlsander, *Helena: Empress and Saint* (Chicago, IL: Ares, 1995). Andriani Georgiou, *The Cult of Flavia Iulia Helena in Byzantium. An Analysis of Authority and Perception through the Study of Textual and Visual Sources from the Fourth to the Fifteenth Century* (unpublished PhD thesis, University of Birmingham, 2012). Η ίδια, «Helena: The Subversive Persona of an Ideal Christian Empress in Early Byzantium», *Journal of Early Christian Studies* 21, αριθ. 4 (2013): 597-624.

690. Βλ. μεταξύ άλλων, Bissierka Penkova, «Les saints Apôtres Constantin et Hélène dans les fresques de l'église de Boïana», στο *Niš and Byzantium VIII*, 273-82. Tatjana Starodubcev, «Saint Constantine and Saint Helen in the Mural Painting in the Lazarević and Branković States (1371-1459)», στο *Niš and Byzantium XII: Constantine, In hoc signo vinces, 313-2013*, επιμ. Miša Rakocija (Niš, 2014), 361-78 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη). Zofia Brzozowska, «The Ideal Christian Rulers – Sts. Constantine and Helena in the Spiritual and Political Culture of Kievan Russia», στο *Saint Emperor Constantine and Christianity*, 497-507.

του Πανορμίτη στην Πλαγιά (14ος αιώνας)⁶⁹¹ και του Αγίου Νικολάου στο Κάστρο στη Χάλκη (15ος αιώνας)⁶⁹², των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου (1372)⁶⁹³, της Αγίας Τριάδας στην Ψίνθο (1407/8)⁶⁹⁴, του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Αρχαγγέλου (περ. 1428)⁶⁹⁵, του καθολικού της μονής Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Καμυρί (15ος αιώνας)⁶⁹⁶ και της Παναγίας Παρμενιώτισσας στην Ψίνθο (1490-1510)⁶⁹⁷ της Ρόδου και της Αγίας Τριάδας στα Νικειά Νισύρου (μέσα του 15ου αιώνα)⁶⁹⁸.

Το Όραμα του αγίου Παχωμίου με τον άγγελο (Εικ. 13, αριθ. 55)

Στη βόρεια κόγχη κάτω από την παράσταση του Λίθου, σε βραχώδες τοπίο παριστάνεται το Όραμα του Αγίου Παχωμίου με τον άγγελο (Εικ. 88). Αριστερά εικονίζεται γηραιός με λευκά μαλλιά Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΠΑΧΩΜΙΟC⁶⁹⁹ ολόσωμος. Φορεί ποδήρη λευκό χιτώνα, κοσμημένο με ερυθρές οριζόντιες και κάθετες γραμμές που σχηματίζουν μεγάλα τετράγωνα, σε συμφωνία με τις πηγές που παραδίδουν ότι φορούσε *μηλωτήν αίγείαν είργασμένην*⁷⁰⁰. Με το δεξιό του χέρι ακουμπά σε οζυρά ράβδο, ενώ το αριστερό στηρίζεται στον βραχίονά του. Αντίκρυ στον άγιο στέκει ο άγγελος με τη μοναχική περιβολή που παρουσιάστηκε στην αγρυπνία του, ποδήρη λευκό χιτώνα, θαλασσί μοναστικό μανδύα που δένει στον λαιμό του και σχηματίζει μακρύ απόπτυγμα έως τα γόνατα, και κουκούλλιο. Οι μακριές φτερούγες αποδίδονται σε εναλλαγή ώχρας και γαλανού. Με το αριστερό του χέρι κρατεί μισάνοικτο ειλητό, ενώ με το δεξιό δείχνει προς το κουκούλλιο του, τονίζοντας το μοναστικό του σχήμα⁷⁰¹. Πίσω από τον άγιο Παχώμιο ορθώνονται απότομα βράχια, μπροστά από τα οποία έχει αποδοθεί ρεαλιστικά ψηλός φοίνικας με καφεκόκκινο κορμό και λογχοειδείς κλάδους που φύονται από την κορυφή του. Μπροστά στο δέντρο αδιάγνωστο αντικείμενο, πιθανότατα βράχος, συμπληρώνει το φυσικό τοπίο. Τη σκηνή επιστέφει δυσανάγνωστη, ημιεξίτηλη επιγραφή.

Ο άγιος Παχώμιος ήταν από τους πρώτους θεμελιωτές μοναστικών κοινοτήτων στον χώρο της Παλαιστίνης κατά τον 4ο αιώνα και ιδρυτής των πρώτων κοινοβίων⁷⁰². Ενώ η μεμονωμένη απεικόνισή

691. Δημοσίευτες τοιχογραφίες.

692. Δημοσίευτες τοιχογραφίες.

693. Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 123, εικ. 15.

694. Δημοσίευτες τοιχογραφίες.

695. Μνεία: Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 45-6.

696. Γιακουμάκη, «Ενεπίγραφο μεσοβυζαντινό επιστύλιο», 195-97 σημ. 5.

697. Μνεία στο Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 222.

698. Δημοσίευτες τοιχογραφίες.

699. Για την εικονογραφία της παράστασης, βλ. James E. Goehring, «Pachomius Vision of Heresy. The Development of a Pachomian Tradition», *Muséon XCV* (1982): 241-62. Gerstel, «Civic and Monastic Influences on Church Decoration», 233, όπου βιβλιογραφία.

700. Halkin, «Vies grecques de S. Pachôme», 271.

701. Όπως στην Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας: Euthalia Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly* (Athens: Canadian Archeological Institute at Athens, 1992), II, εικ. 92b, 182. Για το ένδυμα του αγίου Παχωμίου και τον κοινωνικό συμβολισμό του, βλ. Παρή Καλαμαρά, «Αναζητώντας στις φορεσιές την ταυτότητα των “αδυνάτων” και των “μέσων” της βυζαντινής κοινωνίας», στο *Βυζάντιο χωρίς λάμψη*, 257.

702. Βλ. ενδεικτικά Halkin, «Vies grecques de S. Pachôme». François Halkin, *Sancti Pachomii Vitae Graecae*. Subsidia Hagiographica 19 (Bruxelles: Société des Bollandistes, 1932). Ο ίδιος, *Le corpus Athénien de saint Pachôme*



Εικ. 88. Το Όραμα του αγίου Παχωμίου με τον άγγελο.

του απαντά ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο⁷⁰³, από τον 13ο αιώνα, συνήθως⁷⁰⁴, εικονογραφείται σε συνδυασμό με τον άγγελο.

Σε όμοια διάταξη, με τον άγγελο στα αριστερά του αγίου, τοποθετούνται οι δύο μορφές ήδη από τις αρχές του 14ου αιώνα, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό Θεσσαλονίκης⁷⁰⁵, ωστόσο όχι ως ξεχωριστή παράσταση, αλλά στη σειρά των μεμονωμένων αγίων. Με αντιμετάθεση των δύο μορφών, η συνομιλία Παχωμίου και αγγέλου απαντά, πάλι στην κάτω ζώνη, στον νάρθηκα του Ζρζε⁷⁰⁶. Ο άγιος

(Genève: P. Cramer, 1982). Henry Chadwick, «Pachomios and the Idea of Sanctity», στο *The Byzantine Saint: University of Birmingham Fourteenth Spring Symposium of Byzantine Studies*, επιμ. Sergei Hackel. Studies Supplementary to Sobornost 5 (London: Fellowship of St. Alban and St. Sergius, 1981), 11-24. Luigi D'Ayala Valva (trans.), *Pacomio, servo di Dio e degli uomini. Fonti greche sulla vita di Pacomio e dei suoi discepoli* (Magnano: Qiqajon, 2013).

703. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 183. Τομεκονιό, *Les saints ermites*, 27, 242. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Κατσιώτη, Μπορμπουδάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Βαλσαμονέρου*, 191, 224 (Αγγελική Κατσιώτη).

704. Όπως επίσης στον Άγιο Ανδρέα στην Treska (1389), Prolović, *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska*, εικ. 67.

705. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 205-6, εικ. 106.

706. Todić, «The Fresco Painting of the Narthex of Zrze», 212, εικ. 1.

στο Φουντουκλί κρατεί βακτηρία, όπως στη σύγχρονη περίπου τοιχογραφία του Αγίου Γεωργίου στο Kremikovtzi της Βουλγαρίας (1493)⁷⁰⁷.

Το θέμα είναι μοναδικό στη μνημειακή τέχνη της Δωδεκανήσου. Αξίζει να αναφερθεί ότι και στην Κύπρο απεικονίζεται άπαξ, στον σύγχρονο με το Φουντουκλί ναό του Σωτήρος στο Παλαιχώρι⁷⁰⁸.

Αδιάγνωστο θαύμα ή συμπίλημα θαυμάτων του αγίου Νικολάου (Εικ. 13, αριθ. 56)

Επάνω από τη θύρα της βόρειας κόγχης εντοπίζεται μια παράσταση βασισμένη στον εικονογραφικό κύκλο του αγίου Νικολάου, σε μεγάλο βαθμό κατεστραμμένη στο κάτω μέρος της.

Το κέντρο καταλαμβάνει αδιάγνωστη μορφή σε ερυθρή μονοχρωμία (Εικ. 89) που ανακαλεί κορμό δέντρου, από τον οποίο φύονται λογχοειδείς αποφύσεις, που ομοιάζουν με φτερά ή ακόμα και κλαδιά. Η αίσθηση που δίνει είναι αγάλματος με μεγάλο γερό κεφάλι, και με το άνω τμήμα του κορμού σε κλίση αρκετών μοιρών προς τα δεξιά. Η σχεδίαση του αριστερού «χειριού» του, που ακουμπά στην οσφύ, δεν μπορεί με ασφάλεια να θεωρηθεί ότι αντιγράφει πιστά την αρχική ζωγραφική. Αριστερά, μπροστά από αφαιρετικά αποδοσμένο βράχο, φωτοστεφανωμένος ιεράρχης δέεται με προτεταμένες τις δύο του παλάμες⁷⁰⁹. Είναι γηραιός, αναφаланτίας, με κοντό γένι. Από τα άμφιά του διακρίνεται το λευκό φαιλόνιο και το ωμοφόριο που κοσμεύεται με δύο μεγάλους, καστανέρυθρους σταυρούς. Στο άκρο δεξιά, μέσα σε νεφέλη, ο Χριστός παρακολουθεί το συμβάν. Εικονίζεται ολόσωμος, ντυμένος με κυανό ιμάτιο και λευκό χειριδωτό χιτώνα. Φέρνει τη δεξιά παλάμη του στο μέτωπο, ενώ στο αριστερό του χέρι κρατεί ανοικτό κώδικα, όπου διακρίνονται ίχνη επιγραφής σε έναν στίχο. Πίσω του φαίνεται διάλιθος σκίμποδας, πάνω στον οποίον έχει τοποθετηθεί κυανό μαξιλάρι.

Για την παράσταση ο Ορλάνδος αναφέρει: «τὸ ὄραμα ἐπισκόπου τινὸς –ὡς σαφῶς δηλοῖ τὸ πολυσταύριον φαιλόνιον ὅπερ φορεῖ– πιθανώτατα Ἰωάννου Εὐχαΐτων»⁷¹⁰. Η ταύτιση αυτή όμως δεν μπορεί να ισχύει, καθώς στην εικονογράφηση του οράματος θα έπρεπε να περιλαμβάνονται και οι τρεις Ιεράρχες, όπως στο νοτιοανατολικό παρεκκλήσι της Οδηγήτριας της μονής Βροντοχίου στον Μυστρά⁷¹¹.

707. Georgi Gerov, «La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe-début du XVIe siècle. Nouvelles données», στο *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Πρακτικά Επιστημονικού Διημέρου 28-29 Μαΐου 1999*, επιμ. Ευγενία Δρακοπούλου (Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών – Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 2002), 171, εικ. 25.

708. Χρήστος Αργυρού, «Τοιχογραφίες», στο *Τα Παλαιχώρια κληρονομιά αιώνων*, επιμ. Σοφοκλής Σοφοκλέους, Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου (Λευκωσία: Σύνδεσμος Προστασίας Μνημείων Παλαιχωρίου, 2002), 136-37. Ιωάννης Α. Ηλιάδης, *Ναός Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Παλαιχωρίου* (Λευκωσία: Σύνδεσμος Προστασίας Μνημείων Παλαιχωρίου, 2009), 72, εικ. 49.

709. Για τη συγκεκριμένη χειρονομία προσευχής, βλ. Robert S. Nelson, «Image and Inscription: Pleas for Salvation in Spaces of Devotion», στο *Art and Text in Byzantine Culture*, επιμ. Liz James (New York: Cambridge University Press, 2007), 102-6.

710. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 191.

711. Gabriel Millet, *Monuments byzantins de Mistra. Matériaux pour l'étude de l'architecture et de la peinture en Grèce aux XIVème et XVème siècles* (Paris: E. Leroux, 1910), πίν. 108.6. Μανόλης Χατζηδάκης, *Μυστράς. Η μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1987), 67. Suzy Dufrenne, «Quelques aspects de l'iconographie



Εικ. 89. Αδιάγνωστο θαύμα ή συμπίλημα θαυμάτων του αγίου Νικολάου.

Η ιδιαίζουσα εικονογραφία της παράστασης δεν βρίσκει παράλληλα σε άλλα γνωστά ζωγραφικά σύνολα. Το πιθανότερο είναι ότι πρόκειται για θαύμα του πάτρωνος του ναού αγίου Νικολάου, καθώς δηλώνει ο εικονογραφικός τύπος του επισκόπου⁷¹². Ωστόσο, στους πολλούς εικονογραφικούς κύκλους του δεν υπάρχει παρόμοια σκηνή⁷¹³. Η ιδιότυπη σύνθεση στο Φουντουκλί μοιράζεται στοιχεία με απεικονίσεις τριών από τα θαύματά του: της εκδίωξης των δαιμόνων από το δέντρο στο Πλάκωμα⁷¹⁴, του θαύματος με τη μεταμφιεσμένη θεά Άρτεμη και το λαδικό⁷¹⁵ και της καταστροφής των ειδώλων⁷¹⁶.

Με τις απεικονίσεις του πρώτου θαύματος, η παράσταση της Ρόδου συγγενεύει ως προς τη μορφή του δέντρου. Σύμφωνα με τον βίο του αγίου, κοντά στο πόλισμα Πλάκωμα της Λυκίας υπήρχε ένα τεράστιο κυπαρίσσι, που είχε καταληφθεί από δαίμονες που έβλαπταν την περιοχή. Ο άγιος, παρουσία θεατών, αφού προσευχήθηκε σήκωσε το τσεκούρι του και έκοψε το δέντρο. Οι δαίμονες ηττήθηκαν, ο άγιος σήκωσε χωρίς βοήθεια τον βαρύ κορμό που μεταφέρθηκε κατόπιν στο μοναστήρι της Σιών.

des peintures de Mistra au temps de Despotât du Morée», στο *L'Ecole de Morava et son temps (Symposium de Resava 1968)*, επιμ. Vojislav Djurić (Belgrade, 1972), 29. Για το θέμα, βλ. επίσης: Ροδονίκη Ετζέογλου, Μαρία Καζανάκη-Λάππα, «Το παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών στον ναό της Οδηγήτριας του Βροντοχίου στον Μυστρά», στο *36ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα, 2016)*, 52-3.

712. Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. μεταξύ άλλων: Gouma-Peterson, «A Palaiologan Icon of St. Nicholas Reconsidered». Bacci, *San Nicola. Il grande taumaturgo*, κυρίως 78-98 και 122. Βλ. Επίσης παραπάνω υποσημ. 405.

713. Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*. Bacci, *San Nicola. Il grande taumaturgo*.

714. Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 91-4.

715. Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 96.

716. Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 130-33.

Ο τύπος της σκηνής, με απαρχές που ανάγονται σε παράσταση νομίματος του αυτοκράτορα Γορδιανού Γ' (238-244) με τη μορφή της Άρτεμης στα κλαδιά ενός δέντρου, την ώρα που δύο μορφές το κόπτουν⁷¹⁷, θα μπορούσε να θεωρηθεί συναφής με την παράσταση του ροδιακού μνημείου. Ωστόσο, στην περίπτωση μας αφενός ο άγιος δεν κρατεί τσεκούρι, και αφετέρου τη σκηνή παρακολουθεί ο Χριστός.

Το θαύμα με την Άρτεμη και το λαδικό περιλαμβάνεται στα θαλασσινά θαύματα του αγίου, όχι σε βραχώδες τοπίο όπως στο Φουντουκλί. Σύμφωνα με την αφήγηση του βίου του⁷¹⁸, στο λιμάνι της Εφέσου μια γυναίκα προσέγγισε τους επιβάτες ενός караβιού που σάλπαρε για προσκύνημα στον τάφο του αγίου Νικολάου στα Μύρα, προκειμένου να μεταφέρουν ένα φλασκή με λάδι για τα καντήλια της εκκλησίας. Όμως η γυναίκα δεν ήταν άλλη από τη θεά Άρτεμη, το πνεύμα της οποίας ο άγιος είχε εκδιώξει και τη δεδομένη στιγμή η θεά σχεδίαζε ως αντίποινα την καταστροφή του δικού του ναού. Αφού οι άνδρες δέχθηκαν, την πρώτη νύχτα του πλου τους ο άγιος εμφανίστηκε σε έναν εξ αυτών και του υπέδειξε να πετάξει το λαδικό στη θάλασσα. Δεδομένης της εικονογραφίας που ακολουθείται εδώ, δεν θα ήταν απίθανο να απέδιδε ανάλογα ο ζωγράφος το επεισόδιο, όπου: *φλόξ τε μετέωρος εις τὸν ἄερα ἤρετο, καὶ καπνὸς ἐκέϊθεν καὶ ὄδμαι δυσώδεις ἐπέμποντο· τό τε ὕδωρ διέσχε καί, κάτωθεν ἀνακαχλάσαν, βρασμώδεις ψόφους ἐποίει, καὶ σπινθήρες αἰ σταγόνες ἦσαν*⁷¹⁹.

Το τρίτο και τελευταίο θαύμα, από το οποίο δανειζεται τα περισσότερα στοιχεία η παράστασή μας είναι αυτό της καταστροφής των ειδώλων από τον άγιο Νικόλαο. Σύμφωνα με τις περισσότερες εκδοχές του βίου του, ο άγιος, αφού διαπίστωσε ότι στα Μύρα εξακολουθούσαν να λατρεύονται τα είδωλα και υπήρχαν πολλοί παγανιστικοί ναοί, διέταξε να καταστραφούν και εξεδίωξε τους δαίμονες που κατοικούσαν σε αυτά. Σε μία και μόνη εκδοχή, τη *Vita Lycio-Alexandrina*, η ιστορία είναι διαφορετική. Ο δαίμων που ο άγιος είχε εκδιώξει από το δέντρο στο Πλάκωμα, αφού ταξίδεψε στην Αλεξάνδρεια, εγκαταστάθηκε σε ένα ορειχάλκινο άγαλμα και έβλαπτε τους κατοίκους. Κατόπιν εντολής του πατριάρχη, όλος ο κόσμος ξεκίνησε νηστεία και προσευχή, ώπου ο Χριστός τού φανερώθηκε σε ενύπνιο και τού υπέδειξε ότι μόνον ο άγιος Νικόλαος θα μπορούσε να τους σώσει από αυτόν. Ο πατριάρχης έστειλε επιστολή στον άγιο, ο οποίος πρόθυμα κατέπλευσε στην Αλεξάνδρεια. Προτού όμως αυτός πλησιάσει, ο δαίμονας πέταξε και το άγαλμα έπεσε στο έδαφος⁷²⁰.

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι η απεικόνιση στο Φουντουκλί αποτελεί συμπλήρωμα επί μέρους εικονογραφικών λεπτομερειών που βρίσκουν αναφορές σε διαφορετικές σκηνές με βάση τις εκδοχές του βίου του αγίου Νικολάου⁷²¹. Είναι γνωστό πως ο άγιος Νικόλαος αποτελεί μια «σύνθεση» που μεταφέρει την παράδοση δύο αγίων, του γνωστού επισκόπου Μύρων της Λυκίας (4ος αιώνας) και του Νικολάου του Σιωνίτου, που συνδέεται με την ανέγερση της μονής της Αγίας Σιών κοντά στα Μύρα και πέθανε στις 10 Δεκεμβρίου του 564, επί Ιουστινιανού Α'⁷²². Εκτός των εκδοχών του βίου

717. Bacci, *San Nicola. Il grande taumaturgo*, 40 εικ. 2.3.

718. Βλ. Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 96, όπου βιβλιογραφία.

719. Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, 266.

720. Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 130, όπου βιβλιογραφία. Για την εικονογραφία των συγκεκριμένων δαιμόνων, βλ. Ivana Jevtić, «“Pierres vivantes” sur la représentation des idoles dans la peinture paléologue», στο *Mélanges Catherine Jolivet-Levy*, 255-76.

721. Θεμελιώδης ως προς το θέμα παραμένει μέχρι σήμερα η προαναφερθείσα μελέτη Anrich, *Hagios Nikolaos*.

722. Eleonora Kountoura-Galake, «The Cult of the Saints Nicholas of Lycia and the Birth of the Byzantine Maritime

του, οι υμνογραφικοί κανόνες του Ιωάννη Μαυρόποδος⁷²³, του Μανουήλ Φιλή⁷²⁴ και άλλων συγγραφέων⁷²⁵ καθώς και μεταγενέστερα έμμετρα εγκώμια, όπως του Μοσχολέου Θεολογίτη (πρώτο μισό του 16ου αιώνα)⁷²⁶, περιλαμβάνουν στοιχεία για τη ζωή και τα θαύματά του, ενίοτε όμως άλλα παραλείπονται και άλλα υπερτονίζονται.

Εν κατακλείδι, ως αναφερθεί ότι ο Άγιος Νικόλαος στο Φουντουκλί δεν αποτελεί το μοναδικό σωζόμενο παράδειγμα με παραστάσεις από τον βιογραφικό κύκλο του αγίου στη Δωδεκάνησο. Εκτός από τον Άγιο Νικόλαο τον Φτωχό στην Κω, τον μόνο δημοσιευμένο, υπάρχουν και δύο ακόμα παραδείγματα, στους ομώνυμους ναούς του Κάστρου της Χάλκης και της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου (Εικ. 121), αμφότερα χρονολογημένα στον 15ο αιώνα⁷²⁷.

Δεήσεις (Εικ. 13, αριθ. 1, 24, 25)

Το τεταρτοσφαίριο της ασίδας του ιερού καταλαμβάνει η παράσταση της Δέησης (Εικ. 18, 90), όπως στην πλειονότητα των μνημείων της Ρόδου. Στο κέντρο η στιβαρή μορφή του Χριστού ως την οσφύ, ευλογεί με το δεξιό χέρι, ενώ με το αριστερό στηρίζει ανοικτό κώδικα. Φορεί πορφυρό χιτώνα με πλατύ πορτοκαλόχρωμο σημείον και κυανό ιμάτιο. Στον κώδικα διακρίνονται ίχνη εξίτηλης επιγραφής. Ο Ιησούς φέρει πορφυρό ένσταυρο φωτοστέφανο, κοσμημένο με μαργαριτοποίκιλτους οκτάκτινους σταυρούς, εναλλάξ γαλανούς και ερυθρούς. Στα δεξιά του η Παναγία, σε πολύ μικρότερη κλίμακα, προσκλίνει προς τον Υίο της. Φορεί πορφυρό μαφόριο δυτικού τύπου, το οποίο ανασηκώνει με τη στάση των χεριών της, αφήνοντας να φανεί ο γαλανός χιτώνας της. Με το αριστερό της χέρι κρατούσε το άνω άκρο ανεπτυγμένου ειληταρίου, από το οποίο διακρίνονται ίχνη οκτάστιχης επιγραφής: (Δ) ΕΞΕ (ΔΕΗCIN) / (ΤΗC ΤΕΚΟΥCΗC) / CΕ ΛΟ(ΓΕ) ΤΙ ΜΗΤ/, ενώ το δεξιό θα ήταν μπροστά σε χειρονομία δέησης. Το μεγαλύτερο μέρος της μορφής έχει επιζωγραφισθεί άτεχνα.

Στα αριστερά του Χριστού στέκει ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, ραδινή μορφή με μακριά καστανή, βοστρυχωτή κόμη και οξύληκτο γένι. Ανυπόδητος, φορεί κατάσαρκα λαδοπράσινη μηλωτή, η οποία καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος των μηρών του. Τη μέση του ζώνει πορφυρό ύφασμα-ζώνη,

Tradition», στο *Οι ήρωες της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Οι νέοι άγιοι, 8ος-16ος αιώνας*, επιμ. Ελεωνόρα Κουντούρα-Γαλάκη (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2004), 91-106, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης: Ελεωνόρα Κουντούρα-Γαλάκη, «Αμφίδρομες σχέσεις αφανούς και επιφανούς αγίου: η περίπτωση του αγίου Νικολάου», στο *Ηρωες και ανώνυμοι, αφανείς και επώνυμοι στις παρυφές της ιστορίας και της τέχνης*, επιμ. Ιόλη Βιγγοπούλου (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008), 73-87.

723. Παναγιώτου, *Ό Ιωάννης Μαυρόπουλος ύμνογράφος του αγίου Νικολάου*.

724. Theodora Antonopoulou, «A Canon on Saint Nicholas by Manuel Philes», *REB* 62 (2004): 197-213, <https://doi.org/10.3406/rebyz.2004.2291>.

725. Pantelis Paschos, «Saint Nicolas dans l'hymnographie byzantine», *Θεολογία* 57 (1986): 397-422. Για εκτενέστατη συγκεντρωμένη φιλολογική βιβλιογραφία, βλ. Παναγιώτου, *Ό Ιωάννης Μαυρόπουλος ύμνογράφος του αγίου Νικολάου*, 12-4 σημ. 2-10, 175-88.

726. *Μοσχολέου Θεολογίτη, Βίος του αγίου και μεγάλου Νικολάου*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000), 17.

727. Μαρία Ζ. Σιγάλα, «Ο ζωγραφικός “πλούτος” του Αγίου Νικολάου του “Φτωχού” στην πόλη της Κω», στο *Ιστορία – Τέχνη – Αρχαιολογία της Κω*, 450-51.



Εικ. 90. Η Δέηση (βλ. και Εικ. 114).

δεμένο σφιχτά στην αριστερή πλευρά του. Στο δεξιό του χέρι έχει ανοικτό ειλητό με εξιτηλο κείμενο σε οκτώ στίχους, όπως μαρτυρούν οι διπλές γραμμές σε θέση οδηγών.

Η παράσταση της Δέησης⁷²⁸ είναι το πλέον σύνηθες θέμα στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας σε ναούς της περιφέρειας. Στη Ρόδο και στα λοιπά νησιά απαντά στην πλειοψηφία των ναών του 14ου-15ου αιώνα⁷²⁹. Η επιλογή της ολόσωμης απεικόνισης των δεόμενων προς τον Χριστό μορφών της Παναγίας και του Προδρόμου δεν είναι η συνηθέστερη⁷³⁰. Σπανίζει επίσης ο συνδυασμός της με την προσθήκη ειληταρίων στις δύο μορφές, με μόνα γνωστά παράλληλα την παράσταση της Δέησης στην Αγία Άννα

728. Για την εικονογραφία της Δέησης, βλ. Thomas von Boggay, «Deisis», *RbK* 1 (1963): στήλ. 1178-86. Λήμμα Deesis, *LCl*, 1 (1968): στήλ. 494-99 (Thomas von Boggay). Christopher Walter, «Two Notes on the Deësis», *REB* 26 (1968): 311-36, <https://doi.org/10.3406/rebyz.1968.1411>. Ο ίδιος, «Further Notes on the Deësis», *REB* 28 (1970): 161-65, <https://doi.org/10.3406/rebyz.1970.1434>. Doula Mouriki, «A Deesis Icon in the Art Museum», *Record of the Art Museum, Princeton University* XXVII, αριθ. 1 (1968): 13-28. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 232-34. Tania Velmans, «L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin. I. La Déisis dans l'abside», *CahArch* 29 (1980-1981): 47-102. Η ίδια, «L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin. I. La Déisis dans la coupole, sur la façade et dans les images du Jugement Dernier», *CahArch* 31 (1983): 129-73. Cutler, «Under the Sign of the Deësis». Catherine Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords* (Paris: CNRS, 1991), σποραδικά. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 96-112. Καζαμία-Τσέρνου, *Δέηση*. Valentino Pace, «Il mosaico della Deisis sul portale d'ingresso alla chiesa dell'Abbazia di San Nilo a Grottaferrata», στο *Σύμμεικτα. Collection of Papers*, 79-84.

729. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 93 σημ. 41.

730. Στη Ρόδο απαντά ήδη στις μεσοβυζαντινές τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου του Πλακωτού στη Μαλώνα (11ος αιώνας), όπου ο Χριστός παριστάνεται ένθρονος. Αγγελική Κατσιώτη, «Οι παλαιότερες τοιχογραφίες

Αμαρίου (1225)⁷³¹, αλλά και αυτή του ναού του Άη-Στράτηγου στο Πανόρος της Λάγιας στη Μάνη (μέσα του 14ου αιώνα)⁷³².

Η εξίτηλη επιγραφή στο ειλητό της Παναγίας αποτελεί την αρχή επίκλησης υπό τύπον διαλόγου μεταξύ Παναγίας και Χριστού, που απαντά συχνά από τον 12ο αιώνα. Πρόκειται για επίγραμμα που συνήθως αναγράφεται στο ειλητό της Θεοτόκου στην παράσταση της Δέησης, αλλά και όταν αυτή εικονίζεται στον τύπο της Παράκλησης, όπως στον διάκοσμο της Παναγίας Ασίνου στην Κύπρο⁷³³. Ο «τυποποιημένος» αυτός διάλογος⁷³⁴ γραμμένος σε ειλητό δεν είναι άγνωστος στην περιοχή της Δωδεκανήσου, όπου απαντά στον Άγιο Προκόπιο στη Σύμη (τέλη του 14ου αιώνα)⁷³⁵ και στην Αγία Τριάδα Ψίνθου στη Ρόδο (1407/8)⁷³⁶. Εξαιρεση αποτελεί η παράσταση του ναού του Σωτήρος στη Μεσαριά Τήλου (1423/24), όπου στους στίχους του επιγράμματος, γραμμένου στον κάμπο της παράστασης, πλέκεται η αφιερωτική επιγραφή⁷³⁷.

Η μορφή του Χριστού στο κέντρο της παράστασης ακολουθεί τον συνήθη εικονογραφικό τύπο με τον ανοικτό κώδικα στο αριστερό χέρι και με το δεξιό να ευλογεί⁷³⁸. Το ερυθρό χρώμα του φωτοστεφάνου του είναι μοναδικό στη διακόσμηση του μνημείου⁷³⁹. Το ρομβοειδές-σταυροειδές κόσμημα στις κεραίες του σταυρού⁷⁴⁰ (Εικ. 18, 114) δεν είναι άγνωστο στα Δωδεκάνησα, καθώς απαντά στον ναό του Αγίου Μηνά στη Λίνδο (περί το 1200)⁷⁴¹, στο Θάρι (μέσα του 13ου αιώνα)⁷⁴², στον Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα⁷⁴³ και τον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Βαθύ Καλύμνου (τέλη του 13ου αιώνα)⁷⁴⁴. Ας σημειωθούν επίσης ναοί της Κρήτης, όπως του Χριστού στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες (γύρω στο 1300)⁷⁴⁵,

του Αγίου Γεωργίου του Πλακωτού στη Μαλώνα της Ρόδου», *ΔΧΑΕ ΚΓ'* (2002): 108, εικ. 2, <https://doi.org/10.12681/dchae.347>.

731. Παπαδάκη-Οεκλαντ, «Οι τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Ἄννας στὸ Ἄμαρι», 31-57.

732. Νικόλαος Β. Δρανδάκης, Ἐλένη Δωρῆ, Σοφία Καλοπίση, Μαρία Παναγιωτίδη, «Ἐρευνα στὴ Μάνη», *ΠΑΕ* (1978): 154. Βλ. και Καζαμία-Τσέρνου, *Δέηση*, 110.

733. Kalopissi-Verti, «Representations of the Virgin in Lusignan Cyprus». Nancy Patterson-Ševčenko, «The Metrical Inscriptions in the Murals of the Panagia Phorbiotissa», στο *Asinou across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, επιμ. Annemarie Weyl Carr, Andreas Nikolaidès. DOS XLIII (Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2012), 86-7. Kalopissi-Verti, «The Murals of the Narthex», 154-57.

734. Συγκεντρωμένα τα γνωστά παραδείγματα: Djordjević, Marković, «On the Dialogue between the Virgin and Christ». Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Fresken*, 334-41.

735. Καζαμία-Τσέρνου, *Δέηση*, 211, εικ. 33, 63. Για επανεξέταση του επιγράμματος, βλ. Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Fresken*, 340.

736. Καζαμία-Τσέρνου, *Δέηση*, εικ. 33.

737. Mastrochristos, «The Church of the Saviour at Mesaria», 405-6.

738. Βλ. πρόχειρα: Καζαμία-Τσέρνου, *Δέηση*, 184-90.

739. Ενδεικτικά, ερυθρός και ένσταυρος είναι ο φωτοστέφανος σε όλες τις δημοσιευμένες απεικονίσεις του Χριστού στον ναό του Αγίου Ιωάννη στο Γερακάρι (Φώτη) Αμαρίου (πρώτο μισό του 13ου αιώνα), βλ. Spatharakis, Van Essenber, *Amari Province*, εικ. 205-209, 215. Όμοιος απαντά, μεταξύ άλλων, και στην Παναγία στον Αλικαμπο Αποκορώνου Χανίων (1315/16), βλ. Καζαμία-Τσέρνου, *Δέηση*, 404, εικ. 69, στον Άγιο Ονούφριο στη Γέννα Αμαρίου (1329), βλ. Spatharakis, Van Essenber, *Amari Province*, εικ. 163 κ.α.

740. Για τον ένσταυρο φωτοστέφανο του Χριστού, βλ. Cutler, «Under the sign of the Deësis», 153.

741. Αδημοσίευτη τοιχογραφία.

742. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, πίν. 22, 23, 70, 71, 80.

743. Κατσιώτη, «Επισκόπηση», πίν. 85α.

744. Κατσιώτη, «Επισκόπηση», πίν. 105β.

745. Spatharakis, Van Essenber, *Amari Province*, εικ. 123, 125.

την Πατσώ Αμαρίου (αρχές του 14ου αιώνα)⁷⁴⁶ ή την Παναγία στον Κισσό⁷⁴⁷, της Νάξου, όπως στον Άγιο Γεώργιο στις Μέλανες⁷⁴⁸ κ.α. Ο τύπος του διακόσμου των κεραιών του σταυρού έχει υποστηριχθεί ότι μιμείται την τεχνική των σμάλτων και έχει αποδοθεί σε δυτική επίδραση, και μάλιστα σε συνδυασμό με την εναλλακτική διαδοχή του κόκκινου και της ώχρας στον χρωματισμό των φωτοστεφάνων⁷⁴⁹.

Ενδιαφέρον εικονογραφικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί η ζώνη του Προδρόμου⁷⁵⁰. Η εικονογραφία του αγίου ανταποκρίνεται στο ευαγγελικό κείμενο του Ματθαίου (3, 4), καθώς φέρει τη γνωστή μηλωτή από τρίχες καμήλου και δερμάτινη ζώνη *περι τήν όσφυν*. Παρόμοια δεμένη ζώνη φέρει τόσο σε παλαιότερες απεικονίσεις του, όπως στην αμφίγραπτη εικόνα της καθολικής μητρόπολης της Νάξου (τέλη του 13ου αιώνα)⁷⁵¹ ή τη σχεδόν σύγχρονη με το Φουντουκλί ροδιακή εικόνα του αγίου που φυλάσσεται στην πόλη Art της Γαλλίας (αρχές του 16ου αιώνα)⁷⁵² (Εικ. 149). Το κόκκινο χρώμα της σπανίζει στη βυζαντινή εικονογραφία. Στην τρίμορφη Δέηση του επιστυλίου της μονής του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη της Κύπρου (τέλη του 14ου αιώνα) ο Πρόδρομος φορεί παρόμοια ζώνη, δεμένη όμως μπροστά⁷⁵³, ενώ σε φορητή εικόνα των αρχών του 16ου αιώνα από τη Λυσό, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο της Πάφου, ο άγιος φορεί λεπτή ερυθρή ζώνη επάνω από τη μηλωτή⁷⁵⁴. Δεν λείπουν, επίσης, ανάλογα παραδείγματα από τη Μακεδονία⁷⁵⁵. Η λεπτομέρεια αυτή, άγνωστη σε παλαιότερα παραδείγματα, φαίνεται πως έλκει την καταγωγή της από ανάλογες απεικονίσεις της δυτικής τέχνης του 13ου αιώνα, όπως την πορφυρή ζώνη που στηρίζει το περιζώμα του Χριστού σε γραπτό σταυρό του μουσείου του Cleveland (μέσα του 13ου αιώνα)⁷⁵⁶ ή σε τοιχογραφία του Προδρόμου στην Casa dell'Opera della Primaziale της Πίζας⁷⁵⁷.

746. Νικολέττα Πύρρου, «Ο ναός της Παναγίας στην Πατσώ Αμαρίου. Μια πρώτη παρουσίαση», στο *Ευμάθιος Φιλοκάλης. Ανάδειξη βυζαντινών μνημείων Κρήτης και Κύπρου* (Ρέθυμνο: 28η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Τμήμα Αρχαιοτήτων Κύπρου, 2014), 79, εικ. 5.

747. Φραϊδάκη, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας στον Κισσό», 155, εικ. 2.

748. Αδημοσίευτη τοιχογραφία.

749. Βλ. Τζένη Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίνας στον Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιολογικός κύκλος της αγίας Μαρίνας», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994): 220, <https://doi.org/10.12681/dchae.1106>, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία.

750. Για την εικονογραφία του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, βλ. Evangelos D. Sdrakas, *Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens* (München: Hueber, 1943). Γεώργιος Σωτηρίου, «Χριστιανική και βυζαντινή εικονογραφία. Η εικόνα του Προδρόμου», *Θεολογία ΚΗ'* (1957): 489-92. Alexandre Masseron, *Saint Jean Baptiste dans l'art* (Paris - Grenoble: Arthaud, 1957). Κατσιώτη, *Εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη*, σποραδικά. Charles Barber, «Contemplating an Icon of John the Forerunner», στο *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St. Catherine's Monastery in the Sinai*, επιμ. Sharon H. J. Gerstel, Robert S. Nelson (Turnhout: Brepols, 2010), 305-17. Παπαγεωργίου, «Η απεικόνιση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου», 319-40, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα και παλαιότερη βιβλιογραφία.

751. *Μήτηρ Θεού*, 434-37, αριθ. 67 (Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη).

752. Για την εικόνα, βλ. Kefala, «L'icône de saint Jean le Précurseur».

753. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, 91, εικ. 55.

754. Παπαγεωργίου, *Ιερά Μητρόπολις Πάφου*, 173, εικ. 109.

755. Όπως, λόγω χάριν, στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού στην Καστοριά (τέλη του 14ου αιώνα): Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας* (Θεσσαλονίκη: Πουρναράς, 1999), 243, εικ. 139.

756. *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, κατ. έκθ., επιμ. Mariagulia Burrelli (Pisa: Pacini, 2005), 174-77 (L. Carletti).

757. Στο ίδιο, εικ. στη σελ. 84.

Στη βόρεια στενή επιφάνεια κάτω από το τόξο της ανατολικής κόγχης, εικονίζεται η Θεοτόκος ολόσωμη, μετωπική, στον εικονογραφικό τύπο της Νικοποιοῦ⁷⁵⁸ (Εικ. 91). Φορεί γαλανό χιτώνα και πορφυρό μαφόριο. Μπροστά στο στήθος της κρατεί και με τα δύο χέρια τον Χριστό σε μετάλλιο. Ο ώχρινος φωτοστέφανός της φέρει γραπτά καστανά οκτάκτινα κοσμήματα και έχει δίζωνο περίγραμμα, σκουροκόκκινο μαργαριτοποίκιλτο εσωτερικά και λευκό εξωτερικά. Ο σθηθαίος Ιησούς, σε ερυθρό βάθος, εικονίζεται ως εύρωστο, στρογγυλοπρόσωπο νήπιο με ξανθοκάστανη βοστρυχωτή κόμη. Φορεί ρόδινο χιτώνα και κυανό μιάτιο. Με το δεξιό χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατεί κλειστό κώδικα. Εκατέρωθεν του ένσταυρου φωτοστεφάνου του διαβάζεται το συμπλήμμα *I(HCOY)C X(PICTO)C*. Την Παναγία συνοδεύουν οι επιγραφές *M(HTH)P Θ(EO)Υ* στις άνω γωνίες και πιθανώς *H [Π]AP[AKΛHCI]C* με βάση τα σωζόμενα γράμματα.

Η προέλευση και η διαμόρφωση του εικονογραφικού τύπου της Παναγίας Νικοποιοῦ παραμένει αδιευκρίνιστη. Πρόκειται για θέμα αρκετά σπάνιο σε τοιχογραφικούς διακόσμους, παρόλο που απαντά ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο⁷⁵⁹. Σε δύο παραδείγματα της Νάξου απεικονίζεται στην ασίδα του ιερού δορυφορούμενη από τον αρχάγγελο Μιχαήλ και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο⁷⁶⁰. Η επωνυμία Παράκλησις που απαντά στο Φουντουκλί τη συνοδεύει κατά βάση, όταν απεικονίζεται



Εικ. 91. Η Θεοτόκος η Παράκλησις στον τύπο του Νικοποιοῦ.



Εικ. 92. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, δεόμενος.

758. Για τον εικονογραφικό τύπο της Νικοποιοῦ, βλ. Werner Seibt, «Der Bildtypus der Theotokos Nikoipoios. Zur Ikonographie der Gottesmutter-Ikone, die 1030/31 in der Blachernenkirche wiederaufgefunden wurde», *Βυζαντινά* 13, αριθ. 1 (1985): 549-64. *ODB* 3, 2176 (Nancy Patterson-Ševčenko). Michael Schulz, «Die Nikoepa in San Marco. Zur Geschichte und zum Typ einer Ikone», *BZ* 91, αριθ. 2 (1998): 475-501, όπου βιβλιογραφία. Βλ. επίσης: Bojan Miljković, *Miracle-Working Icon in Byzantium* (Belgrade: Institute for Byzantine Studies, 2017), 239-40 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη).

759. Α.χ. στη Δροσιανή της Νάξου, Νικόλαος Γκιολές, «Οι παλαιότερες τοιχογραφίες της Παναγίας Δροσιανής και η εποχή τους», *ΔΧΑΕ Κ'* (1998): 66, εικ. 1, <https://doi.org/10.12681/dchae.1193>.

760. Στην Παναγία στις Γιαλλούς (1288/89) και στην Παναγία Αρχατού (1285). Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 96. Καζαμία-Τσέρνου, *Δέηση*, 214.



Εικ. 93. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, το ενεπίγραφο ειλητό.

στον εικονογραφικό τύπο της Παράκλησης, καθώς δέεται προς τον Χριστό για τη σωτηρία του κόσμου⁷⁶¹.

Αντίκρυ στην Παναγία, στη νότια επιφάνεια του ίδιου τοξου, στραμμένος προς αυτήν και προς το ιερό, εικονίζεται Ο ΑΓΙΟ/Σ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟ/ΔΡΟ/Μ/Ο/Σ (Εικ. 92). Ο ασκητής με τα μακριά ακατάστατα μαλλιά που πέφτουν στους ώμους, φορεί κατάσαρκα την ωχροκίτρινη μηλωτή, την οποία καλύπτει εν μέρει ιώδες ιμάτιο, αφήνοντας ορατό το δεξιό του χέρι, με το οποίο δείχνει προς τα επάνω, και τα ανυπόδητα κάτω άκρα του γυμνά μέχρι περίπου το γόνατο. Στο αριστερό του χέρι βαστά ανεπτυγμένο ειλητό, στο οποίο διακρίνεται μέρος της συνηθούς επιγραφής: + ΙΔΕ Ο ΑΜΝΟC / ΤΟΥ Θ(ΕΟΥ Ο ΑΙΡΩΝ) / ΤΗΝ (ΑΜΑΡΤΙΑΝ) / Τ(ΟΥ) Κ(ΟCΜΟΥ) / ΟΥΤ[ΟC...] (Εικ. 93). Η δεξιά του είναι υψωμένη, με τη χαρακτηριστική κίνηση των προφητών. Παράλληλο της απεικόνισής του στο Φουντουκλί σημειώνεται στο αρκοσόλιο του ναού του Αγίου Γεωργίου του Θηριαύλη στη Ζια της Κω (περί το 1300) πλάι

στην Παναγιά την *Κηδωκτηνή*⁷⁶², καθώς και η μεταγενέστερη μορφή του Προδρόμου στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κουφά Παραδεισίου (17ος αιώνας)⁷⁶³.

Η εικονογραφία του Προδρόμου είναι παγιωμένη ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο⁷⁶⁴. Το χωρίο της επιγραφής, προερχόμενο από το ευαγγέλιο του Ιωάννη (1, 29), είναι το συνηθέστερο στο ειλητό του⁷⁶⁵. Το ίδιο χωρίο απαντά και στην κολοσσική παράστασή του στο αρκοσόλιο του Αγίου Ιωάννη του Μερογλίτη στους Πεύκους Λίνδου (τέλη του 14ου-αρχές του 15ου αιώνα)⁷⁶⁶. Ο συνδυασμός του κειμένου με τη χειρονομία του απαντά και στο Lesnovo⁷⁶⁷.

761. Για τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Παράκλησης, βλ. ενδεικτικά: Παπαδάκη-Oekland, «Οι τοιχογραφίες της Άγιας Άννας στο Άμари», 34. Kalopissi-Verti, «Representations of the Virgin in Lusignan Cyprus». Djordjević, Marković, «On the Dialogue between the Virgin and Christ», 14-5 σημ. 5, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

762. Κωνσταντία Κεφαλά, «Μήτηρ Θεού η Ακηδωκτηνή: Ανάγνωση και ερμηνεία μιας επιγραφής από τη Ρόδο», στο *Δασκάλα*, 205-6, 222, εικ. 6.

763. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 93, εικ. 52.

764. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 750.

765. Koumoussi, *Transfiguration de Pyrgi*, 134. Παπαγεωργίου, «Η απεικόνιση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου», 327.

766. Μνεία της τοιχογραφίας: Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 434.

767. Smiljka Gabelić, *The Monastery of Lesnovo. History and Painting* (Beograd, 1999), 59 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη). Βλ. και Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος τού τρούλου*, 244, πίν. 105α.

Η ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ ΤΩΝ ΚΤΗΤΟΡΩΝ (Εικ. 13, αριθ. 73-75)

Στο νότιο μέτωπο της δυτικής κόγχης, κάτω από τη μορφή του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη και πλάι στον πίνακα του ζεύγους των αφιερωτών, σώζεται η αρκετά κατεστραμμένη κτητορική επιγραφή (Εικ. 94). Αρχικά ήταν μάλλον δωδεκάστιχη, όπως φαίνεται από τα υπολείμματα των γραμμάτων. Η επιγραφή ήταν σε κακή κατάσταση ήδη από τη δεκαετία του 1960, όπως φαίνεται από την πρώτη συστηματική φωτογράφιση, εξ ου και τα διακρινόμενα γράμματα διαβάζονται με επιφύλαξη.

Το κείμενο έχει αναγνωσθεί από τη Μ. Αχειμάστου Ποταμιάνου⁷⁶⁸ ως εξής:

Ζ^ϕ ΕΤΕΙ [...] ΗC Τ[...] Ζ[...] / ΟΙΚΟΔΟΝΜΗΘΕΙ Ο ΠΑΝCΕ/ΠΤΟC ΘΕΙΟC ΝΑΟC ΤΟΥ ΟC[ΙΟΥ]
Π[Α]ΤΡ[ΟC] ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΠΑΓΓΑΛΟΥ / ΚΑΙ Θ(ΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟ)Υ, ΤΟΥ ΙΑΤΡ(ΟΥ) ΔΙΑ CΥΝ[-
ΔΡΟΜΗC] / ΚΑΙ ΔΙ ΕΞΟΔΟΥ ΚΑΙ ΚΟΠΟΥ ΠΑ[ΡΑ] / ΤΟΥ ΠΑΝCΕΒΑCΤΟΥ Κ(ΥΡ)ΟΥ ΝΙ[ΚΟΛΑΟΥ...]
/[ΚΑΙ] ΤΗC CΥΝΒΙ[ΟΥ ΑΥΤΟΥ...] Τ(ΩΝ) ΓΟΝ[ΕΩΝ] / [...] / [...] ΜΙΧ[ΑΗΛ] Β[ΑΡ]ΔΟ[Α]Ν[Η] / [...] / [...]

Η επιγραφή είναι μεγαλογράμματη, με μελανά γράμματα σε λευκό κάμπο με διπλούς οδηγούς. Το ύψος των γραμμάτων κυμαίνεται μεταξύ 2 και 5 εκατοστών. Είναι γραμμένη, όπως το σύνολο των επιγραφών που απαντούν στο μνημείο, με ιδιότυπη καλλιγραφία και δυσανάγνωστα συμπλέγματα. Τύποι γραμμάτων, όπως το «άλφα» επί παραδείγματι, απαντά γωνιώδες, ενώ το «θήτα» και το «όμικρον» είναι σταγονόσχημα. Το τελευταίο, σε περιπτώσεις που συμπλέκεται με το «ύψιλον» σχηματίζοντας δίφθογγο, είναι στρογγυλό, λόγου χάριν στην κιονηδόν, ως συνήθως, γραμμένη αντωνυμία “του”. Στο συνδετικό «και» το «κ» εσωκλείεται περίτεχνα σε ελισσόμενη καμπύλη γραμμή. Οι συχνές συντομογραφίες της εποχής, λ.χ. «Θεού», έχουν χρησιμοποιηθεί και στην επιγραφή μας.

Το κείμενο αρχίζει με την αναγραφή του έτους 7006 από κτίσεως κόσμου, που αντιστοιχεί στο σωτήριο έτος 1497/98. Η προτασόμενη χρονολογία, έναντι της συνήθους θέσης της στο τέλος των κτητορικών επιγραφών, όπως έχει επισημάνει η Αχειμάστου-Ποταμιάνου, δεν αποτελεί άπαξ στη Ρόδο, καθώς εντοπίζεται στον διάκοσμο του ναού των Αγίων Θεοδώρων στον Αρχάγγελο, του έτους 1372⁷⁶⁹. Καίτοι αρκετά σπάνια, απαντά και σε άλλα παραδείγματα⁷⁷⁰.

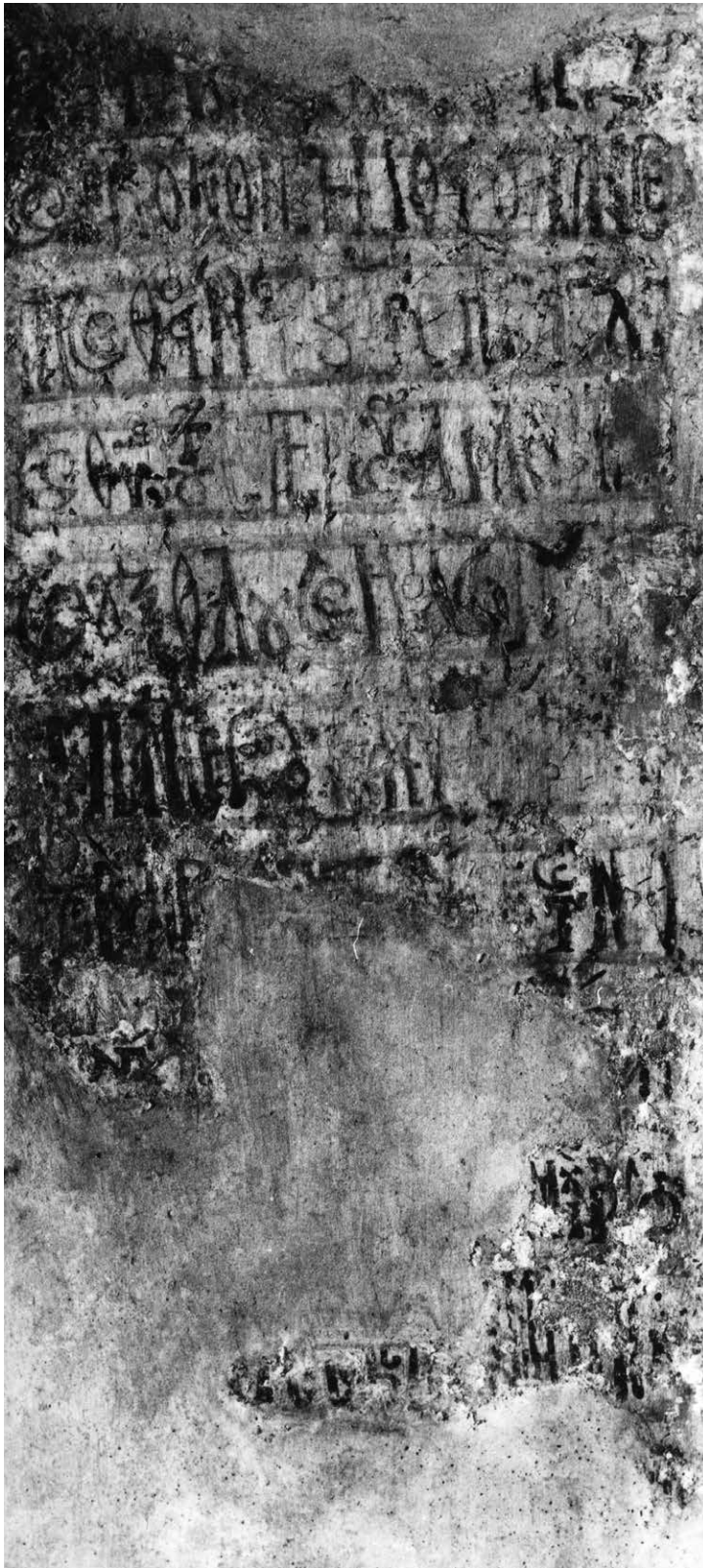
Από τους επόμενους στίχους πληροφορούμαστε ότι τη χρονιά αυτή (1497/98), που επαναλαμβάνεται και σε άλλες επιγραφές παρακάτω, έγινε η ανέγερση του ναού που αφιερώθηκε στον άγιο Νικόλαο. Τα προσωνύμια του αγίου είναι αρκετά. Το πρώτο επίθετο που έπεται του ονόματος έχει αναγνωσθεί ως *πάγγαλος*. Αμάρτυρο συνοδευτικό από γνωστές επιγραφές, προσδιορίζει συνήθως τον *πάννυ καλόν* Ιωσήφ, βιβλικό πατριάρχη και υιό του Ιακώβ⁷⁷¹. Η φθορά στο συγκεκριμένο σημείο όμως αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο ο άγιος να έχει προσδιορισθεί ως *ισάγγελος*, όπως προκύπτει από

768. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 249.

769. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 249. Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 112.

770. Ενδεικτικά αναφέρω μία εκ των επιγραφών του ναού των Αγίων Θεοδώρων στην Καφιόνα της Μέσα Μάνης (1263-1271): Sophia Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece* (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1992), 67.

771. Η μνήμη του τελείται τη Μεγάλη Δευτέρα κάθε έτους, *ODB* 2, 1072-73 (Alexander Kazhdan, John H. Lowden). Βλ. σχετικά: Branislav Todić, «A note on the Beateous Joseph in Late Byzantine Painting», *ΔΧΑΕ ΙΗ'* (1995): 89-96, <https://doi.org/10.12681/dchae.1145>.



Εικ. 94. Η κτητορική επιγραφή.

την υμνογραφία του: *Βροτὸς ὑπάρχων οὐράνιος, ἰσαγγελος ἐν γῆ πεφανέρωσαι...*⁷⁷², και η οποία δεν απαντά, ἐξ ὅσων γνωρίζω, σε ἄλλη επιγραφή της μνημειακής τέχνης. Η ἐπόμενη προσωνυμία, *θαυματουργός*, που αποδίδεται και σε ἄλλους αγίους⁷⁷³, είναι συνηθισμένη για τον ἅγιο Νικόλαο. Εκτὸς των συνοδευτικῶν επιγραφῶν στις απεικονίσεις του σε τοιχογραφίες και φορητὲς εἰκόνες, απαντά και σε κτητορικές επιγραφές. Παλαιότερο γνωστὸ παράδειγμα αποτελεί ο ναός του Ἁγίου Νικολάου στη μονὴ Σελίνου Κρήτης (1315)⁷⁷⁴, απαντά ὁμως με μεγαλύτερη συχνότητα ἀπὸ τον 15ο αἰῶνα και εντεύθεν⁷⁷⁵. Στη Δωδεκάνησο οι μόνες γνωστὲς περιπτώσεις είναι του συλλειτουργούντος αγίου Νικολάου στον ημικύλινδρο της αψίδας της Ἁγίας Μαρίνας της Νεράς στη Σύμη (15ος αἰῶνας)⁷⁷⁶ και η κτητορική επιγραφή του Ἁγίου Νικολάου στα Μαρितσά (1434/35)⁷⁷⁷. Το σπάνιο ἐπίθετο *ιατρός*, αν η ἀνάγνωσή του είναι σωστή, ἀμάρτυρο ὅπως και το ενδεχόμενο *ἰσαγγελος*, προκύπτει και πάλι ἀπὸ την υμνολογία⁷⁷⁸. Είναι γνωστὸ, ἄλλωστε, ὅτι ἀπὸ την υμνολογία ἀρύεται το προσωνύμιο *Βρύσις τῶν θαυμάτων* σε τοιχογραφία του αγίου στο βόρειο παρεκκλήσι της Σπηλιάς Πεντέλης (1233/34)⁷⁷⁹ και ἀπὸ τροπάριο αφιερωμένο σε αὐτὸν ἔχει προκύψει η επιγραφή *Ὁ θερμὸς προστάτης*, που απαντά σε διακόσμους της σφαίρας επιρροῆς της Καστοριάς⁷⁸⁰.

772. Τροπάριο α' ὠδῆς ἀπὸ την ἀκολουθία του εσπερινού της παραμονῆς της 6ης Δεκεμβρίου. *Μηναίον Δεκεμβρίου*, 36.

773. Ὅπως του αγίου ἱεράρχη Γρηγορίου, του αγίου Σπυριδῶνος κ.λπ. Για παραδείγματα, βλ. Δημητροκάλλης, *Ἅγιος Νικόλαος Ἰστιαίας*, 56 σημ. 42.

774. Για την επιγραφή, βλ. Gerola, *Monumenti Veneti*, 470 αριθ. 53. Περισσότερα για τον ναό και συγκεντρωμένη παλαιότερη βιβλιογραφία, βλ. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, 40-3. Βλ. και Μιχάλης Γ. Ανδριανάκης, Κώστας Δ. Γιαπιτσόγλου, *Χριστιανικά Μνημεία της Κρήτης* (Ηράκλειο: Συνοδικὴ Επιτροπὴ ἐπὶ του Ὁρησκευτικῶν Τουρισμῶν της Ἐκκλησίας Κρήτης, ΜΚΟ Φιλοξενία, 2012), 385.

775. Στη στροφή του 15ου αἰῶνα ἔχει χρονολογηθεῖ ο ναός του Ἁγίου Νικολάου Ἰστιαίας Ευβοίας, Δημητροκάλλης, *Ἅγιος Νικόλαος Ἰστιαίας*, 55-7, και η τοιχογραφία του ἱεράρχη στον διάκοσμο της Ἁγίας Παρασκευῆς στο Γεράκι: Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 33-5, εικ. 52-54. Στα 1460 απαντά στην επιγραφή του Ἁγίου Νικολάου Βεύης Φλώρινας. Gojko Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle* (Belgrade: University of Belgrade, 1980), 86-7. Στον 16ο και 17ο αἰῶνα απαντά σε πληθῶρα μνημείων, με ενδεικτικὰ παραδείγματα τη Μονὴ Φιλανθρωπῶν. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονὴ των Φιλανθρωπῶν και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς* (Ἀθήνα: Υπουργεῖο Πολιτισμῶν και Ἐπιστημῶν, 1983), 21. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της μονῆς των Φιλανθρωπῶν*, 15-21, τους ναοὺς του Ἁγίου Νικολάου του μοναχῶν Ανθίμου (1565), του Κομνηνοῦ Καλοκρατὰ (1566) και της Μακαριώτισσας (1571) στη Βέροια: Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοὶ της*, 114-19 αριθ. 44, 46, 49. Ἀπὸ τον 17ο αἰῶνα ἀς ἀναφέρω τις περιπτώσεις του Ἁγίου Νικολάου στη Βίτσα Ζαγορίου (1618/19) και του Ἁγίου Νικολάου ἐνορίας Ἐλεούσας στην Καστοριά (1639). Τούρτα, *Μονοδένδρι*, 29-30, 35-36. Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. Δημητροκάλλης, *Ἅγιος Νικόλαος Ἰστιαίας*, 56 σημ. 46.

776. Τοιχογραφία ἀδημοσίευτη, προσωπικὴ παρατήρηση.

777. Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Ἁγίου Νικολάου και ο ζωγράφος Ἀλέξιος», 176-77.

778. «Ποταμὸν ἰαμάτων ὑπερχεῖλη, καὶ πηγὴν σὲ θαυμάτων ἀνελλιπῆ, ἔδειξε Νικόλαε τοῦ ἔλεους ἢ ἄβυσσος· οἱ γὰρ βαρεῖαι νόσοις, πικρῶς πιεζόμενοι, καὶ συμφοραῖς τοῦ βίου, δεινῶς ἐταζόμενοι, πάσης ἀθυμίας, ἀκεσῶδονον ὄντως, εὐρίσκουσι φάρμακον, τὴν θερμὴν σου ἀντίληψιν ...». *Μηναίον Δεκεμβρίου*, 37.

779. Μουρίκη, «Σπηλιά Πεντέλης», 91.

780. Πρόκειται για το τροπάριο (Κάθισμα) «*Προστάτης θερμότατος τῆς Ἐκκλησίας Χριστοῦ...*», *Μηναίον Δεκεμβρίου*, 37. Για παραδείγματα της επιγραφῆς, βλ. ενδεικτικὰ: Ζίας, «Εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Νικολάου». Georgitsoyanni, *Transfiguration aux Météores*, 287-89, πίν. 100. Χατζούλη, «Ἀμφίγραπτη εἰκόνα ἀπὸ την Πτελέα». Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ταμπάκη, «Ὁ ἅγιος Νικόλαος στις τοιχογραφίες της Καστοριάς». Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, *Καστοριά. Κέντρο ζωγραφικῆς την ἐποχὴ των Παλαιολόγων (1360-1450)* (Θεσσαλονικὴ: Ἐταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, 2016), 203, 206, 221, 224, 322-24, 336.

Η επιλογή, λοιπόν, της αφιέρωσης του ναού οφείλεται, κυρίως, στις ιαματικές ιδιότητες του αγίου. Δεν είναι όμως αυτός ο μόνος λόγος. Ακολούθως, συνάγεται ότι με τη *συνδρομή* και τα *έξοδα* και τον *κόπο* του δωρητή έγινε η εν λόγω ανέγερση. Ο *πανσέβαστος κυρ Νικόλαος*, το επώνυμο του οποίου προκύπτει από τις λοιπές επιγραφές, *Βαρδοάνης*, είναι αυτός που επέλεξε να αφιερώσει την εκκλησία στον προστάτη αγίο του, του οποίου και το όνομα έφερε. Στο τέλος του σωζόμενου τμήματος της επιγραφής μεταξύ της οικογένειάς του μνημονεύεται και ο Μιχαήλ μετά των γονέων, πιθανότατα ένας από τους γιούς του. Το επώνυμο Βαρδοάνης, που προέρχεται, μάλλον, από σύνθεση των Βάρδας και Ιωάννης⁷⁸¹, είναι άγνωστο τόσο στη Ρόδο, όσο και αλλού κατά την παλαιολόγεια εποχή. Ωστόσο, μία χαμένη σήμερα επιγραφή μας πληροφορεί για χορηγία του *βέστη* Βάρδα στη Ρόδο⁷⁸². Στο νησί δεν λείπουν τοπωνύμια σχετιζόμενα με το όνομα *Βάρδας*: πλην του γνωστού ναού του Αγίου Γεωργίου στην Απολακιά (1289/90)⁷⁸³, απαντούν τα *Καλαβάρδα*, τα *Βαρδάνια* κ.ά.⁷⁸⁴. Βαρδάνης ονομαζόταν, ως γνωστόν, ο βυζαντινός αυτοκράτορας Φιλιππικός (711-713)⁷⁸⁵, ενώ τον 13ο αιώνα μαρτυρείται, ως επώνυμο πλέον, αυτό του Γεωργίου Βαρδάνη, μητροπολίτη Κερκύρας⁷⁸⁶. Η συνήθεια των σύνθετων ονομάτων με δεύτερο συνθετικό το Ιωάννης έχει ήδη εντοπισθεί και στη Ρόδο με το γνωστό παράδειγμα του κεκοιμημένου αφιερωτή *Κωστοϊάννη*, του 1336 στον Άγιο Φανούριο στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου⁷⁸⁷, κατ' αντιστοιχία με το επώνυμο *Ευδαιμονογιάννης* της γνωστής μονεμβασιώτικης οικογένειας⁷⁸⁸ ή του *Ερημοϊωάννης*, επώνυμο του κτήτορα του ναού των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου (1470)⁷⁸⁹.

781. Αχεμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 251.

782. Η επιγραφή αναφέρει: +ΚΑΙ ΤΑΥΤΑ ΠΟΝΩΝ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΒΕΣΤΟΥ ΒΑΡΔΑ / ΜΕΘ ΩΝ ΤΑ ΚΥΚΛΩ ΤΗΣ ΔΕ ΠΕΡΙΟΙΚΙΑΔΟΣ+. J. Hedenborg, *Geschichte der Insel Rhodos. Von der Urzeit bis auf die heutigen Tage* (χ.τ., χ.χ.), πίν. XXI.9. Papavassiliou, Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 328-29. Αγγελική Κατσιώτη, Θεόδωρος Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο της οικογένειας των Αρμενόπουλων στη Ρόδο και η τέχνη του τέλους του 12ου αιώνα στα Δωδεκάνησα», στο *Ρόδος 2.400 χρόνια*, II, 385.

783. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 168-69.

784. Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό της Ρόδου*, 192, 199.

785. Για τον αρμενικής καταγωγής αυτοκράτορα Βαρδάνη-Φιλιππικό, βλ. ενδεικτικά: Αικατερίνη Χριστοφιλοπούλου, *Βυζαντινή Ιστορία*, Β1 (610-867) (Θεσσαλονίκη: Βάνιας, 1998), 86-90. Για το όνομα *Βαρδάνιος* και τη σχέση του με τη Συρία, βλ. Anna Crabbe, «St. Polychronius and his Companions – but which Polychronius», στο *The Byzantine Saint*, επιμ. Sergei Hackel (New York: St Vladimir's Seminary Press Crestwood, 2001), 146, 149.

786. Eduard Kurtz, «Georgios Bardanes, Metropolit von Corfu», *BZ* 15 (1906): 603-13. Raymond Joseph Loenertz, «Lettres de Georges Bardanès, métropolit de Corcyre, au patriarche oecuménique Germain II, 1226-1227 c.», *EEBS* 33 (1964): 87-118. Δημήτριος Τσουγκαράκης, «Άγιοι και ιεράρχες της Κέρκυρας. Παρατηρήσεις στους επισκοπικούς καταλόγους της Κέρκυρας κατά τη βυζαντινή περίοδο», στο *Όψεις της εκκλησιαστικής ιστορίας της Κέρκυρας. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (7-8 Δεκεμβρίου 2005), Κερκυραϊκά Χρονικά*, περ. Β', Δ' (2007): 13-9. Σπυρίδων Σκλαβενίτης, *Γεώργιος Βαρδάνης, Μητροπολίτης Κερκύρας (1219-περ. 1238). Συμβολή στη μελέτη του βίου και του συγγραφικού του έργου* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2007). Αικατερίνη Γαλώνη, *Γεώργιος Βαρδάνης. Συμβολή στη μελέτη του βίου, του έργου και της εποχής του*. Βυζαντινά Κείμενα και Μελέται 46 (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2008).

787. Για τη διορθωμένη ανάγνωση της επιγραφής, βλ. Αχεμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 251 και σημ. 15.

788. Βλ. ενδεικτικά το επίμετρο της Χρύσας Μαλτζέου στο Μανόλης Χατζηδάκης, Ιωάννα Μπίθα, *Ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Κυθήρων* (Αθήνα: Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Ακαδημία Αθηνών, 1997), 308-9.

789. Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, «Η χρονολογία των τοιχογραφιών του Ξένου Διγενή στα Απάνω Φλώρια Σελίνου», *AAA XVI* (1983): 142-45.

Ο τίτλος πανσέβαστος της κτητορικής επιγραφής και το αξίωμα λογοθέτης και σεβαστός που συνοδεύουν τα πορτρέτα του κτήτορα όπως θα δούμε παρακάτω, αποτελούν ενδείξεις της υψηλής κοινωνικής του θέσης. Τους σεβαστούς⁷⁹⁰ ο Ψεοδοκωδινός στο «Περί Οφφικιαλίων» τους κατατάσσει στις χαμηλότερες τάξεις της ιεραρχίας, την 78η, μεταξύ των *δρουγγαρίων* και των *μυρταϊτών*. Η ενδυμασία τους αποτελείται από λευκό *σκιάδιον*, μακρύ μεταξωτό *καββάδιον* και βελούδινο *σκαράνικον*⁷⁹¹. Στη Δωδεκάνησο οι τίτλοι του σεβαστού και του πανσεβάστου δεν έχουν εντοπισθεί στα δημοσιευμένα έγγραφα της περιόδου των ιπποτών⁷⁹².

Η προσηγορία *κυρ* της κτητορικής επιγραφής δεν αποτελεί αξίωμα, ούτε τιμητικό τίτλο. Ιδίως κατά την ύστερη περίοδο επρόκειτο για μορφή άτυπης κοινωνικής ιεράρχησης, που επαφίετο στη διακριτική ευχέρεια εκείνου που τον χρησιμοποιούσε προκειμένου να προσδώσει επιπλέον αξία και σεβασμό σε σχέση με τους ομοίους του⁷⁹³. Ο τίτλος του απλού λογοθέτου απαντά μόνον σε πρώιμα μολυβδόβουλα, του 6ου και 7ου αιώνα⁷⁹⁴. Μετά τον 7ο αιώνα, όταν το αξίωμα του επάρχου του πραιτωρίου (*praefectus praetorio*) έχασε την ισχύ του, οι επικεφαλής ορισμένων ανεξάρτητων τμημάτων ονομάστηκαν λογοθέται (*λογοθέτης του Δρόμου*, των *Γενικών*, των *Στρατιωτικών*, των *Αγέλων*), τίτλος κατά τον 9ο και 10ο αιώνα υψηλόβαθμων αυλικών⁷⁹⁵. Στην ύστερη βυζαντινή περίοδο φαίνεται πως το αξίωμα ήταν καθαρά τίτλος ευγενείας και δεν αντιστοιχούσε σε συγκεκριμένη διοικητική, οικονομική ή άλλη δικαιοδοσία⁷⁹⁶. Παράλληλα, ο τίτλος του λογοθέτη αποτελούσε εκκλησιαστικό οφφίκιο⁷⁹⁷. Όπως μαρτυρείται σε έγγραφο του Μεγάλου Μαγίστρου, χρονολογημένο στα 1511⁷⁹⁸, ο παπάς Κωνσταντίνος της εκκλησίας της Αγίας Μαρίνας που το έφερε ήταν ένας από τους δεκατέσσερις εκκλησιαστικούς εκλέκτορες του νέου μητροπολίτη Ρόδου. Η αμφίσηση, όμως, του κτήτορά μας, όπως θα φανεί παρακάτω, δεν αφήνει αμφιβολία ότι αυτή δεν είναι η περίπτωσή μας. Ας ακολουθήσει

790. Για τον τίτλο, βλ. Lucien Stiernon, «Notes de titulature et de prosopographie byzantines: Sébaste et gambros», *REB* 23 (1965): 222-43, <https://doi.org/10.3406/rebyz.1965.1349>. Werner Seibt, *Die byzantinischen Bleisiegel in Österreich*, I: *Kaiserhof*. Veröffentlichungen der Kommission für Byzantinistik (Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1978), 311-18. Maksimović, *The Byzantine Provincial Administration*, 174 σημ. 23. Ljubomir Maksimović, «Sebasti u srednjovekovnoj Srbiji», *ZRVI* 32 (1993): 137-47. *ODB* 3, 1862-63 (Alexander Kazhdan).

791. *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, επιμ. Jean Verpeaux (Paris: CNRS, 1966), 166.

792. Η χρήση των αξιωμάτων ως επωνύμων στις πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα δεν εμπίπτει στη συγκεκριμένη κατηγορία. Για τον *Μιχάλη Πανσεβαστό*, γραμματικό στο Κάστρο της Νεραντζιάς στην Κω (μνείες: 1433, 1436, 1452), βλ. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, 129, 178, 253, 276, 656. Για τον *Βασίλη Σεβαστό*, έμπορο από τη Μικρά Ασία (μνεία 1450), βλ. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, 131, 154, 546.

793. Αναστασία Κοντογιαννοπούλου, «Η προσηγορία *κυρ* στη βυζαντινή κοινωνία», *Βυζαντινά* 32 (2012): 224.

794. Vitalien Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin*, II: *L'administration centrale* (Paris: CNRS, 1981), αριθ. 269-71.

795. Βλ. σχετικά: Rodolphe Guiland, «Les Logothètes. Etudes sur l'histoire administrative de l'Empire byzantin», *REB* 29 (1971): 5-10, <https://doi.org/10.3406/rebyz.1971.1441>. Nicolas Oikonomidès, *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles* (Paris: CNRS, 1972), 289-90, 310-12, 314, 320. *ODB* 2, 1247 (Alexander Kazhdan).

796. Maksimović, *The Byzantine Provincial Administration*, 22 σημ. 45. Για τη σημασία των οφφικίων κατά τον 15ο αιώνα, βλ. Τόνια Κιουσοπούλου, *Βασιλεύς ή οικονομός. Πολιτική εξουσία και ιδεολογία πριν την Άλωση* (Αθήνα: Πόλις, 2007), 118.

797. Βασιλική Α. Λεονταρίτου, *Εκκλησιαστικά αξιώματα και υπηρεσίες στην πρώιμη και μέση βυζαντινή περίοδο* (Αθήνα – Κομοτηνή: Σάκκουλας, 1996), 302-4.

798. Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες*, 307, 324.

όμως η περιγραφή των κτητορικών παραστάσεων και η ανάγνωση των επιγραφών τους, προκειμένου να οδηγηθούμε σε περαιτέρω συμπεράσματα.

Στην κάτω ζώνη της δυτικής κόγχης, εκατέρωθεν της θύρας, δύο μνημειακών διαστάσεων ορθογώνιοι πίνακες που απεικονίζουν την οικογένεια του κτήτορα, συνιστούν τις πλέον γνωστές παραστάσεις του ναού⁷⁹⁹. αριστερά είναι ο πανσέβαστος λογοθέτης Νικόλαος Βαρδοάνης με τη συμβία του Ευδοκία Στρευλού και δεξιά τα τρία κεκοιμημένα παιδιά τους, όπως μαθαίνουμε από τις επιγραφές.

Στον πρώτο πίνακα (Εικ. 95-97), οι κτήτορες παριστάνονται μέσα σε τρίλοβο πλαίσιο, ποικιλμένο με μαργαριτάρια και πολύχρωμο πλοχμό, που βαίνει σε διπλούς, λεπτούς κίονες με δίχρωμο κόσμημα από επάλληλες οξείες γωνίες, καστανέρυθρες ή βαθυγάλαζες και υπόλευκες. Στο κεντρικό ημικύκλιο εγγράφεται η μορφή του Χριστού, και στα εκατέρωθέν του τεταρτοκύκλια οι αφιερωτές. Στις άνω γωνίες του εξωτερικού, ορθογώνιου πλαισίου, προσκλίνουν σε προτομή δεόμενοι στον Χριστό η Παναγία στα δεξιά του και αριστερά ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.

Οι κτήτορες εικονίζονται ολόσωμοι, κατά μέτωπο, ντυμένοι με σκουρόχρωμα καστανοπόρφυρα ενδύματα ενδεικτικά του πένθους τους⁸⁰⁰. Με το ένα χέρι στηρίζουν το ομοίωμα της εκκλησίας ανάμεσά τους, και με το άλλο δέονται προς τον Χριστό που επιφαίνεται στο κέντρο επάνω⁸⁰¹. Ο Νικόλαος Βαρδοάνης, αριστερά, είναι ένας επιβλητικός άνδρας, ψηλόλιγνος, ευρύτερνος, με ρικνό, επίμηκες, αυστηρό πρόσωπο. Η προχωρημένη ηλικία του δηλώνεται με τα μακριά γκριζαρισμένα μαλλιά του και το ομοιόχρωμο, περιποιημένο γένι του. Φορεί κεντητό χειριδωτό λευκό καμίσιο, μακρύ, άλικο, κοφτό⁸⁰² επενδύτη (*επιβαλτάριον*) με κοντές χειρίδες, επενδεδυμένο με γούνα, και στην κεφαλή λευκό σκούφο με ιδιότυπο, ψηλό, βαθυπόρφυρο τραπεζιοειδές κάλυμμα⁸⁰³. Στη μέση του φέρει τη δηλωτική της ευγενείας ζώνη, από την οποία κρέμονται το λευκό με πράσινες πτυχές και μαύρα σχέδια μαντήλι, το *αποκόμβιο* (βαλάντιο) περίτεχνα κεντημένο με εφαπτόμενα πεντάγωνα που σχηματίζουν μεταξύ τους αστέρια, ποικιλμένο με ελισσόμενο βλαστό στην περιφέρεια και μικρές φούντες στο κάτω μέρος⁸⁰⁴,

799. Το υποκεφάλαιο, αναπόφευκτα, βασίστηκε στις άψογες περιγραφές και εύστοχες ερμηνείες της Μυρτάλης Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί». Γενικά για τα κτητορικά πορτρέτα, βλ. Rico Franses, *Donor Portraits in Byzantine Art. The Vicissitudes of Contact between Human and Divine* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018).

800. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 253.

801. Για ενδεικτικά παραδείγματα ανάλογης εικονογραφικής διάταξης σε κτητορικές συνθέσεις, βλ. Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, «Η κτητορική τοιχογραφία στο περίστωο της Παντανάσσης Φιλιπιάδος», *ΔΧΑΕ ΚΘ'* (2008): 76-8, <https://doi.org/10.12681/dchae.608>. Για την απεικόνιση ναών σε φορητές εικόνες, βλ. Μαρία Καζανάκη-Λάππα, «Εικόνα με παράσταση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας», *ΔΧΑΕ ΙΗ'* (1995): 103-14, <https://doi.org/10.12681/dchae.1147>, όπου παραδείγματα και βιβλιογραφία.

802. Χαμηλά φαίνεται, ανάμεσα στο σχίσμο, τμήμα του κάμπου. Πρόκειται για στοιχείο που έχει συνδεθεί με ιππείς, πιθανώς σχεδιασμένο προκειμένου να παρέχει ελευθερία κατά την ίππευση: Stella Frigerio-Zeniou, «Μονή των Φορβίων à Asinou de Chypre», στο *Βουκόλεια. Mélanges offerts à Bertrand Bouvier*, επιμ. Anastasia Danaé Lazaridis, Vincent Barras, Terpsichore Bircler (Genève: Edition des Belles Lettres, 1995), 191-99.

803. Για τη σημασία των ψηλών καπέλων, σε παραπλήσιο σχήμα και μέγεθος με αυτό του Νικόλαου, βλ. Τόνια Κιουσοπούλου, «Στοιχεία της βυζαντινής ενδυμασίας κατά την ύστερη εποχή. Τα καπέλα», στο *Το Βυζάντιο ώριμο για αλλαγές. Επιλογές, ευαισθησίες και τρόποι έκφρασης από τον ενδέκατο έως τον δέκατο πέμπτο αιώνα*, επιμ. Χριστίνα Γ. Αγγελίδη (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2004), 187-96.

804. Πλησιέστερο παράλληλο του αποκομβίου, πρωτίστως ως προς το σχήμα, αλλά και ως προς τους θυσάνους,



Εικ. 95. Οι κτήτορες (λήψη του 1966).



Εικ. 96. Οι κτήτορες (λήψη του 2015).

και, τέλος, το κομψό εγχειρίδιο σε περίτεχνη καστανή θήκη με πράσινα μέταλλα διακοσμητικά⁸⁰⁵. Τα υποδήματά του είναι μαύρα, ψηλά, έως τη μέση της κνήμης, με μυτερή άκρη (*μακρυμύτικα*)⁸⁰⁶. Δεξιά η σύζυγός του Ευδοκία είναι λεπτή, νεότερη του συζύγου της, όπως προδίδουν τα καστανά της μαλλιά. Φορεί πράσινο καμίσιο με στενές χειρίδες ορατές στους καρπούς της, και ποδήρες βαθυπόφυρο φόρεμα ντυμένο με λευκό μεταξωτό ύφασμα και με τα μακριά μανίκια⁸⁰⁷ περίτεχνα αγγαϊσμένα με στικτά χρυσοκέντητα κοσμήματα. Ευρύχωρος ποδήρης καστανός επενδύτης, χωρίς χειρίδες, επενδεδυμένος όπως του κτήτορα με γούνα, όπως διακρίνεται χαμηλά από το άνοιγμα που κοσμεύεται με ταινίες, συμπληρώνει την αμφίεση της δέσποινας. Στο κεφάλι της διακρίνεται σκουρόχρωμο, ριγμένο ως τους ώμους, μαντήλι.

Ο Ιησούς είναι ορατός πίσω από το ομοίωμα της εκκλησίας ως χαμηλά στους μηρούς (Εικ. 97). Φορεί σκουροκόκκινο χιτώνα και βαθυκύανο μάτιο, που πτυχώνεται καλύπτοντας το μεγαλύτερο μέρος του αριστερού χεριού του. Ο φωτοστέφανός του είναι ένσταυρος, ερυθρός, με μαργαριτοποικιλτο δίζωνο περίγραμμα. Με τη δεξιά του δείχνει προς τον ναό, αποδεχόμενος την ευλαβική προσφορά και τις προσευχές που τον συνοδεύουν, ενώ τείνει το αριστερό χέρι παρηγορητικά στο κεφάλι της δωρήτριας. Τη μορφή συνοδεύει η επιγραφή: *I(HCOY)C X(PICTO)C [O CΩ]THP*. Η Θεοτόκος στα δεξιά του, με έκδηλη στο πρόσωπό της τη θλίψη, φορεί κεραμιδόχρωμο μαφόριο και λευκό κεκρύφαλο. Ο φωτοστέφανός της με το διπλό, σκούρο εσωτερικά και λευκό εξωτερικά περίγραμμα, καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της πλατιάς ταινίας που ορίζει την παράσταση. Εκατέρωθεν της κεφαλής της διαβάζεται το συμπλήρωμα *M(HTH)P Θ(EO)Y*. Από τον Πρόδρομο στα αριστερά διακρίνεται το μυτερό του γένι και το μεγαλύτερο τμήμα της χειριδωτής καφετιάς μηλωτής. Καθώς το δεξιό μέρος της μορφής έχει καταστραφεί, σώζεται μόνο τμήμα της επιγραφής *Ο ΑΓΙΟΣ*.

Τετράστιχη πυκνογραμμένη επιγραφή εκατέρωθεν της κεφαλής του κτήτορα μας γνωστοποιεί το ονοματεπώνυμο και το αξίωμά του, το ονοματεπώνυμο της συζύγου του και το ότι έχασαν τα τρία παιδιά τους από την πανώλη:

+ Ο ΠΑΤΗΡ ΤΩΝ ΔΥΣΤΥΧ[ΩΝ] ΤΡ[ΙΩΝ] ΠΑΙΔΙΟΝ ΤΟΥΤ[ΩΝ] / Ο ΛΟΓΟΘ(Ε)Τ(Η)C Ο ΒΑΡΔΟ-
ΑΝ[ΗC ΝΙ]ΚΟΛΑ[Ο]C [...] CΥΝ ΤΗ C[ΥΝΒΙΩ] / ΜΗΤΡΙ ΕΥΔΟΚ(ΙΑ) CΤΡΕ[Υ]ΛΟΥ [...], Ζ^ϕC ΗΜ
ΤΕΛΟΥC [...] ΝΟΛΗC [...].

απαντά στην επιτύμβια πλάκα του Ιωάννη του Πεταλούδη από την Κύπρο (1558). *Lacrimae Cypriae, Les Larmes de Chypre*, επιμ. Brunehilde Imhaus (Nicosie: Département des Antiquités, 2004), 277, εικ. 530. Durand, Giovannoni, *Chypre entre Byzance et l'Occident*, 351-52, αριθ. 164 (Brunehilde Imhaus). Stella Frigerio-Zeniou, *Luxe et humilité: se vêtir à Chypre au XVIe siècle* (Limassol: Nostos, 2012), 225-27 αριθ. 42.

805. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 440. Για την ανδρική ζώνη και τα εξαρτήματά της, βλ. Parani, «Byzantine Male Dress Accessories», 420-22.

806. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 443.

807. Στα γυναικεία ενδύματα, τα μακριά έως κάτω τον ποδόγυρο μανίκια απαντούν στη Δύση έως τις αρχές του 15ου αιώνα. François Boucher, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, 2η έκδ. (Paris: Flammarion, 1983), εικ. 238, 239. Ανάλογα φορεί η δωρήτρια του νότιου τυφλού αψιδώματος του Αγίου Φανουρίου στη Ρόδο (1335), Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», πίν. 170α, αλλά και στην Κύπρο, βλ. λ.χ. τη δωρήτρια Αναστασία Σαραμαλίνα στον νάρθηκα της Παναγίας της Ασίνου στο Νικητάρι (τέλη του 13ου αιώνα), Kalopissi-Verti, «The Murals of the Narthex», 115-22, εικ. 5.2.



Εικ. 97. Οι κτήτορες, λεπτομέρεια της Εικ. 96 (λήψη του 2015).

Ο δεύτερος πίνακας έχει χαρακτήρα επιτύμβιας παράστασης (Εικ. 98, 99). Τα τρία παιδιά των κτητόρων απεικονίζονται σε υπόλευκο κάμπο παραδείσιου τοπίου, κάτω από ψηλό ημικυκλικό τόξο που στηρίζεται σε ζωόμορφα κιονόκρανα, κοσμημένο με πολύχρωμο σχέδιο ίριδας. Θαλερές κληματίδες με βότρες που συμπλέκονται και συνελίσσονται δημιουργώντας στο κέντρο σπειροειδή σύνθεση πλοχμών, καθώς και τέσσερα πτηνά αποδίδουν τον λειώνα του Παραδείσου, σε απόλυτη συμφωνία με τη νεκρώσιμη υμνολογία. Τα αρχοντόπουλα σε μετωπική, τυπική σε νεκρικές προσωπογραφίες, στάση, έχουν σταυρωμένα τα χέρια τους μπροστά στο ύψος του στέρνου. Στο κέντρο ψηλά, ο *I(HCOY)C X(PICTO)C / Ο ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ* προβάλλει ημίσωμος ευλογώντας τα και με τα δύο



Εικ. 98. Η παράσταση των κεκοιμημένων τέκνων (λήψη του 1966).



Εικ. 99. Η παράσταση των κεκοιμημένων τέκνων Μαρία, Μιχαήλ (:) και ο μικρός Γεώργιος (λήψη του 2015).

τεταμένα του χέρια. Τον συνοδεύουν η Παναγία και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος⁸⁰⁸, που απεικονίζονται στον σκουρόχρωμο κάμπο των άνω άκρων, όπως στην παράσταση των κτητόρων.

Οι ενδυμασίες των παιδιών είναι εξίσου πλούσιες με αυτές των γονέων τους. Η νέα αριστερά φέρει λευκό φόρεμα με πυκνές πτυχώσεις, το οποίο καλύπτει κομψός καφετής μανδύας, ανοικτός μπροστά, με στρογγυλεμένες και κοσμημένες με σκούρες ταινίες παρυφές. Οι δύο γιοι είναι όμοια ντυμένοι, με διαφορά στα χρώματα μόνον. Πάνω από το μακρυμάνικο καμίσιόν τους, ερυθρό του νεαρού, πορτοκαλόχρωμο του παιδιού, φορούν επενδύτη χωρίς χειρίδες, με χρωματική μεταξύ τους αντιμετάθεση. Χαμηλά στη μέση τους φορούν πλατιά υφασμάτινη ζώνη, πορτοκαλόχρωμη όπως ο επενδύτης στον μεγαλύτερο, μελανή του μικρού, πάνω στην οποία δένονται όμοια με του πατέρα τους το μαντήλι και το αποκόμβιο. Η αμφίεση του λυγρόκορμου νεανία συμπληρώνεται από τα μυτερά, ψηλά, ωχρά του υποδήματα. Τα δύο μεγαλύτερα παιδιά, όπως και τα αρχοντόπουλα στην αυτοκρατορική αυλή, εικονίζονται ασκεπή και με μικρό διάλιθο στέφανο να στολίζει τα μαλλιά τους⁸⁰⁹.

Στα αριστερά, πάνω από την κόρη, η τετράστιχη επιγραφή σώζεται καλύτερα:

+ ΕΚΟΙΜΗ[ΘΗ] Η ΔΟΥΛ[Η] ΤΟΥ Θ[ΕΟΥ] ΜΑΡΙΑ / Η ΒΑΡΔΟΑΝΙ Η ΘΥΤΑΤΗΡ ΤΟΥ ΣΕΒ[Α]/ΤΟΥ
ΛΟΓΩΘΕΤΟΥ ΚΑΙ ΕΥΔΟΚ[ΙΑΣ] ΣΤΡΕΥΛΟΥ Τ[ΩΝ] ΓΟΝΕ[ΩΝ] ΘΑΝΟΥ[Σ] Α [ΕΙ]Σ ΡΟΔ[ΩΝ] / Ζ^ϞΖ
ΕΚ ΠΑΝΟΛΗΣ.

Πάνω από τον νέο στα δεξιά σώζεται αποσπασματικά τρίστιχη επιγραφή:

+ ΕΚ[ΟΙΜΗΘΗ] Ο ΔΟΥΛΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ...] ΥΙΟΣ / ΤΟΥ ΛΟ[ΓΩΘΕΤΟΥ Β]ΑΡ[Δ]ΩΑΝΗ / ΤΟΝ [...].

Στα αριστερά του μικρού παιδιού:

+ ΕΚΟΙΜΗ[ΘΗ] Ο ΔΟΥΛΟΣ ΤΟΥ Θ[ΕΟΥ] ΓΕΩΡΓ[ΓΙΟΣ] Ο / ΥΙΟ[Σ] Τ[ΟΥ] Κ[ΥΡ]ΟΥ ΒΑ[ΡΔΟΑΝ]Ι.

Στο κέντρο ψηλά, κάτω από τον Εμμανουήλ, έχει γραφεί τετράστιχη επιγραφή:

ΥΙΕ Θ[ΕΟΥ] Ο ΔΙΔΟΥΣ ΗΜΑΣ ΤΑ [Τ]ΡΙΑ ΠΑΙΔΙΑ ΔΕΞΟ[Ν] ΝΕΑΣ / ΤΑΣ ΠΡΕΣΒΙΑΣ ΤΗΣ ΑΧΡΑ-
ΝΤΟΥ Μ[ΗΤΡ]ΟΣ ΣΟΥ Κ[ΑΙ] ΤΟΥ ΒΑΠΤΙΣΤΟΥ ΙΩ[ΑΝΝΟΥ] / ΤΑΞΟΝ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥΤΑ ΕΝ ΤΑΙΣ
ΟΥΡΑΝΙΑΙΣ / Μ[Ο]ΝΑ[Ι]Σ ΤΟΥ Π[ΑΤΡΟΣ] ΣΟΥ.

Ο γαλανός κάμπος των ζώντων κτητόρων έρχεται σε αντιπαράβολή με το παραδείσιο λευκό τοπίο, με τις κληματίδες και τα πτηνά του ταφικού πίνακα των παιδιών⁸¹⁰. Στην περίπτωση των κτητόρων, ο ευλογών το ζεύγος Χριστός⁸¹¹ επιγράφεται ως *Σωτήρ*, με εμφανή τον εσχατολογικό και σωτηριολογικό

808. Την αρχική δημοσίευση του Ορλάνδου, στην οποία οι δύο παριστάμενοι θεωρήθηκαν λανθασμένα άγγελοι, διόρθωσε η Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 255.

809. Η περίπτωση της Μαρίας είναι αρκετά σπάνια, καθώς οι γυναίκες απεικονίζονται, κατά κανόνα, φορώντας μαντήλι. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 443.

810. Για τις απαρχές του παραδείσιου τοπίου σε επιτύμβιες παραστάσεις, βλ. ενδεικτικά: Ευτέρπη Μαρκή, «Τάφος με παράσταση παραδείσου από τη δυτική νεκρόπολη της Θεσσαλονίκης», στο *Θωράκιον*, 355-62. Για τα πτηνά, βλ. Mary Lee Coulson, «Birds in Paradise: Funerary Iconography at Merbaka Church», *ΔΧΑΕ* ΛΔ' (2013): 157-66, <https://doi.org/10.12681/dchae.1715>. Για τη σημασία του παραδείσιου τοπίου σε παραστάσεις κεκοιμημένων της ύστερης βυζαντινής περιόδου, Gerstel, «The Chora Parekklesion», 142.

811. Πρβλ. ενδεικτικά: Μελίνα Παϊσίδου, «Η κτητορική παράσταση και η χρονολόγηση των εξωτερικών τοιχογραφιών του Αγίου Γεωργίου Ομορφοκκλησίας», *ΔΧΑΕ* ΚΔ' (2003): εικ. 1-3, <https://doi.org/10.12681/dchae.382>.

συμβολισμό που προσδίδει⁸¹². Στη Δέηση της τελευταίας παράστασης ο Χριστός είναι στον τύπο του Εμμανουήλ, συνοδευόμενος με την ανάλογη επιγραφή⁸¹³, προσιδιάζοντας στη νεανική ηλικία των κεκοιμημένων⁸¹⁴. Ο όλος χαρακτήρας της σύνθεσης παραπέμπει σε επιτύμβια παράσταση⁸¹⁵, αφήνοντας ανοικτό το ενδεχόμενο τα παιδιά να έχουν ταφεί εντός του ναού. Ωστόσο, το γεγονός ότι ανασκαφική έρευνα δεν έχει πραγματοποιηθεί στον χώρο δεν επιτρέπει προς το παρόν την επιβεβαίωση αυτής της πιθανότητας. Σε περίπτωση που αυτό ευσταθεί, θα μπορούσε τον ορθογώνιο χώρο πάνω από τη δυτική θύρα, του οποίου η ζωγραφική έχει χαθεί, να κατελάμβανε ανάλογου περιεχομένου επιγραφή.

Συνεξετάζοντας τα πορτρέτα της οικογένειας των δωρητών και το σύνολο των επιγραφών, έχουμε ως δεδομένο αρχικά ότι ο Νικόλαος Βαρδοάνης, κτήτορας της εκκλησίας, ήταν ένας υψηλής κοινωνικής και οικονομικής επιφάνειας κάτοικος της Ρόδου. Ακόμα και αν οι τίτλοι του δεν αντιστοιχούσαν σε κάποια δικαιοδοσία και ήταν απλώς τιμητικοί, ο πλούτος της οικογένειάς του είναι έκδηλος από τις πολυτελείς ενδυμασίες που όλοι τους φορούν. Άλλωστε, το κόστος της ανέγερσης του ναού και της διακόσμησής του αναμφισβήτητα προϋπέθετε μεγάλες δαπάνες. Από την άλλη, η συμβία του Ευδοκία⁸¹⁶ φέρει το πατρικό της όνομα *Στρευ(β)λού*, αμάρτυρο από αλλού, γεγονός που εύλογα οδήγησε την Αχειμάστου-Ποταμιάνου σε υπόθεση ότι θα ήταν από αριστοκρατική γενιά⁸¹⁷. Σε κάθε περίπτωση, ακόμα και σε κατώτερα οικονομικά στρώματα έχει παρατηρηθεί, όχι όμως συχνά, το εν λόγω φαινόμενο διατήρησης του πατρικού ονόματος της γυναίκας μετά τον γάμο, δηλώνοντας τη σημασία και τη βαρύτητά του έναντι του ονόματος του ανδρός⁸¹⁸.

Από τα συμφοραζόμενα, γεννώνται αρκετά ερωτήματα αναφορικά με την προσωπικότητα του Βαρδοάνη. Το γεγονός ότι δεν έχουν σωθεί ή δημοσιευθεί έγγραφα που τον μνημονεύουν, παρά την κοινωνική και οικονομική του επιφάνεια, μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο. Το ίδιο ίσως συμβαίνει και με

812. Στη μνημειακή τέχνη της Δωδεκανήσου η επωνυμία *Σωτήρ* απαντά στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372) (Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 127), στην Αγία Αναστασία στη Μονόλιθο (15ος αιώνας, αδημοσίευτη) στη Ρόδο, δύο φορές στον διάκοσμο της Παναγίας Εννιαμερίτισσας στη Χάλκη (1367) (Σιγάλα, «Εννιαμερίτισσα», 338, εικ. 5, 364, εικ. 23), στον Άγιο Προκόπιο στο Βουνό της Σύμης (τέλη του 14ου-αρχές του 15ου αιώνα, αδημοσίευτη) και στον Σωτήρα στη Μεσαριά Τήλου (1423/24) (Mastrochristos, «The Church of the Saviour at Mesaria», 401-2). Για συγκεντρωμένα, σύγχρονα με το Φουντουκλί, παραδείγματα, βλ. Μαρία Αγρέβη, *Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491). Η επίδραση της κρητικής ζωγραφικής στο έργο ενός πελοποννήσιου ζωγράφου* (Leipzig: Eudora, 2010), 123.

813. *Εμμανουήλ* επιγράφεται και ο Χριστός στο μέταλλο που κρατεί ο ολόσωμος αρχάγγελος Μιχαήλ στον ναό του Αγίου Νικολάου Μαριτσών (1434/35), βλ. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 135 εικ. 40.

814. Απεικόνιση του Χριστού Εμμανουήλ σε μέταλλο απαντά και στην άντυγα του αρκοσολίου στον νότιο τοίχο του Αγίου Νικολάου στο κάστρο της Κρεμαστής (τέλη του 14ου αιώνα, αδημοσίευτο). Για τον ναό, βλ. Μπίθα, «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο», 444.

815. Nicole Thierry, «Le portrait funéraire byzantin. Nouvelles données», στο *Ευφρόσυνον*, II, 582-92. Semoglou, «Contribution à l'étude du portrait funéraire», 6-7. Τίτος Παπαμαστοράκης, «Επιτύμβιες παραστάσεις κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997): 285-304, <https://doi.org/10.12681/dchae.1174>. Talbot, «The Death and Commemoration of Byzantine Children», 304. Kalopissi-Verti, «Picturing "Real" Children», 205.

816. Πρόκειται για όνομα κοινό κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο, βλ. Λαΐου-Θωμαδάκη, *Η άγροτική κοινωνία*, 151. Το όνομα Ευδοκία απαντά τουλάχιστον σε τρεις αφιερωματικές επιγραφές μνημείων της Κρήτης, Gerstel, *Rural Lives*, 81 σημ. 50.

817. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 250.

818. Λαΐου-Θωμαδάκη, *Η άγροτική κοινωνία*, 169-70.

τη σύζυγό του, προφανώς γόνο σημαίνουσας οικογένειας, αφού το πατρικό της όνομα παραδίδεται στην επιγραφή. Εύλογα η Αχειμάστου-Ποταμιάνου διερωτάται, εάν ο Βαρδοάνης «είχε καταφύγει στη Ρόδο από κάποια τουρκοκρατούμενη, ίσως, ελληνική περιοχή και εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στη Ρόδο, διατηρώντας τους τίτλους που είχε, άγνωστο πώς, αποκτήσει»⁸¹⁹. Τι όμως μπορεί να ώθησε κάποιον ευκατάστατο, αξιωματούχο ή μη, να ανεγείρει έναν τόσο επιβλητικό για την κλίμακα του νησιού, ναό στη συγκεκριμένη τοποθεσία;

Τα τρία, ίσως μοναδικά παιδιά των Βαρδοάνη απεικονίζονται κεκοιμημένα σε παραδείσιο τοπίο. Ο μεγαλύτερος γιος, που θα πρέπει πιθανώς να ταυτισθεί με τον Μιχαήλ της κτητορικής επιγραφής, η νεαρή Μαρία και ο μικρός Γεώργιος φαίνεται πως πέθαναν τον ίδιο καιρό. Εκτός από την κτητορική, τόσο η κεντρική επιγραφή επάνω από τις προσωπογραφίες τους, όσο και η σωζόμενη συνοδευτική της Μαρίας μνημονεύουν το έτος 1497/98. Ενδεχομένως αυτός ήταν ο λόγος της ανέγερσης του ναού σε κτήμα που ανήκε στην οικογένεια⁸²⁰. Ήταν όμως ο σεβαστός Νικόλαος μέλος της αγροτικής αριστοκρατίας; Τόσο ο τίτλος του όσο και η αμφίεσή του παραπέμπουν σε αστικό περιβάλλον. Δεν θα μπορούσε παρά να προέρχεται από την πρωτεύουσα των Ιωαννιτών ιπποτών. Γιατί όμως επέλεξε να ανεγείρει τον αφιερωμένο στον προστάτη αγίο του ναό στο ειδυλλιακό ορεινό αυτό μέρος;

Οι επιγραφές μας πληροφορούν ότι τα τρία παιδιά του Βαρδοάνη πέθαναν *ἐκ πανώλης*. Οι επιδημίες του *μαύρου θανάτου*, όπως αποκαλούνταν η αρρώστια, έπλητταν τη Μεσόγειο καθ' όλο τον Μεσαίωνα⁸²¹. Μια από τις μεγαλύτερες και πλέον θανατηφόρες εξάρσεις της νόσου είναι αυτή που περιγράφεται με ενάργεια από τον Εμμανουήλ Λιμενίτη στο έργο του *Το θανατικόν της Ρόδου*, γραμμένο το έτος 1500⁸²². Η Αχειμάστου-Ποταμιάνου έχει σημειώσει ότι η χρονιά των επιγραφών δεν συμφωνεί με τα δεδομένα που παραδίδει ο Λιμενίτης, καθώς η έναρξη του λοιμού από αυτόν τοποθετείται ένα με δύο μήνες μετά τη λήξη του ημερολογιακού έτους 7006 (στις 31-8-1498)⁸²³. Πιστεύω πως το γεγονός δεν θα πρέπει να μας προβληματίσει. Η πανώλη υπήρχε πάντα, οι εξάρσεις της νόσου ήταν αυτές που δημιουργού-

819. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 251.

820. Για τις απαρχές του φαινομένου των ιδιωτικών ναών, την κοινωνική τάξη των κτητόρων και τις προϋποθέσεις προκειμένου κάποιος να ανεγείρει ένα *εὐκτήριον*, βλ. ενδεικτικά: Thomas F. Matthews, «“Private” Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-Appraisal», *CahArch* 30 (1982): 135-37.

821. Από την εκτενέστατη βιβλιογραφία σχετικά με το θέμα, βλ. ενδεικτικά: William H. McNeill, *Plagues and Peoples* (London: Anchor, 1976). Rosemary Horrox (μτφρ. και επιμ.), *The Black Death*. Manchester Medieval Sources series (Manchester – New York: Manchester University Press, 1994). Κώστας Π. Κωστής, *Στον καιρό της πανώλης. Εικόνες από τις κοινωνίες της ελληνικής χερσονήσου (14ος-19ος αιώνας)* (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1995). John Aberth, *The Black Death. The Great Mortality of 1348-1350. A Brief History with Documents* (New York – Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005). Costas Tsiamis, Effie Poulakou-Rebelakou, Athanassios Tsakris, Eleni Petridou, «Epidemic Waves of the Black Death in the Byzantine Empire (1347-1453 AD)», *Le infezioni nella storia della medicina* 19, αριθ. 3 (2011): 194-201. Varlık, *Plague and Empire*.

822. Wagner, *Carmina graeca medii aevi*, 203-25. Χριστόδουλος Παπαχριστοδούλου, «Παρατηρήσεις στο “Τὸ θανατικὸν τῆς Ρόδου” τοῦ Εμμανουήλ Γεωργιλλᾶ ἢ Λιμενίτη», στο *Εἰς μνήμην Κ. Ἀμάντου, 1874-1960* (Αθήνα: Τυπογραφείο Μηνᾶ Μυρτίδη, 1960), 76-88. Ασπασία Μίχα-Λαμπάκη, «Τὸ “Θανατικὸν τῆς Ρόδου” ὡς πηγὴ πληροφοριῶν γιὰ τὴν γυναικεία ἐνδυμασία τῆς νήσου», *Βυζαντινὸς Δόμος* 3 (1989): 49-62. Βλ. και πρόσφατη χρηστική έκδοση με μετάφραση, σχόλια και κατατοπιστική εισαγωγή: *Εμμανουήλ / Μανόλης Λιμενίτης, Τὸ Θανατικὸν τῆς Ρόδου*, επιμ. Günther-Steffen Henrich. Παλιότερα κείμενα τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας 8 (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Ινστιτούτο Νεοελληνικῶν Σπουδῶν [Ίδρυμα Μανόλης Τριανταφυλλίδη], 2015).

823. Ο λοιμός ξεκίνησε τον Οκτώβριο του 1498 και διήρκεσε έως τον Ιούνιο του 1500. Για την επιδημία της πανώλης του 1498, βλ. Varlık, *Plague and Empire*, 148, και πρόσφατα: Costas Tsiamis, Georgia Vrioni, Effie Poulakou-

σαν τις πανδημίες. Όστε δεν θα είναι αβάσιμο να υποτεθεί ότι τα παιδιά θα μπορούσαν να είναι από τα πρώτα θύματα του εν λόγω λοιμού. Και αν όχι και τα τρία, η διατύπωση της επιγραφής της Μαρίας είναι αυτή που κατά τη γνώμη μας σηματοδοτεί τα γεγονότα. Μόνο σε αυτήν ξεκάθαρα τονίζεται ότι η νέα είναι θανούσα *εις Ρόδον εκ πανώλης*. Αν ίσχυε το ίδιο και με τα αγόρια, θα θεωρείτο ανούσιο να μνημονευθεί. Αφού τονίζεται, σημαίνει ότι ξεφεύγει από τον κανόνα, εν προκειμένω από τα δύο αδέρφια της.

Η θεία βούληση, λοιπόν, και η λαίλαπα της επάρατης νόσου που ξεκλήρισε το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού της Ρόδου στέρησαν από τον Βαρδοάνη το πολυτιμότερο αγαθό του, τα παιδιά του. Όλα τα προαναφερθέντα θα συνεξετασθούν παρακάτω και θα αποτελέσουν πολύτιμα πρωτογενή τεκμήρια που θα μας συνδράμουν στην ερμηνεία και κατανόηση του εικονογραφικού προγράμματος. Όπως θα φανεί αναλυτικότερα, σε αυτούς τους λόγους οφείλεται το ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού συνδυάζει, μεταξύ άλλων, τον σωτηριολογικό και ευχαριστιακό χαρακτήρα της χριστιανικής πίστης και τον διακαή πόθο του κτήτορα για την ίαση, με τους ιαματικούς αγίους να κατέχουν σημαντική θέση στον διάκοσμο.

ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Διακοσμητικά σχέδια καλύπτουν το σύνολο των επιφανειών, στις οποίες, κυρίως λόγω μεγέθους ή σχήματος, δεν εικονογραφούνται σκηνές ή μεμονωμένες μορφές. Παρακάτω θα παρουσιαστούν ομαδοποιημένα, προς αποφυγήν επαναλήψεων.

Το τύμπανο της κόγχης της πρόθεσης⁸²⁴ κοσμεί τεφρόχρωμος φυλλοφόρος σταυρός τύπου Ανάστασης σε υπόλευκο κάμπο (Εικ. 100). Αδρά σχεδιασμένος, με ανεπιτυχή προσπάθεια απόδοσης των κεραιών σε ευθεία, περιβάλλεται από ασύμμετρα παρατεταγμένους ελικοειδείς βλαστούς. Στο άνω, πλέον κατεστραμμένο τμήμα, δεν διακρίνονται ίχνη αποτροπαϊκών συμπιλημάτων. Ανάλογη θεματικά διακόσμηση απαντά στην πλειονότητα των διακόσμων ναών του νησιού, αλλά και εν γένει της βυζαντινής επικράτειας⁸²⁵.



Εικ. 100. Η κόγχη της πρόθεσης.

Rebelakou, Vassiliki Gennimata, Athanassios Tsakris, «The Knights Hospitaller and the Black Death of 1498: a Poetic Description of the Plague», *Le Infezioni in Medicina* 3 (2018): 283-94.

824. Για την πρόθεση και τα εκεί θέματα απεικόνισης, βλ. για την πρόθεση, Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung*. Michael Altripp, «Beobachtungen zum Bildprogramm der Prothesis», στο *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil. Symposium in Marburg vom 25.-29.6.1997*, επιμ. Guntram Koch (Wiesbaden: Reichert, 2000), 25-40. Για τον διάκοσμο της πρόθεσης, θεμελιώδης παραμένει η μελέτη της Suzy Dufrenne, «Images du décor de la prothèse», *REB* 26 (1968): 297-310, <https://doi.org/10.3406/rebyz.1968.1410>.

825. Για τον φυλλοφόρο σταυρό της πρόθεσης, βλ. Sharon Gerstel, «An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary

Τις επιφάνειες που καλύπτουν τις παραστάδες των τριών θυρών, καθώς και τα κατώτερα μέρη του διακόσμου του ιερού, καταλαμβάνουν ευρεία διάχωρα διακοσμητικών θεμάτων, οριοθετημένων με πλατιά ερυθρή ταινία. Στο ιερό, στον νότιο τοίχο, ως ποδέα της εν είδει φορητής εικόνας απεικόνισης του επωνύμου αγίου έχει τοποθετηθεί διάχωρο από οκτάκτινα αστέρια, μεταξύ των οποίων σχηματίζονται σταυροί (Εικ. 101). Κάτω από την κόγχη του διακονικού η διακόσμηση συνίσταται σε συμπλεκόμενα οκτάγωνα που περιβάλλουν τετράγωνα με ελικοειδές κόσμημα (Εικ. 102), ενώ κάτω από την πρόθεση ενάλληλα εξάγωνα που περικλείουν σχηματοποιημένα φυτικά θέματα (Εικ. 103). Ως κάθετο διαχωριστικό του ιερού, στη θέση που θα στηριζόταν, εάν υπήρχε, το τέμπλο, έχει τοποθετηθεί κόσμημα από εναλλασσόμενους σταυρούς και ορθογώνια στα μεταξύ τους διάχωρα.

Τρία διαφορετικά σχέδια κοσμούν τα ευρεία, λόγω του πάχους των τοίχων, διάχωρα που σχηματίζονται στις παραστάδες των θυρών. Στη νότια θύρα έχει επιλεγεί κόσμημα συμπλεκόμενων οκταγώνων, ίδιο με αυτό κάτω από την κόγχη του διακονικού (Εικ. 104)· στη δυτική παραστάδα όμοιο με αυτό του επωνύμου αγίου του νοτίου τοίχου του ιερού (Εικ. 101), δηλαδή οκτάκτινα αστέρια με σταυρούς στα διάχωρα. Στη βόρεια θύρα, τέλος, σειρές από οκτάγωνα που περικλείουν σχηματοποιημένο ανθικό διάκοσμο, μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται σταυροί εγγεγραμμένοι σε ρόμβους, συμπληρώνουν τον διάκοσμο⁸²⁶ (Εικ. 106). Από τις τρεις αυτές διαφορετικές συνθέσεις, εκείνη της νότιας θύρας έχει επισημανθεί σε εντοίχιους διακόσμους της Κρήτης και της Λακωνίας⁸²⁷. Αυτή της δυτικής θύρας απαντά, λιγότερο επιτηδευμένη, στο δεύτερο στρώμα του διακόσμου του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα στην Απολακιά Ρόδου (ύστερος 15ος αιώνας) και, όπως έχει επισημανθεί, δεν ανήκει στη χορεία των διακοσμητικών που παραδοσιακά χρησιμοποιούνται στη βυζαντινή τέχνη⁸²⁸.

Μεταξύ των παραστάσεων απαντούν διαχωριστικές διακοσμητικές ταινίες με ποικίλα σχέδια. Το κύριο θέμα εκατέρωθεν πολλών συνθέσεων, όπως του μετώπου της ασίδας του ιερού (Εικ. 18), του Λίθου (Εικ. 41) και της Μεταμόρφωσης (Εικ. 33) αποτελείται από ερυθρά ρομβοειδή σταυρόσχημα κοσμήματα με βαθμίδες, εγγεγραμμένα σε κύκλο, καθέτως συνδεδεμένα με λεπτή ομοιόχρωμη ταινία. Τα περιθώρια που δημιουργούνται πληρώνονται με μελανόχρωμα ελικοειδή κοσμήματα (Εικ. 50-54, 56). Τα χρώματα κατά περίπτωση εναλλάσσονται. Στο κάτω μικρό διάχωρο αριστερά από τη Μεταμόρφωση, για παράδειγμα, άτεχνα μαβιά ρομβοειδή περικλείονται στον λευκό κάμπο συνεχούς ρομβοειδούς κοσμήματος (Εικ. 33). Ανάλογα κοσμήματα επισημαίνονται στη μνημειακή ζωγραφική από τον 12ο αιώνα, γνωρίζοντας μεγαλύτερη διάδοση σε επαρχιακά μνημεία του 13ου αιώνα⁸²⁹.

Το μέτωπο της ασίδας του ιερού καλύπτει τρίχρωμο πτυχωτό κόσμημα, γαλανό ερυθρό και λευκό (Εικ. 18). Παρεμφερές, με διαφορετικό συνδυασμό αποχρώσεων, περιγράφει το τόξο που περικλείει τα κεκοιμημένα παιδιά του Βαρδοάνη (Εικ. 98, 99). Το «τρισδιάστατο» αυτό κόσμημα, παραλλαγή της ονομασθείσης από τον Ćurčić «ακτινωτής ζωφόρου» (*radiant frieze*), απαντά ως η γνωστή οδοντωτή ταινία για πρώτη φορά στην αρχιτεκτονική, στον κεραμοπλαστικό διάκοσμο του ναού της Παναγίας

Screen», στο Gerstel, *Thresholds of the Sacred*, 145-46, όπου βιβλιογραφία. Για τον αποτροπαϊκό και φυλακτικό του χαρακτήρα, βλ. Walter, *The Iconography of Constantine the Great*, 139-66.

826. Η Gerstel περιγράφει το κόσμημα ως «repeated octagons and diamonds». Gerstel, «Phountoukli», 160.

827. Gerstel, «Phountoukli», 160, όπου παραδείγματα και βιβλιογραφία.

828. Gerstel, «Phountoukli», 160-61, εικ. 4.

829. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι*, 155-57.



Εικ. 101-106. Διακοσμητικά.

στη μονή του Οσίου Λουκά Βοιωτίας (10ος αιώνας), και στη ζωγραφική κατά κόρον από τη μεσοβυζαντινή περίοδο και εξής⁸³⁰.

Τα μέτωπα των κογχών, καθώς και τα σημεία ένωσης των λοφίων με τον τρούλο, κοσμούν μετάλλια, τα οποία περικλείουν κόκκινο σταυρό τύπου Μάλτας και πυροστρόβιλο⁸³¹ (Εικ. 14-18).

Κάτω από την κτητορική επιγραφή και από άλλες στενές επιφάνειες, όπως αυτή που φιλοξενεί τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στο μέτωπο της ανατολικής κόγχης, χωροθετείται πλατιά διακοσμητική ταινία με εναλλασσόμενους διπλούς πελέκεις, κάθετους και οριζόντιους, εσωτερικά πλουμισμένους με ελικοειδή εναλλάξ μελανά και ερυθρά σχέδια (Εικ. 14-17). Τα πρότυπα του θέματος ανάγονται στα αρχαία ψηφιδωτά δάπεδα και στην παλαιοχριστιανική τέχνη⁸³², ωστόσο, αρχίζει να χρησιμοποιείται σποραδικά στα ζωγραφικά σύνολα του τέλους του 12ου αιώνα⁸³³. Πιο συστηματικά εντοπίζεται σε διακόσμους του 13ου και του 14ου αιώνα⁸³⁴, αλλά και σε χειρόγραφα της ίδιας περιόδου⁸³⁵.

Στη βάση των σφαιρικών τριγώνων/λοφίων, κάτω από τους ευαγγελιστές, σε μικρά κάθετα διάχωρα χωροθετούνται φυτικά ελικοειδή κοσμήματα σε λευκό κάμπο (Εικ. 50).

Στον διάκοσμο απαντούν επίσης ταινίες με το διακοσμητικό στοιχείο της τεθλασμένης γραμμής (ζιγκ-ζαγκ) σε διάφορες παραλλαγές και χρωματισμούς (Εικ. 98, 99). Πρόκειται για δημοφιλές κόσμημα, ιδιαίτερα στη μνημειακή ζωγραφική και τη ζωγραφική των χειρογράφων⁸³⁶. Γνωστό ήδη από τα ρωμαϊκά χρόνια⁸³⁷, συστηματοποιείται στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική κυρίως κατά τον 12ο αιώνα⁸³⁸. Ωστόσο, η πλήρωση των τριγωνικών επιφανειών με ελικοειδή βλαστό δεν είναι ιδιαίτερα συχνή⁸³⁹, καθώς συνήθως συνδυάζεται με νηματοειδείς απολήξεις ή με μαργαριτάρια⁸⁴⁰.

Όπως έγινε φανερό, το σύνολο χαρακτηρίζεται από μεγάλη ποικιλία στα διακοσμητικά. Πέραν αυτών που τα παράλληλά τους ανιχνεύθηκαν στη βυζαντινή τέχνη, το ενδιαφέρον εντοπίζεται στους οκτάκτινους αστέρες, σε εκείνα δηλαδή που τα διακοσμητικά αποτελούν δάνεια από διαφορετικής πολιτισμικής προέλευσης και φύσεως διακόσμους, όπως τα κεραμικά πλακίδια, και καλύπτουν ευρείες

830. Για το κόσμημα, τις απαρχές του και την πρόταση ερμηνείας του ως εικαστικής απεικόνισης του ακτίστου φωτός, βλ. Slobodan Ćurčić, «Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture», στο *Architecture of the Sacred. Space, Ritual and Experience from Classical Greece to Byzantium*, επιμ. Bonna D. Wescoat, Robert G. Ousterhout (New York: Cambridge University Press, 2012), 307-37.

831. Για τον πυροστρόβιλο, βλ. ενδεικτικά: Χαράλαμπος Μπούρας, Λασκαρίνα Μπούρα, *Η ελληνική ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα* (Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 2003), 544.

832. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 298-99, όπου και παραδείγματα και σχολιασμός της συχνής παρουσίας του συγκεκριμένου θέματος στα έργα δυτικής τέχνης.

833. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 299, όπου και παραδείγματα.

834. Βλ. ενδεικτικά: Chassoura, *Les peintures murales de Longanikos*, 246, όπου και παραδείγματα.

835. Τετραεγγέλο Ms. Gr. 54 (1300 περ.), βλ. σχετικά: *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, επιμ. Helen C. Evans (New York: Metropolitan Museum of Art, 2004), 277 (Anne Derbes, Amy Neff).

836. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 296-98.

837. Για τη συχνή απεικόνιση του σε ψηφιδωτά δάπεδα, βλ. σχετικά Catherine Balmelle κ.ά., *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes* (Paris: Picard, 1985), 37, 320.

838. Maria Cambouri-Vamvoucou, *Les motifs décoratifs dans les mosaïques murales du XIe siècle* (Paris: Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, 1983), 34.

839. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 297-98, όπου και τα σχετικά παραδείγματα από τα τέλη του 11ου αιώνα.

840. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 238-40.

επιφάνειες των τοιχογραφιών. Πρώτος ο Ηλίας Κόλλιας τόνισε τη σημασία της μίμησης αυτής στο ιερό βήμα του Φουντουκλί – συνεπώς και σε αυτά που επαναλαμβάνονται στις παραστάδες – παραβάλλοντάς τα με επένδυση ισπανομαυριτανικών κεραμικών πλακιδίων του τέλους του 14ου ή των αρχών του 15ου αιώνα⁸⁴¹.

Πρόσφατα η Sharon Gerstel, εξετάζοντας τα διακοσμητικά του Αγίου Νικολάου, προτείνει μια διαφορετική άποψη. Η έκτασή τους στο Φουντουκλί ανακαλεί στη μνήμη αντίστοιχα μεσοβυζαντινά παραδείγματα από την Κωνσταντινούπολη, τη Βιθυνία αλλά και αυτά στο Μεγάλο Τζαμί της Κόρδοβας στην Ισπανία⁸⁴². Η προέλευσή τους, ωστόσο, δεν φαίνεται να είναι ισπανομαυριτανική αλλά σελτζουκική. Τα λαμπρά σελτζουκικά πλακίδια με ρίζες στην περσική τέχνη, χρονολογούνται κυρίως στον 12ο και τον 13ο αιώνα και λίγο αργότερα⁸⁴³. Μνεία ανάλογης διακόσμησης απαντά στο έργο του Νικόλαου Μεσαρίτη, στην περιγραφή της αίθουσας του Μουχρουτά στο Μέγα Παλάτιον⁸⁴⁴. Ο Μεσαρίτης, ως χριστιανός, επικεντρώνεται στα σταυρόσχημα κοσμήματα των διαχώρων, ενώ άλλο είναι το κύριο στοιχείο της εν λόγω διακόσμησης: οι οκτάκτινοι αστέρες, γνωστοί ήδη από απεικονίσεις σε σελτζουκικά παλάτια και λουτρά.

Παρεμφερή με αυτά του Φουντουκλί αστέρια απαντούν σε πλακίδια που βρέθηκαν στην ανασκαφή του παλατιού του Kubadabad στην περιοχή του Ικονίου (τέλη του 13ου-αρχές του 14ου αιώνα), αλλά και στην Αττάλεια και την Αλάνεια της Τουρκίας⁸⁴⁵. Ομοιότητες εντοπίζονται στην όλη αντίληψη, ιδίως στα χρώματα, στις τριγωνικές απολήξεις και στον διάκοσμο των σταυρών. Αφίσταται των παραδεδομένων η διακόσμηση του Αγίου Νικολάου ως προς τα θέματα που πληρούν τα οκτάκτινα αστέρια, καθώς εδώ είναι όλα φυτικά, σε αντίθεση με τα ανατολίτικα ζωομορφικά παραδείγματα⁸⁴⁶. Αλλά και τα ενάλληλα οκτάγωνα του Φουντουκλί, αποτελούμενα από τραπεζιοειδή που περικλείουν τετράγωνο, βρίσκουν παράλληλα – εκτός από την αφαιρετική τους εκδοχή που απαντά στις τοιχογραφίες των Αγίων Κωνσταντίνου και Γεωργίου στον Πύργο Μονοφατσίου της Κρήτης (14ος αιώνας)⁸⁴⁷ – στη

841. Κόλλιας, *Μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική*, 56-7, εικ. 25, 26.

842. *A Lost Art Rediscovered: The Architectural Ceramics of Byzantium*, επιμ. Sharon Gerstel, Julie Lauffenburger (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2001), 230, 236-37, 239-41. Gerstel, «Phountoukli», 161.

843. Για τα σελτζουκικά πλακίδια, βλ. κυρίως: Michael Meinecke, *Fayencedekorationen seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien* (Tübingen: Ernst Wasmuth, 1976). Arik R., Arik O., *Tiles of the Seljuk and Beylik Periods*.

844. Gerstel, «Phountoukli», 161-62. Για το κείμενο του Μεσαρίτη, βλ. Nikolaos Mesarites, *Die Palastrevolution des Johannes Komnenos*, επιμ. August Heisenberg (Würzburg: Universitäts-Druckerei H. Stürtz, 1907). Nikolaos Mesarites, *Die Palastrevolution des Johannes Komnenos*, επιμ. και μτφρ. Franz Grabler (Graz: Styria, 1958). Για τη διακόσμηση του Παλατιού, βλ. μεταξύ άλλων: Lucy-Anne Hunt, «Comnenian Aristocratic Palace Decoration: Descriptions and Islamic Connections», στο *The Byzantine Aristocracy, IX to XIII Centuries*, επιμ. Michael Angold. BAR International Series 221 (Oxford: BAR, 1984), 138-70. Neslihan Asutay-Effenberger, «Mucharutas: Der seldschukische Schaupavillon im Grossen Palast von Konstantinopel», *Byz 74* (2004): 313-29. Alicia Walker, «Middle Byzantine Aesthetics and the Incomparability: The Architectural Ekphrasis of Nikolaos Mesarites», *Muqarnas 27* (2010): 79-101. Η ίδια, *The Emperor and the World: Exotic Elements and the Imaging of Middle Byzantine Imperial Power, Ninth-Thirteenth Centuries* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 144-64.

845. Gerstel, «Phountoukli», 163. Scott Redford, «Thirteenth-Century Rum Seljuk Palaces and Palace Imagery», *Ars Orientalis 23* (1993): 219-36.

846. Gerstel, «Phountoukli», 164, εικ. 6.

847. Gerstel, «Phountoukli», 165. Βλ. Θεοχαροπούλου, «Τοιχογραφίες των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 340.

διακόσμηση του *Buruciye Madrasa* στη Σεβάστεια (Sivas), χρονολογημένη στο 1271⁸⁴⁸. Αξίζει, ακόμη, να υπομνησθεί ότι το θέμα του οκτάκτινου αστέρα εναλλασσόμενου με εξάγωνα, επιλέγεται και για τη διακόσμηση του αποκομβίου του Νικόλαου Βαρδοάνη (Εικ. 95, 96).

Η μεγάλη έκταση που τα κοσμήματα καταλαμβάνουν καθώς και η θέση τους στο Φουντουκλί, παραπέμπουν σε ανάλογες σελτζουκικές διακοσμήσεις κεραμικών πλακιδίων. Η τοποθέτησή τους στην κατώτερη ζώνη του ιερού βήματος (καίτοι πάρα πολύ στενή, λιγότερο από ένα μέτρο), έρχεται σε αντιδιαστολή με τη βυζαντινή παράδοση, σύμφωνα με την οποία χρησιμοποιούνταν ως πλαίσια.

Τονίζεται ότι, όπως έχει υποστηριχθεί, οι κοσμολογικοί συμβολισμοί που ενέχονται στην ερμηνεία της διακόσμησης πλακιδίων σε ισλαμικά σύνολα είναι πολλαπλοί⁸⁴⁹. Τοποθετημένα στις παραστάδες της εισόδου στο Φουντουκλί, οριοθετώντας τον εσωτερικό και τον εξωτερικό χώρο, αυτά σηματοδοτούν, αναγόμενα στη χριστιανική παράδοση, τη μετάβαση από τα επίγεια στα υπέργεια. Ταυτόχρονα, υποκαθιστούν την παραδοσιακή χρήση στην ίδια θέση αποτροπαϊκών σταυρών⁸⁵⁰. Τέλος, η επιλογή τους κάτω από την τοιχογραφία του επωνύμου αγίου, προσδίδει εύλογα σε αυτήν την εντύπωση φορητής εικόνας, αντικαθιστώντας τη συνήθη σε ανάλογες περιπτώσεις μίμηση ποδέας ή ορθομαρμάρωσης.

848. Gerstel, «Phountoukli», 164-65. Arik R., Arik O., *Tiles of the Seljuk and Beylik Periods*, εικ. 90.

849. Gerstel, «Phountoukli», 165. Βλ. σχετικά Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992).

850. Όπως, λ.χ., στα παράθυρα του ναού της Παναγίας Κυράς στην Πυλώνα (αδημοσίευτα). Γενικώς για τους αποτροπαϊκούς σταυρούς στις θύρες, βλ. Gordana Babić, «Les croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècles», στο *Byzance et les Slaves. Études de civilisation. Mélanges Ivan Dujčev*, επιμ. Suzy Dufrenne (Paris: Association des amis des études archéologiques des mondes byzantino-slaves et du christianisme oriental, 1979), 1-13. Καραγιάννη, *Ο Σταυρός*.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Το εικονογραφικό πρόγραμμα

Το ανεπτυγμένο εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Νικολάου ανταποκρίνεται στις διαστάσεις του μνημείου και στη διάταξη των επιφανειών του τετράκογχου ναού. Τα θέματα και οι μορφές κατανέμονται σύμφωνα με τη συμβολική ερμηνεία, κατά τον Ιωάννη Δαμασκηνό και τον Μάξιμο τον Ομολογητή, του ναού ως μικρόκοσμου⁸⁵¹. Περιλαμβάνονται ευχαριστικά θέματα – που στην περίπτωση μας δεν περιορίζονται μόνον στο ιερό –, αφηγηματικές σκηνές από τον χριστολογικό και τον θεομητορικό κύκλο, δύο οράματα, επεισόδιο από τα θαύματα του επωνύμου αγίου Νικολάου καθώς και πλήθος μεμονωμένων αγίων μορφών. Τον διάκοσμο συμπληρώνουν πλούσια διακοσμητικά θέματα και επιγραφές και, σε περίοπτη θέση, οι παραστάσεις της οικογένειας του κτήτορα Νικολάου Βαρδοάνη. Το εικονογραφικό πρόγραμμα θα ερμηνευθεί με βάση τους εννοιολογικούς άξονες που ακολουθούνται στον διάκοσμο.

Στους τρουλαίους ναούς, όπως έχει συχνά επισημανθεί, η τοποθέτηση της μορφής του Παντοκράτορα στον υψηλότερο χώρο της εκκλησίας ενέχει τον συμβολισμό του Θεού κυβερνήτη και επόπτη των πάντων (Εικ. 47). Χαρακτηριστική είναι, μεταξύ άλλων, η ερμηνεία του Κωνσταντίνου του Ροδίου, ο οποίος παραλληλίζει την υπέρτατη εξουσία του Θεού με την εξουσία του αυτοκράτορα⁸⁵². Παράλληλα, σε επιγράμματα του Μανουήλ Φιλή και του Χριστόφορου Μυτιληναίου δίδεται έμφαση σε άλλες πτυχές των συμβολισμών της απεικονιζόμενης μορφής: κατά τον πρώτο, με την απεικόνιση του Παντοκράτορα στον τρούλο τονίζεται εύγλωττα η έννοια του Χριστού-Σωτήρα, ενώ ο δεύτερος διατρανώνει την ιδέα της φιλευσπλαχνίας του Θεού, στον οποίο δεν αποδίδονται οι ιδιότητες του επόπτη και διοικητή⁸⁵³.

Οι παλαιοδιαθηκικές μορφές των προφητών στο τύμπανο του τρούλου, σε θέση καθιερωμένη από τον 11ο αιώνα, υπογραμμίζουν το έργο της θείας Ενσάρκωσης και σχετίζονται άμεσα με τα γεγονότα της ζωής και των Παθών του Χριστού που εικονίζονται στις υποκείμενες επιφάνειες⁸⁵⁴.

Στα λοφία παριστάνονται σε θέση παγιωμένη ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο⁸⁵⁵ οι τέσσερις ευαγγελιστές (Εικ. 50-53). Η απεικόνισή τους σε αυτήν τη θέση οφείλεται κυρίως σε λόγους δογματικούς⁸⁵⁶. Μέσω των ευαγγελίων ο Κύριος χάρισε τη σωτηρία σε ολόκληρο τον κόσμο και συνετέλεσε

851. Ιωάννης Δαμασκηνός, *PG* 94, στήλ. 921. Μάξιμος ο Ομολογητής, *PG* 91, στήλ. 684. Βλ. επίσης: Kathleen McVey, «The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of an Architectural Symbol», *DOP* 37 (1983): 94-121. Πρβλ. Nikos Zias, «The House of God in the Orthodox Church as an Expression of Christ and of Liturgical Life», στο *Ο Χριστός στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, 51-6.

852. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 62. Για τη μορφή του Παντοκράτορος στον τρούλο, βλ. επίσης Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 55.

853. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 62-3.

854. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 136.

855. Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, 2η έκδ. (London: Routledge, 1953), 27. Τα παλαιότερα παραδείγματα ένθρονων ευαγγελιστών στα σφαιρικά τρίγωνα είναι της Νέας Μονής Χίου και της Αγίας Σοφίας Κιέβου. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 193.

856. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 166.

στην αναγέννηση του ανθρωπίνου γένους⁸⁵⁷. Η ιστορήσή τους, άλλωστε, στα σφαιρικά τρίγωνα, σε σημείο που αποτελεί τον σύνδεσμο μεταξύ επουράνιου και επίγειου κόσμου, αυτό δηλώνει με τον πλέον παραστατικό τρόπο⁸⁵⁸. Η θέση των τεσσάρων ευαγγελιστών συμβαδίζει με τη διαδοχή των κειμένων τους στην Καινή Διαθήκη. Δογματικοί, παράλληλα, είναι και οι λόγοι που οδήγησαν στην απεικόνιση του Ματθαίου και του Ιωάννη στα δύο ανατολικά σφαιρικά τρίγωνα· τα κείμενά τους, που θεωρούνται τα πλέον σημαντικά, βρίσκονται εγγύτερα στο ιερό βήμα, σε σημείο δηλαδή που δηλώνει τη συμβολική ένωση των επουρανίων με τα επίγεια μέσω της θείας Ενανθρώπησης. Άλλωστε, τα περιεχόμενα της αρχής των ευαγγελίων τους μιλούν για τη γενεαλογία του Ιησού· του Ματθαίου για την ανθρωπίνη και του Ιωάννη για τη θεία καταγωγή του⁸⁵⁹.

Από τα ευχαριστιακά θέματα, η Κοινωνία των Αποστόλων στον ημικύλινδρο της αψίδας του ιερού (Εικ. 18-20) με τη διπλή απεικόνιση του Χριστού και της αγίας Τράπεζας, η οποία βασιζείται στην ευαγγελική διήγηση του Μυστικού Δείπνου⁸⁶⁰, έχει προκύψει από το τυπικό των πρώτων αιώνων της Εκκλησίας, ιδίως από το γεγονός ότι αρχικά η θεία Κοινωνία μετεδίετο ξεχωριστά, ως φαίνεται σε σχεδόν όλο τον χριστιανικό κόσμο, έως περίπου τον 10ο-11ο αιώνα⁸⁶¹. Η διπλή παρουσία του Ιησού τονίζει τη διπλή του φύση και τη διττού χαρακτήρα συμμετοχή του στη θεία Ευχαριστία, καθώς είναι αυτός που μεταδίδει τα Τίμια Δώρα, και ταυτόχρονα ο προσφερόμενος σώματι και αίματι· είναι ο προσδεχόμενος αλλά και αποδεχόμενος τη θυσία Χριστός⁸⁶². Στο Φουντουκλί, οι απόστολοι παρουσιάζονται ως κοινωνοί της θείας Ευχαριστίας⁸⁶³, καθιστώντας στην αντίληψη των πιστών την παράσταση της Κοινωνίας ως μια απεικόνιση αυτών που εκείνοι βίωναν, αναμένοντας υπομονετικά στη σειρά για να κοινωνήσουν των αχράντων μυστηρίων από τον εκπρόσωπο του Χριστού, τον λειτουργούντα ιερέα⁸⁶⁴. Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων υπογραμμίζει το αναμνηστικό περιεχόμενο του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας, σύμφωνα με την επίγεια εντολή του Χριστού, και το γεγονός ότι ο ίδιος ο Κύριος είναι ο αιώνιος κοινωνός στην επίγεια εκκλησία⁸⁶⁵.

Το δογματικό περιεχόμενο του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας, όπως αποκρυσταλλώθηκε κατά τη διάρκεια των χριστολογικών ερίδων της κομνήνιας περιόδου, διατρανώνεται με την παράσταση του Μελισμού και των συλλειτουργούντων ιεραρχών (Εικ. 21). Το θέμα του Μελισμού αποτελεί την

857. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 27, όπου βιβλιογραφία.

858. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 32-3.

859. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 32-3. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 166.

860. Ματθ. 26, 26-29, Μάρκ. 14, 22-25, Λουκ. 22, 19-20. Βλ. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 125-34, όπου βιβλιογραφία.

861. Caseau, «L'abandon de la communion dans la main». Βλ. επίσης Varalis, «The Communion of the Apostles», 47.

862. Varalis, «The Communion of the Apostles», 50-1.

863. Για την αλληλουχία των φάσεων της θείας κοινωνίας από τους συλλειτουργούς και από το εκκλησίασμα, βλ. Τρεμπέλας, *Αί τρεις λειτουργίες*, 138-45, 148-51.

864. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 56.

865. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 22. Για το αναμνηστικό περιεχόμενο της Κοινωνίας των Αποστόλων, βλ. Νικόλαος Γκιολές, «Τούτο ποιεΐτε εις τήν ἐμὴν ἀνάμνησιν. Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη άμεσα εμπνευσμένα από τα λειτουργικά κείμενα», στο *Η μνήμη της κοινότητας και η διαχείρισή της*, επιμ. Κώστας Μπουραζέλης. Ιστορήματα 3 (Αθήνα: Καρδαμίτσα, 2011), 222-26. Ο ίδιος, «Εικονογραφικά θέματα άμεσα εμπνευσμένα από τὰ κείμενα τῆς θείας Λειτουργίας», *ΕΕΒΣ ΝΕ'* (2018-2019): 363-65.

κατ' εξοχήν εικαστική απόδοση της θείας Ευχαριστίας, που εμφανίζεται στην τέχνη στο τέλος του 12ου και επικρατεί στον διάκοσμο της αψίδας του ιερού από τον 13ο αιώνα⁸⁶⁶.

Η χορεία των τεσσάρων συλλειτουργούντων ιεραρχών στον ημικύλινδρο της αψίδας περιλαμβάνει τους δύο σημαντικότερους αγίους, τον Ιωάννη τον Χρυσόστομο και τον Γρηγόριο τον Θεολόγο, εμπλουτίζεται δε με τον άγιο Αθανάσιο, πιθανότατα, πατριάρχη Αλεξανδρείας, και τον άγιο Αντώνιο Κωνσταντινουπόλεως (Εικ. 21). Ειδικά η απεικόνιση του τελευταίου, και μάλιστα στο κέντρο πλησίον της τράπεζας αποτελεί άπαξ, υποδηλώνει το υψηλό πνευματικό επίπεδο του κτήτορα και εκφράζει δική του επιταγή. Η χειρονομία ευλογίας των Τιμίων Δώρων από τους δύο πλησιέστερους προς την τράπεζα συλλειτουργούντες ιεράρχες υπογραμμίζει το γεγονός ότι ο καθαγιασμός και η μεταβολή των Δώρων σε σώμα και αίμα Χριστού γίνεται με την επένεργεια του αγίου Πνεύματος και όχι με την απλή εκφώνηση των ιδρυτικών φράσεων του μυστηρίου από τον Ιησού στον Μυστικό Δείπνο⁸⁶⁷. Ένα ευχαριστιακό περιεχομένου τμήμα επιγράμματος που συνοδεύει την παράσταση, προέρχεται από τις ομιλίες του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου (Εικ. 22), κειμένων σε ευρεία κυκλοφορία ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή.

Το ευχαριστιακό περιεχόμενο του διακόσμου του ιερού συνεχίζεται και στους πλάγιους τοίχους. Η χορεία των διακόνων τονίζει την ιδιότητά τους, επικουρική των ιερουργούντων, καθώς τα λειτουργικά τους καθήκοντα στην προετοιμασία των Τιμίων Δώρων δικαιολογούν την απεικόνισή τους μέσα στο ιερό βήμα, και δη στον βόρειο τοίχο και πλάι στην πρόθεση⁸⁶⁸. Σε πατερικά κείμενα, άλλωστε, οι διάκονοι παρομοιάζονται με τους αγγέλους που περιστοιχίζουν τον Κύριο⁸⁶⁹. Μεταξύ των διακόνων, όπως συνηθίζεται, εικονίζεται και ο επίσκοπος άγιος Ελευθέριος, με ωμοφόριο κοσμημένο με κόκκινους σταυρούς, που, όπως έχει υποστηριχθεί, συμβολίζουν το αίμα και ύδωρ που έτρεξε από την πλευρά του Χριστού⁸⁷⁰. Στην κόγχη της πρόθεσης (Εικ. 100), που κατά τον Γερμανό Κωνσταντινουπόλεως ενέχει τον διττό συμβολισμό του κρανίου τόπου και του σπηλαίου της Γεννήσεως⁸⁷¹, ο τεφρόχρωμος φυλλοφόρος σταυρός στο τύμπανο αποτελεί υπόμνηση της σταυρικής θυσίας του Χριστού και της σωτηρίας που κομίζει. Ως παραλλαγή του δένδρου της ζωής συμβολίζει τον παράδεισο, ενώ ταυτόχρονα ενέχει και αποτροπαϊκό και φυλακτικό χαρακτήρα, ως τρόπαιο του θριάμβου του Θεανθρώπου επί του θανάτου⁸⁷².

Η Ανάληψη (Εικ. 42-44) που καταλαμβάνει, ως συνήθως, την καμάρα του ιερού μπροστά από τη Δέηση, περιλαμβάνει πυκνά θεολογικά μηνύματα και συμβολισμούς, ως προεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας.

866. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 15-6.

867. Γκιολές, «Εικονογραφικά θέματα», 272.

868. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 90-1. Νικόλαος Γκιολές, «Ο ναός του Αγίου Θεοδώρου Άνω Πούλας στη Μέσα Μάνη», *ΛακΣπουδ* II' (1996): 281-82. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 164-66.

869. Archim. Silas Koukiaris, «The Depiction of the Acts Passage 6.1-6», *Zograf* 32 (2006): 23-8, <https://doi.org/10.2298/ZOG0832023K>.

870. Frank Edward Brightman, «The Historia Mystagoga and other Greek Commentaries on the Byzantine Liturgy», *Journal of Theological Studies* 9 (1908): 263, 7-8.

871. PG 98, στήλ. 387-388B, 400BC. Βλ. επίσης: Gordana Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques* (Paris: Klincksieck, 1969), 58-65, 79-84. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung*, 38-40.

872. Για τον αποτροπαϊκό και φυλακτικό χαρακτήρα του φυλλοφόρου σταυρού της πρόθεσης, βλ. Walter, *The Iconography of Constantine the Great*, 139-66.

Η σπάνια απεικόνιση του αναλαμβανόμενου Χριστού ως Παλαιού των Ημερών⁸⁷³ μπορεί να δεχθεί πολλαπλές ερμηνείες. Κατ' αρχάς, είναι γνωστό ότι περί της εξωτερικής εμφάνισης του Χριστού δεν υπάρχει ουδεμία γνήσια παράδοση, και αναφορικά με αυτό οι εκκλησιαστικοί Πατέρες καταφεύγουν στη φράση του Ησαΐα «*οὐκ ἔστιν εἶδος αὐτῶ οὐδὲ δόξα*»⁸⁷⁴. Ο Παλαιός των Ημερών περιγράφεται από τον προφήτη Δανιήλ⁸⁷⁵ και θεωρείται ότι συμβολίζει τον προαιώνιο Λόγο⁸⁷⁶, μορφοποιώντας μία από τις τρεις ηλικίες του Χριστού και συγχωνεύοντας τις ιδιότητες του Δημιουργού και του Σωτήρα⁸⁷⁷. Εντασσόμενος στην εν λόγω σκηνή, θεωρείται πως συντελεί στην εικαστική προβολή του μυστηρίου της Ενσάρκωσης του αιώνιου και άναρχου Θεού⁸⁷⁸. Είναι δογματικοί και συμβολικοί οι λόγοι, προφανώς, που οδήγησαν τον ζωγράφο σε αυτήν την επιλογή.

Η δόξα ως σημείο έξαρσης της θείας μορφής και της ουράνιας καταγωγής της, ήδη από την παλαιохριστιανική περίοδο αποτελεί απαραίτητο εικονογραφικό στοιχείο στις προφητικές και ιστορικές σκηνές θεοφάνειας της χριστιανικής τέχνης⁸⁷⁹. Η απουσία της στην παράστασή μας, καίτοι σπανιότατη, δεν πρέπει θεολογικά να εκπλήσσει. Σε κανένα από τα κανονικά ή απόκρυφα κείμενα δεν αναφέρεται ότι ο Χριστός αναλήφθηκε σε τόξο ίριδος. Σε όλα υπογραμμίζεται ο παθητικός τρόπος της Ανάληψης, και κοινός τόπος είναι η πίστη ότι τον ανέλαβε στον ουρανό νεφέλη⁸⁸⁰. Η απουσία της δόξας φρονούμε πως δεν μειώνει τη σημασία του γεγονότος, αλλά μαρτυρεί εμμέσως ότι αυτή είναι το μεταφέρον μέσον και μόνον, η νεφέλη δηλαδή, η οποία υπέλαβε τον Χριστό. Τυχόν υπόνοια, όμως, της μη παθητικής φύσης του συμβάντος στο Φουντουκλί, σε αντιστοιχία με τη δυτική εικονογραφία της σκηνης⁸⁸¹, αναιρείται αυτομάτως λόγω της παρουσίας των τεσσάρων αγγέλων, της δόξας που διαμορφώνουν με τα χέρια τους και του υφάσματος, στο οποίο ο Χριστός βαίνει. Στον Άγιο Νικόλαο επιλέγεται μια πιο αφαιρετική απόδοση της λεπτομέρειας αυτής, όπου το άκτιστο συμβολικό φως της δόξας αντικαθίσταται από τον ίδιο τον ουρανό του βάθους, χωρίς να υποτιμάται δογματικά η σημασία της Ανάληψης. Η επιλογή, άλλωστε, διάσπαρτων αστέρων εντός της δόξας, που απέβη πολύ προσφιλής στη βυζαντινή εικονογραφία της, έχει αυτόν ακριβώς τον σκοπό, να τονίσει περαιτέρω τον ουράνιο χαρακτήρα της⁸⁸².

Το ύφασμα, λοιπόν, επάνω στο οποίο οι τέσσερις άγγελοι ανέχουν τον Χριστό, πιστεύω πως αποδίδει σχηματοποιημένα τα νέφη, που απαντούν συχνά σε δυτικές απεικονίσεις του θέματος⁸⁸³, αντί για τον ευχαριστιακό αέρα, όπως προτείνει η Αχειμάστου-Ποταμιάνου⁸⁸⁴. Η νεφέλη, σύμβολο της θείας καταγωγής και της επιστροφής του Χριστού στον ουρανό, εξάγει τη θεότητά του⁸⁸⁵. Το υποπόδιο,

873. Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 258.

874. Γκιολές, *Ανάληψις*, 278, όπου βιβλιογραφία.

875. Δανιήλ 7, 9.

876. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 71.

877. Μελαχρινή Παϊσίδου, «Η ανθρωπόμορφη αγία Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο της Ομορφοκκλησίας Καστοριάς», στο *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, 376. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces*, 93-100.

878. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 74. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 183.

879. Grabar, *Martyrium*, II, 191.

880. Γκιολές, *Ανάληψις*, 285.

881. Για τον ενεργητικό τύπο της Ανάληψης στη δυτική τέχνη, βλ. Γκιολές, *Ανάληψις*, 289-90.

882. Γκιολές, *Ανάληψις*, 295.

883. Γκιολές, *Ανάληψις*, 291 και σημ. 73.

884. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 258-59.

885. Γκιολές, *Ανάληψις*, 290.

άλλωστε, στη βυζαντινή τέχνη χρησιμοποιείται για την έξαρση του προσώπου, το οποίο φέρει. Με αυτόν τον τρόπο η παράσταση εξέρχεται από τα καθαρά ιστορικά της όρια και αποκτά συμβολική, υπερχρονική σημασία⁸⁸⁶.

Ταυτόχρονα, η χειρονομία της διπλής ευλογίας του Χριστού, παρόλο που εντάσσεται στην εικονογραφία του *Πορευθέντες*, δεν σηματοδοτεί τόσο τη στιγμή της εντολοδοσίας, αλλά την αμέσως επόμενη, αυτή του επίσημου, τελευταίου αποχαιρετισμού του Θεανθρώπου από τους επίγειους συνεργάτες του. Σύμφωνα, άλλωστε, με τον Γκιολέ, από συσχέτισμό των δύο βιβλικών γεγονότων, της Ευλογίας των Μαθητών και της Ανάληψης εισήλθε η χειρονομία της ευλογίας με τα δύο χέρια στην τελευταία παράσταση κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο⁸⁸⁷. Εκ παραλλήλου, μία άλλη παράμετρος, η οποία σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή θα πρέπει να συνεξετασθεί, είναι η τάση που χαρακτηρίζει την ύστερη βυζαντινή τέχνη για απόδοση του αυθόρμητου και στιγμιαίου: η ξαφνική αρπαγή του Χριστού από τη νεφέλη την ώρα που ευλογούσε τους μαθητές του⁸⁸⁸.

Η παρουσία της Θεοτόκου στην παράσταση υπογραμμίζει τη σημασία της συμβολής της στη θεία Οικονομία ως μέσου της ενσάρκωσης του Χριστού⁸⁸⁹. Επιπρόσθετα, εξάιρεται ο συμβολικός της χαρακτήρας ως προσωποποίησης της επίγειας Εκκλησίας, η οποία συνεχίζει το έργο του αναληφθέντος Χριστού μέχρι τη Δευτέρα Παρουσία⁸⁹⁰. Η χειρονομία του Παύλου (Εικ. 45), τυπική στην εικονογραφία της σύνθεσης, εμφανίζεται ήδη στις πρωιμότερες απεικονίσεις της και έχει ερμηνευθεί ως συμβολική προαναγγελία της Δευτέρας Παρουσίας⁸⁹¹.

Μέσω των επιλογών του ζωγράφου, η έξαρση του ομοουσίου του Υιού με τον Πατέρα είναι φανερή, καθώς ο δεύτερος παίρνει τη μορφή του πρώτου. Παράλληλα, υποδηλώνεται το τρισυπόστατο της θεότητας μέσω της επιλογής της μορφής του Παλαιού των Ημερών. Στον χώρο του ιερού στο Φουντουκλί τοποθετούνται και οι τρεις μορφές του: ο Παλιός των Ημερών στην Ανάληψη, ο Παντοκράτωρ στη Δέηση και το άγιο Πνεύμα ως υπόμνηση στον Ευαγγελισμό. Παράλληλα, παρούσες είναι και οι τρεις ηλικίες του, με τον Χριστό Εμμανουήλ που κρατεί η Θεοτόκος Νικοποιός στη Δέηση, κάτω από το μέτωπο της κόγχης του ιερού. Η τάση αυτή της κοινής απεικόνισης της Ανάληψης με κάποια ποικιλία θεμάτων της τριαδικής θεότητας έχει επισημανθεί και παλαιότερα με αφορμή τη συμπερίληψη στην παράσταση της Ετοιμασίας του Θρόνου⁸⁹². Άλλωστε, σύμφωνα με τον Γερμανό Κωνσταντινούπολεως, το ίδιο το τελούμενο μυστήριο της θείας Ευχαριστίας είναι θεοφάνεια της αγίας Τριάδας και, κατά συνέπεια, η θεία Λειτουργία είναι τριαδική θεοφάνεια⁸⁹³.

Στη βάση του τρούλου, στον άξονα Ανατολή-Δύση, έχουν αντικριστά τοποθετηθεί το άγιο Μανδήλιο και το άγιο Κεράμιο (Εικ. 48, 49). Ως χειροποίητες εικόνες του Θεανθρώπου και σύμβολα της

886. Γκιολές, «Πορευθέντες», 136.

887. Γκιολές, «Πορευθέντες», 142.

888. Γκιολές, «Πορευθέντες», 134-35.

889. Grabar, *Martyrium*, II, 178-79. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα στο Άλεποχώρι*, 30-1. Γκιολές, *Ανάληψις*, 310-13. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Εμμανουήλ, Παντάνασσα*, 143.

890. Γκιολές, *Ανάληψις*, 304-14.

891. Γκιολές, *Ανάληψις*, 163, 187, 190-91. Ειρήνη Ν. Θεοχαροπούλου, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Επισκοπή Ευρυτανίας* (Αθήνα: Σύλλογος Προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, 2014), 222.

892. Γκιολές, «Οι λειτουργικές πηγές τής Ανάληψης».

893. PG 98, στήλ. 401B. Γκιολές, «Οι λειτουργικές πηγές τής Ανάληψης», 517.

θείας Ενσάρκωσης, πέραν των θεολογικών λόγων που οδήγησαν στη συχνότερη επιλογή τους, μετά την τέταρτη Σταυροφορία αποτέλεσαν μέσο προβολής της ασέβειας των Λατίνων που κατέστρεψαν τα ιερά παλλάρια της Βασιλεύουσας⁸⁹⁴. Ήδη από τα τέλη του 12ου-αρχές του 13ου αιώνα, το άγιο Μανδήλιο απαντά ως ένα από τα προτιμώμενα εικονογραφικά θέματα για τον ημικυλίνδρο της αψίδας του ιερού⁸⁹⁵. Ωστόσο, δεν λείπουν και οι περιπτώσεις που αυτό εικονογραφείται στην πρόθεση ή στο διακονικό. Σε όλες αυτές τις απεικονίσεις το Μανδήλιο πίσω ή επάνω από την υπαρκτή αγία τράπεζα και πλαισιούμενο από ιεράρχες επέχει θέση συμβόλου της θείας Ευχαριστίας⁸⁹⁶. Είναι σαφές ότι αυτός ο συμβολισμός δεσπόζει, όταν αυτό εικονίζεται στη βάση του τρούλου⁸⁹⁷, και μάλιστα σε εγγύτητα με τον Ευαγγελισμό, όπως συμβαίνει από τον 13ο αιώνα και εντεύθεν⁸⁹⁸. Η τοποθέτησή του εκεί ακολουθεί το εικονογραφικό πρότυπο που δημιουργήθηκε ένεκα της θέσης που έλαβε το ιερό λείψανο μετά το 944, όταν αποθησαυρίστηκε στον ναό της Παναγίας του Φάρου, κρεμασμένο με ασημένιες αλυσίδες στο μέσον της εκκλησίας⁸⁹⁹. Όπως έχει επισημανθεί, η απεικόνιση του Κεραμίου και του Μανδηλίου γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση μετά το 1204, ιδίως στις φραγκοκρατούμενες περιοχές⁹⁰⁰.

Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας (Εικ. 23) είναι ενταγμένο στον εικονογραφικό κύκλο της Α' Οικουμενικής Συνόδου της Νικαίας (325), που σκοπό είχε τη διακήρυξη του ορθοδόξου δόγματος. Η παράσταση προσλαμβάνει λειτουργικό, ευχαριστιακό περιεχόμενο και υπογραμμίζει την πραγματική παρουσία του ομοουσίου με τον Πατέρα Υιού στο μυστήριο της θείας Ευχαριστίας. Ο σχισμένος χιτώνας του Χριστού συμβολίζει το σχίσμα του σώματος της Εκκλησίας, το οποίο θα δημιουργούσε η διδασκαλία του Αρείου, καθώς αφαιρούσε από τον Ιησού τη θεϊκή του φύση⁹⁰¹. Η παρουσία του Θεανθρώπου ως παιδιού στην αγία Τράπεζα συμβολίζει τη θυσία, συνδέοντας το θέμα με το μυστήριο της θείας Ευχαριστίας.

Ξενίζει η απεικόνιση της παράστασης στη βόρεια κόγχη του ναού του Αγίου Νικολάου, μαζί με τα άλλα οράματα, και όχι στο ιερό, ως είθισται, όπου υπήρχε χώρος να τη φιλοξενήσει. Αξίζει να αναφερθεί ότι σε σπάνια αντίστοιχη περίπτωση, στην Αγία Θεοδώρα της Άρτας (αρχές του 14ου αιώνα), όπου

894. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 378.

895. Χαρά Κωνσταντινίδη, «Το άγιο Μανδήλιο μεταξύ Ιεραρχών: Ένα ακόμα σύμβολο της θείας Ευχαριστίας», στο *Λαμπηδών*, II, 483-98. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 25-9, όπου εκτενής βιβλιογραφία.

896. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο ναός του Αγίου Νικολάου, στον Άγιο Νικόλαο της Μονεμβασίας, του τρίτου τετάρτου του 13ου αιώνα, όπου το Μανδήλιο έχει απεικονιστεί στον ημικυλίνδρο της πρόθεσης μεταξύ μετωπικών ιεραρχών. Δρανδάκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», 39, 44-5.

897. Pallas, *Passion*, 137.

898. Κοιλάκου, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Πραστειά», 64.

899. Όπως είναι γνωστό το Μανδήλιο, μαζί με το Κεράμιον και άλλα αγία λείψανα είχαν κατατεθεί στον ναό της Παναγίας του Φάρου, Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 181. Michele Bacci, «Relics of the Pharos Chapel: A View from the Latin West», στο *Eastern Christian Relics*, επιμ. Alexei Lidov (Moscow: Progress-Tradition, 2003), 234-46. Ειδικά για τη λατρεία των λειψάνων αυτών, βλ. Kalavrezou, «Imperial Ceremonies and the Cult of Relics».

900. Γκιολές, «Εικονογραφικά θέματα», 275-76.

901. Paul Devos, «Une passion grecque inédite de S. Pierre d'Alexandrie, et sa traduction par Anastase le Bibliothécaire», *AnBoll* 83 (1965): 167-77. Νικόλαος Τωμαδάκης, «Βίος και μαρτύριον του αγίου και ένδόξου ιερομάρτυρος του Χριστού Πέτρου, αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας», στο: ο ίδιος, *Συλλάβιον Βυζαντινών Μελετών και κειμένων* (Αθήνα: Τυπογραφείο Μηνά Μυρτίδη, 1966), II, 59-60. Για τη σύνδεση του οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας με την παράσταση της Α' Οικουμενικής Συνόδου, βλ. την απεικόνιση του θέματος σε εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού: Συθιακάκη, *Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου*, 80-1, αριθ. 8 (Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου), όπου βιβλιογραφία. Επίσης, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ο νάρθηκας», 410.

εντοπίζεται στον νάρθηκα, η εκτός του ιερού απεικόνισή της έχει θεωρηθεί ως ένδειξη πρωιμότητας, δηλ. πριν από την αποκρυστάλλωση της θέσης της στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού⁹⁰². Στον νάρθηκα απαντά, επίσης, στο κλίτος της Παναγίας στο Βαλσαμόνερο⁹⁰³. Εν προκειμένω όμως, στα τέλη του 15ου αιώνα η θέση ήταν προ πολλού παγιωμένη⁹⁰⁴. Την επιλογή αυτή όρισε, πιθανώς, η συνάφεια με τις σκηνές της ίδιας ζώνης, κυρίως όμως το γεγονός ότι πρόκειται για το πλησιέστερο στο ιερό βήμα τμήμα της βόρειας κόγχης.

Ο κύκλος κλείνει με την αντωπή με τον Ευαγγελισμό και ανάλογα χωρισμένη σε δύο μέρη Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας (Εικ. 16, 24, 25). Η ευχαριστιακού χαρακτήρα παράσταση, η οποία αποτυπώνει το υπέρτατο μυστήριο της θείας Κοινωνίας, αποτελεί ταυτόχρονα ένα στέρεο πρότυπο της ειλικρινούς μεταμέλειας και του εξαγνισμού καθώς και του στερημένου από κάθε υλικό αγαθό και σαρκική απόλαυση βίου. Το επεισόδιο συχνά εικονίζεται στο ιερό, θέση που δικαιολογείται από το περιεχόμενό της. Δεν λείπουν όμως οι περιπτώσεις που τοποθετείται, όπως εδώ, στον δυτικό τοίχο του ναού⁹⁰⁵, ιδιαίτερα σε μοναστήρια⁹⁰⁶.

Ο κύκλος των χριστολογικών και θεομητορικών θεμάτων, ο οποίος αναπτύσσεται στις άνω ζώνες των κογχών, πρέπει να θεωρηθεί πλήρης. Η αφήγηση ξεκινά με τον Ευαγγελισμό μπροστά στο ιερό και ακολουθώντας δεξιόστροφη φορά καταλήγει στον ίδιο χώρο.

Στην κάτω ζώνη του μετώπου της ανατολικής κόγχης (ιερό) έχουν τοποθετηθεί αντίστοιχα ο αρχάγγελος Γαβριήλ και η Παναγία της χωρισμένης σε δύο τμήματα παράστασης του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (Εικ. 26, 27). Καθώς κατά τον Θεόδωρο Στουδίτη «ὁ Εὐαγγελισμὸς πάρεστι, καὶ τῶν δεσποτικῶν ἑορτῶν ἔστιν ἡ πρώτη»⁹⁰⁷, η παράσταση εγκαινιάζει τον αφηγηματικό κύκλο των χριστολογικών σκηνών, λόγω του ευχαριστιακού της χαρακτήρα ως απαρχής της θείας Οικονομίας⁹⁰⁸, ενώ

902. Δημήτριος Γ. Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Ἄρτας κατά την περίοδο του Δεσποτάτου της Ηπείρου* (Ιωάννινα: Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, 2010), 303.

903. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ο νάρθηκας», 397-98, πίν. 100β.

904. Για τη θέση της παράστασης στο ιερό, βλ. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung*, 163-68. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 49, 113. Koukiaris, «The Depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria», 63. Πρβλ. ενδεικτικά τα μακεδονικά παραδείγματα: *Ο ναός του Αγίου Νικολάου Τζώτζα στην Καστοριά*, επιμ. Χαρά Σαρηγιαννίδου (Καστοριά: Εφορεία Αρχαιοτήτων Καστοριάς, 2015), 18, εικ. 13. Γεώργιος Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, 1980), 63-5, 142-43, και, συγκεντρωμένα, Παζαράς, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη», 75-7, ή τα κυπριακά του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι στην Πλατανιστάσα (1494): Αργυρού, Μυριανθεύς, *Ο ναός του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι*, 19, της Παναγίας Αμασγού στο Μονάγρι (στρώμα του 1564): Διομήδης Μυριανθεύς, Ντόρια Νικολάου, Γεώργιος Φιλοθέου και Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, *Η μονή της Παναγίας Αμασγού στο Μονάγρι*. Οδηγοί Βυζαντινῶν Μνημείων Κύπρου (Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου – Ιερά Μητρόπολις Λεμεσού, 2012), εικ. σελ. 84, κ.ά. Συγκεντρωμένα τα παραδείγματα: Koukiaris, «The Depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria», 69, και Jelena Bogdanović, «The Rhetoric and Performativity of Light in the Sacred Space: A Case Study of the Vision of St. Peter of Alexandria», στο *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*, επιμ. Alexei Lidov (Moscow: Theoria, 2013), 286-87.

905. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Πλάτσα*, 33. Στρατή, «Η εικονογραφία του βίου της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας», 31.

906. Siomkos, *Saint Etienne à Kastoria*, 86-7, όπου βιβλιογραφία.

907. PG 99, στήλ. 592.

908. Βαραλής, «Ευαγγελισμός», 201.

παράλληλα, με την τοποθέτησή της στην προαναφερθείσα θέση, εκατέρωθεν της κόγχης, τονίζεται η συμβολική απόσταση μεταξύ του αγγέλου και της Παναγίας⁹⁰⁹. Ο εντυπωσιακός διάκοσμος του θρόνου, στον οποίον κάθεται η Θεοτόκος, ανεξαρτήτως τυπολογίας, θα μπορούσε να συσχετισθεί με τον Ακάθιστο Ύμνο και άλλα υμνολογικά κείμενα, όπου η Θεοτόκος παρομοιάζεται με θρόνο⁹¹⁰.

Η Γέννηση του Χριστού στο τεταρτοσφαίριο της νότιας κόγχης (Εικ. 28), αποτελεί εικαστική απόδοση της Ενσάρκωσης, και το επεισόδιο του Λουτρού που περιλαμβάνει συμβολίζει εύλογα το μυστήριο του βαπτίσματος⁹¹¹. Η τοποθέτηση του Ιωσήφ μόνου στα αριστερά, καταδεικνύει το γεγονός ότι δεν συμμετείχε φύσει στη γέννηση του Θεανθρώπου⁹¹², ενώ η κτιστή φάτνη θεωρείται ότι αποτελεί απόδοση του *locus sanctus* του Σπηλαίου της Γέννησης⁹¹³, αλλά και προεικόνιση του Πάθους και της Ταφής του Χριστού⁹¹⁴.

Στο επόμενο, σύμφωνα και με την ευαγγελική διήγηση, επεισόδιο της Φυγής της αγίας Οικογένειας από την Ιουδαία στην ειδωλολατρική Αίγυπτο (Εικ. 29) συμβολίζεται ο θρίαμβος του Χριστού έναντι των δυνάμεων του σκότους και η αποκάλυψη της θεότητάς του στους εθνικούς. Πλάι της έχει τοποθετηθεί η Υπαπαντή (Εικ. 30) και ακολουθεί η Βάπτισμα, μια από τις σημαντικότερες χριστολογικές παραστάσεις (Εικ. 31, 32), που αποτυπώνει το θαυμαστό γεγονός της θεοφάνειας, αλλά αποτελεί ταυτόχρονα και το πρότυπο κάθε χριστιανικού βαπτίσματος. Παράλληλα, είναι φορτισμένη με εσχατολογικές προεκτάσεις⁹¹⁵, καθώς από τον απόστολο Παύλο παραβάλλεται με τον θάνατο και την ανάσταση του Χριστού (Ρωμ. 6, 4 κ.ε.) και ο ευαγγελιστής Ιωάννης τη χαρακτηρίζει ως αναγέννηση (Ιω. 3, 4-5).

Η παρουσία αγγέλων στη Βάπτισμα έχει ρίζες στα λειτουργικά κείμενα και όχι στην ευαγγελική διήγηση⁹¹⁶. Η απεικόνιση του απεκδυομένου παιδιού, ενέχει συμβολικό και θεολογικό περιεχόμενο⁹¹⁷, ενώ οι δράκοντες των υδάτων συμβολίζουν την κατίσχυση του Χριστού επί των δαιμόνων⁹¹⁸.

Στο τεταρτοσφαίριο της δυτικής κόγχης, η Κοίμηση της Θεοτόκου, η σημαντικότερη θεομητορική παράσταση, ανακόπτοντας τη χρονολογική ροή των ευαγγελικών γεγονότων, έχει εξέχουσα θέση λόγω του ταφικού της χαρακτήρα, επάνω από την παράσταση των κεκοιμημένων παιδιών, όσο και της ευρείας επιφάνειας που, λόγω εικονογραφίας, δικαιοματικά καταλαμβάνει (Εικ. 46). Με την τοποθέτησή της ακριβώς απέναντι από τον Ευαγγελισμό, γίνεται αντιπαραβολή της αρχής και του τέλους της θείας Ενσάρκωσης και δίδεται έμφαση στην αποτελεσματικότητα του μεσολαβητικού χαρακτήρα της Παναγίας, που απορρέει από τη στενή σχέση του Χριστού με τη μητέρα του⁹¹⁹. Σύμφωνα, άλλωστε, με

909. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 97-8.

910. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 94.

911. Για το επεισόδιο, βλ. Per Jonas Nordhagen, «The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene», *BZ* 54 (1961): 333-37. Ernst Kitzinger, «The Hellenistic Heritage in Byzantine Art», *DOP* 17 (1963): 104. Vincent Juhel, «Le bain de l'Enfant-Jésus. Des origines à la fin du douzième siècle», *CahArch* 39 (1991): 111-32, και Πέλλη Μάστορα, «Το πρώτο λουτρό βρέφους στην αρχαία και χριστιανική εικονογραφία», *Ελληνικά* 65, αριθ. 2 (2015): 227-59.

912. Καλοκύρης, «Η Γέννησις τοῦ Χριστοῦ», 60.

913. Kurt Weitzmann, «Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine», *DOP* 28 (1974): 36-9.

914. Καλοκύρης, *Η φάτνη των Χριστουγέννων*, 49-50. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 99.

915. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 107-8 και σημ. 69.

916. Millet, *Recherches*, 178 σημ. 11.

917. Για το θέμα, βλ. Γερμανίδου, «Το απεκδυόμενο παιδί της Βαϊοφόρου» (ειδικά για τη Βάπτισμα, βλ. σελ. 91).

918. Κεφαλά, «Οι δράκοντες».

919. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 35.

τον Γερμανό Κωνσταντινουπόλεως, η ψυχή της Παναγίας περνά στα χέρια του Υιού της ως ανταπόδοση της Ενσάρκωσης του Λόγου⁹²⁰.

Η Μεταμόρφωση (Εικ. 33), λόγω του έντονου εσχατολογικού συμβολισμού της⁹²¹, ως μία από τις θεοφάνειες-προαναγγελία των Παθών και ταυτόχρονα προεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας⁹²², αποτελεί μία από τις σημαντικότερες παραστάσεις του χριστολογικού κύκλου. Η τρίχρωμη ελλειψοειδής δόξα του Χριστού έχει υποστηριχθεί ότι, διά του Ησυχασμού, αποτελεί αναφορά της αγίας Τριάδας⁹²³, ενώ το άκτιστο φως στην παράσταση έχει συσχετισθεί με αυτό της Ανάστασης⁹²⁴.

Στον κύκλο των Παθών εντάσσονται και οι παραστάσεις της Έγερσης του Λαζάρου, που προηγείται των γεγονότων της Εβδομάδας των Παθών, και της Βαϊοφόρου, συνδεδεμένες με την Ανάσταση του Χριστού⁹²⁵, ως προτυπώσεις της, όπως φαίνεται από το τέταρτο στιχηρό ιδιόμελο του εσπερινού της ακολουθίας των Βαΐων⁹²⁶. Στην Έγερση του Λαζάρου, ο εσχατολογικός συμβολισμός της σαρκοφάγου (Εικ. 34), που παραπέμπει σε απεικόνιση του αγίου Τάφου, συνδυάζεται με τον σωτηριολογικό χαρακτήρα της Ανάστασης. Της παράστασης έπεται η Βαϊοφόρος, η θριαμβευτική είσοδος του Χριστού στην Ιερουσαλήμ (Εικ. 34, 35).

Στο τεταρτοσφαίριο της βόρειας κόγχης του Αγίου Νικολάου, και πάλι σε ανακολουθία με την ευαγγελική διήγηση, έχει απεικονισθεί η πολυπρόσωπη Σταύρωση (Εικ. 38). Η θέση της πάνω από την είσοδο υπογραμμίζει τη σημασία του θέματος για τη σωτηρία του πιστού, η οποία υλοποιείται μέσω της θυσίας του Θεανθρώπου και της Εκκλησίας⁹²⁷. Ταυτόχρονα, με την τοποθέτησή της αντίκρου στη Γέννηση, διαφαίνεται η συμβολή της Θεοτόκου στην πραγμάτωση του σωτηριολογικού έργου της Εκκλησίας⁹²⁸.

Ακολουθεί, εκτός χρονολογικής ακολουθίας, το επεισόδιο του Ελκομένου (Εικ. 36, 37). Όπως έχει επισημανθεί, η παράσταση σε σύγχρονα παραδείγματα αποτελεί υπόμνηση της σκληρής, αλλά και τόσο συνηθισμένης κατά τον Μεσαίωνα, διαδικασίας της διαπόμπευσης⁹²⁹. Με τη λιτότητα της απόδοσης στο Φουντουκλί, επιδιώκεται να αποδοθεί αυτό καθαυτό το επεισόδιο, το μέγεθος του εξευτελισμού και οι δοκιμασίες που υπέφερε ο Χριστός για τη σωτηρία του κόσμου.

920. PG 98, στήλ. 369. Πρβλ. και το εγκώμιο στην Κοίμηση της Θεοτόκου του Θεοδώρου Στουδίτου, PG 99, στήλ. 720-729.

921. Ghiotes, «Eschatological Representations of Christ», 44-5.

922. Η ερμηνεία της ως προεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας οφείλεται στον Ιωάννη τον Χρυσόστομο, PG 58, στήλ. 554.

923. Millet, *Recherches*, 230-31. Για τη δόξα, βλ. Vladimir Mako, «Geometrical Forms of Aureoles and Mandorlas in Medieval Art of Byzantium», *Zograf* 21 (1990): 41-59 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη). Κωνσταντίνος Π. Χαραλαμπίδης, «Η παράσταση του ακτίστου φωτός (lux increata) στη βυζαντινή εικονογραφία της Μεταμορφώσεως του Χριστού, στο *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996). Αφιέρωμα*, επιμ. Αθανάσιος Παλιούρας, Αγγελική Σταυροπούλου (Ιωάννινα, 2003), II, 847-58. Rostislava Todorova, «Visualizing the Divine. Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography», *IKON* 6 (2013): 287-96.

924. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 37.

925. Η σύνδεση αυτή, θεολογική και εικαστική, ανιχνεύεται και σε επίγραμμα που συνοδεύει την Ανάσταση του Λαζάρου στον ναό της Κοίμησης στον Άγιο Ιωάννη Μυλοποτάμου. Πατεδάκης, «Άγνωστο επίγραμμα», 64-8.

926. «Τὴν σεπτὴν Ἀνάστασιν, τὴν σὴν προτυπούμενος ἡμῖν, ἤγειρας θανόντα τῆ προστάξει σου, τὸν ἄπνουν Λάζαρον...». Βλ. Πατεδάκης, «Άγνωστο επίγραμμα», 66-7 σημ. 29.

927. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 35.

928. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 35.

929. Κόλλιας, «Η διαπόμπευση του Χριστού», 260.

Στην παράσταση της Καθόδου στον Άδη (Εικ. 39, 40), ο διπλός μαργαριτοποίκιλτος σταυρός που κρατεί ο Χριστός ενέχει πολλαπλά νοήματα, καθώς εκτός από σύμβολο των Παθών, μέσω των οποίων ο Κύριος θρυμμάτισε τις πύλες του Άδου, αποτελεί ταυτόχρονα σημείο της νίκης και του θριάμβου του⁹³⁰. Μαζί με τη Μεταμόρφωση, λόγω του έντονου θριαμβευτικού περιεχομένου τους, καταδεικνύουν με σαφήνεια τη θεία φύση του Ιησού όπως αποκαλύφθηκε στη γη, και αποτέλεσαν πρόγευση της επουράνιας δόξας του⁹³¹. Ο *πρωτόθνητος* Άβελ, ο οποίος συμπεριλαμβάνεται στη σύνθεση, από πολλούς συγγραφείς έχει θεωρηθεί ως η προτύπωση του ποιμένου της Εκκλησίας Χριστού και της άδικης σφαγής και των Παθών του⁹³².

Το επεισόδιο του Λίθου (Εικ. 41), όπως κατά κανόνα συμβαίνει από την ύστερη βυζαντινή περίοδο, έχει εύλογα απεικονισθεί πλάι στην Εις Άδου Κάθοδο, καθώς αποτελούν εικαστική και δογματική εικονογράφηση του γεγονότος της Ανάστασης, άμεσα σχετιζόμενη και με τη λειτουργική πρακτική του όρθρου της Κυριακής του Πάσχα⁹³³. Η τοποθέτησή τους, άλλωστε, κοντά, ενίοτε και εντός του χώρου του ιερού βήματος οφείλεται στο ότι τα αναστάσιμα αυτά θέματα είναι τα τελευταία στη σειρά του αφηγηματικού χριστολογικού προγράμματος του ναού, που αρχίζει ανατολικά της νότιας κόγχης και περατούται ανατολικά της βόρειας, και αναστάσιμα καθώς είναι, ενέχουν εσχολογικό και συνάμα ευχαριστιακό περιεχόμενο⁹³⁴. Η επιλογή του κυβόσχημου μαρμάρινου τάφου, στον οποίο κάθεται ο άγγελος, βασισμένη στην περικοπή του Ματθαίου⁹³⁵, συνδέει την παράσταση επιπρόσθετα με το προηγούμενο, σύμφωνα με την ευαγγελική αφήγηση, επεισόδιο του Επιτάφιου Θρήνου⁹³⁶, που δεν έχει συμπεριληφθεί στο Φουντουκλί και του οποίου παρέχει την υπόμνηση.

Από τα ταφικά θέματα της ιστόρησης του Φουντουκλί, η Δέηση είναι η πλέον συνήθης παράσταση που κοσμεί το τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού σε ναούς της περιφέρειας (Εικ. 14, 90). Στο εσχολογικό περιεχόμενο της σκηνής δίδεται έμφαση, όταν αυτή κοσμεί τις αψίδες ταφικών παρεκκλησιών⁹³⁷, ως εικαστική έκφραση της ευχής της Αναφοράς κατά τη θεία Λειτουργία, όπου ο ιερέας επικαλείται τη Θεοτόκο, τον Πρόδρομο, τους αποστόλους και τους αγίους, εν όσω ο διάκονος αναγιγνώσκει τα δίπτυχα των κεκοιμημένων⁹³⁸.

930. Kartsonis, *Anastasis*, 205. Βλ. επίσης Καραγιάννη, *Ο Σταυρός*, 165-68.

931. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 36-7.

932. Kartsonis, *Anastasis*, 210. Δεληγιάννη-Δωρή, «Παλαιολόγεια εικονογραφία», 405. Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφοι», 306.

933. Ζάρας, *Εωθινά*, 115-16.

934. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 36, όπου και συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

935. Ματ. 28, 2: «ἄγγελος γὰρ Κυρίου καταβάς ἐξ οὐρανοῦ προσελθὼν ἀπεκύλισε τὸν λίθον ἀπὸ τῆς θύρας καὶ ἐκάθητο ἐπάνω αὐτοῦ».

936. Ioannis Spatharakis, «The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos», στο *Byzantine East, Latin West*, 435-46.

937. Ενδεικτικά, βλ. Μαρία Παναγιωτίδη, «Οἱ τοιχογραφίες τῆς κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὰ Καμπιά τῆς Βοιωτίας», στο *Actes du XVe Congrès International des Études Byzantines, Athènes, septembre 1976. Art et Archéologie, Communications* (Αθήνα: Ἡ ἐν Αθήναις Αρχαιολογικὴ Ἐταιρεία, 1981), II, Β, 611.

938. Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι*, 117-19. Βλ. σχετικά: Μουρίκη, «Σπηλιά Πεντέλης», 92-3. Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra* (Paris: Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 1970), 46. Ghiolés, «Eschatological Representations of Christ», 48-9.

Στις στενές επιφάνειες κάτω από την επάνω ζώνη του μετώπου της ανατολικής κόγχης (ιερό), παριστάνονται η Παναγία και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, απαρτίζοντας μια ακόμη Δέηση και επιβεβαιώνοντας με την απεικόνισή τους εν είδει δεσποτικών εικόνων την υπόθεση ότι ο ναός δεν έφερε εξ αρχής τέμπλο. Τις δύο μορφές παραστέκουν οι άγιοι Χαράλαμπος και Τρύφων αντίστοιχα.

Αριστερά η Θεοτόκος αντικρίζει τους κτήτορες και το εκκλησίασμα, ολόσωμη, μετωπική, στον εικονογραφικό τύπο της Νικοποιοῦ⁹³⁹ (Εικ. 91), με το θεοτοκωνύμιο *Η Παράκλησις*. Το θεολογικό περιεχόμενο του εικονογραφικού τύπου της Παναγίας Νικοποιοῦ είναι φανερό πως συνίσταται στην ανάδειξη της βαρύτητας της επενέργειάς της στην Ενσάρκωση του θείου Λόγου⁹⁴⁰. Άλλωστε, και το μετάλλιο, στο οποίο εγγράφεται ο Χριστός⁹⁴¹, συμβολίζει την Ενσάρκωση⁹⁴². Η προσωινμία *Νικοποιοῦς* υπογραμμίζει τη νικηφόρο, ενίοτε και αποτρεπτική, δύναμη της Θεομήτορος⁹⁴³, ενώ η *Παράκλησις* τη διαμεσολάβηση, μέσω των δεήσεών της, για τη σωτηρία του κόσμου και των ψυχών των κεκοιμημένων.

Αντίκρου στη Θεοτόκο ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (Εικ. 92), στην καθιερωμένη εικονογραφία του, βαστά ανεπτυγμένο ειλητό, και έχει το δεξιό του χέρι υψωμένο πάνω από το κεφάλι του, υπογραμμίζοντας την ιδιότητά του ως του τελευταίου προφήτη της Παλαιάς Διαθήκης⁹⁴⁴. Ο Ιωάννης δέεται προς τον Χριστό και δείχνει προς τα άνω, συνδιαλεγόμενος νοερά με τις απεικονίσεις του στο άγιο βήμα: αυτήν της Δέησης της αψίδας και αυτήν του Παλαιού των Ημερών στην υπερκείμενη Ανάλυση.

Στο ανατολικό άκρο της νότιας κόγχης στέκει στιβαρός ο σπαθοφόρος αρχάγγελος Μιχαήλ (Εικ. 70). Η κείρας σημασίας, αποτροπαϊκή τοποθέτησή του μεταξύ της νότιας εισόδου και του ιερού βήματος, προσιδιάζει στην ιδιότητά του ως φύλακα του ναού, υπαινισσόμενη τη θέση του στην πύλη της ουράνιας Ιερουσαλήμ κατά την ημέρα της Κρίσεως. Συνάδει, ταυτόχρονα και με τον εσχατολογικό συμβολισμό του ως ψυχοπομπού⁹⁴⁵, αφήνοντας να εισέλθουν μόνον όσοι έχουν καθαρή καρδιά και έχουν επιδοθεί σε αγαθοεργίες⁹⁴⁶. Εκ παραλλήλου, ο αρχάγγελος ήταν φημισμένος για τις θεραπευτικές του ιδιότητες, όπως γνωστή ήταν και η σύνδεσή του με το νερό και τα αγιάσματα⁹⁴⁷, καθιστώντας εύλογη την ιστόρησή του σε ναό που βρίσκεται πλησίον περιώνυμης πηγής, όπως το Φουντουκλί⁹⁴⁸.

Η απεικόνιση των αυτοκρατόρων Κωνσταντίνου και Ελένης στο ανατολικό άκρο της βόρειας

939. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 758.

940. Mirjana Tatić-Djurić, «L'icône de Kyriotissa», στο *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines (Athènes, septembre 1976)* (Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 1981), II, Β, 770.

941. Βλ. σχετικά: Pentcheva, *The Mother of God in Byzantium*, 79-80.

942. Baltoyanni, «Portrayals of Christ Proclaiming His Incarnation», 17-8.

943. Pentcheva, *The Mother of God in Byzantium*, 76-80.

944. Για τις απεικονίσεις του Ιωάννη του Προδρόμου μεταξύ των προφητών και τα χωρία στο ειλητό του, βλ. Τίτος Παπαμαστοράκης, «Η σημασία των προφητών στον τρούλο της Παναγίας του Άρακος και οι αντίστοιχες περιπτώσεις της Παναγίας Μυριοκεφάλων και της Παναγίας της Veljusa», *ΑΔ* 40 (1985), Α', Μελέτες: 87. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος τού τρούλου*, 242-44.

945. Για τους συσχετισμούς και για τις σχετιζόμενες με αυτούς απεικονίσεις του Μιχαήλ, βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία στο Παζαράς, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη», 284-86.

946. Άνδρέας Ευγγόπουλος, «Αρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φύλαξ», *ΔΧΑΕ*, περ. Γ', Α' (1932): 18, <https://doi.org/10.12681/dchae.1345>. Mirjana Tatić-Djurić, «Archanges gardiens de porte à Dečani», στο *Dečani i vizantijska umetnost sredinot XIV veka* (Beograd, 1989), 359-66. Παϊσιδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στην Καστοριά*, 197. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 191, με συγκεντρωμένη την παλαιότερη βιβλιογραφία.

947. Βλ. ενδεικτικά: Jolivet-Lévy, «Culte et iconographie de l'archange Michel», 188.

948. Βλ. παραπάνω στην Εισαγωγή.

κόγχης (Εικ. 17, 87) επιτείνει τον εσχατολογικό και, κατ' επέκταση, σωτηριολογικό χαρακτήρα του εικονογραφικού προγράμματος, καθώς ο σταυρός συμβολίζει τον επίγειο θάνατο και την Ανάσταση⁹⁴⁹. Η θέση τους στα δεξιά της θύρας είναι η καθιερωμένη⁹⁵⁰, και εκεί έχουν τοποθετηθεί σε όλα σχεδόν τα γνωστά παραδείγματα από τη Δωδεκάνησο, με εξαίρεση τον ναό της Ζωοδόχου Πηγής στις Στελιές Σιανών (15ος αιώνας), όπου παριστάνονται στο ιερό, πάνω από την κόγχη της πρόθεσης και την Άκρα Ταπείνωση⁹⁵¹. Παράλληλα, στον Άγιο Νικόλαο το ζεύγος των ισαποστόλων αντικρίζει τη σκηνή της Βάπτισης στη νότια κόγχη. Η σχέση αυτή μπορεί να εξηγηθεί, μεταξύ άλλων, από το γεγονός ότι στην ακολουθία του Αγιασμού, η τριπλή κατάδυση του σταυρού από τον ιερέα στη λεκανίδα με το νερό συμβολίζει τη Βάπτισή του Χριστού στον Ιορδάνη⁹⁵². Ο Τίμιος Σταυρός, τρόπαιο νίκης κατά του θανάτου, προσλαμβάνει αποτροπαϊκό και σωτηριολογικό περιεχόμενο. Επομένως, πλαισιωμένος από τους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη ενέχει την εσχατολογική, ζωοποιό δύναμη της Ανάστασης και, κατά συνέπεια, μπορεί να διακοσμή κοιμητηριακούς ναούς. Εξάλλου, η σύνθεση εικονίστηκε συχνά πλησίον θεμάτων που σχετίζονται με τα Πάθη και την Ανάσταση του Χριστού, όπως στο Φουντουκλί, ή κοντά στην Κοίμηση της Θεοτόκου⁹⁵³.

Εσχατολογικό περιεχόμενο ανιχνεύεται και στην επιγραφή από τις προφητείες του Αγγαίου στο μέτωπο της δυτικής κόγχης (Εικ. 16), όπου τονίζεται ότι «ή δόξα τοῦ οἴκου μεγάλη, ἡ ἐσχάτη ὑπὲρ τὴν πρώτην». Το χωρίο, το οποίο αναφέρεται στη δεύτερη ανοικοδόμηση του ναού του Σολομώντος, αποτελεί, πιστεύω, προφανή αναφορά στη μετά θάνατον ζωή των μελών του *οἴκου* του κτήτορα. Άλλωστε, αυτή καθαυτή η απεικόνιση των κεκοιμημένων παιδιών σε παραδείσιο τοπίο, κάτω από την επιγραφή, καθιστά πρόδηλο τον ταφικό χαρακτήρα του προγράμματος. Πιθανώς ανάλογο θα ήταν και το εξίτηλο σήμερα χωρίο, το οποίο είχε γραφεί στο απέναντι μέτωπο της ανατολικής κόγχης (Εικ. 14).

Το μοναστικό-ασκητικό ιδεώδες τονίζεται με αναλόγου περιεχομένου θέματα στον ναό. Ιδιαίτερη και εκτεταμένη θέση έχουν στο εικονογραφικό πρόγραμμα οι μοναχοί και ασκητές⁹⁵⁴. Στη βόρεια κόγχη έχει ιστορηθεί το Όραμα του αγίου Παχωμίου (Εικ. 88), ενός από τους πρωτοπόρους θεμελιωτές μοναστικών κοινοτήτων στον χώρο της Παλαιστίνης κατά τον 4ο αιώνα και ιδρυτή των πρώτων κοινοβίων⁹⁵⁵. Το σπάνιο εικονογραφικό θέμα, μοναδικό στα Δωδεκάνησα, τοποθετήθηκε επάνω από

949. Teteriatnikov, «The True Cross Flanked by Constantine and Helena». Kartsonis, *Anastasis*, 85-8. Καραγιάννη, *Ο Σταυρός*, 165-68.

950. «Εἰς τὸ δεξιὸν τοῦ ναοῦ ἔσω τῶν θυρῶν γράφε οὕτως Ὁ ἅγιος Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη». Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνῶ, *Ἑρμηνεία*, 77.

951. Τοιχογραφίες αδημοσίευτες.

952. Teteriatnikov, «The True Cross Flanked by Constantine and Helena», 178-82. Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Αγίου Ιωάννου του Λαμπαδιστή», 199.

953. Teteriatnikov, «The True Cross Flanked by Constantine and Helena», 178. Για συγκεντρωμένη βιβλιογραφία, βλ. Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Αγίου Ιωάννου του Λαμπαδιστή», 199-200.

954. Για την απεικόνιση ερημιτών στα εικονογραφικά προγράμματα εκκλησιών, βλ. ενδεικτικά Liz James, «Monks, Monastic Art, the Sanctoral Cycle and the Middle Byzantine Church», στο *The Theotokos Evergetis and Eleventh-century Monasticism*, επιμ. Margaret Mullet, Anthony Kirby (Belfast: Belfast Byzantine Enterprises, 1994), 162-75. Valentino Pace, «Eremiti in scena nell'Italia Meridionale (e altrove)», στο *San Bruno di Colonia: un eremite tra Oriente e Occidente*, επιμ. Pietro De Leo (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2004), 253-89.

955. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 702.

την κύρια είσοδο στη βόρεια πλευρά, κατ' αναλογία των γνωστών απεικονίσεων του σε μεγάλα μοναστικά μνημεία, όπως στο Staro Nagoričino (δυτικός τοίχος του νάρθηκα), τον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό ή την Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας, που βρίσκεται στο περίστωο⁹⁵⁶.

Στη χορεία των αγίων μοναχών ανήκουν οι άγιοι Παύλος ο Θηβαίος, Ονούφριος, Στέφανος ο Νέος, Γεράσιμος, Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης και Σάββας, η Μαρία η Αιγυπτία και ο αββάς Ζωσιμάς, και οι μελωδοί άγιοι Κοσμάς ο Μαΐουμά και Ιωάννης ο Δαμασκηνός. Τουτέστιν, πέντε Παλαιστίνιοι ασκητές (Θεοδόσιος, Γεράσιμος, Σάββας, Ιωάννης ο Δαμασκηνός και Κοσμάς), τέσσερις Αιγύπτιοι (Ζωσιμάς, Μαρία η Αιγυπτία, Ονούφριος και Παύλος ο Θηβαίος), και ένας εκ Κωνσταντινούπολης (Στέφανος ο Νέος) απαρτίζουν το σύνολο. Η επιλογή τους σχετίζεται προδήλως με το πνευματικό υπόβαθρο του κτήτορα. Στο συμπέρασμα οδηγεί επιπρόσθετα η σπάνις των απεικονίσεων των εν λόγω αγίων σε σύγχρονα τοιχογραφικά σύνολα της περιοχής, με μοναδική ίσως εξαίρεση τους Ονούφριο και Σάββα. Ειδικότερα, ο άγιος Γεράσιμος ο Ιορδανίτης, σε σπανιότατη απεικόνισή του συνοδευόμενος από τον λέοντα (Εικ. 78), συμπεριλαμβάνεται στις χορείες των ασκητών σε μνημεία της Κρήτης, απουσιάζει όμως από τους σωζόμενους διακόσμους στη Δωδεκάνησο⁹⁵⁷. Εξίσου σπάνια και μοναδική για τα δεδομένα της περιοχής είναι η απεικόνιση του αγίου Στεφάνου του Νέου (Εικ. 77) καθώς και του αγίου Θεοδόσιου του Κοινοβιάρχη (Εικ. 78).

Η θέση στην οποία χωροθετούνται οι ασκητές άγιοι είναι, όπως είδαμε, η βόρεια και η νότια κόγχη, πλησίον των θυρών. Όπως έχει υποστηριχθεί, η μεταφορική ερμηνεία του χώρου, της εισόδου στον χριστιανικό ναό, η λειτουργική χρήση και η κατηχητική σκοπιμότητά του οδήγησε στην απεικόνιση ερημιτών και μοναχών στο δυτικό τμήμα του κυρίως ναού, και κατ' εξοχήν στον χώρο του νάρθηκα, από τις αρχές του 11ου αιώνα και θα κυριαρχήσει στα παλαιολόγια χρόνια⁹⁵⁸. Στο Φουντουκλί, λόγω του ιδιαίχοντος αρχιτεκτονικού τύπου, οι μορφές μετατοπίστηκαν στο βόρειο και το νότιο τμήμα, και πάλι όμως σε άμεση γειτνίαση με τις εκεί θύρες.

Στη χορεία των αγίων, ξεχωριστή θέση καταλαμβάνει ο πάτρωνας του ναού άγιος Νικόλαος, με διπλή απεικόνισή του στην κάτω ζώνη και σε μία σκηνή από τα θαύματά του ενταγμένη στη βόρεια κόγχη. Σε προβεβλημένη θέση στον νότιο τοίχο του ιερού βήματος, εικονίζεται ο επώνυμος άγιος, σε μίμηση φορητής εικόνας⁹⁵⁹ (Εικ. 54). Μεταξύ του αρχαγγέλου Μιχαήλ και της θύρας της νότιας κόγχης ο ιεράρχης εικονίζεται για δεύτερη φορά (Εικ. 55), ολόσωμος και μετωπικός. Θα πρέπει να θεωρηθεί σχεδόν βέβαιο, με βάση τα εκεί σπαράγματα, ότι είχε εικονισθεί και στο τύμπανο της πρόσοψης επάνω από τη βόρεια είσοδο⁹⁶⁰. Η τοποθέτηση του επωνύμου αγίου στον νότιο τοίχο και μάλιστα σε προβεβλημένη

956. Gerstel, «Civic and Monastic Influences on Church Decoration», 233.

957. Αναφορικά με τις ησυχαστικές αντιλήψεις στα Δωδεκάνησα, βλ. Κατσιώτη, «Ησυχασμός».

958. Βλ. σχετικά Georgi Geron, «The Narthex as Desert: the Symbolism of the Entrance Space in Orthodox Church Buildings», στο *Ritual and Art: Byzantine Essays for Christopher Walter*, επιμ. Pamela Armstrong (London: Pindar, 2006), 144-59. Tomeković, *Les saints ermites*, 307-31. Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Αγίου Ιωάννου του Λαμπαδιστή», 201-3.

959. Για την απεικόνιση εικόνων σε τοιχογραφίες, βλ. Grabar, «Les représentations d'icônes sur les murs».

960. Βλ. σχετικά: Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 283-84. Svetlana Tomeković, «Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe - première moitié du XIIe)», *Byz* 58, αριθ. 1 (1988): 142. Kalopissi-Verti, «The Proskynetaria of the Templon and the Narthex», 129, 131.

θέση στο ιερό είναι συνήθης⁹⁶¹, τη δε διπλή απεικόνισή του στον ναό διευκολύνουν, εκτός των άλλων, οι διαστάσεις του μνημείου⁹⁶².

Παράλληλα, επάνω από τη θύρα της βόρειας κόγχης, μεταξύ των δύο οραμάτων παρεμβάλλεται και ένα επεισόδιο από τον εικονογραφικό κύκλο του πάτρωνος του ναού αγίου Νικολάου (Εικ. 89). Η ιδιότυπη αυτή παράσταση στο Φουντουκλί αποτελεί ίσως συμπίλημα επί μέρους εικονογραφικών λεπτομερειών που βρίσκουν αναφορές σε διαφορετικές εικαστικές απεικονίσεις τριών εκ των θαυμάτων του: της εκδίωξης των δαιμόνων από το δέντρο στο Πλάκωμα⁹⁶³, της Άρτεμης με το λαδικό⁹⁶⁴ και της καταστροφής των ειδώλων⁹⁶⁵. Όμως, αφού οι εσωτερικές επιφάνειες του τετράκογχου ναού θα μπορούσαν να φιλοξενήσουν έναν εκτενή εικονογραφικό κύκλο του αγίου, γιατί επελέγη μόνο αυτή η «μειζογενής» σύνθεση; Γεγονός, πάντως, είναι ότι ακόμα και τα επεισόδια, στα οποία μπορεί να βασίζεται η παράσταση στο Φουντουκλί, είναι από τα πλέον σπάνια, καθώς λείπουν από υστεροβυζαντινούς και μεταβυζαντινούς εικονογραφικούς κύκλους του αγίου, και δη από βιογραφικές του εικόνες που φέρουν μεγάλο αριθμό σκηνών⁹⁶⁶.

Ο λόγος απεικόνισης μιας τόσο σπάνιας σκηνής στον Άγιο Νικόλαο παραμένει άδηλος. Πιθανώς αυτός καθαυτός ο συμφυρμός, με τον οποίον κατάφερε ο ζωγράφος να συμπτύξει τρία επεισόδια σε ένα διάχωρο, πιστεύω πως συνέτεινε στην επιλογή της. Προφανώς υποδηλώνεται η ικανότητα του καλλιτέχνη αλλά και, ενδεχομένως, η επιθυμία του δωρητή να συγχωνευθούν περισσότερα του ενός επεισόδια σε μια περιορισμένων διαστάσεων επιφάνεια. Έχει εξάλλου ήδη παρατηρηθεί ότι οι ζωγράφοι προέβαιναν σε πειραματισμούς στην απόδοση επεισοδίων των βιογραφικών κύκλων των αγίων και σε άλλες περιπτώσεις⁹⁶⁷.

961. Όπως σε αρκετά μνημεία, λ.χ. στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά (1360-1380): Παζαράς, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη», 260-63. Για τη θέση του επώνυμου αγίου, βλ. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, «L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261», στο *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines, Athènes, septembre 1976* (Athènes: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 1979), I, 287-329. Svetlana Tomeković, «Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique d'églises du 12^e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse», *Zograf* 12 (1981): 25-42. Αρχιμ. Σίλας Κουκιάρης, «Η θέση του επώνυμου αγίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα του βυζαντινού ναού (Γενικές αρχές)», *Κληρονομία* 22 (1990): 105-23.

962. Ας αναφέρω ενδεικτικά ότι στον Άγιο Αχίλλειο στο Arilje της Σερβίας (1295/96) ο πάτρωνας άγιος παριστάνεται τέσσερις φορές σε προβεβλημένες θέσεις του διακόσμου, Dragan Vojvodić, *Wall Paintings of the Church of Saint Achilleos in Arilje* (Beograd: Stubovikulture, 2005), 223-24, στον δε ναό του Αγίου Γεωργίου του Διασορίτη στη Νάξο ενδεχομένως να απεικονίστηκε έξι φορές, βλ. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης της Νάξου. Οι τοιχογραφίες του 11ου αιώνα* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Χώρων και Απαλλοτριώσεων, 2016), 30.

963. Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 91-4.

964. Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 96.

965. Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 130-33.

966. Βλ. ενδεικτικά: Ζίας, «Εικόνες του αγίου Νικολάου». Αγγελική Στρατή, «Εικόνα του αγίου Νικολάου με σκηνές του βίου του από την Καστοριά. Σχόλια και παρατηρήσεις», στο *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο*, 585-92, όπου πρόσφατη βιβλιογραφία.

967. Gerstel, *Rural Lives*, 63, όπου παραδείγματα.

Η θέση, την οποία συγκεκριμένοι άγιοι κατέχουν στο εικονογραφικό πρόγραμμα, αντανακλά ιδιότητες τους που επελέγησαν να τονισθούν, για να δηλωθεί η σημασία τους. Έτσι, τις μορφές της Παναγίας και του Προδρόμου στο μέτωπο της ανατολικής κόγχης παραστέκουν, στις αντίστοιχες θέσεις των πλαϊνών κογχών, ο άγιος Χαράλαμπος και ο άγιος Τρύφων αντίστοιχα (Εικ. 57, 69). Ο πρώτος ως προστάτης των πιστών κατά της πανώλης⁹⁶⁸, ο δεύτερος, ωσαύτως ιαματικός⁹⁶⁹, ως προστάτης της αμπελουργίας συγκαταλέγεται και στους ιδιαίτερα τιμώμενους αγίους των αγροτικών περιοχών.

Στην κάτω ζώνη της νότιας κόγχης, δυτικά της θύρας, παριστάνεται έφιππος και θαλασσοπεράτης ο άγιος Γεώργιος⁹⁷⁰ (Εικ. 65), ένας από τους πλέον τιμώμενους αγίους στη Ρόδο⁹⁷¹, με πλήθος λαογραφικών παραδόσεων να τον συνδέουν, μεταξύ άλλων, και με ιαματικές ιδιότητες για ρευματισμούς, πνευματικές αρρώστιες, διευκόλυνση στις ωδίνες της γέννας και αρωγή στην εύρεση χαμένων παιδιών⁹⁷², αργότερα, σε άλλες περιοχές, ακόμα και με την πανώλη⁹⁷³. Το επεισόδιο της διάσωσης του νέου υπηρέτη σχετίζεται με τον ταφικό χαρακτήρα του μνημείου⁹⁷⁴, ενώ τα επίθετά του, *Διασορίτης* και *Κορα(κιώτης;)* σε συνδυασμό με τις μνημειακές διαστάσεις του πίνακα, αναδεικνύουν την τοπική διάσταση της ευρύτατα διαδεδομένης λατρείας του. Ταυτόχρονα, η απεικόνιση της θάλασσας, επάνω στην οποία καλπάζει, με ψάρια, δύναται να θεωρηθεί πως υπαινίσσεται το Βάπτισμα, μέσω του οποίου επέρχεται η αναγέννηση του ανθρώπου, η σωτηρία με την ένταξη του νεοφώτιστου στη χορεία των πιστών της επίγειας Εκκλησίας, όπως έχει εύλογα επισημανθεί ότι συμβολίζει ο ποταμός με τα ψάρια⁹⁷⁵. Ανάλογη απόδοση έχει συνδεθεί από τον Γκιολέ σε απεικόνιση άλλου θέματος (αυτό του αγίου Χριστοφόρου) με τη λεπτομέρεια των ψαριών, που όμως, όπως και στο Φουντουκλί, βρισκόταν σε άμεση γειτνίαση με την παράσταση της Βάπτισης⁹⁷⁶. Με όμοιο, λοιπόν, τρόπο συνδέεται η λεπτομέρεια με το υπερκείμενο χριστολογικό γεγονός που σχετίζεται με το νερό, στο οποίο ο Χριστός ασκεί θαυματουργική δύναμη και το καθιστά μέσο σωτηρίας, *τὸ ἀλλόμενον ὕδωρ* (Ιω. 4, 14) που θα οδηγήσει στην κληρονομία της αιώνιας ζωής⁹⁷⁷.

Η απεικόνιση του έτερου στρατιωτικού αγίου, του Θεοδώρου του Στρατηλάτη (Εικ. 66), σε περίοπτη θέση επάνω από την κτητορική επιγραφή, σχετίζεται και με τις ιαματικές του ιδιότητες. Συνακόλουθα, ας υπομνησθεί η προτίμηση της τοποθέτησης στρατιωτικών αγίων στην πρώτη διακοσμητική ζώνη του βυζαντινού ναού, που συνηθίζεται από τη μεσοβυζαντινή εποχή και εντείνεται κατά τους

968. Βασιλάκη, «Εικόνα τοῦ Ἁγίου Χαράλαμπος». Παπασταύρου, «Μεταβυζαντινὴ εἰκόνα ἁγίου Χαράλαμπος». Μπίθα, «Σχόλια σε εἰκόνα τοῦ ἁγίου Χαράλαμπος».

969. Για την ιαματικὴ του υπόσταση, ἀλλὰ καὶ την απεικόνισή του σε κοιμητηριακό-ταφικό περιβάλλον, βλ. ενδεικτικά: Branislav Cvetković, «A Contribution to the Understanding of the Iconographical Programme in the Church of Dormition of the Virgin in Smederevo», *ZLU* 34-35 (2003): 256.

970. Βλ. παραπάνω, σελ. 119-27.

971. Βλ. σχετικά: Βρόντης, *Ὁ Ἅγιος Γεώργιος στη ροδίτικη λαογραφία*.

972. Peers, *Sacred Shock*, 88.

973. Καζανάκη-Λάππα, «Κρητικὴ εἰκόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας», 169-70.

974. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 154.

975. Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Ἁγίου Ἰωάννου του Λαμπαδιστή», 196.

976. Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Ἁγίου Ἰωάννου του Λαμπαδιστή», 200-1.

977. Πρβλ. Ἰωάν. 7, 37-38, Ἀποκ. 21, 2, 22, 1. Νικόλαος Γκιολές, «Ἀγιολογικὸ κείμενο καὶ εἰκόνα. Ἡ περίπτωση τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Μονῆς Λατόμου στὴ Θεσσαλονίκη», *ΕΕΒΣ* 52 (2006): 219. Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Ἁγίου Ἰωάννου του Λαμπαδιστή», 201.

παλαιολόγειους χρόνους. Τότε, οι στρατιωτικοί άγιοι αποκτούν χαρακτήρα αποτροπαϊκό ως προστάτες του ναού και του ποιμνίου από τις εξωτερικές επιβουλές των κατακτητών⁹⁷⁸.

Παρόλο που σε αρκετούς αγίους έχουν δοθεί, παράλληλα με άλλες, και θεραπευτικές ιδιότητες (άγιος Γεώργιος, αρχάγγελος Μιχαήλ), κάποιοι επελέγησαν ακριβώς ως ιαματικοί. Σε αυτούς καταλέγονται, μεταξύ άλλων, οι άγιοι Παντελεήμων (Εικ. 67), ο πλέον τιμώμενος ιατρός άγιος στο νησί της Ρόδου, Χαράλαμπος (Εικ. 57), προστάτης εναντίον της πανώλης, Τιμόθεος Εφέσου (Εικ. 58), προστάτης κατά των δερματολογικών παθήσεων, ιδιότητα που βασιζέται προφανώς στην υμνογραφία του⁹⁷⁹ και η αγία Βαρβάρα (Εικ. 84) που κρατεί φιαλίδιο, ως προστάτης των ασθενών κατά της ευλογιάς⁹⁸⁰. Η επιλογή των ιαματικών αγίων έχει συνδεθεί με τη θεραπεία και την προφύλαξη από τις μεταδοτικές ασθένειες που αποδεκάτιζαν τους πληθυσμούς κατά τον Μεσαίωνα⁹⁸¹.

Από τις αγίες γυναίκες απεικονίζονται, εκτός από τη Βαρβάρα και τη Μαρία την Αιγυπτία, οι αγίες Αικατερίνη και Μαγδαληνή, Παρασκευή και Κυριακή (Εικ. 83, 82, 86, 85). Η ταύτιση της τελευταίας με την Κυριακή του Πάσχα παραλληλίζεται με την αντίστοιχη της αγίας Παρασκευής με τη Μεγάλη Παρασκευή⁹⁸². Η από κοινού απεικόνιση των δύο αγίων γυναικών είναι γνωστή και από άλλα σύγχρονα εικονογραφικά προγράμματα⁹⁸³. Η αγία Παρασκευή θεωρείτο ιατρός αλλά και ενσάρκωση της ημέρας της Μεγάλης Παρασκευής, σύμβολο του μαρτυρίου του Χριστού, και προστάτης των νεκρών· στο Μηναίο της 26ης Ιουλίου, ημέρα της εορτής της, εντοπίζεται επίκληση στην αγία για μεσολάβησή της στον Θεάνθρωπο κατά τη Μέλλουσα Κρίση προκειμένου να σωθούν οι ψυχές των ευσεβών⁹⁸⁴. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαία η απεικόνισή της, όπως στο Φουντουκλί, παραπλεύρως απεικονίσεων δωρητών⁹⁸⁵ (Εικ. 96) ή πλάι σε κτητορικές επιγραφές⁹⁸⁶. Επομένως, το εν λόγω ζεύγος των αγίων γυναικών αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα διττού συμβολισμού, όπως άλλωστε σχεδόν το σύνολο των μορφών που επελέγησαν στο μνημείο. Για τις θαυματουργές αγίες Αικατερίνη και Μαγδαληνή και τους λόγους που οδήγησαν στην απεικόνισή τους θα γίνει εκτενέστερα λόγος παρακάτω. Αναφορικά με την τελευταία, ας λεχθεί ότι στο πρόσωπό της τονίζονται οι δυνατότητες της άφεσης αμαρτιών και ενέχεται η ελπίδα της σωματικής και ψυχικής θεραπείας.

Οι προστάτες άγιοι της γεωργίας και της κτηνοτροφίας Τρύφων και Μάμας εικονίζονται στον νότιο τοίχο του ιερού και στο μέτωπο της νότιας κόγχης, αντίστοιχα (Εικ. 68, 69). Ο άγιος Τρύφων

978. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 46, με βιβλιογραφία στη σημ. 289.

979. Στα στιχηρά προσόμοια του Αποστόλου, στην ακολουθία του εσπερινού της 22ας Ιανουαρίου, μεταξύ άλλων τονίζεται: «*Θεόφρον Τιμόθεε, πυκναῖς ἀρρωστῖαις σώματος καὶ ἀσθενῖαις ρωννύμενος, τὸν νοῦν μακάριε, τὸ τῆς πλάνης κράτος, εὐχερῶς διέλυσας ...*». *Μηναῖον Ἰανουαρίου* (Αθήνα: Ἀποστολική Διακονία, 1970), 186.

980. Βλ. ενδεικτικά: Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό της Ρόδου*, 178.

981. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 119-20. Για παραδείγματα, βλ. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 198-99.

982. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι*, 149.

983. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 680.

984. *Μηναῖον Ἰουλίου* (Αθήνα: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, 1967), 134 (εσπερινός). Βλ. Καλοπίτσι-Verti, «*The Murals of the Narthex*», 174 σημ. 296.

985. Gerstel, *Rural Lives*, 66, όπου παραδείγματα από την Κρήτη και τη Νάξο και βιβλιογραφία. Πρβλ. και τη γνωστή εικόνα της αγίας Παρασκευής από την Κύπρο, σήμερα στο Μουσείο Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, 63, εικ. 41.

986. Όπως, μεταξύ άλλων, στον ναό της Αγίας Άννας ή του Αγίου Γεωργίου στο Κάστρο Χώρας Καλύμνου (1519), Βολανάκης, «*Ναῦδρια του Κάστρου Χώρας Καλύμνου*», 103, εικ. 23.

θεωρείται προστάτης της βλάστησης και ιδιαίτερα των αμπελιών, ως εκ τούτου η απεικόνισή του σε ναούς της υπαίθρου είναι συνήθης, ενώ παράλληλα συγκαταλέγεται, όπως ειπώθηκε παραπάνω, στους θαυματουργούς αγίους Αναργύρους⁹⁸⁷. Ο άγιος εξάιρεται με την ολόσωμη απεικόνισή του πλάι στον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στις παρειές της ανατολικής κόγχης (ιερό), συμμετέχοντας στη Δέηση. Το ίδιο συμβαίνει και με τον προστάτη της κτηνοτροφίας άγιο Μάμα, τοποθετημένο πολύ κοντά στον Τρύφωνα, παραπλεύρως των άλλων, αταύτιστων αγίων των στηθαρίων και ύπερθεν του επωνύμου αγίου στον χώρο του ιερού. Ως ιαματικός άγιος απεικονίζεται ενίοτε στο ιερό· επίκληση άλλωστε στους ιαματικούς αγίους γίνεται κατά την ευχή της θείας Προσκομιδής⁹⁸⁸. Αλλά και η αγία Κυριακή, η οποία περιλαμβάνεται στην εικονογράφηση του ναού, σχετίζεται με τη γεωργία, καθώς σύμφωνα με την προφορική παράδοση θεωρείται προστάτις του θερισμού⁹⁸⁹.

Κατακλείδιες παρατηρήσεις επί του εικονογραφικού προγράμματος

Από την εικονογραφική ανάλυση, όσο και από την ερμηνεία προκύπτει ότι το πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού βασίζεται σε στέρεες θεολογικές και λειτουργικές βάσεις. Στον μικρόκοσμο του τρουλαίου ναού παρατίθενται με ενάργεια οι δογματικές αρχές της πίστης. Με την επεξήγηση και την ερμηνεία τους, συμβάλλουν στην κατανόηση της σημασίας της θείας Οικονομίας, η οποία θα οδηγήσει στην κληρονομία της βασιλείας των ουρανών μέσω των μυστηρίων της επίγειας Εκκλησίας.

Ας επισημανθεί ως προς τις σκηνές ότι ο κύκλος της ζωής και των Παθών του Χριστού διευρύνεται, σε σχέση πάντα με τα παράλληλα, με παραστάσεις που περιλαμβάνονται σπανιότερα, όπως αυτή της Φυγής στην Αίγυπτο ή του Ελκομένου. Στη βόρεια κόγχη, επάνω από την είσοδο, η ζωγραφική επιφάνεια των δύο ανωτέρων ζωνών μικραίνει, κατ' αντιστοιχία με τη νότια, όπου τοποθετήθηκε η σειρά των στηθαρίων, προκειμένου να δεχθεί μια ζώνη παραστάσεων με ιδιαίρον ερμηνευτικό και δογματικό υπόβαθρο: δύο οράματα και ένα μοναδικής έμπνευσης επεισόδιο από τα θαύματα του αγίου Νικολάου. Η πληρότητα του εύρους των συμβολισμών αναδεικνύει τις ικανότητες του ζωγράφου και το θεολογικό και πνευματικό υπόβαθρο του κτήτορα.

Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής του μνημείου είναι πρωτίστως ταφικός. Τα εσχατολογικά θέματα, όπως η πολλαπλή απεικόνιση της Δέησης, οι προσωνυμίες *Σωτήρ* και *Παράκλησις*, ο σπαθοφόρος ψυχοπομπός αρχάγγελος Μιχαήλ, η επιλογή του ζεύγους των αυτοκρατόρων Κωνσταντίνου και Ελένης κ.ά., οδηγούν σε αυτήν τη διαπίστωση. Συνάδει και η αφιέρωση της εκκλησίας στον προστάτη και συνώνυμο του κτήτορα άγιο, στον οποίο συνηθέστατα αφιερώνονται κοιμητηριακοί ναοί⁹⁹⁰. Άλλωστε, τούτο μαρτυρεί και ο μνημειακών διαστάσεων ταφικός πίνακας των απογόνων των κτητόρων, με το παραδείσιο τοπίο να αντιπαραβάλλεται με τον κόσμο των εν ζωή γονέων τους. Πολλώ δε μάλλον

987. Πρβλ. το μεταγενέστερο παράδειγμα του Αγίου Νικολάου της Αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά: Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στην Καστοριά*, 235 σημ. 244 και 245.

988. Gary Vican, «Art, Medicine and Magic in Early Byzantium», *DOP* 38 (1984): 84-5. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 48.

989. Gerstel, *Rural Lives*, 113.

990. Για την αφιέρωση κοιμητηριακών ναών στον Άγιο Νικόλαο, βλ. Petruša Kostovska, «The Concept of Hope for Salvation and Akakios' Monastic Programme in St. Nicholas at Manastir», *ZLU* 39 (2011): 41-61.

αφού οι δύο πίνακες τοποθετήθηκαν στη δυτική κόγχη, που επέχει στο τετράκογχο θέση νάρθηκα, χώρο κατ' εξοχήν συνδεδεμένο με ταφική χρήση⁹⁹¹. Είναι φανερό ότι στον διάκοσμο δίδεται έμφαση σε θέματα σωτηριολογικά και εσχατολογικά.

Παράλληλα, το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού κυριαρχείται από θέματα που προβάλλουν το ορθόδοξο δόγμα. Η απεικόνιση του οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, της Θεοτόκου Νικοποιού, του αγίου Στεφάνου του Νέου και των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης διατρανώνουν την ορθή πίστη, αποτυπώνοντας τη θέση του παραγγελιοδότη σε μια ιστορική περίοδο αστάθειας και αποδυνάμωσής της.

Στο ίδιο πλαίσιο, εμφανής στον διάκοσμο είναι ο απόηχος της παλαμικής θεολογίας, απόρροια της οποίας υπήρξαν οι δογματικές συζητήσεις του ησυχαστικού κινήματος⁹⁹². Τόσο η πληθώρα των αγίων μοναχών, όσο και εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως στη σκηνή της Μεταμόρφωσης, οδηγούν στη διαπίστωση ότι οι διδαχές του Ησυχασμού επηρέασαν το εικονογραφικό πρόγραμμα, παρά το γεγονός ότι οι τοιχογραφίες έπονται αρκετές δεκαετίες.

Πέραν όμως των θεμελιωδών νοηματικών αξόνων που αναλύθηκαν και ερμηνεύθηκαν, καθοριστική στην καθόλου σύνθεση του μνημείου ήταν η συμβολή του κτήτορα. Οι εικονογραφικές επιλογές του σφράγισαν με τον καλύτερο τρόπο τον χαρακτήρα του μνημείου, και συνετέλεσαν στην απόδοση, με περισσή ενάργεια, πτυχών της προσωπικότητάς του και της ζωής του.

Η συμβολή του κτήτορα στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος

Ποια όμως η ανάμιξη του Νικόλαου Βαρδοάνη στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού; Για να απαντήσω στο ερώτημα θα επιχειρήσω εδώ τη σύνδεση των απεικονιζόμενων με την τοπική ιστορία και το κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι της Ρόδου, με αναφορά στα στοιχεία της προσωπικότητας του κτήτορα και τη σχέση του με το περιβάλλον των Ιωαννιτών ιπποτών που απορρέουν από τον διάκοσμο.

991. Από την εκτενέστατη βιβλιογραφία αναφορικά με το θέμα, βλ. ενδεικτικά Florence Bache, «La fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XIIe au XIVe siècle», *Histoire de l'art* 7 (1989): 25-33. Vasileios Marinis, «Tombs and Burials in the Monastery *tu Libos* in Constantinople», *DOP* 63 (2009): 150. Ο ίδιος, «Defining Liturgical Space», στο *The Byzantine World*, επιμ. Paul Stephenson (London – New York: Routledge, 2010), 294. Ο ίδιος, *Death and the Afterlife in Byzantium: The Fate of the Soul in Theology, Liturgy, and Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 83, όπου συγκεντρωμένη πρόσφατη βιβλιογραφία.

992. Για την επίδραση του Ησυχασμού στην παλαιολόγεια ζωγραφική, βλ. μεταξύ άλλων Elka Bakalova, «La société et l'art en Bulgarie au XIV siècle (L'influence de l'hésychasme sur l'art)», στο *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines* (Bucharest: Editura Academiei, 1975), II, 33-8. Vojislav Djurić, «Les miniatures du manuscrit Parisinus Graecus 1242 et l'Hésychasme», στο *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, Recueil des rapports du IVe Colloque serbo-grec, Belgrade 1985* (Belgrade: Académie serbe des sciences et des arts, Institut des études balkaniques, 1987), 89-94. Κατσιώτη, «Ησυχασμός». Robin Cormack, «... and the Word was God: Art and Orthodoxy in Late Byzantium», στο *Byzantine Orthodoxies. Papers from the Thirty-sixth Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Durham, 23-25 March 2002*, επιμ. Andrew Louth, Augustine Casiday (Aldershot: Ashgate, 2006), 111-20. Anita Strezova, *Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries* (Canberra: ANU Press, 2014), όπου βιβλιογραφία.

Όπως φάνηκε, οι λόγοι που πιθανώς οδήγησαν τους κτήτορες στην ορεινή αυτή περιοχή ήταν αυτοί της ίασης των παιδιών τους ή της προφύλαξής τους από την πανώλη. Εύλογη θα πρέπει να θεωρηθεί, ως εκ τούτου, η επιλογή των ιαματικών και θαυματουργών αγίων του διακόσμου, αρχής γενομένης από τον άγιο Παντελεήμονα, έναν από τους δημοφιλέστερους στη Ρόδο και στην εγγύς νησιωτική περιοχή⁹⁹³. Σε τούτο συνέτεινε και η ύπαρξη της σπουδαίας, αφιερωμένης σε αυτόν, μονής στην κοντινή Τήλο⁹⁹⁴. Ναοί του αγίου υπήρχαν και στη Ρόδο. Εκτός του βυζαντινού ναού-προσκυνηματός του στα Σιάννα⁹⁹⁵, όπου φυλάσσεται λείψανό του, προκύπτει η ύπαρξη και άλλου αφιερωμένου σε αυτόν από ιπποτικό έγγραφο-απόφαση του έτους 1489, που αφορά την ανακαίνιση ορθόδοξων εκκλησιών και μωνών έπειτα από την πολιορκία του 1480 και τον σεισμό του 1481⁹⁹⁶. Στην ίδια άλλωστε πολιορκία (1480), μερικά μόνο χρόνια πριν από τη διακόσμηση της εκκλησίας μας, ο άγιος φέρεται πως συνέβαλε στη διάσωση της πόλης από τα στρατεύματα του Μωάμεθ του Πορθητή στη μεγάλη μάχη που έλαβε χώρα ανήμερα της εορτής του⁹⁹⁷. Καθώς αναφέρθηκε, δύο σχεδόν σύγχρονες με τις τοιχογραφίες του Φουντουκλί ροδιακές φορητές εικόνες του αγίου έχουν βρεθεί και συντηρηθεί πρόσφατα, μία λιτανευτική εικόνα από τη Μονόλιθο της Ρόδου⁹⁹⁸ και το παλλάδιο της μονής της Τήλου (Εικ. 143, 144).

Οι αγίες Αικατερίνη και Μαγδαληνή έχουν τοποθετηθεί, όπως σημειώθηκε, στο μέτωπο της βόρειας κόγχης του ναού. Η αγία Αικατερίνη ετιμάτο ιδιαίτερα κυρίως στην πόλη της Ρόδου κατά τη διάρκεια της Ιπποτοκρατίας. Λείψανο της αγίας, το δεξιό χέρι και ο βραχιονάς της, σύμφωνα με μεσαιωνικές μαρτυρίες των Nicolo da Martoni (1394/95), Roberto Sanseverino (1458) και Santo Brasca (1480), φυλάσσονταν στο ομώνυμο παρεκκλήσι της στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου⁹⁹⁹, σε χρυσελεφάντινο-κρυστάλλινο κιβωτίδιο-λειψανοθήκη που έφερε παραστάσεις, προφανώς από τον βίο της¹⁰⁰⁰. Το εσωτερικό του παρεκκλησίου κοσμούσαν επιτοίχιοι τάπητες με σκηνές από τον βίο της αγίας Αικατερίνης και της Μαρίας της Μαγδαληνής – παραγγελίες του μεγάλου μαγίστρου Pierre d'Aubusson (1476-1503)¹⁰⁰¹. Η ξεχωριστή θέση που κατείχε η αγία κατά το δεύτερο μισό του 15ου

993. Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων», 670-71.

994. Για τη μονή, βλ. Δημοσθένης Χαβιαράς, «Η εν Τήλω Ίερὰ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος», *Ἀνατύπωσις ἐκ τοῦ Μικρασιατικοῦ Ἡμερολογίου τοῦ 1911 τῆς κυρίας Ἑλένης Σ. Σβορώνου*, ἐν Σάμῳ 1910. Χάρης Κουτελάκης, *Ἅγιος Παντελεήμονας Τήλου. Ἐνα μοναστήρι-μνημεῖο γιὰ τὴ νίκη τῶν χριστιανῶν στὴν πολιορκία τῆς Ρόδου τὸ 1480. Ἱστορικὴ καὶ ἀρχιτεκτονικὴ διερεύνηση* (Ἀθήνα, 1982), 27-39. *Δρόμοι τοῦ ορθόδοξου μοναχισμοῦ. Μοναστήρια νησιῶν τοῦ Αἰγαίου, Πολιτιστικὸς-τουριστικὸς οδηγός*, III: *Κρήτη, Δωδεκάνησα, Νησιά ΒΑ Αἰγαίου* (Ἀθήνα: Υπουργεῖο Πολιτισμοῦ, 1999), 112-15 (Ελένη Παπαβασιλείου). Για συγκεντρωμένη βιβλιογραφία, βλ. Papanikolaou, «Saint Panteleemon in Telos».

995. Για τον ναό, βλ. Ιωάννης Η. Βολανάκης, «Τὰ παλαιοχριστιανικὰ μνημεῖα τῆς Δωδεκανήσου», στο *Ἀφιέρωμα εἰς τὸν Μητροπολίτην Ρόδου κ.κ. Σπυρίδωνα ἐπὶ τῇ συμπληρώσει τεσσαράκοντα ἐτῶν ἀρχιερατείας* (Ἀθήνα: Ρήγας, 1988), 340, ἀριθ. 149.

996. «...oratorio di San Pantaleone, della Madonna di Lindo, e di Polona»: Bosio, *Dell'Istoria della Sacra Religione*, I, 506. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 29. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 144.

997. Για συζήτηση περί του θέματος, με εκτενή πρόσφατη βιβλιογραφία, βλ. Papanikolaou, «Saint Panteleemon in Telos», 215.

998. Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων», 670-71, εικ. 3α.

999. Bosio, *Dell'Istoria della Sacra Religione*, II, 363, 385, 485. Albert Gabriel, *La cité de Rhodes. Architecture civile et religieuse* (Paris: E. de Boccard, 1923), 8 σημ. 8.

1000. Bosio, *Dell'Istoria della Sacra Religione*, II, 485. Sommi Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier*, 80.

1001. Bosio, *Dell'Istoria della Sacra Religione*, III, 111. Sommi Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier*, 80.

αιώνα στη Ρόδο τεκμαίρεται, άλλωστε, από την ύπαρξη του μοναδικού στην τέχνη της ορθόδοξης Ανατολής διευρυμένου εικονογραφικού κύκλου της από οκτώ σκηνές που εκτυλίσσονται γύρω από ολόσωμη απεικόνισή της, σε ναό αφιερωμένο στη μάρτυρα στον βούργο της μεσαιωνικής πόλης¹⁰⁰², αλλά και από την αφιέρωση σε αυτήν ενός από τα παλαιότερα κτίσματα της πόλης, του επιβλητικού μεσαιωνικού ξενώνα στην εβραϊκή συνοικία (1394)¹⁰⁰³. Αλλά στην ύπαιθρο του νησιού η Αικατερίνη δεν αποτελεί την πλέον προσφιλή αγία, και απαντά μάλλον σπάνια σε διακόσμους. Η έλλειψη ναών αφιερωμένων στην αγία, πλην ενός στην πόλη, καθώς και φορητών εικόνων, υποδεικνύει σύμφωνα με τον Αρχοντόπουλο την απόπειρα ευρύτερης διείσδυσής της λατρείας της κατά την ύστερη Ιπποτοκρατία στον ορθόδοξο πληθυσμό της Ρόδου¹⁰⁰⁴.

Η αγία Μαγδαληνή, στη μοναδική για την περιοχή γνωστή μεμονωμένη απεικόνισή της, συνδέεται ωσαύτως με τους Ιωαννίτες ιππότες. Το προαναφερθέν παρεκκλήσι του παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου ήταν αφιερωμένο από κοινού στις αγίες Αικατερίνη και Μαρία τη Μαγδαληνή. Επίσης, μεταξύ των πολλών λειψάνων στην κατοχή του τάγματος φαίνεται πως ήταν ένα δάκτυλο της τελευταίας, για το οποίο είχε φιλοτεχνηθεί χρυσή λειψανοθήκη, πιθανώς με χορηγία του μεγάλου μαγίστρου Fabrizio del Carretto (1513-1521)¹⁰⁰⁵. Τέλος, σε έγγραφο του αρχείου των Ιωαννιτών του 1451 μαρτυρείται ορθόδοξος ναός της Αγίας Μαρίας της Μαγδαληνής στην περιοχή του Φερακλού των προαστίων της πόλης (*in suburbiis*) της Ρόδου¹⁰⁰⁶. Το όνομα Μαγδαληνή, άλλωστε, απαντά και σε επιγραφικές χορηγικές μαρτυρίες της εποχής της Ιπποτοκρατίας στην ευρύτερη περιοχή¹⁰⁰⁷.

Η επιλογή, όμως, και άλλων αγίων φαίνεται πως επιδέχεται περαιτέρω ερμηνείας και ενέχει πολλούς συμβολισμούς. Η προτίμηση που διαπιστώνεται στην ετέρα θαυματουργή αγία Παρασκευή σε διακόσμους ειδικά της πόλης της Ρόδου οφείλεται, όπως έχει προταθεί παλαιότερα, στο γεγονός ότι τμήμα του ακάνθινου στεφάνου του Χριστού, που φυλασσόταν μεταξύ των κειμηλίων των Ιωαννιτών, άνθιζε μόνον κάθε Μεγάλη Παρασκευή¹⁰⁰⁸.

Οι απεικονίσεις του προστάτη των ιπποτών αγίου Ιωάννη του Προδρόμου κυριάρχησαν στην πόλη και την ύπαιθρο της Ρόδου, με αφιερωτικού χαρακτήρα τοιχογραφίες¹⁰⁰⁹ εκ παραλλήλου με τις ενταγμένες σε συνθέσεις δέησης ιστορήσεις του, όπως εν προκειμένω. Άλλωστε, από τα σημαντικότερα λείψανα στην κατοχή του τάγματος ήταν ένας από τους δεξιούς βραχίονες του αγίου, που τους δωρήθηκε από τον σουλτάνο Βαγιαζήτ το 1484¹⁰¹⁰.

1002. Αρχοντόπουλος, «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης», με εκτενή βιβλιογραφία.

1003. Κατερίνα Μανούσου-Ντέλλα, «Ο ιπποτικός ξενώνας της Αγίας Αικατερίνης στη Ρόδο», στο *Διατηρητέα: αποκατάσταση-επανάχρηση κτιρίων*, επιμ. Νίκος Καλογήρου. Σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική (Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης Παιδεία, 2003), 136-41.

1004. Αρχοντόπουλος, «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης», 99-100.

1005. Anthony Luttrell, «The Rhodian Background of the Order of Saint John on Malta», στο *The Order's Early Legacy in Malta*, επιμ. Canon J. Azzopardi (Valletta: Said, 1989), 12-3, 72 αριθ. 34b.

1006. Στα προάστια της πόλης, και όχι στην περιοχή του Κάστρου του Φερακλού στο Χαράκι, το οποίο απέχει περί τα 35 χιλιόμετρα από την πόλη. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, 105. Luttrell, *The Town of Rhodes*, 132 αριθ. 463.

1007. Η μοναχή Μαγδαληνή, μαζί με τη μοναχή *Αγνήση* (προφανώς Agnese) και τρεις άνδρες, τον διάκονο Μιχαήλ, τον κυρ Νικήτα και τον Μανοήλη, ήταν οι κτήτορες της Παναγίας της Εννιαμερίτισσας στη Χάλκη (1367), Σιγάλα, «Εννιαμερίτισσα», 333-34.

1008. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 162, όπου βιβλιογραφία.

1009. Βλ. σχετικά Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 159-60.

1010. Sommi Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier*, 92-3. Anthony Luttrell, «The Spiritual Life of the Hospitallers»,

Η εξέχουσα τιμή, της οποίας έχαιρε ο άγιος Γεώργιος στη Ρόδο, θα πρέπει να συνδεθεί με την ύπαρξη του λειψάνου, του δεξιού βραχιονά του, στην πρωτεύουσα του νησιού. Σύμφωνα με μαρτυρία του 1336, το λείψανο παλαιότερα ανήκε στο τάγμα των Ναϊτών, ενώ μνείες για την ύπαρξή του χρονολογούνται επίσης το 1418 και το 1483¹⁰¹¹. Ο έτερος στρατιωτικός άγιος του διακόσμου, ο Θεόδωρος ο Στρατηλάτης προτιμάται, παράλληλα με τις ιαματικές του ιδιότητες, λόγω της διάδοσης της λατρείας του στον νησιωτικό χώρο και του γεγονότος ότι ήταν ιδιαίτερα αγαπητός από τους Ιωαννίτες¹⁰¹². Το ίδιο ισχύει και για τον αρχάγγελο Μιχαήλ, ιδιαίτερα τιμώμενο στην περιοχή της Δωδεκανήσου ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο¹⁰¹³.

Στον άγιο Ονούφριο, εξαιρετικά δημοφιλή στην Ιταλία και Ισπανία κατά τον 14ο αιώνα, ήταν αφιερωμένες τουλάχιστον δύο εκκλησίες στην πόλη της Ρόδου, σύμφωνα με τα ιπποτικά έγγραφα¹⁰¹⁴. Αναφορικά, τέλος, με τον άγιο Σάββα, επιπλέον λόγος από αυτούς που πιθανώς οδήγησαν στη συχνότερη απεικόνισή του σε διακόσμους της περιοχής είναι, μεταξύ άλλων, το γεγονός ότι οι σχέσεις ανάμεσα στα βενετοκρατούμενα νησιά του ελλαδικού χώρου και την ομώνυμη αγιοταφική μονή δεν είχαν διακοπεί καθ' όλο τον 15ο αιώνα¹⁰¹⁵.

Σε συνδυασμό, λοιπόν, με τα εσχατολογικά και σωτηριολογικά θέματα του τοιχογραφικού συνόλου, ιδιαίτερη έμφαση στην ελπίδα για ίαση κατά την επίγεια ζωή προσδίδει η χορεία των ιαματικών αγίων, με εξέχοντες αυτούς που σχετίζονται με την πανώλη. Οι άγιοι Αθανάσιος, Χαράλαμπος και Τιμόθεος καθώς και οι λοιποί, για τους οποίους έγινε λόγος, φαίνεται ότι επελέγησαν λόγω της επάρατης νόσου που στέρησε από το ζεύγος Βαρδοάνη τα τέκνα τους. Ίσως, μάλιστα, να είχε περιληφθεί, μεταξύ των αρκετών εξίτηλων σήμερα στηθαρίων του διακόσμου, η αγία Αγάθη¹⁰¹⁶, προστάτις της Κατάνης και θαυματουργή κατά της πανώλης, ή και ο άγιος Σεβαστιανός, ο κατ' εξοχήν άγιος κατά

Ordines Militares 7 (1993): 75-96, ιδιαίτερα σελ. 84 (ανατύπωση στο: ο ίδιος, *The Hospitaller State on Rhodes and its Western Provinces, 1306-1462* [Aldershot: Routledge, 1999], chapter 9). Θεόδωρος Αρχοντόπουλος, «Ο θησαυρός των Ιωαννιτών από την Ιερουσαλήμ στη Μάλτα», *Corpus* 4 (Απρίλιος 1999): 77. Ida Sinkević, «Afterlife of the Rhodes Hand of St. John the Baptist», στο *Byzantine Images and their Afterlives. Essays in Honor of Annemarie Weyl Carr*, επιμ. Lynn Jones (Farnham: Ashgate, 2014), 125-41. Danica Popović, «The Siena Relic of St John the Baptist's right arm», *Zograf* 41 (2017): 77, <https://doi.org/10.2298/ZOG1741077P>. Πρόσφατη μνεία και βιβλιογραφία στο Αγγελική Κατσιώτη, «Το κλίτος του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου», στο Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Κατσιώτη, Μπορμπουδάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Βαλσαμονέρου*, 220-21. Angeliki Katsioti, «The Arm of St. John the Baptist and the Diplomacy of Relics among the Knights Hospitaller», *Zograf* 45 (2021): 149-158. Γενικά για τα λείψανα στη Ρόδο της Ιπποκρατίας, βλ. Sofia Zoitou, *Staging Holiness: The Case of Hospitaller Rhodes (1309-1522)* (Leiden – Boston: Brill, 2021).

1011. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 155, όπου εκτενής βιβλιογραφία.

1012. Για την ιδιαίτερη τιμή του αγίου Θεοδώρου από τους Γενοβέζους ιππότες, βλ. Άννα-Μαρία Κάσδαγλη, «Μικρή συμβολή στην επιγραφική και τη γλυπτική της μεσαιωνικής Ρόδου», στο *Σοφία άδολος*, 227, 229.

1013. Βλ. παραπάνω στην εικονογραφική ανάλυση.

1014. Luttrell, O'Malley, *The Countryside of Hospitaller Rhodes*, αρ. 47 και 137. Papanikolaou, *Rural Church Architecture*.

1015. Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου και ο ζωγράφος Αλέξιος», 181. Βλ. επίσης την άποψη του Ζαχαρία Τσιρπανλή ότι τα αναφερόμενα σε ιπποτικό έγγραφο του 1436 κτήματα της μονής του Αγίου Σάββα στην Κω ανήκαν στο μοναστήρι των Ιεροσολύμων. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, 276-77, αριθ. 41, με βιβλιογραφία.

1016. Η αγία Αγάθη υπήρξε αντικείμενο έρευνας του Θεοδώρου Αρχοντόπουλου, στο πλαίσιο συνθετικής μελέτης

της εν λόγω αρρώστιας¹⁰¹⁷, γνωστοί αμφότεροι για την απεικόνισή τους σε πρωιμότερο του Φουντουκλί διάκοσμο μνημείου της Ρόδου¹⁰¹⁸ και τιμώμενοι με ναούς αφιερωμένους στο όνομά τους¹⁰¹⁹. Ειδικά ο τελευταίος ήταν ιδιαίτερα αγαπητός στο τάγμα, όπως συνάγεται και από τις απεικονίσεις του σε φορητά έργα σχετιζόμενα με τους Ιωαννίτες¹⁰²⁰.

Από τα παραπάνω καθίσταται φανερό ότι το περιβάλλον των Ιωαννιτών ιπποτών ήταν οικείο στον Βαρδοάνη. Μεμονωμένα εικονογραφικά στοιχεία του διακόσμου έρχονται προς επίρρωση της άποψης. Σημαντικότερο όλων, στην παράσταση της Σταύρωσης, η απόδοση του σταυρού ως επίρραμμα στο ένδυμα του αγίου Ιωάννη (Εικ. 38, 107) αποτελεί εικονογραφικό άπαξ και παραπέμπει στους Ιωαννίτες, όπως αυτοί απεικονίζονται στις μικρογραφίες του κώδικα που φιλοτέχνησε ο G. Caoursin για λογαριασμό του μεγάλου μαγίστρου Pierre d'Aubusson, σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη των Παρισίων¹⁰²¹, όπως επισημάνθηκε στην επί μέρους εικονογραφική ανάλυση.

Άλλη σημαντική διαπίστωση που απορρέει από την εξέταση του εικονογραφικού προγράμματος, και της οποίας έχει ήδη γίνει σποραδική μνεία, είναι η υψηλή πνευματική καλλιέργεια που προϋποθέτει η κατάρτισή του. Οι επιλογές των αγίων, τα εξεζητημένα χωρία των ειλητών τους, η μειζογενής

που ετοιμάζε, αλλά δυστυχώς δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει, που αφορούσε την επιδημία της πανώλης και τον αντίκτυπο της στη θρησκεία και την τέχνη στα φραγκοκρατούμενα νησιά του νοτιοανατολικού Αιγαίου. Σημειώσεις και μια πρώτη μορφή του χειρογράφου έθεσε υπόψη μου η Αγγελική Κατσιώτη, την οποία ευχαριστώ για άλλη μια φορά. Για την αγία Αγάθη, βλ. Maria Stelladoro, *Agata la martire dalla tradizione greca manoscritta* (Milano: Jaca, 2005). Για συναγωγή μελετών και απεικονίσεων της αγίας, βλ. *Agata santa. Storia, arte, devozione*, κατ. έκθ., επιμ. Augusta Tosone (Milano: Giunti, 2008).

1017. Για τη σημασία του αγίου Σεβαστιανού κατά τον Μεσαίωνα, βλ. ενδεικτικά: Louise Marschall, «Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy», *Renaissance Quarterly* 47, αριθ. 3 (1994): 485-532, όπου βιβλιογραφία. Η ίδια, «Reading the Body of a Plague Saint: Narrative Altarpieces and Devotional Images of St Sebastian in Renaissance Art», στο *Reading Texts and Images. Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in Honour of Margaret M. Manion*, επιμ. Bernard J. Muir (Exeter: Exeter University Press, 2002), 237-72. Sheila Barker, «The Making of a Plague Saint. Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation», στο *Piety and the Plague from Byzantium to the Baroque*, επιμ. Franco Mormando, Thomas Worcester (Kirkville: Truman State University Press, 2007), 90-131. Jessica M. Ortega, *Pestilence and Prayer: Saints and the Art of the Plague in Italy from 1370-1600* (unpublished PhD thesis, Orlando: University of Central Florida, 2012).
1018. Αμφότεροι οι άγιοι εικονίζονται στον αδημοσίευτο ναό της Αγίας Αγάθης στο Χαράκι Ρόδου (τέλη του 14ου αιώνα).
1019. Πρόκειται για τον προαναφερθέντα ναό της Αγίας Αγάθης και τη, χαμένη σήμερα, εκκλησία του Αγίου Σεβαστιανού στην αγορά της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου. Για τον τελευταίο, βλ. Έρση Μπρούσκαρη, «Η κτητορική επιγραφή του Αγίου Σεβαστιανού στη Ρόδο», στο *Ανθη Χαρίτων*, 439-47.
1020. Τρίπτυχο με το οικόσημο του Philippe Villiers de l'Isle Adam που απεικόνιζε τη Θεοτόκο μεταξύ των αγίων Ιωάννη του Προδρόμου και Σεβαστιανού άφησαν οι Ιππότες στη Νίκαια της Γαλλίας κατά την περιπλάνησή τους μετά την κατάληψη της πόλης. Αρχοντόπουλος, «Μνείες για φορητά έργα ζωγραφικής στα Δωδεκάνησα», 276. Kefala, «Licône de saint Jean le Précurseur», 149-50. Επίσης, ο Σεβαστιανός συμπεριλαμβάνεται στους αγίους που κοσμούν το πολύπτυχο της ιπποτικής μονής του Αγίου Στεφάνου στη Μονοπολι της Απουλίας, σήμερα στο Museum of Fine Arts στη Βοστώνη, των αρχών του 15ου αιώνα, συνδεδεμένο με την προσωπικότητα του αμιράλη του τάγματος Domenico d'Alamanca (†1413). Για το πολύπτυχο, βλ. Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ενθρονη Βρεφοκρατούσα και Άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρητικής τέχνης», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994): 285-302, <https://doi.org/10.12681/dchae.1112>. Για τη σύνδεσή του με τη Ρόδο, βλ. Κατσιώτη, «Αμφίγραπτη παλαιολογία εικόνα στη Νίσυρο», 69-70. Αρχοντόπουλος, «Μνείες για φορητά έργα ζωγραφικής στα Δωδεκάνησα», 276-77.
1021. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 257 σημ. 41.

παράσταση από τα θαύματα του αγίου Νικολάου και η εσχατολογική επιγραφή του χωρίου του Αγγαίου στο μέτωπο της ανατολικής κόγχης (ιερό), αποτελούν ορισμένα μόνον από τα στοιχεία που το προδίδουν.

Το ζεύγος των δύο σημαντικότερων αγίων ποιητών, του Κοσμά του Μαΐουμά και του Ιωάννη του Δαμασκηνού, πλαισιώνουν τα στήθια της μεσαίας ζώνης στον νότιο τοίχο (Εικ. 71-74). Δείχνοντας με τις χειρονομίες τους τις υπερκείμενες σκηνές και κρατώντας ειλητά όπου αναγράφονται τροπάρια από τους υμνολογικούς κανόνες που συνέγραψαν, αποτυπώνουν τη σοφία στον σχεδιασμό του προγράμματος. Εξάλλου, στο πρόσωπο των δύο αυτών ασκητών συνυπάρχει το μοναστικό ιδεώδες, τουτέστιν μια εκούσια επιλογή ζωής με εγκράτεια, προσευχή και αυταπάρνηση, συνδυαζόμενο με την πνευματική καλλιέργεια. Χωρίς δυσκολία κανείς θα μπορούσε να αντιληφθεί τον παραλληλισμό με την προσωπικότητα του Βαρδοάνη και τα πρότυπά της.

Το επίγραμμα του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στον Μελισμό, σχετιζόμενο με τη χειρονομία του ιεράρχη και συγγραφέα της, δεν έχει καταγραφεί αλλού¹⁰²². Αν θεωρήσει κανείς το χωρίο επιλογή του κτήτορα, ο Βαρδοάνης ενδεχομένως κατέφυγε στην παραβολή της ξηρανθείσας συκής σε αναζήτηση της αιτιολόγησης αλλά και της παρηγορίας για τον πόνο, τον οποίο βίωσε με τον χαμό των παιδιών του. Σύμφωνα, άλλωστε με τον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο, ο Χριστός καταράσθηκε τη συκή, *ἐπειδὴ ἔμελλε τὸ πάθος ὑφίστασθαι, ἵνα μὴ νομίσωσιν αὐτὸν δι' ἀσθένειαν πάσχειν, ἐν τῷ ἀψύχῳ ἐνδείκνυται τὴν δύναμιν, ἵνα δείξῃ ὅτι πάντας ἠδύνατο ξηρᾶναι τοὺς ἀντιλέγοντας, πάντας ἀφανίσαι τοὺς θεομάχους. Ἄλλ' ἐπειδὴ οὐκ ἤλθε κρίναι τὸν κόσμον, ἀλλὰ σῶσαι, ὡς αὐτὸς ἔφησε, τὴν μὲν δύναμιν ἐνδείκνυται ἐπὶ τῆς ἀψύχου, τὴν δὲ φιλανθρωπίαν ταμιεύεται τοῖς ἀνθρώποις*¹⁰²³.



Εικ. 107. Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος από τη Σταύρωση του Χριστού.

1022. Για τις πληροφορίες ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή κ. Μανόλη Πατεδάκη.

1023. Ιωάννου Χρυσοστόμου, «Εἰς τὸν τυφλόν, ὃν ὁ Χριστός ἐθεράπευσε, καὶ εἰς τὸν Ζακχαῖον, καὶ περὶ κρίσεως, καὶ ἐλεημοσύνης, ὁμιλία», PG 59, στήλ. 603.

Συνακόλουθα, η παράσταση των αγίων ασκητών και θεμελιωτών του μοναχισμού, πέραν των δογματικών λόγων που ήδη αναλύθηκαν, φρονώ ότι σχετίζεται με την παιδεία του κτήτορα. Δεν αποκλείεται να συνέτεινε σε αυτήν το ενδεχόμενο της κοινωνικής απομόνωσης που πιθανότατα επέλεξε μετά τον θάνατο των παιδιών του. Το μοναδικό στη μνημειακή τέχνη της Δωδεκανήσου Όραμα του αγίου Παχωμίου αποτελεί στερρή δήλωση της επιταγής του Βαρδοάνη· παρομοιάζει, πιθανώς, την ενδεχόμενη δική του άνωθεν κλήση προς τον μοναχισμό ή την απομόνωση. Με λίγα λόγια, η εικαστική απόδοση των προτύπων του ζεύγους, τα συναξάρια των αγίων, τους οποίους επέλεξαν να απεικονίσουν, και τα χωρία των ειλητών τους εκφράζουν με ενάργεια τον τρόπο, με τον οποίο θα βίωναν το βαρύ πένθος. Όλα αυτά προϋποθέτουν, πέραν της δεδομένης πνευματικής καλλιέργειας και πρόσβασης στις πηγές¹⁰²⁴, τη βαθιά μελέτη, αλλά και την απόγνωση που τους οδήγησε στην αναζήτηση της παρηγοριάς. Ίσως, μάλιστα, ο Βαρδοάνης να συμβουλευτήκε κάποιον πεφωτισμένο ιερωμένο, προκειμένου να καταστήσει σαφή όλα τα παραπάνω. Σε κάθε περίπτωση, το αποτέλεσμα με βεβαιότητα θεωρείται απόλυτα επιτυχημένο ως προς τη μετάδοση των νοημάτων.

Κατέστη, λοιπόν, σαφές ότι όλοι οι άγιοι, οι οποίοι έχαιραν ιδιαίτερης τιμής από το τάγμα των Ιωαννιτών, έχουν ενταχθεί στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Νικολάου. Λείψανα των αγίων Γεωργίου, Ιωάννη του Προδρόμου, Μαγδαληνής και Αικατερίνης ανήκαν στο τάγμα και φυλάσσονταν είτε στα παρεκκλήσια του παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου είτε στον παρακείμενό του καθεδρικό ναό του Αγίου Ιωάννη του Κολλακίου¹⁰²⁵. Ο κτήτορας συμπεριέλαβε και τους τέσσερις αυτούς αγίους στον διάκοσμο της εκκλησίας του. Όστε ο λογοθέτης Βαρδοάνης αποδίδει την προσήκουσα τιμή σε αγίους λόγω της τοπικής διάστασης της λατρείας τους, παραπέμποντας με αυτόν τον τρόπο στο περιβάλλον των Ιωαννιτών και κατ' επέκταση στη σημασία που αυτοί είχαν για το άστυ της Ρόδου, με το οποίο, όπως ήδη υπέθεσα, πιθανότατα συνδεόταν. Δεν παραλείπει, όμως, να συμπεριλάβει τους συνυφασμένους με τον αγροτικό χαρακτήρα της υπαίθρου, όπου επέλεξε να οικοδομήσει την εκκλησία του, αγίους Τρύφωνα και Μάμα.

Εν κατακλείδι, πιστεύω πως έγινε φανερό ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα του κοιμητηριακού μνημείου, με τον σοφό σχεδιασμό και τη νοηματική πληρότητα, επιτυγχάνει εύγλωττα τον συγκεκριμένο και άλλων θεματικών ενοτήτων με αρμονία και σύνεση, με έμφαση στην ποικιλία που αναδεικνύει την πολυσχιδή προσωπικότητα του κτήτορα. Πρόκειται για διάκοσμο *ad hoc*, που αφίσταται των ειωθότων. Όλα έγιναν μάλλον με απώτατο σκοπό να καθίστανται τα νοήματα σαφή στο διηνεκές στα μάτια του ιδίου, των οικείων του αλλά και κάθε επισκέπτη¹⁰²⁶, εις αιώνιο μνημόσυνο αυτού και της

1024. Για πληροφορίες μέσα από επιγραφικές μαρτυρίες αναφορικά με λόγιους Έλληνες στη Ρόδο την περίοδο της Ιπποτοκρατίας, βλ. Άννα-Μαρία Κάσδαγλη, «Ο ροδιακός μεσαιωνικός ελληνισμός στο μεταίχμιο της αλλοτρίωσης; Μια επιγραφική μαρτυρία», *ΔωδΧρον ΚΑ'* (2007): 450-72. Anna-Maria Kasdagli, «Funerary Monuments of Hospitaller Rhodes. An Overview», στο *The Military Orders, 4: On Land and by Sea*, επιμ. Judi Upton-Ward (Aldershot: Routledge, 2008), 184-86, πίν. 19.9.

1025. Για τη λατρεία των λειψάνων, τις λιτανείες τους και τη σημασία τους στο Βυζάντιο, βλ. Kalavrezou, «Imperial Ceremonies and the Cult of Relics». Bissera V. Pentcheva, «The Performance of Relics: Concealment and Desire in the Byzantine Staging of *Leipsana*», στο *Σύμμεικτα. Collection of Papers*, 55-71, όπου εκτενής βιβλιογραφία. Βλ. επίσης: *Saints and Sacred Matter. The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, επιμ. Cynthia Hahn, Holger A. Klein (Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2015).

1026. Αναφορικά με τη σχέση του θεατή με τα απεικονιζόμενα, και γενικώς με την αισθητική στο Βυζάντιο έχουν διοργανωθεί αρκετά συνέδρια και γραφεί τα τελευταία χρόνια πολυάριθμες μελέτες. Βλ. ενδεικτικά Robert Nelson,

οικογένειάς του. Ανάλογο σκεπτικό με του Βαρδοάνη, τηρουμένων πάντα των αναλογιών, συναντά κανείς σε διακόσμους καθιδρυμάτων αξιώσεων, σπουδαίων λογίων, όπως ήταν, λόγου χάριν, ο Θεόδωρος Μετοχίτης στη μονή της Χώρας¹⁰²⁷. Στον μοναδικής τέχνης και σύλληψης διάκοσμο της, που χρονολογείται σχεδόν δύο αιώνες πριν από το Φουντουκλί, συνδυάζονται και αναδεικνύονται τα ταφικά και σωτηριολογικά θέματα που εξασφάλιζαν την άφεση των εν ζωή αμαρτιών του παραγγελιοδότη¹⁰²⁸. Βάσιμο θα θεωρούνταν, επίσης, να παραλληλισθεί η διακόσμηση του Φουντουκλί, ως προς τα επί μέρους, με παλαιότερες τοιχογραφίες κοιμητηριακών ναών, στους οποίους οι χορηγοί προέβαιναν σε εικαστική απόδοση των επιλογών τους με ελευθερία, με σκοπό να δώσουν έμφαση σε σπουδαία γι' αυτούς γεγονότα, όπως, επί παραδείγματι, στο Yükseskli της Καππαδοκίας (13ος αιώνας)¹⁰²⁹, στην κοιμητηριακή των Κομνηνοδουκάδων εκκλησία της Παναγίας Βλαχέρνας στην Άρτα (13ος αιώνας)¹⁰³⁰ και αλλού. Με την ίδια λογική ο Βαρδοάνης, με αφορμή τον θάνατο των τέκνων του, φαίνεται πως έκτισε τον ναό, αποτύπωσε στον διάκοσμο τις θεμελιώδεις αρχές της πίστης του, αλλά και την πορεία του στην επίγεια ζωή, πριν και μετά το πρόσφατο για την οικογένειά του τραγικό συμβάν, με σκοπό να εξασφαλίσει μια θέση για την οικογένειά του *έν ταϊς ούρανιαις μοναίς*, τις οποίες τόσο ειδυλλιακά έχει αποδώσει ο χρωστήρας του καλλιτέχνη στον νεκρικό πίνακα των παιδιών του (Εικ. 16).

«To Say and to See: Ekphrasis and Vision in Byzantium», στο *Visuality before and beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, επιμ. Robert Nelson (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 143-68. Nicoletta Isar, «The Vision and Its “Exceedingly Blessed Beholder”: Of Desire and Participation in the Icon», *RES: Anthropology and Aesthetics* 38 (2000): 56-72. Peers, *Sacred Shock*. Bissera V. Pentcheva, «The Performative Icon», *ArtBull* 88, αριθ. 4 (2006): 631-55. Η ίδια, *The Sensual Icon: Space, Ritual and the Senses in Byzantium* (Pennsylvania, PA: Penn State Press, 2010). Liz James, «“Seeing’s Believing but Feeling’s the Truth”: Touch and the Meaning of Byzantine Art», στο *Images of the Byzantine World: Visions, Messages and Meanings*, επιμ. Angeliki Lymberopoulou (Aldershot: Routledge, 2011), 1-14. Bissera V. Pentcheva, «Glittering Eyes: Animation in the Byzantine and the Western Imago», *Codex Aquilarensis* 32 (2016): 209-36. Roland Betancourt, «Tempted to Touch: Tactility, Ritual and Meditation in Byzantine Visuality», *Speculum* 91, αριθ. 3 (2016): 660-89. Susan A. Harvey and Margaret Mullett, *Knowing Bodies, Passionate Souls: Sense Perceptions in Byzantium* (Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2017). Roland Betancourt, *Sight, Touch, and Imagination in Byzantium* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018). Dimitra Kotoula, «Experiencing the Miracle. Animated Images and the Senses in the Burial Chapel of the Byzantine Saint», στο *The Multi-Sensory Image from Antiquity to the Renaissance*, επιμ. Heather Hunter-Crawley, Erica O’Brien (London – New York: Routledge, 2019), 86-106.

1027. Για τον διάκοσμο του καθολικού της μονής, που έχει απασχολήσει πλειάδα μελετητών, βλ. τη θεμελιώδη μελέτη *The Kariye Djami*. Επίσης: Natalia Teteriatnikov, «The Dedication of the Chora Monastery», *Byz* 66 (1996): 188-207. Robert Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii* (London: Scala, 2002). Για την προσωπικότητα και τη συμβολή του Μετοχίτη στη διακόσμηση, εκτός των παραπάνω, βλ. Marina Bazzani, «Theodore Metochites, a Byzantine Humanist», *Byz* 76 (2006): 32-52. Robert S. Nelson, «Taxation with Representation: Visual Narrative and the Political Field of the Kariye Camii», *Art History* 22 (1999): 56-82. Ο ίδιος, «Heavenly Allies at the Chora», *Gesta* 41, αριθ. 3 (2004): 31-40. Βλ. επίσης τον συλλογικό τόμο *The Kariye Camii Reconsidered*.

1028. Gerstel, «The Chora Parekklesion», 137.

1029. Catherine Jolivet-Lévy, «L’influence du commanditaire sur le programme iconographique: l’exemple de l’église de Yükseskli (Cappadoce)», στο *Le plaisir de l’art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l’œuvre d’art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet* (Paris: Picard, 2012), 149-58.

1030. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες* (Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 2009), 115-22.

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Όπως σημειώθηκε παραπάνω, ο διάκοσμος του Αγίου Νικολάου καθαρίστηκε και συντηρήθηκε προπολεμικά από την Ιταλική Αρχαιολογική Υπηρεσία, η οποία προέβη, κατά τη γνωστή και από άλλα παραδείγματα πρακτική της εποχής¹⁰³¹, σε δραστικές επεμβάσεις ζωγραφικής συμπλήρωσης των τοιχογραφιών. Οι εκτεταμένες επιζωγραφήσεις, σε ορισμένες περιπτώσεις ανεπιτυχείς, δυσχεραίνουν την καθόλου τεχνοτροπική μελέτη του διακόσμου. Τα «απείρακτα» μέρη όμως, παρόλο που μετά δυσκολίας είναι αναγνωρίσιμα, αρκούν για παρατηρήσεις και παραλληλισμούς με σύγχρονα μνημεία του νησιού και άλλων περιοχών.

Οι συνθέσεις

Οι συνθέσεις θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ιδεαλιστικές. Αναπτύσσονται γύρω από έναν κεντρικό άξονα, ακολουθώντας τους καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους. Τον άξονα αυτόν ορίζει είτε η κύρια μορφή της παράστασης, όπως λ.χ. στη Σταύρωση (Εικ. 38) ή στην Κοίμηση (Εικ. 46), είτε το άχρονο βάθος, παρεμβαλλόμενο ανάμεσα σε συμμετρική διάταξη προσώπων εκατέρωθέν του, όπως στα Οράματα του αγίου Παχωμίου (Εικ. 88) και του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας (Εικ. 23) ή στη Φυγή στην Αίγυπτο (Εικ. 29). Στην τελευταία, σημαίνουσα θέση στη συμμετρία έχουν οι διαγώνιοι άξονες που ξεκινούν από τις κορυφές του εξάρματος και του οικοδομήματος αντίστοιχα, δημιουργώντας ανεστραμμένο τρίγωνο.

Ποικιλία διακρίνεται στον σχεδιασμό των σκηνών. Ο προσφερόμενος χώρος είναι, κατά βάση, αυτός που καθορίζει το πλήθος των προσώπων και την ένταξή τους στον χώρο καθώς και επί μέρους αφηγηματικές λεπτομέρειες. Στις παραστάσεις που καταλαμβάνουν λ.χ. τα τεταρτοσφαίρια των τριών κογχών (Γέννηση [Εικ. 28], Κοίμηση Θεοτόκου [Εικ. 46] και Σταύρωση [Εικ. 38]), το πλήθος των προσώπων καθορίζεται από το μέγεθος και το επίμηκες της επιφάνειας, καθιστώντας αμφίβολο, εάν ο ζωγράφος θα επέλεγε να τα συμπεριλάβει σε αντίθετη περίπτωση. Τις υπόλοιπες παραστάσεις διακρίνει λιτότητα σχεδιασμού και απουσία παραπληρωματικών μορφών.

Η δήλωση του χώρου γίνεται, σύμφωνα με την εικονογραφία, με αρχιτεκτονήματα¹⁰³², φυσικό τοπίο ή με συνδυασμό και των δύο, όπως στη Φυγή στην Αίγυπτο (Εικ. 29). Ερυθρά παραπετάσματα ενώνουν αρχιτεκτονικά στοιχεία και κτήρια με περίτεχνες αναδιπλώσεις¹⁰³³ (Εικ. 18-20, 30). Σε άλλες περιπτώσεις, όπως στην Κοίμηση (Εικ. 46), τον Λίθο (Εικ. 41) ή το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας (Εικ. 23), δευτερεύοντα στοιχεία, όπως η στρωμνή της Παναγίας ή η σαρκοφάγος, τοποθετούν νοερά τον θεατή στον περιβάλλοντα χώρο, που αντικαθίσταται από το άχρονο κυανό του ορίζοντα. Η προσπάθεια απόδοσης του βάθους, όπως και η σκηνογραφική αντιμετώπιση μέσω των επιβλητικών

1031. Όπως, λ.χ. στον ναό του Αγίου Φανουρίου ή στην Αγία Τριάδα της οδού Ιπποτών στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου.

1032. Για τα αρχιτεκτονήματα και τη σημασία τους, βλ. Snežana Filipova, «Images of Cities in the Macedonian Collection of Icon Painting», *Patrimonium* 15 (2017): 287-302.

1033. Για τα υφάσματα, κουρτίνες ή πετάσματα, βλ. Maria Parani, «Mediating Presence: Curtains in Middle and Late Byzantine Imperial Ceremonial and Portraiture», *BMGS* 42, αριθ. 1 (2018): 1-25.

αρχιτεκτονημάτων δεν είναι πάντα επιτυχής. Με την τοποθέτηση μορφών σε επάλληλα επίπεδα, επιτυγχάνεται, κυρίως, η αίσθηση του βάθους στις πολυπρόσωπες συνθέσεις, όπως αυτή της Γέννησης (Εικ. 28), ενώ στις μεμονωμένες μορφές προοπτική διάθεση διακρίνει κυρίως τις καθημένες, όπως αυτές των ευαγγελιστών στα λοφία (Εικ. 50-53).

Οι μορφές

Οι μορφές, ιδίως της κατώτερης ζώνης, είναι ρωμαλέες και μνημειακές. Οι προσωπογραφίες των μελών της οικογένειας των κτητόρων (Εικ. 95-99) αποδίδονται περίπου σε φυσικό μέγεθος, το ίδιο και οι λοιποί άγιοι της κάτω ζώνης. Με ιδιαίτερη ευχέρεια ο ζωγράφος προσαρμόζει τις μορφές, όπως τον άγιο Στέφανο τον Νέο (Εικ. 77) ή τον άγιο Ονούφριο (Εικ. 76), στις στενές επιφάνειες στα πλάγια του μετώπου των αψίδων. Μικρογραφεί εξίσου με επιτυχία μορφές ολόσωμες σε επιφάνειες μεγέθους στηθαρίων, όπως ο Ευαγγελισμός (Εικ. 14, 26, 27) ή η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας (Εικ. 16, 24, 25), η αγία Μαγδαληνή (Εικ. 82) και ο άγιος Παντελεήμων (Εικ. 67).

Καθώς τα περισσότερα από τα πρόσωπα των μεμονωμένων μορφών είναι φθαρμένα ή εντελώς χαμένα, θα σταθούμε σε παραδείγματα, κυρίως, των σκηνών. Τα σωζόμενα πρόσωπα είναι καλοσχεδιασμένα με ευδιάκριτες φυσιοκρατικές τάσεις. Οι προπλασμοί είναι συνοπτικοί, σχεδόν μονοχρωματικοί. Στο πλάσιμο των προσώπων χρησιμοποιούνται ενίοτε, παράλληλα με τα γραμμικά, και ζωγραφικά μέσα, όπως φαιοπράσινες σκιές, και αναδεικνύονται τα σαρκώματα. Κυριαρχούν τα περιγράμματα, που εντείνουν τη δραματικότητα, όπως στη σχεδόν σύγχρονη Παναγία Παρμενιώτισσα της Ψίνθου. Μεγάλη προσοχή έχει δοθεί στις λεπτομέρειες, θυμίζοντας σε ορισμένες περιπτώσεις φορητές εικόνες. Οι οφθαλμοί, μεγάλοι και αμυγδαλόσχημοι με συνεσταλμένες κόρες, περιγράφονται με σκούρο καστανό χρώμα και στέφονται με καλογραμμένα φρύδια, το σχήμα και το μέγεθος των οποίων ποικίλει σε αναλογία με τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Οι μύτες, ελαφρώς γαμψές με τονισμένα πτερύγια, κατέρχονται σχεδόν στο ύψος του άνω χείλους. Τα στόματα είναι μικρά, με το κάτω χείλος να αποδίδεται καμπύλο, σαρκώδες και ελαφρώς εξέχον, σε αντίθεση με το άνω που τις περισσότερες φορές γράφεται με παχιά σκουροκάστανη πιναλιά. Τα μαλλιά σχεδιάζονται με εξέχουσα τη γραμμή, παρά την προσπάθεια απόδοσης του όγκου τους, ενώ οι θύσανοι με εναλλαγή σκούρων και ανοικτότερων τόνων και με την παρεμβολή λεπτών φωτισμάτων.

Αισθητή είναι και η ευχέρεια προσωπογραφικού σχεδιασμού του ζωγράφου. Στον άγγελο της Βάπτισης (Εικ. 108), το σφριγηλό, νεανικό πρόσωπο είναι σχεδόν σφαιρικό. Ο αδρός σχεδιασμός του έρχεται σε αντίθεση με τις μαλακές διαβαθμίσεις των χρωμάτων και με το γαλήνιο βλέμμα. Η ελαφρώς γαμψή μύτη αντιδιαστέλλεται με το μικρό στόμα και τα τοξωτά, καλογραμμένα φρύδια. Η σάρκα πλάθεται με ανοικτή καστανή ώχρα, και οι σκιάσεις με σκουρότερους τόνους του ίδιου χρώματος. Λεπτά, αδιόρατα φωτίσματα διακρίνονται μόλις στην ακμή του κανθού και στις ρυτίδες του στιβαρού λαιμού. Η κόμμωση είναι γραμμικά αποδοσμένη με εναλλαγές τόνων ιώδους και μαύρου χρώματος. Ο άγγελος ανακαλεί παραδείγματα της ροδιακής υπαίθρου, όπως τη γονυπετή γυναίκα από την παράσταση του Εμπαιγμού στην Παρμενιώτισσα της Ψίνθου¹⁰³⁴ (Εικ. 109).

1034. Κόλλιας, *Μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική*, 32, εικ. 14.



Εικ. 108. Ο άγγελος
από τη Βάπτιση
του Χριστού.



Εικ. 109. Ρόδος, Ψίνθος, Παναγία
Παρμενώτισσα (τέλη του 15ου αιώνα).
Λεπτομέρεια από τον Εμπαιγμό.



Εικ. 110. Η Παναγία από τη Σταύρωση του Χριστού.



Εικ. 111. Ρόδος, Κρητηνία. Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος (δεύτερο μισό του 15ου αιώνα). Λεπτομέρεια από τον Λίθο.



Εικ. 112. Η Παναγία από τη Φυγή στην Αίγυπτο.



Εικ. 113. Ρόδος, Μεσαναγρός, Κοίμηση (τέλη του 15ου). Λεπτομέρεια από τον Λίθο.

Η Παναγία στη Σταύρωση (Εικ. 110) παρουσιάζει ομοιότητες με την απεικόνισή της στη σκηνή του Λίθου στον Άγιο Ιωάννη στην Κρητηνία, των μέσων του 15ου αιώνα¹⁰³⁵ (Εικ. 111), ενώ εκείνη από τη Φυγή στην Αίγυπτο (Εικ. 112) μοιάζει αντίστοιχα με τη μορφή από την Κοίμηση της Θεοτόκου στο Μεσαναγρό (τέλη του 15ου αιώνα) καθώς και με άλλες από την ίδια εκκλησία (Εικ. 113).

1035. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες, εκτός του εικονογραφικού κύκλου του ομώνυμου αγίου, βλ. Κατσιώτη, *Εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη*, 182, 343-44, εικ. 236, 237.



Εικ. 114. Ο Χριστός
από τη Δέηση.



Εικ. 115. Ρόδος, Ψίνθος, Αγία Τριάδα (1407/8).
Λεπτομέρεια από τη Δέηση.



Εικ. 116. Λεπτομέρεια από τη Σταύρωση του Χριστού.



Εικ. 117. Ρόδος, μεσαιωνική πόλη, Άγιος Σπυρίδων (αρχές του 16ου αιώνα). Λεπτομέρεια από τη Σταύρωση.

Στις απεικονίσεις του Χριστού διαπιστώνεται ποικιλία. Ο Παντοκράτορας της Δέησης (Εικ. 114), με το μνημειακό στήσιμο και την έκδηλη πνευματικότητα θυμίζει τον Χριστό της Δέησης στην αψίδα της Αγίας Τριάδας στην Ψίνθο (1407/8)¹⁰³⁶ (Εικ. 115). Ο Εσταυρωμένος (Εικ. 116) παραπέμπει στην ανάλογη μορφή από την ταφική κρύπτη του Αγίου Σπυρίδωνα στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου (αρχές του 16ου αιώνα)¹⁰³⁷ (Εικ. 117). Αδρά σχεδιασμένος, με τις ρυτίδες να αυλακώνουν το πρόσωπό του, παραπέμπει ευθέως, με ελαφρές τροποποιήσεις, στο παράδειγμα της Ρόδου ως προς την όλη αντίληψη της μορφής, ιδιαίτερα ως προς τη στάση του στον σταυρό και το παρόμοια γεγμένο στο δεξιό ώμο κεφάλι του.

Από τις υπόλοιπες απεικονίσεις του Χριστού αξίζει να επικεντρωθεί κανείς σε δύο: στην Έγερση του Λαζάρου και τη Βαϊοφόρο, στις οποίες το πρόσωπό του διαφοροποιείται αρκετά. Στη Βαϊοφόρο (Εικ. 118) τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά ακολουθούν αυτά της πλειοψηφίας των απεικονίσεων του στον ναό. Λεπτό πρόσωπο με κοντή κόμμωση και γένι, ελαφρώς γαμψή μύτη, μεγάλοι αμυγδαλόσχημοι οφθαλμοί συγκροτούν μια μορφή αυστηρή και στοχαστική συνάμα. Στη γειτονική Έγερση του Λαζάρου (Εικ. 119), όμως, ο Ιησούς ζωγραφίζεται εντελώς διαφορετικά¹⁰³⁸. Το μεγαλύτερο,

1036. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 353, εικ. 65.

1037. Βολανάκης, «Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνος Ρόδου», πίν. 150α. Κόλλιας, *Μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική*, 14, εικ. 2.

1038. Για την ποικιλία στην απόδοση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών του Χριστού, βλ. Michele Bacci, *The Many Faces of Christ. Portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300* (London: Reaktion Books, 2014).



Εικ. 118. Ο Χριστός από τη Βαϊόφορο.



Εικ. 119. Ο Χριστός από την Έγερση του Λαζάρου.

ελαφρώς πεπλατυσμένο κεφάλι του φέρει ατημέλητη, θυσανωτή κόμη. Οι οφθαλμοί είναι μικρότεροι, με κόρες συνεσταλμένες, σχεδόν σε μέγεθος κουκκίδας. Η μύτη σχεδιάζεται πλατιά και ίσια και τα χείλη σαρκώδη. Λεπτές πινελιές γράφουν το αραιό, κοντό του γένι, ενώ το αυτί εδώ αποδίδεται ασύμμετρα μεγάλο. Συνάμα, όπως έχει φανεί από την εξέταση των μορφών, ιδιαίτερα αυτών της Κοινωνίας των Αποστόλων (Εικ. 18-20), ο ζωγράφος του Φουντουκλί αποδίδει με ευχέρεια φυσιογνωμικούς τύπους, ίσως συγχρόνων του, τονίζοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. Οι διαφορές στα χαρακτηριστικά του Χριστού φαίνεται πως δεν θα πρέπει να αποδοθούν σε διαφορετικό χέρι του ίδιου συνεργείου, παρά στον ίδιο ζωγράφο. Ποιόν άραγε αντιγράφει εδώ; Γιατί να επιλέχθηκε ο διαφοροποιημένος τύπος για τη συγκεκριμένη παράσταση; Το ερώτημα παραμένει αναπάντητο.

Παρόμοιες φυσιοκρατικές και ρεαλιστικές τάσεις ανιχνεύονται και σε ορισμένες από τις δευτερεύουσες μορφές των σκηνών. Τα δύσμορφα χαρακτηριστικά του Ιακώβου από τη Φυγή στην Αίγυπτο (Εικ. 120), με την τονισμένη μύτη, τα μεγάλα χείλη και το εισέχον πηγούνι, προσφέρουν το κυριότερο παράδειγμα, μαζί με τον αγραυλόντα νεανία της Γέννησης ή τη θεραπεινίδα από την ίδια παράσταση (Εικ. 28). Ανάλογη απόδοση των παραπληρωματικών μορφών, ειδικώς των κατά κρόταφο, απαντά και σε άλλα λίγο ως πολύ σύγχρονα μνημεία με ενδεικτικότερες τη θεραπεινίδα από τον Άγιο Νικόλαο ή Βερναρδίνο στη Ρόδο (τέλη του 15ου αιώνα)¹⁰³⁹ (Εικ. 121) ή, από τον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο, τον άγγελο από τη Βάπτιση στο Παλαιχώρι της Κύπρου (αρχές του 16ου αιώνα)¹⁰⁴⁰.

1039. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 129, εικ. 69.

1040. *Τα Παλαιχώρια. Κληρονομιά αιώνων*, επιμ. Σοφοκλής Σοφοκλέους, Χριστόδουλος Χατζήχριστοδούλου (Λευκωσία, 2002), 132.



Εικ. 120. Λεπτομέρεια από τη Φυγή στην Αίγυπτο.



Εικ. 121. Ρόδος, μεσαιωνική πόλη, Άγιος Νικόλαος ή Βερναρδίνος (15ος-16ος αιώνας). Λεπτομέρεια από τη Γέννηση του αγίου Νικολάου.

Το χρωματολόγιο

Η καθαρότητα των χρωμάτων, με περιορισμένους πειραματισμούς που αποσκοπούν σε σύνθετη απόδοση και εκζήτηση, χαρακτηρίζει τον χρωστήρα του καλλιτέχνη. Χρώματα καθαρά, τόνοι ήπιοι, χωρίς εξάρσεις, εναλλάσσονται ομαλά συγκροτώντας ένα αισθητικό αποτέλεσμα ρυθμικής ενοποίησης. Ιδιαίτερη αδυναμία παρατηρείται στις αποχρώσεις του ερυθρού και του κυανού. Μεγάλη ποικιλία διακρίνει τα χρώματα που χρησιμοποιούνται στον κάμπο των στηθαρίων, με διάφορες τονικότητες του κυανού, πράσινου και ερυθρού.

Η δομική χρήση του φωτός στις συνθέσεις είναι περιορισμένη. Η αρμονική εναλλαγή ψυχρών και θερμότερων τόνων επιτυγχάνεται χωρίς εκτεταμένη χρήση του λευκού. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις συμβάλλουν στην αποτίμηση των ικανοτήτων του ζωγράφου. Στη Μεταμόρφωση (Εικ. 33) η χρήση του φωτός είναι έκδηλη. Τα λευκά ενδύματα του Χριστού και οι λαμπρές δέσμες της δόξας επισκιάζονται από τη δυναμική του εσωτερικού φωτός των μορφών. Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και στη μορφή του αγγέλου της παράστασης των Μυροφόρων, του οποίου τα λευκά ενδύματα αυλακώνουν αχνές τεφρές πινελιές προς δήλωση της πτυχολογίας, αφήνοντας ανεπηρέαστο το αισθητικό αποτέλεσμα του εκθαμβωτικού λευκού, καθώς ο ίδιος ο άγγελος αποτελεί την πηγή του φωτός. Ιδίως στη Μεταμόρφωση, ο ζωγράφος, προφανώς, ακολουθεί πρότυπα που αποτυπώνουν τον απόηχο των ησυχαστικών αντιλήψεων του προηγούμενου αιώνα, του σπουδαίου αυτού πνευματικού κινήματος, βάσει του οποίου ο μοναστικός βίος αντανακλά την ύψιστη πνευματική αξία.

Στα ενδύματα, για την απόδοση των πτυχών, ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί κατά κανόνα βαθύτερους τόνους του χρώματος του υφάσματος, αποδίδοντάς τες με πλατιές πινελιές. Στις περισσότερες μορφές την πτυχολογία χαρακτηρίζει ξηρότητα στον σχεδιασμό και γραμμικότητα, που αποκρύβει τις ανατομικές λεπτομέρειες. Στο Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας λόγω χάριν (Εικ. 23), η κίνηση του χεριού του ιεράρχη, με την οποία ανασηκώνει αφύσικα το φαιλόνιο του δημιουργώντας γωνία, φανερώνει την αδυναμία του ζωγράφου να αποτυπώσει οργανικότερα την πτυχολογία. Δεν λείπουν, όμως, οι περιπτώσεις, στις οποίες διακρίνονται η ευελιξία και οι πειραματισμοί του. Στην Κοινωνία των Αποστόλων, επί παραδείγματι, η κάμψη του σώματος του Πέτρου (Εικ. 19) επιτρέπει στον καλλιτέχνη να προχωρήσει σε ευρύτερη χρήση του λευκού στο ρόδινο ιμάτιό του· έτσι, τονίζει την πλαστικότητα με βαθιές χονδροκοκκίνες πτυχές, ενώ επιτυγχάνει να αποτυπώσει την ανάλαφρη αιώρηση του ιματίου μπροστά στην τραχηλιά του. Αποκορύφωμα των ικανοτήτων του αποτελεί και πάλι η παράσταση της Μεταμόρφωσης, με την ανάλαφρη, ρέουσα πτυχολογία του Μωυσή (Εικ. 33). Στα κυανά ή σκουρόχρωμα ενδύματα, όπως σε ορισμένους από τους μαθητές της Κοινωνίας των Αποστόλων, οι πτυχές αποδίδονται με τη χρήση πλατιάς πινελιάς ανοικτής ώχρας αλλά και σκουρότερων τόνων του κυανού.

Κατακλείδιες παρατηρήσεις επί της τεχνοτροπικής ανάλυσης

Ο διάκοσμος του ναού του Αγίου Νικολάου, παρόλο που βρίσκεται επί μέρους παράλληλα σε αρκετά σύγχρονα μνημεία, δεν μπορεί με ευκολία να ενταχθεί σε μια συγκεκριμένη ομάδα. Η κατά τόπους ανομοιογένεια στην τεχνοτροπική απόδοση δεν αποκλείεται να οφείλεται σε δευτερεύοντα μέλη του εργαστηρίου, σε μαθητευομένους του υπεύθυνου της τοιχογράφησης, όπως έχει υποστηριχθεί σε ανάλογες περιπτώσεις¹⁰⁴¹. Η πολυσυλλεκτικότητα και το ιδιαίτερο ύφος της τέχνης του Φουντουκλί καθιστά το σύνολο μοναδικό. Ωστόσο, οι ομοιότητες που επισημάνθηκαν παραπάνω με κάποια από τα σύνολα του ύστερου 15ου αιώνα της Ρόδου τεκμηριώνουν τη θέση του στο ίδιο καλλιτεχνικό κλίμα. Οι συνάφειες ως προς τον σχεδιασμό και το πλάσιμο με τοιχογραφίες εκλεκτικές, όπως η Παναγία η Παρμενιώτισσα στην Ψίνθο ή ο Άγιος Νικόλαος ή Βερναρδίνος στη Ρόδο αφενός, η εγγύτητα της απόδοσης με παλαιολόγια παραδείγματα της υπαίθρου, όπως η Αγία Τριάδα της Ψίνθου ή ο Άγιος Ιωάννης της Κρητηνίας αφετέρου, θέτουν τα όρια της τέχνης του ζωγράφου. Εν κατακλείδι, φρονώ πως ο χαρακτηρισμός *εκλεκτικίζουσα* τέχνη θα μπορούσε ακριβέστερα να αποδώσει το εν λόγω ιδιαίτερο καλλιτεχνικό ιδίωμα. Είναι αυτός ο αρμονικός συγκερασμός και η επιτυχής όσμωση των εκφραστικών μέσων με τις ετερόκλητες προσλαμβάνουσες που ευθύνονται για το αισθητικό αποτέλεσμα του διακόσμου.

1041. Πρβλ. ενδεικτικά την προτεινόμενη πιθανή δραστηριότητα του ζωγράφου Αλεξίου, ως μαθητευομένου του κύριου ζωγράφου, στον ναό της Αγίας Αναστασίας στη Μονόλιθο Ρόδου. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 178-79.

Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΗΣ ΙΠΠΟΤΟΚΡΑΤΙΑΣ

Προκειμένου να αποτιμηθεί η τέχνη του Αγίου Νικολάου, που αποτελεί το τρίτο κατά σειράν ακριβώς χρονολογημένο σύνολο του 15ου αιώνα στη Ρόδο, κρίνεται σκόπιμη μια σύντομη αναδρομή στη ζωγραφική της περιόδου της Ιπποτοκρατίας. Παρακάτω παρατίθενται οι κατευθυντήριες γραμμές της, απαριθμούνται και σχολιάζονται τα κυρίαρχα ρεύματα. Ακολουθεί μια επισκόπηση, με ξεχωριστή μνεία στην τέχνη του 15ου αιώνα και των χρόνων πριν από την κατάληψη του νησιού από τους Οθωμανούς το 1523.

Όψεις της καλλιτεχνικής παραγωγής της πρώιμης Ιπποτοκρατίας

Από τα εκατόν πέντε (105) τοιχογραφημένα μεσαιωνικά μνημεία που έχουν καταγραφεί στη Ρόδο, η συντριπτική πλειονότητα χρονολογείται κατά την περίοδο της Ιπποτοκρατίας (1309-1522)¹⁰⁴². Το ποσοστό της καλλιτεχνικής παραγωγής στα Δωδεκάνησα κατά την εν λόγω περίοδο είναι απρόσμενα μεγαλύτερο σε σχέση με τις παλαιότερες εποχές, φαινόμενο που απαντά και σε άλλες περιοχές του ελλαδικού χώρου¹⁰⁴².

Στη μνημειακή ζωγραφική της περιοχής και της εποχής έχουν επισημανθεί και κατηγοριοποιηθεί από τον Ηλία Κόλλια τρεις τεχνοτροπικές και εικονογραφικές τάσεις: η δυτικοευρωπαϊκή, η υστεροβυζαντινή και η εκλεκτική¹⁰⁴³. Ο βαθμός της πρόσμειξης δυτικών εικονογραφικών στοιχείων οριοθετεί τις τρεις αυτές εκφάνσεις της τέχνης.

Από την αμιγώς δυτικοευρωπαϊκή τάση έχουν σωθεί ελάχιστα δείγματα. Η Παναγία του Κάστρου στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου με την τοιχογραφία της αγίας Λουκίας (Εικ. 122), αποτελεί το πλέον εξέχον. Η μορφή εντάσσεται στα καλλιτεχνικά όρια της τοσκανικής σχολής του 14ου αιώνα¹⁰⁴⁴. Δείγματα της ίδιας τάσης απαντούν και στην ύστερη ιπποτική περίοδο.

Στην υστεροβυζαντινή τάση ανήκει η πλειονότητα των διακοσμήσεων σε ναούς της υπαίθρου της Ρόδου, μεταξύ των οποίων οι χρονολογημένοι των Αγίων Θεοδώρων στον Αρχάγγελο (1372/73)¹⁰⁴⁵ και του Αγίου Γεωργίου του Παχυμαχώτη στη Λίνδο (1394/95)¹⁰⁴⁶. Ας αναφερθούν επίσης ο Άγιος Νίκων (μέσα του 14ου αιώνα) και οι Άγιοι Θεόδωροι Κατακαλών¹⁰⁴⁷ (δεύτερο μισό του 14ου αιώνα) και οι δύο στην Αρνίθα, ο Άγιος Γεώργιος στα Λαμπρά Ασκληπείου (μέσα του 14ου αιώνα)¹⁰⁴⁸, ο Άγιος

1042. Ιωάννα Μπίθα, «Το Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδος στα Δωδεκάνησα», στο *Το Αρχαιολογικό Έργο στα νησιά του Αιγαίου. Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο, Ρόδος, 27 Νοεμβρίου - 1 Δεκεμβρίου 2013*, επιμ. Πάυλος Τριανταφυλλίδης (Μυτιλήνη: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, Εφορεία Αρχαιοτήτων Λέσβου, Γενική Γραμματεία Αιγαίου και Νησιωτικής Πολιτικής, 2017), ΙΙΙ, 61-6.

1043. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 110 σημ. 231.

1044. Άχειμάστου, «Η εκκλησία τής Παναγίας του Κάστρου», 264. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 117, εικ. 61.

1045. Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου».

1046. Μπίθα, «Κτητορική επιγραφή Αγίου Γεωργίου Παχυμαχώτη».

1047. Νίκα, «Άγιοι Θεόδωροι Κατακαλών».

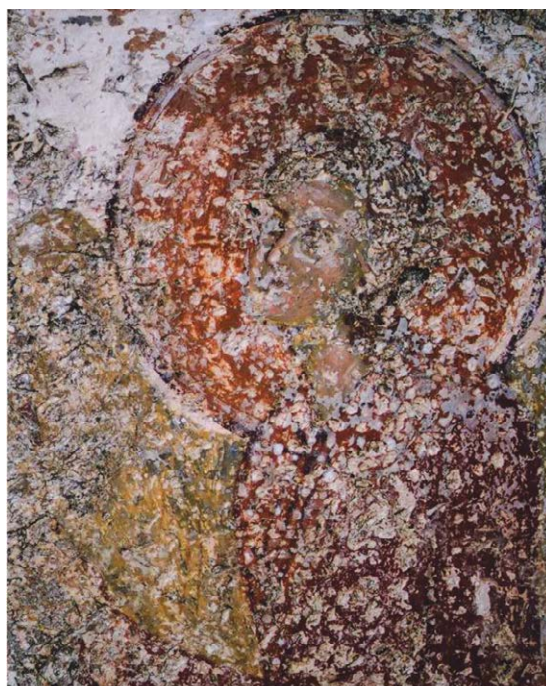
1048. Μνεία για τον ναό, βλ. Κατσιώτη, Μαστροχρήστος, «Παλαιολόγεια εικόνα Παναγίας Ελεούσας», 311.



Εικ. 122. Ρόδος, μεσαιωνική πόλη, Παναγία του Κάστρου (14ος αιώνας). Η αγία Λουκία, λεπτομέρεια.



Εικ. 123. Ρόδος, μεσαιωνική πόλη, Αγία Αικατερίνη (τέλη του 14ου αιώνα). Λεπτομέρεια από την Κάθοδο στον Άδη.



Εικ. 124. Ρόδος, Σιάννα, Παναγία Κυρά (τέλη του 14ου αιώνα). Λεπτομέρεια από τη Δευτέρα Παρουσία.

Γεώργιος στο Καπί Καλάθου (14ος αιώνας)¹⁰⁴⁹, ο Άγιος Νικόλαος στο Χαράκι¹⁰⁵⁰ και ο Άγιος Ιωάννης ο Μερογλίτης στους Πεύκους (14ος αιώνας)¹⁰⁵¹, ο Αξεστράτηγος στην Παστίδα (πρώτες δεκαετίες του 14ου αιώνα), ο Άγιος Γεώργιος στον Μαύρο Κάβο Καταβιάς (δεύτερο μισό του 14ου αιώνα), η Ζωοδόχος Πηγή (14ος-15ος αιώνας)¹⁰⁵² και η Παναγία Κυρά στα Σιάννα (τέλη του 14ου αιώνα)¹⁰⁵³, η Αγία Αγάθη στο Χαράκι και ο Άγιος Γεώργιος ο Πλακωτός Μαλώνας (τέλη του 14ου αιώνα), ο Άγιος Νικόλαος στην Κρεμαστή (τέλη του 14ου αιώνα)¹⁰⁵⁴ κ.ά.

Η υστεροβυζαντινή ή παλαιολόγεια ζωγραφική συμπεριλαμβάνει, μεταξύ άλλων, και έργα υψηλής ποιοτικής στάθμης τόσο στη Ρόδο, όπως ο Άγιος Γεώργιος Παχυμαχώτης στη Λίνδο (1394/95), η Παναγία Καθολική στα Αφάντου, η Αγία Αικατερίνη στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου (Εικ. 123) και η Παναγία Κυρά στα Σιάννα (Εικ. 124), όσο και στα υπόλοιπα νησιά του συμπλέγματος, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τις τοιχογραφίες του Αγίου Ζαχαρία στο Φοινίκι της Χάλκης¹⁰⁵⁵, του Άι Θώρη στο Απέρι Καρπάθου (περ. 1399)¹⁰⁵⁶ και του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Έμπολα Καλύμνου¹⁰⁵⁷. Τα παραπάνω αποτελούν έργα αξιόλογων καλλιτεχνών και φαίνεται πως συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με την Κωνσταντινούπολη ή με άλλο, μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο της εποχής¹⁰⁵⁸.

Η εισροή των καλλιτεχνικών ρευμάτων και των εξελίξεων της τέχνης στη Ρόδο οφείλεται εν πολλοίς στη νευραλγική γεωγραφική της θέση. Στο νησί κατέφθαναν, εκτός από ζωγράφους και έργα τέχνης. Στο ευρύτερο πλαίσιο της καλλιτεχνικής παρουσίας στη Ρόδο κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, αξίζει να μνημονευθούν οι σωζόμενες φορητές εικόνες. Στην κατηγορία των αμφίγραπτων, η Δωδεκάνησος έχει να επιδείξει σημαντικό αριθμό έργων¹⁰⁵⁹. Στη Ρόδο μόνο έχουν εντοπιστεί ευάριθμες εικόνες, τέσσερις εκ των οποίων χρονολογούνται πριν από τον 15ο αιώνα. Πρόκειται για τη γνωστή Παναγία Οδηγήτρια/άγιο Νικόλαο, προερχόμενη από τον ναό των Εισοδίων στο Νιοχώρι πόλεως Ρόδου¹⁰⁶⁰ (Εικ. 125), το ζεύγος των δεσποτικών εικόνων με τον Χριστό/Σταύρωση και Παναγία/ευαγγελιστή Λουκά, που προέρχονται από τους ναούς των Αγίων Αναργύρων και του Αγίου Ιωάννη πόλεως

1049. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 19.

1050. ΑΔ 33 (1978), Β2, Χρονικά: 409. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 19.

1051. Για τον ναό, βλ. Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 129-30, εικ. 4.

1052. ΑΔ 36 (1981), Β2, Χρονικά: 422-23.

1053. Μαστροχρήστος, «Ο βυζαντινός ναός της Παναγίας Κυράς». Μαστροχρήστος, «Βυζαντινά μνημεία στο Κεραμί», 182-86. Μπίθα, «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο», 445-47.

1054. Για τον ναό, βλ. Μπίθα, «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο», 444.

1055. Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ζαχαρία στο Φοινίκι».

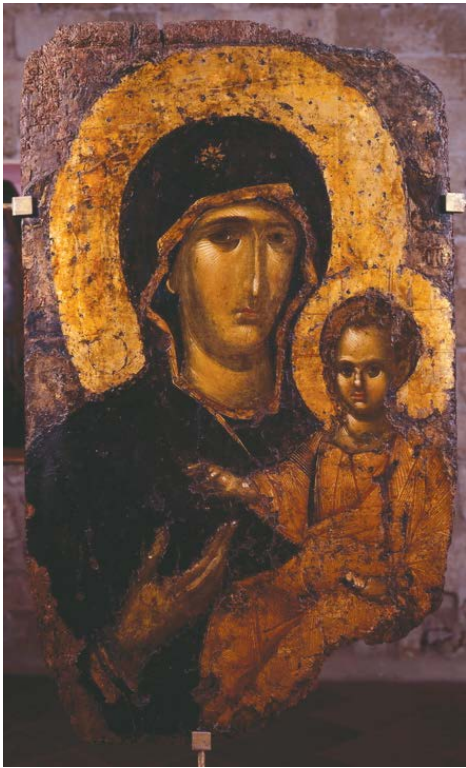
1056. Giuseppe Gerola, «I monumenti medioevali delle Tredici Sporadi», *ASAtene* II (1916): 268. Μουτσόπουλος, «Κάρπαθος», 415-16. Μαστροχρήστος, «Άι Θώρης στο Απέρι».

1057. Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ».

1058. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 222.

1059. Στις μεσαιωνικές αμφίγραπτες εικόνες, για τις οποίες γίνεται λόγος στο κείμενο, αξίζει να προστεθούν, από άποψη διατήρησης της παράδοσης στα όρια του νησιού κατά τις μεταγενέστερες εποχές, η εικόνα της Παναγίας/Γενεσίου της Θεοτόκου στον ναό του Τιμίου Σταυρού στ' Απολλώνια (17ος αιώνας) και η αμφίγραπτη με Παναγία και στις δύο όψεις στον ναό του Αγίου Ιωάννου στο ομώνυμο μαράσι της Ρόδου (18ος-19ος αιώνας, αδημοσίευτη). Για την εικόνα των Απολλώνων, βλ. Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων», 672-73, εικ. 3α-β.

1060. Μυρτάλη Αχειμάστου, «Αμφιπρόσωπες εικόνες τής Ρόδου. Η εικόνα τής Οδηγήτριας και του Άγιου Νικολάου», ΑΔ 21 (1966), Μελέται: 62-83. *Μήτηρ Θεού*, 418-21 (αριθ. 66), όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία. Katsioti, «Double-Sided Icon of the Virgin Hodegetria and Saint Nicholas».



Εικ. 125. Ρόδος, Παλάτι Μεγάλου Μαγίστρου. Αμφίγραφτη εικόνα Παναγίας/αγίου Νικολάου (τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα). Η βρεφοκρατούσα Παναγία.



Εικ. 126. Ρόδος, Κατταβιά, ναός της Αγίας Παρασκευής. Εικόνα της Παναγίας Πεδηνής (14ος αιώνας).

Ρόδου αντίστοιχα¹⁰⁶¹, και την εικόνα της Παναγίας Χρυσοπολίτισσας/αγίου Συμεών του Στυλίτη από τον ενοριακό ναό του Αγίου Γεωργίου Άνω πόλεως Ρόδου¹⁰⁶². Οι τρεις πρώτες έχουν αποδοθεί, λόγω της εξαιρετικής ποιότητάς τους, σε καλλιτεχνικά εργαστήρια της Κωνσταντινούπολης, ενώ η τελευταία ίσως στην τοπική παραγωγή. Επίσης, έχουν σωθεί εικόνες του 14ου αιώνα και σε άλλα νησιά του συμπλέγματος, μεταξύ αυτών δύο πάριδες δεσποτικές από την Κω¹⁰⁶³ και δύο ακόμη αμφίγραπτες, στη Νίσυρο¹⁰⁶⁴ και στους Λειψούς¹⁰⁶⁵.

Στην τοπική καλλιτεχνική παραγωγή φορητών έργων ανιχνεύονται τεχνοτροπικές ομοιότητες με αντίστοιχα έργα προερχόμενα από τον ευρύτερο χώρο της ανατολικής Μεσογείου, ιδίως την Κύπρο¹⁰⁶⁶. Η απουσία στοιχείων που θα απέδιδαν με βεβαιότητα τις εικόνες αυτές με τον «υβριδικό»

1061. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Δύο αμφιπρόσωπες εικόνες», όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

1062. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας της Χρυσοπολίτισσας».

1063. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, κατ. έκθ. (Αθήνα, 1985), 85-8, εικ. 88, 89 (Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου).

1064. Κατσιώτη, «Αμφίγραφτη παλαιολόγια εικόνα στη Νίσυρο».

1065. Φωτογραφία της αδημοσίευτης εικόνας στο Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων», 667, εικ. 1.

1066. Για την αμφίδρομη σχέση μεταξύ Κύπρου και Ρόδου, με αφορμή τα φορητά έργα που έφτασαν από το ένα νησί

χαρακτήρα στο καλλιτεχνικό περιβάλλον γνωστών κέντρων έχει οδηγήσει τους μελετητές στην προσγραφή τους στην τοπική παραγωγή. Η δεσποτική εικόνα της Παναγίας της *Πεδινής* από την Κατταβιά (Εικ. 126) μπορεί να συγκριθεί με κυπριακές εικόνες του πρώτου μισού του 14ου αιώνα¹⁰⁶⁷. Το ίδιο και οι εικόνες της Παναγίας Ελεούσας που βρέθηκε στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (πρώτες δεκαετίες του 14ου αιώνα)¹⁰⁶⁸ και του αγίου Φιλήμονος στο τέμπλο της ομώνυμης μονής στην Αρνίθα, η οποία έχει χρονολογηθεί στον 14ο-15ο αιώνα¹⁰⁶⁹. Άλλωστε, η απουσία στερρών ερεισμάτων και οι επί μέρους συνάφειες με τοπικά έργα έχουν καταστήσει σαφή τον δισταγμό των μελετητών στον εντοπισμό των καταβολών των ροδιακών έργων, όπως έγινε φανερό, επί παραδείγματι, με την προαναφερθείσα αμφίγραπτη εικόνα της Παναγίας Χρυσοπολίτισσας/αγίου Συμεών του Στυλίτη (τέλη του 14ου αιώνα)¹⁰⁷⁰.

Παράλληλα, στην τοπική παραγωγή έχουν προσγραφεί και εικόνες που ανάγουν τα πρότυπά τους σε τέχνη υψηλότερης ποιοτικής στάθμης. Συγκρίσεις και συνάφειες με έργα μεγάλων καλλιτεχνικών κέντρων, συμπεριλαμβανομένης της Πρωτεύουσας, οδήγησαν στην απόδοση και της εικόνας της Παναγίας της *Ελεημονήτρας*, ενός από τα παλλάδια των ιπποτών που ταξίδεψε μαζί τους και φυλάσσεται στον ναό των Ελλήνων στη Valletta, σε ροδιακό εργαστήριο του 14ου αιώνα¹⁰⁷¹.

Οι εισηγμένες, πιθανότατα από την Πρωτεύουσα, εικόνες λειτουργούσαν ως πρότυπα για την τοπική παραγωγή και αποτέλεσαν αντικείμενο μίμησης και αντιγραφής. Ιδιαίτερα το «παλλάδιο» της έκθεσης του Παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου, η εξαιρετική εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας/αγίου Νικολάου, αποτέλεσε το πρότυπο της ομόθεμης και στις δύο όψεις αμφίγραπτης εικόνας της Νίσυρου¹⁰⁷². Το ίδιο φαίνεται να συμβαίνει και με την εικόνα της Παναγίας της Αληθινής στο Γηροκομείο Πατρών (τέλη του 14ου αιώνα), με αποτροπαϊκό σταυρό και συμπιλήματα στην οπίσθια όψη¹⁰⁷³. Ενώ αρχικά είχε προταθεί η ενδεχόμενη σύνδεσή της με τη ζωγραφική της Θεσσαλονίκης¹⁰⁷⁴, κατόπιν εκ νέου πραγμάτευσης έχει, εύλογα κατά τη γνώμη μας, προσγραφεί στην παραγωγή πιθανότατα ροδιακού εργαστηρίου, ως συνέπεια μιας άκρως ενδιαφέρουσας περιπλάνησης, η οποία σχετίζεται με τη σημασία των λατρευτικών αντικειμένων για τους κατόχους τους¹⁰⁷⁵. Είναι αυτές οι συνάφειες με την

στο άλλο, βλ. Νικόλαος Μαστροχρήστος, «*Εν τόπω τής χλόης ... Κυπριακή εικόνα Δέησης στα Τριάντα της Ρόδου (1514)*», *ΔΧΑΕ ΛΔ'* (2013): 273-84, <https://doi.org/10.12681/dchae.1725>.

1067. Η εικόνα είναι αδημοσίευτη.

1068. Κατσιώτη και Μαστροχρήστος, «Παλαιολόγεια εικόνα Παναγίας Ελεούσας».

1069. Κωνσταντία Κεφαλά, «Ένας σπάνιος άγιος στα Δωδεκάνησα: ο απόστολος Φιλήμων έκ τών έβδομήκοντα», στο *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτοπουλο*, 577-84.

1070. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας της Χρυσοπολίτισσας».

1071. Θεόδωρος Α. Αρχοντόπουλος, «Η εικόνα της Παναγίας Ελεημονήτρας στη Valetta της Μάλτας: ένα ταξίδι μέσα στο χρόνο», *ΔωδΧρον ΚΣΤ'* (2014): 252-59.

1072. Κατσιώτη, «Αμφίγραπτη παλαιολόγεια εικόνα στη Νίσυρο».

1073. Δεν είναι λίγες οι εικόνες της Ρόδου που φέρουν αποτροπαϊκό σταυρό στην πίσω όψη. Πρβλ. επί παραδείγματι τη μεταγενέστερη της Παναγίας *Καλλήστου* από τον Αρχάγγελο Ρόδου (1674): Γιακουμάκη, «Εικόνα Παναγίας με την επωνυμία "Κάλληστος"».

1074. Myrtili Acheimastou-Potamianou, «The Virgin "Η Αληθινή": A Palaiologan Icon from the Gerokomeiou Monastery in Patras», στο *Byzantine East, Latin West*, 471-78.

1075. Αγγελική Μητσάνη, «Παναγία η Αληθινή: Μια νέα υπόθεση σχετικά με την επωνυμία και το πρότυπο της εικόνας στη μονή του Γηροκομείου Πατρών», *ΑΑΑ* 35-38 (2002-2005): 259-69.

κωνσταντινουπολίτικη εικόνα της Ρόδου που οδήγησαν στην παραπάνω πρόταση. Αλλά και το ζεύγος των αμφίγραπτων εικόνων του Χριστού/Σταύρωσης και της Παναγίας/ευαγγελιστή Λουκά που προανέφερα, έχει υποστηριχθεί πως αποτέλεσαν το πρότυπο για το έτερο ζεύγος δεσποτικών εικόνων που απόκειται στη Δωδεκάνησο, του Χριστού Παντοκράτορος και της Παναγίας Γοργοεπηκόου (τέλη του 14ου-αρχές του 15ου αιώνα), σήμερα στη Συλλογή της Ιεράς Μητροπόλεως Κώου στην πόλη της Κω¹⁰⁷⁶.

Στον αντίποδα των παραπάνω, οι ζωγράφοι της εκλεκτικής τάσης¹⁰⁷⁷, η οποία εμφανίζεται ήδη από τα τέλη του 14ου αιώνα στον ναό του Αγίου Γεωργίου του Χωστού στον Φιλήρημο, επιλέγουν εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία από τη βυζαντινή και τη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη, και άλλοτε τα παραθέτουν, άλλοτε τα παραλλάσσουν αναμειγνύοντάς τα¹⁰⁷⁸. Στο εν λόγω μνημείο, την κάτω ζώνη και τον ανατολικό τοίχο κοσμούν γονυπετείς ιππότες υπό τη σκέπη προσωποποιήσεων αρετών, συνοδευόμενοι από τα οικόσημά τους. Δυτικότροπα είναι και τα θέματα στον ανατολικό, επίπεδο τοίχο, ενώ, αντίθετα, την καμάρα καταλαμβάνουν σκηνές του Δωδεκαόρτου που ακολουθούν τη βυζαντινή παράδοση. Καθώς όμως τα περισσότερα μνημεία που απαρτίζουν την ομάδα έχουν χρονολογηθεί στον 15ο αιώνα, και δη στα τέλη του, θα αναφερθούμε εκτενέστερα σε αυτά στη συνέχεια.

Ήδη, λοιπόν, από τον 14ο αιώνα διαφαίνεται μέσα από τα παραδείγματα της τέχνης που επιλεκτικά αναφέρθηκαν, η ποικιλία των εκφραστικών τρόπων και ο πολυσυλλεκτικός χαρακτήρας της ζωγραφικής που ασκείται στην περιοχή. Οι καλλιτεχνικές προσλαμβάνουσες μιας πόλης με στρατηγικής σημασίας λιμάνια και πανσπερμία φυλών που είτε κατοικούσαν σε αυτήν, είτε την επισκέπτονταν ευκαιριακά, αποδίδονται εναργώς στον τρόπο, με τον οποίον ενσωματώνονται και εξελίσσονται τα παραδείγματα του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα, που αναλύονται στη συνέχεια.

Από τον 15ο αιώνα έως την κατάληψη από τους Οθωμανούς (1522). Καινοτομία και παράδοση

Προϊόντος του 15ου αιώνα, η καλλιτεχνική παραγωγή στη Ρόδο φαίνεται πως αυξάνει, σύμφωνα με τα σωζόμενα παραδείγματα: συνάμα αποκρυσταλλώνονται τα χαρακτηριστικά και των τριών καλλιτεχνικών ρευμάτων.

Σε κοσμικά κτήρια της Ρόδου, όπως στο Διοικητήριο της Λίνδου ή σε κτήριο της οδού Γαβαλάδων, έχουν σωθεί τμήματα τοιχογραφικού διακόσμου που αποτελούν κατ' εξοχήν δείγματα της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης: ποδέα με οικόσημα του μεγάλου μαγίστρου Pierre d'Aubusson (στενότερα χρονολογημένη μεταξύ των ετών 1489 και 1503) και του καστελλάνου της Λίνδου J. D'Aymer de la

1076. Για τη δημοσίευση των εικόνων, βλ. παραπάνω, υποσημ. 1063. Πρβλ. Κατσιώτη, «Αμφίγραπτη παλαιολόγια εικόνα στη Νίσυρο», 71.

1077. Από την πληθώρα των δημοσιεύσεων, βλ. ενδεικτικά Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 123-31. Κόλλιας, «Η διαπόμπευση του Χριστού». Κόλλιας, *Μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική*. Αρχοντόπουλος, «Παναγία η Φιλόστοργος». Κεφαλά, «Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου». Κεφαλά, «L'icône de saint Jean le Précurseur».

1078. Για τον ναό βλ. παραπάνω, υποσημ. 465.

Chevalerie, κρινάνθημα και ψάρια στο πρώτο, σειρά από οικόσημα και απεικόνιση της πόλης της Ρόδου σε συνδυασμό με αλληγορικές σκηνές (15ος-16ος αιώνας) στο δεύτερο¹⁰⁷⁹.

Τα παραδείγματα της παλαιολόγιας τέχνης του 15ου αιώνα στη Δωδεκάνησο αποτελούν μια κλειστή, σχετικά, ομάδα, με κοινά χαρακτηριστικά. Η ζωγραφική, τόσο από εικονογραφική, όσο και από άποψη τεχνοτροπίας, δεν παρακολουθεί τις σύγχρονες εξελίξεις της τέχνης. Συχνές είναι οι αναδρομές σε παλαιότερα πρότυπα, οι εικονογραφικοί τύποι που επιλέγονται είναι λιτοί, χωρίς εκζήτηση, ενώ ελάχιστα δυτικά στοιχεία αναγνωρίζεται ότι έχουν παρεισφρήσει σε αυτές. Την ομάδα αυτή απαρτίζουν αρκετοί ναοί της Ρόδου: η Αγία Τριάδα στην Ψίνθο (1407/8) (Εικ. 115), ο Προφήτης Αββακούμ στην Κυμισάλα, η Αγία Αναστασία στη Μονόλιθο (15ος αιώνας)¹⁰⁸⁰, ο Άγιος Μερκούριος στην Ίστριο (τρίτο στρώμα, 15ος αιώνας), ο Άγιος Ιωάννης στην Κρητηνία (15ος αιώνας), η Αγία Κυριακή στην Κάλαθο (14ος-15ος αιώνας), ο Άγιος Θωμάς στον Μεσαναγρό (15ος αιώνας), ο Άγιος Νικόλαος (1434/35) (Εικ. 129) και ο Άγιος Γεώργιος στα Μαριτσά (15ος αιώνας)¹⁰⁸¹, η Παναγία Τσαμπίκα Κυρά-Ψηλή (15ος αιώνας), ο Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος (1428;), ο Άγιος Γεώργιος Πετρωσιάτης (15ος αιώνας) και η Παναγία Πλατανιώτισσα στον Αρχάγγελο (15ος αιώνας), ο Άγιος Γεώργιος στα Λώρυμα Μασάρων (15ος αιώνας)¹⁰⁸², ο Άγιος Δημήτριος στη Λίνδο (15ος αιώνας), η Παναγία Καθολική στα Αφάντου (τελευταίο στρώμα, τέλη του 15ου αιώνα)¹⁰⁸³ κ.ά. Στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και στα περίχωρά της, τοιχογραφικός διάκοσμος της ίδιας τάσης έχει επισημανθεί σε επτά ναούς: στον Άγιο Φανούριο, στην Αγία Αικατερίνη, στον Άγιο Κωνσταντίνο, στον Άγιο Αρτέμιο, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, σε ανώνυμη εκκλησία της οδού Πυθαγόρα και στους Αγίους Αναργύρους εκτός των τειχών¹⁰⁸⁴. Η Αγία Τριάδα στην Ψίνθο (1407/8), ο Άγιος Νικόλαος στα Μαριτσά (1434/35) και ο Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος στον Αρχάγγελο (1428;) είναι ακριβώς χρονολογημένοι και αποτελούν κάποια από τα χαρακτηριστικότερα σύνολα, στα οποία θα αναφερθούμε παρακάτω.

Από τα εγγύτερα στη Ρόδο νησιά του δωδεκανησιακού συμπλέγματος, αναφέρω τον ναό του Αγίου Προκοπίου στη Σύμη, που χρονολογείται στα τέλη του 14ου αιώνα. Το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες του έγκειται, πέρα από το γεγονός της απεικόνισης σκηνών από τον βίο του επωνύμου αγίου¹⁰⁸⁵, στην προσεγμένη, ζωγραφική απόδοση των μορφών, η οποία απαντά και

1079. Lone Wriedt Sørensen, Peter Pentz, *Excavation and Surveys in Southern Rhodes: The Post-Mycenaean Periods until Roman Times and the Medieval Period*. Lindos IV, αριθ. 2 (Copenhagen: The National Museum of Denmark, 1992), 200-5, εικ. 42-45. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 117-19. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 184. Mastrochristos, Katsioti, «The Evidence of Painting from Lindos», 429, εικ. 1.

1080. ΑΔ 36 (1981), Β2, Χρονικά: 420-21. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 172-75.

1081. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 175-77.

1082. Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη*.

1083. Οι περισσότεροι ναοί είναι αδημοσίευτοι, αναφορές σχετικά στα «Χρονικά» του *Αρχαιολογικού Δελτίου*. Στο κείμενο επαναλαμβάνονται οι χρονολογήσεις έκαστου όπως έχουν ευκαιριακά προταθεί ή γενικώς υποστηριχθεί. Για κατάλογο των πιο σημαντικών και βιβλιογραφία, βλ. Παπαβασίλιου, Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 324-25.

1084. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 120. Για τη μνημειακή ζωγραφική στους ναούς εντός των τειχών, βλ. Θεόδωρος Αρχοντόπουλος, Αγγελική Κατσιώτη, «Η ζωγραφική στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου από τον 11ο αιώνα μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1522): Μια εκτίμηση των δεδομένων», στο *15 χρόνια έργων αποκατάστασης*, I, 454-66.

1085. Θεόδωρος Α. Αρχοντόπουλος, «Ο ιστορημένος βίος του αγίου Προκοπίου στην ιπποτοκρατούμενη Σύμη», στο *21ο Συμπόσιο ΧΑΕ (Αθήνα, 2001)*, 16-7.

στον σύγχρονο διάκοσμο του Αγίου Γεωργίου στα Λώρυμα Μασάρων της Ρόδου. Στην Τήλο, ο ναός του Σωτήρος στη Μεσαριά (Εικ. 130) κτίστηκε, όπως μας παραδίδει η κτητορική επιγραφή, από τον ιερέα Νικόλαο Βλαστό και τη συμβία του στα 1423/24¹⁰⁸⁶. Οι αποσπασματικά σωζόμενες τοιχογραφίες του χαρακτηρίζονται από το μαλακό πλάσιμο των μορφών, τα λεπτά άσπρα φώτα στα σαρκώματα και την πρισματική, πλην αδρή, πτυχολογία.

Ας δούμε συνοπτικά τα τρία ακριβώς χρονολογημένα σύνολα της Ρόδου. Ο ναός της Αγίας Τριάδας στην Ψίνθο κτίστηκε και τοιχογραφήθηκε με έξοδα της μοναχής Καταφυγής της Αλέξαινας το έτος 1407/8¹⁰⁸⁷ (Εικ. 127). Στον διάκοσμο, από τεχνοτροπική άποψη, η απόδοση των χαρακτηριστικών των μορφών είναι ζωγραφική. Τα μάτια είναι μεγάλα, αμυγδαλωτά και τα φρύδια τοξωτά. Τα χρώματα είναι σκοτεινά, η πτυχολογία πλούσια αλλά γραμμική, χωρίς να διαγράφει με επιτυχία την πλαστικότητα του σώματος.

Στα 1428 χρονολογείται η μορφή του αφιερωτή Νικόλαου Καμανού στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Αρχάγγελο (Εικ. 128), ο οποίος εικονίζεται πλάι στη μνημειακών διαστάσεων μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ. Η επιγραφή που τον συνοδεύει χρονολογεί και τις λοιπές τοιχογραφίες, καθώς πρόκειται για ενιαίο στρώμα¹⁰⁸⁸. Στον δυτικό τοίχο της εκκλησίας εικονίζεται η τριμελής οικογένεια των κτητόρων, Ειρήνης και Γεωργίου¹⁰⁸⁹. Το πλάσιμο των σωζόμενων αγίων της κάτω ζώνης, είναι μαλακό, σε τόνους πορτοκαλοκίτρινους. Η πτυχολογία, σκληρή, καθιστά αδιόρατες τις



Εικ. 127. Ρόδος, Ψίνθος, Αγία Τριάδα (1407). Η μοναχή και δωρήτρια Καταφυγή.

1086. Ιωάννα Μπίθα, «Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Τήλου, ένα ερευνητικό πρόγραμμα του Κέντρου Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών», *ΔωδΧρον Κ'* (2005): 130. Νικόλαος Μαστροχρήστος, «Αποτοιχισμένη τοιχογραφία», στο *Αγωνη Γραμμή. Ένα αρχαιολογικό ταξίδι στο Καστελλόριζο, στη Σύμη, στη Χάλκη, στην Τήλο και τη Νίσυρο*, επιμ. Νικόλαος Σταμπολίδης, Γεώργιος Τασούλας και Μελίνα Φιλήμονος-Τσοποτού, κατ. έκθ. (Αθήνα: Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, 2011), 301, λήμμα 82. Mastrochristos, «The Church of the Saviour at Mesaria».

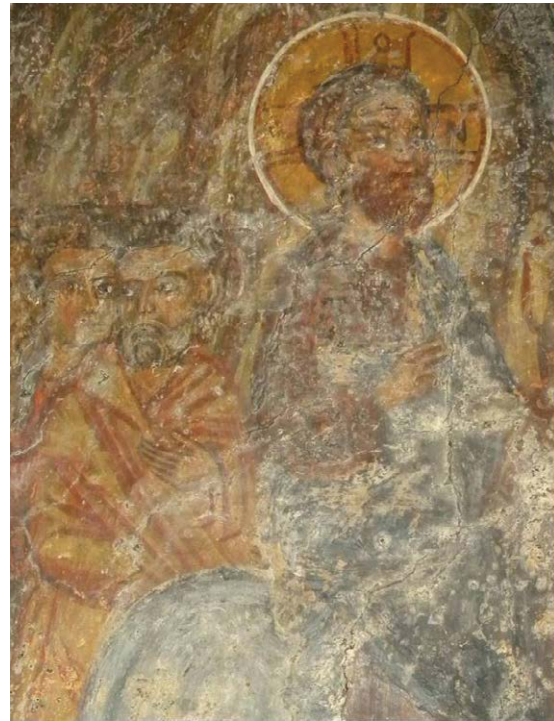
1087. Για τον ναό, βλ. Χάρης Κουτελάκης, «Κτητορικές επιγραφές εκκλησιών Ρόδου», *ΔωδΧρον Γ'* (1974): 52. ΑΔ 1975, Χρονικά: 375. Παπαναστασίου, Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 325, 327. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 435. Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες», 460-1.

1088. Εξαιρέση αποτελεί η μορφή του αγίου Ιωάννη στον νότιο τοίχο, η οποία φέρει τη χρονολογία ΑΨΚΓ' (1723).

1089. Για την παράσταση, βλ. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 435, και Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες», 459-60, όπου οι τοιχογραφίες του μνημείου χρονολογούνται στον 14ο αιώνα.



Εικ. 128. Ρόδος, Αρχάγγελος, Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Ο δωρητής Νικόλαος Καμανός (1428).



Εικ. 129. Ρόδος, Μαρितσά, Άγιος Νικόλαος (1434/35). Λεπτομέρεια από τη Βαϊοφόρο.

ανατομικές λεπτομέρειες των σωμάτων. Παρατηρείται ιδιαίτερη αδυναμία στο ερυθρό χρώμα, ενώ ο κάμπος είναι και εδώ δίζωνος, όμοιος με εκείνο του Αγίου Νικολάου στα Μαρितσά.

Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Μαρितσά (1434/35) (Εικ. 129) αποτελούν συλλογική χορηγία των κατοίκων του χωρίου του Μαρितζά υπέρ ψυχικής αὐτῶν σωτηρίας και αἰωνίων ἀγαθῶν ἀπολαύσεων¹⁰⁹⁰. Το συνεπτυγμένο εικονογραφικό πρόγραμμα, αποτελούμενο από τις σημαντικότερες ευαγγελικές σκηνές και τους κορυφαίους ιεράρχες και στρατιωτικούς αγίους, εμπλουτίζεται με μορφές που επελέγησαν ειδικά για την εικονογράφηση του συγκεκριμένου ναού. Έτσι, οι άγιοι Τρύφων και Μάμας απεικονίσθηκαν λόγω του αγροτικού χαρακτήρα της περιοχής και οι απόστολοι Πέτρος και Παῦλος πιθανώς ως ένδειξη διαλλακτικότητας απέναντι στην ένωση των εκκλησιῶν, λίγα μόλις χρόνια πριν από τη Σύνοδο της Φερράρας-Φλωρεντίας. Η τονισμένη παρουσία ιεραρχῶν στον διάκοσμο δεν αποκλείεται να συνδέεται με την έλλειψη κεφαλής της μητρόπολης Ρόδου κατά τα παρελθόντα χρόνια, θεωρήθηκε δε ως υπόμνηση της διαποίμανσης της τοπικής εκκλησίας από πεφωτισμένους ιεράρχες.

Η σημασία του ναού, εκτός της ακριβούς χρονολόγησης, έγκειται και στη μνεία του ονόματος του υπευθύνου για την τοιχογράφηση ζωγράφου Αλεξίου. Η ενδεχόμενη παρουσία του στην Αγία

1090. Μαστροχρήστος, «Μαρितσά». Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου και ο ζωγράφος Αλέξιος».

Αναστασία στη Μονόλιθο (αρχές του 15ου αιώνα)¹⁰⁹¹, στο πλαίσιο της μαθητείας του πλάι σε ικανό ζωγράφο, έθεσε τον προβληματισμό στην έρευνα σχετικά με τη δράση επώνυμων, πλέον, καλλιτεχνών στην ιπποτοκρατούμενη Ρόδο των πρώτων δεκαετιών του 15ου αιώνα.

Η συνοπτική παρουσίαση των τοιχογραφιών αυτών οδηγεί σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Τα μνημεία που αναφέρθηκαν είναι στο σύνολο μονόχρωμοι, μικρών συνήθως διαστάσεων, ναοί. Οι χορηγοί τους, όπου σώζονται μαρτυρίες, είναι μοναχοί (Καταφυγή μοναχή, Ψίνθος), ιερείς (ιερέυς Νικόλαος Βλαστός, Σωτήρας στη Μεσαριά Τήλου), μέλη πιθανώς της τοπικής αριστοκρατίας (Ειρήνη και Γεώργιος, Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος Αρχαγγέλου) ή το σύνολο της ορθόδοξης κοινότητας (Άγιος Νικόλαος στα Μαριτσά). Είναι εμφανής η σπανιότητα μνημειωδών τοιχογραφικών συνόλων και αριστοκρατικών χορηγιών. Ο αγροτικός χαρακτήρας της υπαίθρου της Ρόδου, όπου καταγράφονται οι περισσότεροι, εξηγεί την απουσία πλούσιων αναθετών και ανάλογων μνημείων. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο η χορηγία του Νικόλαου Βαρδοάνη στο Φουντουκλί είναι ιδιαίτερης σημασίας, καθώς διαφέρει από τα λοιπά παραδείγματα. Αποτελεί το μνημειωδέστερο σύνολο της περιόδου, με τον διάκοσμο, αν και με επιζωγραφήσεις, να έχει διατηρηθεί στο μεγαλύτερο μέρος και με πληθώρα μαρτυριών αναφορικά με την εποχή, που απορρέουν τόσο από την εξέταση της τέχνης του, όσο και των επιγραφών του.

Από εικονογραφική και τεχνοτροπική άποψη, στη ζωγραφική των αναφερομένων ναών παρατηρείται η αφοσίωση σε παλαιότερα πρότυπα και δεν διαπιστώνονται οι σύγχρονες εξελίξεις της τέχνης. Οι σκηνές είναι κατά κανόνα ολιγοπρόσωπες, οι μορφές σχεδόν δισδιάστατες, οι κινήσεις συγκρατημένες. Ο χαρακτήρας των μνημείων και τα επί μέρους στοιχεία που αναλύθηκαν, δεν αποκλείεται να οφείλονται στο κοινωνικό υπόβαθρο των αφιερωτών. Η παλαιολόγια ζωγραφική έχει υποστηριχθεί πως παραμένει η αισθητική έκφραση κατά κανόνα των συντηρητικών Ελλήνων των ανώτερων τάξεων, του κατώτερου κλήρου και του απλού λαού της πόλης και της υπαίθρου¹⁰⁹².

Από τα μέσα του 15ου αιώνα η μνημειακή τέχνη φαίνεται να εξελίσσεται και να καινοτομεί υιοθετώντας συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Ας εξεταστούν ενδεικτικά ορισμένα παραδείγματα.

Έργα ικανού και έμπειρου, μετακινούμενου συνεργείου αποτελούν οι τοιχογραφίες της Παναγίας Κυράς στην Πυλώνα (Εικ. 132), στην ευρύτερη περιοχή της Λάρδου Ρόδου, και της Αγίας Τριάδας στα Νικειά Νισύρου¹⁰⁹³ (Εικ. 133). Όπως έχει υποστηριχθεί, κάποια μέλη του ίδιου συνεργείου, νωρίτερα από το 1480, βάσει σχετικού χαράγματος¹⁰⁹⁴, τοιχογράφησαν τον Σωτήρα στο Μικρό Χωριό Τήλου (Εικ. 131), αλλά και φορητές εικόνες.

Και στα τρία μνημεία οι μορφές αποδίδονται χωρίς λεπτομέρεια, με προσωπογραφική ομοιομορφία, με συγκρατημένες κινήσεις, χωρίς χειρονομίες έντονης θλίψης, εκδηλώσεις πάθους και οδύνης.

1091. ΑΔ 36 (1981), Β2, Χρονικά: 420-21.

1092. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 123.

1093. Katsioti, «Double-Sided Icon of the Virgin Hodegetria and Saint Nicholas», 147-49.

1094. Αν και ο Αρχοντόπουλος (*Αγία Αικατερίνη*, 237), προσέγραψε στη δράση του συνεργείου αυτού τη φιλοτέχνηση του τέταρτου στρώματος του καθολικού της μονής Θάρι, η Αχειμάστου-Ποταμιάνου (*Θάρι*, 142 σημ. 559) θεωρεί ότι το στρώμα αυτό ανήκει στις τοιχογραφίες του 1506 και συνδέει την τέχνη του ευρέως με αυτήν των τριών εκκλησιών, αφήνοντας άδηλο τον χρονικό τους ορίζοντα μέσα στον 15ο αιώνα. Διαφορετική καταγράφεται η άποψη της Ι. Μπίθα, η οποία τοποθετεί τη χρονολόγηση του στρώματος αυτού στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, το αποδίδει στον ηγούμενο Γρηγόριο, όπως διαβάζεται σε αφιερωματική επιγραφή στην παράσταση του Ευαγγελισμού και το αποσυνδέει από αυτό του ημικυλίνδρου της ασίδας του ιερού, χρονολογούμενο με επιγραφή στα 1506, επί ηγουμένου Ματθαίου: Μπίθα, «Αναχρονολόγηση μιας αφιερωτικής πράξης στο Θάρι».



Εικ. 130. Τήλος, Μεσαριά, Σωτήρας (1423/24). Η Δέηση.



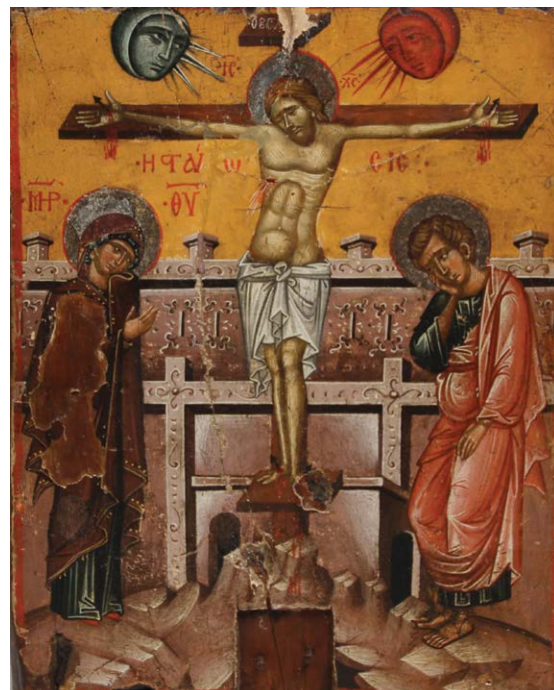
Εικ. 131. Τήλος, Μικρό Χωριό, Σωτήρας (15ος αιώνας). Λεπτομέρεια από την Ανάληψη.



Εικ. 132. Ρόδος, Πυλώνα, Παναγία Κυρά. Ο Συμεών από την Υπαπαντή (μέσα του 15ου αιώνα).



Εικ. 133. Νίσυρος, Νικεΐα, Αγία Τριάδα (μέσα του 15ου αιώνα). Η Κάθοδος στον Άδη.



Εικ. 134. Ρόδος, Λάρδος, ναός Ταξιάρχων. Αμφίγραπτη εικόνα Ελεούσας/Σταύρωσης (15ος αιώνας). Η Σταύρωση.

Κοινοί είναι επίσης στα στρογγυλά, γεμάτα, ρόδινα πρόσωπα, οι καστανοπράσινοι προπλασμοί με την ισχυρή σκιά στα περιγράμματα και τις λίγες παράλληλες λευκές γραμμές που τονίζουν τη σταρένια σάρκα. Με πλατιές σκούρες επιφάνειες και ελάχιστα φώτα που υπογραμμίζουν τις ακμές και τις πτυχώσεις, αποδίδονται τα ενδύματα που πέφτουν χαλαρά. Τα κοινά αυτά γνωρίσματα μεταλλάσσονται ως προς την ξηρότητα και τη στεγνότητα, μαζί με κάποια δυσκαμψία στην απόδοση των μορφών. Επιπρόσθετα, η απλή αντιπαράθεση των τοιχογραφιών της εκκλησίας της Τήλου με την όψη της Σταύρωσης στην αμφίγραπτη εικόνα της Λάρδου (Εικ. 134), πείθει για τις κοινές καταβολές και την όμοια εικονογραφική και τεχνοτροπική αντιμετώπιση ανάμεσα στα δύο έργα¹⁰⁹⁵. Δυστυχώς, από το σύνολο της Τήλου έχουν καταστραφεί συστηματικά όλα τα πρόσωπα, ώστε δεν είναι δυνατό να υποστηριχθεί με μεγαλύτερη αξιοπιστία η εκτέλεσή τους από το ίδιο χέρι.

Η καλλιτεχνική αυτή δραστηριότητα συμπίπτει αδρομερώς χρονικά, πιθανόν όχι τυχαία, με την κατοχή του μεγαλοϊδιοκτήτη Δραγονίνο ή Δραγονέττο Κλαβέλλη και των κληρονόμων του γαιών στη Λάρδο, όμορη της Πυλώνας, και των νησιών της Νισύρου και της Τήλου, δηλαδή από τις αρχές του 15ου αιώνα μέχρι λίγο πριν από τα μέσα του¹⁰⁹⁶. Εξάλλου, η εικόνα της Λάρδου, όπως έχω ήδη υποστηρίξει, δεν αποκλείεται να αποτελεί έργο του εν λόγω συνεργείου που δραστηριοποιήθηκε την ίδια εποχή στις παραπάνω περιοχές¹⁰⁹⁷. Είναι πιθανό κάποιος από τους ζωγράφους που το αποτελούσαν να ειδικευόταν στη δημιουργία φορητών έργων. Η διαφορετική ποιότητα της τέχνης αποδεικνύει ακριβώς τις άνισες ικανότητες των μελών του συνεργείου και όχι απαραίτητα μεγάλες χρονολογικές αποστάσεις μεταξύ των έργων τους στα νησιά και στη Λάρδο. Από άλλες εικόνες, όπως της αμφίγραπτης Παναγίας Χρυσοπολίτισσας/αγίου Συμεών, αλλά και από τις τοιχογραφίες που εκτελέστηκαν με τη χορηγία της αφιερώτριας Ειρήνης στην Παναγία Καθολική στη Λάρδο, του 15ου αιώνα¹⁰⁹⁸, γίνεται φανερό η αυξημένη καλλιτεχνική δραστηριότητα στην ευρύτερη περιοχή, και όχι μόνο κατά τη διάρκεια της κατοχής της από τον Κλαβέλλη και τους κληρονόμους του.

Η τέχνη αυτού του συνεργείου είναι ανώτερη ποιοτικά από εκείνη περίπου σύγχρονων, λαϊκότερων ή συντηρητικών, ακριβώς χρονολογημένων συνόλων στη Ρόδο. Διαστέλλεται επίσης, όπως και το Φουντουκλί, από την εκλεκτική τάση, που αναπτύσσεται κυρίως στο νησί από το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα¹⁰⁹⁹, αν και ενσωματώνει δευτερεύοντα δυτικοευρωπαϊκά στοιχεία. Έχει όμως κοινά υφολογικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά με άλλες περιοχές του ελλαδικού χώρου, κυρίως με την Κρήτη¹¹⁰⁰, και θα έδινε νέες προοπτικές στην έρευνα η μελέτη για τις καταβολές και τη σχέση τους

1095. Ας σημειωθεί αντίστοιχα ότι στην εκκλησία της Τήλου, κάποια χαρακτηριστικά όπως η λεπτολόγος επεξεργασία των ενδυμάτων του έφιππου αγίου Γεωργίου, των προφητανάκτων από την Εις Άδου Κάθοδο και του υφάσματος που καλύπτει την τράπεζα της Φιλοξενίας του Αβραάμ, θυμίζουν τεχνική φορητών εικόνων. Βλ. ακόμα την ομοιότητα στην απόδοση των αρχιτεκτονημάτων ανάμεσα στην εικόνα και στις παραστάσεις της Φιλοξενίας και της Σταύρωσης. Katsioti, Mastrochristos, «Two-Sided Icon», 598-99, εικ. 11, 12.

1096. Katsioti, «Double-Sided Icon of the Virgin Hodegetria and Saint Nicholas», 147-49.

1097. Katsioti, Mastrochristos, «Two-Sided Icon», 595-600.

1098. Βλ. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 435, πίν. 172γ.

1099. Κυρίως: Κόλλιας, *Μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική*. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 233-38.

1100. Βλ. ενδεικτικά τοιχογραφίες από το πρώτο μισό του 15ου αιώνα στον Άγιο Ιωάννη τον Ευαγγελιστή στο Σελλί Ρεθύμνου (1411), Spatharakis, *Rethymnon Province*, εικ. 311, 312, 316, στους Αγίους Αποστόλους στους Αδρομύλους Σητείας (1415), Spatharakis, *Van Essenberg, Amari Province*, εικ. 656, στον Άγιο Γεώργιο στον Έμπαρο Πεδιάδας Ηρακλείου (1436-1437), Spatharakis, *Mylopotamos Province*, εικ. 447.

με τοιχογραφίες όπως της Καθολικής της Λάρδου και της Καθολικής στ' Αφάντου της Ρόδου¹¹⁰¹. Έχει διατυπωθεί από τον Ηλία Κόλλια η άποψη ότι κατά τον 15ο αιώνα στη Ρόδο συντελείται μια μετάλλαξη στην ιδεολογία των Ελλήνων αστών, ιδεολογία τώρα φραγκοελληνική, με συνέπεια αυτοί να αρέσκονται στην εκλεκτική τάση που κερδίζει έδαφος¹¹⁰². Η τάση αυτή διαπιστώνεται σε τοιχογραφίες έντεκα μνημείων, έξι εκ των οποίων στην πόλη της Ρόδου και πέντε στην ύπαιθρο. Στην πόλη, πρόκειται για τους ναούς της Παναγίας του Κάστρου¹¹⁰³, του Αγίου Νικολάου ή Βερναρδίνου (οδός Ομήρου), του Αγίου Σπυρίδωνα¹¹⁰⁴, της Αγίας Τριάδας, του Αγίου Γεωργίου των Άγγλων στα τείχη¹¹⁰⁵ και το κοσμικό κτήριο της Καστελλανίας. Ο Άγιος Γεώργιος ο Χωστός στον Φιλήρημο, ο μοναδικός που έχει χρονολογηθεί στον προηγούμενο αιώνα, ο Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα, η Παναγία η Παρμενιώτισσα στην Ψίνθο, η Υπαπαντή και ο Άγιος Αββακούμ στο Παραδείσι, ναοί της υπαίθρου, συμπληρώνουν την ομάδα.

Περισσότερο γνωστά μνημεία αυτής της τάσης, λόγω του υβριδικού τους χαρακτήρα, είναι η Αγία Τριάδα στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και ο Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα (Εικ. 135, 136), χρονολογημένα στην εικοσαετία 1490-1510. Στον Άγιο Νικόλαο σώζονται σκηνές από τη δημόσια ζωή και τα Πάθη του Χριστού, ενώ η Αγία Τριάδα έχει εκτεταμένο, λόγω μεγέθους, εικονογραφικό πρόγραμμα, ευχαριστιακό κύκλο, εωθινά ευαγγέλια, Ακάθιστο Ύμνο και κύκλο της Γένεσης. Η ποικιλία των συνθέσεων και το πλούσιο θεματολόγιο του εικονογραφικού προγράμματος των δύο ναών δηλώνουν τις ποικίλες προσλαμβάνουσες και τη δυναμική του καλλιτεχνικού τους ιδιώματος.

Στον μονόχωρο ναό της Παναγίας της Παρμενιώτισσας στην Ψίνθο (Εικ. 137, 138), η καμάρα κοσμεύεται με δεκαπέντε παραστάσεις από τον βίο και τα Πάθη του Χριστού και μία της Θεοτόκου. Το εκτεταμένο πρόγραμμα, όπως και στο Φουντουκλί, οφείλεται εν πολλοίς στις διαστάσεις του κτίσματος. Στα κοινά εικονογραφικά στοιχεία μεταξύ των δύο διακόσμων σημειώνονται παραστάσεις των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, του αρχαγγέλου Μιχαήλ, ασκητών, όπως του Ονουφρίου και ιαματικών αγίων, μεταξύ των οποίων ο Παντελεήμων. Όπως έχει ήδη τονισθεί από τον Κόλλια¹¹⁰⁶, στο μεγαλύτερο μέρος η εικονογραφία πηγάζει από τη βυζαντινή παράδοση, σε πολλές μάλιστα από τις σκηνές δεν φαίνεται να έχουν εισχωρήσει δυτικά στοιχεία. Όπως στο Φουντουκλί, λόγου χάρη, η Σταύρωση είναι αποφορτισμένη από κάθε δραματικό στοιχείο, σε αντίθεση με τα συνήθη της εποχής. Στο σύνολο εμφανίζονται διάσπαρτες δυτικοευρωπαϊκές λεπτομέρειες, όπως τα τετράλοβα πλαίσια των στηθαίων προφητών στο κλειδί της καμάρας ή το αρχιτεκτονικό σκηνικό που περιβάλλει τις συνθέσεις που διαδραματίζονται σε εσωτερικούς χώρους, όπως στον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα. Εάν στην Παρμενιώτισσα δεν υπήρχαν οι καθαρά δυτικές σκηνές της Προδοσίας και του Εμπαιγμού (Εικ. 138), το σύνολο θα θεωρείτο καθαρό δείγμα της υστεροβυζαντινής τάσης. Οι δύο παραστάσεις βρίθουν από ιδιόμορφες εικονογραφικές λεπτομέρειες, από σύγχρονα ευρωπαϊκά ενδυματολογικά στοιχεία, συναισθηματικές εξάρσεις και δραματοποίηση. Η σκωπτικότητα και οι υβριστικές χειρονομίες

1101. Για τη σύνδεση με το ζωγραφικό αυτό ρεύμα βλ. Μπίθα, «Αναχρονολόγηση μιας αφιερωτικής πράξης στο Θάρι». *Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Θάρι*, 142 σημ. 559.

1102. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 123.

1103. Αχειμάστου, «Η εκκλησία της Παναγίας του Κάστρου», 263-78.

1104. Για τον ναό, βλ. Βολανάκης, «Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνος Ρόδου». Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 132.

1105. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 482.

1106. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 222.



Εικ. 135. Ρόδος, μεσαιωνική πόλη, Αγία Τριάδα (Ντολαπλί) (1490-1510). Λεπτομέρεια από τη Δημιουργία του ανθρώπου.



Εικ. 136. Ρόδος, Τριάντα, Άγιος Νικόλαος (1490-1510). Ο Εμπαιγμός.



Εικ. 137. Ρόδος, Ψίνθος, Παναγία Παρμενιώτισσα (τέλη του 15ου αιώνα). Η Σταύρωση.



Εικ. 138. Ρόδος, Ψίνθος, Παναγία Παρμενιώτισσα (τέλη του 15ου αιώνα). Λεπτομέρεια από τον Εμπαιγμό.

που απαντούν στις αντίστοιχες σκηνές τοιχογραφιών της εκλεκτικής τάσης οδήγησαν στη χρονολόγηση του συνόλου στη στροφή του 16ου αιώνα.

Τα παραπάνω τοιχογραφικά σύνολα αποτελούν τα υστερότερα γνωστά δείγματα της μνημειακής τέχνης στο νησί της Ρόδου πριν από το 1523. Αξίζει, εν κατακλείδι, να ειπωθεί ότι ο επόμενος χρονικά διάκοσμος τοποθετείται σχεδόν έναν αιώνα μετά την πτώση του ιπποτικού κράτους, στα 1617 (Άγιος Γεώργιος στην Προφύλια)¹¹⁰⁷ και ανοίγει το κεφάλαιο της τέχνης της Τουρκοκρατίας, μιας εξαιρετικά παραγωγικής καλλιτεχνικά περιόδου¹¹⁰⁸.

Τα δείγματα της καλλιτεχνικής παραγωγής της Ρόδου δεν περιορίζονται μόνο στη μνημειακή τέχνη. Πλουσιότατη αποδεικνύεται και η παραγωγή φορητών έργων στο νησί κατά την υπό εξέταση περίοδο.

Ιδιαίτερης σημασίας ως προς τον προσδιορισμό της τέχνης κατά τις πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα έχει αποβεί η μελέτη μιας εικόνας στην Πάτμο, αυτής του αγίου Δημητρίου από τον ομώνυμο ναό της Χώρας¹¹⁰⁹ (Εικ. 139). Στο έργο παρατηρούνται επί μέρους ομοιότητες, μεταξύ άλλων, με την κυπριακή εικόνα του αγίου Γεωργίου του *Βαλσαμίτη* της μονής της Χοζοβιώτισσας στην Αμοργό¹¹¹⁰, αλλά και με τοιχογραφίες της Ρόδου, με ενδεικτικές αυτές από το ιερό του Αγίου Ιωάννη του Μερογλίτη στους Πεύκους, κοντά στη Λίνδο, του τέλους του 14ου ή των αρχών του 15ου αιώνα¹¹¹¹. Το πλησιέστερο όμως παράλληλο εντοπίζεται στην τοιχογραφία του αγίου Δημητρίου (Εικ. 140) στον Άγιο Σπυρίδωνα της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου¹¹¹². Εκτός από τον ίδιο εικονογραφικό τύπο, η απόδοση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών, με τα αμυγδαλόσχημα μάτια που στεφανώνονται από καλογραμμένα φρύδια, τα σχηματοποιημένα αυτιά, τη λεπτή επιμήκη μύτη και το ζωγραφικά τονισμένο στο κέντρο του μικρό στόμα, παραπέμπει στην εικόνα της Πάτμου. Η όλη αντίληψη του έργου, σε συνδυασμό με τις παραπάνω ομοιότητες, δεν αφήνουν αμφιβολία για τις κοινές καταβολές της τέχνης τους, αλλά και για τη μικρή χρονολογική απόστασή τους.

Οι στενές ομοιότητες που ανιχνεύθηκαν μεταξύ ενός φορητού έργου και μιας τοιχογραφίας στην καρδιά της πρωτεύουσας της ιπποτοκρατούμενης Ρόδου αποτελούν στέρεο σημείο αναφοράς της τοπικής καλλιτεχνικής παραγωγής. Από την άλλη, οι ομοιότητες της εν λόγω εικόνας με αυτήν της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας από την έκθεση του Παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου¹¹¹³ (Εικ. 141) οδήγησε στην αναχρονολόγηση της τελευταίας και στην ένταξή της, πιθανώς, στο ίδιο καλλιτεχνικό εργαστήριο¹¹¹⁴.

1107. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες. Μέχρι πρότινος ως το πρώτο γνωστό σύνολο της Τουρκοκρατίας θεωρούνταν η Παναγία η Καθολική της Λάρδου (1606), ωστόσο η επιγραφή αυτή προσφάτως αναγνώσθηκε ως 1700: Γιακουμάκη, «Εικόνα Παναγίας με την επωνυμία “Κάλληστος”», 461 σημ. 16.

1108. Ενδεικτικά για την καλλιτεχνική παραγωγή του 17ου αιώνα, βλ. Γιακουμάκη, «Εικόνα Παναγίας με την επωνυμία “Κάλληστος”», και Κεφαλά, «Το ιδιοθέσιον του Αβραάμ».

1109. Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα».

1110. Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, «Κυπριακές εικόνες στην Άμοργό», *ΔΧΑΕ* Λ' (2009): 227, εικ. 2, <https://doi.org/10.12681/dchae.652>.

1111. Τοιχογραφία αδημοσίευτη. Για τον ναό, βλ. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 434, όπου βιβλιογραφία. Βλ. και Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 237.

1112. Για τον ναό, βλ. Βολανάκης, «Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνος Ρόδου».

1113. Ευαγγελία Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Εικόνα Παναγίας Γαλακτοτροφούσας από τη Ρόδο», *ΑΔ* 34 (1979), Α', Μελέτες: 1-14.

1114. Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 133.



Εικ. 139. Πάτιμος, Χώρα, ναός Αγίου Δημητρίου.
Εικόνα αγίου Δημητρίου, λεπτομέρεια
(αρχές του 15ου αιώνα).



Εικ. 140. Ρόδος, μεσαιωνική πόλη, Άγιος Σπυρίδων
(αρχές του 15ου αιώνα). Λεπτομέρεια από τον άγιο
Δημήτριο.

Ανάλογες ενδείξεις συντέλεσαν στην απόδοση δύο ακόμη έργων, που έπονται χρονολογικά, στη ροδιακή καλλιτεχνική παραγωγή. Το ένα είναι η αμφίγραφη εικόνα της Παναγίας Ελεούσας/Σταύρωσης από τον ναό των Ταξιαρχών Λάρδου¹¹¹⁵, σήμερα στο καθολικό της μονής Θάρι (Εικ. 134). Η τέχνη της δευτερεύουσας όψης της οδήγησε στο συμπέρασμα ότι αποτελεί πιθανότατα έργο του εργαστηρίου που διακόσμησε τους ναούς της Παναγίας Κυράς στην Πυλώνα της Ρόδου, του Σωτήρος στο Μικρό Χωριό Τήλου και της Αγίας Τριάδας στα Νικειά Νισύρου περί τα μέσα του 15ου αιώνα¹¹¹⁶, για το οποίο έγινε λόγος. Η εικόνα δε του Επιταφίου Θρήνου στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στα Τριάντα Ρόδου (Εικ. 142) παραπέμπει στον ζωγράφο του ναού του Αγίου Νικολάου στον ίδιο οικισμό και χρονολογήθηκε περί το 1500¹¹¹⁷.

Οι περιπτώσεις έργων που χρονολογούνται στην πρώιμη Ιπποτοκρατία σπανίζουν, αλλά το καθεστώς αλλάζει στη μέση και ύστερη περίοδο. Η καταγραφή και συντήρηση έργων τέχνης από την Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου κατά τα τελευταία χρόνια έχει φέρει στο φως αρκετά νέα παραδείγματα που αποδεικνύουν την ποικιλομορφία του τοπικού καλλιτεχνικού ιδιώματος.

1115. Katsioti, Mastrochristos, «Two-Sided Icon».

1116. Katsioti, Mastrochristos, «Two-Sided Icon», 595.

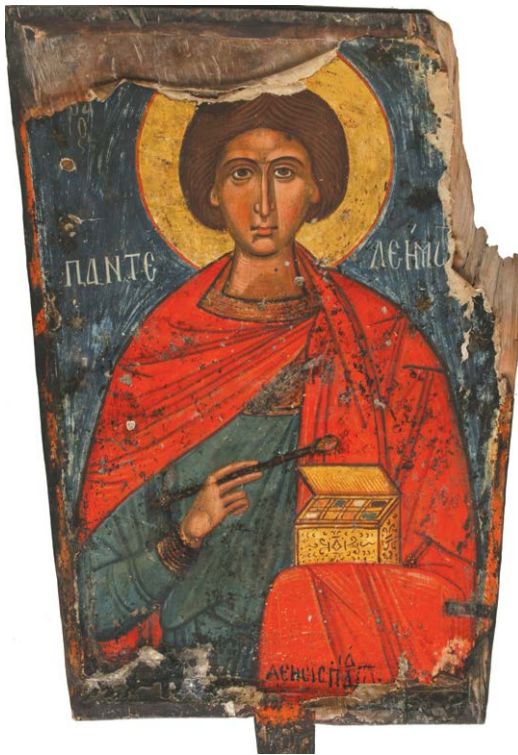
1117. Κεφαλά, «Εικόνα του Επιταφίου Θρήνου».



Εικ. 141. Ρόδος, Παλάτι Μεγάλου Μαγίστρου.
Εικόνα Παναγίας Γαλακτοτροφούσας,
λεπτομέρεια (15ος αιώνας).



Εικ. 142. Ρόδος, Τριάντα, ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου.
Λεπτομέρεια από την εικόνα του Επιτάφιου Θρήνου (π. 1500).



Εικ. 143. Ρόδος, Μονόλιθος, Άγιος Θωμάς.
Εικόνα αγίου Παντελεήμονος (15ος αιώνας).



Εικ. 144. Τήλος, μονή Αγίου Παντελεήμονος.
Εικόνα αγίου Παντελεήμονος (15ος αιώνας).

Η λιτανευτική εικόνα του αγίου Παντελεήμονος από τον ναό του Αποστόλου Θωμά στη Μονόλιθο¹¹¹⁸ (Εικ. 143), με την εύρωστη μορφή του ιαματικού μάρτυρα σε γαλανό βάθος, αφίσταται των γνωστών για την εποχή και την περιοχή παραδειγμάτων. Παρ' όλη την επιπεδότητα στην απόδοση του όγκου και την έλλειψη τρισδιάστατης αντίληψης, το προσεγμένο πλάσιμο των γυμνών μερών και η στιλπνότητα των χρωμάτων ξεχωρίζουν. Σε εικόνα του ίδιου αγίου που αποτελεί το παλλάδιο της μονής του Αγίου Παντελεήμονα της Τήλου (Εικ. 144), παρά την αφαίρεση και την αντικατάσταση του προσώπου κατά την κοινή τακτική στη Ρόδο κατά τους ύστερους χρόνους της Τουρκοκρατίας, τόσο οι διαφορές, όσο και οι ομοιότητες με τα τοπικά έργα, καθιστούν φανερό τον πολυσυλλεκτικό χαρακτήρα της ροδιακής καλλιτεχνικής παραγωγής¹¹¹⁹.

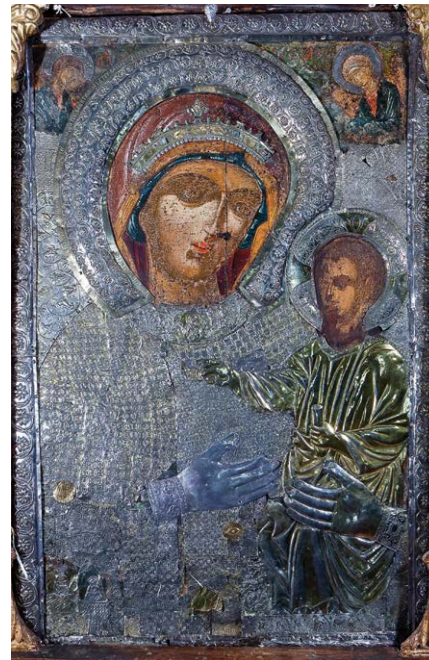
Οι δεσποτικές εικόνες του Χριστού Ελεήμονος και της αμφίγραπτης Βρεφοκρατούσας στο τέμπλο του ναού της Κοίμησης στη Λίνδο (Εικ. 145, 146) αποτελούν εξαιρετα δείγματα της ροδιακής τέχνης στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα. Η μικρή απόκλιση στις διαστάσεις τους και οι διαφοροποιήσεις στις τεχνικές λεπτομέρειες, ιδιαίτερα ως προς το χρώμα του βάθους, καθιστούν επισφαλές εάν πρόκειται για έργο του ίδιου εργαστηρίου. Μολαταύτα, η συνεξέτασή τους φέρνει στο φως την ποικιλία των τρόπων, τα πρότυπα και τις παράλληλες εκφάνσεις της τέχνης στις πρώτες δεκαετίες του 15ου

1118. Βλ. φωτογραφία της εικόνας στο Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων», 674, εικ. 2.

1119. Papanikolaou, «Saint Panteleemon in Telos», 204-8.



Εικ. 145. Ρόδος, Λίνδος, ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου. Δεσποτική εικόνα Χριστού Ελεήμονος (μέσα του 15ου αιώνα).



Εικ. 146. Ρόδος, Λίνδος, ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου. Δεσποτική αμφίγραπτη εικόνα Παναγίας/Σταύρωσης (μέσα του 15ου αιώνα). Η βρεφοκρατούσα Παναγία.

αιώνα¹¹²⁰. Η παράσταση της Σταύρωσης, στην πίσω όψη της εικόνας της Παναγίας (Εικ. 147) φανερώνει πως οι καλλιτέχνες των τοπικών εργαστηρίων, ιδιαίτερα στη στροφή του 16ου αιώνα, προσάρμοζαν τον βαθμό της εκλεκτικότητας που χαρακτηρίζει κάθε έργο ανάλογα με τον χαρακτήρα της χορηγίας.

Παράλληλα με τις βυζαντινότροπες, αρκετές εικόνες εκλεκτικής τέχνης έχουν εντοπισθεί τα τελευταία χρόνια. Στην εικόνα του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στον ενοριακό ναό του ομώνυμου μαρασιού της Ρόδου (Εικ. 148) η πρόσμειξη της βυζαντινής εικονογραφίας και τεχνικής και δυτικοτρόπων τεχνοτροπικών και εικονογραφικών χαρακτηριστικών την κατατάσσουν στα σημαντικότερα δείγματα της



Εικ. 147. Ρόδος, Λίνδος, ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου. Δεσποτική αμφίγραπτη εικόνα Παναγίας/Σταύρωσης (περίπου 1500). Η Σταύρωση.

1120. Για τις δεσποτικές εικόνες της Λίνδου, βλ. Mastrochristos, Katsioti, «The Evidence of Painting from Lindos».



Εικ. 148. Ρόδος, ενοριακός ναός του Αγίου Ιωάννη. Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (αρχές του 16ου αιώνα).



Εικ. 149. Γαλλία, Art. Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου με δωρητή (αρχές του 16ου αιώνα).

εκλεκτικής τάσης περί το 1500¹¹²¹. Στη μέτρια ποιοτικά εικόνα του Προδρόμου στον καθεδρικό ναό της Art της Γαλλίας αντικατοπτρίζεται η ευελιξία των τοπικών εργαστηρίων στην ικανοποίηση των απαιτήσεων καθολικών χορηγών, εν προκειμένω του ιππότη Jacques de Bourbon, ο οποίος εικονίζεται γονυπετής μπροστά στον άγιο, με το οικοσήμό του¹¹²² (Εικ. 149).

Η τεχνοτροπική και εικονογραφική εγγύτητα μεταξύ δύο εικόνων του Χριστού αίροντος τον σταυρό, μίας στη Συλλογή της Ιεράς Μητροπόλεως Ρόδου (Εικ. 150) και μίας στον ναό της Παναγίας του Κάστρου Λέρου (Εικ. 151), που χρονολογούνται στη στροφή του 15ου αιώνα, αναδεικνύει την προσαρμογή καθαρά δυτικών εικονογραφικών προτύπων στη βυζαντινή παράδοση και σημειογραφεί τον χαρακτήρα του εκλεκτικού ιδιώματος¹¹²³. Το ίδιο συμβαίνει με την εικονογραφία της Θεοτόκου με την επωνυμία η *Φιλόστοργος*, δορυφορούμενης από τον αρχάγγελο Μιχαήλ και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο από τ' Ασφενδιού της Κω (τέλη του 15ου-αρχές του 16ου αιώνα), σε ιδιότυπη παραλλαγή του τύπου της *Madonna della Misericordia*¹¹²⁴. Σε τρεις σύγχρονες με τις παραπάνω εικόνες με την παράσταση της Σταύρωσης – τη δεύτερη όψη της αμφίγραπτης εικόνας της Λίνδου (Εικ. 147), μία εικόνα από ιδιωτική συλλογή, επίσης στη Λίνδο (Εικ. 152), και τη Σταύρωση στην Παναγία του Κάστρου Λέρου – ο διακοσμητικός χαρακτήρας, ο φόβος του κενού και η εξπρεσιονιστική απόδοση

1121. Κεφαλά, «Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου».

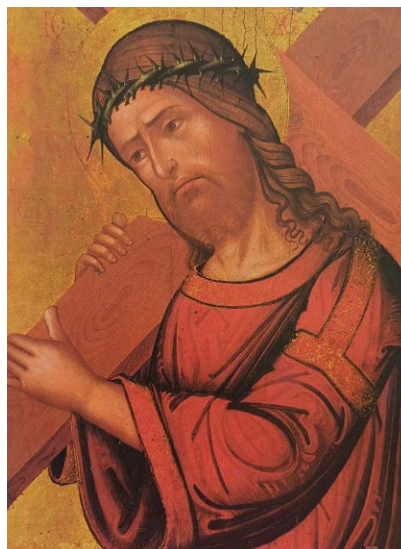
1122. Κεφαλά, «L'icône de saint Jean le Précurseur».

1123. Κεφαλά, «Ο Χριστός αίρων τον σταυρόν».

1124. Αρχοντόπουλος, «Παναγία η Φιλόστοργος».



Εικ. 150. Ρόδος, Μητροπολιτικό Μέγαρο, Συλλογή Ιεράς Μητροπόλεως Ρόδου. Εικόνα του Χριστού αίροντος τον Σταυρόν (γύρω στο 1500).



Εικ. 151. Λέρος, Παναγία του Κάστρου. Εικόνα του Χριστού αίροντος τον Σταυρό (πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα).

μορφών και αντικειμένων, ανατρέπουν την ισορροπία μεταξύ των τάσεων και προσδίδουν στα έργα χαρακτήρα περισσότερο δυτικό παρά βυζαντινό¹¹²⁵.

Στην ανέκδοτη εικόνα της Μεταμόρφωσης από τον ναό του Αγίου Νικολάου στην πόλη της Ρόδου (Εικ. 153) καθώς και στην εικόνα του Ευαγγελισμού της ομώνυμης μονής της Νισύρου (Εικ. 154)¹¹²⁶, ο φωτισμός, τα περιγράμματα και τα χρώματα αποτελούν αδιάψευστους μάρτυρες της αντανάκλασης της ιταλικής τέχνης του 15ου αιώνα, όπως ενσωματώθηκε στη ροδιακή παραγωγή. Στην εντυπωσιακή εικόνα του ολόσωμου δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου προερχόμενη από ναό της πόλης της Ρόδου, σήμερα στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου (1489 ή 1497)¹¹²⁷ (Εικ. 155), αντικατοπτρίζεται η πρόσληψη των καινοτομιών στην ορθόδοξη εικονογραφία, σε αντιπαραβολή με τα πρότυπα που εισήχθησαν στην Κρήτη από κορυφαίους ζωγράφους όπως τον Άγγελο στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα¹¹²⁸.

1125. Mastrochristos, Katsioti, «The Evidence of Painting from Lindos» 441-42. Για την εικόνα της Λέρου και την απόδοσή της σε κρητικό εργαστήριο, βλ. Μπορμπουδάκης, «Κρητική Σχολή Ζωγραφικής».

1126. Εικόνες αδημοσίευτες.

1127. Κόλλιας κ.ά., *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ.*, 92, εικ. 106.

1128. Η σχέση της Ρόδου με την Κρήτη και η άφιξη κρητικών έργων στο νησί τεκμαίρεται και από την ύπαρξη εικόνων που έχουν αποδοθεί σε εργαστήρια της μεγαλονήσου του 15ου αιώνα και εκτίθενται στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου. Ενδεικτικά αναφέρονται η εξαιρετή Παναγία Οδηγήτρια (τέλη του 15ου αιώνα): Κόλλιας, *Η ζωγραφική στη Ρόδο μέχρι τον 18ο αιώνα*, εικ. 11, και η εικόνα του αγίου Γεωργίου με σκηνές του βίου του (δεύτερο μισό του 15ου αιώνα): Κόλλιας, *Η ζωγραφική στη Ρόδο μέχρι τον 18ο αιώνα*, εικ. 6. Θεόδωρος Αρχοντόπουλος, *Λίνδος. Αρχαιολογικός οδηγός* (Αθήνα: Αδάμ, 1998), εικ. στη σελ. 40. *Εικόνες της κρητικής τέχνης (Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*, επιμ. Μανόλης Μπορμπουδάκης, κατ. εκθ. (Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη – Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1993), 532, αριθ. 181 (Ηλίας Κόλλιας). Ιωάννης Βολανάκης, «Εικόνα κρητικής τέχνης του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου μετά σκηνών εκ του βίου του», στο *Πεπραγμένα του Η' Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο 1996)* (Ηράκλειο: Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 2000), Β1, 107-22. Βλ. επίσης: Mastrochristos, Katsioti, «The Evidence of Painting from Lindos», 432-35.



Εικ. 152. Ρόδος, Λίνδος, ιδιωτική συλλογή.
Εικόνα Σταύρωσης (15ος-16ος αιώνας).



Εικ. 153. Ρόδος, ενοριακός ναός Αγίου Νικολάου
(οδός Καναδά). Εικόνα Μεταμόρφωσης
(τέλη του 15ου αιώνα).

Το ίδιο συμβαίνει και με την εικόνα της Παναγίας του Πάθους από τον ναό της Αγίας Αναστασίας, σήμερα στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου, όπου το μαλακό, ωχροπράσινο πλάσιμο, η σκληρή πτυχολογία και το περιορισμένο χρωματολόγιο προσδίδουν τον τοπικό χαρακτήρα ενσωματωμένο στον νεότερο εικονογραφικό τύπο¹¹²⁹, αλλά και με την εικόνα της αγίας Βαρβάρας με τη μακριά λυτή κόμη και τα περίτεχνα ενώτια (Εικ. 156).

Τέλος, στην εκπονή της περιόδου της Ιπποτοκρατίας μπορεί να χρονολογηθεί μια ομάδα εικόνων από τον ενοριακό ναό του χωριού Βάτι στη νότια Ρόδο. Τα δείγματα υποδεικνύουν πώς τα τοπικά εργαστήρια επαναλάμβαναν εικονογραφικούς τύπους, προσαρμόζοντάς τους στις διαστάσεις των έργων ή στις απαιτήσεις του παραγγελιοδότη. Η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος (Εικ. 157), των τελευταίων χρόνων της Ιπποτοκρατίας, παραπέμπει στη δεσποτική εικόνα του Χριστού Ελεήμονος από την Κοίμηση της Λίνδου (Εικ. 145)¹¹³⁰. Σε δύο εικόνες του Ιωάννου του Θεολόγου, μία εκ των οποίων λιτανευτική (Εικ. 158), με μικρή μεταξύ τους χρονική απόσταση στον 16ο αιώνα, ο τύπος παραλλάσσει και προσαρμόζεται στις διαθέσιμες επιφάνειες. Η ικανότητα αυτή των ζωγράφων, όπως φαίνεται από δύο παρόμοιες λιτανευτικές εικόνες του αποστόλου Θωμά από τον ναό της Μονολίθου, με απόκλιση τουλάχιστον μιας εκατονταετηρίδας (17ος και 18ος αιώνας), συνεχίζεται και κατά την Τουρκοκρατία, περίοδο ιδιαίτερης ακμής για την τοπική καλλιτεχνική παραγωγή.

1129. *Crusades. Myth and Reality*, επιμ. Yiannis Toumazis, Anthony Pace, Maria Rosaria Belgiorno, Sophia Antoniadou, κατ. έκθ. (Nicosia: Pierides Foundation, 2004), 76-7, αριθ. 6 (Konstantia Kefala). Η εικόνα θα πρέπει, θεωρώ, να χρονολογηθεί στα τέλη του 15ου αιώνα.

1130. Mastrochristos, Katsioti, «The Evidence of Painting from Lindos», 443-44.



Εικ. 154. Νίσυρος, μονή Ευαγγελιστρίας.
Εικόνα Ευαγγελισμού (15ος-16ος αιώνας).



Εικ. 155. Ρόδος, Παλάτι Μεγάλου Μαγίστρου.
Εικόνα αγίου Γεωργίου Δρακοντοκτόνου
(1489 ή 1497).



Εικ. 156. Ρόδος, Παλάτι Μεγάλου
Μαγίστρου. Εικόνα αγίας Βαρβάρας
(;) (15ος-16ος αιώνας)



Εικ. 157. Ρόδος, Βάτι, ναός
Αγίου Ιωάννη Θεολόγου.
Εικόνα Χριστού Παντοκράτορος
(16ος αιώνας).



Εικ. 158. Ρόδος, Βάτι, ναός
Αγίου Ιωάννη Θεολόγου.
Εικόνα αγίου Ιωάννη Θεολόγου
(16ος αιώνας).

Κεφάλαιο 4

Σ Υ Μ Π Ε Ρ Α Σ Μ Α Τ Α

ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΚΑΙ Ο ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Φουντουκλί ανήκει στον σχετικώς σπάνιο αρχιτεκτονικό τύπο του τετράκογχου, με τρία συνολικά παραδείγματα στο νησί της Ρόδου, και είναι ο μόνος που διατηρεί τον τοιχογραφικό του διάκοσμο. Στοιχεία των πλίνθινων κοσμημάτων και συγκρίσεις με τα πλησιέστερα παράλληλα έδειξαν να ανατρέπουν την άποψη που ήθελε το κτίσμα να χρονολογείται σε προγενέστερη περίοδο και να ανακαινίστηκε με αφορμή τη διακόσμησή του, συνηγορώντας στο ότι η οικοδόμηση και η τοιχογράφηση αποτελούν προϊόν ενιαίας χορηγίας.

Ο σχεδόν ετοιμόρροπος και ημιερειπωμένος στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα ναός, του οποίου ο διάκοσμος είχε υποστεί μεγάλες καταπονήσεις και ζημιές, συντηρήθηκε κατά τη διάρκεια της Ιταλοκρατίας στα Δωδεκάνησα (1912-1943) από την Ιταλική Αρχαιολογική Υπηρεσία, η οποία, σύμφωνα με την αισθητική και τις πρακτικές της εποχής, προέβη σε εκτεταμένες επιζωγραφήσεις.

Η εκκλησία σώζει σχεδόν ακέραιο το εικονογραφικό της πρόγραμμα, με εξαίρεση τον τρούλο. Τη δυτική κόγχη, σε προβεβλημένη θέση εκατέρωθεν της εκεί θύρας, κοσμούν διατεταγμένα σε δύο πίνακες τα μέλη της οικογένειας του κτήτορα. Νοτίως της θύρας, σε γαλανό βάθος, ο ηλικιωμένος *πανσέβαστος λογοθέτης* Νικόλαος Βαρδοάνης συνοδεύεται από τη συμβία του, Ευδοκία Στρε(υ)βλού. Στον πάρισο πίνακα βορείως της εισόδου, τα τρία τέκνα τους παριστάνονται σε παραδείσιο λευκό τοπίο: οι νεαροί Μαρία και, πιθανώς, Μιχαήλ και ο μικρός Γεώργιος. Από τις επιγραφές που συνοδεύουν τις μορφές, αλλά και από την κτητορική επιγραφή, πληροφορούμαστε ότι τα τρία παιδιά πέθαναν το 1497/98 από την πανώλη.

Το ανεπτυγμένο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού του Αγίου Νικολάου ανταποκρίνεται στις διαστάσεις και στις προσφερόμενες επιφάνειες του τετράκογχου ναού. Τα θέματα και οι μορφές κατανέμονται σύμφωνα με τη συμβολική ερμηνεία του ναού ως μικρόκοσμου, όπου με ενάργεια παρατίθενται οι δογματικές αρχές της πίστης περιλαμβάνοντας ευχαριστιακά θέματα – που στην περίπτωση του εξεταζόμενου ναού δεν περιορίζονται μόνον στο ιερό –, αφηγηματικές σκηνές από τον βίο και τα Πάθη του Ιησού, δύο οράματα και μία παράσταση από τα θαύματα του επωνύμου αγίου Νικολάου, καθώς και πλήθος μεμονωμένων αγίων μορφών. Το σύνολο συμπληρώνουν επιγραφές, πλήθος διακοσμητικών σχεδίων, με σελτζουκική την προέλευση ορισμένων, και, σε περίοπτη θέση, οι πίνακες της οικογένειας του κτήτορα.

Ο κύκλος της ζωής και των Παθών του Χριστού διευρύνεται με παραστάσεις που σπάνια επιλέγονται, όπως αυτή της Φυγής στην Αίγυπτο ή του Ελκομένου. Με την προσθήκη των δύο οραμάτων και του θαύματος του αγίου Νικολάου επιτυγχάνεται η πληρότητα των συμβολισμών του κύκλου των σκηνών και αναδεικνύεται το στέρεο θεολογικό υπόβαθρο του πνευματικού δημιουργού, κατά πάσα πιθανότητα του κτήτορα. Αυτό, επίσης, συνάγεται και από τις ιδιαιτερότητες που εντοπίζονται στην επιβλητική σκηνή της Ανάληψης, όπου ο αναλαμβανόμενος Χριστός εικονίζεται ως Παλαιός των Ημερών ανεχόμενος από τους αγγέλους σε νεφέλη με τη μορφή σινδόνης.

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ

Κατέστη σαφές από την εξέταση του διακόσμου ότι ο καλλιτέχνης του Φουντουκλί δεν είναι αμέτοχος των εξελίξεων της τέχνης κατά τις πρώτες δεκαετίες μετά την Άλωση, προτιμά όμως στις σκηνές λιτά και εκφραστικά εικονογραφικά μέσα, σε αντίθεση με την ποικιλία των μεμονωμένων μορφών και των περίτεχνων διακοσμητικών θεμάτων.

Οι συνθέσεις, ακολουθώντας τους καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους, θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ιδεαλιστικές. Αναπτύσσονται γύρω από έναν κεντρικό άξονα, που ορίζει είτε η κύρια μορφή της σκηνής, είτε το βάθος, παρεμβαλλόμενο ανάμεσα στα εκατέρωθεν συμμετρικά τοποθετημένα πρόσωπα. Ο προσφερόμενος χώρος είναι, κατά βάση, αυτός που καθορίζει το πλήθος των προσώπων και την ένταξή τους στη ζωγραφική επιφάνεια, καθώς και τις επί μέρους αφηγηματικές λεπτομέρειες. Η δήλωση του χώρου γίνεται, σύμφωνα με την εικονογραφία, με αρχιτεκτονήματα, με το φυσικό τοπίο ή με συνδυασμό και των δύο. Με την τοποθέτηση μορφών σε επάλληλα επίπεδα, επιτυγχάνεται, κυρίως, η αίσθηση του βάθους στις πολυπρόσωπες συνθέσεις, όπως αυτή της Γέννησης, ενώ στις μεμονωμένες μορφές προοπτική διάθεση διακρίνει κυρίως τις καθήμενες, όπως αυτές των ευαγγελιστών στα λοφία.

Από τα πραγματολογικά στοιχεία του διακόσμου σημειώνεται το δυτικού τύπου μαφόριο της Παναγίας και των λοιπών γυναικείων μορφών, που έχει επισημανθεί και σε άλλα σύγχρονα παραδείγματα της περιοχής. Το κατζί στην παράσταση του Λίθου, αλλά και το γυάλινο μυροδοχείο της αγίας Βαρβάρας βρίσκουν τα παράλληλα σε ανασκαφικά ευρήματα που χρονολογούνται στην ίδια περίοδο. Στη μορφή του αγίου Γεωργίου του Διασορίτη εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί η επιγονατίδα του σε σχήμα αδιάγνωστου θυρεού, η οποία αποτελεί άπαξ και απορρέει από συμφυρμό κοσμημένων επιγονατίδων του 14ου αιώνα και οικοσήμων στο σκουτάρι ή στο φλάμπουρο των στρατιωτικών αγίων. Αλλά και στον Ιωάννη τον Θεολόγο στη Σταύρωση έχει ζωγραφισθεί ως επίρραμμα λευκός σταυρός, ανάλογος με αυτούς που κοσμούν τα ενδύματα των ιπποτών στις, σύγχρονες με αυτές του Φουντουκλί, μικρογραφίες του κώδικα Caoursin.

Σε συμφωνία με την εικονογραφία, ο καλλιτέχνης συμβαδίζει με τα σύγχρονα έργα και ως προς την τεχνοτροπία. Οι μορφές, ιδίως της κατώτερης ζώνης, είναι ρωμαλέες και μνημειακές. Με ιδιαίτερη ευχέρεια ο ζωγράφος προσαρμόζει τις προσωπογραφίες των αγίων στις στενές επιφάνειες, αποδίδει δε εξίσου με επιτυχία μορφές ολόσωμες σε επιφάνειες που έχουν μέγεθος στηθαρίων. Τα σωζόμενα πρόσωπα είναι καλοσχεδιασμένα, με ευδιάκριτες φυσιοκρατικές τάσεις. Οι προπλασμοί είναι συνοπτικοί, σχεδόν μονόχρωμοι. Στο πλάσιμο των προσώπων χρησιμοποιούνται ενίοτε, παράλληλα με τα γραμμικά, και ζωγραφικά μέσα, όπως φαιοπράσινες σκιές στα σαρκώματα. Κυριαρχούν τα έντονα περιγράμματα, ενώ μεγάλη προσοχή έχει δοθεί στις λεπτομέρειες. Οι οφθαλμοί αποδίδονται μεγάλοι και αμυγδαλόσχημοι, οι μύτες ελαφρώς γαμψές με τονισμένα πτερύγια, τα στόματα μικρά και τα μαλλιά με εξέχουσα τη γραμμή.

Από την εξέταση των μορφών στις καλύτερα σωζόμενες σκηνές, φαίνεται η ικανότητα του ζωγράφου του Φουντουκλί στις προσωπογραφίες και η ευχέρεια, με την οποία αποδίδει φυσιογνωμικούς τύπους (ίσως συγχρόνων του;), τονίζοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. Φυσιοκρατικές τάσεις ανιχνεύονται τόσο σε απεικονίσεις του Χριστού, όσο και σε ορισμένες από τις δευτερεύουσες μορφές των σκηνών. Στην όλη σύλληψη του διακόσμου, εξέχουσα βαρύτητα κατέχει η καθαρότητα των χρω-

μάτων, με ελάχιστους πειραματισμούς που αποσκοπούν σε σύνθετη απόδοση και εκζήτηση. Χρώματα καθαρά, τόνοι ήπιοι, χωρίς εξάρσεις, εναλλάσσονται ομαλά και συγκροτούν αισθητικό αποτέλεσμα ρυθμικής ενοποίησης. Παράλληλα, η δομική χρήση του φωτός στις συνθέσεις είναι περιορισμένη, με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως στη Μεταμόρφωση, όπου ο καλλιτέχνης αποτυπώνει τον απόηχο των ησυχαστικών διδαχών του προηγούμενου αιώνα. Αλλά και ως προς τα τεχνικά χαρακτηριστικά, φαίνεται ότι μιμείται διάφορα πρότυπα. Ας αναφερθεί, ενδεικτικά, η ποικιλία των χρωμάτων στον κάμπο των στηθαρίων, ο διαφορετικός τρόπος διακόσμησης των φωτοστεφάνων: γραπτοί ώχρινοι στην πλειοψηφία των μορφών, εμπίεστος του αγίου Γεωργίου του Διασορίτη, κοσμημένοι με γραπτούς ρόδακες αυτοί της Παναγίας Παράκλησης, του αγίου Τρύφωνος κ.ά. Η κατά τόπους ανομοιογένεια στην τεχνολογική απόδοση ενδεχομένως οφείλεται σε δευτερεύοντα μέλη του εργαστηρίου, μαθητευομένους του, όπως έχει υποστηριχθεί σε ανάλογες περιπτώσεις.

Σε σύνοψη, από τη μελέτη των τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου στο Φουντουκλί καθίσταται σαφές ότι η πολυσυλλεκτικότητα και το ιδιαίτερο ύφος της τέχνης καθιστά το σύνολο «ανάδελφο», καίτοι δεν λείπουν οι επί μέρους ομοιότητες με κάποια μνημεία του ύστερου 15ου αιώνα της Ρόδου. Οι συνάψεις ως προς τον σχεδιασμό και το πλάσιμο με έργα εκλεκτικά, όπως η Παναγία η Παρμενιώτισσα στην Ψίνθο ή ο Άγιος Νικόλαος ή Βερναρδίνος στη Ρόδο, η εγγύτητα της απόδοσης με παλαιολόγια μνημεία της υπαίθρου, όπως η Αγία Τριάδα της Ψίνθου ή ο Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος της Κρητηνίας, θέτουν τα όρια της τέχνης του Φουντουκλί. Όπως προτείναμε, ο χαρακτηρισμός *εκλεκτικίζουσα* τέχνη θα μπορούσε να αποδώσει ακριβέστερα το καλλιτεχνικό ιδίωμα του ζωγράφου. Έχοντας γαλουχηθεί, ως φαίνεται, στη μακραιώνη ζωγραφική παράδοση του τόπου με τα ποικίλου χαρακτήρα δείγματα στην τέχνη, ο ανώνυμος ζωγράφος αντιγράφει και πειραματίζεται. Κυρίως, όμως, υλοποιεί τις επιταγές του παραγγελιοδότη και συμβάλλει με τον χρωστήρα του στην εναργέστερη εικαστική απόδοσή του.

Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΚΤΗΤΟΡΑ ΜΕ ΤΟΝ ΝΑΟ

Αναφορικά με την προσωπικότητα του κτήτορα Νικόλαου Βαρδοάνη γεννώνται ορισμένα ερωτήματα, αρκετά από τα οποία παραμένουν αναπάντητα. Δεν έχουν σωθεί έγγραφα που τον μνημονεύουν, παρά την προφανή, λόγω της ασφαλώς πολυδάπανης χορηγίας του, κοινωνική και οικονομική του επιφάνεια. Το ίδιο πιθανώς συμβαίνει και με τη σύζυγό του, προφανώς γόνο σημαίνουσας, καίτοι αμάρτυρης στις δημοσιευμένες πηγές, οικογένειας αφού το πατρικό της όνομα, Στρε(β)λού, σημειώνεται στην επιγραφή. Εύστοχα η Αχειμάστου-Ποταμιάνου διερωτάται, εάν ο Βαρδοάνης «είχε καταφύγει στη Ρόδο από κάποια τουρκοκρατούμενη, ίσως, ελληνική περιοχή και εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στη Ρόδο, διατηρώντας τους τίτλους που είχε, άγνωστο πώς, αποκτήσει»¹¹³¹. Προς τούτο θα συνηγορούσε η επιλογή των εκτεταμένων και μοναδικών στην τέχνη της περιοχής, σελτζουκικής προέλευσης, διακοσμητικών σχεδίων στις τοιχογραφίες. Τι όμως μπορεί να ώθησε κάποιον ευκατάστατο, αξιωματούχο ή μη, να ανεγείρει έναν επιβλητικό για την κλίμακα του νησιού ναό στη συγκεκριμένη τοποθεσία; Ήταν ο *σεβαστός* Νικόλαος μέλος της ανώτερης αγροτικής τάξης; Ο τίτλος

1131. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 251.

του όσο και η αμφιέσή του παραπέμπουν σε αστικό περιβάλλον. Δεν θα μπορούσε παρά να προέρχεται από την πρωτεύουσα των Ιωαννιτών ιπποτών, την πόλη της Ρόδου. Γιατί επέλεξε να ιδρύσει τον αφιερωμένο στον προστάτη άγιο του ναό στο ειδυλλιακό αυτό ορεινό μέρος;

Αφού συνοψίσω τα γεγονότα, όπως μαρτυρούνται στις επιγραφές, στη συνέχεια θα επισημάνω τι νέο κομίζει ο διάκοσμος. Από τις επιγραφές πληροφορούμαστε ότι τα τρία παιδιά του Βαρδοάνη πέθαναν *ἐκ πανώλης*. Οι επιδημίες της νόσου έπλητταν τις χώρες της Μεσογείου κατά τον Μεσαίωνα. Μια από τις μεγαλύτερες και πλέον θανατηφόρες εξάρσεις της είναι αυτή που περιγράφεται από τον Εμμανουήλ Λιμενίτη στο έργο του *Το θανατικόν της Ρόδου*, γραμμένο το έτος 1500. Ήδη η Αχειμάστου-Ποταμιάνου έχει σημειώσει ότι η χρονιά των επιγραφών δεν συμφωνεί με τα δεδομένα που παραδίδει ο Λιμενίτης καθώς η έναρξη του λοιμού τοποθετείται από αυτόν ένα με δύο μήνες μετά τη λήξη του ημερολογιακού έτους 7006 (στις 31-8-1498). Πιστεύω, ωστόσο, πως το γεγονός δεν θα πρέπει να μας προβληματίσει, καθώς η πανώλη υπήρχε, οι εξάρσεις δε της νόσου ήταν αυτές που δημιουργούσαν τις πανδημίες. Όστε, δεν θεωρείται αβάσιμο ότι τα παιδιά θα μπορούσαν να είναι από τα πρώτα θύματα του εν λόγω λοιμού. Και αν όχι και τα τρία, η διατύπωση της επιγραφής της Μαρίας είναι εκείνη που κατά τη γνώμη μας σηματοδοτεί τα γεγονότα. Μόνο σε αυτήν ξεκάθαρα τονίζεται ότι η νέα είναι θανούσα *εις Ρόδον εκ πανώλης*. Αν ίσχυε το ίδιο και με τα αγόρια, θα θεωρείτο περιττό να τονισθεί: η δήλωση σημαίνει ότι η Μαρία διαφοροποιείται από τα δύο αδέρφια της. Αφορμή, λοιπόν, για την ανέγερση του ναού φαίνεται πως υπήρξε η θανατηφόρος νόσος. Ποια όμως η μαρτυρία της αρχιτεκτονικής και της ζωγραφικής του μνημείου και ποια περαιτέρω στοιχεία προσθέτουν στα τεκμήρια των επιγραφών;

Ο τετράκογχος ναός του Αγίου Νικολάου ανήκει σε τύπο σχετικώς σπάνιο μεν, όμως απλής αρχιτεκτονικής σύλληψης, ο οποίος, όπως έχει υποστηριχθεί, έλκει την καταγωγή του από τα περίκεντρα κτήρια της ρωμαϊκής περιόδου, τα οποία σχετίζονταν με ταφική χρήση. Η επιλογή του συγκεκριμένου τύπου, με τον οποίον επιτυγχάνεται η ισορροπία στον χώρο μέσω της συμμετρίας (με μικρή εξαίρεση την ανατολική κόγχη, αυτή του ιερού), σε συνδυασμό με το ύψος του κτίσματος, επιτείνουν την αίσθηση ψυχικής και πνευματικής ανάτασης, καθώς το μεγαλύτερο μέρος του διακόσμου είναι ορατό στον πιστό από οποιοδήποτε σημείο του εσωτερικού του. Θεωρητικά εξασφάλιζαν το ίδιο και για τους κεκοιμημένους που απεικονίζονται στη δυτική κόγχη. Άδηλο παραμένει αν, όπως στις περισσότερες ανάλογες περιπτώσεις, τα παιδιά έχουν ταφεί στο εσωτερικό του ναού.

Ο ταφικός χαρακτήρας του διακόσμου δηλώνεται και στις εικονογραφικές επιλογές. Η Δέηση στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας συναντάται κατά κόρον σε ταφικά παρεκκλήσια. Στον Άγιο Νικόλαο του Φουντουκλί, το θέμα δεν απαντά μόνον εκεί. Η διευρυμένη Δέηση με τη Θεοτόκο *Παράκληση*, τον Πρόδρομο και τους δύο ιαματικούς αγίους στο μέτωπο και εκατέρωθεν της κόγχης του ιερού, μαζί με εκείνες σε έκαστο από τους δύο κτητορικούς πίνακες, διατρανώνουν τον συμβολισμό της σύνθεσης και αντανακλούν τη σημασία που απέδιδαν οι κτήτορες στη μεσολάβηση των αγίων, προκειμένου να εισακουσθούν οι προσευχές τους.

Ο ψυχοπομπός αρχάγγελος Μιχαήλ, ο οποίος έχαιρε ιδιαίτερης τιμής στην περιοχή της Δωδεκανήσου ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο, εικονίζεται στη νότια κόγχη σε καίρια θέση, σε αντιστοιχία με την παρουσία του στην πύλη της ουράνιας Ιερουσαλήμ κατά την ημέρα της Κρίσεως. Παράλληλα, η απεικόνιση των αγίων αυτοκρατόρων Κωνσταντίνου και Ελένης επιτείνει τον ταφικό και, κατ' επέκταση, σωτηριολογικό χαρακτήρα του εικονογραφικού προγράμματος, καθώς ο σταυρός

συμβολίζει τον επίγειο θάνατο και την ανάσταση. Εσχατολογικό περιεχόμενο ανιχνεύεται και στην επιγραφή του Αγγαίου στο μέτωπο της δυτικής κόγχης, όπου τονίζεται ότι «ή δόξα τοῦ οἴκου μεγάλη, ἡ ἐσχάτη ὑπὲρ τὴν πρώτην». Αλλά αυτή και μόνη η απεικόνιση των τριών απογόνων του Βαρδοάνη, κάτω από την εν λόγω παλαιοδιαθηκική επιγραφή, σε παραδείσιο τοπίο, με την αντιπαραβολή του κόσμου των ζώντων σε σχέση με αυτόν των τεθνεώτων, θα αρκούσε για να δηλώσει τον ταφικό χαρακτήρα της εκκλησίας. Μολοντούτο, από το εικονογραφικό πρόγραμμα απουσιάζει η κατ' ἐξοχήν εσχατολογική παράσταση, αυτή της Δευτέρας Παρουσίας. Η απάντηση για την παράλειψή της δεν έγκειται μόνον στο γεγονός ότι η Δευτέρα Παρουσία έχει ελάχιστα απεικονισθεί στη Ρόδο, σε αντίθεση με τη μεσαιωνική Κρήτη, τουλάχιστον στα σωζόμενα μνημεία. Θα ήταν θεμιτό να συμπεράνει κανείς ότι, πιθανότατα, αντανακλάται η βούληση του κτήτορα να δοθεί έμφαση και σε άλλους νοηματικούς και συμβολικούς άξονες, έχοντας ήδη επιτυχώς καταστήσει σαφή τα σωτηριολογικά και ταφικά νοήματα.

Συνεπικουρικά προς τον εσχατολογικό χαρακτήρα του μνημείου λειτουργεί η έμφαση στην ίαση, μέσω των απεικονίσεων αγίων που είναι θεραπευτές και συνάμα προστάτες κατά των επιδημικών νόσων. Πλάι στον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο της ίδιας σύνθεσης παραστέκει ο άγιος Τρύφων. Στο ιερό βήμα, στηθαίος, σε θέση ιδιαίτερα προβεβλημένη πάνω από τον επώνυμο άγιο απεικονίζεται ο ιαματικός άγιος Μάμας. Ο θαυματουργός ιατρός άγιος, ο Παντελεήμων, στέκει ψηλά, πλάι στον πίνακα με το ζεύγος των κτητόρων. Παραπλεύρως εικονίζεται ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης, ο απόστολος Τιμόθεος Εφέσου και αντίκρυ η αγία Βαρβάρα, και οι τρεις προστάτες κατά των δερματικών παθήσεων, η τελευταία με έμφαση στην ευλογία. Οι περισσότεροι άγιοι που επιλέχθηκαν ενέχουν ιαματικές ιδιότητες, όπως ο Γεώργιος, για ρευματισμούς, πνευματικές αρρώστιες, διευκόλυνση στις ωδίνες της γέννας και αρωγή στην εύρεση χαμένων παιδιών. Από ένα ταφικό μνημείο με τέτοιο ιστορικό υπόβαθρο δεν θα μπορούσαν να λείπουν και οι ιαματικοί άγιοι κατά της πανώλης. Ο Χαράλαμπος, ο κατ' ἐξοχήν άγιος κατά της νόσου, εξαίρεται με τη θέση του πλάι στη Νικοποιού Θεοτόκο.

Άλλος βασικός πυλώνας της εικονογράφησης είναι ο μοναχισμός. Έχω ήδη αναφερθεί στον απόηχο του Ησυχασμού, ο οποίος είναι ορατός στον διάκοσμο. Από τα μοναστικά θέματα ξεχωρίζει ένα από τα οράματα της βόρειας κόγχης, αυτό του αγίου Παχωμίου με τον άγγελο, καθώς και μία από τις σκηνές του ευχαριστιακού κύκλου με δύο εκ των σημαντικότερων ασκητών, τη Μαρία την Αιγυπτία και τον αββά Ζωσιμά. Ας επαναλάβω ότι τη χορεία των αγίων μοναχών απαρτίζουν πέντε Παλαιστίνιοι ασκητές (Θεοδόσιος, Γεράσιμος, Σάββας, Ιωάννης ο Δαμασκηνός και Κοσμάς ο Μελωδός), τέσσερις Αιγύπτιοι (Ζωσιμάς, Μαρία Αιγυπτία, Ονούφριος και Παύλος ο Θηβαίος), και ένας εκ Κωνσταντινουπόλεως (Στέφανος ο Νέος). Υπό αυτό το πρίσμα μπορεί να αιτιολογηθεί και η απεικόνιση του πατριάρχου Αντωνίου Κωνσταντινουπόλεως στη χορεία των συλλειτουργούντων ιεραρχών της αψίδας, ως ιδρυτή της φημισμένης μονής του Καυλέα στην Πρωτεύουσα. Σημειώνω εκ νέου ότι η παρουσία του στο ροδιακό μνημείο αποτελεί, με τα γνωστά, άπαξ στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Δεν είναι ο μόνος. Σε τοπικό, εν προκειμένω, επίπεδο, και άλλοι άγιοι μοναχοί συναντώνται στο Φουντουκλί για πρώτη και μοναδική φορά στη μνημειακή τέχνη της Δωδεκανήσου, όπως ο άγιος Στέφανος ο Νέος, ο Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης και ο Γεράσιμος, σε σπανιότατη απεικόνισή του, με συνοδεία τον λέοντα. Παράλληλα, οι δύο σημαντικότεροι άγιοι ποιητές, ο Κοσμάς ο Μαΐουμά και ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, συνδιαλέγονται νοερά με τις υπερκείμενες τους σκηνές. Όλα τα παραπάνω σηματοδοτούν τη βαθιά πνευματική καλλιέργεια του κτήτορα και τη σοφία στον σχεδιασμό του προγράμματος. Η επιλογή όμως της πλειάδας αυτής των μοναχών, πέραν και εκ παραλλήλου με το πνευματικό υπόβαθρο,

πιστεύω πως παραπέμπει στο ενδεχόμενο της κοινωνικής απομόνωσης που πιθανότατα επέλεξε ο Βαρδοάνης μετά τον θάνατο των παιδιών του.

Παράλληλα, με τον πληρέστατο ευχαριστακό κύκλο και το Δωδεκάορτο αλλά και με θέματα όπως το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, τη Θεοτόκο Νικοποιοί και τον άγιο Στέφανο τον Νέο, διαφαίνεται και η πρόθεση του Νικόλαου Βαρδοάνη να τονισθεί η ορθή πίστη σε μια γεωγραφική περιοχή υπό λατινικό ζυγό.

Δεν λείπουν από τον διάκοσμο άγιοι, οι οποίοι έχαιραν ιδιαίτερης τιμής από το τάγμα των Ιωαννιτών ή τους κατοίκους του νησιού εν γένει. Η τοπική διάσταση της λατρείας πολλών αντικατοπτρίζεται μέσα από την απεικόνισή τους στο μνημείο, όπως ο άγιος Γεώργιος. Τα επίθετά του, Διασορίτης και Κορα(κιώτης);, αναδεικνύουν παράλληλα την ιδιαίτερη θέση που κατείχε στην περιοχή και στο νησί εν γένει, καθώς η μορφή του εξαιρείται με τις μνημειακές διαστάσεις του πίνακα που του αφιερώνεται, και με τον εμπιέστο γύψινο φωτοστέφανο. Οι προστάτες της γεωργίας και της κτηνοτροφίας Τρύφων και Μάμας, αλλά και η αγία Κυριακή ως προστάτις του θερισμού, όπως συχνά συμβαίνει σε ναούς της υπαίθρου, δεν λείπουν από τη χορεία των αγίων του Φουντουκλί. Στην πόλη της Ρόδου, και δη στο περιβάλλον των Ιωαννιτών ιπποτών, παραπέμπει η απεικόνιση της Μαγδαληνής και της Αικατερίνης, λείψανα των οποίων φυλάσσονταν από τους Ιππότες στο παλατινό παρεκκλήσι που ήταν αφιερωμένο σε αμφοτέρες. Άλλα λείψανα που κατείχε το τάγμα ήταν αυτά του αγίου Γεωργίου και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου. Δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο ότι όλοι απεικονίσθηκαν στο Φουντουκλί. Ο δε άγιος Παντελεήμων, ο οποίος προστάτευε τη Ρόδο κατά την πολιορκία του Μωάμεθ του Πορθητή, μόλις δέκα επτά χρόνια πριν από την ιστόρηση του ναού, λαμβάνει την τιμητική θέση που του αρμόζει ψηλά, πλησίον των κτητόρων.

Είναι φανερό ότι οι εικονογραφικές επιλογές στη διακόσμηση δεν εντάσσονται μόνον σε έναν από τους βασικούς νοηματικούς άξονες της εικονογράφησης. Άγιοι ιαματικοί είναι ταυτόχρονα προστάτες της γεωργίας και της κτηνοτροφίας. Παραστάσεις ευχαριστιακές συνδέονται με τον μοναχισμό (Κοινωνία Μαρίας της Αιγυπτίας), άλλες με την ορθοδοξία (όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας), άλλες μορφές ενέχουν χαρακτήρα ταφικό και παράλληλα διατρανώνουν την ορθή πίστη (Κωνσταντίνος και Ελένη, Παναγία Νικοποιοίς). Όπως συχνά συμβαίνει, η επιλογή των μορφών που απαρτίζουν την εικονογράφηση είναι πολυσήμαντη και πολυεπίπεδη.

Ποιος ήταν, λοιπόν, υπεύθυνος για το εικονογραφικό πρόγραμμα της εκκλησίας; Θα επιχειρήσω μια συνολική αποτίμηση όσων αναφέρθηκαν παραπάνω σε μια προσπάθεια να ανιχνεύσω εκφάνσεις της προσωπικότητας του κτήτορα. Κατέστη, θεωρώ, σαφές ότι ο Νικόλαος Βαρδοάνης ήταν πιθανώς ένας λόγιος. Και εάν δεν ήταν ο ίδιος ότι, κάποιος με πλατιά θεολογική γνώση τον καθοδήγησε. Πλείστα στοιχεία του διακόσμου το υποδηλώνουν. Πέρα από τις εικονογραφικές επιλογές και όσα ανέφερα αναλύοντας άλλες πτυχές του προγράμματος, η επιλογή του χωρίου του Αγγαίου στο μέτωπο της δυτικής κόγχης, ακόμα και τα σπάνια χωρία των επιγραφών στα ειλητά των αγίων, όπως του Κοσμά του Ποιητή ή του αγίου Θεοδοσίου του Κοινοβιάρχη αποτελούν σαφείς ενδείξεις. Το επίγραμμα δε πλάι στον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο, προερχόμενο από το συγγραφικό του έργο, αποτελεί άπαξ.

Από πού προερχόταν ο Νικόλαος Βαρδοάνης; Άδηλο παραμένει εάν καταγόταν από τη Ρόδο ή μετοίκησε στο νησί κάποια στιγμή προ του 1497/98. Οπωσδήποτε, δεν φαίνεται να ήταν μέλος της αγροτικής κοινωνίας της περιοχής, καθώς τόσο το αξίωμα του λογοθέτη, όσο η ενδυμασία του και αυτές των μελών της οικογένειάς του προδίδουν αστικό περιβάλλον. Δεν αποκλείεται να έζησε για

κάποιο διάστημα στην πόλη της Ρόδου, αν δεν καταγόταν κιόλας από εκεί. Σε αυτό συνηγορεί η ένταξη των αγίων που το τάγμα θεωρούσε προστάτες του στον διάκοσμο της εκκλησίας του, ιδίως της Μαγδαληνής και της Αικατερίνης. Στην κοινωνία της πόλης της Ρόδου ήταν γνωστά τα λείψανα που οι Ιππότες κατείχαν, και ασφαλώς ο Βαρδοάνης παρακολουθούσε τις εορταστικές εκδηλώσεις και τις λιτανείες στη μνήμη τους. Τη σχέση του Βαρδοάνη με το τάγμα, άλλωστε, προδίδουν και πραγματολογικά στοιχεία του διακόσμου, όπως ο σταυρός στο ένδυμα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Σταύρωσης ή η θυρεόσχημη επιγονατίδα του έφιππου αγίου Γεωργίου. Όστε αυτός, τουλάχιστον για εύλογο χρονικό διάστημα, θα έζησε στο περιβάλλον της πρωτεύουσας των Ιωαννιτών. Τα εκτεταμένα, σελτζουκικής προέλευσης διακοσμητικά σχέδια στις τοιχογραφίες της εκκλησίας του θα μπορούσαν να οδηγήσουν στην υπόθεση ότι αυτός προερχόταν από άλλη, τουρκοκρατούμενη περιοχή. Αλλά σε πολυπολιτισμικό περιβάλλον, όπως της Ρόδου, με στρατηγική θέση και σημαντικά λιμάνια, άνθρωποι και σχέδια ταξίδευαν και ενέπνεαν ή επηρέαζαν την τοπική κοινωνία.

Άδηλος παραμένει ο λόγος, για τον οποίον ο Νικόλαος επέλεξε την τοποθεσία αυτή για την ανέγερση του ναού. Ίσως η εύφορη αυτή περιοχή του ανήκε, πιθανώς να νεμόταν τα κτήματα και τις εργαστηριακές εγκαταστάσεις (ελαιοτριβείο) που έχουν εντοπισθεί εκεί. Ενδεχομένως το πλήγμα από την αρρώστια ήρθε με την απώλεια της μονακίβης, *θανούσης εις Ρόδον*, θυγατέρας του. Ο φόβος και οι οικονομικές του δυνατότητες τον έκαναν να καταφύγει στην ύπαιθρο, μακριά από την αποπνικτική ατμόσφαιρα της μεσαιωνικής πόλης, κατά το έθος των ευκατάστατων¹¹³². Τον ώθησε, ως φαίνεται, η ελπίδα πως ο καθαρός αέρας των βουνών θα έσωζε τα άλλα δύο του παιδιά, σε έναν τόπο, μάλιστα, που χρησιμοποιήθηκε μέχρι τη δεκαετία του 1960 ως σανατόριο. Δυστυχώς, όμως, και τα υπόλοιπα παιδιά του, τα αγόριά του, χάθηκαν. Η βαθιά πίστη και η απόγνωση τον έφεραν, αν δεν ήταν ήδη, πιο κοντά στον Θεό.

Αποφάσισε, λοιπόν, μετά από αυτήν τη δοκιμασία, να κτίσει έναν ναό προκειμένου να ταφούν τα παιδιά του. Επέλεξε έναν αρχιτεκτονικό τύπο κατ' εξοχήν κοιμητηριακό. Τον αφιέρωσε στον συνώνυμο, προστάτη αγίο του, στον οποίον είναι αφιερωμένο ένα μεγάλο ποσοστό των κοιμητηριακών ναών ανά την επικράτεια. Ανέθεσε σε έναν ικανό ζωγράφο την τοιχογράφηση του μνημείου. Επενέβη στην εκλογή των θεμάτων, προδίδοντας την πνευματική του καλλιέργεια. Δεν έδωσε έμφαση μόνο στα ταφικά θέματα. Ισομοίρασε τους νοηματικούς άξονες, τους πυλώνες του εικονογραφικού προγράμματος: θέματα ευχαριστιακά, κοιμητηριακά, έμφαση στην ίαση και την ελπίδα για ζωή, τον μοναχισμό και την ορθή πίστη. Δεν είναι μόνον ο θάνατος και το πένθος αυτό που αντικρίζει κανείς εισερχόμενος στην εκκλησία. Είναι όλα τα παραπάνω, ισάξια και ισοβαρή. Μερίμνησε να απεικονισθεί η οικογένειά του στη δυτική κόγχη και σε ξεχωριστούς πίνακες οι επιζήσαντες και οι κεκοιμημένοι, αντιδιαστέλλοντας τη χώρα των ζώντων με το παραδείσιο τοπίο. Δεν αρκέσθηκε όμως εκεί. Στους ολόσωμους αγίους της νότιας κόγχης, επέλεξε να απεικονισθούν οι άγιοι, των οποίων τα ονόματα φέρει ο ίδιος, ο Νικόλαος και οι δύο γιοι του, ο Μιχαήλ και ο Γεώργιος.

Ο ναός, λοιπόν, τον οποίο έκτισε είναι το οικογενειακό μασωλείο του Νικόλαου Βαρδοάνη. Ένα μνημείο *ad hoc*, ανάδελφο και μοναδικό, που κτίσθηκε με σκοπό να διαιωνίσει τη μνήμη των μελών της οικογένειάς του. Ίσως να είχε κατά νου να αποτραβηχθεί από τα εγκόσμια και να αναχωρήσει στην

1132. Πρβλ. Χαράλαμπος Γάσπαρης, «Ο λοιμός και το τάμα: Οι εκκλησίες του Αγίου Αθανασίου στον μεσαιωνικό Χάνδακα», στο *Μαργαρίται*, 412.

απομονωμένη τοποθεσία όπου ανήγειρε την εκκλησία, πράγμα που δεν τεκμαίρεται ούτε από την απεικόνισή του ως λαϊκού, ούτε μπορεί να υποστηριχθεί από άλλα δεδομένα. Ο Νικόλαος Βαρδοάνης, ο δωρητής με το υψηλό αξίωμα και την οικονομική ευχέρεια που του επέτρεψε να αποτυπώσει τόσο τον βαθύ του πόνο λόγω του χαμού των τριών του τέκνων, όσο και τη βαθιά του πίστη στο ταφικό μνημείο που τους ανήγειρε, φρόντισε η τοιχογράφηση να καταστεί το μέσον για τη διαιώνιση της μνήμης της οικογένειάς του. Τα ονόματά τους, άλλωστε, θα μνημονεύονταν και κατά την προσκομιδή, τουλάχιστον στην ημέρα του εορτασμού του αγίου Νικολάου, όσο και σε τυχόν επιμνημόσυνες δεήσεις. Απευθύνθηκε στον υπεύθυνο της τοιχογράφησης για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα, προκειμένου να απεικονισθεί εύγλωττα το παρελθόν, το παρόν, και το μέλλον της οικογένειάς του. Ο ανώνυμος ζωγράφος της εκκλησίας, στο μεταίχμιο μιας εποχής και στο μεσοδιάστημα κοσμοϊστορικών γεγονότων για το νησί της Ρόδου, προσκολλημένος, κατά το μάλλον ή ήττον στη βυζαντινή εικονογραφία, μετέρχεται σύγχρονων τεχνοτροπικών ιδιωμάτων χαρίζοντας ένα αποτέλεσμα εντυπωσιακό, καίτοι δυσανάγνωστο με την πρώτη ματιά στην παρούσα κατάστασή του.

NIKOLAOS MASTROCHRISTOS

**THE WALL-PAINTINGS OF HAGIOS NIKOLAOS
AT PHOUNTOUKLI-DIMYLIA, RHODES (1497/98)
AND THE ART OF PAINTING DURING THE LAST YEARS
OF THE HOSPITALLER'S RULE IN DODECANESE (1453-1522)
(SUMMARY)**

This at hand study, the result of a doctoral thesis defended at the University of Athens, focuses geographically on the island of Rhodes and chronologically between the period following the fall of Constantinople (1453) and until the loss of the island to the Turks in 1522. The church of Hagios Nikolaos at Dimilia which is the object of this study has been considered traditionally as a key monument for this period since it is dated by inscription to the year 1497/98 and its painted decoration is amongst the few entirely surviving on Rhodes.

This study is divided in three main chapters. The first chapter is dedicated to a historiographical survey where earlier publications and views of previous scholarship referring to the church are primarily cited. An overture to this long discussion about the monument is the short report which overviews the situation in which the church was left after the restoration works that were carried out by the Italian Archaeological Service during the interwar period. After the latter the main subject of this study commences with a brief historical examination of Hospitaller Rhodes (1309-1522) according to the existing bibliography. Major events and relevant information about the island is recorded and highlighted; in a short size-wise and separate subchapter the village of Dimilia is brought to light and examined within the Hospitaller timeframe, since the church of Hagios Nikolaos belongs to the district of this village. The second chapter of the study explores all the relevant information pertaining to the architecture of the church of Hagios Nikolaos.

The third chapter, whose extend is justifiably larger due to the importance of the frescoes, is dedicated to the paintings of the church. At first the iconographic programme is presented in detail, described analytically, reconstituted accordingly where the paintings are not visible anymore, and laid out in its entirety in order to shed some more light on certain aspects of it. The presentation of the iconographic programme is followed by the systematic and thorough study of the paintings themselves, where each subject is inventoried, grouped, and examined therein. The next subchapter explores the patronage of the church from a twofold aspect, the literary evidence on the one hand, which is the dedicatory inscription of the monument, and the visual representation of its patron and his family on the other. The analysis of the iconographic programme and of the subjects that were chosen to be displayed on the walls of the church was considered best to come after the separate iconographic examination of the scenes as that helps elucidate the mindset of the patron or of the painter both of whom were responsible for the final selection and at the same time enlightens our understanding of this otherwise composite programme. The most challenging and at times daunting task, however, in this study was the stylistic examination of the paintings whose state of preservation is considered poor. The aesthetic assessment of the paintings and their subsequent contextualisation within the artistic milieu of the Dodecanese draws the concluding remarks on a general appreciation layout which refers also to the

medium of the portable icons, a complimentary but equally important aspect of the late medieval monumental art on Rhodes.

In the last section of the study the data recapitulated are those that allow us to outline the personality of the patron and the painter alike and to sketch broadly the socio-political situation on Rhodes at the end of the 15th century.

THE MONUMENT

The church of Hagios Nikolaos at Phountoukli is situated at the verdant slopes of the mountain Prophet Elijah and approximately some 3 km away from the nearby villages of Dimilia and Eleousa in a woodland area. The area goes by the name Phountoukli which not only stands for the church of Hagios Nikolaos but also for the spring at the courtyard of the church.

The church is dated by inscription exactly to 1497/98 and this makes the edifice one of the most important medieval monuments on the island because of the uncommon architectural plan it employs and of the special artistic merit of its frescoes despite their state of preservation today. The church has attracted scholarly interest in the past but mostly in a rudimentary manner in articles or collected volumes which refer to the depiction of its donors. This gap in the scholarly research is attempted to be filled in by this thorough study.

The church belongs to a rarely employed architectural type that of the tetraconch plan (Fig. 1) which numbers on Rhodes in total three examples alongside the churches of the Dormition of the Virgin at Salakos and Hagios George Chourmali at the medieval town of Rhodes. However, the church of Hagios Nikolaos stands out as it is the only one out of the three tetraconch churches which has preserved its mural decoration. The square of the *naos* is accommodated by a cylindrical dome whose drum is perforated by four windows at the cardinal points and richly articulated with niches separated by carved double colonnettes with knots. In each of the sides of the square apsidal configurations are attached to it covered by conchs. Of these the eastern one is deeper since a vault is inserted in between. Each of the lateral conchs alongside the western are equipped with a rectangular portal centrally placed. A small arched single-light window is opened in the eastern conch. The twelve-sided dome has been categorised by Orlandos in his 'Rhodian' domes examination. The interior of the church is equipped at the genesis of the vaults with clay jars as sonic devices which would enhance the acoustics of the edifice. The north portal of the church, which was the main entrance, is equipped with a semi-circular tympanum and above the latter with three glazed wares in the capacity of *baccini* decorative elements (Figs 9, 10).

Details from its brickwork or the occasional use of tiles in the vertical joints, which assumingly have decorative use, and comparisons with the closest available parallels overthrow the previously expressed view that the church was built at an earlier period and was renovated on the occasion of its mural decoration. On the contrary it seems that the church belongs to one and only building phase contemporary to that of the frescoes that is in the end of the 15th century.

THE PAINTED DECORATION

On the eve of the 20th century the church had fallen in a fairly ruinous and abandoned state, which caused serious damages to the painted decoration as the rainwater inserted the interior of the edifice. However, during the Italian occupation of Rhodes (1912-1943) the church was conserved by the Italian Archaeological Service in the 1930s. The Italians following the aesthetics and practices of the period restored the monument and completed the missing parts of the decoration with extensive repainting and retouches. The homogenisation of the painting is what the viewer can see today at the monument, as in the case of the church of Hagios Phanourios in the medieval town of Rhodes whose frescoes were restored by the Italian Pietro Gaultiero De Bacci Venuti. Nevertheless, the actual problems with the frescoes are the great many and grave misunderstandings; for instance, the angel from the Annunciation has been repainted as a bearded figure (Fig. 26). Alongside the retouches of the faces the background was also redone, which gave a fairly pleasing result as the lost parts of the decoration were completely covered.

The iconographic programme of the church of Hagios Nikolaos is mostly intact but for the dome. The painted surface has been distributed in horizontal zones, three in the bema and the west conch and four in the north and south conch alike. The tympanum of the dome was painted with the figure of the Pantokrator who was flanked by twelve in groups of three fully length portraits of Prophets (Fig. 47). The four pendentives of the dome were decorated with the Evangelists, who were depicted seated on luxurious stools and flanked by their symbolic animals; at the southeast is Mathew, at the southwest is Marc, at the northwest is Luke and at the northeast is John the Theologian (Figs 50-53). On the face in each of the west and the east conch painted at the highest register are, barely legible today, majuscule inscriptions; the one that is discernible may probably be an Old Testament excerpt. Over the inscriptions on the apex of the conchs there are two images of Christ, the *Mandyliion* (Holy Shroud) on the east conch which faces the *Keramion* (Holy Brick) on the opposite west conch (Figs 48, 49). Conversely, the faces of the north and south conchs are decorated with geometrical motifs and their apexes with the whirl motif in medallions.

The semidome of the apse is decorated with the image of the Deesis (Figs 18, 90). Christ, half-length, is flanked by the full-length figures of the Virgin and Saint John the Baptist who are holding open scrolls and are turned towards him. The semicircular of the apse is decorated with the scene of the Communion of the Apostles (Figs 18-20). The right half of the scene depicts the Drinking of the wine, whereas the left half the Eating of the bread. The presence of Christ here is double, as is the depiction of the altar. The lower zone of the semicircular of the apse is decorated with the scene of the Melismos (Fig. 21). On the altar table the Holy Plate and Chalice are depicted empty and not followed by the forceps or the rest of the liturgical objects. Four full length images of officiating bishops flank the scene of the Melismos. Closer to the painted altar are the saints John Chrysostom and the Patriarch of Constantinople Anthony (Fig. 21), who are depicted with blessing gestures which they supposedly direct towards the Holy Gifts. The other two of the officiating bishops are according to the scholars Saint Athanasius, whereas his pendant is Saint Gregorius the Theologian.

The vault of the bema is painted with the scene of the Ascension (Figs 42-45). Christ has been depicted as the Ancient of Days who is being raised by four angels holding at the background a white,

rectangular in shape, piece of cloth. The viewers of the scene are organised in two groups of six, as is always the case, which take up each of the lateral sides of the vault. Below the Ascension the lower parts of the lateral walls are painted with images of saints in two zones. The upper zone is a zone with medallions of saints in groups of three. All those figures are today barely visible and thus unidentifiable. Only some of the saintly figures may be identified; on the north wall probably Saint Lavrentios (Laurence) (Fig. 62) is the third to back and his is facing the identifiable image of Saint Mamas (Fig. 63). On the north wall the space above the niche of the prothesis (Fig. 100) is decorated with two smaller in width medallions with saints. Their identification as Saint Eleutherius and a deacon is debatable (Fig. 56). The lower zone of the north wall is painted with two full length figures probably that of deacon Stephen and Saint Romanus the Melodus (Fig. 59) holding censers. On the lower zone of the south wall on each side of the niche of the diakonikon are two saints; on the right is the patron saint of the church, that of Saint Nicholas (Fig. 54) in the shape of a portable image; the diminutive figures of the Virgin and Christ from above look down towards him, whereas on the left of Saint Nicholas two more unidentifiable saints vertically positioned complete the iconography (Fig. 64). Below the apex of the eastern conch's face the image of Annunciation is on its usual space; the Archangel Gabriel is depicted on the right part and the seated Virgin on the left side (Figs 26, 27). Right below the angel, there is another image of the Virgin named as *Paraklesis* in the type of Nikopoios with Christ in a mandorla right in front of her chest (Fig. 91). The Virgin's pendant is Saint John the Baptist who is painted opposite the latter on the left side of the arch turning towards the bema and holding an inscribed roll (Fig. 92).

The semidome of the south conch is painted at the top with the scene of the Nativity fully developed with the complimentary episodes present, such as the Washing of little Jesus, the Adoration of the Magi, the Shepherds and the celebrating angels (Fig. 28). Below the Nativity, three scenes are displayed following a chronological sequence; the Flight to Egypt, the Hypapante, and the Baptism (Figs 29-32). The scene of the Flight to Egypt depicts the Virgin seated on the back of an ass, whereas Joseph holds the baby Jesus as they arrive to the city. In the Hypapante scene Jesus is already in the lap of Symeon, while the protagonists of the scene have been arranged in groups of two on each side of the ciborium. The last scene, that of the Baptism, places Jesus centrally right in the water flow of the river Jordan. This placement is not random it rather serves the purpose to receive the baptism by the gaunt figure of Saint John the Baptist. On the right side of the bank a group of three angels participates in the event. The four miniaturesque figures of children in the river give some sense of theatricality to the scene, as is most often the case.

The semicircular of the south conch, below the scenes already explored, displays an upper zone with five saints in medallions. Only three of the depicted saints have so far been identified, Saint John Damascenus, Paul the Theban who is wearing straw clothes, and Cosmas the Poet (Figs 71-75). The first saint can be easily identified by the text that has been inscribed on his scroll, while the other are identified by their tituli. The lower zone of the semicircular displays full length portraits of saints; at the left the Archangel Michael wielding his sword (Fig. 70), next to him is the image of Saint Nicholas holding a closed gospel book (Fig. 55). The rest of the semicircular wall has been reserved for the mounted image of Saint George who is crossing the sea (Fig. 65). He is depicted seated on a white horse with luxurious harnesses. At the back of the saint's horse a miniature figure is identified to that of the servant George. The monumental character of the scene is further enhanced by the gypsum decoration

on the halo of the saint. Other details that are worth mentioning here are the holy names *Diasorites* and *Korak[iotes]* as well as the unique shape of the saint's knee guard which is fashioned as an escutcheon.

The east side of the face of the south conch is painted with some more saintly figures; Saint Barbara is depicted on top, without her crown but holding the vial of the healing saints (Fig. 84). Below her is painted the young agricultural saint Tryphon in court dresses and with a halo decorated with crosses (Fig. 69). The west side of the face depicts on the upper part Saint Panteleemon in a full-length portrait holding his medical tools (Fig. 67). The latter is followed in a vertical configuration and in medallions, Saint Timotheus (Fig. 58), one of the Seventy Apostles, and the miraculous female saints Kyriake and Paraskevi (Figs 85, 86), as the personifications of the two most important days of the Holy Week.

The semidome of the west conch houses the scene of the Dormition of the Virgin (Fig. 46), the most significant Mariological feast. Right below the Dormition the three scenes pattern is repeated here too again with a chronological sequence; the Transfiguration of Christ, the Resurrection of Lazarus and the Entry into Jerusalem (Figs 33-35). The Transfiguration scene takes place in a rocky background which represents Tabor Mountain. Present in the scene are the three Disciples of Christ, Peter, James, and John, whereas Christ is between the prophets Moses and Elijah. In the Resurrection scene Lazarus, the resurrected friend of Christ, is depicted in front of his tomb which is fashioned as marble temple-looking sarcophagus. In the Entry into Jerusalem scene Christ is seen seated on a white ass arriving to the walls of Jerusalem followed by three of his disciples.

The whole of the semicircular of the west conch is painted with the monumental in scale and format depiction of the effigies of the donor couple, Nikolaos Vardoanes and Eudocia Strevlou. This configuration is repeated in the semicircular of the north side of the conch where the effigies of the three dead children of the couple are painted (Figs 95-99). The south side below the face of the west conch is painted with the figure of Saint Zosimus from the two-parts scene of the Communion of the Saint Mary the Egyptian (Fig. 24). Saint Theodore Stratelates is painted in the middle of this part of the wall (Fig. 66). A striking feature from this saintly image is the very good state of preservation of the saint's holy name. Below the latter envelops the multi-versed dedicatory inscription of the church (Fig. 94). The north side opposite Saint Zosimus is the figure of Saint Mary the Egyptian (Fig. 25). Below, the elder and hermit saint Onouphrius (Fig. 76) is depicted in his classical format with the very long beard that covers his naked body. He is also shown here holding an open scroll.

The semidome of the north conch is painted with the monumental in scale scene of the Crucifixion of Christ (Fig. 38). The dead Christ on the cross is surrounded by his mother and her companions, Saint John the Theologian, Longinus and the soldiers. At the same time the celestial sphere participates in the sorrow of the scene with lamenting angels and the cosmological symbols of Sun and the Moon radiating from above. In the next zone the three scenes with the chronological sequence are displayed as follows; the Christ Elkomenos, the Descent to Limbo and the scene of the Marys at the Tomb. In the first scene Christ is accompanied by two soldiers and Simon from Cyrene who carries groaning the cross to Golgotha (Fig. 36). In the scene of the Resurrection (Figs 39, 40) Jesus steps on the gates of Hades holding the Anastasis Cross and resurrecting Adam from the dead. The figures whose presence is constant in the scene are Eve, Abel, and the king Prophet David. The scene of the Marys at the Tomb (Fig. 41) has as its focal point the figure of an angel dressed in white who is seated on the marble tomb and turning towards the three Myrrh bearers. Mary Magdalene is probably the young redheaded

female figure wearing earrings and who leads the group of the women. She holds an unguentarium and a *katzion* (censer). In the floor of the tomb the painter has depicted the fine linen (*othonion, soudarion*) in which the dead body of Christ was wrapped in.

The semicircular of the north conch is painted with Evangelical scenes and below the latter follows a zone with visions and miracles; on the left first in row is the vision of Saint Pachomius (Fig. 88) where the ascetic is depicted leaning on a rod and talking to the angel dressed in monastic garments. In the middle a unique scene of the miracles of Saint Nicholas is painted (Fig. 89). The patron saint apart in the scene there is also present an unidentified being and Jesus. In all probability this is an iconographic compilation made out of three miracles of the namesake saint. On the right the vision of Peter of Alexandria (Fig. 23), an artistic representation of one of the episodes that occurred in the First Oecumenical Council of Nicaea (325). The patriarch depicted on the left turned towards the young Jesus, who is wearing a torn chiton and who is also depicted as being sacrificed on the altar, whereas under the altar Arius is depicted hunkered down. The western lower register of the north conch is taken up by the saintly figures of monastic saints: Saint Gerasimus with the lion on the right, Theodosius the Cenobiarh and Sabbas the Holy (Fig. 78) and the eastern by the imperial couple of Constantine and Helen who are both holding the holy relic of the Cross (Fig. 87). The western side of the face of the north conch has a rare depiction of Saint Magdalen (Fig. 82) and below her of Saint Stephen the Younger who holds a medallion with Christ and an inscribed roll (Fig. 77). Finally, in the eastern side above is Saint Catherine who wears a sumptuous crown (Fig. 83) and below the elder Saint Charalampos (Fig. 57).

The narrow surfaces between the scenes and the portraits, as well as those that are created from the architectural configuration of the building are filled with decorative motifs (Figs 100-106). Those motifs have a great variety of shapes and forms and their vocabulary draws from the earlier Byzantine art, such as the double axes or the spirals, and other rather unique in concept motifs such as the eight-pointed stars. Similar star-motifs to those employed in Phountoukli have also been encountered in ceramic tiles produced in the areas of Konya, Antalya and Alania in Turkey. Evidently the application of these motifs in large panels which cover extended surfaces of the walls should be considered as a reflection of the similar in concept Seljukid decorative mode in buildings. Their extend, alongside their placement in the lower wall registers of the bema, is something unique for the church of Phountoukli since such motifs in regular Byzantine mural paintings were used in smaller border surfaces.

As already mentioned, on the semicircular of the western conch in a prominent place have been arranged in two panels the portraits of the donors and their children. On the south of the western entrance (Figs 95-97) in a bluish background the elder Nikolaos Vardoanes is depicted dressed in a sumptuous dress which bear distinctive evidence of his social status. Next to him is depicted his wife, Eudocia Strevlou. The couple is holding a model of the church that they present to Christ the Saviour, who is directing a gesture of blessing from above. On the north of the entrance (Figs 98, 99) there is another panel in a whitish background with birds and vines suggesting a heavenly landscape. On this panel the three children of the couple, Mary, Michael, and youngster George in their middle, are receiving Christ Emmanuel's blessing. The inscriptions that accompany the portraits inform us that this is the family of *pansevastos logothetis* Nikolaos Vardoanes. The children died of the plague in 1497/98 and as an inscription over Mary's head reads, she died in Rhodes's town.

More information about the family may be gathered by the dedicatory inscription that was placed

on the face of the western conch next to Vardoanes. We learn that in the year 7006 (1497/98) the church of Hagios Nikolaos was built by the donation, expenses and labour of *pansevastos kyr* Nikolaos Vardoanes and his wife. The names of their kids are also cited in the dedicatory inscription, as in their panel but for the name of Michael which has not survived on the panel.

REMARKS ON THE ICONOGRAPHIC PROGRAMME

The extend of the iconographic programme of the church of Hagios Nikolaos corresponds to the dimensions of the monument and the configuration of a tetraconch church. Both the subjects and the figures are distributed according to the symbolic meaning of the church as a microcosm where the dogmatic principles of the Orthodox church are served; the scenes include liturgical subjects, which in our case are not limited only to the bema, narrative scenes from the vita and the Passion of Christ, two visions and a scene from the vita cycle of Saint Nicholas the patron saint of the church and a great number of isolated saintly portraits. This ensemble is completed by the inscriptions, the decorative motifs and of course the portraits of the donors and their children.

Among the *Liturgical subjects* that are brought in this discussion we mention the scene of the Communion of the Apostles which is depicted in the semicircular of the apse. Christ is depicted twice in the scene in order to underscore his dual nature and the twofold character of his participation in the Holy Eucharist (Figs 18-20). The dogmatic content of the mystery of the Holy Eucharist is further enhanced by the scene of the Melismos and the depiction of the officiating bishops. In the group of the bishops the two saints John Chrysostom and Gregorius the Theologian are in a privileged position whereas Saint Athanasius, presumably the patriarch of Alexandria, alongside Anthony of Constantinople (Fig. 21) seem to further enrich this group with prominent prelates of the official Church. Evidently the representation of the latter may be associated with the literacy level and the intellectual cycles of the donor and could also be used to indicate that the final call for the depiction of this image was his. An epigram written betwixt and between the scenes of Melismos and the co-officiating bishops seems to have been inspired by the Homilies of Saint John Chrysostom which were circulating widely and were very popular during the Middle Byzantine period (Fig. 22). The group of the deacons (Figs 59-64) is depicted next that of the bishops in order to underpin their contribution to the preparation of the Holy Sacraments alongside their auxiliary capacity. The Ascension scene (Figs 42-45) is typically painted on the vault of the bema and placed in front of the Deesis of the apse; the scene is vested with rich symbolic meanings and theological connotations that refer to the Last Judgement. The latter are emphasised by the figure of Christ as the Ancient of Days, a representation which in our case study may take a plethora of interpretations (Fig. 42). Among other things it is believed that this depiction of Christ enhances painterly the dogma of the Incarnation. Hence, it may be assumed that the painter was based on both dogmatical and symbolical reasons when he decided to paint the figure of Christ. Other details noteworthy from the same scene are the angels who hold a cloth onto which the image of Christ is carried. This interesting yet uncommon detail presumably illustrates in an abstract way the clouds on which regularly Christ steps on. The latter are rather frequent as features in Western depictions of the scene and symbolise Christ's divine origin and return to the Heavens.

Thus, the bema of Phountoukli bears all three representations pertinent to the triadic God: the Ancient of Days in the Ascension, Christ Pantokrator in the Deesis, and that of the Holy Spirit which is also a reminder of the Annunciation. Furthermore, the two previous depictions of Christ along with that of the Christ Emmanuel, which the Virgin Nikopoios of the Deesis holds, form a concise illustration of the three different ages of Christ. Conversely, the base of the dome enriches the iconographic repertoire of the images of Christ, with his two, this time, divine images of his, the Holy Mandylion and the Holy Keramion (Figs 48, 49). Both of these two images became popular after 1204 when the Latins sacked Constantinople as a reminder of the latter's impiety.

The scene of the vision of Saint Peter of Alexandria is painted on the tip of the northern conch close to the bema (Fig. 23). This scene is vested with complex theological meaning. Its content is both liturgical, eucharistical and dogmatical. Especially the latter refers to the dogma of the one substance between Father and Son in the Holy Eucharist. The location of the scene in the naos and not in the bema of the church of Hagios Nikolaos is a unicum. Nevertheless, with regard to the location of the scene, it should be pointed out that it has been grouped with other similar scenes in that register, the closeness to the bema apart. The last liturgical subject in this cycle is the scene facing that of the Annunciation, the Last Communion of Saint Mary of Egypt (Figs 24, 25). The scene whose underpinning is profoundly Eucharistic, since it refers to the Holy Communion, is at the same time a prototype of sincere penitence and purification and of a lifestyle devoid of any material or fleshly pleasure.

The cycle of the Christological themes, which develops in the upper registers of the apse should be considered as complete. The narration of the cycle starts with the scene of the Annunciation in front of the bema following a clockwise sequence and ends there as well.

Other subjects that may be recognised in the iconographic programme of the church are the burial ones. The first and foremost such subject is the scene of the Deesis painted at the apse of the bema (Figs 18, 90), a rather regular feature in churches of the Byzantine periphery. Of course, the eschatological character of the scene far more prominent in burial chapels, otherwise the multivalent meaning of the scene renders it appropriate for any other church decoration. Nevertheless, another set of images of the Virgin and Saint John, painted on the lower registers of the eastern arch's face coupled with the depiction of the Holy Mandylion on its apex, can also be interpreted as a Deesis, which is accompanied on the neighbouring registers with the saintly figures of Saint Charalampos and Saint Tryphon respectively.

It is noteworthy that the image of the Virgin is inscribed as *Paraklesis* which highlights the Virgin's intermediate capacity for the salvation of the living and the dead alike. The depiction of the Archangel Michael (Fig. 70) wielding his sword is placed between the south entrance and bema. This placement underscores the apotropaic function of the saint's image who not only is the guardian of the whole church but also, he is the psychopomp of the deceased. The figures of the imperial couple Constantine and Helen (Fig. 87) are painted in their usual place, near the entrance, here on the east of the north entrance, which enhances the eschatological and soteriological character of the programme. Similar features may be detected in the inscription painted on the face of the western conch 'ἡ δόξα τοῦ οἴκου μεγάλης, ἡ ἐσχάτη ὑπὲρ τὴν πρῶτην' (Prophet Haggai ?). The excerpt which directly refers to the rebuilding of the temple of Solomon is at the same time an indirect reference to the afterlife of the family members of the donor. Notwithstanding, the burial character of the church is further enhanced by the panel depicting the deceased children of the donor in a heavenly background, which is placed beneath that very inscription.

The *monastic-ascetic* values are represented by analogous in content scenes or figures in the iconographic programme. For instance, in the north apse of the church the painter has depicted the vision of Saint Pachomius (Fig. 88), who had been one of the founders of the monastic communities in Palestine during the 4th century. He is also regarded as the founder of the first coenobitic communities. The scene itself is not only rarely depicted in Byzantine painting but is unique in the Dodecanese as well according to the existing data. Among the saintly figures of monks, we cite five Palestinian ascetics (saints Theodosius, Sabbas, John Damascenus, and Cosmas), four Egyptians (saints Zosimus, Mary the Egyptian, Onouphrius, and Paul the Theban), and one Constantinopolitan (Saint Stephan the New). What is noteworthy about all these portraits is that they are only scarcely employed in contemporary iconographic programmes of Byzantine churches, the saints Onouphrius and Sabbas apart. Similarly, the depiction of another monk, that of Saint Gerasimus with his lion is fairly rare and probably the only one ever painted in the whole of the Dodecanese. The same holds true for the images of Saint Stephen the Younger and Saint Theodosius the Cenobiarch.

With respect to the rest of the saints special is the place which has been reserved for the patron saint, that of Saint Nicholas. The latter has been represented twice, once in the lower register of the bema in a panel that resembles a portable painting showing the dream of the Emperor Constantine and another in the lower register of the south conch where he is shown in a full-length frontal portrait. The only episode which belongs to his vita has been painted on the north conch (Fig. 89). This episode is an idiosyncratic synthesis which forms an iconographic compilation drawn from at least three different miracles of the saint; the fleeing of the demons from the tree at Plakoma, the conflict with the goddess Artemis and the destruction of the statues. The reason why such an episode was considered fit to be represented in the programme of this church is yet undefined. In other cases, the saints that have been chosen to be depicted are closely related to their protective capacities, e.g. Saint Charalampos (Fig. 57) is considered a healing saint of the plague, whereas Saint Tryphon (Fig. 69) is not only a healing saint but also a protector of the viticulture and for that a highly venerated saint in rural areas. The lower zone of the south conch has been reserved for the full-length portrait of Saint George on horseback crossing the sea (Fig. 65). Both the names *Διασορίτης* and *Κορα(κιώτης?)* alongside the monumental size of his portrait suggest probably the spread of a locally developed cult of a widespread and popular saint. The depiction of the next most popular military saint, that of saint Theodore Stratelates (Fig. 66), may be associated to his healing capacity.

Despite the fact that several saints have overlapping capacities and seemingly have been chosen according to the degree of appreciation pertinent to their twofold function e.g. intercession and healing alike as in the cases of Archangel Michael and Saint George, there is a number of purely healing saints that have been painted in the programme.

The most prominent of these are Saint Panteleemon (Fig. 67), the *par excellence* revered physician saint, Saint Charalampos (Fig. 57) with healing capacity against the plague, Saint Timotheus of Ephesus (Fig. 58) who is considered as the saint protector against dermatological diseases, and Saint Barbara (Fig. 84) who protects against the smallpox disease. This particular group of healing saints was in all probability chosen according to their healing capacity on the one hand and the endemic nature of certain diseases on the other, whose frequent appearance posed a recurrent threat to the population of the island during the Middle Ages.

Out of the group of holy women besides Saint Barbara and Saint Mary the Egyptian we also observe the following, Saint Mary Magdalene, Saint Paraskevi, and Saint Kyriake (Figs 82, 85, 86). The couple of the female saints Paraskevi and Kyriake is a typical example of saints with twofold meaning, as is almost always the case in the repertoire of the saintly figures of this edifice. For example, the saints who protect husbandry and agriculture namely Tryphon and Mamas are profoundly present in the programme but so is Kyriake who is considered the protector saint of harvest.

The hitherto presented study of the programme, both in terms of its iconographic analysis and interpretation as well makes it clear that the programme draws from established theological and liturgical truths. The cycles of the Life and Passion of Christ look extended, when compared to other examples, with the inclusion of rarely depicted episodes, such as the Flight to Egypt or Christ Elkomenos. The wide range of meanings that this complex programme showcases is probably the result of a well-trained painter and of a theologically intellectual donor.

The character of the programme conforms to a burial principle. It has already been noted that there are many eschatological subjects which are predominant; the two Deesis syntheses, the names *Sotir* and *Paraklesis* on the images of Christ and Virgin respectively, the psychopomp image of the Archangel Michael with his swaying sword, the presence of the imperial couple Constantine and Helen and many more that lead firmly to such an assumption. It is also noteworthy that the dedication of the church to Saint Nicholas can ascribe the monument to the category of the burial churches according to the available data. What is more, this character that has been acknowledged so far can further be identified in the donor panels; the panel with the couple is in contrast to that of their children who are painted in a heavenly background. Notwithstanding, their placement on the western apse wall which is frequently the *par excellence* place for the painting of themes with sepulchral connotations. Be that as it may, the painted decoration of the church gives emphasis to soteriological and eschatological subjects alike.

Parallel to that the programme of the church is full of subjects that promote the Orthodox dogma. The depiction of the vision of Saint Peter of Alexandria, the Virgin Nikopoios, Saint Stephen the Younger and the imperial couple of Constantine and Helen bespeak the Orthodox faith and impress emphatically the beliefs of the donor in a period where the loss of Constantinople had been considered as a watershed in many respects especially those pertaining to religious matters. Nevertheless, more nuances may be read into the decoration programme of the church such as those of Palamite theology which gave rise to the dogmatic discussions that followed and recognised Hesychasm as a special element of the Eastern Christian Church. Both the plethora of the monastic saints and iconographic details observed in scenes such as the Transfiguration lead to the conclusion that the Hesychast doctrine may actually be reflected on the programme despite the fact that these mural paintings are dated almost a century later.

At any rate the basic axis on which the iconographic programme of the church steps on are the one facet of this artistic creation, because the other is the contribution of the donor itself. Iconographic choices that can be ascribed at his call and intellectual being sealed the special character that is recognised in this monument and of course reveal with certain clarity aspects pertinent to his personality and lifestyle.

THE DONOR'S CONTRIBUTION IN THE CONFIGURATION OF THE ICONOGRAPHIC PROGRAMME

In what degree was the donor Nikolaos Vardoanes involved in the laying out of the iconographic programme of his church? As already mentioned, the reasons that led the donors to that area were mainly medical in order to safeguard their children from the plague. That being said, the depiction of healing saints in the iconographic programme beginning with Saint Panteleemon, one of the most popular saints in Rhodes and in the broader insular area, a development that was related to the foundation of the monastery of Saint Panteleemon in the nearby island of Telos. Legend has it that on the 27th of July the feast day of Saint Panteleemon, when the final battle was fought against the forces of Mohamed, the saint miraculously contributed in the lifting of the Turkish siege of 1480.

Saint Catherine was especially venerated in the city of Rhodes during the Hospitaller period, as the relics of her right hand and arm were housed in the namesake chapel of the Palace of the Grand Master. Saint Mary Magdalene in her unique so far depiction in the whole of Rhodes is also linked by the same means to the Hospital, the chapel of the palace. Besides, the chapel was actually dedicated to both female saints. The depictions of the patron of the Order Saint John the Baptist were generated by that capacity of the saint alongside the fact that some of the most renown relics of the Baptist had passed in the possession of the Order in 1484 when they were offered as a gift to the Hospitallers by the representatives of sultan Bayezid. The special honour with which Saint George was rendered on Rhodes, in all probability, must be linked to the relic of his right hand that belonged to the Knights of Rhodes. The last military saint of the decoration, Saint Theodore Stratelates, was highly revered by the Hospitallers. The same holds true for the Archangel Michael who enjoyed special honours in the Dodecanese already from the Early Christian period.

Special emphasis is paid to the hope of cure in this life via the depiction of a chorus of healing and physician saints from which outstanding are those who are protectors from the plague. The saints Athanasius, Charalampos, and Timotheus, alongside those already mentioned, were probably chosen because of the disease of the plague that deprived the Vardoanes couple of their children. It cannot be ruled out, regarding the saintly figures depicted in the medallions, that among the healing saints Saint Agatha of Catania, who was miraculous in the outbreaks of the plague, or Saint Sebastian, the *par excellence* saint protector against the plague, were not also included.

The hitherto presented information makes it clear that the cultural environment of the Hospitallers was familiar to Vardoanes. Some isolated features of the frescoes corroborate the above statement. The most important element from the scene of the Crucifixion, is the rendering of a white cross on the chiton of Saint John the Theologian as *appliqué*, an iconographic *hapax* which refers directly to the Order (Fig. 38). Another case in point comes from the shiny armour that the mounted Saint George Diasorites is wearing. The latter's kneecap has been fashioned as an escutcheon, another feature with cultural references to the Order.

The analytical examination of the iconographic programme of the church leads us to assume that the donor belonged to the educated and learned men of his time. The choice of the saints' portraits, the sophisticated excerpts of their texts, the merged scene with the miracles of Saint Nicholas and the eschatological inscription of Haggai on the face of the conch are just a few of the many telling examples

which attest to the above. The couple of the two most important saint poets, Cosmas of Maiuma and John Damascenus (Figs 72-74), points to the overlying scenes and at the same time holds scrolls containing *troparia* from the hagiographic orders which they composed for the respective feasts. This observation alone credits the iconographic programme with much sophistication. Besides, these two saints combine also the ascetic ideal with the spiritual education and may be considered as a symbol for a life of abstinence, prayer, and abnegation. What seems to surface here is with no hesitation the personality of Vardoanis and his prototypes. Other secondary features which exemplify the above conclusion, e.g. the epigram that Saint John Chrysostom holds in the scene of Melismos which is related to the gesture he is seen making, are unrecorded elsewhere.

The depictions of the saint ascetics who were considered the founding fathers of monasticism may also be linked to the educational background of the donor. The scene of the Vision of Saint Peter of Alexandria probably reflects the commitment of Vardoanes in principle; it could be equating his call towards monasticism and seclusion. To sum up the artistic configuration of the couple's lifestyle and stance, the *synaxaria* from where they chose and assembled the saints that they wished to depict, and the editing of the saints' excerpts make abundantly clear the means by which they were experiencing their mourning. Evidently, all the above require particularly an educational background alongside access to the written sources themselves, the latter's profound study and the despair that led them to this quest of solace. However, it is not mutually excluded that Vardoanes did not consult a high-ranking priest to set all these meanings in order. At any rate, the result is successful in that the ultimate meanings of the iconographic programme can still be deciphered.

It is clear by now that all the saints who were highly revered by the Order have been incorporated in the iconographic programme of church of Hagios Nikolaos. As stated earlier, the relics of some of the most famous saints, George, John the Baptist, Mary Magdalene, and Catherine, belonged to the Order and were housed in the chapel of the Palace of the Grand Master or in the Conventual church of Hagios Ioannes in the Collachium. It is not accidental that the donor included specifically these four saints in the iconographic programme of his church. Therefore, it is evident that the *logothetis* Vardoanes meant to pay honours to the locally revered saints and by doing that he reflected both the cultural environment of the Order and the importance that these saints had for the city of Rhodes, with which we already have suggested that he was affiliated. Nevertheless, he included also saints who by their capacity are laced to the agro-pastoral and rural character of the island, namely the saints Tryphon and Mamas.

It must be obvious by now that the programme of this sepulchral monument, with its iconographic wisdom and completeness of meanings articulates successfully the rest of the thematic subjects with harmony and sensitivity. The emphasis on the variety of them connects with the multifarious personality of the donor. Similar mindsets with that of Vardoanes, *mutatis mutandis*, can be detected in the programmes of other monuments founded by prestigious donors, e.g. the Kariye Djami of Theodore Metochites in Constantinople. The two centuries older church of Kariye Djami exhibits masterfully the main axis of its programme, i.e. the combination of the sepulchral subjects with the eschatological ones that were set to ensure the salvation of the donor's soul. Parallel to that, it would also be useful to compare the church of Phountoukli with other earlier Palaiologan burial monuments in which certain freedom and emphasis is paid to subjects that were meaningful to their donors. For instance, in Yük-

sekli in Cappadocia (13th century), in the burial church of the Panagia Vlacherna (13th century) in Arta, and elsewhere. Following the same sense Vardoanes driven by the death of his children seems to have built the church and illustrated it with his religious values and life principles before and after his tragic losses in order to secure a place for his family *in the monasteries of heaven* that so idyllically the brush of his painter has put on display on the panel with his dead children.

THE PAINTER OF PHOUNTOUKLI AND THE ART OF 15TH CENTURY ON RHODES

The monumental art of the Hospitaller period (1309-1522) has been in the focus of scholarly research for some decades now. Monographs and several articles have been dedicated to the study of painted decoration and frescoes of isolated monuments, or groups of monuments which date or have been dated in the same timeframe, thus offering complete views on matters of artistic development. Besides, the number of the approximately 90 churches surviving consists an attractive ensemble and makes them an appealing case study for the artistic production on Rhodes under the Latin rule.

The three major stylistic and iconographic currents have been identified: the Western art current, the 'eclectic' current, and the Late Byzantine art current. The first is traceable in the fragmentary frescoes surviving in the Latin cathedral, the church of Hagia Mary of the Castle in the town of Rhodes. These frescoes are, along with a few more fragments the most telling examples of the 'Western' art current and reflect the work of important Italian artists of the 13th and 14th centuries, such as Giotto, Lorenzetti, Simone Martini etc.

The eclectic current that was first designated and highlighted by the scholarly work of the late Elias Kollias, is the result of this cultural approach between Latins and Greeks on the island of Rhodes. The painters who belong to this current had the ability to choose their style and iconography both from the artistic milieu of Byzantine and Western art alike; these elements may be either intermingled or apposed. This artistic current by the end of the 15th/beginning of the 16th century lived its most prosperous period, as it can be attested by the, at least, eight surviving mural decorations that have been recognised on Rhodes.

Finally, the Late Byzantine current encounters between the rural monuments, especially those of the 15th century, a fairly closed group shares the same features in terms of iconography, whereas its style looks outdated since it does not follow the developments seen elsewhere. Among the principle features of this group are the retrospective use of prototypes, the solemn iconographic types without any sort of pretension, and the limited selection of western elements. This group includes a great deal of the churches of the Dodecanese among which two are securely dated, the church of Hagia Triada at Psinthos dated in 1407/8, and the church of Hagios Nikolaos at Marista dated in 1434/35. At the same time a handful of works which are considered of high artistic merit and belong to the late 14th century, e.g. the mural decoration of Hagios Georgios Pachymachiotis at Lindos, of Hagia Aikaterini in the city of Rhodes and of Panagia Kyra at Kerami in Sianna were executed by skillful painters who, presumably, can be directly or indirectly be linked to the Capital of the dying Byzantine Empire or to another important artistic centre in the region of the Eastern Mediterranean.

With these artistic currents in mind we will try to outline the art of one of the most impressive monuments of the Rhodian country, which is also the third securely dated monument of the 15th century. The tetraconch church of Hagios Nikolaos at Phountoukli is located within a verdant valley with pines and olive trees on the slope of the mountain Prophet Elijah close to the village of Dimilia in central Rhodes. Its painted decoration has been preserved almost intact except for the dome and is distributed evenly in zones; three in the bema area and the western conch, and four in the north and south conchs. The layout of the programme follows the typical standards; scenes in the upper zone, half-portraits of saints in the middle zone (where it exists), full length portraits of saints in the lower one. The church was built at the expenses of the *pansevastos logothetis* Nikolaos Vardoanes in the year 1497/98, as it can be deduced both from the dedicatory and the other inscriptional material that accompany the patrons' portraits and their deceased children on the western conch.

The fresco painting of the church was conserved by the Italian Archaeological Service which, however, applied the usual technique of overpainting in the missing parts of the original decoration. The extent of the overpainting – in some cases unsuccessful and misleading – is that much that any attempt towards the study of style is a daunting task. The 'untouched' areas, although merely identifiable, are enough in order to draw some observations and comparisons with contemporary works of the island. I will confine myself to a selective presentation of those saintly figures and scenes best preserved from a total of 60 figures and 20 scenes respectively.

The compositions are well organised and carefully constructed. A central axis and the traditional iconographic formats consist their principle design pattern. This axis is determined either by the main figure which draws the attention e.g. Christ in the scene of the Crucifixion or the Dormition of the Virgin, or by the timeless blue background which intervenes in symmetrically arranged and multifaceted scenes, i.e. the Vision of Saint Pachomius or that of Saint Peter of Alexandria, or the scene of the Flight to Egypt. In the latter the symmetry is invoked by the diagonal axes which are generated by the tips of the chariot and the buildings respectively, thus creating a rear-mounted triangle.

The planning of the scenes is mostly varied. The availability of space is what determines basically the arrangement regarding the number of figures and the way in which the latter are included; the same applies for the individual narrative details that enliven the scenes. The scenes that occupy the semidomes of the three conchs (Nativity, Dormition, and Crucifixion) have a big number of figures depicted due to the size and the oblong shape of the surfaces in which they are painted on. At the same time such a choice highlights also the ability of the artist to paint as many a portrait of different figures in several poses, thus stressing out his prowess. This detail may also be considered, from another point of view, an aspect of a *horror vacui* approach regarding the painted surfaces. Conversely, about the scenes painted in the rest of the remaining walls we can detect a narrational austerity and a tendency to omit even the onlookers.

Accordingly, space is shaped by the iconography of each scene, either with buildings or natural scenery, or with an intermingling of both, as is the case in the Flight to Egypt (Fig. 29). In other scenes, like the Dormition of the Virgin, the Three Marys at the Tomb (Fig. 46), or the Vision of Peter of Alexandria secondary elements, like the bed of the Virgin (Fig. 46) or the sarcophagus (Fig. 41) make the viewer to place himself mentally in the surrounding space which has been replaced by the timeless blue of the background. But the attempt to render depth and the third dimension to the imposing buildings

is not always a successful one. By placing the figures of the multifaceted scenes in superimposed levels the painter manages to create the dimension of time along with that of depth, as is the case in the scene of the Nativity (Fig. 28). In the isolated portraits such a rendering towards perspective can only be seen in the seated figures of the Evangelists (Figs 50-53) who are painted at the pendentives of the dome.

The figures, especially those placed in the lower zone, are robust and monumental in character. The portraits of the donors are rendered in almost life size format, and the same scale is also applied to the saints depicted on the lower zone of the semicircular of the three lateral conchs. However, the painter is artful and capable to insert saintly portraits even in more restrained spaces, such as the slender spots at the faces of the conchs, e.g. the figure of Saint Stephen the Younger or of Saint Onouphrios (Figs 16, 17). He is also capable in miniature painting full-length portraits as suggested by the circular medallions with portraits, as in the scene of the Annunciation, or the Holy Communion of Mary the Egyptian, or in the figure of Saint Panteleemon (Figs 14, 16, 67).

The majority of the solo saintly portraits are in bad state of preservation due to the effacement of the painting layer, therefore the discussion will be limited to the faces of the figures originating from the scenes instead. The faces are carefully designed with a distinct naturalism. The contours are rough and accentuate their dramatic appearance, as is the church of Panagia Parmeniotissa at Psinthos (Fig. 138). The great care with which the details are rendered recalls in some cases portable icons. The big almond-shaped eyes with contracted pupils are designed with dark brown colour and are crowned by well written eyebrows, whose shape and size varies according to the characteristics of each face. The noses, slightly hooked with the nose tendrils emphasised, come as down as far as the upper lip. The mouths are small with the lower lip curved, fleshy, and slightly projecting in contrast to the upper lip which is most often drawn with a simple thick dark brown brushstroke. The hair looks linearly formatted despite the attempt to render volume. Some of the tufts of the hair are executed with elaboration and alternate between darker and lighter tones onto which fine and subtle highlights interpolate.

Moving to rest of the details one thing is made evidently clear, that the painter is especially capable and prowess in the facial design. The angel from the Baptism has a firm and youthful face which is almost round (Fig. 108). The rough design is contrasted with the soft rendering of the flesh and his serene look. The slightly hooked nose is set against a small mouth and a pair of arched and well-designed eyebrows. The flesh is formed by light brown ochre and some shades in darker tones of the same colour. The fine white brushstrokes are merely visible in the rear canthus or the wrinkles of the robust neck. The hairstyle is rendered in a linear manner with alternations between violet/purple and black colours. The figure overall recalls examples from the Rhodian countryside, like the kneeling female figure from the scene of the Mocking of Christ in the church of Parmeniotissa (Fig. 109).

The depiction of the Virgin from the Crucifixion (Fig. 110) recalls the same figure in the scene of the Three Marys at the Tomb in the church of Hagios Ioannes in Kretenia of the middle of the 15th century (Fig. 111), while that from the Flight to Egypt (Fig. 112) is similar to the same scene from the church of the Dormition of the Virgin in Messanagros (Fig. 113). Christ's depictions bear some variation. The Pantokrator of the Deesis with his monumental posture which is manifested spirituality (Fig. 114), recalls the image of Christ from the same scene in the conch of Hagia Triada at Psinthos (1407/8) (Fig. 115). The Christ on the Cross (Fig. 116) refers to the image of Christ from the same scene that was uncovered in the sepulchral crypt of Hagios Spyridon church in the town of Rhodes (Fig. 117). The design

here is rough with some deep wrinkles grooving his face. Therefore, the image looks very similar, with slight alternations, to the painting from Hagios Spyridon especially in the overall rendition of his posture on the Cross, or his leaning head to his right shoulder.

From the surviving images of Christ two draw our attention the most; the Christ from the scene of the Resurrection of Lazarus and Christ from the Entry into Jerusalem (Figs 118, 119). In the latter scene the facial characteristics are the same with the majority of his representations so far: gracile face with short hair and beard, slightly hooked nose, and big almond shaped eyes build a figure austere and pensive. In the adjacent Resurrection of Lazarus scene, the figure of Christ is totally different. The bigger and slightly flattened head has tufted and dishevelled hair. The eyes are smaller with contracted pupils rendered particularly small like they are simple dots. The nose is flat and straight and the lips fleshy. Fine brushstrokes design the wispy and short beard, while his ears are asymmetrical. As it has been showcased from the presentation of the figures, especially those of the Communion of the Apostles the painter of Phountoukli is characterised by his ability in portraiture (Figs 19, 20). He can easily draw different faces each with its own physiognomic features. The differences in the depiction of Christ should be comprehended as variants made by the same hand rather than the hand of another painter from his atelier. Who could have been the inspiration in this occasion? Why was this variant chosen for this particular scene?

Similarly, naturalistic and realistic tendencies can be traced in few of the secondary figures of the scenes. The unsightly features of Jacob from the Flight to Egypt with his emphasised nose, big lips, and re-entrant chin (Fig. 120) along with the flautist shepherd or the maid from the Nativity (Fig. 28) are some of the most telling paradigms. Similar rendering can be found in the onlookers, especially those depicted in profile in other approximately contemporary monuments, the so-called Saint Bernardin church from the medieval city of Rhodes or the similar figure from the Nativity of the Virgin in the church of Panagia Kyra in Pylona or again in a wider context of the Easter Mediterranean the angel from the Baptism in Palaiochori of Cyprus.

It must be obvious by now that, although the church of Hagios Nikolaos has many similarities with contemporary monuments, it evades grouping. The various figural types and the special artistic expression alike make this monument unique. Nevertheless, the similarities that were highlighted above do help us substantiate its place within the insular artistic climate of Rhodes. The affinities as far as the design is concerned show relations with monuments of the eclectic style like the church of Panagia Parmeniotissa at Psinthos or Saint Bernardin in the city of Rhodes. On the other hand, there is a profound kinship in the overall rendering which recalls monuments of belonging to the Late Byzantine current, i.e. the Hagia Triada church at Psinthos or Hagios Ioannes at Kretenia both of which designate the artistic influences and output of our monument. The term *eclecticism* is succinctly at best describing our painter's artistic idiom. The artist was the last of his time who lived in a transitional period before dramatic changes were to take place on Rhodes; he was appointed by a learned, bourgeois, and socially outstanding person of the societal fabric of Rhodes who on a sorrowful occasion, the father and *logothetis* Nikolaos Vardoanes, decided to have his private church decorated. Following the orders of his sponsor the painter employed Byzantine iconography as his guide, but he masterfully combined it to the contemporary artistic expressions thereby he bestowed us a splendid, albeit illegible under modern circumstances, monument.

THE ARTIST

As shown hitherto it has been evident by now that the painter was not unfamiliar with the artistic developments that had prevailed during the first centuries of the 15th century before the fall of Constantinople. Nevertheless, he shows his personal preference to solemn and rather simple iconographic means in contrast to the variety of the isolated figures and the elaborate decorative motifs.

The scenes are rendered in traditional iconographic types which can be characterised as idealistic. Despite the fact that iconography looks purely Byzantine in its concept, some Western, albeit secondary, details are not lacking in depictions that reflect aspects of the medieval material culture. The type of Virgin's mantle is Western in its format as in other female figures encountered in different, but contemporary, painted decorations.

The *katzion* incense burner seen from the scene of the Three Marys at the Tomb or the glass *unguentarium* which Saint Barbara holds have their contemporary attestations from the archaeological record of finds retrieved from excavations. The portrait of Saint George Diasorites with the escutcheon-like kneecap on his armour is an interesting and unique reference at the same time. This detail is probably the result of a fusion between the 14th-century decorated prototypes of kneecaps or coats of arms which were on display on shields and banners of the military saints. Furthermore, the image of Saint John the Theologian from the Crucifixion bears an *appliqué* white cross analogous to those worn by the brethren of the Order as depicted in the miniatures of the manuscript of Caoursin held at the National Library of Paris. In the latter scene the realistic rendition of the cross with wood ribs recalls earlier Italian examples. The saints' halos consist of two types, the undecorated and the decorated ones; the decorated examples which are adorned with impressed and painted decorative details are encountered in the most popular and venerated saints.

The iconography apart from the painter follows the same prototypes stylistically too. The figures of the lower zone are robust and monumental in size. The painter is capable of adjusting the saintly portraits accordingly in any given surface, and that can be recognised in the portraits painted in the narrow spaces on the faces of the conchs and in the miniature portraits in medallion-size spaces. The surviving faces are well-drawn and executed in a naturalistic approach. The *proplasmos* is condensed to such a degree that it looks as monochromatic. The flesh in the faces has been built up in a two-fold way; linearly, with sharp contours which enhance the dramatic contrast between light and shade, and painterly as it may be seen in the greyish green shadows and in the hues used for the rendition of the skin. Special attention has been paid to the details that enliven the faces. For instance, the eyes are wide and almond shaped, the noses are slightly curved with projecting nostrils, the mouths are rather small sized, and the hair is treated linearly despite all efforts to convey volume.

In the previous discussion about the style it was highlighted that the scenes best preserved are the ones from where we can draw our observations regarding the figural style. One of these scenes is the Communion of the Apostles where the painter of Phountoukli exhibits his prowess in making portraits. He renders rather easily the physiognomic types (of his contemporaries?) with traits that can be termed as personal. In general, a naturalistic sense is identifiable in some of the Christ's portraits and in some secondary figures. The painter's principle interest lied in the treatment of colour; the colours are most often clear and only rarely are being mixed with some sense of experimentation for compositional and

other pretentious reasons. The clear colours alternate with mild hues evenly and the overall effect gives the impression of a rhythmic integration. The painter's beloved colours were the red and the blue. The role of light, as a basic component in the scenes, is limited but with a few exceptions, e.g. the scene of the Transfiguration where the role of the light is critical, and the artist seems to hark back to earlier prototypes reflecting the afterglow of the hesychastic doctrine of the previous century. In the majority of the figures the drapery is rendered by harshness and linearity that obscures the anatomy of the body. The painter works by emulating most of the time a variety of prototypes. For instance, the differing background colours applied to the medallions suggests an aspect of material culture stemming from the architectural sculpture. The same holds also true for the haloes of the saints; the use of ochre for their filling may be the most regular choice, but in a couple of cases such as the portrait of Saint George Diasorites is decorated with impressed motifs, or that of the Virgin Paraklesis is adorned with rosettes etc. which bespeaks influences from the metallurgy. Finally, the few discrepancies detected in style are probably the result of another hand working alongside the master painter, as it has been fairly often the case in analogous examples of painted monuments.

The painted decoration of Hagios Nikolaos at Phountoukli, despite being comparable with some other contemporary monuments, is basically a monument that evades categorisation. The study of its paintings has made it evidently clear that the two most conspicuous things about it are its diversity and its artistic idiom that render it unique. The affinities it has with some of the monuments of the later 15th century testify to its position within this artistic context and climate. The degree of affinities it has with 'eclectic' in style painted ensembles, such as the frescoes of Panagia Parmeniotissa at Psinthos, or Saint Bernardin in the town of Rhodes on the one hand, or proximity it exhibits in terms of rendition with frescoes of the Late Byzantine current, such as those of Hagia Triada in Psinthos or Hagios Ioannes in Krenia, define the limits of our painter's art. By way of conclusion we strongly believe that the most suitable term to describe the artistic idiom of the painter of Phountoukli is *eclecticising* art. This term expresses fairly accurately the harmonious integration and successful osmosis of the artistic means that was made possible via the heterogenous cultural landscape of the island. The latter should be deemed as responsible for the aesthetics of the frescoes of Hagios Nikolaos. The artistic training that the painter received, in all probability, was based on the traditional Byzantine painting produced on the island both in monumental and miniature scale as well. The anonymous painter of Hagios Nikolaos emulates his prototypes and at the same time he experiments but most of all he materialises his sponsor's wishes in the best possible way.

THE DONOR AND HIS CHURCH

The examination of the dedicatory inscriptions and portraits of the Vardoanes family makes it clear that the founder Nikolaos Vardoanes belonged to the high elite class of the Rhodian society both socially and economically. And although his titles may have been honorary without any actual office corresponding to them, the luxury with which his family is dressed underscores the family's wealth. The same is indirectly pinpointed by the cost that the erection and decoration of a church would have required. But it was only Nikolaos's origins that were conspicuous. His wife Eudocia whose family's

name was *Strevlou*, unknown from the Byzantine sources whatsoever, led Acheimastou-Potamianou to assume that she was also born to an aristocratic family.

The latent personality of Vardoanes has generated a series of questions. The fact that there are no archival documents referring to himself or his economic engagement could probably be circumstantial. The same holds true for his wife, whose family name is treasured on the dedicatory inscription. Arguably Acheimastou-Potamianou wonders rather justifiably if Vardoanes “was an immigrant that escaped enslavement from a formerly Greek territory that was conquered by the Turks and established himself with his family on Rhodes”. And by doing so he also managed to keep his titles which is unknown who bestowed on him. If this is so, then the representation of the Seljukid decorative tiles on the walls of his church would corroborate such a hypothesis. But what led this high ranking and fortunate official to erect such an impressive, at least for the scale of private foundations, church at this remote landscape?

The three, and probably the only, children the Vardoanes family had are depicted as deceased in front of a paradisiac scenery. Maria, the youngster George, and a male adolescent who should be identified with Michael from the inscription all died simultaneously. Both inscriptions, the dedicatory and the inscription that accompanies their burial portraits cite the year 1497/98. Understandably that could have been the reason to build a church in property held by the family. Could this insinuate that *sevastos* Nikolaos was a member of the landed aristocracy? Neither his title nor his dresses refer to such a thing but point to an urban environment. Therefore, he could not have been anything else but a *burgensis* of Rhodes. The reasons that made him found a church at this mountainous region of the island are more implicit than explicit.

The historical course of events as it unwraps from the inscription is the following: Nikolaos Vardoanes lost his three children to the plague. The plague was a recurrent situation in the Mediterranean throughout the medieval to the late modern period. Probably one of the most dreadful outbreaks of the 15th century is the one described by Emmanuel Limenitis or Georgilas in his work *The plague of Rhodes* which was written by 1500. As already noted by earlier scholars the year in which the Vardoanes children died is different than the one cited in the poem which is a couple of months after the beginning of 1498. However, we believe that this chronological gap should not be considered as a problem due to the fact that the plague was common disease whose outbreaks could trigger a pandemic. Thence, the children of the Vardoanes family could, presumably, be considered as the first victims of this outbreak. The fact that not all three of them may have died simultaneously is suggested by the inscription over Maria’s head where it is explicitly mentioned that she died of the plague in the city of Rhodes. If that was the case for the death of the two boys too it would not have been deemed necessary to be stressed. But obviously, that was not so, thence the differentiation had to be pointed out. The plague that took away the three children of Vardoanes was the reason for the erection of this church. Is there more evidence that can be deduced from both the architecture of the church and the frescoes?

The tetraconch church of Hagios Nikolaos is a fairly rare example of this architectural format even though this is a rather simplistic layout. As it has been pointed out it may be related to the round shaped buildings of the Roman period that had a burial function. The choice of this particular type of building, which is symmetrically rendered, alongside the monument’s modest height are the two elements that contribute the most to the viewer’s spiritual and mental uplifting due to the vantage point it offers to the decoration from anywhere in its interior. Parallel to that, the same privilege had also the

deceased who are depicted on the west conch of the church, although it is unclear whether or not the donors have been interred in the edifice itself.

Who was behind all these choices? Let us overview the hitherto presented evidence in order to assess the personality of Nikolaos Vardoanes. It must have been obvious by now that Nikolaos was an erudite man of his time as it may be gleaned by several points of the iconographic programme. The most eloquent of all are the inscription with the excerpt of Haggai on the face of the conch, the rarely used excerpts of the Cosmas of Maiuma and Saint Theodosius the Cenobiarch. Neither the epigram to the side of Saint John Chrysostom which originates from the saint's literary work must be considered random. Where did Vardoanes come from? It cannot be estimated if he was born on Rhodes or he relocated to it long before 1497/98. In any case, it seems unlikely to have belonged to the landed aristocracy as neither his titles nor his sartorial taste indicates this. He must have lived for quite some time in the town of Rhodes as it can be suggested by the saints that he chose when he was building the iconographic programme of this private foundation. These saints, who were venerated and held as protector saints of the Order, especially the female saints Mary Magdalene and Catherine underscore such a connection to the urban environment of Rhodes. The festivities or the litanies that were probably held in the feast day of those saints must have been known to Nikolaos Vardoanes, if he did not attend them too. Other details from the decoration that were mentioned above despite their secondary siting do not lessen Vardoanes's relationship and interaction to that specific urban and cultural environment. Yet on the basis of a singular Seljukid motif any attempt to connect Vardoanes to a lost Greek territory of Asia Minor is hazardous due to the insufficiency of the evidence. Be that as it may, it should always be remembered that the cosmopolitan environment of an international port of call of the Middle Ages, like Rhodes where people and ideas were travelling, would have been susceptible to new tastes and culturally exotic elements.

Why this particular location was chosen for his church is hard to define. He could have either owned some property in the area or he could have exploited the agricultural facilities (oil mill) that have been found in the vicinity. The death of his beloved daughter may have caused his flight away from the searing atmosphere of the town to the countryside where he, presumably, relocated with his family a well-known feature of the affluent elite classes. If this is so, then hope that the fresh air of the mountains was the best possible option to safeguard his male heirs in a place that up until recently was chosen to house a sanatorium could have led him to this decision. Nevertheless, the pandemic, which seemingly took the lives of many inhabitants of the island, won by taking his two boys too. This ordeal could have triggered his devotion to God if he had not already been very close enough.

Evidently, he decided to build this church to inter his children. The architectural format that he chose is burial by default. The dedication of the church to Saint Nicholas, his patron saint, is also another feature that corroborates this burial quality, since a great number of sepulchral churches are dedicated to him. He commissioned a painter to decorate the church, but he seems to have intervened by underlining his personal choices and his cultural refinement. In all probability, it was him who balanced the essential principles of the iconographic programme: liturgical subjects, sepulchral subjects, subjects related to healing and hope in life, and subjects related to monasticism and orthodoxy. It is not only the mortality and the grief that may be read in the interior of this church. It is equally all the above. He paid special care in representing the whole of his family together yet employing different

panels for the living and for the dead. The dead are represented in front of a paradisiac scenery. But he did not limit himself only to that. The emphasis to the monumental scale of the two saints after whom his boys were named, Michael and George, must have been his pick.

To sum up, this church is a private mausoleum, a church that was build *ad hoc* in order to eternalise their memory. If he wanted to live a secluded life or to become a monk is not clear from the evidence. It is more than evident that Nikolaos Vardoanes, an outstanding member of the local high-ranking elite with economic affluence built a church to express his deep grief alongside his strong faith. The burial church that he erected was the means to commemorate eternally his family. Their names, in all probability, would be commemorated as well in the feast day of the saint as well as in all memorial supplications. Evidently the painter was the means for the founder to express his family's past, present, and future. The anonymous artist, who lived on the verge of a new era for the island of Rhodes, was a trained artist more or less in Byzantine art, capable of working on the contemporary artistic idioms of his time. By doing so, he also bequeathed to us a unique, impressive, and, at the same time, illegible today work of art.

Σ Υ Ν Τ Ο Μ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Ε Σ

AAA	<i>Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών</i>
ABME	<i>Αρχεῖον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος</i>
ΑΔ	<i>Αρχαιολογικόν Δελτίον</i>
ΑΕ	<i>Αρχαιολογική Εφημερίς</i>
ΔΧΑΕ	<i>Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
ΔωδΧρον	<i>Δωδεκανησιακά Χρονικά</i>
ΕΕΒΣ	<i>Ἐπετηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν</i>
ΕΕΠολΣΑΠΘ	<i>Επιστημονική Ἐπετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης</i>
ΘΗΕ	<i>Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια</i>
ΚρητΧρον	<i>Κρητικά Χρονικά</i>
ΚυπρΣπουδ	<i>Κυπριακαί Σπουδαί</i>
ΛακΣπουδ	<i>Λακωνικαί Σπουδαί</i>
ΠΑΕ	<i>Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας</i>
AnBoll	<i>Analecta Bollandiana</i>
ArtBull	<i>The Art Bulletin</i>
ASAtene	<i>Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente</i>
BAR	<i>British Archaeological Reports</i>
BMGS	<i>Byzantine and Modern Greek Studies</i>
Byz	<i>Byzantion</i>
Byzslav	<i>Byzantinoslavica</i>
BZ	<i>Byzantinische Zeitschrift</i>
CahArch	<i>Cahiers Archéologiques</i>
CNRS	<i>Centre national de la recherche scientifique, Paris</i>
CorsiRav	<i>Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina</i>
DOP	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
DOS	<i>Dumbarton Oaks Studies</i>
JÖB	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik</i>
LCI	<i>Lexikon der christlichen Ikonographie</i>
ODB	<i>Oxford Dictionary of Byzantium</i>
PG	<i>Patrologiae cursus completus. Series graeca</i>
RbK	<i>Reallexikon zur byzantinischen Kunst</i>
REB	<i>Revue des Études Byzantines</i>
TM	<i>Travaux et Mémoires</i>
ZLU	<i>Zbornik za Likovne Umetnosti, Matice Srpska</i>
ZRVI	<i>Zbornik Radova Vizantološkog Instituta</i>

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη στην Αξό Μυλοποτάμου»:** Αλμπάνη, Τζένη. «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη στην Αξό Μυλοποτάμου». Στο *Ο Μυλοπόταμος από την αρχαιότητα έως σήμερα, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, V: Βυζαντινοί Χρόνοι*, επιμ. Ελένη Γαβριλάκη, Ιωάννης Ζ. Τζιφόπουλος. Ρέθυμνο: Ιστορική και Λαογραφική Εταιρεία Ρεθύμνου, 2006, 159-96.
- Άνθη Χαρίτων:** Παναγιωτάκης, Νικόλαος, επιμ. Άνθη Χαρίτων. Βενετία: Ελληνικόν Ινστιτούτων Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, 1998.
- Ανταπόδοση:** *Ανταπόδοση. Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή*, Αθήνα, 2010.
- Αντίφωνον:** Κατσαρός, Βασίλειος, επιμ. *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πουρναράς, 1994.
- Αργυρού, Μυριανθεύς, Ο ναός του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι:** Αργυρού, Χρήστος, Διομήδης Μυριανθεύς. *Ο ναός του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι*. Οδηγοί Βυζαντινών Μνημείων της Κύπρου. Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζίης Κύπρου – Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, 2009.
- Αρχοντόπουλος, «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης»:** Αρχοντόπουλος, Θεόδωρος. «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης στην ομώνυμη εκκλησία της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου». *ΑΔ* 41 (1986), Α', Μελέτες: 85-100.
- Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ»:** Αρχοντόπουλος, Θεόδωρος. «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ Καλύμνου». Στο *Κάλυμνος*, 385-409.
- Αρχοντόπουλος, «Μνείες για φορητά έργα ζωγραφικής στα Δωδεκάνησα»:** Αρχοντόπουλος, Θεόδωρος. «Μνείες για φορητά έργα ζωγραφικής στα Δωδεκάνησα με αφορμή έναν πίνακα στη μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ Ρουκουνώτη στη Σύμη». *ΑΑΑ* 35-38 (2002-2005): 271-82.
- Αρχοντόπουλος, «Παναγία η Φιλόστοργος»:** Αρχοντόπουλος, Θεόδωρος. «Παναγία η Φιλόστοργος: μία εικόνα από τον ναό του Ευαγγελισμού στ' Ασφενδιού Κω». Στο *Χάρις Χαίρε*, I, 317-28.
- Αρχοντόπουλος, Αγία Αικατερίνη:** Αρχοντόπουλος, Θεόδωρος. *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης στην πόλη της Ρόδου και η ζωγραφική του ύστερου μεσαίωνα στα Δωδεκάνησα (1309-1453)*. Ρόδος – Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αιγαϊακών Σπουδών, 2010.
- Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου:** Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μαρία. *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13, Princeton*. Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 1992.
- Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, Παντάνασσα:** Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μαρία, Μελίτα Εμμανουήλ. *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Τράπεζα της Ελλάδος, 2005.
- Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα:** *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2001.
- Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο:** Κατσαρός, Βασίλειος και Αναστασία Τούρτα, επιμ. *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο*. Αθήνα: Καπόν, 2015.
- Αχειμάστου, «Η εκκλησία της Παναγίας του Κάστρου»:** Αχειμάστου, Μυρτάλη. «Η εκκλησία της Παναγίας του Κάστρου της Ρόδου». *ΑΔ* 23 (1968), Μελέται: 221-83.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί»:** Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί της Ρόδου». Στο *Θωράκιον*, 247-62.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπητών:** Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπητών στο Νησί των Ιωαννίνων*. Αθήνα: Αδάμ 2004.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Θάρι:** Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. *Στο Θάρι της Ρόδου. Ο ναός και οι τοιχογραφίες της Μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού – Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2006.

Σημ. Περιλαμβάνονται συντομογραφημένοι οι τίτλοι που απαντούν πάνω από μία φορά στις υποσημειώσεις. Εκείνων που χρησιμοποιούνται άπαξ, παρατίθεται ο πλήρης τίτλος στην εκάστοτε παραπομπή.

- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Δύο αμφιπρόσωπες εικόνες»: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. «Δύο αμφιπρόσωπες εικόνες του Χριστού και της Παναγίας στη Ρόδο». *ΔΧΑΕ Λ'* (2009): 199-214. <https://doi.org/10.12681/dchae.650>.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας της Χρυσοπολίτισσας»: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. «Αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας της Χρυσοπολίτισσας και του αγίου Συμεών από τη Ρόδο». Στο *Όλβιος άνερ*, 217-28.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Κατσιώτη και Μπορμπουδάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Βαλσαμονέρου*: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη, Αγγελική Κατσιώτη και Μαρία Μπορμπουδάκη. *Οι τοιχογραφίες της μονής του Βαλσαμονέρου. Απόψεις και φρονήματα της ύστερης βυζαντινής ζωγραφικής στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών – Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, 2020.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ο νάρθηκας»: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. «Ο νάρθηκας». Στο Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Κατσιώτη και Μπορμπουδάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Βαλσαμονέρου*, 371-454.
- Βαραλής, «Εικόνα Ανάληψης»: Βαραλής, Ιωάννης. «Εικόνα με ιδιότυπη παράσταση Ανάληψης». *ΔΧΑΕ ΙΕ'* (1989-1990): 161-178. <https://doi.org/10.12681/dchae.1040>.
- Βαραλής, «Ευαγγελισμός»: Βαραλής, Ιωάννης Δ. «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο». *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997): 201-19. <https://doi.org/10.12681/dchae.1170>.
- Βασιλάκη, «Εικόνα του Αγίου Χαραλάμπους»: Βασιλάκη, Μαρία. «Εικόνα του Αγίου Χαραλάμπους». *ΔΧΑΕ ΙΓ'* (1985-1986): 247-60. <https://doi.org/10.12681/dchae.993>.
- Βοκοτόπουλος, «Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στην Ζάκυνθο»: Βοκοτόπουλος, Παναγιώτης Λ. «Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στην Ζάκυνθο». Στο *Θυμίαμα*, I, 347-52.
- Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγειες εικόνες στα Ίεροσόλυμα»: Βοκοτόπουλος, Παναγιώτης Λ. «Δύο παλαιολόγειες εικόνες στα Ίεροσόλυμα». *ΔΧΑΕ Κ'* (1998): 291-308. <https://doi.org/10.12681/dchae.1217>.
- Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη*: Βολανάκης, Ιωάννης. *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη Ρόδου και οι τοιχογραφίες αυτού*. Ρόδος, 1989.
- Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*: Βολανάκης Ιωάννης Η. *Ιστορία και Μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου της Νήσου Ρόδου*. Ρόδος, 1994.
- Βολανάκης, «Ναῦδρια του Κάστρου Χώρας Καλύμνου»: Βολανάκης, Ιωάννης Η. «Βυζαντινά και μεταβυζαντινά ναῦδρια του Κάστρου Χώρας Καλύμνου». Στο *Κάλυμνος*, 51-148.
- Βολανάκης, «Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνος Ρόδου»: Βολανάκης, Ιωάννης Η. «Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνος στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου». Στο *Ρόδος 2.400 χρόνια*, II, 367-74.
- Βολανάκης, «Ο ναός του Προφήτου Αββακούμ»: Βολανάκης, Ιωάννης Η. «Ο ναός του Προφήτου Αββακούμ στο Παραδείσι νήσου Ρόδου». *Δωδ.Χρον ΚΣΤ'* (2014): 211-51.
- Βολανάκης, «Ο ναός της Αγίας Μαρίας της Παναγίας Πεδιάδος»: Βολανάκης, Ιωάννης Η. «Ο ναός της Αγίας Μαρίας στον οικισμό της Παναγίας Πεδιάδος του νομού Ηρακλείου». Στο *Μαργαρίται*, 193-236.
- Βρόντης, *Ο Άγιος Γεώργιος στη ροδίτικη λαογραφία*: Βρόντης, Άναστάσιος Γ. *Ο Άγιος Γεώργιος στη ροδίτικη λαογραφία*. Ρόδος χ. χ. [ανάπτυπο από *Λαογραφία* 11 (1934): 216-45].
- Βυζάντιο χωρίς λάμψη*: Γιαγκάκη, Αναστασία Γ., Αγγελική Πανοπούλου, επιμ. *Το Βυζάντιο χωρίς λάμψη. Τα ταπεινά αντικείμενα και η χρήση τους στον καθημερινό βίο των Βυζαντινών*. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2018.
- Γερμανίδου, «Το απεκδύομένο παιδί της Βαϊοφόρου»: Γερμανίδου, Σοφία. «Το απεκδύομένο παιδί της Βαϊοφόρου: Στοχείο ρεαλισμού ή συμβολισμού». *Porphyra* XXIII (2015): 87-102.
- Γιακουμάκη, «Ενεπίγραφο μεσοβυζαντινό επιστόλιο»: Γιακουμάκη, Χαριστούλα. «Ενεπίγραφο μεσοβυζαντινό επιστόλιο από τη μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Καμυρί Ρόδου». Στο *Σοφία άδολος*, 195-214.
- Γιακουμάκη, «Η αρχιτεκτονική και οι τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου»: Γιακουμάκη, Χαριστούλα. «Η αρχιτεκτονική και οι τοιχογραφίες του αρχικού στρώματος στην εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων στον Αρχάγγελο Ρόδου». Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2007.
- Γιακουμάκη, «Εικόνα Παναγίας με την επωνυμία “Κάλληστος”»: Γιακουμάκη, Χαριστούλα. «Εικόνα Παναγίας με την επωνυμία “Κάλληστος” από τον Αρχάγγελο Ρόδου». *ΑΔ* 65-66 (2010-2011), Α', Μελέτες: 457-72.

- Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου»: Γιακουμάκη, Χαριστούλα. «Πρώτη παρουσίαση των τοιχογραφιών του ναού των Αγίων Θεοδώρων στον Αρχάγγελο Ρόδου (1372)». *ΔΧΑΕ ΔΕ'* (2014): 109-42.
<https://doi.org/10.12681/dchae.1752>.
- Γκιολές, «Πορευθέντες»: Γκιολές, Νικόλαος. «Πορευθέντες...» (Εικονογραφικές παρατηρήσεις), *Δίπτυχα Α'* (1979): 104-42.
- Γκιολές, *Ανάληψις*: Γκιολές, Νικόλαος. *Ἡ Ανάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς α' χιλιετηρίδος* (Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου 41). Αθήνα, 1981.
- Γκιολές, «Οἱ τοιχογραφίες του Ἁγίου Πέτρου Διροῦ»: Γκιολές, Νικόλαος. «Οἱ τοιχογραφίες του Ἁγίου Πέτρου Διροῦ στή Μάνη καί ἡ ἰδιόμορφη Εἰς Ἄδου Κάθοδος». *ΛακΣπουδ* 6 (1982): 134-161.
- Γκιολές, «Ἡ σταυροθήκη Fieschi-Morgan»: Γκιολές, Νικόλαος. «Ἡ σταυροθήκη Fieschi-Morgan καί οἱ παλαιότερες σωζόμενες στήν Ἀνατολή παραστάσεις τῆς “Εἰς Ἄδου Καθόδου τοῦ Χριστοῦ”». *Δίπτυχα* 3 (1982-1983): 130-43.
- Γκιολές, «Οἱ λειτουργικές πηγές τῆς Ἀνάληψης»: Γκιολές, Νικόλαος. «Οἱ λειτουργικές πηγές τῆς Ἀνάληψης στό ναό τοῦ Ἁγίου Ἡρακλειδίου τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη τοῦ Λαμπαδιστή». Στο *Πρακτικά τοῦ Β' Διεθνούς Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου, Β'*, 513-21.
- Γκιολές, «Ὁ ναός τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ»: Γκιολές, Νικόλαος. «Ὁ ναός τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ στόν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας». *ΛακΣπουδ* 9 (1988): 423-62.
- Γκιολές, *Ὁ βυζαντινός τροῦλλος*: Γκιολές, Νικόλαος. *Ὁ βυζαντινός τροῦλλος καί τὸ εἰκονογραφικὸ τοῦ πρόγραμμα (μέσα βου αι. -1204)*. Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990.
- Γκιολές, «Εἰκονογραφικά θέματα»: Γκιολές, Νικόλαος. «Εἰκονογραφικά θέματα στη βυζαντινὴ τέχνη εμπνευσμένα ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεση καί τὰ σχίσματα τῶν δύο Εκκλησιῶν». Στο *Θωράκιον*, 263-84.
- Γκιολές, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Διονυσίου*: Γκιολές, Νικόλαος. *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Διονυσίου στο Ἅγιο Ὄρος*. Αθήνα: Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία, 2009.
- Γκιολές, «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ νάρθηκα τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδιστή»: Γκιολές, Νικόλαος. «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη». *ΚυπρΣπουδ* ΟΗ'-ΟΘ' (2016-2017) (=Ζεῖδωρος Ἰερός. Τιμητικὸς Τόμος στόν Καθηγητὴ Δημήτριο Δ. Τριανταφυλλόπουλο ἐπὶ τῇ ἑβδομηκονταπενταετηρίδι του): 183-206.
- Δασκάλα: Πετρίδης, Πλάτων, Βασιλικὴ Φωσκόλου, ἐπιμ. Δασκάλα. *Απόδοση τιμῆς στην καθηγήτρια Μ. Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*. Αθήνα: Ἐθνικὸ καί Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Αθηνῶν, 2015.
- Δεληγιάννη-Δωρῆ, «Παλαιολόγεια εἰκονογραφία»: Δεληγιάννη-Δωρῆ, Ελένη. «Παλαιολόγεια εἰκονογραφία. Ὁ “σύνθετος” εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Ἀνάστασης». Στο *Ἀντίφωνον*, 399-435.
- Δετοράκης, *Κοσμάς ὁ Μελωδός*: Δετοράκης, Θεοχάρης Ε. *Κοσμάς ὁ Μελωδός. Βίος καί ἔργο*. Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικὸ Ἰδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, 1979.
- Δημητροκάλλης, *Ἅγιος Νικόλαος Ἰστιαίας*: Δημητροκάλλης, Γεώργιος. *Ὁ Ἅγιος Νικόλαος Ἰστιαίας Ευβοίας*. Αθήνα, 1986.
- Δημητροκάλλης, *Γεράκι*: Δημητροκάλλης, Γεώργιος. *Γεράκι. Οἱ τοιχογραφίες τῶν ναῶν τοῦ Κάστρου*. Αθήνα, 2001.
- Δημητροκάλλης, «Ἅγιος Γεώργιος ὁ Διασορίτης»: Δημητροκάλλης, Γεώργιος. «Ἅγιος Γεώργιος ὁ Διασορίτης». *Βυζαντινά* 25 (2005): 39-63.
- Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*: Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Ἀθανάσιος. *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*. Ἐν Πετροπόλει, 1909.
- Δρανδάκης, «Ἄρτός»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Ὁ εἰς Ἄρτον Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου». *ΚρητΧρον* ΙΑ' (1957): 65-161.
- Δρανδάκης, «Συμπληρωματικὰ εἰς τὸν Ἐμμανουὴλ Τζάνε»: Δρανδάκης, Νικόλαος Β. «Συμπληρωματικὰ εἰς τὸν Ἐμμανουὴλ Τζάνε. Δύο ἄγνωστοι εἰκόνες του». *Θησαυρίσματα* 11 (1974): 60-72.
- Δρανδάκης, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου»: Δρανδάκης, Νικόλαος Β. «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στόν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας». *ΔΧΑΕ Θ'* (1977-79): 35-61.
<https://doi.org/10.12681/dchae.870>.
- Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*: Δρανδάκης, Νικόλαος Β. *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, Ἡ ἐν Αθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία, 1995.
- Ἐμμανουὴλ, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι*: Ἐμμανουὴλ, Μελίτα. *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι καί τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στον Οξύλιθο τῆς Ευβοίας*. Αθήνα: Ἐταιρεία Ευβοϊκῶν Σπουδῶν, 1991.
- Ευφρόσυνον*: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη*

- Χατζηδάκη, δύο τόμοι. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1991-1992.
- Ζάρρας, Εωθινά:** Ζάρρας, Νεκτάριος. *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθινών Ευαγγελίων στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2011.
- Ζίας, «Εικόνες του αγίου Νικολάου»:** Ζίας, Νικόλαος. «Εικόνες του Βίου και τής Κοιμήσεως του αγίου Νικολάου». *ΔΧΑΕ Ε'* (1966-1969): 275-98. <https://doi.org/10.12681/dchae.796>.
- Η γυναίκα στο Βυζάντιο:** Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου, Μαρία, επιμ. *Η γυναίκα στο Βυζάντιο. Λατρεία και τέχνη*. Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, 2012.
- Η επαρχία Αγίου Βασιλείου: Η επαρχία Αγίου Βασιλείου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Περιβάλλον - Αρχαιολογία - Ιστορία - Κοινωνία. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Σπήλι-Πλακιάς 19-23 Οκτωβρίου 2008) I-VI.** Ρέθυμνο: Ένωση Συλλόγων Επαρχίας Αγίου Βασιλείου «Ο Πρέβελης», 2014.
- Θεοχαροπούλου, «Τοιχογραφίες των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου»:** Θεοχαροπούλου, Ειρήνη. «Οι τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφατίου». *ΑΔ 57* (2002), Α', Μελέτες: 261-364.
- Θυμίαμα:** *Θυμίαμα στη μνήμη της Δασκαρίνας Μπούρα*, I-II. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 1994.
- Θωράκιον:** *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2004.
- Ιστορία - Τέχνη - Αρχαιολογία της Κω:** Κοκκορού-Αλευρά, Γεωργία, Άννα Λαιμού, Εύα Σημαντώνη-Μπουρνιά, επιμ. *Ιστορία - Τέχνη - Αρχαιολογία της Κω, Α' Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο, Κως, 2-4 Μαΐου 1997*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, 2001.
- Καζαμία-Τσέρνου, Δέηση:** Καζαμία-Τσέρνου, Μαρία. *Ιστορώντας τη «Δέηση» στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πουρνάρας, 2003.
- Καζανάκη-Λάππα, «Κρητική εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας»:** Καζανάκη-Λάππα, Μαρία. «Κρητική εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας και δεομένων αγίων σε ιδιωτική συλλογή». *ΔΧΑΕ ΚΑ'* (2000): 157-72. <https://doi.org/10.12681/dchae.557>.
- Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο:** Παπανικόλα-Μπακιρτζή, Δήμητρα, επιμ. *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*, κατ. έκθ. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2002.
- Καλοκύρης, Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ:** Καλοκύρης, Κωνσταντίνος. *Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος*. Διατριβὴ ἐπὶ διδακτορία, Αθήνα, 1956.
- Καλοκύρης, Ἡ φάτνη των Χριστουγέννων:** Καλοκύρης, Κωνσταντίνος. *Ἡ φάτνη των Χριστουγέννων στην λατρεία, στην εικονογραφία, στα ομοιώματα. Ιστορική, λειτουργική και αρχαιολογική μελέτη*. Ρέθυμνο: Μίτος, 1992.
- Κάλυμνος:** *Κάλυμνος, ελληνορθόδοξος ορισμός του Αιγαίου*. Αθήνα: Ιερά Μητρόπολη Λέρου, Καλύμνου και Αστυπалаίας, 1994.
- Κάππας, «Οι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου»:** Κάππας, Μιχάλης. «Οι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου». Στο *15 χρόνια έργων αποκατάστασης*, I, 341-52.
- Καραγιάννη, Ο Σταυρός:** Καραγιάννη, Αλεξάνδρα Β. *Ο Σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*. Βυζαντινά Κείμενα και Μελέτες 55. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2010.
- Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ζαχαρία στο Φοινίκι»:** Κατσιώτη, Αγγελική. «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ζαχαρία στο Φοινίκι της Χάλκης». *ΑΔ 40* (1985), Α', Μελέτες: 229-41.
- Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ»:** Κατσιώτη, Αγγελική. «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα-Βαθύ Καλύμνου». Στο *Κάλυμνος*, 213-58.
- Κατσιώτη, «Επισκόπηση»:** Κατσιώτη, Αγγελική. «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα». *ΑΔ 51-52* (1996-1997), Α', Μελέτες: 269-302.
- Κατσιώτη, Εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη:** Κατσιώτη, Αγγελική. *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*. Αθήνα, 1998.
- Κατσιώτη, «Ησυχασμός»:** Κατσιώτη, Αγγελική. «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14ου-15ου αιώνα στα Δωδεκάνησα. Ο ησυχασμός και οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Χείλη της Τήλου». *ΑΔ 54* (1999), Α', Μελέτες: 327-42.
- Κατσιώτη, «Αμφίγραπτη παλαιολόγεια εικόνα στη Νίσυρο»:** Κατσιώτη, Αγγελική. «Αμφίγραπτη παλαιολόγεια εικόνα στη Νίσυρο». *ΔΧΑΕ ΚΕ'* (2004): 63-76. <https://doi.org/10.12681/dchae.409>.
- Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων»:** Κατσιώτη, Αγγελική. «Παρατηρήσεις στην τοπική λατρεία

- των αγίων στα Δωδεκάνησα». *Δωδεκρον ΚΕ'* (2012): 664-74.
- Κατσιώτη, «Άγιος Γεώργιος Ο ΠΟΛΙΒΑΡΙΟΤΗΣ»:** Κατσιώτη, Αγγελική. «Άγιος Γεώργιος Ο ΠΟΛΙΒΑΡΙΟΤΗΣ. Μία εικόνα a la "maniera cypria" στην Πάτμο». Στο *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, 539-46.
- Κατσιώτη, Μαστροχρήστος, «Παλαιολόγεια εικόνα Παναγίας Ελεούσας»:** Κατσιώτη, Αγγελική, Νικόλαος Μαστροχρήστος. «Παλαιολόγεια εικόνα Παναγίας Ελεούσας από την Πάτμο». Στο *Όλβιος Άνερ*, 301-19.
- Κεφαλά, «Οι δράκοντες»:** Κεφαλά, Κωνσταντία. «Οι δράκοντες των υδάτων. Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας της Βάπτισης με αφορμή τα παραδείγματα της Δωδεκανήσου». Στο *Χάρις Χαίρε*, Π, 421-33.
- Κεφαλά, «Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου»:** Κεφαλά, Κωνσταντία. «Η εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην ομώνυμη εκκλησία της Ρόδου». Στο *15 χρόνια έργων αποκατάστασης*, Ι, 445-53.
- Κεφαλά, «Ο Χριστός αίρων τον σταυρόν»:** Κεφαλά, Κωνσταντία. «Ο Χριστός αίρων τον σταυρόν. Μια ροδιακή εικόνα της εκλεκτικής τάσης». *ΔΧΑΕ Λ'* (2009): 215-224.
<https://doi.org/10.12681/dchae.651>.
- Κεφαλά, «Εικόνα του Επιταφίου Θρήνου»:** Κεφαλά, Κωνσταντία. «Εικόνα του Επιταφίου Θρήνου, έργο του ζωγράφου του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα (;)». Στο *Όλβιος Άνερ*, 229-45.
- Κεφαλά, «Το ιδιοθέσιον του Αβραάμ»:** Κεφαλά, Κωνσταντία. «Το ιδιοθέσιον του Αβραάμ και μία σπάνια παράσταση του θανάτου του Πατριάρχη στη Ρόδο του 17ου αιώνα». Στο *Σοφία άδολος*, 391-414.
- Κεφαλά, Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα:** Κεφαλά, Κωνσταντία. *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στις εκκλησίες της Ρόδου*. Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία – Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, 2015.
<https://doi.org/10.12681/chae.6>.
- Κοιλάκου, «Ο ναός του Άγιου Γεωργίου στα Πραστεϊά»:** Κοιλάκου, Χάρις. «Ο ναός του Άγιου Γεωργίου στα Πραστεϊά Σιδερούντας Χίου». *ΔΧΑΕ ΙΑ'* (1982-1983): 37-76.
<https://doi.org/10.12681/dchae.927>.
- Κόλλιας, Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα:** Κόλλιας, Ηλίας. *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποτοκρατίας. Ο Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα και η Αγία Τριάδα (Ντολαπλί Μετζίντ) στη μεσαιωνική πόλη*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αθήνα, 1986.
- Κόλλιας, Η ζωγραφική στη Ρόδο μέχρι τον 18ο αιώνα:** Κόλλιας, Ηλίας. *Η ζωγραφική στη Ρόδο από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια μέχρι τον 18ο αιώνα, Παναγία του Κάστρου*. Ρόδος, 1988.
- Κόλλιας, «Η διαπόμπευση του Χριστού»:** Κόλλιας, Ηλίας Ε. «Η διαπόμπευση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου». Στο *Ευφρόσυνον*, Ι, 243-61.
- Κόλλιας, Μεσαιωνική πόλη:** Κόλλιας, Ηλίας. *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το παλάτι του μεγάλου μαγίστρου*. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1994.
- Κόλλιας, Μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική:** Κόλλιας, Ηλίας. *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική στη Ρόδο στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα*. Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, 29 Φεβρουαρίου 2000, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών – Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, 2000.
- Κόλλιας κ. ά., Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ.:** Κόλλιας, Ηλίας, Θεόδωρος Αρχοντόπουλος, Αγγελική Κατσιώτη, Μαρία Μιχαηλίδου, Άννα Νίκα, Ελένη Παπαβασιλείου, Μαρία Σιγάλα, Κωνσταντία Κεφαλά, *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ. μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1522), Παλάτι Μεγάλου Μαγίστρου*, κατ. έκθ. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2004.
- Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφοι»:** Κουκιάρης, Σίλας. «Οί ανεπίγραφοι ανιστάμενοι στήν Είς Άδου Κάθοδον». *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997): 305-17.
<https://doi.org/10.12681/dchae.1175>.
- Κωνσταντινίδη, Μελισμός:** Κωνσταντινίδη, Χαρά. *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών – Εκδόσεις Π. Κυριακίδη, 2008.
- Λαΐου-Θωμαδάκη, Η άγροτική κοινωνία:** Λαΐου-Θωμαδάκη, Άγγελική. *Η άγροτική κοινωνία στην ύστερη βυζαντινή εποχή*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Έθνικής Τραπέζης, 1987.
- Λαμπηδών:** Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μαρία, επιμ. *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, Ι-ΙΙ, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου, 2003.
- Μαλαδάκης, Στρατή, «Ο άγιος Ονούφριος και ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης»:** Μαλαδάκης, Βαγγέλης, Αγγελική Στρατή. «Γυμνοίς τοίς σώμασι τοίς

- άνταγωνισταίς συμπλεκόμενοι: Συζυγία ερημιτών αγίων σε μεταβυζαντινές εικόνες του Αγίου Όρους (Ο άγιος Ονούφριος και ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης)». *Βυζαντινά* 26 (2006): 319-45.
- Μαντάς, Ιερό Βήμα:** Μαντάς, Απόστολος. *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2001.
- Μαραβά-Χατζηνικολάου, Ο άγιος Μάμας:** Μαραβά-Χατζηνικολάου, Άννα. *Ο άγιος Μάμας*. 2η έκδ. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 1995.
- Μαργαρίται:** Πατεδάκης, Μανόλης Σ., Κώστας Δ. Γιαπιτσόγλου, επιμ. *Μαργαρίται. Μελέτες στη μνήμη του Μανόλη Μπορμπουδάκη*. Σητεία: Κοινωφελές Ίδρυμα «Παναγία η Ακρωτηριανή» Ιεράς Μητροπόλεως Ιεραπότνης και Σητείας, 2016.
- Μαστροχρήστος, «Ο βυζαντινός ναός της Παναγίας Κυράς»:** Μαστροχρήστος, Νικόλαος. «Ο βυζαντινός ναός της Παναγίας Κυράς στα Σιάννα της Ρόδου». *ΑΔ* 65-66 (2010-2011), Α', Μελέτες: 439-56.
- Μαστροχρήστος, «Αι Θώρης στο Απέρι»:** Μαστροχρήστος, Νικόλαος. «Ο ναός του Αι Θώρη στο Απέρι Καρπάθου και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη (μετά το 1399)». *Βυζαντινά* 31 (2011): 147-71.
- Μαστροχρήστος, «Βυζαντινά μνημεία στο Κεραμί»:** Μαστροχρήστος, Νικόλαος. «Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής τοπογραφίας των Σιανών Ρόδου: Βυζαντινά μνημεία στο Κεραμί». *ΔωδΧρον ΚΕ'* (2012): 181-96.
- Μαστροχρήστος, «Μαριτσά»:** Μαστροχρήστος, Νικόλαος. «Ο ναός του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά (1434/5). Όψεις της παλαιολόγιας τέχνης του 15ου αιώνα στην Ιπποτοκρατούμενη Ρόδο». *Δωδεκάνησος Η'* (2012): 75-188.
- Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου και ο ζωγράφος Αλέξιος»:** Μαστροχρήστος, Νικόλαος. «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά Ρόδου (1434/5) και ο ζωγράφος Αλέξιος». *ΔΧΑΕ ΛΓ'* (2012): 175-88. <https://doi.org/10.12681/dchae.1244>.
- Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα»:** Μαστροχρήστος, Νικόλαος. «Ροδιακή εικόνα έφιππου αγίου Δημητρίου στην Πάτμο». *ΔΧΑΕ ΛΖ'* (2016): 125-36. <https://doi.org/10.12681/dchae.10692>.
- Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ταμπάκη, «Ο άγιος Νικόλαος στις τοιχογραφίες της Καστοριάς»:** Μαυροπούλου-Τσιούμη, Χρυσάνθη, Σαπφώ Ταμπάκη. «Ο άγιος Νικόλαος. Η απεικόνισή του στις τοιχογραφίες της Καστοριάς». Στο *Δώρον. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, 101-15. Θεσσαλονίκη: Δ' Τομέας Τμήματος Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του ΑΠΘ – 10η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Χαλκιδικής και Αγίου Όρους, 2006, 101-15.
- Μαυρουδής, Η Κοίμηση της Θεοτόκου:** Μαυρουδής, Κυριάκος. *Η Κοίμηση της Θεοτόκου στην μνημειακή ζωγραφική της Κωνσταντινούπολης, της Μικράς Ασίας, των Βαλκανίων και της Κύπρου κατά την μεσοβυζαντινή και υστεροβυζαντινή περίοδο*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2017.
- Μηναίων Δεκεμβρίου:** *Μηναίων Δεκεμβρίου*. Αθήνα: Έκδ. της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, 1970.
- Μήτηρ Θεού:** Βασιλάκη, Μαρία, επιμ. *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη, Μουσείο Μπενάκη 20 Οκτωβρίου 2000-20 Ιανουαρίου 2001*, κατ. έκθ. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2000.
- Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες»:** Μητσάνη, Αγγελική. «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες κατά το 13ο αιώνα». *ΔΧΑΕ ΚΑ'* (2000): 93-122. <https://doi.org/10.12681/dchae.555>.
- Μουρίκη, «Σπηλιά Πεντέλης»:** Μουρίκη, Ντούλα. «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς Πεντέλης». *ΔΧΑΕ Ζ'* (1973-1974): 79-119. <https://doi.org/10.12681/dchae.831>.
- Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα:** Μουρίκη, Ντούλα. *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα της Μάνης*. Αθήνα: Τράπεζα Αττικής, 1975.
- Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα στο Άλεποχώρι:** Μουρίκη, Ντούλα. *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Άλεποχώρι Μεγαρίδος*. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1978.
- Μουρίκη, Νέα Μονή Χίου:** Μουρίκη, Ντούλα. *Τα Ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, I-II. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 1985.
- Μουτσόπουλος, «Κάρπαθος»:** Μουτσόπουλος, Νικόλαος Κ. «Κάρπαθος. Σημειώσεις Ιστορικής Τοπογραφίας και Αρχαιολογίας». *ΕΕΠολΣΑΠΘ Ζ'* (1977-1979): 43-744.
- Μπαρμπαρίτσα, «Θυματήρια της Ύστερης Βυζαντινής περιόδου»:** Μπαρμπαρίτσα, Ελένη. «Θυματήρια της Ύστερης Βυζαντινής περιόδου (13ος

- 15ος αιώνας)». Στο *Ανταπόδοση*, 225-45.
- Μπίθα**, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες»: Μπίθα, Ιωάννα. «Ενδυματολογικές μαρτυρίες στις τοιχογραφίες της μεσαιωνικής Ρόδου (14ος αι. -1523)». Στο *Ρόδος 2.400 χρόνια*, II, 429-48.
- Μπίθα**, «Σχόλια σε εικόνα του αγίου Χαραλάμπους»: Μπίθα, Ιωάννα. «Σχόλια σε εικόνα του αγίου Χαραλάμπους, έργο Κωνσταντίνου Αδριανουπολίτη (1739)». *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003): 333-46. <https://doi.org/10.12681/dchae.392>.
- Μπίθα**, «Αναχρονολόγηση μιας αφιερωτικής πράξης στο Θάρι»: Μπίθα, Ιωάννα. «Αναχρονολόγηση μιας αφιερωτικής πράξης στην Ι. Μ. Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι Ρόδου». Στο *24ο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων*, Αθήνα, 2004, 67-8.
- Μπίθα**, «Κτητορική επιγραφή Αγίου Γεωργίου Παχυμαχώτη»: Μπίθα, Ιωάννα. «Σχόλια στην κτητορική επιγραφή του Αγίου Γεωργίου Παχυμαχώτη στη Λίνδο της Ρόδου (1394/5)». *ΔΧΑΕ Λ'* (2009): 159-68. <https://doi.org/10.12681/dchae.646>.
- Μπίθα**, «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο»: Μπίθα, Ιωάννα. «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο (13ος αι. - περ. 1500)». Στο *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, 441-56.
- Μπονόβας κ.ά.**, *Η τιμή του αγίου Μάμαντος*: Μπονόβας, Νικόλαος Μ., Αγαθονίκη Τσιλιπάκου, Χριστόδουλος Α. Χατζηχριστοδούλου, επιμ. *Η τιμή του αγίου Μάμαντος στη Μεσόγειο: ένας ακρίτας άγιος ταξιδεύει*, κατ. έκθ. Θεσσαλονίκη: Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 2013.
- Μπορμπουδάκη**, *Άγιος Γεώργιος στους Αποστόλους Πεδιάδας*: Μπορμπουδάκη, Μαρία. *Η τοιχογραφική διακόσμηση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου στους Αποστόλους Πεδιάδας στο νομό Ηρακλείου*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2014.
- Μπορμπουδάκη**, «Ο αρχικός ναός της Παναγίας της Οδηγήτριας»: Μπορμπουδάκη, Μαρία. «Ο αρχικός ναός της Παναγίας της Οδηγήτριας». Στο *Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Κασιώτη και Μπορμπουδάκη, Οι τοιχογραφίες της μονής Βαλσαμονέρου*, 53-144.
- Μπορμπουδάκης**, «Κρητική Σχολή Ζωγραφικής»: Μπορμπουδάκης, Μανόλης. «Κρητική Σχολή Ζωγραφικής». Στο *Η Παναγία του Κάστρου*, Αθήνα: Ιερά Μητρόπολις Λέρου, Καλύμνου και Αστυπάλαιας, 1989, 150-51.
- Μπούρας**, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*: Μπούρας, Χαράλαμπος. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*. Αθήνα: Μέλισσα, 2001.
- Νίκα**, «Άγιοι Θεόδωροι Κατακαλών»: Νίκα, Άννα Γ. «Η εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων στην περιοχή Κατακαλών της Ρόδου και ο θεσμός της στρατιωτικής πρόνοιας στο Βυζάντιο». *Δωδχρον ΚΑ'* (2007): 441-49.
- Ο Χριστός στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη**: Μαλτέζου, Χρύσα Α., Γεώργιος Γαλάβαρης, επιμ. *Ο Χριστός στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, Πρακτικά Συνεδρίου, Βενετία, 22-23 Σεπτεμβρίου 2000*. Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας – Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 2002.
- Όλβιος άνερ**: Γιαννικουρή, Αγγελική, επιμ. *Όλβιος άνερ. Μελέτες στη μνήμη του Γρηγόρη Κωνσταντινόπουλου*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού – Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αιγαϊκών Σπουδών, 2013.
- Όρλάνδος**, «Μνημεία τής Ρόδου»: Όρλάνδος, Αναστάσιος. «Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία τής Ρόδου». *ΑΒΜΕ Στ'* (1948): 56-112.
- Όρλάνδος**, «Ναοί τής Ρόδου»: Όρλάνδος, Αναστάσιος. «Βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί ναοί τής Ρόδου». *ΑΒΜΕ Στ'* (1948): 112-215.
- Παζαράς**, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*: Παζαράς, Νικόλαος. *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, Μ. Μακεδονία, Β. Ήπειρος)*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2013.
- Παϊσίδου**, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στην Καστοριά*: Παϊσίδου, Μελαχρινή Π. *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2002.
- Πάλλας**, «Μελετήματα λειτουργικά-άρχαιολογικά»: Πάλλας, Δημήτριος Ι. «Μελετήματα λειτουργικά-άρχαιολογικά». *ΕΕΒΣ ΚΔ'* (1954): 158-93.
- Παναγιώτου**, *Ό Ιωάννης Μαυρόπουλος ύμνογράφος του αγίου Νικολάου*: Παναγιώτου, Αντώνιος Δ. *Ό Ιωάννης Μαυρόπουλος ύμνογράφος του αγίου Νικολάου*. Αθήνα: Εκδοτικός Οργανισμός Π. Κυριακίδη, 2008.
- Παπαγεωργίου**, *Εικόνες της Κύπρου*: Παπαγεωργίου,

- Αθανάσιος, *Εικόνες της Κύπρου*. Λευκωσία: Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου, 1991.
- Παπαγεωργίου, Ιερά Μητρόπολις Πάφου:** Παπαγεωργίου, Αθανάσιος. *Ιερά Μητρόπολις Πάφου. Ιστορία και τέχνη*. Λευκωσία, 1996.
- Παπαγεωργίου, «Η απεικόνιση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου»:** Παπαγεωργίου, Τζούλια. «Η απεικόνιση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο κάστρο Γερακίου Λακωνίας: η εξέλιξη της εικονογραφίας της μορφής στην παλαιολογία και πρώιμη βυζαντινή ζωγραφική». Στο *Ανταπόδοση*. 319-40.
- Παπαδάκη-Οεκλαντ, «Οί τοιχογραφίες τής Άγιας Άννας στο Άμάρι»:** Παπαδάκη-Οεκλαντ, Στέλλα. «Οί τοιχογραφίες τής Άγιας Άννας στο Άμάρι. Παρατηρήσεις σέ μία παραλλαγή τής Δειήσεως». *ΔΧΑΕ Ζ'* (1973-1974): 31-57. <https://doi.org/10.12681/dchae.827>.
- Παπαζώτος, Η Βέροια και οι ναοί της:** Παπαζώτος, Θανάσης. *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος-18ος αι.)*. Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1994.
- Παπαμαστοράκης, Ό διάκοσμος τοῦ τρούλου:** Παπαμαστοράκης, Τίτος. *Ό διάκοσμος τοῦ τρούλου τῶν ναῶν τῆς παλαιολογίας περιόδου στή Βαλκανική Χερσόνησο καί τήν Κύπρο*. Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 2001.
- Παπασταύρου, «Μεταβυζαντινή εικόνα αγίου Χαραλάμπους»:** Παπασταύρου, Έλενα. «Μεταβυζαντινή εικόνα τοῦ αγίου Χαραλάμπους ἀπό τήν Άγία Αναστασία Μάκρης Έβρου». Στο *Αντίφωνον*, 54-60.
- Παπαχριστοδούλου, Ιστορία της Ρόδου:** Παπαχριστοδούλου, Χριστόδουλος. *Ιστορία της Ρόδου ἀπό τους προϊστορικούς χρόνους ἕως τήν ενσωμάτωση της Δωδεκανήσου (1948)*. 2η έκδ. Αθήνα: Δήμος Ρόδου, 1994.
- Παπαχριστοδούλου, Τοπωνυμικό της Ρόδου:** Παπαχριστοδούλου, Χριστόδουλος. *Τοπωνυμικό της Ρόδου*. 2η έκδ. Ρόδος: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1996.
- Πατεδάκης, «Άγνωστο επίγραμμα»:** Πατεδάκης, Εμμανουήλ. «Άγνωστο επίγραμμα στο ναΐσκο της Κοίμησης στον Άγιο Ιωάννη Μυλοποτάμου». Στο *Παιδεία και Πολιτισμός στην Κρήτη: Βυζάντιο – Βενετοκρατία*, επιμ. Ιωάννης Βάσσης, Στέφανος Κακλαμάνης, Μαρίνα Λουκάκη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης – Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, 2008, 57-69.
- Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, Καστοριά:** Πελεκανίδης, Στυλιανός, Μανόλης Χατζηδάκης. *Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα. Καστοριά*. Αθήνα: Μέλισσα, 1984.
- Περδίκης, Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά:** Περδίκης, Στυλιανός. *Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά*. Οδηγοί Βυζαντινών Μνημείων της Κύπρου. Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου – Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, 2014.
- Πρακτικά Β' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου, Β': Πρακτικά Β' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου, Β': Μεσαιωνικόν Τμήμα.** Λευκωσία: Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 1986.
- Πύρρου, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κισσό»:** Πύρρου, Νικολέττα. «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κισσό Αγίου Βασιλείου». Στο *Η επαρχία Αγίου Βασιλείου*, II, 111-52.
- Ρόδος 2.400 χρόνια: 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, I-II, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2000.
- Σιγάλα, «Εννιαμερίτισσα»:** Σιγάλα, Μαρία. «Η Παναγία Οδηγήτρια ή Εννιαμερίτισσα στη Χάλκη της Δωδεκανήσου (1367)». *ΑΔ 55* (2000), Α' Μελέτες: 329-82.
- Σοφία άδολος:** Τριανταφυλλίδης, Παύλος, επιμ. *Σοφία άδολος. Τιμητικός τόμος για τον Ιωάννη Χ. Παπαχριστοδούλου*. Ρόδος: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού – Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αιγαϊκών Σπουδών, 2014.
- Στρατή, «Η εικονογραφία του βίου της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας»:** Στρατή, Αγγελική. «Η εικονογραφία του βίου της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας. Σχόλια και παρατηρήσεις». Στο *Η γυναίκα στο Βυζάντιο*, 30-54.
- Συθιακάκη, Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου:** Συθιακάκη, Βασιλική, επιμ. *Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου. Κατάλογος*. Ηράκλειο: Εφορεία Αρχαιοτήτων Ηρακλείου, 2014.
- Σύμμεικτα. Collection of Papers:** Stevonić, Ivan, επιμ. *Σύμμεικτα. Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*. Belgrade: University of Belgrade, Faculty of Philosophy, 2012.
- Τούρτα, Μονοδένδρι:** Τούρτα, Αναστασία Γ. *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά*

- στο Μονοδένδρι. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1991.
- Τρεμπέλας, Αί τρεις λειτουργίες:** Τρεμπέλας, Παναγιώτης Ν. *Αί τρεις λειτουργίες κατά τους έν Άθηναις κώδικας*. 3η έκδ. Αθήνα: Αδελφότης Θεολόγων «Ο Σωτήρ», 1997.
- Τσιγαρίδας, Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου:** Τσιγαρίδας, Ευθύμιος. *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα*. Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1986.
- Τσιγαρίδας, Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου:** Τσιγαρίδας, Ευθύμιος Ν. *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3). Έργο του Μανουήλ Πανσελήνου στη Θεσσαλονίκη*. Θεσσαλονίκη: Πουρναράς, 2008.
- Τσιρπανλής, Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες:** Τσιρπανλής, Ζαχαρίας Ν. *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες στα χρόνια των Ιωαννιτών Ιπποτών (14ος-16ος αι.)*. Συλλογή ιστορικών μελετών. Ρόδος: Υπουργείο Πολιτισμού – Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων – Δήμος Ρόδου, 1991.
- Τσιρπανλής, Ανέκδοτα έγγραφα:** Τσιρπανλής, Ζαχαρίας Ν. *Ανέκδοτα έγγραφα για τη Ρόδο και τις Νότιες Σποράδες από το αρχείο των Ιωαννιτών Ιπποτών (1421-1453)*. Ρόδος: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων – Δήμος Ρόδου, 1995.
- Τσιτουρίδου, Άγιος Νικόλαος Ορφανός:** Τσιτουρίδου, Άννα. *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1986.
- Φραϊδάκη, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας στον Κισσό»:** Φραϊδάκη, Αθηνά. «Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στον Κισσό Αγίου Βασιλείου». Στο *Η επαρχία Αγίου Βασιλείου*, II, 153-84.
- Χάρις Χαίρε:** *Χάρις Χαίρε, Μελέτες στη μνήμη της Χάρις Κάντζια*, I-II. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αιγαϊακών Σπουδών, 2004.
- Χατζηδάκη, «Άγνωστη εικόνα του αγίου Συμεών»:** Χατζηδάκη, Νανώ. «Άγνωστη εικόνα του αγίου Συμεών του Θεοδόχου στη Σίφνο». *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003): 243-56.
<https://doi.org/10.12681/dchae.384>.
- Χατζούλη, «Αμφίγραπτη εικόνα από την Πτελέα»:** Χατζούλη, Γλυκερία. «Αμφίγραπτη εικόνα του αγίου Νικολάου από την Πτελέα Καστοριάς». *Βυζαντινά* 18 (1995-1996): 381-403.
- Χρήστου κ.ά., Οί Θησαυροί του Άγιου Όρους, Δ':** Χρήστου, Παναγιώτης Κ., Χρυσάνθη Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σωτήριος Ν. Καδās και Άννα Καλαμαρτζή-Κατσαρού. *Οί Θησαυροί του Άγιου Όρους, Εικονογραφημένα χειρόγραφα, Δ'*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1991.
- Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες»:** Χριστοφοράκη, Ιωάννα. «Χορηγικές μαρτυρίες στους ναούς της μεσαιωνικής Ρόδου (1204-1522)». Στο *Ρόδος 2.400 χρόνια*, I, 449-64.
- Ψηφίδες:** Γκράτζιου, Όλγα, Χρήστος Λούκος, επιμ. *Ψηφίδες. Μελέτες Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Τέχνης στη Μνήμη της Στέλλας Παπαδάκη-Οεκλανδ*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009.
- 15 Χρόνια έργων αποκατάστασης: 15 Χρόνια έργων αποκατάστασης στη Μεσαιωνική Πόλη της Ρόδου. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου**, I-II. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2007.
- Altripp, Die Prothesis und ihre Bildausstattung:** Altripp, Michael. *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt a. M.: Lang, 1998.
- Anrich, Hagios Nikolaos:** Anrich, Gustav. *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche*, I: *Die Texte*. Leipzig – Berlin: Teubner, 1913; II: *Prolegomena – Untersuchungen – Indices*, Leipzig – Berlin: Teubner, 1917.
- Arik R., Arik O., Tiles of the Seljuk and Beylik Periods:** Arik, Ruchan, Olus Arik, επιμ. *Tiles: Treasures of Anatolian Soil. Tiles of the Seljuk and Beylik Periods*. Istanbul: Kale Group Cultural Publications, 2008.
- Auzépy, La Vie d'Étienne le diacre:** Auzépy, Marie-France. *La Vie d'Étienne le diacre. Introduction, édition et traduction*. Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs 3. Aldershot: Routledge, 1997.
- Babić, «Les moines-poètes»:** Babić, Gordana. «Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à

- Studentica». Στο *Studentica et l'art byzantin autour de l'année 1200: à l'occasion de la célébration de 800 ans du monastère de Studentica et de la centième anniversaire de l'Académie*, Belgrade: Beograd Srpska Akademija Nauka i Umetnosti, 1988, 205-17.
- Bacci, San Nicola.** *Il grande taumaturgo*: Bacci, Michele. *San Nicola. Il grande taumaturgo*. Roma – Bari: Laterza, 2009.
- Bacci, «L'attribut des saints»:** Bacci, Michele. «L'attribut en tant que signe de l'identification des saints dans l'art du Levant au Moyen Âge tardif». In *Des signes dans l'image*, 239-63.
- Bakalova, «Scenes from the Life of St. Gerasimus»:** Bakalova, Elka. «Scenes from the Life of St. Gerasimus of Jordan in Ivanovo». *ZLU* 21 (1985): 105-22.
- Baltoyanni, «Christ the Lamb and the ἐνώπιον»:** Baltoyanni, Chryssanthi. «Christ the Lamb and the ἐνώπιον of the Law in a Wall Painting of Araka on Cyprus». *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994): 53-8. <https://doi.org/10.12681/dchae.1090>.
- Baltoyanni, «Portrayals of Christ Proclaiming His Incarnation»:** Baltoyanni, Chryssanthi. «Christ, the Lover of Mankind, Has Become Flesh. Portrayals of Christ Proclaiming His Incarnation». Στο *Ο Χριστός στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, 15-28.
- Bitha, Kasdagli, «Saint George “of the English”»:** Bitha, Ioanna, Anna-Maria Kasdagli. «Saint George “of the English”. Byzantine and Western Encounters in a Chapel of the Fortifications of Rhodes». *International Encounters in Medieval Greece after 1204: The Evidence of Art and Material Culture*, επιμ. Foskolou, Vicky, Sophia Kalopissi-Verti (Byzantios. Studies in Byzantine History and Civilization 19). Turnhout: Brepols Publishers, 2022, 131-75.
- Borpoudaki, «Saint George “Thalassoperatis” at Diavaide»:** Borpoudaki, Maria. «Figures of Mounted Warrior Saints in Medieval Crete. The Representation of the Equestrian Saint George “Thalassoperatis” at Diavaide in Heraklion», *Zograf* 41 (2017): 143-56. <https://doi.org/10.2298/ZOG1741143B>.
- Bosio, *Dell'Istoria della Sacra Religione*:** Bosio, Giovanni. *Dell'Istoria della Sacra Religione, & Illustrissima Militia di San Giovanni Gerosolimitano*. Roma 1629.
- Brandi, «La capella rupestre del Monte Paradiso»:** Brandi, Cesare. «La capella rupestre del Monte Paradiso». *Memorie dell'Istituto Storico-Archeologico di Rodi* (a cura dell'Istituto FERT) III (1938): 7-13.
- Byzantine East, Latin West:** Moss, Christopher, Katherine Kiefer, επιμ. *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
- Čanak-Medić, Popović, Vojvodić, Žiča Monastery:** Čanak-Medić, Milka, Danica Popović, Dragan Vojvodić. *Žiča Monastery*. Belgrade: Institute for the Protection of Cultural Monuments of Serbia, 2014 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη).
- Caseau, «L'abandon de la communion dans la main»:** Caseau, Béatrice. «L'abandon de la communion dans la main (IVe-XIIe siècles)». *Mélanges Gilbert Dagron, TM* 14 (2002): 79-94.
- Chassoura, *Les peintures murales de Longanikos*:** Chassoura, Olympia. *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos-Laconie*. Athènes: Kardamitsa, 2002.
- Crossing Borders:** Moutafov, Emmanuel, Ida Toth, επιμ. *Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders*. Art Readings 2017. 1. Sofia: Institute of Art Studies, 2018.
- Cutler, «Under the Sign of the Deësis»:** Cutler, Anthony. «Under the Sign of the Deësis. On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature». *DOP* 41 (1987): 145-54.
- Des signes dans l'image:** Pastoureau, Michel, Olga Vassilieva-Codognot, επιμ. *Des signes dans l'image. Usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile du Trente)*. Actes du Colloque de l'EPHE (Paris, INHA, 23-24 mars 2007). Turnhout: Brepols, 2014.
- Dimitrokallis, «Saint Georges passant sur la Mer»:** Dimitrokallis, Georgios. «Saint Georges passant sur la Mer». *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005): 367-72. <https://doi.org/10.12681/dchae.455>.
- Djordjević, Marković, «On the Dialogue between the Virgin and Christ»:** Djordjević, Ivan, Miodrag Marković. «On the Dialogue Relationship between the Virgin and Christ in East Christian Art. Apropos of the Discovery of the Figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the Naos of Lesnovo». *Zograf* 28 (2000-2001): 13-48.
- Durand, Giovannoni, *Chypre entre Byzance et l'Occident*:** Durand, Jannic, Dorota Giovannoni, επιμ. *Chypre entre Byzance et l'Occident, IVe-XVIe siècle*, κατ. έκθ. Paris: Louvre, 2012.

- Durand, Jolivet-Lévy, «Les “attributs” des saints»:** Durand, Jannic, Catherine Jolivet-Lévy, «Les “attributs” des saints dans l’art byzantin et l’exemple des saintes femmes». Στο *Des signes dans l’image*, 211-38.
- Emmanuel, «Some Notes on the External Appearance»:** Emmanuel, Melita. «Some Notes on the External Appearance of Ordinary Women in Byzantium. Hairstyles-Headdresses, Texts and Iconography». *ByzSlav* 56 (1995): 769-78.
- Foskolou, «Mary Magdalene between East and West»:** Foskolou, Vassiliki A. «Mary Magdalene between East and West. Cult and Image, Relics and Politics in the Thirteenth-Century Eastern Mediterranean». *DOP* 56-66 (2010-2011): 271-96.
- Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces*:** Galavaris, George. *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*. Byzantina Vindobonensia XI. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1979.
- Georgitsoyanni, *Transfiguration aux Météores*:** Georgitsoyanni, Evangelia N. *Les peintures du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*. Athènes: Université Nationale et Capodistriaque d’Athènes, Bibliothèque Sophie N. Saripolos, 1992.
- Gerola, *Monumenti Veneti*:** Gerola, Giuseppe. *Monumenti Veneti nell’Isola di Creta, Ricerche e descrizioni*, IV. Venezia, 1932.
- Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*:** Gerstel, Sharon E. J., επιμ. *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*. Seattle – London: College Art Association – University of Washington Press, 1999.
- Gerstel, «Civic and Monastic Influences on Church Decoration»:** Gerstel, Sharon E. J. «Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike». *DOP* 57 (2003): 225-39.
- Gerstel, *Thresholds of the Sacred*:** Gerstel, Sharon E. J., επιμ. *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2006.
- Gerstel, «The Chora Parekklesion»:** Gerstel, Sharon E. J. «The Chora Parekklesion, the Hope for a Peaceful Afterlife, and Monastic Devotional Practices». Στο *The Kariye Camii Reconsidered*, 129-45.
- Gerstel, *Rural Lives*:** Gerstel, Sharon E. J. *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium: Art, Archaeology, Ethnography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Gerstel, «Phountoukli»:** Gerstel, Sharon E. J. «Crossing Borders: The Ornamental Decoration of St. Nicholas at Phountoukli at Rhodes». Στο *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy*, 155-69.
- Ghioles, «Eschatological Representations of Christ»:** Ghioles, Nikos. «Eschatological Representations of Christ». Στο *Ο Χριστός στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, 39-50.
- Gouma-Peterson, «A Palaiologan Icon of St. Nicholas Reconsidered»:** Gouma-Peterson, Thalia. «A Palaiologan Icon of St. Nicholas Reconsidered». Στο *Byzantine East, Latin West*, 511-14.
- Grabar, *Martyrium*:** Grabar, André. *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l’art chrétien antique*, I-II. Paris: Collège de France, Fondation Schlumberger pour les études byzantines, 1943-1946.
- Grabar, «Les représentations d’icônes sur les murs»:** Grabar, André. «Les représentations d’icônes sur les murs des églises et les miniatures byzantines». *ZLU* 15 (1979): 21-30.
- Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*:** Grotowski, Piotr. *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*. Leiden: Brill, 2010.
- Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*:** Hadermann-Misguich, Lydie. *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*. Bruxelles: Éditions de Byzantion, 1975.
- Halkin, «Vies grecques de S. Pachôme»:** Halkin, François. «L’histoire Lausaque et les Vies grecques de S. Pachôme». *AnBoll* 48 (1930): 257-301.
- Jolivet-Levy, «Culte et iconographie de l’archange Michel»:** Jolivet-Levy, Catherine. «Culte et iconographie de l’archange Michel dans l’Orient Byzantin: le témoignage de quelques monuments de Cappadoce». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* XXVIII (1997): 187-98.
- Jugie, *La Mort et l’Assomption de la sainte Vierge*:** Jugie, Martin. *La Mort et l’Assomption de la sainte Vierge*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1944.
- Kalavrezou, «Imperial Ceremonies and the Cult of Relics»:** Kalavrezou, Ioli. «Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court». Στο *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, επιμ. Henry Maguire. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1997, 53-79.
- Kalopissi-Verti, «Representations of the Virgin in Lusignan Cyprus»:** Kalopissi-Verti, Sophia. «Representations of the Virgin in Lusignan Cyprus».

- Στο *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, επιμ. Maria Vassilaki, Aldershot: Ashgate, 2005, 305-19.
- Kalopissi-Verti, «The Proskynetaria of the Templon and the Narthex»:** Kalopissi-Verti, Sophia. «The Proskynetaria of the Templon and the Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception». Στο Gerstel, *Thresholds of the Sacred*, 107-32.
- Kalopissi-Verti, «The Murals of the Narthex»:** Kalopissi-Verti, Sophia. «The Murals of the Narthex. The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries». Στο *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, επιμ. Annemarie Weyl Carr, Adreas Nikolaidès. DOS XLIII. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2012, 115-210.
- Kalopissi-Verti, «Picturing “Real” Children»:** Kalopissi-Verti, Sophia. «Picturing “Real” Children and Adolescents in Byzantium. Aspects of their Images in Dedicatory and Funerary Contexts». Στο *Erforschen – Erkennen – Weitergeben. Gewidmet dem Gedenken an Helmut Buschhausen*, επιμ. Heide Buschhausen, Jadranka Prolović, Lohmar: ratio books, 2021, 197-219.
- Kartsonis, Anastasis:** Kartsonis, Anna. *Anastasis. The Making of an Image*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986.
- Katsioti, «Double-Sided Icon of the Virgin Hodegetria and Saint Nicholas»:** Katsioti, Angeliki. «The Double-Sided Icon of the Virgin Hodegetria and Saint Nicholas in Rhodes Reconsidered: Its Influence on the Art of the Dodecanese in the Fifteenth Century». Στο *Griechische Ikonen, Byzantinische und nachbyzantinische Zeit*, επιμ. Evgenia Gerosis, Guntram Koch. Athen: Ministerium für Kultur und Tourismus, Kasse für Archäologische Mittel, 2010, 139-52.
- Katsioti, «Les déplacements d’artistes syriens»:** Katsioti, Angeliki. «Les déplacements d’artistes syriens en Méditerranée orientale à l’époque des Chevaliers. Témoignages du Dodécane». *Byzantine, Medieval Georgian and East Christian Monasteries*, επιμ. Nina Chichinadze. Tbilisi: Medieval Studies Center, Ilia University, 2024, 185-212.
- Katsioti, Mastrochristos, «Two-Sided Icon»:** Katsioti, Angeliki, Nikolaos Mastrochristos. «Two-Sided Icon of the Panayia Eleousa/Crucifixion, formerly in the Church of Archangel Michael at Lardos, Rhodes». Στο *To Αρχαιολογικό Έργο στα νησιά του Αιγαίου. Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο, Ρόδος, 27 Νοεμβρίου – 1 Δεκεμβρίου 2013*, III, επιμ. Παύλος Τριανταφυλλίδης. Μυτιλήνη: ΥΠΠΟΑ, ΕΦΑ Λέσβου – Γενική Γραμματεία Αιγαίου και Νησιωτικής Πολιτικής, 2017, 588-602.
- Kefala, «L’icône de saint Jean le Précurseur»:** Kefala, Konstantia. «L’icône de saint Jean le Précurseur du chevalier Jacques de Bourbon à la cathédrale d’Apt». *CahArch* 53 (2009-2010): 143-57.
- Kleinbauer, «Aisled Tetraconch Churches in Syria and Northern Mesopotamia»:** Kleinbauer, Eugene. «The Origin and Functions of the Aisled Tetraconch Churches in Syria and Northern Mesopotamia». *DOP* 27 (1973): 89-114.
- Koukiaris, «The Depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria»:** Koukiaris, Silas. «The Depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria in the Sanctuary of Byzantine Churches». *Zograf* 35 (2011): 63-71.
<https://doi.org/10.2298/ZOG1135063K>.
- Koumoussi, Transfiguration de Pyrgi:** Koumoussi, Anita. *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Saint-Thècle en Eubée. Rapports avec l’art occidental*. Athènes: Université d’Athènes, Bibliothèque Sophie N. Saripolos, 1987.
- Lafontaine-Dosogne, «Iconography of the Cycle of the Infancy»:** Lafontaine-Dosogne, Jacqueline. «Iconography of the Cycle of the Infancy of Child». Στο *The Kariye Djami*, IV, 194-241.
- Lojacono, «Pitture parietali bizantine rodiote»:** Lojacono, Pietro. «Pitture parietali bizantine rodiote». Στο *Atti dello VIII Congresso Internazionale di Studi Bizantini. Palermo, 3-10 Aprile 1951*, II, Roma: Associazione Nazionale per gli Studi Bizantini, 1953, 175-86.
- Luttrell, The Town of Rhodes:** Luttrell, Anthony. *The Town of Rhodes: 1306-1356*. Rhodes: City of Rhodes Office for the Medieval Town, 2003.
- Luttrell, O’Malley, The Countryside of Hospitaller Rhodes:** Luttrell, Anthony, Greg O’Malley. *The Countryside of Hospitaller Rhodes 1306-1423. Original Texts and English Summaries*. London – New York: Routledge, 2019.
- Maguire, «The Depiction of Sorrow»:** Maguire, Henry. «The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art». *DOP* 31 (1977): 123-74.
- Maguire, Art and Eloquence:** Maguire, Henry. *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.
- Mailis, «Orthodox Templa and Latin Tramezzi at the Late Medieval Cretan Churches»:** Mailis,

- Athanassios. «Between East and West. Orthodox Temples and Latin Tramezzi at the Late Medieval Cretan Churches». *Hortus Artium Medievalium* 22 (2016): 462-71.
- Maksimović, *The Byzantine Provincial Administration***: Maksimović, Ljubomir. *The Byzantine Provincial Administration under the Palaiologoi*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1988.
- Malafarina, *The Basilica of St Francis in Assisi***: Malafarina, Gianfranco, επιμ. *The Basilica of St Francis in Assisi*. 2η έκδ. Modena: Thames & Hudson 2005.
- Mango, Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos»**: Mango, Cyril, Ernest J. W. Hawkins. «The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings». *DOP* 20 (1966): 119-206.
- Marinis, «Communion of the Apostles»**: Marinis, Vasileios. «A Reconsideration of the Communion of the Apostles in Byzantine Art». *Studies in Byzantine Iconography* 42 (2021): 1-20.
- Martin, «The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art»**: Martin, John R. «The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art». Στο *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend Jr.*, επιμ. Kurt Weitzmann κ.ά. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1955, 189-96.
- Mastrochristos, «The Church of the Saviour at Mesaria»**: Mastrochristos, Nikolaos. «The Church of the Saviour at Mesaria, Telos (Dodecanese) and its Votive Inscription (1423/4)». Στο *Ἐν Σοφίᾳ μαθητεύσαντες. Essays in Byzantine Material Culture and Society in Honour of Sophia Kalopissi-Verti*, επιμ. Charikleia Diamanti, Anastasia Vassiliou. Oxford: Archaeopress, 2019, 400-11.
- Mastrochristos, Katsioti, «The Evidence of Painting from Lindos»**: Mastrochristos, Nikolaos, Angeliki Katsioti. «Reconstructing the Artistic Landscape of Rhodes in the Fifteenth Century. The Evidence of Painting from Lindos». Στο *Intercultural Encounters in Medieval Greece after 1204: The Evidence of Art and Material Culture*, επιμ. Vicky Foskolu, Sophia Kalopissi-Verti. Turnhout: Brepols, 2022, 427-61.
- Mélanges Catherine Jolivet-Levy**: Brodbeck, Sulamith, Andréas Nicolaidès, Paule Pagès, Ioanna Rapti, Elizabeth Yota, επιμ. *Mélanges Catherine Jolivet-Levy. TM* 20/2 (2016).
- Millet, *Recherches***: Millet, Gabriel. *Recherches sur l'iconographie de l'évangile au XIV, XV et XVIe siècles*. Paris: Fontemoing (E. de Boccard successeur), 1916.
- Mouriki, «The Cult of Cypriot Saints»**: Mouriki, Doula. «The Cult of Cypriot Saints in Medieval Cyprus as Attested by Church Decoration». Στο *Sweet Land of Cyprus, Papers Given at the Twenty-Fifth Jubilee Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham March 1991*, επιμ. Anthony A. M. Bryer, George S. Georghallides. Nicosia: Cyprus Research Center, 1993, 237-77.
- Niš and Byzantium VIII**: Rakocija, Miša, επιμ. *Niš and Byzantium VIII: In the Memory of Academician PhD Dejan Medaković*. Niš, 2010.
- Okeanos**: Mango, Cyril, Omeljan Pritsak, επιμ. *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students*. Cambridge, MA: Ukrainian Research Institute – Harvard University, 1983.
- Pallas, *Passion***: Pallas, Dimitrios. *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus, das Bild*. Miscellanea Byzantina Monacensia 2. München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie, 1965.
- Papanikolaou, «Saint Panteleemon in Telos»**: Papanikolaou, Prodromos. «Cross-Cultural Interaction and Convergence in the Hospitaller States. The Case of the Cult of Saint Panteleemon in Telos». *ΔΧΑΕ ΛΗ'* (2017): 199-226. <https://doi.org/10.12681/dchae.14224>.
- Papanikolaou, *Rural Church Architecture***: Papanikolaou, Prodromos. *Rural Church Architecture in the Countryside of Hospitaller Rhodes (1309-1522). The Monuments as Agents of Regional History*. Δημοσίευτη διδακτορική διατριβή. King's College, London 2023.
- Papavassiliou, Archontopoulos, «Nouveaux éléments»**: Papavassiliou, Eleni, Theodoros Archontopoulos. «Nouveaux éléments historiques et archéologiques de Rhodes à travers des fouilles dans la ville médiévale». *CorsiRav* 37 (1991): 307-50.
- Parani, *Byzantine Material Culture***: Parani, Maria. *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*. Leiden – Boston: Brill, 2003.
- Parani, «Byzantine Male Dress Accessories»**: Parani, Maria. «Optional Extras or Necessary Elements? Middle and Late Byzantine Male Dress Accessories». Στο *Δασκάλα*, 407-35.
- Patrich, *The Sabaite Heritage***: Patrich, Joseph, επιμ. *The Sabaite Heritage from the Fifth Century to the Present*. Orientalia Lovaniensia Analecta 98. Leuven: Peeters, 2001.

- Patterson-Ševčenko, Saint Nicholas:** Patterson-Ševčenko, Nancy. *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*. Torino: Bottega d'Erasmus, 1983.
- Peers, Sacred Shock:** Peers, Glenn. *Sacred Shock. Framing Visual Experience in Byzantium*. Pennsylvania: Penn State Press, 2004.
- Pentcheva, The Mother of God in Byzantium:** Pentcheva, Bissera V. *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*. University Park, PA: Penn State University Press, 2006.
- Prolović, Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska:** Prolović, Jadranka. *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreas*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997.
- Rhoby, Byzantinische Epigramme auf Fresken:** Rhoby, Andreas. *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken, Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 1*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2009.
- Saint Emperor Constantine and Christianity:** Bojović, Dragiša, επιμ. *Saint Emperor Constantine and Christianity. International Conference Commemorating the 1700th Anniversary of the Edict of Milan, 31 May-2 June 2013*. Niš: The Centre of Church Studies, 2013.
- Santi venuti dal mare:** Stella Calò Mariani, Maria, επιμ. *I Santi venuti dal mare. Atti del V Convegno Internazionale di Studio (Bari – Brindisi, 14-18 dicembre 2005)*. Bari: Mario Adda, 2009.
- Schiller, Ikonographie:** Schiller, Gertrud. *Ikonographie der christlichen Kunst*. I-V. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1966-1991.
- Semoglou, «Contribution à l'étude du portrait funéraire»:** Semoglou, Athanasios. «Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14e-16e siècle)». *Zograf* 24 (1995): 5-11.
- Sinkević, St. Panteleimon at Nerezi:** Sinkević, Ida. *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*. Wiesbaden: Reichert, 2000.
- Siomkos, Saint Etienne à Kastoria:** Siomkos, Nikolaos. *L'église Saint-Étienne à Kastoria. Étude des différentes phases du décor peint (Xe-XIVe siècles)*. Βυζαντινά Κείμενα και Μελέται 38. Θεσσαλονίκη. Κέντρο Βυζαντινών Μελετών, 2005.
- Sommi Picenardi, Itinéraire d'un chevalier:** Sommi Picenardi, Guido B. F. *Itinéraire d'un chevalier de Saint-Jean de Jérusalem dans l'île de Rhodes*. Lille: Société de Saint-Augustin, 1900.
- Sophocleous, Icons of Cyprus:** Sophocleous, Sophocles. *Icons of Cyprus, 7th-20th century*. Nicosia: Museum Publications, 1994.
- Spatharakis, Rethymnon Province:** Spatharakis, Ioannis. *Byzantine Wall Paintings of Crete, I: Rethymnon Province*. London: Pindar Press, 1999.
- Spatharakis, Dated Byzantine Wall Paintings of Crete:** Spatharakis, Ioannis. *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*. Leiden: Alexandros Press, 2001.
- Spatharakis, Mylopotamos Province:** Spatharakis, Ioannis. *Byzantine Wall Paintings of Crete, II: Mylopotamos Province*. Leiden: Alexandros Press, 2010.
- Spatharakis, Van Essenberg, Amari Province:** Spatharakis, Ioannis, Tom Van Essenberg. *Byzantine Wall-Paintings of Crete, III: Amari Province*. Leiden: Alexandros Press, 2012.
- Stylianou, «A Cross inside a Crescent on the Shield of Saint George»:** Stylianou, Andreas. «A Cross inside a Crescent on the Shield of Saint George. Wall Paintings in the Church of Panagia Phorbiotissa, Asinou, Cyprus». *ΚυπρΣπουδ ΜΣΤ'* (1982): 133-40.
- Stylianou A., Stylianou J., The Painted Churches of Cyprus:** Stylianou, Andreas, Judith Stylianou. *The Painted Churches of Cyprus*. 2η έκδ. Nicosia: Leventis Foundation, 1997.
- Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae:** Delehaye, Hippolyte. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae codice Sirmondiano nunc Berolinensi*. Bruxellis: Apud Socios Bollandianos, 1902.
- Takoumi, «Tracing Knights»:** Takoumi, Anna. «Tracing Knights. Their Pictorial Evidence in the Art of the Eastern Mediterranean». Στο *The Military Orders*, 6. 1: *Culture and Conflict in the Mediterranean World*, επιμ. Jochen Schenk, Mike Carr. Oxon – New York: Routledge, 2017, 94-105.
- Talbot, «The Death and Commemoration of Byzantine Children»:** Talbot, Alice-Mary. «The Death and Commemoration of Byzantine Children». Στο *Becoming Byzantine: Children and Childhood in Byzantium*, επιμ. Arietta Papaconstantinou, Alice-Mary Talbot. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 2009, 283-308.
- Terrier Aliferis, «Joseph christophore dans la Fuite en Egypte»:** Terrier Aliferis, Laurence. «Joseph christophore dans la Fuite en Egypte: transmission d'un schéma iconographique spécifique à travers le Moyen Age». *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79, αρθ. 2 (2016): 164-92.
<https://doi.org/10.1515/ZKG-2016-0016>.
- Teteriatnikov, «The True Cross Flanked by Constantine**

- and Helena**»: Teteriatnikov, Natalia. «The True Cross Flanked by Constantine and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-Evaluation of the Cross». *ΔΧΑΕ ΙΗ'* (1995): 169-88. <https://doi.org/10.12681/dchae.1153>.
- The Kariye Camii Reconsidered**: Klein, Holger A., Robert G. Ousterhout, Brigitte Pitarakis. επιμ. *The Kariye Camii Reconsidered*. Istanbul: Istanbul Research Institute Publications, 2011.
- The Kariye Djami**: Underwood, Paul, επιμ. *The Kariye Djami. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, I-III. New York: Princeton University Press, 1966. IV. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1975.
- Thierry, «Le thème de la Descente du Christ aux enfers»**»: Thierry, Nicole. «Le thème de la Descente du Christ aux enfers en Cappadoce». *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994): 59-66. <https://doi.org/10.12681/dchae.1091>.
- Tischendorf, *Evangelia Apocrypha***: Tischendorf, Constantin. *Evangelia Apocrypha*. Leipzig, 1896.
- Todić, «The Fresco Painting of the Narthex of Zrze»**»: Todić, Branislav. «The Fresco Painting of the Narthex of Zrze and the Holy Week». *Zograf* 35 (2011): 211-22 (σερβικά με αγγλική περίληψη). <https://doi.org/10.2298/ZOG1135211T>.
- Tomeković, «Notes sur saint Gerasime»**»: Tomeković, Svetlana. «Notes sur saint Gerasime dans l'art byzantin». *ZLU* 21 (1985): 277-85.
- Tomeković, *Les saints ermites***: Tomeković, Svetlana. *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*. Byzantina Sorbonensia 26. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2011.
- Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki***: Tsamakda, Vassiliki. *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, Kunst und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta*. Archäologische Forschungen 21. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2012.
- Varalis, «The Communion of the Apostles»**»: Varalis, Yiannis D. «The Communion of the Apostles: Thoughts on Artistic, Spatial and Liturgical Matters». Στο *Δασκάλα*, 43-64.
- Varlık, *Plague and Empire***: Varlık, Nükhet. *Plague and Empire in the Early Modern Mediterranean World. The Ottoman Experience, 1347-1600*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- Velmans, «Valeurs sémantiques du Mandyliion»**»: Velmans, Tania. «Valeurs sémantiques du Mandyliion selon son emplacement ou son association avec autres images». Στο *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, επιμ. Birgitt Borkopp, Barbara Maria Schellewald, Lioba Theis, Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1995, 173-84.
- Villette, *La Résurrection du Christ***: Villette, Jeanne. *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du IIe au VIIe siècle*. Paris: Laurens, 1957.
- Wagner, *Carmina graeca mediae aevi***: Wagner, Wilhelm. *Carmina graeca mediae aevi*. Leipzig: Teubner, 1874 (επανεκδόση 1974).
- Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church***: Walter, Christopher. *Art and Ritual of the Byzantine Church*. Birmingham Byzantine Series, επιμ. Robin Cormack. London: Variorum Publications, 1982.
- Walter, «Theodore, Archetype of the Warrior Saint»**»: Walter, Christopher. «Theodore, Archetype of the Warrior Saint». *REB* 57 (1999): 163-210. <https://doi.org/10.3406/rebyz.1999.1970>.
- Walter, *Warrior Saints in Byzantine Art***: Walter, Christopher. *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*. Aldershot, UK-Burlington, VT: Ashgate, 2003.
- Walter, *The Iconography of Constantine the Great***: Walter, Christopher. *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint*. Leiden: Alexandros Press, 2006.
- Wharton Epstein, *Tokali Kilise***: Wharton Epstein, Anne. *Tokali Kilise. Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*. Washington, DC: Dumbarton Oaks, 1986.
- Winfield D., Winfield J., *Panaghia tou Arakos***: Winfield, David, Judith Winfield. *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus: The Paintings and their Painterly Significance*. DOS 37. Washington, DC: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 2003.
- Zarras, «La présence de la Vierge dans les scènes du «Lithos» et du «Chairete»**»: Zarras, Nektarios. «La tradition de la présence de la Vierge dans les scènes du «Lithos» et du «Chairete» et son influence sur l'iconographie tardobyzantine», *Zograf* 28 (2000-2001): 113-20.
- Živković, «Images of Hierarchs in Studenica»**»: Živković, Miloš. «Contributions to the Study of the Images of Hierarchs in the Catholicon of Studenica Monastery». *ZRVI* LI (2014): 215-48 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη).

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ

Οι εικόνες υπ' αριθμόν 1, 13, 18, 19, 20, 23, 33, 35, 37, 40, 41, 50, 65, 88, 96, 97, 99, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 114, 118 και 120 προέρχονται από το Αρχείο του Κέντρου Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών (φωτογρ. Νίκος Κασέρης).

Οι εικόνες υπ' αριθμόν 2, 7, 14, 15, 16, 17, 21, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 38, 39, 42, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 57, 90, 91, 92, 94, 95, 98, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 125, 126, 127, 130, 131, 140, 141, 142, 143, 144, 148, 150, 151, 154, 155, 156, 157 και 158 ανήκουν στο Φωτογραφικό Αρχείο της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου.

Η εικόνα υπ' αριθμόν 149 παραχωρήθηκε από τη δρα Κωνσταντία Κεφαλά.

Β Ι Ο Γ Ρ Α Φ Ι Κ Ο Σ Η Μ Ε Ι Ω Μ Α Σ Υ Γ Γ Ρ Α Φ Ε Α

Ο Νικόλαος Μαστροχρήστος είναι απόφοιτος του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, στο οποίο υποστήριξε τη διδακτορική διατριβή του με θέμα «Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Φουντουκλί Ρόδου» το 2019. Στο ίδιο τμήμα είχε ολοκληρώσει τη μεταπτυχιακή εργασία του με θέμα «Ο ναός του Αγίου Νικολάου στα Μαρितσά, 1434/35. Όψεις της παλαιολόγειας τέχνης του 15ου αιώνα στην ιπποτοκρατούμενη Ρόδο», η οποία δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Δωδεκάνησος Η'* (2012): 75-188. Έχει συμμετάσχει σε πολλά εθνικά και διεθνή συνέδρια και έχει δημοσιεύσει σειρά άρθρων σχετιζόμενων κυρίως με βυζαντινές τοιχογραφίες, εικόνες, επιγραφές και μολυβδόβουλλα της Δωδεκανήσου.

Ο Νικόλαος Μαστροχρήστος έχει εργασθεί ως συμβασιούχος αρχαιολόγος επί σειρά ετών στην Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου (πρώην 4η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων) και είναι διπλωματούχος ξεναγός.

AUTHOR'S CURRICULUM VITAE

Dr Nikolaos Mastrochristos is a graduate of the Department of History and Archaeology/School of Philosophy at the National and Kapodistrian University of Athens. On his postgraduate studies in Byzantine Art and Archaeology (Master and PhD) at the same University, he examined wall-paintings of the 15th century in Rhodes (Saint Nicholas at Maritsa, published in 2012, and Saint Nicholas at Phountoukli). His main research interests are Byzantine art and archaeology, Byzantine inscriptions, sigillography and iconography.

He worked for several years as a contract archaeologist for the Hellenic Ministry of Culture at the Ephorate of Antiquities of the Dodecanese (Rhodes) and is also a licensed tour guide.

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ
ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗ ΜΕΛΕΤΗ
ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΗΣ 1884

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Οι τόμοι όλων των περιόδων του *Δελτίου*, πλην των εκάστοτε δύο τελευταίων ετών, είναι αναρτημένοι στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion>

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α' (1884-1891/1892-1911) *έκαστο*

Τεύχη 1-10 3,00 €

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β' (1924-1927)

Τεύχη 1-4 3,00 €

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Γ' ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Τόμος Α' (1932) 4,00 €

Τόμος Β' (1933) —

Τόμος Γ' (1934-1936) 4,00 €

Τόμος Δ' (1936-1938) 4,00 €

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Δ'

Τόμος Α' (1959), Στή μνήμη Νίκου Βέη, 186 σελ., 58 πίν. 10,00 €

Τόμος Β' (1960-1961), 232 σελ., 73 πίν. 10,00 €

Τόμος Γ' (1962-1963), 244 σελ., 67 πίν. 10,00 €

Τόμος Δ' (1964-1965), Στή μνήμη Γεωργίου Σωτηρίου, 408 σελ., 93 πίν. 10,00 €

Τόμος Ε' (1966-1969), Στή μνήμη Δημητρίου Ευαγγελίδη, 320 σελ., 115 πίν. 10,00 €

Τόμος ΣΤ' (1970-1972), Στή μνήμη Παναγιώτη Μιχαηλῆ, 254 σελ., 90 πίν. 10,00 €

Τόμος Ζ' (1973-1974), Στή μνήμη Anatole Frolov, 212 σελ., 56 πίν. 10,00 €

Τόμος Η' (1975-1976), Στή μνήμη Viktor N. Lazarev, 246 σελ., 17 πίν. 10,00 €

Τόμος Θ' (1977-1979), Στή μνήμη Μαρίας Σωτηρίου, ις' + 328 σελ., 122 πίν. 10,00 €

Τόμος Ι' (1980-1981), Στή μνήμη Ανδρέα Ξυγοπούλου, μ' + 384 σελ., 110 πίν. 10,00 €

Τόμος ΙΑ' (1982-1983), Στή μνήμη Αναστασίου Κ. Όρλάνδου, 288 σελ. με ένθετες εικόνες 10,00 €

Τόμος ΙΒ' (1984), Στήν έκατονταετηρίδα τῆς ΧΑΕ, 515 σελ. με ένθετες εικόνες 10,00 €

Τόμος ΙΓ' (1985-1986), Στή μνήμη Μαρίνου Καλλιγά, 318 σελ. με ένθετες εικόνες 15,00 €

Τόμος ΙΔ' (1987-1988), 372 σελ. με ένθετες εικόνες 15,00 €

Τόμος ΙΕ' (1989-1990), Στή μνήμη Ιωάννη Τραυλού, 288 σελ. με ένθετες εικόνες 15,00 €

Τόμος ΙΣΤ' (1991-1992), Στή μνήμη André Grabar, 300 σελ. με ένθετες εικόνες 15,00 €

Τόμος ΙΖ' (1993-1994), Στή μνήμη Ντούλας Μουρίκη, 392 σελ. με ένθετες εικόνες 25,00 €

Τόμος ΙΗ' (1995), 208 σελ. με ένθετες εικόνες 20,00 €

Τόμος ΙΘ' (1996-1997), 415 σελ. με ένθετες εικόνες 50,00 €

Τόμος Κ' (1998-1999), Στή μνήμη Δημητρίου Πάλλα, 422 σελ. με ένθετες εικόνες 50,00 €

Σημ. Τα τεύχη 4, 5, 61, 62 και 10 της Α' περιόδου, το τεύχος 1 της Β' περιόδου και ο τόμος Β' της Γ' περιόδου έχουν εξαπληθεί.

Τόμος ΚΑ' (2000), 292 σελ. με ένθετες εικόνες	38,00 €
Εύρετήριο / Index (1884-2000)	10,00 €
Τόμος ΚΒ' (2001), Στη μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, 424 σελ. με ένθετες εικόνες.	50,00 €
Τόμος ΚΓ' (2002), 284 σελ. με ένθετες εικόνες	40,00 €
Τόμος ΚΔ' (2003), Στη μνήμη Νίκου Οικονομίδη, 424 σελ. με ένθετες εικόνες	40,00 €
Τόμος ΚΕ' (2004), 240 σελ. με ένθετες εικόνες	40,00 €
Τόμος ΚΣΤ' (2005), Στη μνήμη Γιώργου Γαλάβαρη, 418 σελ. με ένθετες εικόνες	40,00 €
Τόμος ΚΖ' (2006), Στη μνήμη Νικολάου Β. Δρανδάκη, 524 σελ. με ένθετες εικόνες	50,00 €
Τόμος ΚΗ' (2007), Στη μνήμη Παύλου Μ. Μυλωνά, 302 σελ. με ένθετες εικόνες	40,00 €
Τόμος ΚΘ' (2008), Στη μνήμη Άννας Μαραβά-Χατζηνικολάου, 276 σελ. με ένθετες εικόνες.	35,00 €
Τόμος Λ' (2009), Στη μνήμη Ηλία Κόλλια, 320 σελ. με ένθετες εικόνες	35,00 €
Τόμος ΛΑ' (2010), 198 σελ. με ένθετες εικόνες	35,00 €
Τόμος ΛΒ' (2011), 214 σελ. με ένθετες εικόνες	35,00 €
Τόμος ΛΓ' (2012), Στη μνήμη Δημήτρη Κωνσταντίου, 476 σελ. με ένθετες εικόνες.	50,00 €
Τόμος ΛΔ' (2013), Στη μνήμη Τίτου Παπαμαστοράκη, 448 σελ. με ένθετες εικόνες	50,00 €
Τόμος ΛΕ' (2014), 434 σελ. με ένθετες εικόνες	50,00 €
Τόμος ΛΣΤ' (2015), 384 σελ. με ένθετες εικόνες	50,00 €
Τόμος ΛΖ' (2016), 336 σελ. με ένθετες εικόνες	50,00 €
Τόμος ΛΗ' (2017), 384 σελ. με ένθετες έγχρωμες εικόνες	65,00 €
Τόμος ΛΘ' (2018), Στη μνήμη Χαράλαμπου Μπούρα, 496 σελ. με ένθετες έγχρωμες εικόνες.	75,00 €
Τόμος Μ' (2019), 480 σελ. (XIV + 466) με ένθετες έγχρωμες εικόνες	65,00 €
Τόμος ΜΑ' (2020), 520 σελ. (XIV + 506) με ένθετες έγχρωμες εικόνες.	70,00 €
Τόμος ΜΒ' (2021), 444 σελ. με ένθετες έγχρωμες εικόνες.	60,00 €
Τόμος ΜΓ' (2022), Στη μνήμη Cyril A. Mango, 464 σελ. με ένθετες έγχρωμες εικόνες	70,00 €
Τόμος ΜΔ' (2023-2024), 500 σελ. με ένθετες έγχρωμες εικόνες	75,00 €

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΑΙ ΕΠΙΓΡΑΦΑΙ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Τόμος I. Peloponnes, Fasc. A: <i>Isthmos, Korinthos</i> , von Nikos A. Bees (Βέης), Αθήνα 1941, XCII+128 σελ.	10,00 €
Τόμος X. Crete, Fasc. A: <i>The Greek Christian Inscriptions of Crete. IVth-IXth Century A.D.</i> , by Anastasius C. Bandy, Αθήνα 1970, 156 σελ.	10,00 €

ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

1. Αγάπη Βασιλάκη-Καρακατσάνη, <i>Οι τοιχογραφίες τής Όμορφης Έκκλησιᾶς στήν Αθήνα</i> , μέ ἀγγλική περίληψη, Αθήνα 1971, 150 σελ., 58 πίν. https://epublishing.ekt.gr/el/9383	—
2. Théano Chatzidakis-Bacharas, <i>Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales</i> , Αθήνα 1982, 220 σελ., 96 πίν. με 112 εικόνες	12,00 €
3. George Zacos, <i>Byzantine Lead Seals</i> , two volumes (Text-Plates), Bern 1984-1985, 543 σελ., 100 πίν. ..	44,00 €
4. Ιωάννα Κολτσίδα-Μακρή, <i>Βυζαντινά μολυβδόβουλλα</i> , με γαλλική περίληψη, Αθήνα 1996, 204 σελ., 584 πίν.	30,00 €
5. Ευγενία Δρακοπούλου, <i>Η πόλη της Καστοριάς (12ος-16ος αι.)</i> , με γαλλική περίληψη, Αθήνα 1997, 190 σελ., 118 εικ. http://epublishing.ekt.gr/el/9381	—

6. Jenny Albani, Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche
in Chrysapha, Lakonien, με ελληνική περίληψη, Αθήνα 2000, 133 σελ., 40 πίν. 23,00 €
7. Σωτήρης Βογιατζής, *Συμβολή στην ιστορία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής της Κεντρικής Ελλάδος
κατά το 16ο αιώνα*, με αγγλική περίληψη, Αθήνα 2000, 146 σελ., 60 πίν. 30,00 €
8. Triantafyllia Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586.
Le narthex et la chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur*, με ελληνική περίληψη,
Αθήνα 2003, 233 σελ., 104 πίν. 45,00 €
9. Νικόλαος Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος*,
Αθήνα 2009, 96 σελ., 83 εικ. 40,00 €
10. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μελέτες Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης*,
Αθήνα 2020, δύο τόμοι: 496 και 490 σελ. με εικόνες 50,00 €
11. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ξυλόγλυπτοι σταυροί 16ου αιώνα του Γεωργίου Λάσκαρη /
Wood carved crosses of the 16th century by Georgios Laskaris*, Αθήνα 2023, 212 σελ.
με 83 έγχρωμες εικόνες 30,00 €
12. Μιχάλης Κάππας, *Η Μονή της Παναγίας Γριβιτσιανής στο Χωματερό Μεσσηνίας. Συμβολή
στη μελέτη του πρώιμου έργου των ζωγράφων Δημητρίου και Γεωργίου Μόσχου*,
με αγγλική περίληψη, Αθήνα 2025, 416 σ., 298 εικ. 60,00 €

ΑΛΛΑ

- Γεώργιος Λαμπάκης, *Κατάλογος τής έν Ζαππείω έκθέσεως*, έν Άθήναις 1891, 46 σελ. —
- Δημήτριος Πάλλας, *Κατάλογος χειρογράφων του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 1955, 132 σελ. 5,00 €

ΕΚΔΟΤΙΚΕΣ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ

- Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Πρακτικά Επιστημονικού Δημέρου
28-29 Μαΐου 1999*, επιμ. Ευγενία Δρακοπούλου, Συνέκδοση με το Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών –
Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Αθήνα 2002, 342 σελ. με έγχρ. και α/μ εικόνες 35, 00 €
- Cristo nell'Arte Bizantina e Postbizantina. Atti del Convegno, Venezia 22-23 settembre 2000*, a cura di Chryssa A.
Maltezos e George Galavaris, Venezia 2002 / *Ο Χριστός στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη. Πρα-
κτικά Συνεδρίου, Βενετία 22-23 Σεπτεμβρίου 2000*, επιμ. Χρύσα Α. Μαλτέζου – Γεώργιος Γαλάβαρης, Συ-
νέκδοση με το Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετία, Βενετία 2002,
109 σελ., XXIV έγχρ. και 53 α/μ πίνακες 25, 00 €
- Αρχαιολογικά τεκμήρια βιοτεχνικών εγκαταστάσεων κατά τη βυζαντινή εποχή, 5ος-15ος αιώνας, Χριστιανική
Αρχαιολογική Εταιρεία – Ειδικό θέμα του 22ου Συμποσίου Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας
και Τέχνης, Αθήνα, 17-19 Μαΐου 2002*, Συνέκδοση με το Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα
2004, 397 σελ. με 316 έγχρ. και α/μ εικόνες 21, 20 €
- Η γυναίκα στο Βυζάντιο. Λατρεία και τέχνη, Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία – Ειδικό θέμα του 26ου Συμπο-
σίου Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα, 12-14 Μαΐου 2006*, επιστ. επιμ. Μ.
Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου, Συνέκδοση με το Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα 2012, 314 σελ.
με έγχρ. και α/μ εικόνες 16, 18 €

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ηλεκτρονική διεύθυνση: <https://ebooks.epublishing.ekt.gr/index.php/chaе>

1. Κωνσταντία Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στις εκκλησίες της Ρόδου*, Αθήνα 2015, 342 σελ. (αγγλική περίληψη: Konstantia Kefala, *Thirteenth century wall-paintings in the churches of Rhodes*, σελ. 307-320, βιβλιογραφία, σελ. 321-335), <https://doi.org/10.12681/chaе.6>. —
2. Νικόλαος Μαστροχρήστος, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στο Φουντουκλί-Διμυλιά της Ρόδου (1497/98) και η ζωγραφική τέχνη τα τελευταία χρόνια της Ιπποτοκρατίας στα Δωδεκάνησα (1453-1522)*, Αθήνα 2026, 304 σελ. με 158 ένθετες εικόνες (αγγλική περίληψη: Nikolaos Mastrochristos, *The wall-paintings of Hagios Nikolaos at Phountoukli-Dimyliа, Rhodes (1497/98) and the art of painting during the last years of the Hospitaller's rule in Dodecanese (1453-1522)*). —

ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ
ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Τα τεύχη του Περιλήψεων του ετησίου Συμποσίου, πλην του τελευταίου έτους, είναι αναρτημένα στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://eproceedings.epublishing.ekt.gr/index.php/chaе>

Πρόγραμμα και Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων (Αθήνα, 1981-). 15,00 €

Ευρετήριο Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων των Συμποσίων 1981-2002, σύνταξη: Μαγδαληνή Παρχαρίδου, επιστημονική επιμέλεια: Ευθύμιος Τσιγαρίδας, Αθήνα 2003. <https://eproceedings.epublishing.ekt.gr/index.php/chaе/issue/view/64/47>

<https://independent.academia.edu/ΧριστιανικήΑρχαιολογικήΕταιρεία/ChristianArchaeologicalSociety>

facebook: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία - Christian Archaeological Society

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΤΟΜΟΣ ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ «ΝΙΚΟΛΑΟΣ
ΜΑΣΤΡΟΧΡΗΣΤΟΣ, ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΟ
ΦΟΥΝΤΟΥΚΛΙ-ΔΙΜΥΛΙΑ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ (1497/98) ΚΑΙ Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
ΤΕΧΝΗ ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΙΠΠΟΤΟΚΡΑΤΙΑΣ ΣΤΑ ΔΩΔΕ
ΚΑΝΗΣΑ (1453-1522)» ΟΛΟΚΛΗΡΩΘΗΚΕ ΤΟΝ ΜΑΡΤΙΟ ΤΟΥ 2026
ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΩΝ ΜΑΡΙΑΣ ΚΑΖΑΝΑΚΗ-
ΛΑΠΠΑ ΚΑΙ ΑΓΓΕΛΙΚΗΣ ΚΑΤΣΙΩΤΗ ΚΑΙ ΤΗ ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΤΗΣ ΙΩΑΝΝΑΣ ΜΠΙΘΑ ΓΙΑ ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΜΕ ΔΑΠΑΝΗ ΤΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΠΕΡΙΚΛΗ Σ. ΘΕΟΧΑΡΗ.

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΟΥ:
MICHAEL STORK

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΚΕΙΜΕΝΟΥ:
ΣΩΤΗΡΗΣ ΠΑΠΑΔΗΜΑΣ - ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

