

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

Εάν λοιπόν η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα θεωρηθεί ορθή, τότε μπορεί να υποστηριχθεί, με αρκετή πιθανότητα, και η προέλευση των δημιουργιών τους από τη Νίκαια. Την εικασία ενισχύει το γεγονός ότι η πόλη των Λασκαριδών, έχοντας ήδη από τις αρχές του αιώνα αναλάβει να διαδραματίσει ρόλο ανάλογο με της κραταιάς Πρωτεύουσας, από το 1226 και εξής εδραίωσε την κυριαρχία της στο αυτόνομο έως τότε νησί της Ρόδου. Η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής του μνημείου υποδεικνύει ότι πρόκειται για έργο ενός ώριμου καλλιτέχνη, εκπαιδευμένου σε μεγάλο κέντρο, με πλήρη έλεγχο των εκφραστικών του μέσων, ο οποίος κατόρθωσε να συνδυάσει την κλασική ομορφιά με την πνευματικότητα των μορφών και να προσδώσει ευγένεια στα χαρακτηριστικά και στις χειρονομίες τους. Διατηρεί μεν ορισμένα στοιχεία της υστεροκομνήνειας περιόδου, αλλά έχει την ικανότητα να προχωρήσει σε νέες οδούς ως εκφραστής του καλλιτεχνικού ρεύματος που εμφανίζεται στο ξεκίνημα του 13ου αιώνα¹⁴⁸. Τέλος, θα πρέπει να επισημανθεί ότι η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής του Αγίου Φανουρίου δικαιολογείται μόνον ως αποτέλεσμα μιας γενναίας χορηγίας και, συνεπώς, της πρωτοβουλίας ενός πλούσιου και ισχυρού παραγγελιοδότη, μέλους της ανώτερης, ή ακόμα και της ανώτατης, κοινωνικής τάξης της πόλης.

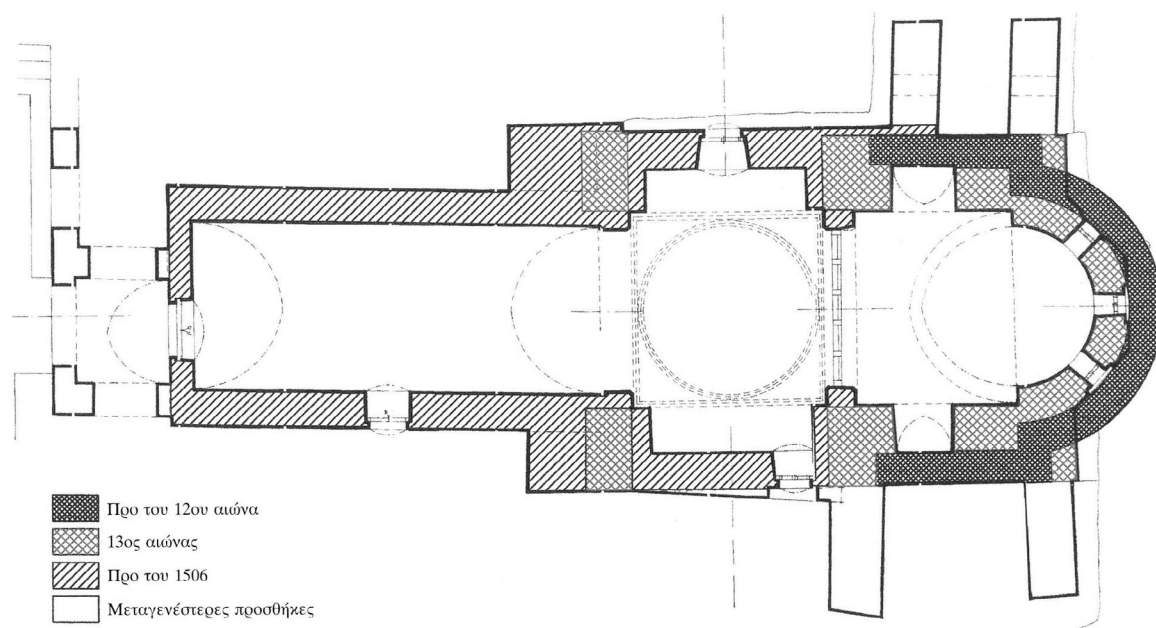
Η ζωγραφική σε ένα μοναστικό κέντρο: το καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι. Ίδρυμα του Λέοντος ή του Ιωάννη Γαβαλά;

Η μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι¹⁴⁹ βρίσκεται σε οχυρή θέση στο εσωτερικό του νησιού, κοντά στο χωριό Λάερμα¹⁵⁰ (Εικ. 1). Το καθολικό της, στη σημερινή του μορφή, ανήκει στον τύπο του ελεύθερου σταυρού με τρούλο, με εγγεγραμμένο το βραχύ, ανατολικό και εκτεταμένο το δυτικό σκέ-

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

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

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



Εικ. 22. Ρόδος, Θάρι, μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Κάτοψη του καθολικού.

λος¹⁵¹ (Εικ. 22). Η μορφή αυτή οφείλεται σε μετασκευή των αρχών, πιθανότατα, του 13ου αιώνα, κατά την οποία στην υφιστάμενη τότε δρομική ξυλόστεγη βασιλική – που θα είχε οπωσδήποτε κτισθεί τον 8ο-9ο αιώνα, εάν ληφθεί υπόψη ότι διασώζει στους ανατολικούς τοίχους της ανεικονικό διάκοσμο της εικονομαχικής περιόδου¹⁵² – προστέθηκε επιβλητικός τρούλος στηριζόμενος σε καμάρες βόρεια και νότια. Δεν είναι εύκολο να διαπιστωθεί ποια θα ήταν ακριβώς η μορφή που θα είχε το οικοδόμημα στις αρχές του 13ου αιώνα, όταν ανακαινίσθηκε. Το βέβαιον είναι ότι επιθυμία των δωρητών που ανέλαβαν τη δαπάνη της κατασκευής αποτελούσε η προσθήκη του τρούλου και ότι το φιλόδοξο οικοδομικό εγχείρημα υποκρύπτει γενναία οικονομική χορηγία.

Ο ναός είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες που χρονολογούνται από τον 9ο έως τον 18ο αιώνα¹⁵³. Το τρίτο κατά σειρά στρώμα της τοιχογράφησης του, που σώζεται στο ιερό βήμα και στον τρούλο, έχει χρονολογηθεί στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα, και αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα ζωγραφικά σύνολα της Ρόδου, αλλά και ολόκληρης της νησιωτικής περιφέρειας του Αιγαίου¹⁵⁴. Το εικονογραφικό

Thari», 153-158. Ορλάνδος, «Μνημεία της Ρόδου», 97-98. ΑΔ 21 (1966), Χρονικά: 34, πίν. 49α-51β (Μανόλης Χατζηδάκης). Γρηγόριος Κωνσταντινίδης και Ηλίας Κόλλιας, «Παλαιοχριστιανικά και βυζαντινά ἔρευνα εἰς τὴν Ρόδον», ΑΔΑ 1 (1968): 264, εικ. 2. ΑΔ 25 (1970), Χρονικά: 257 (Ηλίας Κόλλιας). ΑΔ 27 (1972), Χρονικά: 15, πίν. 21α και β (Μύρων Μιχαηλίδης). Στο ίδιο, 690 (Ηλίας Κόλλιας). Kalorissi-Verti, «Osservazioni iconografiche», 192. Κουκιάρης, *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων*, 63, 219. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, 110, εικ. 57-58. Ιωάννα Μπίθα, «Αναχρονολόγηση μιας αφιερωματικής πράξης στην Ι. Μ. Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι Ρόδου», 24ο ΣΒΜΑΤ (2004): 67-68.

151. Lojacono, «Il monastero di Thari», 153, εικ. 4. Ο ίδιος, «Pitture rodiate», 175. Ορλάνδος, «Μνημεία της Ρόδου», 89, εικ. 83. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 15-32, εικ. 2-10.

152. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 37-39.

153. Στο ίδιο, 33-36.

154. ΑΔ 22 (1967), Χρονικά: 539, πίν. 396α (Γρηγόριος Κωνσταντινίδης).



Εικ. 23. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Ο Χριστός Παντοκράτορας.

του πρόγραμμα μπορεί να μην διατηρείται πλήρως και να εντοπίζεται σε ορισμένες μόνο επιφάνειες της εκκλησίας, αλλά τουλάχιστον παρουσιάζει, σπάνιο για τα μνημεία της περιοχής και της εποχής, μια ολοκληρωμένη σύνθεση ανεπτυγμένη στον τρούλο, όπου εικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτορας, δέκα άγγελοι σε στάση προσκύνησης και δεκαέξι προφύτες. Από τους τέσσερις ευαγγελιστές που εικονίζονταν στα σφαιρικά τρίγωνα σώζονται εκείνοι του βορειοανατολικού και του βορειοδυτικού. Οι υπόλοιπες τοιχογραφίες του ίδιου στρώματος σώζονται στο ιερό βήμα και περιλαμβάνουν την εικονογράφηση τεσσάρων θαυμάτων του Χριστού και την Ανάληψη σε δύο ανισοπλατείς ζώνες στην καμάρα, τις παραστάσεις του Μυστικού Δείπνου και του Νηπτήρα και μορφές αγίων στους πλάγιους τοίχους.

Τα μηνύματα του τρούλου

Στην κορυφή του τρούλου, σε βαθυκύανο κάμπο, εικονίζεται σπηθαίος ο Χριστός Παντοκράτορας να ευλογεί με το δεξιό χέρι και να κρατά στο αριστερό κλειστό ευαγγέλιο¹⁵⁵ (Εικ. 23). Φορά βαθυκύανο χι-

155. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 46, 61-79. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 63-67, πίν. 3, 57α. Για το θέμα, Jane Timken Matthews, «The Changing Interpretation of the Dome Pantocrator», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. IIA, 424, εικ. 1, 3. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 12. Στο Θάρι το βάθος είναι κυανό αντί του συννηθέστερου μέχρι τα τέλη του 12ου αιώνα κόκκινου, Τίτος Παπαμαστοράκης, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Γεωργίου (Επισκοπής) στην Κίττα της Μάνης», *ΑΑΑ XX* (1987): 141.



Εικ. 24. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Άγγελοι από την Ετοιμασία του Θρόνου, λεπτομέρεια.

τώννα και πορφυρό ιμάτιο με καμπυλωτή πτύχωση και ο καστανόχρωμος, ένσταυρος με λευκές κεραίες, φωτοστέφανός του στολίζεται με λευκές στιγμές τριγύρω. Δεξιά και αριστερά της μορφής, πλην των συνηθισμένων συμπλημάτων IC XC, σώζονται δύο κυκλικά μετάλλια σε κόκκινο και μπλε χρώμα, με μεταλλικές ανταύγειες στο εσωτερικό τους. Οι αινιγματικοί αυτοί δίσκοι έχουν ερμηνευθεί ως κοσμολογικά σύμβολα του ήλιου και της σελήνης¹⁵⁶, που εκφράζουν την παντοδυναμία του Θεού στο σύμπαν και έχουν παραλληλιστεί με τους αντίστοιχους στο Mileševu¹⁵⁷ και στους Αγίους Αποστόλους στο Ιπέκιο¹⁵⁸,

156. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 65-67. Hélène Grigoriadou, «Affinités iconographiques de décors peints en Chypre et en Grèce au XIIe siècle», στο *Πρακτικά του Α' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, τ. Β', 38, πίν. 8. Djurić, «La peinture murale byzantine», 225. Kalopissi-Verti, «Tendenze stilistiche», 247. Ντούλα Μουρίκη, «Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλου του Ἁγίου Ἱεροθέου κοντά στα Μέγαρα», *ΑΑΑ* XI (1978): 116, σημ. 4. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 153. Tania Velmans, «Observations sur quelques peintures murales en Syrie et Palestine et leur composante byzantine orientale», *CahArch* 42 (1994): 125. Nicole Thierry, «A propos des peintures d'Ayvali Köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie», *Zograf* 5 (1974): εικ. 22.

157. Svetozar Radojčić, *Mileševa, Its History and Painting* (Belgrade, 1963) (σερβικά με αγγλική περίληψη), εικ. 4, 13. Πρβλ. τους κυκλικούς δίσκους στη Bojana, Panayotidi, «Some Observations», 240-241.

158. Radivoje Ljubinković, *The Church of the Apostles in the Patriarchate of Peć* (Belgrade, 1964), εικ. 6, 11. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, 232. Βλ. επίσης, Branislav Živković, *Bogorodica Ljeviška. Les dessins des fresques* (Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika culture, 1991), 74, 85. Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Μηνά Βελβεντού», *Μακεδονικά* 29 (1993-1994): 22-23. Έχει υποστηριχθεί η προέλευση του θέματος από την τεχνική με την οποία σχεδιάζονται παρόμοια κυκλικά σχέδια στον χρυσό κάμπο εικόνων του Σινά, Ellen C. Schwartz, «The Whirling Disc, A Possible Connection Between Mediaeval Balkan Frescoes and Byzantine Icons», *Zograf* 8 (1977): 24. Για την τεχνική της κυκλικής



Εικ. 25. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Οι προφύτες Ηλί-ας και Ελισσαίος.

ενώ παρεμφερή στοιχεία επισημαίνονται σε μνημεία της Κύπρου που χρονολογούνται στον 14ο αιώνα¹⁵⁹.

Στην αμέσως επόμενη ζώνη, δέκα άγγελοι σε στάση προσκύνησης, με επισημότητα και τελετουργικό ρυθμό, κατευθύνονται προς τον Θρόνο της Ετοιμασίας στο ανατολικό άκρο, ο οποίος δορυφορείται από δύο σεραφείμ σε αυστηρά μετωπική στάση. Οι άγγελοι φορούν ανοιχτόχρωμο χιτώνα και ιμάτιο που φέρει «σημείον» στον βραχίονα, έχουν στα πόδια τους μαργαριτοκόσμητα υποδήματα και κρατούν σκήπτρο, διαγωνίως στηριζόμενο στον ώμο τους. Τη μονοτονία της επαναληπτικής τους ακολουθίας φαιδρύνει η ποικιλία των χρωματισμών των ενδυμάτων τους (Εικ. 24). Στην τρίτη, ευρύτερη ζώνη του τυμπάνου διατηρούνται δεκαπέντε από τους δεκαέξι συνολικά προφύτες¹⁶⁰, σε μέγεθος φυσικού

στίλβωσης, η οποία τα τελευταία χρόνια έχει αποσυνδεθεί από το περιβάλλον του Σινά, μιας και εντοπίζεται και σε εικόνες άλλης προέλευσης και σε άλλες περιοχές, Αμαλία Παπαδοπούλου, «Οι περιπέτειες μιας βυζαντινής εικόνας από τη Θεσσαλονίκη. Ζητήματα συντήρησης», στο *Βυζαντινές εικόνες. Τέχνη, τεχνική και τεχνολογία, Διεθνές Συμπόσιο (20-21 Φεβρουαρίου 1998)*, επιμ. Μαρία Βασιλάκη (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002), 195-196.

159. Στον Άγιο Νικόλαο της Στέγης στην Κακοπετριά και στην Παναγία Ασίνου, στο στρώμα του έτους 1332/3. Weyl Carr και Morocco, *Lysi, Cyprus*, 70, εικ. 28. Natalia Teteriatnikof, «The Frescoes of the Chapel of St. Basil in Cappadocia: Their Date and Context Reconsidered», *CahArch* 40 (1992): 111, εικ. 16. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 62-64. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, *Ο ναός της Παναγίας της Φορβιώτισσας στην Ασίνου* (Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, Τμήμα Αρχαιοτήτων Κύπρου, 2009), 30, 31.

160. Πρόκειται για τους προφύτες Ησαΐα, Ιερεμία, Ηλία, Ελισσαίο, Γεδεών, Ιώβ, Μαλαχία, Ιεζεκιήλ, Δανιήλ (πιθανώς), Μωυσή, Μιχαΐα, Ιωήλ, Ιωνά, Σοφονία, Σολομώντα, Δαβίδ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 72-83.

προτύπου, τοποθετημένοι σε ζεύγη στα κενά μεταξύ των παραθύρων (Εικ. 25). Όρθιοι, εικονιζόμενοι σε ήρεμες ή ζωηρές στάσεις, κρατούν ανεπτυγμένα ειλητάρια με χωρία της Παλαιάς Διαθήκης.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου στο Θάρι αποτυπώνει με μεγαλοπρέπεια την επουράνια τάξη και ιεραρχία¹⁶¹, αντικατοπτρίζοντας συγχρόνως την επίσημη αυτοκρατορική εικονογραφία, όπως συμβαίνει και στους ναούς του Αρχαγγέλου στα Κάτω Λεύκαρα της Κύπρου (π. 1200)¹⁶², του Αγίου Δημητρίου του Κατσούρη κοντά στους Πλησιούς στην Άρτα (1220-1230)¹⁶³ και του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλλια της Κρήτης (1230-1236)¹⁶⁴. Κατ' αναλογία με την ερμηνεία του περιεχομένου των ειληταρίων των προφητών στον Άγιο Δημήτριο του Κατσούρη¹⁶⁵, έχει θεωρηθεί ότι η εκλογή των χωρίων των προφητών στο Θάρι, τα οποία έχουν ως θέμα τους την πίστη στην πρόνοια του Θεού και στη σωτηρία του Ισραήλ, αναφέρονται στην εναπόθεση της ελπίδας για την ανάκτηση της Κωνσταντινούπολης στον αυτοκράτορα Ιωάννη Γ' Δούκα Βατάτζη¹⁶⁶.

Η απεικόνιση του ευαγγελιστή Ιωάννη και μια εικαστική απόδοση του εξωνάρθηκα της μονής Πάτμου

Σύμφωνα με την καθιερωμένη διάταξη της εικονογραφίας, στα σφαιρικά τρίγωνα του ναού απεικονίσθηκαν οι τέσσερις ευαγγελιστές¹⁶⁷, από τους οποίους σώζονται στο μεν βορειοδυτικό, ο Λουκάς και στο βορειοανατολικό, ο Ιωάννης¹⁶⁸. Ο πρώτος παριστάνεται σκυμμένος επάνω σε κώδικα, να συγγράφει με γραφίδα που κρατά στο δεξιό του χέρι, ανάμεσα σε δύο κτήρια με ορθογώνιες θύρες, στεγασμένα με οξυκόρυφες καμάρες. Ο Ιωάννης, με όρθιο τον κορμό και το αριστερό του χέρι υψωμένο στο στήθος, κάθεται σε ορθογώνιο κάθισμα με ευθύγραμμη ερεισίχειρα και υψηλό ερεισίνωτο που φέρει χιαστί σανίδες ένωσης στις πλευρές και είναι στολισμένο με λευκούς λίθους στο περίγραμμά του (Εικ. 26). Εμπρός του βρίσκεται τραπεζάκι με τα απαραίτητα σύνεργα της γραφής και αναλόγιο με ανοικτό, άγραφο κώδικα. Σε δεύτερο επίπεδο στο βάθος δεξιά, ορθώνεται πολύπλοκο οικοδόμημα με τετράτοξη κιονοστήρικτη πρόσοψη, εδραζόμενο σε συμπαγή τοίχο με φωτιστικές θυρίδες που παρπέμπει σε τείχος (Εικ. 27). Στην κορυφή του υψώνεται κτήριο με τετράγωνη θύρα και επάλξεις, το

161. Το θέμα του Παντοκράτορα με τη συνοδεία των αγγέλων και προφητών σε ομόκεντρες ζώνες είναι και το επικρατέστερο σε μνημεία του 11ου, του 12ου και του 13ου αιώνα, Diez και Demus, *Byzantine Mosaics*, πίν. Ι, εικ. 54-63. Liliانا Mavrodinova, «Les prophètes de deux premières couches de peinture à l'église St. Georges à Sofia», στο *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, 283-289. Demus, *Norman Sicily*, εικ. 46-48. Ernest Kitzinger, «Ένας ναός του 12ου αιώνα αφιερωμένος στη Θεοτόκο. Η Παναγία του Ναυάρχου στο Παλέρμω», *ΔΧΑΕΙΒ* (1984): 175-177. Weyl Carr και Morrocco, *Lysi, Cyprus*, 47-55.

162. Styliανου, *Painted Churches*, 486, εικ. 294. Παπαγεωργίου, «Η εκκλησία του Αρχαγγέλου», 198, εικ. 6. Weyl Carr και Morrocco, *Lysi, Cyprus*, πίν. 15, 48. Βλ. επίσης τον τρούλο της Χρυσελευούσας στον Στρόβολο της Λευκωσίας (τέλη 13ου αιώνα), Athanasios Papageorgiou, «The Paintings in the Dome of the Church of the Panagia Chryseleousa, Strovolos», στο Patterson Ševčenko και Moss, *Medieval Cyprus*, 147-154.

163. Παπαμαστοράκης, «Άγιος Δημήτριος του Κατσούρη», 419-454. Παπαδοπούλου και Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, 135-138.

164. Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta*, 246, εικ. 204-206. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», εικ. 105. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 45. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», 284-286.

165. Παπαμαστοράκης, «Άγιος Δημήτριος του Κατσούρη», 434-436.

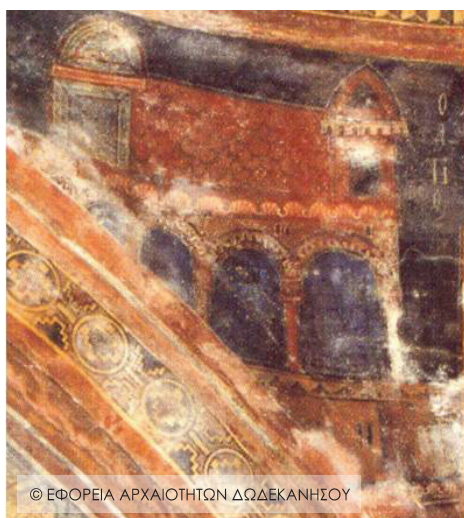
166. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 81-83.

167. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 51, 127, πίν. 10-13. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 192.

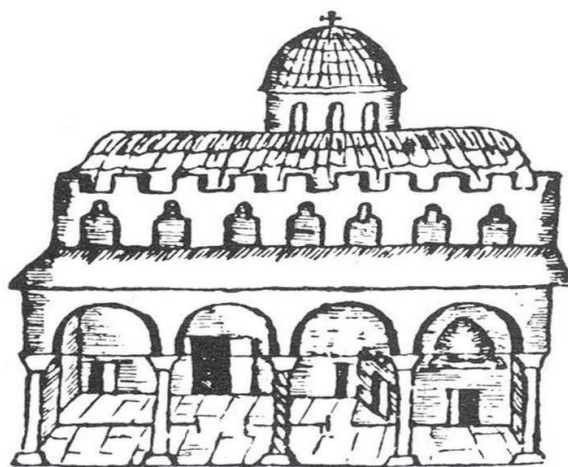
168. Στα αντίστοιχα σφαιρικά τρίγωνα της νότιας πλευράς διατηρούνται ακόμα οι ευαγγελιστές Ματθαίος και Μάρκος από το στρώμα του 1624, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 83.



Εικ. 26. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Ο ευαγγελιστής Ιωάννης.



Εικ. 27. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Λεπτομέρεια της Εικ. 26.



Εικ. 28. Σκίτσο του Barsky. Η δυτική όψη του καθολικού της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο.

οποίο κοσμεύεται στο γείσο του με κυμάτια και επιστέφεται από ημικυκλικό θόλο στην αριστερή πλευρά, ενώ στα δεξιά η στέγη του ίδιου κτηρίου εμφανίζει οξυκόρυφη απόληξη. Στην απέναντι πλευρά, ένα ακόμα, απλούστερης μορφής, ναόσχημο κτίσμα με ελαφρώς οξυκόρυφο σέτωμα ολοκληρώνει το σύνθετο αρχιτεκτονικό βάθος.

Το πρώτο από τα ανωτέρω περιγραφόμενα οικοδομήματα που πλαισιώνουν τον ευαγγελιστή Ιωάννη, περίπλοκο στην κατασκευή και τη διάρθρωσή του, έχει συγκριθεί στη γενική του μορφή με ανάλογα αρχιτεκτονήματα σε τοιχογραφίες βυζαντινών εκκλησιών¹⁶⁹. Παρόλα αυτά, αποκομίζεται η εντύπωση πως με την απεικόνιση του συγκεκριμένου αρχιτεκτονήματος επιθυμείται να αποδοθεί με ορισμένη σχετική ακρίβεια κάποιο υπαρκτό κτηριακό συγκρότημα. Αυτό δεν θα ήταν προφανώς άλλο, στην περίπτωση μας, από το ιερό μοναστήρι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Χώρα της Πάτμου. Το ισχυρό τείχος στο κάτω μέρος του οικοδομήματος της παράστασης, με τις φωτιστικές θυρίδες και τα πυργοειδή σχήματα, θα μπορούσε να συμβολίζει την επιβλητική μοναστηριακή οχύρωση που περιβάλλει το καθολικό. Από την άλλη πλευρά, η τετράτοξη κιονοστήρικτη πρόσοψη¹⁷⁰ αποτελεί την ακριβέστερη δυνατή, πάντοτε εντός του πλαισίου των συμβάσεων της βυζαντινής τέχνης, απεικόνιση του τετράτοξου, σε σχήμα ανοικτής στοάς, εξωνάρθηκα του καθολικού της μονής του Θεολόγου, η οικοδόμηση του οποίου χρονολογείται στα τέλη του 12ου αιώνα¹⁷¹. Η στοά αυτή του εξωνάρθηκα αποτυπώνεται με παρόμοια μορφή και σε μια σειρά μεταβυζαντινών φορητών εικόνων και βημοθύρων της μονής της Πάτμου, όπως επίσης και σε σκίτσο του Barsky¹⁷² (Εικ. 28).

Η πρόθεση να δηλωθούν λεπτομέρειες της αρχιτεκτονικής κτηρίων στη βυζαντινή ζωγραφική, ως αποτέλεσμα της οπτικής παρατήρησης των ζωγράφων, συνδέεται, κυρίως, με το θέμα της προσφοράς των ομοιωμάτων ναών από τους κτήτορες¹⁷³. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις, η πιστότητα και η ακρίβειά τους είναι εντυπωσιακή και περισώζει σπουδαία στοιχεία προς αξιοποίηση στην ανασύνθεση

169. Στο ίδιο, 84.

170. Παρόμοιου τύπου τοξοστοιχίες, αλλά ανεπτυγμένες με σύνθετο τρόπο, απαντούν στο αρχιτεκτονικό βάθος της παράστασης του Ευαγγελισμού στα ανατολικά σφαιρικά τρίγωνα της Παναγίας της Αρακιώτισσας στα Λαγουδερά (1192), David και June Winfield, *The Church of the Panagia tou Arakas at Lagoudhera, Cyprus: The Paintings and their Painterly Significance* [DOS 37] (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2003), 81 a, b.

171. Ορλάνδος, *Ἡ μονή τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, πίν. Α'. Χαράλαμπος Μπούρας, «Ἀρχιτεκτονικά ζητήματα τοῦ μοναστηριακοῦ συγκροτήματος τῆς Πάτμου», στο *Ἱερά Μονή Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, 900 χρόνια ιστορικής μαρτυρίας*, 141-142. Ο ίδιος, «Ἀρχιτεκτονική», στο Κομίνης, *Θησαυροί της μονής Πάτμου*, 28-29, 365, σημ. 6. Χαράλαμπος Μπούρας, *Βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ στὴν Ἑλλάδα* (Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Μέλισσα, 2001), 158. Ο εξωνάρθηκας του καθολικού εικονίζεται και σε μεταβυζαντινές εικόνες της μονής, στα ομοιώματα του καθολικού που κρατάει ο όσιος Χριστόδουλος, Μανόλης Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς* (Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1977), 70-71, 148, 165-166.

172. Στο ίδιο, 70.

173. Ιωάννης Βαραλής, «Μακέτες ή κτίρια: Μικρογραφικές απεικονίσεις εκκλησιών κατά την Α' χιλιετία», στο *Προπλάσματα στη μεσαιωνική αρχιτεκτονική (Βυζάντιο, ΝΑ Ευρώπη, Ανατολία), Πρακτικά 3ου Σεμιναρίου, Κύκλος Σεμιναρίων II, Θεωρητικά ζητήματα μεσαιωνικής αρχιτεκτονικής (Θεσσαλονίκη, Αρχαιολογικό Μουσείο, 1 Ιουνίου 2007)*, επιμ. Ιωάννης Βαραλής (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2009), 22-36. Με σχετική ακρίβεια αποδίδονται οι μικρογραφίες των ναών στα χέρια των κητόρων ήδη από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια, βλ. π.χ. το ομοίωμα του Αγίου Βιταλίου που προσφέρει στον Χριστό ο επίσκοπος Εκκλήσιος, Deichmann, *Ravenna*, εικ. 353. Με εξαιρετική πιστότητα έχει αποδοθεί, επίσης, το ομοίωμα της εκκλησίας που προσφέρει ο κτήτορας της Bojana, Grabar, *La peinture en Bulgarie*, τ. II, πίν. XXI. Το ίδιο ισχύει και για τη μεταγενέστερη παράσταση των κητόρων στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί της Ρόδου (1497/8), στην οποία αποδίδονται ακόμα και οι διακοσμητικοί κόμβοι («ηράκλειον άμμα») στις ακμές του τυμπάνου του τρούλου, αλλά και τα τρία εντοιχισμένα πινάκια επάνω από τη βόρεια θύρα, Ορλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 193, εικ. 148. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη», πίν. 81.

της κατασκευαστικής τους ιστορίας¹⁷⁴. Η εξεταζόμενη τοιχογραφία, αν και δεν εμπίπτει στην παραπάνω κατηγορία απεικονίσεων, πραγματεύεται με τρόπο ρεαλιστικό το αρχιτεκτονικό βάθος στην παράσταση του κατεξοχήν τιμώμενου ευαγγελιστή στην περιοχή της Δωδεκανήσου, επιλέγοντας την εγγύτερη δυνατή απόδοση της μορφής του ιερού του προσκυνήματος. Δεδομένου ότι οι απεικονίσεις αρχιτεκτονημάτων στη βυζαντινή τέχνη υπόκεινται σε αυστηρούς κανόνες σχηματοποίησης και εφαρμόζονται με τρόπο αφαιρετικό, η αντιστοιχία ανάμεσα στο κτήριο της τοιχογραφίας από το Θάρι και στο καθολικό της μονής του Θεολόγου διατυπώνεται με κάθε δυνατή επιφύλαξη, προσφέροντας ένα επιπρόσθετο χρονολογικό στοιχείο για την ύπαρξη του εξωνάρθηκα της μονής της Πάτμου ήδη στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα. Η τοιχογραφία της Ρόδου θα αποτελούσε, τρόπον τινά, και την προβολή μιας πρόσφατης κατασκευαστικής επέμβασης στο καθολικό του πατμιακού μοναστηριού. Η ακτινοβολία, άλλωστε, της πατμιακής μονής στα νησιά του Αιγαίου ήταν αναμφίβολη¹⁷⁵, ενώ στο καθολικό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι συγκεκριμένα διαπιστώνονται και στενές αναλογίες στην επιλογή και τη διάταξη ορισμένων εικονογραφικών θεμάτων, αλλά και απηκήσεις της τεχνοτροπίας των παλαιότερων τοιχογραφιών του παρεκκλησίου της Παναγίας¹⁷⁶.

Τέσσερα θαύματα του Χριστού στην καμάρα του ιερού

Από την αρχική εικονογράφηση της αψίδας του ιερού βήματος του καθολικού, σήμερα καλυμμένης από τις τοιχογραφίες του 1506 και του 1624, σώθηκαν μόνον ορισμένα ίχνη από τη μορφή αδιάγνωστου ιεράρχη, που οδηγούν στο συμπέρασμα ότι και στο στρώμα του 13ου αιώνα θα εικονίζονταν συλλειτουργούντες ιεράρχες¹⁷⁷. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα θέματα που επιλέχθηκαν για την καμάρα του βήματος, η οποία διαιρέθηκε σε δύο ζώνες: στην ανατολική από αυτές ζωγραφίστηκαν τέσσερις σκηνές θαυμάτων του Χριστού, ενώ στη δυτική, και μεγαλύτερη σε πλάτος, ως συνήθως, η Ανάληψη. Στην πρώτη από τις παραπάνω ζώνες διατάσσονται, από τα νότια προς τα βόρεια, η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, η ΐαση του εκ γενετής τυφλού, η ΐαση του παραλυτικού της Βηθεσδά και η Θεραπεία των δέκα λεπρών. Στις τρεις από τις τέσσερις παραπάνω σκηνές, πλην της Θεραπείας των λεπρών, σώζονται επιγραφές με στίχους από τα ψαλλόμενα στην ομώνυμη εορτή δοξαστικά, ενώ και οι τρεις προέρχονται από χωρία του ευαγγελίου του Ιωάννη, αναγιγνωσκόμενα σε διαδοχικές Κυριακές του Πεντηκοσταρίου¹⁷⁸. Παρόμοια επιλογή θεμάτων και διάταξη εντός του ιερού βήματος απαντά μόνο στο παρεκκλήσιο της Παναγίας της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο¹⁷⁹ και στον Άι- Στράτηγο Μπουλαριών της Μάνης¹⁸⁰.

174. Anka Stojaković, «Les représentations d'édifices réels dans la peinture de Studenica», στο Korać, *Studenica et l'art byzantin*, 225-231.

175. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 103-104, 113, 116.

176. Κόλλιας, *Πάτμος*, 13, 19, εικ. 12. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 104, 113.

177. Στο ίδιο, 84-85, πίν. 33, 37.

178. Στο ίδιο, 87-88.

179. Ορλάνδος, *Η μονή τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 1, 8-9, 33-34. Κόλλιας, *Πάτμος*, 13. Μουρίκη, «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής Θεολόγου», εικ. 36-38.

180. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, εικ. 12-14, 26, 28, πίν. 102.



Εικ. 29. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Η Συνάντηση με τη Σαμαρείτιδα.

Στις σκηνές και των τεσσάρων θαυμάτων, ο Χριστός, ντυμένος με βαθυκύανο χιτώνα και καστανέρυθρο ιμάτιο, κρατά κλειστό ειλητάριο στο αριστερό χέρι και ευλογεί με το δεξιό, συνοδευόμενος από έναν μαθητή του, μάρτυρα του συμβάντος¹⁸¹. Η γενική εμφάνιση και η αμφίεσή του επαναλαμβάνονται σχεδόν απaráλλακτα¹⁸² και ο ένσταυρος, σε όλες τις περιπτώσεις, φωτοστέφανός του διακοσμείται με πυκνούς, κυανούς και κόκκινους, σταυρούς ή μεγάλους ημίσταυρους. Στη Συνάντηση με τη Σαμαρείτιδα¹⁸³ (Εικ. 29), όπου παρίσταται ο Πέτρος, η συνομιλία των προσώπων λαμβάνει χώρα πέριξ του πηγαδιού της οικείας ευαγγελικής περικοπής. Η γυναίκα από τη Σαμάρεια, με ακάλυπτη την κεφαλή

181. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 86-87.

182. Είναι αξιοσημείωτη η αναλογία στη στάση του Χριστού με την αντίστοιχη σε μικρογραφία του κώδικα Suppl. gr 1335 της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού, που ανήκει στη λεγόμενη «διακοσμητική» ομάδα, Weyl Carr, «A Group of Provincial Manuscripts», εικ. 52.

183. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 86-88, πίν. 22, 70. Η παράσταση είναι γνωστή ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο και απαντά στον ψηφιδωτό διάκοσμο του Αγίου Απολλιναρίου στη Ραβέννα, Deichmann, *Ravenna*, εικ. 166. Νικόλαος Γκιολές, *Παλαιοχριστιανική τέχνη, μνημειακή ζωγραφική* (π. 300-726) (Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1991), 107, εικ. 60.



Εικ. 30. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Η Ίαση του εκ γενετής τυφλού.

της¹⁸⁴ και ντυμένη με πολυτελέστατη ενδυμασία, κρατά στο χέρι της την άκρη του βυθισμένου στο πηγάδι σκοινιού. Το στόμιο του φρέατος εικονίζεται πρισματικά, με κάποια προσπάθεια προοπτικής απόδοσης και το εξαγωνικό χείλος του φέρει τριγύρω γεισήποδες. Στις πλευρές του, μέσα σε σχέδιο από επαναλαμβανόμενους ρόμβους, περικλείονται σπείρες, που αντιγράφουν τους κυματισμούς στην επιφάνεια του νερού.

Στην Ίαση του εκ γενετής τυφλού¹⁸⁵ (Εικ. 30), ο νεαρός, αγένειος ιαθείς απεικονίζεται εις διπλούν, σε δύο διαδοχικά στιγμιότυπα που αποτυπώνουν το θαύμα στη σταδιακή του πραγμάτωση. Στη μία πλευρά,

184. Σε επόμενα χρονολογικά μνημεία, όπως στην Αγία Αικατερίνη της Θεσσαλονίκης (1315-1325), η Σαμαρείτιδα έχει καλυμμένη την κεφαλή της με πέπλο, Efthymios N. Tsigaridas, «Les fresques de l'église Sainte-Catherine de Thessalonique», στο *Sur les pas de Vojislav J. Djurić* (Beograd : Académie Serbe des Sciences et des Arts, 2011), 161, εικ. 7.

185. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 88-89, πίν. 23, 71α-γ. Το εικονογραφικό θέμα απαντά ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή, τόσο στη μνημειακή ζωγραφική, όσο και σε μικρογραφίες χειρογράφων, όπως στον κώδικα του Rossano (Schiller, *Ikongraphie*, τ. I, 180, εικ. 514. LCI 1, στ. 305), στην Επισκοπή της Θήρας [Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Η Ίαση της Σαντορίνης (Παναγία της Γωνιάς)», *ΑΒΜΕΖ'* (1951): 210, εικ. 34], στο παρεκκλήσιο της Παναγίας της μονής Πάτμου (Ορλάνδος,



Εικ. 31. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Άγγελος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

ο τυφλός, με σφαλισμένα βλέφαρα, στηριζόμενος σε ίσιο ραβδί δέχεται την ευλογία του Κυρίου, ενώ στην άλλη με ορθάνοικτα μάτια, θεραπευμένος, απονίπτει στην κολυμβήθρα του Σιλβάμ, βυθίζοντας τις παλάμες του στο νερό. Το χείλος του πηγαδιού εικονίζεται πανομοιότυπα με το φρέαρ του Ιακώβ από τη σκηνή της Συνάντησης με τη Σαμαρείτιδα, αλλά εδώ είναι δισδιάστατο και χωρίς προοπτική.

Στη σκηνή της Θεραπείας του παραλυτικού της Βηθεσδά¹⁸⁶, ο θεραπευμένος, φιγούρα σχεδόν γελοιογραφική, έχοντας ήδη ανυψώσει στους ώμους του τον «κράββατόν» του, αποχωρεί με πλατύ διασκελισμό. Ο φωτοστέφανος του Χριστού διαφοροποιείται με την προσθήκη βαθμιδωτού κοσμήματος στις κεραίες, ενώ ο παριστάμενος μαθητής ταυτίζεται αυτήν τη φορά με τον Ιωάννη, όπως τεκμαίρεται από το συμπλήρωμα ΙΩ. Τέλος, στη σκηνή της Ίασης των δέκα λεπρών¹⁸⁷, αρκετά κατεστραμμένης σήμερα, ο πρώτος ασθενής προσπίπτει γονατιστός στα πόδια του Χριστού που ευλογεί, ενώ πίσω

¹⁸⁶ *Ἡ μονή τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 9α, 34. Κόλλιας, *Πάτμος*, εικ. 10), στον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλλια (Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta*, 247, εικ. 205), στους Αγίους Θεοδώρους της Τρύπης (δεύτερο μισό 13ου αιώνα) [Νικόλαος Δρανδάκης, «Ὁ ναὸς τῶν Ἀγίων Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης», *ΕΕΒΣ ΚΕ'* (1955): 81-82], στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό (1310-1320) (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 49).

¹⁸⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 89-91, πίν. 24, 72-73. Για το θέμα, Μαρία Καζαμία-Τσέρνου, *Ἡ ἴαση τοῦ παραλυτικοῦ στὴν παλαιοχριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ εἰκονογραφία* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1992). Μεταξύ άλλων μνημείων που περιλαμβάνουν τη σκηνή αναφέρονται ενδεικτικά ο Άγιος Απολλινάριος ο Νέος στη Ραβέννα (Deichmann, *Ravenna*, εικ. 179), η Νέα Εκκλησία στο Κόραμα [Anne Wharton Epstein, *Tokali Kilisse. Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1986), 72, εικ. 79], η μητρόπολη του Monreale (Demus, *Norman Sicily*, 277, πίν. 66c), το παρεκκλήσι της Παναγίας στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (Ορλάνδος, *Ἡ μονή τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, 146, πίν. 1, 9β, 33. Μουρίκη, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς Θεολόγου», 229, εικ. 37), η μονή της Βλαχέρνας στην Ἁρτα (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 19, εικ. 20-21) και η Αγία Σοφία Τραπεζούντας (Eastmond, *Art and Identity*, πίν. XXI).

¹⁸⁷ Ernest Kitzinger, *The Mosaics of Monreale* (Palermo: S.F. Flaccovio, 1960), 22, πίν. 8, 9. Underwood, «Iconography of Ministry Cycles», 269, εικ. 4. Schiller, *Ikongraphie*, τ. I, 184.



Εικ. 32. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Απόστολοι, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

συνωθούνται οι υπόλοιποι, πέντε στον αριθμό, ημίγυμνοι, με τυλιγμένο μόνον ένα λευκό περίζωμα στη μέση τους.

Η σκηνή της Ανάληψης ακολουθεί τον καθιερωμένο τύπο, με τον Χριστό στην κορυφή να αναλαμβάνεται μέσα σε κυκλική δόξα που ανυψώνουν τέσσερις άγγελοι (Εικ. 31). Στο βόρειο ημικόριο, στο μέσον, η Παναγία δεόμενη με προτεταμένες τις παλάμες, φορά βαθυπόρφυρο μαφόριο και περιφρουρείται από δύο αγγέλους με σκήπτρα, ενώ οι απόστολοι μοιρασμένοι στις δύο πλευρές της καμάρας, προσπλώνουν το βλέμμα τους με θαυμασμό στο συμβάν (Εικ. 32). Εξέχουσα είναι η θέση που επιφυλάσσεται για τους αποστόλους Ανδρέα και Ιωάννη, η οποία σχετίζεται με την πρόθεση να τονισθεί η αποστολικότητα του οικουμενικού θρόνου της Κωνσταντινούπολης¹⁸⁸.

Αν και οι παραστάσεις θαυμάτων ως θεμάτων που πηγάζουν από τον δημόσιο βίο του Χριστού εικονογραφούνται κατά κόρον ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο¹⁸⁹, η απεικόνισή τους στο ιερό βήμα, και μάλιστα σε σημαίνουσα θέση, περιορίζοντας τον ωφέλιμο χώρο της Ανάληψης, αποτελεί στοιχείο ιδιάζον, και σχετικά δυσερμηνευτο, του συγκεκριμένου ναού¹⁹⁰. Ο συνδυασμός των τεσσάρων επεισοδίων στη μνημειακή ζωγραφική είναι αυτονόητος, μιας και οι σχετικές ευαγγελικές περικοπές

188. Αχειμιάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 97-102.

189. Underwood, «Iconography of Ministry Cycles», 243-302. Thalia Gouma-Peterson, «Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1303», *DOP* 32 (1978): 197-216. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, «L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261», στο *Actes du Xe CIEB*, τ. Ι, 317. Silvia Pasi, «Il ciclo del Ministero di Cristo nei mosaici della Kariye Djami: considerazioni su alcune scene», στο Iacobini και Della Valle, *L'arte di Bisanzio*, 183-194.

190. Στο δυτικό τμήμα της καμάρας του ιερού βήματος τοποθετήθηκαν, σε μεταγενέστερη περίοδο, οι παραστάσεις της Συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, της Ίασης του εκ γενετής τυφλού, της Ίασης του *ξηράν ἔχοντος τὴν χεῖρα* και της Ίασης του παραλυτικού της Βηθεσδά στο καθολικό της μονής Διονυσίου του Αγίου Όρους (1546/7), Νικόλαος Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος του καθολικού της Ιερής Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος», στο *Δώρον*, 272.

εκφωνούνται τις τρεις συνεχόμενες Κυριακές μεταξύ Πάσχα και Πεντηκοστής¹⁹¹, ενώ η συνηθέστερη απεικόνισή τους στον νάρθηκα αποτελεί φυσικό επακόλουθο της σχέσης τους με το ζωοποιόν ύδωρ και, κατά συνέπεια, με το μυστήριο του βαπτίσματος¹⁹². Πλησιέστερο παράλληλο της συγκεκριμένης εικονογραφικής επιλογής, που προέκρινε την τοποθέτησή τους στο ιερό βήμα, αποτελεί το παρεκκλήσιο της Παναγίας στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (τέλη 12ου αιώνα)¹⁹³. Η αναλογία αυτή ερμηνεύεται ως σχέση προτύπου και αντιγράφου που λειτούργησε ανάμεσα στα δύο μνημεία, προκειμένου να προσδοθεί ιδιαίτερη τιμή στον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο¹⁹⁴. Άλλωστε ο ίδιος ο Ιωάννης συνέγραψε τα ευαγγελικά χωρία από όπου αντλούνται οι σκηνές της Συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, της Θεραπείας του τυφλού και του παραλύτου. Η εικονογραφική ενότητα των θαυμάτων του Χριστού θα μπορούσε να αιτιολογηθεί, πιθανώς, και με την επιθυμία να δοθεί έμφαση στη θεϊκή φύση του Κυρίου, η οποία εκφράστηκε μέσα από τις θαυματουργικές παρεμβάσεις του δημόσιου βίου του¹⁹⁵. Θα ήταν δυνατόν, τέλος, η επιλογή των τεσσάρων αυτών παραστάσεων να οφείλεται στην πρόθεση του χορηγού για επίκληση θεραπείας ή σωτηρίας, σε αντάλλαγμα της δωρεάς του.

Στον νότιο και τον βόρειο τοίχο του ιερού απλώνονται αντιστοίχως οι μνημειώδεις συνθέσεις του Νιπτήρα και του Μυστικού Δείπνου¹⁹⁶, οι οποίες, κατεστραμμένες σήμερα σε μεγάλη έκταση, αναπτύσσονταν κατά μήκος. Στην πρώτη σκηνή εικονίζονται καθισμένοι σε συνεχές έδρανο οι δώδεκα απόστολοι με επικεφαλής τον Πέτρο, του οποίου τα πόδια σκουπίζει ο Χριστός με λευκό λέντιο. Από αυτούς μόνον ο Πέτρος και ο Βαρθολομαίος, στην αρχή και στο τέλος του ομίλου, εξαιρούνται με την προσθήκη φωτοστεφάνου. Ακολουθώντας, στον Μυστικό Δείπνο ο Χριστός παριστάνεται ανακεκλιμένος σε στρωμένη με καστανέρυθρη ενδυτή, καθώς ο Ιωάννης σκύβει προς το μέρος του ανήσυχος, ζητώντας να πληροφορηθεί την ταυτότητα του προδότη. Η μορφή του Ιούδα ξεχωρίζει από το σύνολο των συνδαιτυμόνων με τη χαρακτηριστική κίνηση του χεριού του που εκτείνεται προς το «τρυβλίων»¹⁹⁷.

Ως συνέχεια της ακολουθίας των συλλειτουργούντων ιεραρχών που θα εικονίζονταν στον ημικύλινδρο της ασίδας διατηρούνται, συμμετοχοί στα τελούμενα, στον μεν νότιο τοίχο δύο μετωπικοί άγιοι

191. Αρχιμανδρίτης Σίλας Κουκιάρης, «Η εικόνιση των Κυριακών του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου», στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμνηδών*, τ. 2, 472-473 και 477. Eastmond, *Art and Identity*, 109-110. Δημήτριος Καλομοιράκης, «Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου», *ΔΧΑΕ ΙΕ' (1989-1990)*: 200, 202. Αναπόσπαστη είναι η τριάδα των επεισοδίων, δηλαδή της Θεραπείας του τυφλού και του παραλυτικού και η Συνάντηση με τη Σαμαρείτιδα, και σε άλλα μνημεία, όπως στο Monreale και στη Μητρόπολη του Μυστρά, Underwood, «Iconography of Ministry Cycles», 253-254.

192. Στην εκκλησία της Κοίμησης Οξυλίου στην Εύβοια, οι σκηνές της Συνάντησης με τη Σαμαρείτιδα, της Θεραπείας του εκ γενετής τυφλού και του θαύματος του παραλυτικού εικονογραφούνται στον νάρθηκα και η σειρά τους συμβαδίζει με την ακολουθία των ευαγγελικών περικοπών, Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι*, 183-186. Αξίζει να σημειωθεί, ακόμα, ότι και στο εικονογραφικό πρόγραμμα της εκκλησίας του Αγίου Λουκά στα Άπελλα της Καρπάθου, που χρονολογείται στα τέλη του 13ου αιώνα, περιλαμβάνεται η παράσταση της Θεραπείας του παραλυτικού, μαζί με το Θαύμα της Κανά και το εν Χώναις Θαύμα του αρχαγγέλου Μιχαήλ. Ο συνδυασμός των παραστάσεων, που βασίζονται και πάλι στο στοιχείο του νερού, έχει ερμηνευθεί σε σχέση με το αγίασμα που αναβλύζει στον χώρο, Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 287-288, σημ. 131.

193. Κόλλιας, *Πάτμος*, 12-13. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 216-218. Στον Άι-Στράτιγγο Μπουλαριών (τέλη 12ου αιώνα), τα θαύματα του Χριστού εικονίζονται στην πρόθεση και το διακονικό, Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, εικ. 26-27.

194. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 92-93, πίν. 20, 21.

195. Nicolette Trahoulia, «The Truth in Painting: A Refutation of Heresy in a Sinai Icon», *JÖB* 52 (2002): 281-282.

196. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 93-97. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 171-173.

197. Μάρκ. ιδ', 19-20.



Εικ. 33. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Διακοσμητικό θέμα.

επίσκοποι με πολυσταύρια φαιλόνια, ο άγιος Κύριλλος και ένας αδιάγνωστος και στον βόρειο, δύο διάκονοι, ο άγιος Ρωμανός ο Μελωδός, ο οποίος θυμιάζει και, πιθανώς, ο άγιος Στέφανος¹⁹⁸. Από το ίδιο ζωγραφικό στρώμα έχουν σωθεί εντός του ιερού βήματος, ψηλά, στο δυτικό τμήμα του βόρειου και του νότιου τοίχου, δύο γυναικείες μορφές σε μετάλλια. Η μία από αυτές φέρει κόκκινο μαφόριο και ταυτίζεται με την αγία Μαρίνα¹⁹⁹. Στο τύμπανο του βόρειου αψιδώματος του ιερού διακρίνονται, επίσης, ίχνη τοιχογραφίας του αγίου Μηνά²⁰⁰.

Το εξεταζόμενο ζωγραφικό στρώμα του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ περιλαμβάνει πλήθος διακοσμητικών ταινιών, που απλώνονται στον ναό και διαιρούν με σαφήνεια τις επιφάνειές του, διαχωρίζοντας τις παραστάσεις και προσδίδοντας ρυθμό και χάρη στην αυστηρότητα του προγράμματος²⁰¹ (Εικ. 33). Τα ποικιλόμορφα αυτά θέματα περιθέουν τις γενέσεις των τόξων και των καμαρών, διανθίζουν κατακόρυφες επιφάνειες και ξεχωρίζουν τις εικονογραφικές ενότητες. Ανάμεσά τους συνεχή ανθικά κοσμήματα, πτυχωτές ταινίες, καρδιόσχημα φύλλα και ελικοειδείς πριονωτοί βλαστοί, θέματα που χρησιμοποιούνται με ευκρίνεια και, παρά την κάποια δόση υπερβολής στη χρήση τους, προδίδουν τη διακοσμητική διάθεση του δημιουργού, αλλά και τη σαφή του αντίληψη για την οργάνωση των παραστάσεων στον διαθέσιμο χώρο. Η λεπτολόγος διάθεση του καλλιτέχνη περιορίζεται, πάντως, στα αφηρημένα κοσμητικά σχέδια των διαχωριστικών ταινιών και πλαισίων και δεν επεκτείνεται, για παράδειγμα, στις ενδυμασίες που είναι όλες αδιακόσμητες, εάν εξαιρεθεί η λεπτομερής επεξεργασμένη αμφίεση της Σαμαρείτιδας, η οποία θα σχολιασθεί εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο.

Το ζωγραφικό ύφος των τοιχογραφιών

Τα χαρακτηριστικότερα γνωρίσματα του ζωγράφου που φιλοτέχνησε τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι είναι η σαφήνεια στη διάρθρωση των σκηνών, η ακρίβεια και η καθαρότητα του σχεδίου, η ευκρίνεια και η βεβαιότητα στη χρήση των εκφραστικών του μέσων. Με σωστή αίσθηση του χώρου και του μέτρου, υπολογίζει τις επιφάνειες που οφείλει να καλύψει, κατανέμει ορθολογιστικά τις σκηνές ως προς το μέγεθος και τη θέση τους και, με σεβασμό στην κλίμακα, διατάσσει παρατακτικά τις μορφές. Ίδιον του χρωστήρα του αποτελεί η διαίρεση των σκηνών

198. Αχειμάρστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 104-106, πίν. 20, 21, 81 γ.

199. Στο ίδιο, 105-106.

200. Στο ίδιο, 105.

201. Στο ίδιο, 107-108.



Εικ. 34 και 35. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Άγγελοι από την Ετοιμασία του Θρόνου, λεπτομέρειες.

με πολύχρωμες διακοσμητικές ταινίες και η λευκή γραμμή που περικλείει τις περισσότερες μορφές ή τμήματά τους και τις προβάλλει εντονότερα στο φωτεινό χρωματικό βάθος, προσδίδοντάς τους μιαν αόριστη λάμψη²⁰² (Εικ. 34 και 35). Το λευκό αυτό περίγραμμα, μάλλον ασυνήθιστο για τα δωδεκανησιακά μνημεία, απαντά ακόμα μία φορά στην τοιχογραφία του αγίου Νικολάου στον ναό του Ταξιάρχη Μιχαήλ στη θέση Έμπολας στο Βαθύ της Καλύμνου, που έχει χρονολογηθεί στην τελευταία δεκαετία του 14ου αιώνα²⁰³. Πρόκειται για έναν προικισμένο ζωγράφο, εξασκημένο στο να διαχειρίζεται μεγάλες επιφάνειες, επιλέγοντας χρώματα που δημιουργούν υποβλητική ατμόσφαιρα. Οι μορφές που διαπλάθει, φωτεινές καθώς προβάλλονται στον βαθυκύανο κάμπο, παρά την όποια γραμμικότητα, έχουν ήθος και διαπνέονται από ηρεμία και εσωτερικότητα²⁰⁴. Η μέριμνα για την ορθή απόδοση των αναλογιών της ανθρώπινης μορφής είναι αξιοσημείωτη. Τα ενδύματα διαγράφουν ξεκάθαρα τα σώματα, με πτυ-

202. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 109-110. Για τη χρήση του λευκού περιγράμματος, Peter Miljković-Pepel, «L'origine d'un élément stylistique des fresques de Sainte-Sophie à Ohrid», *ZRV* 5 (1958): 125. Σωτηρίου, *Εικόνες Σινᾶ*, 28. Tania Velmans, «Deux églises byzantines du début du XIVe siècle en Eubée», *CahArch* 17 (1968): 200. Manolis Chatzidakis, «Classicisme et tendances populaires au XIV siècle. Les recherches sur l'évolution du style», στο *Actes du XIVe CIEB*, 156. Παναγιωτίδης, «Οι τοιχογραφίες της κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου», 621, σημ. 69. Δροσογιάννη, *Ἅγιος Ἰωάννης Πρόδρομος*, 143, 163. Εμμανουήλ, *Ἅγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι*, 198. Τα εξαιρετικά αποτελέσματα αυτής της τεχνικής είναι ορατά στις τοιχογραφίες του ενός εκ των δύο ζωγράφων του εξωνάρθηκα της μονής Βατοπαιδίου (1312), Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, «Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες», στο Παπαγγέλος, *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, 254, 273, εικ. 232, 236, 237. Πρβλ. τον Ἀι-Γιαννάκη στη Ζούπενα (11ος αιώνας) (Δρανδάκης, «Ο Ἀι-Γιαννάκης στὴ Ζούπενα», 79-92) και τον Ἅγιο Νικόλαο στην Πλάτσα τῆς Μάνης (1337/8) [Ντούλα Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Πλάτσα τῆς Μάνης* (Αθήνα: Τράπεζα Ἀττικής, 1975), εικ. 35-36].

203. Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 238, εικ. 13.

204. Ορισμένα πρόσωπα από το Θάρι ομοιάζουν, στη γενική τους μορφή και τη διάπλαση του ήθους, με αντίστοιχα της Αγίας Τριάδας στο Κρανίδι (1244), Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, πίν. 15, 16, 21.



Εικ. 36. Βουλγαρία, Bojana. Ο αρχάγγελος Γαβριήλ, λεπτομέρεια από τον Ευαγγελισμό.

Εικ. 37. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Ο Χριστός και ο απόστολος Πέτρος, λεπτομέρεια από τη Συνάντηση με τη Σαμαρείτιδα.

χώσεις που υπογραμμίζουν ευκρινώς τα προεξέχοντα μέρη, χωρίς τις επιτηδευμένες απολήξεις του τέλους του 12ου αιώνα, ένδειξη ότι οι τοιχογραφίες απέχουν χρονολογικά από τα κομνηνεία έργα²⁰⁵. Την απόσταση αυτή ενισχύει και η τεχνική του φωτισμού των μορφών και της προβολής τους στον χώρο. Στα ενδύματα των προφητών και των αποστόλων, τα πλατιά, ολόφωτα επίπεδα, καμωμένα με παράλληλες, πυκνά τοποθετημένες γραμμές, δημιουργούν την αίσθηση του όγκου, ενώ το λευκό περίγραμμα που αγκαλιάζει τις ανθρώπινες μορφές συντελεί στο να υπερκερασθεί η δισδιάστατη επιφάνεια των τοίχων.

205. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 42, 84. Mouriki, «Stylistic Trends», εικ. 64, 68. Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», εικ. 61. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, εικ. 59, 67. Η εκζήτηση των πτυχώσεων επιβιώνει και σε ορισμένα μνημεία του 13ου αιώνα, όπως στον Άγιο Νικόλαο στο Manastir (1271), Djurić, *Byzantinische Fresken*, εικ. 11.

Αυτές οι αναζητήσεις της τεχνικής, καθώς και η προτίμηση στις απλούστερες, πιο ήρεμες και απαλλαγμένες από την κομνηνεια εκζήτηση πτυχώσεις αντανakλούν τους νέους πειραματισμούς της τέχνης του πρώτου μισού του 13ου αιώνα και επισημαίνονται ακόμα στις τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Νικολάου και Παντελεήμονα στη Bojana (1259). Μάλιστα, η σύγκριση ανάμεσα στον άγγελο του Ευαγγελισμού από την τελευταία αυτή εκκλησία²⁰⁶ (Εικ. 36) και τον απόστολο Πέτρο από την παράσταση της Συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα²⁰⁷ (Εικ. 37) είναι αποκαλυπτική του κοινού ύφους που εκφράζεται. Καθώς τα ιμάτια των δύο μορφών πτυχώνονται στον μηρό, ανοιχτόχρωμα επίπεδα με λευκές πινελιές διαγράφουν τους φωτισμένους όγκους, ενώ και το απόπτυγμά τους ξεδιπλώνεται με τρόπο παρεμφερή. Χαρακτηριστική των καταβολών του ύφους της ζωγραφικής στο Θάρι είναι και η αντιπαραβολή της ίδιας παράστασης με τη μικρογραφία του κώδικα Suppl. gr. 1335 της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού, που ανήκει στη λεγόμενη «διακοσμητική» ομάδα του τέλους του 12ου αιώνα²⁰⁸.

Έχει ήδη επισημανθεί η τεχνοτροπική συνάφεια με τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής στη Žiža (π. 1220), ως προς τη διευθέτηση των πτυχώσεων και την πλαστικότητα των μορφών²⁰⁹, πρόδηλη στην αντιπαραβολή των αγγέλων που πλαισιώνουν τον Παντοκράτορα στον τρούλο στο Θάρι (Εικ. 32) και του αποστόλου Λουκά στη Žiža²¹⁰. Παρόλα αυτά, αξιοσημείωτες αναλογίες εμφανίζουν οι τοιχογραφίες του καθολικού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι και με τις αντίστοιχες της εκκλησίας των Αγίων Αποστόλων στο Ιπέκιο (π. 1250)²¹¹ (Εικ. 38-41). Στα δύο μνημεία είναι έκδηλες οι κατακτήσεις της τέχνης του 13ου αιώνα και η υιοθέτηση των νέων κατευθύνσεων της. Το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής ζύμωσης των πρώτων δεκαετιών είναι ορατό πλέον στις στιβαρές μορφές, που επιβάλλονται στον χώρο. Η σύγκριση των πτυχώσεων των αγγελικών χιτώνων από το Θάρι με τις αντίστοιχες του ενδύματος του Αβραάμ στην τοιχογραφία της Φιλοξενίας και του Ιωακείμ στη σκηνή των Εισοδίων της Θεοτόκου στο παρεκκλήσι της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο²¹² υποδεικνύει, πάντως, την προέλευση της τεχνοτροπικής τάσης της ροδιακής εκκλησίας από το λεγόμενο «μνημειακό» ρεύμα των τελευταίων δεκαετιών του 12ου αιώνα. Πιο ακαδημαϊκή, με ισχυρότερη προσκόλληση στις συμβάσεις και με προτίμηση σε αυστηρότερες μορφές της τέχνης, η τάση αυτή μετασχηματίστηκε και κατέληξε, λίγες δεκαετίες αργότερα, στη μετουσιωμένη τέχνη που αντιπροσωπεύεται, μεταξύ άλλων, και από το εξεταζόμενο μνημείο.

206. Grabar, *La peinture en Bulgarie*, τ. II, πίν. X. Dimitrov, *Bojana Church*, 10, εικ. 5.

207. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, πίν. 22.

208. Weyl Carr, «A Group of Provincial Manuscripts», εικ. 52. Κάποια αναλογία επισημαίνεται ανάμεσα στους αγγέλους από το Θάρι και σε μικρογραφία του ίδιου χειρογράφου με θέμα τον Μωυσή που λαμβάνει τον Νόμο, η ίδια, «Gospel Frontispieces from the Comnenian Period», *Gesta* 21/1 (1982): 13, εικ. 4.

209. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 111, πίν. 29, 75. Millet και Frolov, *La peinture en Yougoslavie*, τ. I, πίν. 55.1-2.

210. Djurić, «La peinture murale byzantine», πίν. III, εικ. 6. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, πίν. 26.

211. Hamann-Mac Lean και Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, εικ. 102-104. Djurić, *Byzantinische Fresken*, πίν. XXII-XXIV, εικ. 35. Ο ίδιος, «De la nature de l'ancienne peinture serbe», στο *Le aree omogenee della civiltà rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino: la Serbia, Atti del Quarto convegno internazionale di studio sulla civiltà rupestre medioevale nel mezzogiorno d'Italia (Taranto-Fasano, 19-23 settembre 1977)*, επιμ. Cosimo Damiano Fonseca (Galatina: Congredo, 1979), 139-159, πίν. XXXIII, εικ. 7. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, πίν. 84-86.

212. Ορλάνδος, *Η μονή του Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 3. Κόλλιας, *Πάτμος*, 19, εικ. 12.



Εικ. 38. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Ο απόστολος Παύλος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.



Εικ. 39. Κοσσυφοπέδιο, Ιπέκιο, Άγιοι Απόστολοι. Ο απόστολος Παύλος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.



Εικ. 40. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Άγγελος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.



Εικ. 41. Κοσσυφοπέδιο, Ιπέκιο, Άγιοι Απόστολοι. Άγγελος, λεπτομέρεια από τον Λίθο.

Στο ίδιο τεχνοτροπικό πλαίσιο με το Θάρι κινείται η ζωγραφική μνημείων που χρονολογούνται λίγο μετά τα μέσα του 13ου αιώνα, όπως ο Προφήτης Ηλίας στη Morača (π. 1260)²¹³. Παρά την ποιοτική τους διαφορά, η αντιπαράθεση σκηνών και μορφών των δύο εκκλησιών καταδεικνύει ορισμένες ομοιότητες στην οργάνωση των συνθέσεων, στη χρήση του λευκού περιγράμματος που αγκαλιάζει τις μορφές και τις προβάλλει στον χώρο, στο σφρίγος και στη δύναμη της προσωπικότητας που εκφέρεται μέσω των ήρεμων κινήσεων.

Οι τοιχογραφίες του εξεταζόμενου μνημείου έχουν παραλληλισθεί με τον διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Κυριακασέλλια Αποκορώνου της Κρήτης (1230-1236)²¹⁴, ενός μνημείου που συνδέθηκε για ιστορικούς και τεχνοτροπικούς λόγους με την αυτοκρατορική τέχνη της Νίκαιας²¹⁵. Στις ομοιοτήτες τους συγκαταλέγονται η ελαφρότητα των μορφών και η αστάθεια στη στήριξή τους, η άντληση στοιχείων από την κομνηνεία παράδοση, η παρεμφερής αξιοποίηση του χρώματος, η διάταξη των μορφών σε λιτές σκηνές, χωρίς βάθος²¹⁶. Εύστοχη είναι η σύγκριση της σκηνής της Θεραπείας του τυφλού στα Κυριακασέλλια με την ίδια σκηνή στο Θάρι, που αποκαλύπτει την κοινή αντίληψη στη δομή, τη λιτότητα και την ηρεμία της σύνθεσης και στις αιωρούμενες σχεδόν φιγούρες, που δεν εδράζονται σταθερά στη γραμμή του εδάφους²¹⁷.

Η δημοσίευση των τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου διευκρίνισε, ωστόσο, αρκετά ζητήματα της ταυτότητας του μνημείου²¹⁸, φωτίζοντας περισσότερο τις διαφορές των δύο συνόλων, πέρα από τη γενική αναλογία της ατμόσφαιρας και του ύφους. Μολονότι σε κανέναν από τους δύο ναούς δεν έχει διευκρινισθεί εάν εργάστηκαν μεμονωμένοι καλλιτέχνες ή συνεργεία ζωγράφων και κατά πόσο ο καθένας από τα μέλη τους συνέβαλε στον τελικό χαρακτήρα της ζωγραφικής, για λόγους ευκολίας της ανάπτυξης του προβληματισμού θα αναφερθούμε στον κύριο, κατά περίπτωση, ζωγράφο, ο οποίος θα έθετε τους άξονες της δημιουργίας με τις οδηγίες του. Στην αντιπαράθεση των δύο, η καλλιτεχνική προσωπικότητα του ζωγράφου της Κρήτης προβάλλει εντονότερη και η εκφραστική του δύναμη έχει τέτοια επιβολή που μάλλον υποσκελίζει στην πρωτοτυπία της τις δυνατότητες του ζωγράφου της ροδιακής εκκλησίας. Πρόκειται για δύο καλλιτέχνες κοινής ίσως παιδείας, αλλά διαφορετικής αντίληψης και με διαβαθμίσεις που οφείλονται στο φυσικό χάρισμα του καθενός.

213. Hamann-Mac Lean και Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, εικ. 79-81. Djurić, *Byzantinische Fresken*, εικ. 33, 34. Sofija Petković, «The Thirteenth Century Frescoes in Morača Monastery. A Reinterpretation», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. IIB, 631-638. Mirjana Gligorijević-Maksimović, «Classical Elements in the Endowments of Serbian XIII Century Donors», *ZRV* 49 (2009): εικ. 6 και 7. Κοινά στοιχεία εμφανίζονται και με το πρώτο στρώμα τοιχογραφιών του καθολικού της μονής της Βλαχέρνας στην Άρτα (π. 1250), όπου τα πλουσιότερα εκεί ενδύματα προσκολλώνται στους μηρούς, όπως στο Θάρι, και σχηματίζουν γωνιώδεις απολήξεις, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, εικ. 81-83. Η ίδια, *Βλαχέρνα*, εικ. 5, 17. Αναλογίες στην τεχνοτροπική απόδοση σημειώνονται, τέλος, ανάμεσα στο Θάρι και το Veliko-Tirnovο (1230), Tschilingirov, *Die Kunst in Bulgarien*, εικ. 94.

214. Μανόλης Μπορμπουδάκης, «Η βυζαντινή τέχνη ως την πρώιμη βενετοκρατία», στο *Κρήτη. Ιστορία και πολιτισμός*, τ. Β' (Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1988), 40-47. Ο ίδιος, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», 273-316.

215. Πρώτη επεσήμανε ορισμένα κοινά στοιχεία του ύφους των δύο μνημείων η Κατσιώτη («Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 277-278), ενώ τις σημειούμενες ομοιότητες επεξέτεινε και ανέλυσε στη συνέχεια η Αχειμάστου-Ποταμιάνου (*Στο Θάρι της Ρόδου*, 111-112).

216. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 111-112.

217. Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta*, 247, εικ. 205. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 277. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, πίν. 23.

218. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», 273-316.



Εικ. 42. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Ο προφήτης Ιερεμίας, λεπτομέρεια.

Οι τεχνοτροπικά εγγύτερες σκηνές των δύο μνημείων, πλην της προαναφερθείσας Θεραπείας του τυφλού, είναι ο Νιπτήρας από το Θάρι²¹⁹ και η Πεντηκοστή από τα Κυριακοσέλλια²²⁰. Αισθητά εμφανής είναι, όμως, η διαφορά τους στην παράσταση της Ανάληψης, άχρονη και ήρεμη στον ναό της Ρόδου²²¹, δονούμενη από το πάθος ζωηρών κινήσεων στα Κυριακοσέλλια²²², όπου ακόμα και τα κλαδιά των δένδρων υποχωρούν, σαν από αιφνίδια ανεμοθύελλα. Ο ζωγράφος της Ρόδου φαίνεται να επηρεάζεται από πιο ακαδημαϊκά και αυστηρά ρεύματα, ενώ το σχέδιό του σε κάποια σημεία είναι άκαμπτο και σκληρό και η αδρότητα της σχεδιάσής του εμφανής στο περίγραμμα ορισμένων κεφαλιών. Στην απόδοση των θεμάτων του είναι σχολαστικός και σαφής. Η γραμμή αποτελεί πρωτεύον εργαλείο στην εργασία του (Εικ. 42). Συχνά καταφεύγει σε επαναλήψεις φυσιογνωμικών τύπων και αντικειμένων, στοιχείο που προσδίδει μεν στο έργο του ακρίβεια, αλλά προδίδει αμηχανία και έλλειψη πρωτοτυπίας. Το χαρακτηριστικό του αυτό γίνεται αντιληπτό από την παρατήρηση των συνεχόμενων επεισοδίων των θαυμάτων, όπου ο Χριστός και ο μαθητής συνοδός, σε όμοιες στάσεις²²³, δίνουν την εντύπωση απόλυτης αντιγραφής από συγκεκριμένο πρότυπο. Η πιστή μεταφορά στοιχείων εφαρμόζεται ακόμα και σε παράπλευρες σκηνές, όπως για παράδειγμα το φρέαρ του Ιακώβ που αποδίδεται πανομοιότυπο με την κολυμβήθρα του Σιλwάμ στις δύο διαδοχικές παραστάσεις της Συνάντησης με τη Σαμαρείτιδα και της Θεραπείας του τυφλού²²⁴. Η επανειλημμένη χρήση τους, πάντως, αν και κάπως μονότονη, συμβάλλει στη ρυθμικότητα της αφήγησης, εξαίροντας το περιεχόμενό της με τρόπο υπερβατικό.

219. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, πίν. 20.

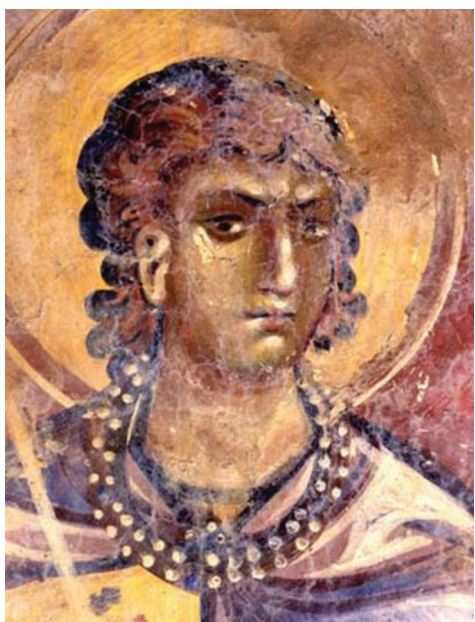
220. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», πίν. 21, εικ. 5.

221. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, πίν. 29, 75.

222. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», πίν. 20, εικ. 4.

223. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, πίν. 22, 23.

224. Στο ίδιο, πίν. 22, 23.



Εικ. 43. Κρήτη, Κυριακοσέλλια, Άγιος Νικόλαος. Θεραπαινίδα, λεπτομέρεια από το Λουτρό του αγίου Νικολάου.

Εικ. 44. Κρήτη, Κυριακοσέλλια, Άγιος Νικόλαος. Ο άγιος Σέργιος, λεπτομέρεια.

Η προτίμηση του ζωγράφου σε συγκεκριμένους φυσιογνωμικούς τύπους επισημαίνεται και στα πρόσωπα των προφητών του τρούλου²²⁵, όπου, παρά τις όποιες προσπάθειες εξατομίκευσης, επαναλαμβάνονται τα βασικά χαρακτηριστικά και, κυρίως, η έκφραση, ενώ η διαφοροποίησή τους εστιάζεται, ως επί το πλείστον, σε δευτερεύοντα σημεία, όπως π.χ. στο μάκρος ή στο χρώμα των μαλλιών. Η επανάληψή τους θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως αδυναμία του, ίσως, όμως, και να εκφράζει την προσήλωσή του στην ενότητα του ύφους. Οι μορφές που διαπλάθει είναι σφριγηλές και γήινες, με εύρωστους, ρωμαλέους κορμούς, με αυστηρές στάσεις και παγωμένες χειρονομίες, που παραμένουν ακίνητες στην επισημότητά τους. Η φλυαρία των κομνηνικών πτυχώσεων δεν τον ελκύει και επεξεργάζεται λεπτομερώς τις διακοσμητικές του ταινίες, στις οποίες εξαντλεί σχεδόν την αξιοζήλευτη ακρίβειά του.

Στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ σημειώνεται κάποια ανισότητα στη διαχείριση των παραστάσεων. Αν και οι προφύτες του τρούλου στηρίζονται με ευστάθεια στο έδαφος, η στάση των περισσότερων μορφών είναι αβέβαιη. Ο τυφλός νεανίας από το αντίστοιχο θαύμα, καθώς επαναλαμβάνεται θεραπευμένος στο δεύτερο επίπεδο, αποδίδεται σε εντελώς αφύσικη, ταλαντευόμενη στάση, με το πόδι του αιωρούμενο. Στην πρώτη απεικόνισή του, τα μαλλιά του δηλώνονται γραμμικά, ενώ στη δεύτερη παραλείπεται, εκ παραδρομής ή από βιασύνη, η δήλωσή τους και η κόμη αποδίδεται με ενιαίο χρωματισμό. Το στόμιο του φρέατος του Ιακώβ αποδίδεται προοπτικά, ενώ το αντίστοιχο της κολυμβήθρας του Σιλβάμ στη συνεχόμενη παράσταση είναι δισδιάστατο. Ανισότητα

225. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, πίν. 12-18. Στα πρόσωπα των προφητών εντοπίζονται ομοιότητες με τις μικρογραφίες του χειρογράφου New College 44 της Οξφόρδης, που χρονολογείται στις αρχές του 13ου αιώνα, John Lowden, *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1988), 26-32, εικ. 56-74.



Εικ. 45. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων, λεπτομέρεια.



Εικ. 46. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Ο προφήτης Μιχαίας, λεπτομέρεια.

διαπιστώνεται και στη διαμόρφωση των ενδυμάτων: εκείνα των αγγέλων και της Σαμαρείτιδας αποδίδονται με μεγάλη λεπτομέρεια, ενώ τα μονόχρωμα ρούχα του τυφλού νέου είναι εντελώς επίπεδα, με μια υποτυπώδη πτύκωση στο τελείωμα.

Αντιθέτως, στα Κυριακασέλλια ο δαιμόνιος καλλιτέχνης που συντονίζει το έργο, με εξπρεσιονιστική διάθεση και μεγάλη σιγουριά για τις δυνατότητές του, εργάζεται με τρομερή άνεση και ευκολία, με γοργές, ευκίνητες πινελιές (Εικ. 43). Μεταχειρίζεται τη γραμμή χωρίς υποχρεωτικά να την υπακούει και αξιοποιεί τα ζωγραφικά μέσα και τις εναλλαγές των χρωμάτων με μεγάλη δεξιοτεχνία. Τα πρόσωπα που συνθέτει παραμορφώνονται από την ένταση και αποκτούν ανεπανάληπτη έκφραση (Εικ. 44). Η κομνήνεια εκζήτηση των πτυχών τον προσελκύει, αλλά τη χρησιμοποιεί με μέτρο και μόνον όπου συμπληρώνει εμφαντικά την ένταση της στιγμής, όπως στην Ανάληψη. Σε ορισμένα πρόσωπα, όπως στον ιεράρχη του ιερού βήματος (Εικ. 17), η γραμμή σχεδόν εξαφανίζεται και οι όγκοι πλάθονται αποκλειστικά με το χρώμα, με αποτέλεσμα οι μορφές να αποκτούν διαφάνεια, εξαϋλωμένη υπόσταση και έκφραση που δύσκολα θα μπορούσε να αντιγραφεί. Πρόκειται, με λίγα λόγια, για έναν καλλιτέχνη που πειραματίζεται με τα παλιότερα και τα σύγχρονα πρότυπα, υποτάσσοντάς τα, όμως, στην καλλιτεχνική του προσωπικότητα και ξεπερνώντας την εποχή του. Οι σημειούμενες διαφορές των δύο καθόλα θαυμάσιων έργων, εκτός από την προσγραφή τους σε δημιουργούς με ξεχωριστό ο καθένας όραμα, πιστεύουμε ότι δηλώνουν και τη χρονολογική τους ακολουθία, με τον κρητικό ναό να προηγείται και το Θάρι να έπεται.

Η σχέση με τις τοιχογραφίες του Αγίου Φανουρίου

Η διακόσμηση της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι φαίνεται ότι έπεται χρονολογικά εκείνης του Αγίου Φανουρίου στη Μεσαιωνική Πόλη. Η συγκριτική εξέταση του ιεράρχη του Αγίου Φανουρίου



Εικ. 47. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Η Παναγία, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

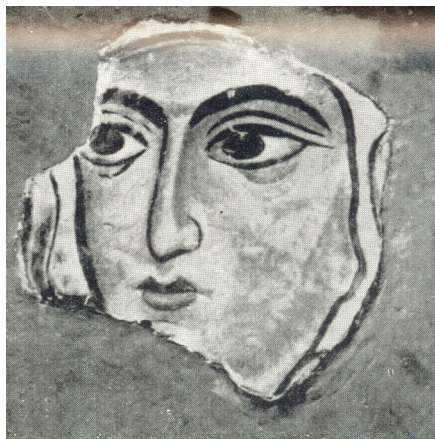
(Εικ. 45) με άλλες παρόμοιου ύφους μορφές στο Θάρι, όπως με τον άγιο Κύριλλο ή τον προφήτη Μιχαία (Εικ. 46) αποκαλύπτει τη συνάφεια στη γενική αντίληψη, αλλά και ορισμένες ουσιώδεις διαφορές που αποδεικνύουν το υψηλότερο επίπεδο της τέχνης του μνημείου της πόλης και τη μεταξύ των δύο μεσολαβούμενη χρονική απόσταση.

Οι τοιχογραφίες του Αγίου Φανουρίου χαρακτηρίζονται από την αгаστή συνεργασία γραμμής και χρώματος και τη χρήση του περιγράμματος με τρόπο τόσο λεπτό, που καθίσταται σχεδόν ανεπαίσθητο. Αντιθέτως, στο Θάρι το αδρό περίγραμμα επιβάλλεται και το πλάσιμο των όγκων ακολουθεί συμπληρώνοντας²²⁶. Στην αντίληψη της κλασικής ομορφιάς και στη γλυκύτητα, οι άγγελοι των δύο

226. Η συνύπαρξη στοιχείων προοδευτικών και συντηρητικών την εποχή αυτήν είναι κοινός τόπος στη μνημειακή ζωγραφική, Linda Safran, «Exploring Artistic Links Between Epirus and Apulia in the Thirteenth Century: The Problem of Sculpture and Wall Painting», στο *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, 461-462.



Εικ. 48. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Ο προφήτης Ηλίας, λεπτομέρεια.



Εικ. 49. Πέργαμος. Σπάραγμα τοιχογραφίας από ναό στο αρχαίο θέατρο.

εκκλησιών παρουσιάζουν έντονες αναλογίες. Η δεινότητα του ζωγράφου του Αγίου Φανουρίου εκδηλώνεται, όμως, στην ευχέρειά του να παραλλάσσει τις φυσιογνωμίες αποφεύγοντας την επανάληψη και δημιουργώντας τόσους τύπους, όσα και τα πρόσωπα, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με τους σχεδόν πανομοιότυπους αγγέλους στο καθολικό της ροδιακής μονής. Τέλος, η Παναγία από την Ανάληψη στο πρώτο μνημείο (Εικ. 9) συγγενεύει ως έναν βαθμό με την αντίστοιχη μορφή στο Θάρι, αλλά στη συγκριτική παρατήρησή τους, το υπερέχον κάλλος και η εκφραστική της δύναμη καθιστούν τη δεύτερη μορφή κάπως συμβατική και ανέκφραστη (Εικ. 47).

Η αντιπαραβολή των τοιχογραφιών των δύο εκκλησιών αποκαλύπτει τις διαφορές τους και αναδεικνύει το ποιοτικό προβάδισμα της τέχνης του Αγίου Φανουρίου, προσφέροντας έρεισμα στην υπόθεση ότι ο ζωγραφικός διάκοσμος του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ ακολουθεί, μιας και προϋποθέτει τη γνώση τους. Το μνημείο της πόλης, ελαφρώς πρωιμότερο, φαίνεται ότι λειτούργησε ως πρότυπο για το μνημείο της υπαίθρου, το οποίο εκπροσωπεί τη φυσική συνέχεια της ακαδημαϊκής τέχνης του πρώτου σε ένα επίπεδο, εάν όχι κατώτερο, τουλάχιστον ανάλογο των δυνατοτήτων ενός άλλου, ίσως τοπικού ζωγράφου που έπεται. Η ακριβέστερη θέση του τρίτου τοιχογραφικού στρώματος του καθολικού της μονής στο Θάρι στην εξελικτική πορεία της τέχνης του νησιού, καθώς απομακρύνεται από τον Άγιο Φανούριο (1220-1240), τοποθετείται, κατά συνέπεια, με μεγαλύτερη πιθανότητα στην αμέσως επόμενη εικοσαετία (1240-1260), εγγύτερα στα μέσα του 13ου αιώνα.

Για την κατανόηση του είδους της τέχνης που εκπροσωπεί η ζωγραφική στο Θάρι είναι χαρακτηριστική, τέλος, η σύγκριση του προφήτη Ηλία στον τρούλο (Εικ. 48) με ένα σπάραγμα τοιχογραφίας που αποκαλύφθηκε σε ανασκαμμένο ναό στο αρχαίο θέατρο της Περγάμου (Εικ. 49), σε μια περιοχή της γεωγραφικής επικράτειας και της ακτινοβολίας της τέχνης της αυτοκρατορίας της Νίκαιας, την οποία και θεωρείται ότι αντιπροσωπεύει. Το ελάχιστο αυτό δείγμα, που άλλοτε φυλασσόταν στο Μουσείο του

Βερολίνου, έχει χρονολογηθεί στο δεύτερο τέταρτο του 13ου αιώνα²²⁷ και εκφράζει με την ποιότητά του ένα ζωγραφικό ρεύμα αριστοκρατικής προέλευσης, που βασίζεται στη γραμμική έκφραση, χωρίς με κανέναν τρόπο να υστερεί σε ποιότητα, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τις τοιχογραφίες του ροδιακού μνημείου. Και στις δύο περιπτώσεις επισημαίνεται η χρησιμοποίηση της γραμμής με έναν αδρό, αλλά απολύτως εκλεπτυσμένο και κομψό τρόπο. Η σύγκριση αυτή αποτελεί μια μικρή μόνον ένδειξη για τις πιθανές σχέσεις ανάμεσα στην τέχνη της Ρόδου και της αντικρινής μικρασιατικής ακτής, από την οποία ελλείπουν οι αρχαιολογικές μαρτυρίες που θα αποσαφήνιζαν τα καλλιτεχνικά προγράμματα των Λασκαριδών στην περιοχή²²⁸.

Οι Γαβαλάδες, η Σαμαρείτιδα και μια άλλη πρόταση χρονολόγησης του μνημείου

Η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι, αλλά και ορισμένοι υπαινιγμοί που εκφράζονται στο εικονογραφικό του πρόγραμμα πιστεύεται ότι αντανακλούν την αυτοκρατορική ιδεολογία της Νίκαιας²²⁹. Πρώτος ο αείμνηστος Τίτος Παπαμαστοράκης, σε ένα έξοχο άρθρο του, διέκρινε με θαυμαστή διεισδυτικότητα, παραπλεύρως μάλιστα του βασικού θέματος που εξέταζε, και περιέγραψε εν συντομία τις έμμεσες αναφορές στην ελπίδα για την επιστροφή της αυτοκρατορίας στην κραταιά της έδρα. Ο ίδιος διατύπωσε τη λογικοφανή άποψη ότι οι τοιχογραφίες του μνημείου φιλοτεχνήθηκαν κατά την περίοδο της διακυβέρνησης του Λέοντος Γαβαλά και, πιο συγκεκριμένα, κατά το διάστημα 1226-1234, όταν δηλαδή το νησί βρισκόταν υπό την επικυριαρχία του αυτοκράτορα της Νίκαιας Ιωάννη Γ' Δούκα Βατάτζη²³⁰. Την άποψη αυτή ασπασθήκαν στη συνέχεια η Αγγελική Κατσιώτη, η οποία, χαρακτηρίζοντας το Θάρι ως «την απαρχή ή την κορωνίδα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας των Γαβαλάδων», μετατόπισε τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών για λόγους ιστορικούς στα έτη 1234-1240, θεωρώντας ότι μεταξύ των ετών αυτών επικράτησε η ποθούμενη ειρήνη και ηρεμία που θα ευνοούσε την εκτέλεση οικοδομικών προγραμμάτων και τις καλλιτεχνικές

227. Otto Demus, «Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts», *JÖB* 7 (1958): 97, εικ. 7. Ο ίδιος, «The Style of Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art», στο Underwood, *The Kariye Djami*, 141-142. Στον 13ο αιώνα έχει τοποθετηθεί, κατά μια άποψη, και η τοιχογραφία της Κοινωνίας των Αποστόλων στον τρούλο του βορειοανατολικού διαμερίσματος του Αγίου Νικολάου στα Μύρα, Otto Feld, «Die Innenausstattung der Nikolaoskirche in Myra», στο *Eine lykische Metropole in antiker und byzantinischer Zeit* [Istanbuler Forschungen 30], επιμ. Jiirgen Borchhardt (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1975), 386-387. Andrea Paribeni, «Il pallio di San Lorenzo a Genova», στο Iacobini και Della Valle, *L'arte di Bisanzio*, 239, εικ. 11. Όμως, βλ. Martin Harrison, «Churches and Chapels in Central Lycia», *Anatolian Studies* 13 (1963): 117-151 (γύρω στο 1300) και Thierry, «L'art monumental en Asie Mineure», 104, εικ. 44 (μέσα 12ου αιώνα).

228. Hans Buchwald, «Lascarid Architecture», *JÖB* 28 (1979): 261-296. Semavi Eyice, «Le palais byzantin de Nymphaion près d'Izmir», στο *Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses*, 150-153. Tatiana Kirilova-Kirova, «Un palazzo ed una casa di età tardo-bizantina in Asia Minore», *Felix Ravenna* 103-104 (1972): 275-305. Thierry, «L'art monumental en Asie Mineure», 105-111. Suna Cağaptay, «The Church of the Panagia Pantobasilissa in Trigleia (ca. 1336) Revisited: Content, Context and Community», *Annual of Istanbul Studies* 1 (2011): 45-59. Μιχάλης Κάππας, «Ο ναός της Παντοβασίλισσας στην Τρίγλεια. Τυπολογικές και μορφολογικές επισημάνσεις», *ΔΧΑΕ ΛΓ'* (2012): 55-66.

229. Όπως και η σύνθεση του τρούλου του Αγίου Δημητρίου του Κατσούρη, η οποία έχει ερμηνευθεί ως εικονογραφικός υπαινιγμός για την προσδοκώμενη απελευθέρωση της λατινοκρατούμενης Κωνσταντινούπολης από τον ηγεμόνα της Ηπείρου Θεόδωρο Κομνηνό Δούκα, Παπαμαστοράκης, «Άγιος Δημήτριος του Κατσούρη», 433-434. Παπαδοπούλου και Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, 136.

230. 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), Μελέτες: 87-88.

δραστηριότητες²³¹. Από την άλλη πλευρά, η Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, υιοθετώντας, επίσης, την προτεινόμενη από τον Παπαμαστοράκη χρονολόγηση²³², προχώρησε στη διατύπωση της υπόθεσης ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα του μνημείου αποτελεί απόδειξη της υποταγής του τοπικού άρχοντα Λέοντος Γαβαλά στον Ιωάννη Γ΄ Βατάτζη²³³. Η Σοφία Καλοπίση, τέλος, σε γενική μελέτη της για τις τοιχογραφίες του 13ου αιώνα, τοποθέτησε βάσει τεχνοτροπικών κυρίως κριτηρίων τις τοιχογραφίες του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι λίγο μετά τα μέσα του 13ου αιώνα²³⁴.

Η ζωγραφική της εκκλησίας του μοναστηριού τοποθετήθηκε, συνεπώς, στην περίοδο από το 1226 έως το 1260 και περιλήφθηκε σε ένα μικρό, αλλά καίριο για τη θεώρηση της τέχνης του 13ου αιώνα, υποσύνολο μνημείων, τα οποία έχουν συνδεθεί με τη θεωρούμενη ως τέχνη της Νίκαιας²³⁵. Δεδομένου ότι η εξεταζόμενη περίοδος της ροδιακής τέχνης εμφανίζει το πλεονέκτημα ότι μπορεί να συνδυασθεί με τα μαρτυρούμενα ιστορικά γεγονότα, καθεμιά από τις παραπάνω προτάσεις χρονολόγησης βασίστηκε σε αυτά, ερμηνεύοντάς τα. Πιο συγκεκριμένα, η ιστορία της Ρόδου από το 1204 έως το 1261 μπορεί να διαιρεθεί στους εξής επιμέρους τομείς, με κριτήριο ορισμένους καθοριστικής σημασίας χρονολογικούς σταθμούς: 1204-1226, 1226-1240, 1240-1250 και 1250-1261. Τα πρώτα χρόνια της διακυβέρνησής του ο Λέων Γαβαλάς, αμέσως μετά το 1204 και μέχρι το 1226, εκμεταλλευόμενος τη γενικότερη σύγχυση των καιρών και την απουσία πολιτικού κέντρου, φαίνεται πως απόλαυσε μια περίοδο σχετικής αυτονομίας, εξασφαλίζοντας τη θέση και ισχυροποιώντας την εξουσία του στην περιοχή. Το 1226, όμως, υποχρεώθηκε να αποδεχθεί την επικυριαρχία του Ιωάννη Γ΄ Δούκα Βατάτζη, ο οποίος είχε πλέον εδραιώσει τις κτήσεις του στην άμεση επικράτειά του και σταδιακά επεκτεινόταν. Η συνύπαρξη του Γαβαλά με τον Βατάτζη, κλυδωνιζόμενη διαρκώς, σε σημείο μάλιστα να οργανωθεί ξανά, γύρω στο 1230, εκστρατεία του δεύτερου εναντίον της Ρόδου²³⁶, διήρκεσε έως το 1240, έτος θανάτου του τοπικού ηγεμόνα.

Για λόγους μάλλον ανίσχυρους έχει θεωρηθεί ως τομή και το έτος 1234, διότι τότε χρονολογείται η υπογραφή μιας εμπορικής συμφωνίας ανάμεσα στον Λέοντα Γαβαλά και τους Βενετούς. Η τοποθέτηση της ζωγραφικής του καθολικού της μονής στην περίοδο ανάμεσα στα έτη 1226 και 1234 βασίστηκε μεν σε ένα σταθερό χρονικό όριο αφετηρίας, αλλά το πέρας της είναι υπερεκτιμημένο, μιας και η ταλάντευση του Λέοντος Γαβαλά ανάμεσα στους συμμάχους και ανταγωνιστές του, τον αυτοκράτορα της Νίκαιας και τον βενετό δόγη, είχε διάρκεια ίση με τη διακυβέρνησή του. Ακόμα και πριν από την υπογραφή της συμφωνίας με τη Γαληνοτάτη, η απειθεία του Γαβαλά είχε υποχρεώσει τον αυτοκράτορα της Νίκαιας να επιτεθεί εναντίον του, δρώνοντας την ύπαιθρο του νησιού, γύρω στο 1230. Αλλά και οι ανειλημμένες υποχρεώσεις του απέναντι στον δόγη δεν εμπόδισαν τον Λέοντα να συμμετάσχει με

231. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 277-278.

232. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», 147-148.

233. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 81-83. Παπαμαστοράκης, «Άγιος Δημήτριος του Κατσούρη», 419-454.

234. Kalopissi-Verti, «Osservazioni iconografiche», 192.

235. Panayotidi, «Some Observations», 241-242.

236. Σαββίδης, «Η γενουσιακή κατάληψη της Ρόδου», 188-189. Της εκστρατείας αυτής, πλην της μνείας στις σύγχρονες ιστοριογραφικές πηγές, μαρτυρίες θεωρείται ότι παρέχει και ένας θησαυρός νομισμάτων που περιέχει και υπέρπυρο του Ιωάννη Γ΄ Δούκα Βατάτζη, Άννα Μαρία Κάσδαγλη, «Μεσαιωνική Ρόδος. Θησαυροί και σπάνιες κοπές», στο *Μνήμη Martin J. Price* [Βιβλιοθήκη της Ελληνικής Νομισματικής Εταιρείας αριθ. 5] (Αθήνα: Ελληνική Νομισματική Εταιρεία, 1996), 319-320.

πλοία στην επίθεση που πραγματοποιήθηκε το 1236, εναντίον των Λατίνων της Κωνσταντινούπολης, στο πλευρό του Βατάτζη, τον οποίο είχε προκλητικά αγνοήσει δύο μόλις χρόνια πριν.

Με το παραπάνω σκεπτικό επιθυμούμε να καταδείξουμε ότι το έτος 1234, που χρησιμοποιήθηκε από τον Παπαμαστοράκη ως *terminus ante quem* για την οριοθέτηση της εκτέλεσης του διακόσμου στο Θάρι, δεν αποτελεί παρά ένα συμβατικό και όχι ουσιώδες χρονικό όριο για τον συσχετισμό της τέχνης του ροδιακού μνημείου με τη Νίκαια, μιας και αφενός η σχέση του νησιού με την αυτοκρατορία εξακολούθησε για πολλά ακόμα χρόνια και αφετέρου ακόμα και τα χρόνια από το 1226 έως το 1234 δεν υπήρξαν εντελώς ειρηνικά. Το ίδιο επισφαλές όριο χρησιμοποιήθηκε από την Αχειμάστου Ποταμιάνου, συνδυαζόμενο αυτή τη φορά με κριτήρια τεχνοτροπικά, ενώ η Κασιώπη θεώρησε ως πιθανότερο διάστημα για τη δημιουργία των τοιχογραφιών την επταετία αμέσως μετά τη σύναψη της συμφωνίας με τους Βενετούς και πριν από τον θάνατο του Λέοντος.

Προκαλεί, ωστόσο, εύλογα ερωτηματικά η διαπίστωση ότι, παρά την ομόφωνα αποδεκτή σύνδεση του μνημείου με τη Νίκαια, αγνοήθηκε παντελώς η δεκαετία της ομαλής διακυβέρνησης του αδελφού του Λέοντος, Ιωάννη Γαβαλά (1240-1250), ο οποίος τον διαδέχθηκε στην εξουσία και μάλιστα, καθώς μνημονεύεται στις γραπτές πηγές, υπήρξε «περιπόθητος γαμβρός τοῦ βασιλέως»²³⁷, έχοντας πιθανότατα νυμφευθεί σύζυγο καταγόμενη από τον ευρύτερο οικογενειακό κύκλο του Ιωάννη Γ' Βατάτζη²³⁸. Αν και οι πηγές είναι αποσπασματικές ως προς το γεγονός αυτό, είναι αποδεκτό ότι ο Ιωάννης υπήρξε πιστός σύμμαχος και πειθίμιος υπήκοος του αυτοκράτορα, ενώ είναι επίσης γνωστό ότι το 1248, όταν οι Γενουάτες επιτέθηκαν στο νησί, ο ίδιος ενδιέτριβε κοντά στον αυτοκράτορα της Νίκαιας²³⁹. Θα ήταν, συνεπώς, πολύ πιθανότερη η εκτέλεση του διακόσμου στο Θάρι σε μια περίοδο πολιτικής σταθερότητας και συνεχούς σχέσης με τη Νίκαια, η οποία θα είχε επισφραγισθεί και με την οικογενειακή πλέον σχέση του Ιωάννη Γαβαλά με τον Ιωάννη Γ' Βατάτζη.

237. Η προσφώνηση «γαμβρός» χρησιμοποιείται για μια σειρά περιπτώσεων σύναψης γάμου με κόρη, αδελφή, ανηψιά, εξαδέλφη ή άλλες συγγενείς του αυτοκράτορα. Για τη σημασία του όρου στη βυζαντινή ιεραρχία και τη διαβάθμιση αναλόγως με τον οικογενειακό δεσμό προς τον αυτοκράτορα, Lucien Stiernon, «Notes de titulature et de prosopographie byzantines, sébaste et gambros», *REB* 23 (1965): 222-243, κυρίως 232-243. Rodolphe Guiland, «Études sur l'histoire administrative de l'empire byzantin», *Βυζαντινά* 2 (1970) [=Rodolphe Guiland, *Titres et fonctions de l'empire byzantin* (London: Variorum Reprints, 1976), III]: 206. «Γαμβρός τοῦ βασιλέως» αποκαλείται και στην περίπτωση της επιγραφής της Περιβλέπτου της Αχρίδας (1294/5) ο μέγας εταρειάρχης Πρόγονος Σγουρός, Millet και Frolov, *La peinture en Yougoslavie*, τ. III, πίν. XV. Marcus Rautman, «Aspects of Monastic Patronage in Palaeologan Macedonia», στο *The Twilight of Byzantium, Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, επιμ. Slobodan Ćurčić και Doula Mouriki (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991), 61. Thalia Gouma-Peterson, «The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshops and Style», στο ίδιο, 124. Ivan Zarov, «Ktitorstvo na velikiot Progon Zgur na Sv. Bogorodica Perivlepta vo Ohrid», *Zbornik. Srednovekovna Umetnost* 6 (2007): 49-61.

238. Δυστυχώς δεν υπάρχουν περισσότερες πληροφορίες στις ιστορικές πηγές για την ακριβέστερη σχέση ανάμεσα στη σύζυγο αυτή και στον Ιωάννη Γ' Δούκα Βατάτζη, αν και είναι γνωστό ότι οι απόγονοι του αδελφού του Ισαάκ Δούκα δημιούργησαν δεσμούς μέσω γάμων με τις οικογένειες των Αγγέλων, των Στρατηγόπουλων και των Παλαιολόγων, Kyritses, *Byzantine Aristocracy*, 220. Για τη συγγένεια μεταξύ των βασιλικών οίκων της Νίκαιας και της Κύπρου, Αντώνιος Μηλιαράκης, *Ιστορία τοῦ βασιλείου τῆς Νικαίας καὶ τοῦ δεσποτάτου τῆς Ἡπείρου (1204-1261)* (Αθήνα: Τυπογραφίον Αδελφῶν Περρῆ, 1898), 17, 155-421. Μιχαήλ Δένδιας, «Ἐπὶ μιᾶς ἐπιστολῆς τοῦ Φρειδερίκου Β' πρὸς Ἰωάννην Δοῦκαν Βατάτζην», *ΕΕΒΣ* II' (1937): 400-411. Κωνσταντίνος Χατζηψάλτης, «Σχέσεις τῆς Κύπρου πρὸς τὸ ἐν Νικαίᾳ βυζαντινὸν κράτος. Αἱ περὶ τῆς ἐκκλησίας Κύπρου δύο πρὸς Ἰωάννην Βατάτζην ἐπιστολαὶ τοῦ Ἑρρίκου Α' Λουζινιανὸν καὶ τοῦ ἀρχιεπισκόπου Νεοφύτου», *ΚΣ* IE' (1951): 73. Κωνσταντίνος Ἀμαντός, «Ἡ οἰκογένεια τοῦ Βατάτζη», *ΕΕΒΣ* KA' (1951): 174-178. Σχετικά με την ημερομηνία θανάτου του Ιωάννη Γ' Βατάτζη, Vitalien Laurent, «Note de chronographie et d'histoire byzantine, 2, La date de la mort de l'empereur Jean III Batatsès», *EO* 36 (1937): 162-167.

239. Σαββίδης, «Η γενουατική κατάληψη της Ρόδου», 188-189.



Εικ. 50. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Η Συνάντηση με τη Σαμαρείτιδα.

Η περίπτωση, τέλος, να τοιχογραφήθηκε το μνημείο κατά τα έτη 1250-1261, όταν η δυναστεία των Γαβαλάδων είχε λήξει, αλλά η Νίκαια εξακολουθούσε να διατηρεί στη δικαιοδοσία της το νησί, δεν θα έπρεπε να αποκλεισθεί. Στην τοποθέτηση της ζωγραφικής του στην εικοσαετία 1240-1260 δεν αντίκειται η τεχνοτροπία, που, αφιστάμενη από την κομνηνεια παράδοση στην οποία εδράζεται, προσεγγίζει, όπως αποδείχθηκε με τις τεχνοτροπικές συγκρίσεις, το είδος της ζωγραφικής των μέσων του αιώνα.

Στο σημείο αυτό θα εκτεθεί ένας ακόμα προβληματισμός που στηρίζεται σε μια εικονογραφική παρατήρηση στη σκηνή της Συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα²⁴⁰ (Εικ. 50) και αποτελεί περισσότερο έναν συλλογισμό και μια αναπόδεικτη, ελκυστική υπόθεση εργασίας. Στην παράσταση προξενούν κατάπληξη αφενός η ισότιμη κλίμακα της γυναίκας σε σχέση με τον Χριστό και αφετέρου η λαμπρότητα της αμφίεσής της, ασυμβίβαστη με την καθημερινή ασχολία στην οποία επιδίδεται, αταίριαστη με τα ενδύματα των κοσμικών προσώπων των άλλων παραστάσεων των θαυμάτων στον ίδιο ναό και σπάνια, αν όχι μοναδική, στην εικονογραφία του ίδιου θέματος²⁴¹. Στην ίδια τοιχογραφία στο παρεκκλήσιο της Παναγίας στη μονή Πάτμου, επί παραδείγματι, η Σαμαρείτιδα, σε μικρότερη σαφώς κλίμακα, σε ιεραρχική σχέση με τον Ιησού που εικονίζεται καθιστός, έχει την κεφαλή της καλυμμένη και φορά ένα απλό, ανοικτόχρωμο, ζωστό στη μέση, φόρεμα²⁴².

Στην περίπτωση της Ρόδου, όμως, η ενδυμασία της Σαμαρείτιδας είναι λεπτομερώς επιμελημένη, όπως συμβαίνει συνήθως στις αφιερωτικές παραστάσεις των χορηγών. Οι φαρδιές χειρίδες του εσωτερικού της ενδύματος, οι παρυφές των οποίων δηλώνονται με λευκό χρώμα, παραπέμπουν στις παραστάσεις των δωρητριών από δύο εκκλησίες της Καστοριάς του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα: της Άννας Ραδηνής, συζύγου του Θεόδωρου Λημνιώτη, στους Αγίους Αναργύρους και της Άννας, που εικονίζεται μαζί με τον «σύνευνό» της Νικηφόρο, στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη²⁴³. Το φόρεμά της, σε σχήμα ταυ, είναι κατάφορτο με κεντήματα και διακοσμητικούς λίθους, περικλειστούς σε γεωμετρικά

240. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 57, πίν. 22 και 70.

241. Απλή είναι η αμφίεση της Σαμαρείτιδας στην παράσταση της Κοίμησης Οξυλίθου στην Εύβοια (τέλη 13ου αιώνα), όπου φορά καθημερινό ένδυμα και κεφαλοκάλυμμα [Ιωάννου, *Τοιχογραφίες της Εύβοίας*, πίν. 42. Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι*, πίν. 69. Η ίδια, «La peinture byzantine de l'île d'Eubée au Grèce au XIII^e et XIV^e siècle», *CorsiRav* 38 (1991): 192, εικ. 3], στη μεταγενέστερη παράσταση της Οδηγήτριας του Μυστρά (1312/3) (Ροδονίκη Ετζέογλου, «Κείμενο και εικόνα: Παραστάσεις στον νάρθηκα του ναού της Οδηγήτριας στον Μυστρά», στο Γκράτζιου και Λούκος, *Ψηφίδες*, 136-137, εικ. 3. Βλ. επίσης, Μανόλης Χατζηδάκης, *Μυστράς. Η μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1993), εικ. 33. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, αριθ. 134), στην Αγία Αικατερίνη (1315-1325) [Efthymios N. Tsigaridas, «Les fresques de l'église Sainte-Catherine de Thessalonique», στο *Sur les pas de Vojislav J. Djurić*, ό.π. (υποσημ. 184), 161, εικ. 7] και στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό στη Θεσσαλονίκη (1310-1320) [Ανδρέας Ξυγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης* (Αθήνα: Υπηρεσία Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεως, 1964), 89-90. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 52), στον Άγιο Ευθύμιο Θεσσαλονίκης (1303), στον Άγιο Κλήμεντα της Αχρίδας, στο Πρωτάτο [Gouma-Peterson, «Christ as Ministrant», ό.π. (υποσημ. 189), εικ. 21, 22 και 23], στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. III, πίν. 39.4). Βλ. επίσης την καθημερινή ένδυση στη μικρογραφία του ίδιου θέματος στον χειρόγραφο κώδικα Ιβήρων 5 (Πελεκανίδης κ.ά., *Οί Θησαυροί του Αγίου Όρους*, τ. Β', 302, εικ. 34).

242. Ορλάνδος, *Η μονή του Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 8, 9β, 36α. Κόλλιας, «Τοιχογραφίες», 60, εικ. 19.

243. Παναγιωτίδης, «Η προσωπικότητα δύο αρχόντων της Καστοριάς», ό.π. (υποσημ. 148), 157, εικ. 2 και 159-160, εικ. 3. Βλ. επίσης Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Τὰ βυζαντινά μνημεία τῆς Καστοριάς», *ΑΒΜΕ Δ'* (1938): 52-56, εικ. 34 και 142-145, εικ. 101-102. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 33-34 και 62. Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 39, εικ. 22, 23 και 57-58, εικ. 19, 21. Ευγενία Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος-16ος αι.)*. *Ιστορία-τέχνη-επιγραφές* (Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 1997), 32-34, εικ. 28, 30 και 32, εικ. 18-19.

σχήματα. Στον λαιμό της πορπώνεται καστανέρυθρος μανδύας ποικιλμένος με πολύτιμες πέτρες στο περίγραμμά του, που καλύπτει τους ώμους της και περιθέεται οριζοντίως, στο ύψος των βραχιόνων της, από φαρδιά, επιρραμμένη ταινία με ρομβοειδή κοσμήματα²⁴⁴. Η εσωτερική επένδυση του μανδύα, κατασκευασμένη από πολυτελές ύφασμα με ελικοειδή διάκοσμο, είναι ορατή στα σημεία όπου, με την ανύψωση των χειρών, ανασπκώνεται το ύφασμα. Παρόμοιος διάκοσμος από ρόμβους που περικλείουν σταυρούς στολίζει και την πλαιτιά απόληξη του φορέματός της χαμηλά. Τόσο τα κεντημένα, βαρύτιμα υφάσματα, όσο και η όψη της πρωταγωνίστριας της παράστασης, με τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και τα ξανθά, καλοχτενισμένα και τραηγμένα πίσω μαλλιά της, προδίδουν γυναίκα ανώτερης κοινωνικής τάξης και ευγενικής καταγωγής²⁴⁵.

Είναι, συνεπώς, πρόδηλο ότι η λεπτεπίλεπτη και κομψή εμφάνιση της Σαμαρείτιδας στο Θάρι, με έμφαση στην πραγματολογική της διάσταση, αντανακλά, ίσως μάλιστα και να αντιγράφει πιστά, τον ενδυματολογικό συρμό της εποχής για τις βυζαντινές αρχόντισσες. Η αμφίεση αυτή, ξεχωριστή σε σύγκριση με τις συνηθισμένες της ίδιας παράστασης, ομοιάζει με ανάλογες που φορούν γυναίκες της αριστοκρατικής τάξης, όπως η Ντεσιολάβα, σύζυγος του σεβαστοκράτορα Καλοϊωάννη στην κτητορική παράσταση της Bojana (1259)²⁴⁶. Θα ήταν ίσως θεμιτό να υποτεθεί, βάσει των παραπάνω παρατηρήσεων, πως η μορφή της Σαμαρείτιδας εδώ πιθανώς να συμβολίζει ή να υπαινίσσεται μια γυναίκα αριστοκρατικής προέλευσης, με εξέχουσα θέση στην τοπική κοινωνία²⁴⁷. Αυτή, για την περίπτωση του νησιού, δεν θα ήταν άλλη από τη σύζυγο του τοπικού ηγεμόνα Ιωάννη Γαβαλά και συγγένισσα του αυτοκράτορα της Νίκαιας Ιωάννη Γ΄ Βατάτζη, η οποία θα είχε την οικονομική δυνατότητα, μαζί με τον σύζυγό της ή και μόνη της, να χρηματοδοτήσει ένα σοβαρό και δαπανηρό, για τα δεδομένα της περιοχής, οικοδομικό και καλλιτεχνικό εγχείρημα.

Η απόδοση χαρακτηριστικών των κητόρων σε πρωταγωνιστικές μορφές θρησκευτικών παραστάσεων έχει υποστηριχθεί, με περισσότερο ή λιγότερο αληθοφανή επιχειρήματα, και σε άλλες περιπτώσεις, αυτοκρατορικών κυρίως χορηγιών. Στην ψηφιδωτή παράσταση στο μέτωπο της αψίδας του καθολικού της μονής Σινά, του 6ου αιώνα, ο προφήτης Δαβίδ θεωρείται ότι εμφανίζει τα χαρακτηριστικά του αυτοκράτορα Ιουστιανιανού²⁴⁸ και στο πρόσωπο του βασιλιά Αύγαρου σε ακραίο φύλλο

244. Πρβλ. τα επιρραμμένα περιβραχιόνια του Ιωάννη Λημνιώτη στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς, Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 43, εικ. 23.

245. Σε ένα ακόμα εικονογραφικό παράδειγμα, στην Αγία Θεοδώρα της Άρτας, που έχει χρονολογηθεί στις αρχές του 14ου αιώνα, η Σαμαρείτιδα φορά πλούσια κοσμική ενδυμασία και έχει ακάλυπτη την κεφαλή της, Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες της Άρτας*, 303, εικ. 339.

246. Grabar, *La peinture en Bulgarie*, τ. Ι, 162-163, 164-166, τ. ΙΙ, πίν. XX, XXI. Bojan Popović, «Costume and Insignia and Rulers Depicted in Boyana Church», στο Penkova, *The Boyana Church*, ό.π. (υποσημ. 99), 215-237, πίν. 3, 4. Branislav Cvetković, «Robes of Light and the 13th Century Frescoes in Boyana Church», στο ίδιο, 198-214.

247. Nikodim Kondakov, «Les costumes orientaux à la cour byzantine», *Byz 1* (1924): 7-49. Svetlana Tomeković-Reggiani, «Portraits et structures sociales au XIIe siècle. Un aspect du problème: le portrait laïque», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. ΙΙΒ, 823-836. Αικατερίνη Μυλοποταμιτάκη, «Η βυζαντινή γυναικεία φορεσιά στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», *Κρητική Εστία* περ. Δ΄, 1 (1987): 110-118. Piltz, «Middle Byzantine Court Costume», 39-51. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 429-448. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 52-72. Η ίδια, «Cultural Identity and Dress: The Case of Late Byzantine Court Costume», *JÖB* 57 (2007): 95-134.

248. George Forsyth και Kurt Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian* (Michigan: University of Michigan Press, 1973), 25, πίν. CXIXb, CLXX. Μανάφης, *Σινά. Οι Θησαυροί της Μονής*, 83, εικ. 19.

τριπτύχου της ίδιας μονής με θέμα το άγιο Μανδήλιο, που χρονολογείται στα μέσα του 10ου αιώνα, έχει υποστηριχθεί ότι αντιγράφεται η φυσιογνωμία του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Ζ΄ Πορφυρογέννητου²⁴⁹. Στην παράσταση του προφήτη Σολομώντα από την Εισ' Άδου Κάθοδο στη Νέα Μονή της Χίου αναγνωρίζονται προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του Κωνσταντίνου Θ' Μονομάχου²⁵⁰, ενώ σε απεικονίσεις στρατιωτικών αγίων στην Κοσμοσώτειρα της Βήρας αναζητήθηκαν τα πορτραίτα μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας των Κομνηνών²⁵¹.

Με κάποια επιφύλαξη προτάθηκε η αναγνώριση χαρακτηριστικών της φυσιογνωμίας του Νικηφόρου, υιού και διαδόχου του Μιχαήλ Β' Κομνηνού Δούκα, στην τοιχογραφία του προφήτη Σολομώντα στη σύγχρονη με το Θάρι μονή της Βλαχέρνας στην Άρτα (π. 1250)²⁵². Ακόμα, όσον αφορά και πάλι το εξεταζόμενο μνημείο, έχει διατυπωθεί η συσχέτιση των απεικονίσεων των προφητών Δαβίδ και Σολομώντα στον τρούλο με τα πρόσωπα του αυτοκράτορα Ιωάννη Γ' Δούκα Βατάτζη και του καίσαρα Λέοντος Γαβαλά αντιστοίχως²⁵³. Ενδιαφέρουσα είναι η υπόθεση σχετικά με την ψηφιδωτή παράσταση της Απογραφής του Ηρώδη στη μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, στην οποία ο εικονιζόμενος γραφέας θεωρήθηκε ότι παραπέμπει στον κτήτορα του μνημείου, κρατικό αξιωματούχο Θεόδωρο Μετοχίτη²⁵⁴.

Η διατύπωση της παραπάνω πρότασης, χωρίς να προσθέτει προς το παρόν κάτι παραπάνω στην αξιολόγηση της ποιότητας των τοιχογραφιών του ναού, αποτελεί έναν συλλογισμό ελκυστικό και μια

249. Kurt Weitzmann, «The Mandyllion and Constantine Porphyrogenitus», *CahArch* 9 (1960): 163-184.

250. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 150. Henry Maguire, «The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading», *DOP* 46 (1992): 212. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, 106-111, 153-155. Whittemore, *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul*, 13-14, πίν. IX-XI. Ο ίδιος, «A Portrait of the Empress Zoe and of Constantine IX», *Byz* 18 (1946-1948): 223-227. Mango, *Saint Sophia at Istanbul*, 27-29. Semavi Eyice, «Une nouvelle hypothèse sur une mosaïque de Saint Sophie à Istanbul», στο *Actes du XIIe CIEB*, τ. III, 99-101. Lazarev, *Pittura bizantina*, 177-178. Nikolaos Oikonomides, «The Mosaic Panel of Constantine IX and Zoe in Saint Sophia», *REB* 36 (1978): 219-232. Βλ. και τη μικρογραφία του σιναιτικού κώδικα 364 (1042-1050), Ioannis Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts* (Leiden: Brill, 1976), 99-102. Μανάφης, *Σινά, Οι Θησαυροί της Μονής*, 316. Kurt Weitzmann και George Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Illuminated Greek Manuscripts*, τ. I (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990), αριθ. 24. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική χειρογράφων*, εικ. 56. Μία ακόμα παράσταση του ίδιου αυτοκράτορα έχει σωθεί σε ένα από τα πολυτιμότερα έργα της βυζαντινής μικροτεχνίας, το λεγόμενο στέμμα του Κωνσταντίνου του Μονομάχου ή στέμμα της Ουγγαρίας (1042-1050), στο Μουσείο Magyar Nemzeti της Βουδαπέστης, Magda von Bárány-Oberschall, *The Crown of the Emperor Constantine Monomachus* (Budapest: Magyar Történeti Múzeum, 1937), 50-52, εικ. I-V. Klaus Wessel, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert* (Recklinghausen: Aurel Bongers, 1967), αριθ. 32, εικ. 32 b. Evans και Wixom, *The Glory of Byzantium*, 210-213, αριθ. 145, εικ. 145.

251. Χαράλαμπος Μπακιρτζής, «Στρατιωτικοί άγιοι ή πορτραίτα μελών της οικογένειας του Αλεξίου Α' Κομνηνού;», *13ο ΣΒΜΑΤ* (1993): 35. Ο ίδιος, «Warrior Saints or Portraits of Members of the Family of Alexios I Komnenos?», στο *Mosaic, Festschrift for A. H. S. Megaw*, επιμ. Judith Herrin, Margaret Mullett και Catherine Otten-Froux (London: British School at Athens, 2001), 85-87. Επιχειρήματα που αποδυναμώνουν την άποψη αυτή διατυπώνονται στο Maria Panayotidi, «Donor Personality Traits in 12th century Painting. Some Examples», στο *Το Βυζάντιο ώριμο για αλλαγές. Επιλογές, ευαισθησίες και τρόποι έκφρασης από τον ενδέκατο στο δέκατο πέμπτο αιώνα*, επιμ. Χριστίνα Αγγελίδη (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 2004), 150-151. Για τις απεικονίσεις των αυτοκρατόρων, βλ. και Paul Magdalino και Robert S. Nelson, «The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century», *ByzF* 8 (1982): 123-193.

252. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 43 και 67, εικ. 30.

253. Η ίδια, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 82.

254. Robert S. Nelson, «Taxation with Representation: Visual Narrative and the Political Field of the Kariye Camii», *AH* 22 (1999): 56-82. Ο ίδιος, «The Chora and the Great Church: Intervisuality in Fourteenth-Century Constantinople», *BMGS* 23 (1999): 67-101. Ο ίδιος, «Heavenly Allies at the Chora», *Gesta* 43 (2004): 33-34, εικ. 4. Πρβλ. και τον συσχετισμό ανάμεσα στη μορφή ενός μικρού κοριτσιού και ενός μεγαλύτερου άνδρα από τη σκηνή της Μνηστείας της Παναγίας με τον Ιωσήφ με την κόρη του αυτοκράτορα Ανδρονίκου Β' Σιμωνίδα και τον κράλη Μιλούτιν, Robert Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*

θελκτική υπόθεση εργασίας στο πλαίσιο μιας άλλης ανάγνωσης του εικονογραφικού προγράμματος του ναού. Τυχόν επαλήθευσή της πιθανώς θα συνέβαλε και στην επαρκέστερη ερμηνεία της σπάνιας διάταξης των θαυμάτων του Χριστού ως καρπού της επιθυμίας μιας γυναικείας προσωπικότητας να εικονισθεί εντός του ιερού βήματος και σε πολυσήμαντη θέση μια παράσταση με πρωταγωνίστρια επίσης μια γυναίκα. Ή έστω ως χειρονομίας φιλοφρόνησης της τοπικής κοινωνίας ή της κοινότητας των μοναχών προς τη γενναιόδωρη αρχόντισσα του νησιού²⁵⁵. Η επιλογή της συγκεκριμένης θέσης για το σύνολο των τεσσάρων παραστάσεων που πραγματεύονται τη θεραπεία και τη λύτρωση έπεται από θεϊκή θαυματουργική παρέμβαση θα μπορούσε, στο ίδιο πλαίσιο, αποσυνδεδεμένη από τις λειτουργικές της προεκτάσεις, να αιτιολογηθεί ως επίκληση για άνωθεν συνδρομή στις προσωπικές περιπέτειες των χορηγών.

Η ζωγραφική στην ύπαιθρο: ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στη θέση Κουφάς στο Παραδείσι και η συγγένεια των τοιχογραφιών του με το Θάρι

Η μονόχωρη καμαροσκέπαστη εκκλησία του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη θέση Κουφάς του χωριού Παραδείσι βρίσκεται σε ειδυλλιακή τοποθεσία, κατάφυτη με αιωνόβιες ελιές και πεύκα, κοντά στο σημερινό αεροδρόμιο της Ρόδου²⁵⁶ (Εικ. 1). Κτισμένη επάνω στα λείψανα παλαιοχριστιανικής βασιλι-

(London: Scala Publishers, Archaeology and Art Publications, 2002), 122. Η περίπτωση της δέσποινας των Ιωαννίνων Μαρίας Παλαιολογίνας και του συζύγου της Θωμά Πρελιούμποβιτς, που παριστάνουν μεταξύ των αποστόλων στην εικόνα της Ψηλάφησης του Θωμά της μονής Μεταμόρφωσης των Μετεώρων (1360-1384) αποτελεί ένα μεταγενέστερο παράδειγμα, όπου οι κτήτορες παρεμβάλλονται συμμετέχοντας ενεργά στην εικονιζόμενη ευαγγελική σκηνή, Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Νέαι προσωπογραφίαι τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας καί τοῦ Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς», ΔΧΑΕ Δ' (1964-1965): 53-67. Cutler, «Art in Byzantine Society», 771. Nancy Patterson Ševčenko, «The Representation of Donors and Holy Figures on Four Byzantine Icons», ΔΧΑΕ ΙΖ' (1993-1994): 162-163, εικ. 7. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 123), 219, αριθ. και εικ. 128. Evans, *Faith and Power*, 51, αριθ. 24Α. Σύμφωνα με την παράδοση, και ο γνωστός από τις πηγές ζωγράφος και ψηφοθέτης Ευλάλιος είχε προσθέσει την απεικόνισή του στην παράσταση των Μυροφόρων στον ναό των Αγίων Αποστόλων Κωνσταντινούπολης, Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1972), 229-233. Μαρία Βασιλάκη, «Εισαγωγή», στο η ίδια, *Το πορταίτο του καλλιτέχνη*, 4. Σημειώνεται, τέλος, σε άλλο πλαίσιο συμφραζομένων, και η αναγνώριση της απεικόνισης της αδελφής του Μιχαήλ Η' Ειρήνης-Ευλογίας με τις κόρες της, Θεοδώρα Ραούλαινα και Άννα Παλαιολογίνα στην παράσταση της Λιτανείας της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας στον ναό της Βλαχέρνας στην Άρτα (λίγο μετά το 1284), Myrtali Acheimastou-Potamianou, «The Basilissa Anna Palaiologina of Arta and the Monastery of Vlacherna», στο Perreault, *Les femmes et le monachisme byzantin*, 43-49. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 88, 118, εικ. 44, 50.

255. Παρόμοια είναι η ερμηνεία της προσθήκης φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του Κωνσταντίνου Θ' Μονομάχου στο προαναφερθέν ψηφιδωτό της Νέας Μονής Χίου ως απόδοση τιμής προς τον αυτοκράτορα εκ μέρους της μοναστικής κοινότητας, Robin Cormack, «The Emperor at St. Sophia: Viewer and Viewed», στο *Byzance et les images, Cycle des conférences organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 decembre 1992* (Paris: La Documentation Française, 1994), 227. Για τον ρόλο των γυναικών στη βυζαντινή κοινωνία, Angeliki Laiou, «The Role of Women in Byzantine Society», *JÖB* 31/1 (1981): 233-260. Η ίδια, «Women in Byzantine Society», στο *Women in Medieval Western European Culture*, επιμ. Linda Mitchell (New York: Garland Publishing, 2007), 81-94. Nikolaos Oikonomides, «The Significance of Some Imperial Monumental Portraits of the X and XI Centuries», *Zograf* 25 (1996), 23-26.

256. Giuseppe Gerola, «I monumenti medioevali delle tredici Sporadi», *ASAtene* 1 (1914): 322-323. Lojacono, «Pitture rodiote», 184. ΑΔ 21 (1966), Χρονικά: 35 (Μανόλης Χατζηδάκης). Ορλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 214. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου*, 386. Klaus και Yvonne von Bolzano, *Das andere Rhodos* (Salzburg: Müller, 1977), 179-182. ΑΔ 35 (1980), Χρονικά: 578-580 (Ιωάννης Βολανάκης). Klaus Gallas, *Rhodos: eine der sonnenreichsten Inseln des Mittelmeeres - ihre Geschichte, Kultur und Landschaft* (Köln: DuMont, 1984), 297-298.