

## ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ Ο ΤΟΠΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΕ ΕΠΟΧΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΑΣΤΑΘΕΙΑΣ

---

### Το ασκηταριό του Αγίου Νικήτα στη Δαματριά: η απάντηση των μοναχών στην επίσημη εκκλησιαστική πολιτική;

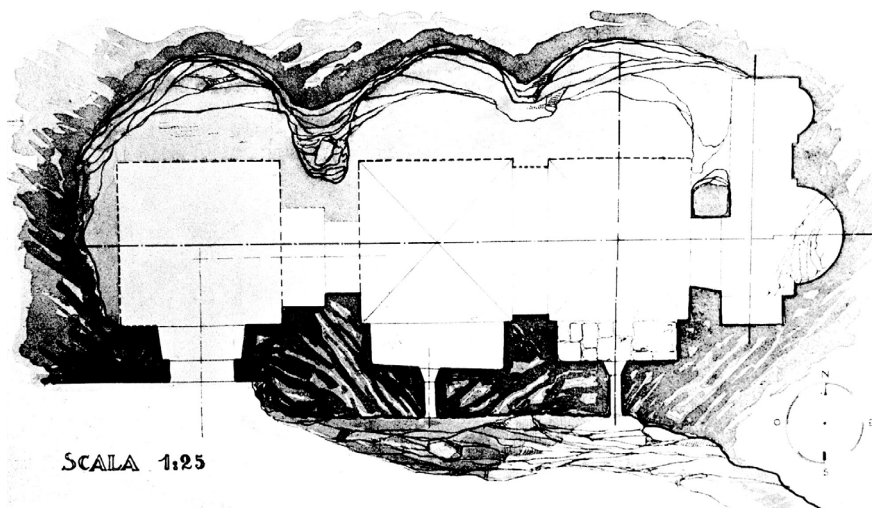
Η μικρή, σπηλαιώδης εκκλησία του Αγίου Νικήτα κοντά στο χωριό Δαματριά<sup>317</sup> είναι σκαμμένη στη νότια πλευρά βραχώδους εξάρματος στον λόφο Παραδείσι<sup>318</sup>, στη βορειοδυτική πλευρά του νησιού (Εικ. 1). Η ανάβαση στο μνημείο, το οποίο δεν είναι ορατό από την κοιλάδα χαμηλά, γινόταν μέσω μικρής κλίμακας διαμορφωμένης στον βράχο<sup>319</sup> και η είσοδός του σε αυτό είναι ένα απλό, ορθογώνιο και στενό άνοιγμα. Η αρχιτεκτονική του διαμόρφωση είναι πολύ ενδιαφέρουσα, μιας και παρά την ιδιαιτερότητα της κατασκευής και τις μικρές διαστάσεις κατορθώνει να περιλάβει όλους τους απαραίτητους χώρους μιας εκκλησίας<sup>320</sup>. Ο χώρος εσωτερικά έχει πολύ χαμηλό ύψος, είναι σκαμμένος μέσα στον μαλακό πωρόλιθο και αποτελείται από τρία συνεχόμενα διαμερίσματα (Εικ. 59). Το ανατολικό χρησιμεύει ως ιερό και απολήγει σε τεταρτοσφαιρική αψίδα, η οποία έχει λαξευτεί στο πέτρωμα, δημιουργώντας στη βάση της μια επίπεδη επιφάνεια που επέχει θέση αγίας τράπεζας. Στη βόρεια πλευρά του διαμερίσματος διαμορφώνεται χωριστά πρόθεση που προεκτείνεται σε πλάτος μεγαλύτερο από του υπόλοιπου ναού, εισχωρώντας βαθύτερα στα τοιχώματα του βράχου, και καταλή-

317. Για την ετυμολογία του τοπωνυμίου, τη σύνδεσή του με τον δωρικό τύπο της λέξης «Δημητρία» και τα ονόματα «Δαμάτριος» και «Δαματριά», Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικά*, 74. Η πληροφορία του Cesare Brandi ότι ο ναός του Αγίου Νικήτα είναι γνωστός και με το όνομα Αγία Παρασκευή («La capella rupestre», 9), η οποία επαναλαμβάνεται στις μνείες του μνημείου στις σχετικές δημοσιεύσεις (Καλοπίση-Βέρτη, «Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300», 83. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 218. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου», 23) δεν διασταυρώνεται από τις προφορικές μαρτυρίες των κατοίκων και δεν επιβεβαιώνεται από άλλες πηγές. Ο ναός εορτάζει, άλλωστε, αποκλειστικά στις 15 Σεπτεμβρίου, ημέρα μνήμης του αγίου Νικήτα.

318. Παραδείσι ονομάζεται τόσο ο λόφος, όσο και το χωριό που είναι κτισμένο στις υπώρειές του, γνωστό κατά την Ιπποτοκρατία με το όνομα «Βιλλανόβα», Brandi, «La capella rupestre», 9. Την ομορφιά του τοπίου της περιοχής μνημονεύει ο Christoforo Buondelmonti: «deinde Rhodum appropinquamus, ubi tanta est viriditas arborum, atque amoenitas locorum, quod est mirabile videndum et praesertim Paradisum a Florentinis factum», Christoforo Buondelmonti, *Liber Insularum Archipelagi*, μφ στα γαλλικά Emile Legrande, *Description des îles de l'archipel grec* (Paris : Ernest Leroux, 1897), 28, 184. Μάλιστα λέγεται ότι οι φλωρεντινοί μεγαλέμποροι της Ρόδου Bardi και Peruzzi, κατά τον 15ο αιώνα, διατηρούσαν επαύλεις στην περιοχή, Guido Sommi Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier de Saint-Jean de Jérusalem dans l'île de Rhodes* (Lille: Société de Saint-Augustin, 1900), 207-208. Το τοπωνύμιο έχει συνδεθεί και με τη θρησκευτική ορολογία των αναχωρητών περί του πνευματικού παραδείσιου, Brandi, «La capella rupestre», 7-8.

319. Βοκοτόπουλος, «Λάτρος», 99. Νικονάνος, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας*, 123. Νικόλαος Δρανδάκης, «Ο σπηλαιώδης ναός της Ζωοδόχου Πηγής κοντά στο Μυστρά», στο *Είλαπίνη. Τόμος τιμητικός για τον Καθηγητή Νικόλαο Πλάτωνα* (Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1987), 79.

320. Brandi, «La capella rupestre», 9-10, πίν. I-II. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 271, σημ. 11.



Εικ. 59. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Κάτοψη του σπηλαιώδους ναυδρίου.

γει στα ανατολικά σε αβαθές κογχάριο. Στο διαμετρικό της άκρο, ως διακονικό χρησιμεύει ένα απλό, ημικυκλικό αφίδωμα σκαμμένο στη νότια πλευρά.

Το ιερό βήμα διαχωρίζεται από τον κυρίως ναό με λαξευτό και κτιστό τέμπλο, έκκεντρα του οποίου τοποθετείται το στενόμακρο, τοξωτό άνοιγμα της Ωραίας Πύλης (Εικ. 60). Ακολουθούν δύο ισομεγέθεις, σχεδόν τετράγωνοι χώροι, διακρινόμενοι μεταξύ τους με τόξο στηριζόμενο σε παραστάδες που προεξέχουν στους πλάγιους τοίχους, ενώ στη νότια πλευρά τους ανοίγεται από ένα τυφλό αφίδωμα. Στη δυτική πλευρά βρίσκεται ένας τετράγωνος σε κάτοψη χώρος, από τον οποίο γίνεται η προσπέλαση στον ναό και μάλλον λειτουργούσε ως νάρθηκας ή ως απλός προθάλαμος. Η οροφή της εκκλησίας, λαξευτή και αυτή, όπως και όλα τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που προαναφέρθηκαν<sup>321</sup>, διαρθρώνεται με καμάρες στο ιερό βήμα και στον νάρθηκα και δύο σταυροθόλια στα διαμερίσματα του κυρίως ναού<sup>322</sup>. Στο τύμπανο των δύο αφιδωμάτων της νότιας πλευράς ανοίγεται από ένα παράθυρο, τα οποία μαζί με τη θύρα στο δυτικό άκρο της νότιας πλευράς αποτελούσαν και τις μοναδικές πηγές φωτισμού του χώρου.

Αν και πλιν των αρχαιολογικών τεκμηρίων δεν υπάρχουν άλλες μαρτυρίες για τη χρήση του, φαίνεται πως ο σπηλαιώδης ναΐσκος θα εξυπηρετούσε τις λατρευτικές ανάγκες μιας κοινότητας ασκητών που εγκαταβιούσαν στην ευρύτερη περιοχή, η οποία λόγω της γεωλογικής της διαμόρφωσης βρίθκει σπηλαίων, φυσικών ρωγμών και κοιλοτήτων ανοιγόμενων στον βράχο<sup>323</sup>. Οι φυσικές αυτές κοιλοότητες

321. Το ασκπταριό του Αγίου Νικήτα εμπίπτει στην πρώτη και απλούστερη κατηγορία παρόμοιων αρχιτεκτονικών κατασκευών, στην οποία ο χώρος αποτελείται από την ίδια την κοιλοότητα του βράχου, Νικονάνος, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας*, 123. Παπαγεωργίου, «Λαξευτά ασκπτήρια», πίν. 19. Η διαμόρφωση μέσα στο φυσικό κοίλωμα του βράχου με κτιστό τοίχο στη μία πλευρά και μικρή κλίμακα ανόδου είναι συνήθης σε αντίστοιχες κατασκευές, Διαμαντή, «Τὸ ἀσκπταριὸ τοῦ Ἁγίου Νίκωνα», 347, σχέδ. 1, 2.

322. Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι το δάπεδο του ναΐσκου συμπίπτει με την οροφή υδατοδεξαμενής, στην οποία θα συλλεγόταν το νερό μέσω λαξευμένων αγωγών στις κοιλοότητες των βράχων, Brandi, «La capella rupestre», 9. Για ανάλογη περίπτωση δεξαμενής, Νικόλαος Δρανδάκης, «Ὁ σπηλαιώδης ναὸς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου στὰ Τζίντζινα», στο *Πρακτικὰ τοῦ Δ΄ Διεθοῦς Συνεδρίου Πελοποννησιακῶν Σπουδῶν (Κόρινθος, 9-16 Σεπτεμβρίου 1990)* [=Πελοποννησιακὰ 19 (1992-1993), τ. Β΄]: 17-18. Είναι απολύτως φυσικό να επιλέγεται από τους ασκπτες η κατοίκηση σπηλαίων που βρίσκονται κοντά σε πηγές, Βοκοτόπουλος, «Λάτρως», 99.

323. Πρβλ. Ανδρέας Ξυγγόπουλος, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, 1957), 114. Νικονάνος, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας*, 126-127.



Εικ. 60. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Γενική άποψη προς τα ανατολικά.

θα αποτελούσαν πιθανότατα τα ψυχαστήρια των ασκητών και η εκκλησία του Αγίου Νικήτα το «κυριακόν» της κοινότητάς τους. Στην ίδια περιοχή ανακαλύφθηκε επί Ιταλοκρατίας ένας θησαυρός νομισμάτων που αντιπροσωπεύει ένα σχετικά στενό χρονολογικό διάστημα και προσδιορίζει την ανθρώπινη δραστηριότητα στον χώρο από τον 12ο έως τα τέλη του 13ου ή τις αρχές του 14ου αιώνα, εποχή στην οποία και ανήκει το έσχατο χρονολογικά ανευρεθέν νόμισμα του Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου (1282-1328)<sup>324</sup>. Από τα παραπάνω ευρήματα θα μπορούσε να υποτεθεί ότι η αναχωρητική κοινότητα του Παραδεισίου, σχηματισμένη ίσως και από προηγούμενα χρόνια, έδρασε καθόλη τη διάρκεια του 13ου και παρήκμασε στις αρχές του επόμενου αιώνα, μετά την έλευση των Ιωαννιτών ιπποτών<sup>325</sup>.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του σπηλαιώδους ναού αναπτύσσεται στις λαξευμένες επιφάνειες και προσαρμόζεται στον διαθέσιμο χώρο επιτυχώς. Το χαμηλό ύψος των πλευρών περιορίζει μεν την έκταση των παραστάσεων, αλλά επιτρέπει την εκ του σύνεγγυς θέαση, δημιουργώντας μια στενή οπτική σχέση με τον πιστό, ο οποίος βρίσκεται σε απόσταση αναπνοής από τα εικονιζόμενα θέματα. Η αρχιτεκτονική οργάνωση του χώρου, με τα δύο σταυροθόλια της οροφής που διαδέχονται τις καμάρες,

324. Ο θησαυρός αυτός, χαμένος σήμερα, περιελάμβανε τριάντα τέσσερα χρυσά νομίσματα, είκοσι από τα οποία ανήκαν στην περίοδο της διακυβέρνησης του Ιωάννη Β΄ Κομνηνού, δεκατρία του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου και ένα του Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου. Περιείχε ακόμα τριάντα εννέα ισλαμικά ασημένια νομίσματα της περιόδου από το 1220 έως το 1290, Gerola, «I monumenti medioevali», ό.π. (υποσημ. 256), 362-370. Brandi, «La capella rupestre», 10. Κάσδαγλη, «Μεσαιωνική Ρόδος», ό.π. (υποσημ. 236), 321-322.

325. Brandi, «La capella rupestre», 10. Πρβλ. Νικόλαος Δρανδάκης, «Σπηλαιώδεις ναοί Λακωνίας βυζαντινών χρόνων», στο *Πρακτικά του Γ΄ Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών (Καλαμάτα, 8-15 Σεπτεμβρίου 1985)* [=Πελοποννησιακά 13 (1987-88)]: 213-218. Ο ίδιος, «Ο Άι-Στράτηγος στο Μαριόρεμα», *ΔΧΑΕΙΖ΄* (1993-1994): 223-230.

τα δύο τυφλά αψιδώματα της νότιας πλευράς και τα επαναλαμβανόμενα τόξα των διαμερισμάτων του κυρίως ναού προσφέρει ποικίλες επιφάνειες, πλατύτερες και στενότερες στις περιοχές των εσωραχίων, θέτοντας σαφή και καθορισμένα πλαίσια για την ανάπτυξη του προγράμματος και τη διευθέτηση των παραστάσεων. Η λάξευση των τοιχωμάτων του ναυδρίου συντελέστηκε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, ώστε να δημιουργηθούν ενιαίες και επίπεδες επιφάνειες υποδοχής της ζωγραφικής, με αποκλίσεις ενίοτε από την πλήρη ευθυγράμμιση, λοξές πλευρές, ανισομερή τμήματα και ανισοπαχή τόξα<sup>326</sup>.

Οι σωζόμενες παραστάσεις εκτείνονται στο ανατολικό τμήμα, στη νότια πλευρά και την οροφή<sup>327</sup>. Στις επιφάνειες του νάρθηκα δεν διακρίνονται δείγματα τοιχογράφησης, ενώ από τις τοιχογραφίες που θα διακοσμούσαν τη βόρεια πλευρά, κανένα ίχνος δεν έχει σωθεί, πιθανώς λόγω της ανερχόμενης από τον βράχο υγρασίας, η οποία τις κατέστρεψε ολοσχερώς. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του μνημείου υπέστη επεμβάσεις συντήρησης, μάλλον κατά την περίοδο της Ιταλοκρατίας, οι οποίες συγκράτησαν τις επαπειλούμενες αποκολλήσεις του υποστρώματος. Από την άλλη πλευρά, όμως, το παχύ βερνίκι με το οποίο καλύφθηκαν οι τοιχογραφίες, σύμφωνα με τις μεθόδους της εποχής, προκάλεσε αλλοίωση στην επιφάνειά τους, καθιστώντας δύσκολη την εκ του σύνεγγυς παρατήρησή τους.

#### *Δέηση και ιεράρχες στο ιερό βήμα*

Στο τεταρτοσφαίριο της λαξευτής στον βράχο αψίδας του ιερού βήματος εικονιζόταν τρίμορφη Δέηση, κατεστραμμένη σήμερα οριστικά. Η επιλογή του θέματος, που εκφράζει την επιθυμία να δοθεί έμφαση στην έννοια της μεσιτείας και στο δόγμα της Θείας Ενσάρκωσης<sup>328</sup>, αντανakλά την ιδεολογία των ασκητών που χρησιμοποιούσαν τον ναό και ενδεχομένως προδίδει τον ταφικό προορισμό του μνημείου. Την ταφική χρήση της εκκλησίας επιβεβαιώνουν τόσο η διαμόρφωση των αρκοσολίων στη νότια πλευρά, όπως επίσης και η πληροφορία ότι στο ανατολικό από αυτά ανευρέθησαν οστά<sup>329</sup>. Η Δέηση στην αψίδα, άλλωστε, επικωριάζει στα Δωδεκάνησα<sup>330</sup> και προτιμάται κατεξοχήν στην τοιχογράφηση ασκητηρίων και σπηλαιωδών ναών<sup>331</sup>.

326. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, «Το σπήλαιο των Αγίων Θεοδώρων», 283-284.

327. Στη βόρεια πλευρά της σπηλιάς διατηρείται κατά τόπους η ανώμαλη επιφάνεια του βράχου, που δημιουργεί ερωτηματικά ως προς την αρχική κάλυψή της ή μη με τοιχογραφίες. Πρβλ. την ανάλογη περίπτωση του σπηλαίου των Αγίων Θεοδώρων στη Ροδόπη, στο ίδιο, 283-284.

328. Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στη Μάνη (1979)», 181-183. Στέλλα Παπαδάκη-Oekland, «Τὸ Ἅγιο Μανδύλιο ὡς τὸ νέο σύμβολο σὲ ἕνα ἀρχαῖο εἰκονογραφικὸ σχῆμα», *ΔΧΑΕ ΙΔ'* (1987-1988): 289.

329. Brandi, «La capella rupestre», 9.

330. Η παράσταση συνηθίζεται στην εικονογράφηση των αψίδων εκκλησιών της περιφέρειας, ιδίως κατά τον 13ο αιώνα, όπως αποδεικνύεται από τη συχνότητα με την οποία απαντά στην Κρήτη, στη νότια Ιταλία, στη Μάνη, στη Μικρά Ασία, στην Καππαδοκία και αλλού, Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Δύο βυζαντινά μνημεία τῆς δυτικῆς Κρήτης», *ΑΒΜΕ Η'* (1955-1956): 133. Δρανδάκης, «Ὁ Ἅϊ-Παννάκης στὴ Ζούπενα», 84. Μεταξύ των μνημείων του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα με το θέμα της Δέησης στην αψίδα σημειώνεται ο ναός των Αγίων Νικολάου και Γεωργίου στο Λαθρήνο (τρίτο τέταρτο 13ου αιώνα) και ο Ἅγιος Γεώργιος στην Απείρανθο της Νάξου (1253/4) [Νικόλαος Ζίας, «Έργασια εἰς τοιχογραφημένους ναοὺς τῶν Κυκλάδων», *ΑΑΑ ΙΙΙ* (1970): 227-231, εικ. 8-10. Μαρία Παναγιωτίδου, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Λαθρήνου στὴ Νάξο», *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992): 139-141, εικ. 4], ο Αρχάγγελος Μιχαήλ στα Πλεμενιανά Μονοφαστίου (δευτερο μισό 13ου αιώνα) [ΑΔ 26 (1971), Χρονικά: 528, πίν. 543 α-β (Μανόλης Μπορμπουδάκης)] και η εκκλησία των Αγίων Σεργίου και Βάκκου στην Κίττα της Μάνης (1265-1285) [Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στὴ Μάνη (1979)», 181-183]. Βλ. επίσης, Thierry, «Aγvali Kōy», ό.π. (υποσημ. 156), 5-22. Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 96-99.

331. Βλ. επί παραδείγματι το ασκητήριό της Ανάληψης στον Αετόλοφο Κισσάβου (Νικονάνος, *Βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλίας*,



Εικ. 61. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας, Ιεράρχης, λεπτομέρεια.

Ελάχιστα λείψανα από τις αρχικές τοιχογραφίες έχουν διατηρηθεί στον χώρο της πρόθεσης<sup>332</sup>. Στο αβαθές, μακρόστενο κογχάριο της ανατολικής πλευράς διακρίνονται σε βάθος ώχρας τα ίχνη της παράστασης μεγάλου δισκαρίου ή αγίου ποτηρίου, του οποίου σώζεται το κολουροκωνικό στέλεχος της βάσης<sup>333</sup>. Ίσως να περιείχε τον μελιζόμενο Χριστό ή να επρόκειτο για απλή απεικόνιση του σκεύους. Στον βόρειο τοίχο, παραπλεύρως, διακρίνεται τμήμα της κεφαλής και του φωτοστεφάνου ενός αδιάγνωστου γενειοφόρου αγίου.

Τρεις μετωπικοί ιεράρχες εικονίζονται σε κυανό βάθος στο τύμπανο του τυφλού αψιδώματος που ανοίγεται εν είδει διακονικού στον νότιο τοίχο του ιερού βήματος και στο συνεχόμενο νότιο άκρο της δυτικής όψης του τέμπλου (Εικ. 61). Στο μέσον, υψηλότερος και επιβλητικός, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος περιβάλλεται από τον άγιο Βασίλειο και έναν αδιάγνωστο ιεράρχη που έχει ταυτισθεί με τον άγιο Αθανάσιο Αλεξανδρείας<sup>334</sup>. Ολόσωμοι και μετωπικοί όλοι τους, φορούν πολυσταύρια φαιλόνια και λευκά ωμοφόρια και κρατούν στα χέρια τους κλειστά ευαγγέλια. Οι δύο πρώτοι, συγγραφείς λειτουργικών κειμένων και ένθερμοι υπερασπιστές του ορθόδοξου δόγματος, εικονίζονται στους συνή-

129), τον Άι-Γιαννάκη στη Ζούπενα της Λακωνίας (δεύτερο μισό 11ου αιώνα) (Δρανδάκης, «Ο Άι-Γιαννάκης στη Ζούπενα», 81, 84, 89, εικ. 7, 9-10, 20), τον ομώνυμο σπηλαιώδη ναό της Ζαραφώνας (πρώτο τέταρτο 14ου αιώνα) (ο ίδιος, «Άι-Γιαννάκης στη Ζαραφώνα», 136, 138-139, πίν. 71β, 72), το ασκηταριό της Ανάληψης στο Μυριάλι του Ταυγέτου (τέλη 13ου αιώνα) (ο ίδιος, «Το ασκηταριό της Ανάληψης», 83, πίν. 43.5), την Αγία Σοφία Μυλοποτάμου Κυθήρων (τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα) (Andreas Chygopoulos, «Fresques du style monastique en Grèce», στο *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, τ. Α', 511, πίν. 178-180. Χατζηδάκης και Μπίθα, *Κύθηρα*, 295, εικ. 6 και 7), τον σπηλαιώδη ναό του Προδρόμου στα Χρύσαφα της Λακωνίας (τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα) (Δρανδάκης, «Ο σπηλαιώδης ναός του Προδρόμου», εικ. 19 και 21) και τις Γραμμένες Σπηλιές της Οίτης (αρχές 13ου αιώνα) [Γεώργιος Πάλλης, «Τοιχογραφίες σε σπήλαια της Οίτης», *ΔΧΑΕΛ'* (2009): 183, εικ. 4].

332. Brandi, «La capella rupestre», 11.

333. Πρβλ. Δρανδάκης, «Άι-Γιαννάκης στη Ζαραφώνα», πίν. 69β. Ο ίδιος, «Το Παλιομονάστηρο τῶν Ἁγίων Σαράντα», 132, εικ. 32.

334. Brandi, «La capella rupestre», 11, πίν. XI.

θεις φυσιογνωμικούς τύπους τους και η ταύτισή τους θα ήταν ευχερής, ακόμα και αν δεν συνοδεύονταν από τα ανορθόγραφα αγιωνύμιά τους *Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑ/ΚΕΙ/ΛΙΟΣ* και *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΧΡΙΣΟCΤΟΜ(ΟΣ)*<sup>335</sup>. Ο άγιος Βασίλειος αποδίδεται ελαφρώς κοντύτερος από τον Ιωάννη, με κοντά, πυκνά, σκούρα καστανά μαλλιά, που διατάσσονται συμμετρικά με δύο καμπυλωτές τούφες να προεξέχουν στο μέσον του μετώπου και μακριά, σκουρόχρωμη γενειάδα με αιχμηρή απόληξη<sup>336</sup>. Με την κεντρική του θέση στη χορεία, ο άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος εξαιρείται, παριστανόμενος σε ελαφρώς μεγαλύτερη κλίμακα, «ίσχνος» και «μέγας τὸ μέτωπον»<sup>337</sup>, με οστεώδες, ασκητικό πρόσωπο, αναφаланτίας, με λεπτή και αραιή τριχοφυΐα στις βαθουλωμένες παρειές και στο επάνω χείλος<sup>338</sup>. Η κοντή διχαλωτή γενειάδα του επιτείνει το τριγωνικό σχήμα του προσώπου, ενώ τα αραιά μαλλιά του οργανώνονται σε έξι σγουρές τούφες, συμμετρικά διατεταγμένες στο κεφάλι με το ισχυρό κρανίο, κάτω από τους κροτάφους.

Η παράσταση των τριών αγίων σε στάση μετωπική φαινομενικά δεν συνδέεται με την ακριβή έννοια της τέλεσης της Θείας Λειτουργίας<sup>339</sup>, όμως ακόμα και αν δεν ιερουργούν, και μόνον με την παρουσία τους στον συγκεκριμένο χώρο, οι ιεράρχες συμβολίζουν τη συνεισφορά τους στο αενάως τελούμενο μυστήριο<sup>340</sup>. Η αρχαϊκού τύπου επιλογή, που ακολουθεί παλαιότερα πρότυπα<sup>341</sup>, εκτός από το ότι πιθανώς θα εξέφραζε συντηρητικές απόψεις της αναχωρητικής κοινότητας, θα επιβλήθηκε και από τις περιορισμένες δυνατότητες του χώρου.

#### *Το λαξευτό τέμπλο και οι προσκυνηματικές του «εικόνες»*

Η αρχιτεκτονική μορφή του ασκηταριού του Αγίου Νικήτα παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, διότι όλα τα μορφολογικά του στοιχεία, συμπεριλαμβανομένου και του τέμπλου, είναι λαξευμένα με δεξιotechνία στο μαλακό πέτρωμα, συμπληρωμένα μόνον κατά τόπους με κτιστά τμήματα<sup>342</sup>. Σε αρχειακή φωτογραφία της περιόδου της Ιταλοκρατίας, όπου απεικονίζεται η ανατολική πλευρά της σπηλιάς, φαίνεται πως ένα μεγάλο τμήμα της αριστερής πλευράς του τέμπλου, που πιθανότατα ήταν κτιστό, είχε καταπέσει ολοσχερώς, επιτρέποντας την επικοινωνία του κυρίως ναού απευθείας με την πρόθεση και την απρό-

335. Chara Konstantinidi, «Le message idéologique des évêques locaux officiants», *Zograf* 25 (1996): 40. Η ίδια, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στους Μολάους της Επιδάουρου Λιμηράς», στο *Αντίφωνον*, 63-64.

336. Διονύσιος έκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 154. Χατζηδάκης, «Ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου», 412. Hugo Buchthal, «Some Notes on Byzantine Hagiographical Portraiture», *Gazette des Beaux Arts* 62 (1963): 83-84. Νικόλαος Δρανδάκης, *Εικονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν* (Ιωάννινα, 1969), 8-11.

337. Χατζηδάκης, «Ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου», 413.

338. Ο άγιος παριστάνεται «νέος, ὀλιγογένης», Διονύσιος έκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 154. Otto Demus, «Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection», *DOP* 14 (1960): 110-119.

339. Χατζηδάκης, «Βυζαντινές τοιχογραφίες στὸν Ἱωρῶπό», 95.

340. Gerstel, *Eucharistic Sacrifice*, 78.

341. Η μετωπική απεικόνιση ιεραρχῶν στον ημικύλινδρο της αψίδας έχει θεωρηθεί ως στοιχείο αρχαικότητας και συντηρητισμού, πηγάζοντας από την παλαιότερη εικονογραφική παράδοση του θέματος, Χατζηδάκης, «Βυζαντινές τοιχογραφίες στὸν Ἱωρῶπό», 91-93. Dufrenne, «L'enrichissement du programme iconographique», 37. Grigoriadou-Cabagnols, «Samarī en Més-sénie», 185. Belting, Mouriki και Mango, *Pammakaristos*, 60. Gerstel, *Eucharistic Sacrifice*, 78-82. Παρόλα αυτά, εξακολουθεί να εμφανίζεται στη Μάνη, αλλά και σε άλλες περιοχές της αυτοκρατορίας, κατά τον 13ο αιώνα, Δρανδάκης, «Ο Ἅγιος Θεόδωρος στὸν Τσόπακα», 246. Ο ίδιος, «Ἅγιος Νικόλαος Κλένιας», 57-64. Kalopissi-Verti, «Osservazioni iconografiche», 205-208. Καλονίση-Βέρτη, «Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα», 454-455.

342. Brandi, «La capella rupestre», 9, πίν. III.

σκοπτη θέαση προς το ιερό βήμα<sup>343</sup>. Στον ελλαδικό χώρο λιγοστά είναι τα λαξευτά τέμπλα<sup>344</sup>, μιας και στην πλειονότητά τους αυτά είναι κτιστά ή μαρμάρινα<sup>345</sup>. Η τοξωτή θύρα εισόδου στο ιερό βήμα είναι υψηλή και μικρού πλάτους, με ημικυκλική απόληξη<sup>346</sup>.

Στη δυτική πλευρά του τέμπλου σώζεται η παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα στο νότιο τμήμα και λείψανα από την απεικόνιση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στην επάνω πλευρά του βόρειου τμήματος<sup>347</sup>. Οι δύο τοιχογραφίες επέχουν θέση δεσποτικών λατρευτικών εικόνων και η διάταξή τους ακολουθεί τον κανόνα που είχε διαμορφωθεί ήδη από προηγούμενους αιώνες<sup>348</sup>. Ο Χριστός και η Παναγία, σε ευθύ εννοιολογικό συσχετισμό και με άμεση μεταξύ τους εικονογραφική ανταπόκριση, τοποθετούνται αντιστοίχως στη δυτική όψη της βόρειας και της νότιας παραστάδας ή των πεσσών του τέμπλου ή στους πλευρικούς τοίχους του ναού δίπλα στο τέμπλο, ορισμένες φορές με τη συνοδεία του πάτρονος ή άλλων αγίων<sup>349</sup>. Όπως στην περίπτωση της Δαματριάς, παριστάνονται συνήθως ολόσωμοι και όρθιοι<sup>350</sup>, διαδραματίζουν ρόλο προσκυνηματικών εικόνων και σχετίζονται με το θέμα της Δέησης, εκφράζοντας εσχατολογικές αναφορές<sup>351</sup>.

343. Το κενό της πλευράς αυτής συμπληρώθηκε κατά τις εργασίες της αποκατάστασης που εκτελέστηκαν από την αρμόδια ιταλική Υπηρεσία. Κτίσθηκαν και επιχρίσθηκαν τα απωλεσθέντα μέρη και οι εκεί σωζόμενες τοιχογραφίες στερεώθηκαν.

344. Βλ. ωστόσο τα παραδείγματα των ναών της Καππαδοκίας, όπου το ιερό ήταν υπερυψωμένο σε σχέση με το δάπεδο του κυρίως ναού και χαμηλού ύψους στηθαία (παρπέτα) σηματοδοτούσαν τη διάκριση των χώρων. Σε άλλες περιπτώσεις υπήρχαν ψηλά, σκαλισμένα στον βράχο, διαχωριστικά με τοξωτά ανοίγματα επικοινωνίας, ενώ έχει υποτεθεί και η χρήση βήλων, Robert Ousterhout, *A Byzantine Settlement in Cappadocia* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2005), 161-163.

345. Δρανδάκης, «Άγιος Νικόλαος Κλένιας», 59-60. Kalopissi-Verti, «Osservazioni iconografiche», 208, 210. Gerstel, «Late Byzantine Sanctuary Screen», 135-136. Για τη μορφή και την εξέλιξη του τέμπλου γενικότερα, βλ. Gerstel, *Thresholds of the Sacred*. Δρανδάκης, «Άγιος Παντελεήμων Μπουλαριών», 444-445. Chatzidakis, «L'évolution de l'icône», 331-366. Cyril Mango, «On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople», *Zograf* 10 (1979): 40-43. Ann Wharton Erpstein, «The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis», *JBA* 134 (1981): 1-28. Christopher Walter, «The Origins of the Iconostasis», *ECHR* 3 (1971): 251-267. Ο ίδιος, «A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier», *REB* 51 (1993): 203-228. Kalopissi-Verti, «Proskynetaria», 107-108.

346. Κουκιάρης, «Άγιος Νικόλαος στους Βλαχιώτην», 246. Gerstel, «Late Byzantine Sanctuary Screen», 136. Θυμίζει τις ανάλογες θύρες των ναών του Αγίου Νικολάου στο Γεράκι και του Αγίου Δημητρίου Κροκεών, στο ίδιο, 153, εικ. 21, 149, εικ. 15. Βλ. επίσης Μουτσόπουλος και Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 61-70. Δρανδάκης, «Άγιος Δημήτριος Κροκεών», 209-210. Καλλιόπη Διαμαντή, «Κροκεές Λακωνίας. Η άναζητηση μιᾶς βυζαντινῆς θέσεως και οἱ ἐκκλησίες τοῦ οἰκισμού», *ΛακΣπ* 12 (1994): 401. Η ίδια, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου (1286) στις Κροκεές της Λακωνίας και το εργαστήριο του ανώνυμου ζωγράφου. Συμβολή στη μελέτη της πρώιμης παλαιολογίας ζωγραφικής στη Λακωνία* (Τρίπολη: Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Πελοποννησιακών Σπουδών, 2012), 30.

347. Brandi, «La capella rupestre», πίν. XVIII, XIX. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», πίν. 113β.

348. Είναι συννηθέστερη η τοποθέτηση του Χριστού στη νότια πλευρά και της Παναγίας στη βόρεια (Kazhdan και Maguire, «Byzantine Hagiographical Texts», εικ. 23-26), αν και δεν λείπουν τα παραδείγματα με την αντίστροφη διάταξη, όπως στον Άγιο Νικόλαο Μαύρικα στην Αίγινα (τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα) (Μητσόνη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Μαύρικα», 368-370, εικ. 4 και 6) και στην Πόρτα Παναγιά στα Τρίκαλα (1283-1289) [Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Η Πόρτα-Παναγιά τῆς Θεσσαλίας», *ΑΒΜΕΑ* (1935): 29-33].

349. Chatzidakis, «L'évolution de l'icône», 337. Mouriki, «Panagia at Moutoullas», 189-191. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 82, πίν. 58, εικ. 1.

350. Σώζονται και αρκετά παραδείγματα ένθρονων μορφών, όπως στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου στο Γεράκι, Γκισούρη, «Άγιος Νικόλαος κοντά στο Γεράκι», 94-95.

351. Celina Osieczkowska, «La mosaïque de la porte royale à Sainte-Sophie de Constantinople et la litanie de tous les saints», *Byz* 9 (1934): 46. Gordana Babić, «La décoration en fresques de clôtures de choeur» (σερβικά με γαλλική περίληψη), *ZLU* 11 (1975): 41-44. Kalopissi-Verti, «Proskynetaria», 118-119. Gerstel, «Late Byzantine Sanctuary Screen», 139. Ο Χριστός και η Παναγία εικονίζονται ακόμα στα κτιστά τέμπλα των ναών του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα της Μάνης (1278) (Καλοπίση-Βέρτη, «Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα», 451, 453, 466), στην Παναγία στην Αργιά κοντά στο Φιλώτι της Νάξου (13ος αιώνας) [ΑΔ 21 (1966), Χρονικά: 401 (Νικόλαος Δρανδάκης)], στον Άγιο Νικόλαο κοντά στο Γεράκι (δευτέρο μισό 13ου αιώνα) (Γκισούρη, «Άγιος Νικόλαος κοντά στο Γεράκι», 94-95), στην Παναγίτσα κοντά στο Μεγαλοχώρι Μεθάνων (τρίτο



Εικ. 62. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Ο Χριστός Παντοκράτορας.

Ο Χριστός, υψίκορμος και μετωπικός, κρατά στο αριστερό του χέρι κλειστό ευαγγέλιο και με το δεξιό ευλογεί<sup>352</sup> (Εικ. 62). Φορά φαιόλευκο χιτώνα με πολυγωνικό άνοιγμα στο λαιμό και πλούσια πτυχωμένο, κυανό ιμάτιο που καλύπτει τους ώμους και το αριστερό τμήμα του θώρακα. Ο ένσταυρος φωτιστέφανός του φέρει κύκλους που περιγράφονται από παχιές στιγμές στα τρία σκέλη του σταυρού<sup>353</sup>. Τη δυναμική μορφή του Παντοκράτορα εντείνουν το αυστηρό ύφος, τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια και τα αδρά περιγράμματα των χαρακτηριστικών του. Η παράσταση ακολουθεί τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο<sup>354</sup>, ο οποίος θεωρείται ότι εισήχθη στη μνημειακή ζωγραφική με σχετική

τέταρτο 13ου αιώνα) [Panayotis L. Vocotopoulos, «Panagitsa. A Byzantine Chapel in Methana», στο *Λιθόστρωτον. Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte, Festschrift für Marcell Restle*, επιμ. Birgitt Borkopp και Thomas Steppan (Stuttgart: Anton Hiersemann, 2000), 316-317, πίν. 15], στον Άγιο Δημήτριο στην Κουσουπίτσα Μεθάνων (τέλη 13ου αιώνα) (Κουκούλης και Οικονόμου, «Δύο βυζαντινοί ναοί τῶν Μεθάνων», 255-257), στην Ευαγγελίστρια (αρχές 13ου αιώνα), στον Άγιο Νικόλαο και την Αγία Παρασκευή στο Γεράκι (τέλη 13ου αιώνα) (Μουτσόπουλος και Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 56, 61-70 και 25-38, εικ. 137), στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στην Κάτω Καστανιά (τέλη 13ου αιώνα) [Δρανδάκης κ.ά., «Επίδαυρος Λιμηρά», 419], στον Άγιο Νικόλαο στα Σκαλτσισιάνικα της Μάνης (τέλη 13ου αιώνα) [Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στή Μάνη (1978)», 149, 151, πίν. 122β], στον Άγιο Νικήτα Καραβά της Μάνης (τέλη 13ου αιώνα) (Γκιολές, «Άγιος Νικήτας Καραβά», 154), στην Παναγία Ανδρουμπεβίτζιας στον Κάμπο της Μεσσηνιακής Μάνης (τέλη 13ου αιώνα) (Ετζέογλου, «Παναγία Άνδρουμπεβίτζια», 167-169, πίν. 86α), στο νοτιοανατολικό παρεκκλήσι της Αγίας Σοφίας του Μυστρά (Μελίτα Εμμανουήλ, «Η Αγία Σοφία του Μυστρά. Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες και στο εικονογραφικό πρόγραμμα», στο *Θωράκιον*, 176-177) και στην εκκλησία της Αγίας Παρασκευής, νότια της Αρεόπολης (μέσα 14ου αιώνα) (Panayotidi, «Quelques notes», 739).

352. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», πίν. 113β.

353. Η διακοσμητική λεπτομέρεια συνθίζεται σε τοιχογραφίες του Χριστού του 13ου αιώνα, πρβλ. την αποτοιχισμένη τοιχογραφία από την επίσης σπηλαιώδη εκκλησία της Παναγίας της Ληστρηιώτισσας στη Νίσυρο, που απέκειται σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Νισύρου [Φιλήμονος-Τσοποτού, Σταμπολίδης και Τασούλας, *Άγωνα Γραμμή*, 417-418, αριθ. 142 (Κωνσταντία Κεφαλά)] και την παράσταση του Χριστού στον ναό των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττης στη Λετύμπου [Athanasios Parageorgiou, *Letymbou and the Church of Saints Kerykos and Ioullitta at Letymbou* (Letymbou: Communal Committee of Letymbou, 2008), 31, εικ. 11].

354. Βλ. την αντίστοιχη παράσταση στον Άγιο Νικόλαο του Μαύρικα (Μητσάνη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Μαύρικα», 368-370, εικ. 4) και στην Παναγία του Μουτουλλά στην Κύπρο (Mouriki, «Panagia at Moutoullas», 193, εικ. 29).



καθυστέρηση συγκριτικά με τα έργα της μικροτεχνίας<sup>355</sup>. Ο κλειστός κώδικας στα χέρια του Χριστού δεν συνηθίζεται και στη θέση του υπάρχει συνήθως ανοικτό ευαγγέλιο όπου αναγράφεται κάποια ευαγγελική περικοπή<sup>356</sup>. Συνοδευτική της παράστασης επιγραφή που να αναφέρει κάποιο χαρακτηριστικό επίθετο, δηλωτικό της παντοδυναμίας και της φιλανθρωπίας του Χριστού (Σωτήρ, Ελεήμων, Φιλάνθρωπος), όπως συνηθίζεται σε ανάλογα γραπτά προσκυντήρια, δεν υπάρχει ή δεν σώθηκε<sup>357</sup>.

Στην αριστερή πλευρά του τέμπλου εικονιζόταν η Παναγία Βρεφοκρατούσα, τοιχογραφία που έχει προ πολλού καταπέσει<sup>358</sup>. Διατηρείται μόνον ένα μικρό τμήμα από το κεφάλι της Παναγίας και τον φωτοστέφανο του Χριστού. Η Θεοτόκος εικονιζόταν αριστεροκρατούσα, μετωπική, στον τύπο της Οδηγήτριας, σε ύψος ελαφρώς μεγαλύτερο από του Χριστού, πιθανώς και λόγω του μεγαλύτερου διαθέσιμου εύρους στη βόρεια πλευρά του τέμπλου<sup>359</sup>. Στην παράσταση δεν έχουν σωθεί και πάλι ίχνη τυχόν επιγραφής που θα προσδιόριζε την επωνυμία της<sup>360</sup>.

#### *Άγιος Νικήτας ή Άγιος Κήρυκος;*

Στην κορυφή του εσωραχίου της τοξωτής θύρας του τέμπλου που οδηγεί στο ιερό βήμα εικονίζεται μέσα σε μετάλλιο με κόκκινο βάθος ένας νεαρός άγιος σε προτομή (Εικ. 63). Αγένειος, με κοντά και ίσια μαλλιά, φορά χιτώνα και μανδύα στερεωμένο στον λαιμό. Τα αμυγδαλωτά του μάτια, το στόμα με τα μικρά σαρκώδη χείλη και η ίσια μύτη συνθέτουν μια μορφή με πηγαία γλυκύτητα, εφηβική ομορφιά και αθωότητα. Κόκκινη καμπύλη αποδίδει σχηματικά τα βλέφαρα, υπογραμμίζοντας τους οφθαλμούς που πλαισιώνονται από λεπτά, καλοσχηματισμένα και τοξωτά φρύδια, εντείνοντας το ευθύ βλέμμα. Η λεπτή κυκλική ταινία του μεταλλίου στολίζεται με συνεχόμενους, κόκκινους, απλούς σταυρούς, σχεδιασμένους ανάμεσα σε διακεκομμένες γραμμές.

Δεξιά και αριστερά της εικονιζόμενης μορφής, διατηρούνταν τα ίχνη μιας επιγραφής που σήμερα δεν είναι πλέον ορατά. Ο Brandt ανέγνωσε τα γράμματα *ΑΓΙΟΣ ΚΗ...ΟC*<sup>361</sup>, τα οποία είναι ευκρινή και

355. Evans και Wixom, *The Glory of Byzantium*, 88. Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», 105. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 216. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 124.

356. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, εικ. 116. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, εικ. 107. Stylianou, *Painted Churches*, 160, εικ. 85. Anna Kartsonis, «The Responding Icon», στο Safran, *Heaven on Earth*, 74, εικ. 3.18 και 3.19. Kalopissi-Verti, «Proskynetaria», 123. Mouriki, «Panagia at Moutoullas», εικ. 29.

357. Kalopissi-Verti, «Proskynetaria», 119.

358. Ήδη από την περίοδο της Ιταλοκρατίας διατηρούνταν μόνον το άνω τμήμα της.

359. Doula Mouriki, «Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth-Century Sinai Icons», *CahArch* 39 (1991): 153-182. Πρβλ. την απωλεσθείσα ψηφιδωτή παράσταση της Κοίμησης της Νίκαιας, του 11ου αιώνα (Kazhdan και Maguire, «Byzantine Hagiographical Texts», εικ. 23) και της Πόρτα-Παναγιάς στα Τρίκαλα (1285), όπου, όμως, εικονίζεται δεξιοκρατούσα [Ορλάνδος, «Η Πόρτα-Παναγιά τῆς Θεσσαλίας», ό.π. (υποσημ. 348), εικ. 14. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, εικ. 162. Natalia Teteriatnikov, «New Artistic and Spiritual Trends in the Proskynetaria Fresco Icons of Manuel Panselinos, the Protaton», στο Μαυρομμάτης και Νικολάου, *Μανουήλ Πανσέληνος*, 102-103, 107 (σημ. 29), εικ. 10].

360. Συχνότερη είναι η παράσταση της Παναγίας δεόμενης προς τον Κύριο, στον τύπο της Παράκλησης ή της Αγιοσορείτισσας, όπως στην Παναγία του Μουτουλλά ή στην Παναγία την Αρακιώτισσα στην Κύπρο, Mouriki, «Panagia at Moutoullas», 193. Winfield, *Panagia tou Arakos*, ό.π. (υποσημ. 170), εικ. 137. Ανδρέας Στυλιανού, «Αί τοιχογραφίαί τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Ἄρακος, Λαγουδερά, Κύπρος», στο *Πεπραγμένα τοῦ θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, 463, 143 I. Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», 107.

361. Brandt, «La capella rupestre», 11, πίν. XXI.



Εικ. 63. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Ο άγιος Κήρυκος.

στη σωζόμενη φωτογραφία του Ιταλικού Αρχείου, χωρίς να προχωρήσει στην ταύτιση του αγίου. Τα γράμματα του μερικώς σωζόμενου αγιωνυμίου, σε συνδυασμό με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του εικονιζόμενου, άγουν προς τη συμπλήρωση και την ανάγνωση του ονόματος *Κήρυκος*<sup>362</sup>. Σύμφωνα με τα αγιολογικά κείμενα, ο άγιος Κήρυκος μαρτύρησε σε βρεφική ηλικία<sup>363</sup> και γι' αυτό συνηθέστερα απεικονίζεται ως νήπιος. Η απόδοσή του σε εφηβική ηλικία είναι εξίσου συνηθισμένη και εφαρμόζεται κυρίως στα εικονογραφικά προγράμματα όπου ο άγιος εικονίζεται χωρίς τη συνοδεία της μητέρας του ή έστω σε διάχωρο ξεχωριστό από το δικό της<sup>364</sup>.

Η φυσιογνωμική απόδοση του αγίου Κηρύκου στην τοιχογραφία του Αγίου Νικήτα ακολουθεί σε αδρές γραμμές τα καθιερωμένα πρότυπα<sup>365</sup>. Η κόμη του ακολουθεί το κυκλικό περίγραμμα της κεφαλής, με κοντούς βοστρύχους που αγγίζουν τη βάση του λαιμού, χωρίς προεξέχουσες τούφες κάτω από τα αυτιά<sup>366</sup>, όπως στην αποτοιχισμένη τοιχογραφία του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Ποταμό Κυθήρων, του τέλους του 13ου αιώνα<sup>367</sup>. Η λατρεία του αγίου μάρτυρα ήταν αρκετά διαδε-

362. Lois Drewer, «Saints and their Families in Byzantine Art», *ΔΧΑΕΙΣΤ' (1991-1992)*: 260-262.

363. Κατσελάκη, «Εικόνα των αγίων Ιουλίττας και Κηρύκου», 183.

364. Η πρωιμότερη τοιχογραφία του αγίου βρίσκεται στο παρεκκλήσιο του Θεοδότου στη Santa Maria Antiqua στη Ρώμη που χρονολογείται γύρω στα μέσα του 8ου αιώνα, Hans Belting, «Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom», *DOP* 41 (1987): 67-68, εικ. 1-2. Kartsonis, «The Responding Icon», ό.π. (υποσημ. 356), 62, εικ. 3.10. Cecily Hennessy, *Images of Children in Byzantium* (Farnham: Ashgate 2008), 98-100.

365. Διονύσιος έκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία*, 206, 271, 278.

366. Βλ. την παράστασή του στο βορειοδυτικό παρεκκλήσι του καθολικού της μονής του Οσίου Λουκά (1035-1055), Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, 23, εικ. 24. Στον Άγιο Σώζοντα στο Γεράκι (γύρω στο 1200), ο άγιος εικονίζεται με ίσια και κοντά μαλλιά, που στεφανώνουν το πρόσωπό του, Panayotidi, «Les églises de Géraiki», ό.π. (υποσημ. 118), 340. Μουτσόπουλος και Δημοτροκάλλης, *Γεράκι*, 187, εικ. 330 και 85. Τον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο ακολουθεί ο άγιος στο ασκηταριό του Αγίου Νίκωνα στην Τρύπη της Λακωνίας (δεύτερο μισό 13ου αιώνα), Διαμαντή, «Τὸ ἀσκηταριὸ τοῦ Ἁγίου Νίκωνα», 350, εικ. 2. Με πιο πυκνή και ελαφρώς μακρύτερη κόμη εικονίζεται ο άγιος Κήρυκος και στον ναό της Παναγίας της Φορβιώτισσας στην Κύπρο, στο στρώμα του 14ου αιώνα, Cormack, *Writing in Gold*, ό.π. (υποσημ. 94), 170, εικ. 61. Ο φυσιογνωμικός τύπος με τα μαλλιά που προεξέχουν πίσω από τα αυτιά προτιμήθηκε και στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά (1232/3), Πανσελίνου, «Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά», 186, εικ. 19. Εντελώς κατεστραμμένο είναι το στηθάριο όπου εικονίζεται ο άγιος δίπλα στην αγία Ιουλίττα στην εκκλησία της Αγίας Θέκλας στην Εύβοια, Koumoussi, *Transfiguration de Pyrgi*, πίν. 46.2.

367. Χατζηδάκης και Μπίθα, *Κύθηρα*, 193-198, εικ. 1, 7. Evans και Wixom, *The Glory of Byzantium*, 52, αριθ. 19. Γερασίμου, Παπαϊωακείμ και Σπανού, *Η κατά Κίτιον αγιογραφική τέχνη*, ό.π. (υποσημ. 311), 48, εικ. 28. Euthalia Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, τ. II (Athens: Canadian Archeological Institute at Athens, 1992), εικ. 158b.

δομένη στο Αιγαίο<sup>368</sup>, ενώ στα νησιά της Δωδεκανήσου αριθμούνται τουλάχιστον τρεις ναοί του, στην Τήλο<sup>369</sup>, την Κάρπαθο<sup>370</sup> και την Κάλυμνο<sup>371</sup>. Ενδεικτική της τιμής που έχαιρε στην περιοχή είναι η πρώιμη απεικόνισή του στην παλαιοχριστιανική τοιχογραφία του ασκηταριού στα Κελλιά της Χάλκης, που χρονολογείται από τα μέσα του 6ου έως τον 7ο αιώνα<sup>372</sup>. Στο ίδιο νησί, ο άγιος περιλαμβάνεται στη χορεία των αγίων που διακοσμούν τα σπηθάρια της μεσαίας ζώνης στο τοιχογραφικό σύνολο της Παναγίας της Εννιαμερίτισσας (1367), αυτή τη φορά παραπλεύρως της αγίας Ιουλίττης<sup>373</sup>, αλλά και στην εκκλησία του Αγίου Ανδρέα στου «Αι-Αντριά το βουνό», όπου καταλαμβάνει τον χώρο κάτω από το ενισχυτικό τόξο, στο όριο μεταξύ του ιερού και του κυρίως ναού<sup>374</sup>.

Η τοποθέτηση του αγίου Κηρύκου σε καίρια θέση του τέμπλου μπορεί να ερμηνευθεί από το γεγονός ότι συγκαταλέγεται στον όμιλο των ιαματικών αγίων<sup>375</sup>, οι οποίοι συχνά εντάσσονται στον χώρο όπου τελείται η Θεία Λειτουργία<sup>376</sup>. Το σπηθάριο που τον περικλείει περιθέεται από λευκή ταινία διακοσμημένη με μικρούς σταυρούς. Στη μορφή, στον κόκκινο κάμπο και στην κάπως άτεχνη, παρά τις καλές προθέσεις, απόδοσή του ομοιάζει με τα μετάλλια της μεσαίας ζώνης του εικονογραφικού προγράμματος της Αγίας Άννας της Καλλιώτισσας στο Βαθύ της Καλύμνου, που χρονολογείται στα τέλη του 13ου αιώνα<sup>377</sup>. Το είδος της διακόσμησης, που θεωρείται ότι μιμείται την τεχνική του σμάλτου, εισάγεται στη μνημειακή ζωγραφική κατά τον 12ο και γνωρίζει μεγάλη διάδοση τον 13ο αιώνα, ερμηνευόμενο, κατά μια άποψη, ως στοιχείο επίδρασης της δυτικής τέχνης<sup>378</sup>. Η σημαίνουσα θέση

368. Στη Δήλο σώζονται λείψανα παλαιοχριστιανικής βασιλικής των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττης, αν και είναι άγνωστο αν η επωνυμία αντανακλά και την αρχική αφιέρωση του ναού, Χαράλαμπος Μπούρας, «Η βυζαντινή αρχιτεκτονική στα νησιά του Αιγαίου», στο *Το Αιγαίο, επίκεντρο ελληνικού πολιτισμού*, επιμ. Λαμπρινή Βαγενά-Παπαϊωάννου (Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Μέλισσα), 124, εικ. 2.

369. Αμάντα Φωσκόλου και Χάρης Κουτελάκης, «Ο κώδικας της Τήλου του 1869», *Δωδχρ* 20 (2005): 171.

370. Νικόλαος Μουτσόπουλος, «Κάρπαθος: Σημειώσεις ιστορικής τοπογραφίας και αρχαιολογίας. Άρχαιες πόλεις και μνημεία, βυζαντινές και μεσοβυζαντινές εκκλησίες, μεσαιωνικοί και νεότεροι οικισμοί, λαϊκή αρχιτεκτονική», *ΕΕΠΣΑΠΘ Ζ'* (1975-1977): 459.

371. Κασιώτη, «Άγιος Γεώργιος Πλακωτός», 116, 117. Το πρώτο στρώμα των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Κηρύκου στο Βαθύ έχει τοποθετηθεί, βάσιμα κατά τη γνώμη μας, στην παλαιοχριστιανική περίοδο: Σιγάλα, «Τα Κελλιά της Χάλκης Δωδεκανήσου», 153, σημ. 31. Στη βόρεια πλευρά της καμάρας του μονόχρωμου καμαροσκέπαστου ναού, όπως επίσης και στο ανατολικό άκρο του νότιου τοίχου, εικονίζονται νεαροί, αγένειοι μάρτυρες, χωρίς, ωστόσο, ενδείξεις ότι ανάμεσά τους περιλαμβάνεται και ο τιμώμενος. Για το μνημείο, βλ. και Μιχάλης Κουτελλάς, *Κάλυμνος. Ιστορία, αρχαιολογικοί χώροι, μνημεία* (Αθήνα: Δήμος Καλυμνίων, 1998), 141. Μια άλλη πρόταση χρονολόγησης τοποθετεί το πρώτο στρώμα των τοιχογραφιών του Αγίου Κηρύκου στον 9ο-10ο αιώνα, Κασιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Πλακωτού», 116, 117, εικ. 10.

372. Εκεί ο άγιος, παιδί με κοντά, σγουρά, καστανά μαλλιά, συναπεικονίζεται μαζί με τον άγιο Φαουστίνο και τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ εκατέρωθεν του Χριστού Εμμανουήλ, να κρατά με τα δύο του χέρια χρυσό στεφάνι. Τμήμα από το αγιωνύμιο [ΚΗ]ΡΙΚΟΣ σώζεται σε κόκκινη ταινία επάνω από την παράσταση, Σιγάλα, «Η μεσαιωνική Χάλκη», 98-100. Η ίδια, «Τα Κελλιά της Χάλκης Δωδεκανήσου. Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών και η σημασία τους», *28ο ΣΒΜΑΤ* (2008): 84-85. Η ίδια, «Τα Κελλιά της Χάλκης Δωδεκανήσου», 151, εικ. 5 στη σ. 154. Κατσελάκη, «Εικόνα των αγίων Ιουλίττας και Κηρύκου», 187.

373. Σιγάλα, «Παναγία η Εννιαμερίτισσα», 360, 361, εικ. 21.

374. Η ίδια, «Η μεσαιωνική Χάλκη», 106. Τέλος, θα πρέπει να αναφερθεί η απεικόνιση της αγίας Ιουλίττης, αυτήν τη φορά όχι με τον Κήρυκο, αλλά με τους αγίους Γεώργιο και Αικατερίνη σε τοιχογραφία του 13ου αιώνα στην εκκλησία της Παναγίας της Χωστής στο Βαθύ της Καλύμνου, Αγγελική Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα», *18ο ΣΒΜΑΤ* (1998): 31. Κατσελάκη, «Εικόνα των αγίων Ιουλίττας και Κηρύκου», 187.

375. Διονύσιος έκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, 278. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 52, σημ. 38, 114, σημ. 242. Rusudan Kenia, «Treibarbeit-kunst Swanetis: Ikonographische Thematik und künstlerische Gestaltung», στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμψηδών*, τ. 1, 371, εικ. 3.

376. Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta*, 351, εικ. 307.

377. Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας», 400, εικ. 6. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 284, πίν. 102β και 103α.

378. Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι*, 155-157. Τεχνικές χρησιμοποιούμενες στον τομέα της μικροτεχνίας



Εικ. 64. Ρόδος, Δαματριάς, Άγιος Νικήτας. Ο άγιος Στέφανος.

του αγίου στην κορυφή της τοξωτής εισόδου προς το ιερό βήμα και σε συνέχεια των προσκυνηματικών γραπτών «εικόνων» του Χριστού και της Παναγίας και η ενσωμάτωσή του σε κυκλικό μετάλλιο, του τύπου της «*imago clipeata-ενόπλου εικόνας*»<sup>379</sup>, υποδηλώνουν με σαφή τρόπο την επιθυμία να προβληθεί. Οι παρατηρήσεις αυτές εγείρουν εύλογα ερωτηματικά ως προς την αρχική αφιέρωση της εκκλησίας και επιτρέπουν τη διατύπωση της υπόθεσης ότι είχε ιδρυθεί στη μνήμη του αγίου Κηρύκου.

Τον άγιο Κήρυκο πλαισιώνουν δύο άγιοι διάκονοι. Στη δεξιά πλευρά της άντυγας του τόξου της Ωραίας Πύλης εικονίζεται ο άγιος Στέφανος ο Πρωτομάρτυς<sup>380</sup> (Εικ. 64). Σε στάση τριών τετάρτων, με την κεφαλή γυρισμένη ανεπαίσθητα προς την κόγχη του ιερού βήματος, η νεαρή και αγένεια μορφή, εξίτηλη από την οσφύ και κάτω, φορά το τυπικό, λευκό στιχάριο των διακόνων. Αντίκρου του αγίου Στεφάνου σώζονται τα λείψανα μιας ακόμα μορφής που ταυτίζεται με τον άγιο Ρωμανό τον Μελωδό από τα υπολείμματα του αγιωνυμίου της [Ο ΑΓΙΟΣ] ΡΟΜ[ΑΝΟΣ]<sup>381</sup>. Οι δύο διάκονοι συνήθως τοποθε-

θεωρείται ότι απηχεί και η τοποθέτηση διπλής σειράς στιγμών που μιμούνται πολύτιμους λίθους, σε μετάλλια και φωτοστεφάνους, σε μνημεία του 12ου και 13ου αιώνα. Η ίδια, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Πύργο Ευβοίας», *AEM* 26 (1984-1985): 406, εικ. 6, 9. Κωνσταντινίδη, «Ο Άγιος Μάμας στον Καραβά», 151. Η παρουσία του στοιχείου σημειώνεται κατά κόρον στις εκκλησίες της Εύβοιας του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα, όπως στην Αγία Θέκλα στο ομώνυμο χωριό της Εύβοιας (Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Τοιχογραφίες στην Εύβοια», πίν. 19α. Κουμουσσι, *Transfiguration de Pyrgi*, 38, 167, εικ. 38), στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι (1303) (Mouriki, «Stylistic Trends», εικ. 45-46), στον Άγιο Νικόλαο Ριτζάνων στον Οξύλιθο (1304), στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο ίδιο χωριό και στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος στο Πυργί (Ιωάννου, *Τοιχογραφίες της Εύβοιας*, εικ. 14, 15, 23, 26, 31, 35, 41, 42, 44, 57). Εμφανίζεται ακόμα στους ναούς του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (μέσα 13ου αιώνα) [Ναυσικά Πανσελήνου, «Τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Αργολίδα. Ο ναός των Ταξιαρχών και ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος», *ΔΧΑΕΙΣΤ* (1991-1992): 161] και της Αγίας Τριάδας στο Κρανίδι Αργολίδας (1244/5), στο μετάλλιο του Χριστού που κρατούν οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ (Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, πίν. 22-24).

379. André Grabar, «L'imago clipeata chrétienne», στο Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité*, τ. Ι, 607-613. Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Τοιχογραφίες στην Εύβοια», 35. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 210-211, σμ. 6.

380. Brandi, «La capella rupestre», 11.

381. Στο ίδιο.

τούνται στον βόρειο τοίχο του ιερού βήματος, συμμετέχοντας στην τέλεση της Θείας Λειτουργίας και ακολουθώντας την πομπή των συλλειτουργούντων ιεραρχών<sup>382</sup>. Ντυμένοι στα λευκά και πλησίον του Χριστού Παντοκράτορα ομοιάζουν με αγγέλους που φρουρούν τελετουργικά την είσοδο στο ιερό<sup>383</sup>.

### *Ευαγγελιστές, εξαπτέρυγα σεραφείμ και προφητικά οράματα*

Το ανατολικό σταυροθόλιο της οροφής του ναού διακοσμούν οι προτομές των τεσσάρων ευαγγελιστών, η καθεμιά σε ένα από τα τέσσερα τριγωνικά διάχωρά του, που διαιρούνται με κόκκινες διαχωριστικές ταινίες (Εικ. 61). Οι συγγραφείς των ευαγγελίων παριστάνονται σπηθαίοι, μέσα σε μετάλλια με κόκκινο βάθος και λευκό περίγραμμα<sup>384</sup>. Τυλιγμένοι στα μάτια τους, προτάσσουν τους κλειστούς κώδικες που περιέχουν τα ιερά κείμενα, τους οποίους κρατούν σεβασμίως με τα δύο τους χέρια. Η εμφαντική θέση της ανατολικής πλευράς, που σηματοδοτεί τον προεξάρχοντα της ενότητας, επιφυλάσσεται για τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο, του οποίου το αγιωνύμιο είναι εν μέρει αναγνώσιμο (*Ι*) *ΟΑ... ΘΕΟ(ΛΟΓ)ΟΣ*. Η απόδοση τιμής στον «ηγαπημένο» μαθητή του Κυρίου συνάδει με την κορυφαία ιεραρχική του θέση. Στο διαμετρικό, δυτικό άκρο τοποθετείται ο επίσης ηλικιωμένος ευαγγελιστής Ματθαίος, που αποδίδεται σε φυσιογνωμικό τύπο παράλληλο με του αγίου Ιωάννη, ως γεροντική μορφή με μακριά, λευκή γενειάδα και κοντά, πυκνότερα όμως, μαλλιά<sup>385</sup> (Εικ. 65). Ο Λουκάς, στον βόρειο τομέα του σταυροθολίου, και ο Μάρκος στον νότιο απεικονίζονται με παρεμφερείς φυσιογνωμίες, ως μεσήλικες με κοντά καστανά μαλλιά και βραχύ, στρογγυλό, κάπως αραιό, γένη<sup>386</sup>.

Η παράσταση των τεσσάρων ευαγγελιστών που συγγράφουν τα κείμενά τους, με την αποκρυστάλλωση του εικονογραφικού προγράμματος στα μέσα του 11ου αιώνα, βρήκε τη θέση της στα σφαιρικά

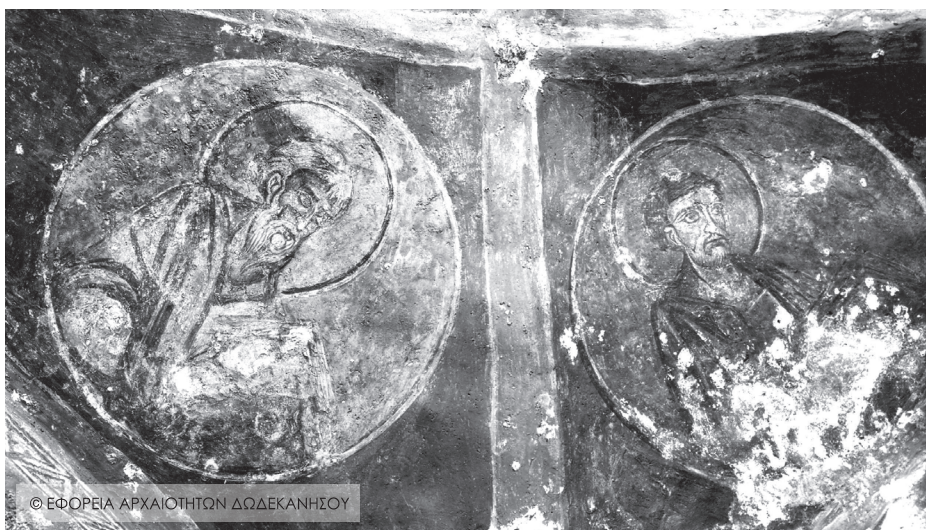
382. Η αγιολογική ενότητά τους με τον άγιο Κήρυκο παραλληλίζεται με την παρεμφερή στο τόξο του τριβήλου του νάρθηκα στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά (1232), με την αγία Θεοδότη στην κορυφή, ενταγμένη σε μετάλλιο και τους αγίους Κοσμά και Δαμιανό στις κατακόρυφες πλευρές, Πανσελήνου, «Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά», 185, εικ. 17, 18 και 20.

383. Η αναλογική σχέση διακόνων και αγγέλων στην επίγεια και την επουράνια ιεραρχία, προβεβλημένη στην εκκλησιαστική γραμματολογία, εκφράζεται εύστοχα στην παράσταση της αφίδας της πρόθεσης στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου στο Μελένικο της Βουλγαρίας (12ος αιώνας), στην οποία τους αγγέλους με τα ολόλευκα διακονικά άμφια που περιβάλλουν τον μελιζόμενο Χριστό, κρατώντας ριπίδια, συνοδεύουν ολόσωμες μορφές αγίων διακόνων, συνεχόμενα, στους παράπλευρους τοίχους, Liliانا Mavrodinova, «Nouvelles considérations sur les peintures du chevet de l'église Saint-Nicolas à Melnic», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. ΙΙΑ, 427-438, εικ. 3.

384. Μετάλλια αγίων με κόκκινο βάθος απαντούν σε δύο εκκλησίες της Καλύμνου, στην Αγία Άννα (τέλη 13ου αιώνα) (Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας», 400, εικ. 6) και στο τέταρτο στρώμα της Παναγίας της Χωστής στο Βαθύ (αρχές 14ου αιώνα) (Κόλλιας, «Σχεδιάσμα της Καλύμνου», 37-38).

385. Caroline Downing, «Wall Paintings from the Baptistry at Stobi, Macedonia, and Early Depictions of Christ and the Evangelists», *DOP* 52 (1998): 259-280, κυρίως 271-272. Σχετικά με την εικονογραφική απόδοσή τους, *RbK* II, στ. 452-507. Albert Friend, «The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts», *Art Studies* 5 (1927): 115-147 και 7 (1929): 3-29. Demus, *Mosaic Decoration*, 27, σημ. 47. Hugo Buchthal, «A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives», *DOP* 15 (1961): 132-133, εικ. 2-6. Ο ίδιος, «Toward a History of Palaeologan Illumination», στο *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, επιμ. Kurt Weitzmann (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1975), εικ. 5-8. Ioannis Spatharakis, «An Unusual Iconographic Type of the Seated Evangelist», *ΔΧΑΕΙ'* (1980-1981): 137-146. Βλ. σχετικά και τη μικρογραφία χειρογράφου της Μαρκανής Βιβλιοθήκης, Mariarosca Cortesi, «Memorie di santi d'Oriente nell'Umanesimo», στο *Oriente Cristiano e Santità*, επιμ. Sebastiano Gentile (Milano: Centro Tibaldi, 1998), εικ. 9. Για τον ευαγγελιστή Μάρκο, βλ. και Zuzana Skálová, «St. Mark the Evangelist with Severed Head: Unique Iconography in Egypt», *ByzSI* 56 (1995): 721-734. Σχετικά με την προέλευση του φυσιογνωμικού τύπου του αποστόλου και ευαγγελιστή Ιωάννη, Jadranka Prolović, «Socrates and St. John the Apostle. The Interchangeable Similarity of Their Portraits», *Zograf* 35 (2011): 1-20.

386. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 150. Mango, «The Date of the Narthex Mosaics», 245-252, εικ. 1.



Εικ. 65. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικίτας. Οι ευαγγελιστές Ματθαίος και Λουκάς.

τρίγωνα των τρουλαίων ναών<sup>387</sup>. Η τοποθέτησή τους σε μετάλλια, καταγόμενη από τις μικρογραφίες χειρογράφων, όπου πλαισιώνονται συνήθως με φυτικό διάκοσμο, αποτελεί αρκετά συνήθη πρακτική στη μνημειακή ζωγραφική, που χρησιμοποιείται μόνον όταν η διαθέσιμη επιφάνεια είναι μικρή και δεν προσφέρεται για πιο εκτεταμένη ανάπτυξη<sup>388</sup>. Στο ασκηταριό της Δαματριάς ήταν φυσικό να επιλεγεί ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος, λόγω του ελάχιστου διαθέσιμου χώρου του σταυροθολίου<sup>389</sup>.

Στο δυτικό σταυροθόλιο του ναού εικονίζονταν τέσσερα εξαπτέρυγα σεραφείμ, από τα οποία έχουν σωθεί μόνον τα δύο, του νότιου και του ανατολικού τομέα. Διακρίνονται τα περιγράμματα των απλωμένων πτερύγων των δύο αγγελικών μορφών και ίχνη από τις κόκκινες απολήξεις των ορθωμένων προς την κορυφή πτερών μιας από αυτές<sup>390</sup>. Τα εξαπτέρυγα σεραφείμ<sup>391</sup> που περιστοιχίζουν τον

387. Demus, *Mosaic Decoration*, 27.

388. Ασπρά-Βαρδαβίκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 167-169. Μεταξύ των τοιχογραφημένων εκκλησιών που περιλαμβάνουν παραστάσεις των ευαγγελιστών εγγεγραμμένων σε σπηθάρια συγκαταλέγονται οι Άγιοι Απόστολοι της Κέας [Μαρία Σωτηρίου, «Η πρώιμος παλαιολόγειος ἀναγέννησις εἰς τὰς χώρας καὶ τὰς νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ο αἰῶνα», *ΔΧΑΕΔ* (1964-1965): 263, πίν. 54.2. Μπτσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 115], ο Άγιος Νικόλαος στα Καμπιά της Βοιωτίας, του 13ου αιώνα (Παναγιωτίδη, «Οἱ τοιχογραφίες τῆς κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου», 602, εικ. 8), η Όμορφη Εκκλησιά στην Αθήνα, με μόνη σωζόμενη την παράσταση του Ματθαίου (τέλη 13ου αιώνα) (Βασιλάκη-Καρακατσάνη, «Όμορφη Ἐκκλησιά, 11, 34-35, πίν. 20. Καλοπίτσι-Verti, «Osservazioni iconografiche», 198, σημ. 27), ο Άγιος Νικόλαος στην Αγόριανη της Λακωνίας (π. 1300) (Εμμανουήλ, «Οἱ τοιχογραφίες του Ἁγίου Νικολάου», εικ. 17-18), αλλά και ο σταυρεπίστεγος ναός του Αγίου Νικολάου «στης Μαρούλαινας» στην Καστάνια της Μάνης (τέλη 13ου αιώνα) (Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στή Μεσσηνιακή Μάνη», 190-191).

389. Ανάλογη διάταξη, με μικρές διαφορές που αφορούν τη θέση τους, απαντά στο βόρειο σταυροθόλιο του κυρίως ναού της εκκλησίας του Αγίου Νικολάου στα Καμπιά της Βοιωτίας (τέλη 13ου αιώνα), Παναγιωτίδη, «Οἱ τοιχογραφίες τῆς κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου», 602, εικ. 8. Γενικώς, η τοποθέτηση μορφών σε μετάλλια συνηθίζεται στις περιπτώσεις χώρων που στεγάζονται με σταυροθόλια, βλ. για παράδειγμα τον νάρθηκα του καθολικού της μονής του Οσίου Λουκά, Demus, *Mosaic Decoration*, πίν. 18b, 19, 27a, b. Σε σπηθάρια εντάσσονται οι ευαγγελιστές και στην εκκλησία της Αγίας Βαρβάρας «στου Γλέζου» στον Διρό της Μάνης (π. 1200), Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στή Μάνη (1979)», 163-166, πίν. 123a.

390. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 124. Ορλάνδος, *Παρηγορήτισσα*, πίν. 3. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, 172, εικ. 158.

391. Mango, *Saint Sophia at Istanbul*, 85-86. Dimitrios Pallas, «Eine Differenzierung unter den himmlischen Ordnungen (Ikographische Analyse)», *BZ* 64 (1971): 55-60. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 124-128.

Χριστό Παντοκράτορα και τοποθετούνται στα σφαιρικά τρίγωνα των τρούλλων ναών εμφανίστηκαν στο πλαίσιο της αναδιάταξης του εικονογραφικού προγράμματος των ναών, έπειτα από τη λήξη της εικονομαχίας<sup>392</sup>. Το πρότυπο της εικονογράφησης τους πηγάζει από τα κείμενα της Θείας Λειτουργίας και τις παλαιοδιαθηκικές αφηγήσεις προφητικών οραμάτων<sup>393</sup> και θεωρείται ότι εισήχθη στον ψηφιδωτό διάκοσμο του δεύτερου μισού του 9ου αιώνα στον τρούλο της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης<sup>394</sup>. Την ίδια περίοδο απεικονίσσεις σεραφείμ τοποθετούνται στα σφαιρικά τρίγωνα των τρούλλων επαρχιακών ναών<sup>395</sup>, ενώ από τα μέσα του 11ου αιώνα απομακρύνονται σταδιακά από τη θέση αυτή, την οποία καταλαμβάνουν πλέον οριστικά οι τέσσερις ευαγγελιστές ως μεσολαβητές ανάμεσα στον επουράνιο και τον επίγειο κόσμο<sup>396</sup>. Υπάρχουν, παρόλα αυτά, και κατά τους επόμενους αιώνες ορισμένες εκκλησίες που ακολουθούν την αρχαιότερη αυτή εικονογραφική παραλλαγή<sup>397</sup>. Τον 13ο αιώνα, το θέμα επανεμφανίζεται σποραδικά σε διακοσμήσεις σφαιρικών τριγώνων σε εκκλησίες της Νάξου<sup>398</sup>. Ένα τετράμορφο σώζεται στο βορειοανατολικό σφαιρικό τρίγωνο του ναού του Αγίου

392. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 179-199. Ο ίδιος, «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου στὸν Ἅϊ-Στράτηγο τοῦ Πάνω Μπουλαριοῦ τῆς Μέσα Μάνης», *ΛακΣπ* 10 (1990): 135-140. Ο ίδιος, «Παρατηρήσεις στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου ναῶν τῆς Κωνσταντινούπολης κατὰ τὸ β' μισὸ τοῦ 9οῦ αἰῶνα», *Δίπτυχα* 5 (1991-1992): 5-32. Για τα εξαπτέρυγα στη γλυπτική, Θεοχάρης Παζαράς, *Τα βυζαντινὰ γλυπτὰ του καθολικοῦ της Μονῆς Βατοπεδίου* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2001), 21.

393. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, «Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images», στο Grabar και Hubert, *Synthronon*, 139. Glenn Peers, «Angelophany and Art after Iconoclasm», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005): 339-340. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 142.

394. Mango, *Saint Sophia at Istanbul*, 83-86, εικ. 1-3. Γκιολές, «Παρατηρήσεις στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου», ὀ.π. (υποσημ. 392), εικ. 2α και β.

395. Ὅπως στὸν ναὸ τοῦ Αγίου Ανδρέα τῆς Περιστεράς (π. 871) [Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting*, 145-155, εικ. 45. Panayotidi, «La peinture monumentale en Grèce», 76-77. Άννα Τσιτουριδου, «Ο ναός του Αγίου Ανδρέα Περιστεράς και η τοιχογράφηση των τρούλλων του», *3ο ΣΒΜΑΤ* (1983): 55-56. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 33. Chrysanthi Mavroulou-Tsioumi, «The Painting of the Ninth Century in the Church of Saint Andrew "Peristera"», *Zograf* 26 (1997): 8-14] και στὴ Μεταμόρφωση τοῦ Σωτήρος στὸ Κορωπί (π. 1000) [Panayotidi, «La peinture monumentale en Grèce», 89-91. Tania Velmans, «Quelques programmes iconographiques de coupôles chypriotes de XIIIe au XVe siècle», *CahArch* 32 (1984): 153, εικ. 19].

396. Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting*, 15. Ο ψηφιδωτὸς διάκοσμος τῆς Νέας Μονῆς Χίου (1049-1055), λόγω τοῦ οκταγωνικοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ τύπου τοῦ καθολικοῦ, συνδύασε στὸ εἰκονογραφικὸ τοῦ πρόγραμμα τὸ θέμα τῶν τεσσάρων ευαγγελιστῶν με τὶς ἀπεικονίσεις ἰσάριθμων σεραφείμ (Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 189). Συνδυασμὸς ευαγγελιστῶν και σεραφείμ, ἴσως ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ προγενέστερου αυτοκρατορικοῦ μνημείου, σημειώνεται στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας τῆς Κρίνας στὴ Χίο (τέλη 12ου αἰῶνα), στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα τῆς ὁποίας τοποθετοῦνται οἱ ευαγγελιστές σε ζεύγη στὴν ἀνατολική πλευρά, ἐνῶ τὴ δυτικὴ καταλαμβάνουν δύο σεραφείμ, Πέννα, «Παλαιοχριστιανικὴ και βυζαντινὴ Χίος», 75.

397. Στὰ ἀνατολικά λοφία τοῦ τρούλλου τῶν Αγίων Αποστόλων στὸ Περαχωριὸ τῆς Κύπρου εἰκονίζεται ἡ παράσταση τοῦ Ευαγγελισμοῦ και στὰ δυτικὰ ἀπὸ ἓνα τετράμορφο και ἓνα σεραφεῖμ (1160-1180), Arthur H. S. Megaw και Ernest J. W. Hawkins, «The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus and its Frescoes», *DOP* 16 (1962): 290-291, πίν. 3-10. Stylianos, *Painted Churches*, 422, εικ. 255. Lydie Hadermann-Misguich, «Le temps des anges», στὸ *Les temps des anges, Recueil d'études sur la peinture byzantine du XIIIe siècle, ses antécédents, son rayonnement*, επιμ. Brigitte d'Hainaut-Zveny και Catherine Vanderheyde (Bruxelles: Le Livre Timperman, 2005), 29. Velmans, «Quelques programmes iconographiques», ὀ.π. (υποσημ. 395), 146-147, εικ. 11. Βλ. και Nicole Thierry, «Matériaux nouveaux en Cappadoce (1982)», *Byz* 54 (1984): 332-339.

398. Στὸν Ἅγιο Νικόλαο στὸ Σαγκρί (1270) και στὴν Παναγία τὴ Δαμιώτισσα τα σεραφεῖμ ἐναλλάσσονται με τετράμορφα, Κωνσταντίνος Καλοκύρης, «Ἀρχαιολογικὰ ἔρευνα εἰς νήσους τοῦ Αἰγαίου», *ΠΑΕ* 1960: 266, πίν. 206β. Ζίας, «Άγιος Νικόλαος στὸ Σαγκρί», 81, εικ. 10, Μαρία Παναγιωτίδου, «Τοιχογραφίες τῆς Νάξου», στὸ *Πρακτικὰ τοῦ Α' Πανελληνίου Συνεδρίου με θέμα «Ἡ Νάξος διαμέσου τῶν αἰῶνων»* (Φιλῶτι, 3-6 Σεπτεμβρίου 1992), επιμ. Ιωάννης Προμπονάς και Στέφανος Ψαρράς (Ἀθήνα, 1994), 415-447. Μητσάνη, «Ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ στὶς Κυκλάδες», 98-99. Στὴν Παναγία στὸν Ἀρχατὸ (1285) περιορίζονται στὸ δυτικὸ τμήμα και συνδυάζονται με τὴν παράσταση τῆς Υπαπαντῆς και τοῦ αγίου Γεωργίου στὰ ἀνατολικά, Γεώργιος Δημητροκάλλης, «Ο ναός τῆς Παναγίας Ἀρχατοῦ Νάξου», *1ο ΣΒΜΑΤ* (1981): 15. Γεώργιος Μαστορόπουλος, *Οἱ ἐκκλησίες τῆς περιοχῆς Φιλωτίου*, τ. Α' (Ἀθήνα: Σύλλογος Φιλωπιτῶν Νάξου, 1986), 112. Kalorissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, 87. Μητσάνη, «Ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ στὶς Κυκλάδες», 98-99, εικ. 6.

Ανδρέα στο Λιβάδι των Κυθήρων (πρώτο τέταρτο 13ου αιώνα)<sup>399</sup> και στο αντίστοιχο νοτιοανατολικό των Αγίων Θεοδώρων στο Πραστείο της Μάνης<sup>400</sup>. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Νικήτα εντάσσεται στην ίδια ομάδα με τις προαναφερθείσες, αρχαϊκού τύπου παραλλαγές, παρά το γεγονός ότι πρόκειται για σπηλαιώδη ναό, διότι τα σταυροθόλια της οροφής του αντικαθιστούν τον τρούλο και πιθανώς με τις παραστάσεις τους αντανακλούν προεικονομαχικά οράματα, εναρμονιζόμενα με το δοξαστικό πνεύμα της Θείας Λειτουργίας<sup>401</sup>.

Το θέμα των τεσσάρων ευαγγελιστών βρίσκεται σε ευθεία συνάρτηση με τις ουράνιες δυνάμεις, διότι, σύμφωνα με το προφητικό όραμα του Ιεζεκιήλ, μία από τις μορφές με την οποία εμφανίσθηκαν σε Θεοφάνεια ήταν ως σύμπλεγμα τεσσάρων αποκαλυπτικών ζώων, το τετράμορφο χερουβείμ, που ερμηνεύθηκε από τους πατέρες της Εκκλησίας ως σύμβολο της ενότητας των τεσσάρων ευαγγελίων<sup>402</sup>. Η εικονογραφική επιλογή του ναού του Αγίου Νικήτα, συνεπώς, αντανακλά σύνθετες θεολογικές έννοιες, συνδυάζοντας τους τέσσερις ευαγγελιστές με τα εξαπτέρυγα σεραφείμ που υμνούν αενάως τον Κύριο<sup>403</sup>. Παράλληλα, η κυριαρχική στην οροφή της σπηλιάς παρουσία των σεραφείμ, σε ρόλο δοξολογίας και προσκύνησης, αν και διατάσσεται στο δυτικό τμήμα του ναού, ανακαλεί τις εικονογραφικές επιλογές στις ψηφιδωτές παραστάσεις της καθεδρικής εκκλησίας της Cefalù και του Monreale, στις οποίες σεραφείμ και χερουβείμ παρατεταγμένα σε σταυροθόλια ή στους τοίχους εκατέρωθεν της αψίδας, όπου τελείται το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, υμνούν και δοξολογούν τον Κύριο<sup>404</sup>. Αγγελικές δυνάμεις, εμπνεόμενες από τη Θεία Λειτουργία, πλαισιώνουν τον θρόνο του Χριστού και σε παραστάσεις της αψίδας ναών της Καππαδοκίας και της Αρμενίας, προσδίδοντας στο εικονογραφικό πρόγραμμα μνημικό και θριαμβευτικό χαρακτήρα, αλλά και εσχατολογικές προεκτάσεις<sup>405</sup>.

399. Χατζηδάκης και Μπίθα, *Κύθηρα*, 58, εικ. 1, 70, εικ. 23. Μυρτώ Γεωργοπούλου-Μελαδίνη, «Ο ναός του Ἁγίου Ἀνδρέου εἰς Κύθηρα», *ΑΑΑ VIII* (1975): 188, εικ. 8.

400. Δρανδάκης, «Ἐρευνα εἰς τὴν Μεσσηνιακὴν Μάνην», 222. Λείψανα εξαπτέρυγων διατηρούνται στα δυτικά σφαιρικά τρίγωνα του ναού της Θεοτόκου στη θέση Παλιοπαναγιά της Σελασίας (Βρουλιάς), ο ίδιος, «Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα Λακωνικῆς», *ΑΕ* 1969, *Αρχαιολογικά Χρονικά*: 1-2. Ο ίδιος, «Σχεδιάγραμμα καταλόγου τῶν τοιχογραφημένων βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν μνημείων Λακωνίας», *ΛακΣπ* 13 (1996): 172.

401. Τα σεραφείμ, σύμφωνα με την Ευχή της ακολουθίας του αγίου και αγγελικού σχήματος, δοξολογούν, «τῆ τρισαγίῳ φωνῆ τὸν Θεὸν ἄνυμνοντα ἀκαταπαύστως καὶ ὡς τὸν ἐπινίκιον ὕμνον ὕμνουῦντα, τὸ ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος Κύριος Σαβαώθ», Ορλάνδος, *Παρηγορήτισσα*, 113, σημ. 5. Στον τρούλο της Παναγίας της Παρηγορήτισσας μη ανθρωπόμορφες αγγελικές δυνάμεις μεσολαβούν μεταξύ των προφητών, όπως και σε ορισμένα επαρχιακά μνημεία του 13ου αιώνα: στην Παναγίτσα στο Μεγαλοχώρι Μεθάνων (1270-1280) (Angeliki Mitsani, «Provincial Byzantine Wall Paintings on Methana, Greece», στο Koch, *Byzantinische Malerei*, 231), στον Ἄι-Στράτιγγο Μπουλαριῶν της Μάνης (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 395, 430) και στην Παναγία στο Μονάγρι της Κω (αρχές 13ου αιώνα) (Kalorissi-Verti, «Κοσ τardoantica», 249).

402. Ναυσικά Πανσελήνου, «Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο», *ΔΧΑΕΙΖ'* (1993-1994): 85, εικ. 7 και 8. George Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels* (Vienna: Die Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1979), 36-49. Robert S. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book* (New York: New York University Press, 1980), 15-53.

403. Παρόμοιοι συμβολισμοί εκφράζονται και στο σταυροθόλιο του νάρθηκα στην Αγία Σοφία της Τραπεζούντας, όπου τα σύμβολα των ευαγγελιστών, στο κέντρο, περιβάλλονται από τετράμορφα και συνδυάζονται με τη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας, εκεί ως αποκαλυπτικό όραμα, Eastmond, *Art and Identity*, 106, 120-122, πίν. XXI. Βλ. και Panayotis L. Vocotopoulos, «Fresques du XIe siècle à Corfou», *CahArch* 21 (1971): 152-153, εικ. 4, 5. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η εικονογραφική σύνθεση στο φουρνικό του νάρθηκα της Κοίμησης της Νίκαιας, όπου ο σταυρός στο κέντρο περιβάλλεται από τα μετάλλια του Χριστού, του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, του Ιωακείμ και της Άννας και πλαισιώνεται από τους ευαγγελιστές στα λοφία, Mango, «The Date of the Narthex Mosaics», 245-246, εικ. 1.

404. Demus, *Norman Sicily*, εικ. 5. William Tronzo, «Byzantine Court Culture from the Point of View of Norman Sicily. The Case of the Capella Palatina in Palermo», στο Maguire, *Byzantine Court Culture*, εικ. 16.

405. Velmans, «L'image de la Déisis», ό.π. (υποσημ. 63), 57-58. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 16-17. Nicole Thierry, «Les pein-



## Ο χριστολογικός κύκλος

Ο χριστολογικός κύκλος αρχίζει με την παράσταση του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου, που αναπτύσσεται στο επάνω μέρος του δυτικού αψιδώματος της νότιας πλευράς, εκατέρωθεν του τοξωτού φωτιστικού ανοίγματος<sup>406</sup> (Εικ. 66). Οι μορφές εντάσσονται σε αδέξια σημειωμένα λευκά πλαίσια που ακολουθούν την ανισόπεδη επιφάνεια των τοίχων. Παρά τον καθορισμό των διαχώρων, τα πλαίσια καταργήθηκαν στην πράξη από τον ζωγράφο, με την προέκταση των φωτοστεφάνων εκτός των ορίων τους και την υπέρβασή τους από το δεξιό πόδι του αγγέλου. Στο αριστερό τμήμα, ο άγγελος, σε κυανό βάθος χωρίς την υποδήλωση τοπίου, με ευρύ διασκελισμό, υψώνει το δεξιό του χέρι προς τη Θεοτόκο στην ανακοίνωση της είδησης και κρατά στο αριστερό μακρόστενο, λιθοποιόκιλο σκήπτρο. Τα φτερά του είναι αναπεπταμένα διαγωνίως, κατά τη φορά της γραμμής του πλαισίου, απολύτως ενταγμένα στον χώρο και το πλούσια πτυχωμένο απόπτυγμα του ενδύματός του αναδιπλώνεται στην κίνηση της μορφής και κυματίζει, αποτυπώνοντας εύστοχα την ορμή της. Η δυναμική στάση του αρχαγγέλου Γαβριήλ ακολουθεί τα εικονογραφικά πρότυπα του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα και το ιμάτιό του διαγράφει ζωηρή κίνηση που αποδίδει τη σβελτάδα της κινούμενης μορφής<sup>407</sup>.

Στο δεξιό διάχωρο εικονίζεται η Παναγία καθισμένη σε τετράγωνο θρόνιο χωρίς ερεισίνωτο, επενδεδυμένο με περίτεχνα διακοσμημένη ποδέα. Υψώνει το δεξιό της χέρι σε χειρονομία ομιλίας και αποδοχής των ειδήσεων από τον ουράνιο απεσταλμένο και στο αριστερό κρατά ρόκα<sup>408</sup>. Πίσω της ορθώνεται ένα ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο κτήριο με στενόμακρες αναλογίες και κεραμωτή επίστεψη στη δίκλινή του στέγη, η πρόσοψη του οποίου διατρυπάται από θύρα με τριγωνικό άνοιγμα υπερθεν. Η Παναγία είναι σφικτά τυλιγμένη στο μαφόριό της και το χέρι της ξεπροβάλλει μέσα από το σφικτό ένδυμα που περιελίσσεται εν είδει επιδέσμου. Λευκές στιγμές, σταυροειδώς διατεταγμένες στο ύφασμα του μαφορίου, σχηματίζουν κοσμήματα που δεν περιορίζονται, ως συνήθως, στην περιοχή του κεφαλιού και στους ώμους, αλλά εμφανίζονται διάσπαρτα σε όλη την έκτασή του. Η ανάπτυξη του θέματος<sup>409</sup> ακολουθεί το πρότυπο που επικράτησε από το δεύτερο μισό του 12ου αιώνα και εξής, με την προτίμηση στην απεικόνιση της Παναγίας καθιστής<sup>410</sup>, στάση που επιτείνει την εσωστρέφεια και τη

tures de la cathédrale de Kobayr (Tachir)», *CahArch* 29 (1980-1981): 119. Paul van Moorsel, «On Medieval Iconography in the Monastery of St. Paul near the Red Sea», στο Moss και Kiefer, *Byzantine East, Latin West*, 283-287, πίν. 4.

406. Brandi, «La capella rupestre», πίν. IV, VI.

407. Η ορμητική στάση του αρχαγγέλου Γαβριήλ, που επιτείνεται από την κίνηση της πλούσιας πτύχωσης του ιματίου του, αντλείται από τις παραστάσεις της υστεροκομνήνιας τέχνης, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, εικ. 36. Nicolaidès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», εικ. 35, 61. Η εξεταζόμενη τοιχογραφία παρουσιάζει αναλογίες ως προς τον ιπτάμενο άγγελο, τη στάση της Παναγίας και το αρχιτεκτόνημα του βάθους με τη μικρογραφία του ευαγγελισταρίου αριθ. 587 της μονής Διονυσίου, Maquire, *Art and Eloquence*, εικ. 36.

408. Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια αναφέρεται από τον Brandi, αν και δεν διακρίνεται καθόλου σήμερα, αλλά ούτε και στις αρχαιακές φωτογραφίες. Για την εικονογραφική εξέλιξη της παράστασης, Gabriel Millet, «Quelques représentations byzantines de la Salutation Angélique», *BCH* 18 (1884): 453-483. Ο ίδιος, *Recherches*, 67-92. Schiller, *Ikono-graphie*, τ. I, 44-48. *LCI* 4, στ. 421-437. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 96-103. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, «Iconography of the Cycle of the Virgin», στο Underwood, *The Kariye Djami*, 189.

409. Η έμπνευση για την εικονογραφική δημιουργία του βασίσθηκε στη σχετική περικοπή του ευαγγελίου του Λουκά (α', 26-38) και στο απόκρυφο ευαγγέλιο του Ιακώβου. Για το εικονογραφικό θέμα του Ευαγγελισμού, βλ. Hélène Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle, L'Annonciation* (Venise: Institut Hellénique d'Études Byzantines et Post-byzantines de Venise, 2007).

410. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 152-153. Για σχετικά παραδείγματα, Nicolaidès, «L'église de la Panagia



Εικ. 66. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου και ο άγιος Γεώργιος.

συστολή της ενώπιον του αγγέλου<sup>411</sup>. Το απλό αρχιτεκτόνημα εμπρός από το οποίο διαδραματίζεται το συμβάν ίσως να συμβολίζει την οικία της Παναγίας<sup>412</sup> και, ως εκ τούτου, τεκμαίρεται πως ακολουθείται η αφήγηση του απόκρυφου πρωτευαγγέλιου του Ιακώβου σχετικά με τον δεύτερο Ευαγγελισμό που συντελέστηκε καθώς εκείνη έγενεθε<sup>413</sup>.

Η παράσταση της Βάπτισης τοποθετείται στη δυτική πλευρά του εσωραχίου του τόξου του δυτικού τυφλού αψιδώματος<sup>414</sup> (Εικ. 67). Τμήμα κύκλου στην κορυφή της παράστασης, από όπου αποστέλλεται το Άγιο Πνεύμα, υποδηλώνει την επουράνια συμμετοχή και την εμφάνιση της τριαδικής θεότητας<sup>415</sup>. Ο Χριστός εικονίζεται σε μεγαλύτερη κλίμακα, όρθιος και μετωπικός, ολόγυμνος, χωρίς υποδήλωση του φύλου, να ίσταται επί των υδάτων του Ιορδάνη, τα οποία δεν τον καλύπτουν. Με το δεξιό του χέρι ελαφρώς λυγισμένο ευλογεί<sup>416</sup>, ενώ το αριστερό κάμπτεται στον αγκώνα κατά τρόπο αφύσικο. Τα οστά του θώρακα αποδίδονται με φυσιοκρατική διάθεση, ενώ αντίθετα διακοσμητική είναι η διάταξη των μυών της κοιλιάς που συνενώνονται με τους βουβωνικούς, σχηματίζοντας το υποτυπώδες περιγράμμα μιας καρδιάς.

Ο άγιος Ιωάννης, σε στάση τριών τετάρτων στην αριστερή όχθη του ποταμού, αγγίζει με το δεξιό του χέρι την κεφαλή του Χριστού. Το δεξιό του πόδι, προτεταμένο σε αβέβαιη κίνηση, αιωρείται μεταξύ της ξηράς και του ποταμού, δημιουργώντας την εντύπωση αστάθειας. Ο Πρόδρομος φορά ιμάτιο στον τύπο της εξωμίδας<sup>417</sup>, ένδυμα που επιτείνει την ασκητικότητα της μορφής, η οποία εξαιρείται και από το δασύτριχο σώμα του<sup>418</sup>. Στο δεξιό μέρος της σύνθεσης συνωθούνται τρεις

Arakiotissa», 68. Ο εικονογραφικός τύπος δεν εκτοπίζει εντελώς την όρθια στάση της Παναγίας, Maguire, *Art and Eloquence*, 47-48.

411. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συνεσταλμένη στάση της Παναγίας, που αντιδρά με μεγάλη περίσκεψη στην έλευση των ειδήσεων, εκδηλώνοντας με την κίνηση του χεριού και την έκφραση του προσώπου της, τους δισταγμούς της. Τα επιμέρους στάδια της αντίδρασης της Θεοτόκου, από τον φόβο μέχρι την ενθουσιώδη αποδοχή του αγγέλου, αποτυπώνονται σε διαδοχικές σκηνές στις μικρογραφίες του χειρογράφου των Ομιλιών του Ιακώβου Κοκκινοβάφου (MS gr. 1162 της Βατικανής Βιβλιοθήκης), Maguire, *Icons of Their Bodies*, 161-166, εικ. 141-144.

412. Όταν πρόκειται για πολυσύνθετα κτήρια, θεωρείται ότι αποδίδεται η πόλη της Ναζαρέτ. Για τον συμβολισμό του συγκεκριμένου οικοδομήματος: Jean Fournée, «Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation», στο Grabar και Hubert, *Synthronon*, 225-235. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 101-102. Hélène Papastavrou, «Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation», *ΔΧΑΕ ΙΕ'* (1989-1990): 145-160. Η ίδια, «L'idée de l'Ecclesia et la scène de l'Annonciation. Quelques aspects», *ΔΧΑΕ ΚΑ'* (2000): 230-235. Για μια διαφορετική προσέγγιση του θέματος, Irina Danilova, «De la corrélation du verbe et de l'image dans la peinture byzantine», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. ΙΙΑ, 165-168.

413. Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», 68-69.

414. Brandi, «La capella rupestre», πίν. ΙV.

415. Ματθ. γ', 13-17, Μάρκ. Α', 9-11, Λουκ. γ', 21-22, Ιωάν. Α', 39-34.

416. Η ευλογία στην οποία προβαίνει, άλλοτε προς τα ύδατα και άλλοτε προς τον Πρόδρομο, πηγάζει από τα λειτουργικά κείμενα και στοχεύει στην κάθαρση και τον καθγιασμό των υδάτων, Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου*, 65. Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», 85. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 258.

417. Πρβλ. την εικόνα του αγίου από την Παναγία του Μουτουλλά, Panayotis L. Vocotopoulos, «Three Thirteenth-Century Icons at Moutoullas», στο Patterson Ševčenko και Moss, *Medieval Cyprus*, 170, εικ. 7, 12. *Ἐπὶ Μονὴ Κύκκου, Εἰκὼν ἀνεσπέρου Φωτὸς* (Αθήνα: Πολιτιστικό Ίδρυμα Ἱερᾶς Μονῆς Κύκκου, 2010), 349. Ο άγιος Ιωάννης ντυμένος με εξωμίδα και με πυκνή τριχοφυΐα απαντά συχνότατα στον 12ο και 13ο αιώνα, Μανάφης, *Σινά. Οι Θησαυροί της Μονής*, εικ. 52. Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», εικ. 64. Εξωμίδα αντί του χιτώνα και του ιματίου ή της μπλωτής φέρει ο Ιωάννης και σε μια σειρά μικρογραφιών χειρογράφων, μεταξύ των οποίων και του κώδικα 339 της μονής Σινά, George Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory of Nazianzus* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969), εικ. 389. Βλ. επίσης την τοιχογραφία στον Άγιο Στέφανο Καστοριάς, Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, εικ. 117. Για περισσότερα σχετικά παραδείγματα, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 128.

418. Η τριχοφυΐα του Ιωάννη, στοιχείο που θεωρείται ότι εκφράζει τον ερημικό του βίο, αποδίδεται έντονα, και στην παράσταση της Δέησης στην αψίδα του ναού του Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα στο Βαθύ της Καλύμνου των αρχών του 13ου αιώνα, Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 221, εικ. 6. Πρβλ. και άλλες ασκητικές μορφές, όπως τον άγιο Ονούφριο



Εικ. 67. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Η Βάπτιση.

άγγελοι<sup>419</sup>, οι δύο εκ των οποίων στρέφουν το βλέμμα τους προς τον Κύριο, ο δε μεσαίος ατενίζει τα ουράνια, όπου θα εικονιζόταν, πιθανότατα, το χέρι του Θεού<sup>420</sup>. Ο πρώτος από αυτούς αποδίδεται ολόσωμος, ενώ των άλλων δύο μόνον οι κεφαλές εγγράφονται στον υπολειπόμενο χώρο, συμπίεσμένες στο περιθώριο. Τον τόπο όπου εκτυλίσσεται το γεγονός δηλώνουν λίγα σχηματοποιημένα βράχια και το αδρό περίγραμμα της όχθης του ποταμού, από όπου αναδύονται τέσσερα ορατά, σε αρχικό σύνολο έξι, κεφάλια δρακόντων που περιτριγυρίζουν απειλητικά τον Χριστό<sup>421</sup>.

Αντικριστά της Βάπτισης, στην ανατολική πλευρά του εσωραχίου του τόξου του δυτικού αφιδώματος εικονίζεται η παράσταση της Μεταμόρφωσης (*Η ΜΕΤ/ΑΜΟΡΦΩ/ΣΙΣ*)<sup>422</sup> (Εικ. 68). Το κεντρικό της τμήμα, χαμηλά, έχει καταστραφεί, με συνέπεια να μη σώζεται πλέον ο απόστολος Ιωάννης που θα εικονιζόταν εκεί. Τη δεσπόζουσα θέση στον κατακόρυφο άξονα κατέχει ο Χριστός, με τα συμπλήματα

(Nicolaidès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», εικ. 27), τον άγιο Μακάριο (Mango και Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos», εικ. 40), αλλά ακόμα και την οσία Μαρία την Αιγυπτία (Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», πίν. 88α). Για το θέμα, Maquire, *Icons of Their Bodies*, 71-74. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 261, σημ. 973.

419. Ματθ. γ', 13-17, Μάρκ. Α', 9-11, Λουκ. γ', 21-22, Ιωάν. Α', 39-34.

420. Οι άγγελοι που ετοιμάζονται να διακονήσουν τον Κύριο δεν μνημονεύονται στις ευαγγελικές περικοπές, αλλά η παρουσία τους εμπνέεται από την μνημολογία της εορτής (Hadermann-Misguich, *Kurbino*, 129. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 135. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 262). Ο αριθμός τους ποικίλλει αναλόγως με το ακολουθούμενο πρότυπο και τον διαθέσιμο χώρο. Στην εξεταζόμενη παράσταση πρέπει να σημειωθεί η επιμονή στην τριαδική ομάδα, παρά τη στενότητα του χώρου.

421. Το στοιχείο αυτό, όπως προαναφέρθηκε, έχει ήδη εμφανισθεί στην ανάλογη σκηνή στον Άγιο Ιωάννη στον Κουφά στο Παραδείσι και δεν λείπει από κανένα τοιχογραφημένο ροδιακό μνημείο του 13ου αιώνα, Κεφαλά, «Οι δράκοντες των υδάτων», 421-423.

422. Brandi, «La capella rupestre», πίν. V. Το θέμα πηγάζει από τις αντίστοιχες ευαγγελικές περικοπές, Ματθ. Ιζ', 1-9, Μάρκ. θ', 2-8, Λουκ. θ', 28-36.



Εικ. 68. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Η Μεταμόρφωση.



Εικ. 69. Κώδικας Β26 μονής Μεγίστης Λαύρας. Ο Μωυσής απευθυνόμενος στους Εβραίους.

ΙC ΧC δεξιά και αριστερά της κεφαλής του. Όρθιος και μετωπικός, μέσα σε ωοειδή δόξα με ομόκεντρους δακτυλίους που εκπέμπει οκτώ προεξέχουσες, κόκκινες ακτίνες φωτός, είναι ντυμένος με ολόλευκη ενδυμασία και κρατά στο αριστερό του χέρι τυλιγμένο κόκκινο ειλητάριο<sup>423</sup>, ενώ με το δεξιό διπλωμένο στο στήθος ευλογεί<sup>424</sup>. Εκατέρωθεν του Χριστού και δεόμενοι προς αυτόν, σε στάση τριών τετάρτων, εικονίζονται ο προφήτης Ηλίας στα αριστερά και ο Μωυσής στα δεξιά<sup>425</sup>. Ο πρώτος φέρει φαιόχρωμο ποδήρη χιτώνα και μπλωτή, της οποίας η τρίχην εσωτερική επένδυση είναι ορατή στην παρυφή<sup>426</sup>. Αποδίδεται στον συνήθη φυσιογνωμικό τύπο, με λευκά μαλλιά που φθάνουν μέχρι το ύψος

423. Κόκκινου χρώματος ειλητάριο κρατά ο Χριστός και στην ίδια παράσταση της Όμορφης Εκκλησίας στην Αίγινα (1289), Φωσκόλου, *Η Όμορφη Εκκλησιά*, 144, 226.

424. Διονύσιος εκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 97. Millet, *Recherches*, 216-231. Kurt Weitzmann, «A Metamorphosis Icon or Miniature on Mount Sinai», *Stavinar* 20 (1969): 415-421. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 142-147. Schiller, *Ikongraphie*, 145-152. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, 39-44. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 139-142.

425. Η θέση των προφπτών που περιστοιχίζουν τον Κύριο, με τον Ηλία στη δεξιά πλευρά και τον Μωυσή στην αριστερή, πλεονεκτεί αριθμητικώς βάσει των γνωστών παραδειγμάτων, Siomkos, *L'eglise Saint-Étienne à Kastoria*, 164. Για τις εξαιρέσεις, βλ. Τσιγαρίδας, *Οι τοιογραφίες της Μονής Λατόμου*, 77.

426. Η ένδυση του Ηλία με μπλωτή, η οποία ανακαλεί τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, αντί του συνηθέστερου χιτώνα και ιματίου των προφπτών, θεωρείται σπανιότερη έως και τα τέλη του 12ου αιώνα και αποτελεί έμμεση αναφορά σε παραλληλισμό στον οποίο ο ίδιος ο Χριστός, κατά τη συνομιλία του με τους αποστόλους, προέβη μεταξύ του Ηλία και του Ιωάννη: «...λέγω δε ὑμῖν ὅτι Ἡλίας ἦδη ἦλθε, καὶ οὐκ ἐπέγνωσαν αὐτόν, ἀλλ' ἐποίησαν ἐν αὐτῷ ὅσα ἠθέλησαν· οὕτω καὶ ὁ Υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου μέλλει πάσχειν ὑπ' αὐτῶν. Τότε συνήκαν οἱ μαθηταὶ ὅτι περὶ Ἰωάννου τοῦ βαπτιστοῦ εἶπεν αὐτοῖς...». Ματθ. ιζ', 10-13, Μάρκ. θ', 11-13.

των ώμων και μακριά γενειάδα. Ο Μωυσής φορά χιτώνα και ιμάτιο και είναι αγένειος, με κοντά λευκά μαλλιά. Στο κατώτερο τμήμα της παράστασης, οι δύο σωζόμενοι απόστολοι, αιφνιδιασμένοι από τη λάμψη, εκφράζουν παραστατικά τα συναισθήματά τους. Ο μεν Πέτρος ανασπκώνει την κεφαλή για να παρακολουθήσει το συμβάν και κάμπει ελαφρώς το ένα γόνατο, υψώνοντας σε χειρονομία ομιλίας το δεξιό του χέρι<sup>427</sup>, ενώ ο Ιάκωβος, στα δεξιά, αποστρέφει τρομαγμένος το πρόσωπό του από τα τεκταινόμενα<sup>428</sup>. Οι απόστολοι φέρουν φωτοστέφανο, στοιχείο που ορισμένες φορές παραλείπεται στα μνημεία του 13ου αιώνα<sup>429</sup>. Πίσω από το κεφάλι του Πέτρου, ορθώνεται η κορυφή του όρους με τις τρεις οδοντωτές βραχώδεις απολήξεις.

Η τοποθέτηση της Μεταμόρφωσης σε άμεσο συσχετισμό με τη Βάπτισα αιτιολογείται από τον χαρακτήρα της Θεοφάνειας και των δύο σκηνών<sup>430</sup>. Στην πρώτη περίπτωση η εμφάνιση της θεότητας έλαβε χαρακτήρα θριαμβικό, προεικονίζοντας τη Δεύτερη Έλευση του Χριστού<sup>431</sup>. Η παράσταση, που κατεξοχήν εικονογραφεί το δόγμα των δύο φύσεων του Χριστού, ακολουθεί τα καθιερωμένα μεσοβυζαντινά πρότυπα. Τόσο το ελλειπτικό σχήμα της δόξας με τους ομόκεντρους δακτυλίους<sup>432</sup>, όσο και οι

Για τον προφήτη Ηλία: *LCI* 1, στ. 607-618. *RbK* II, στ. 90-93. *ODB*, 1, 687-688. Εκτενής αναφορά στα μνημεία στα οποία ο προφήτης Ηλίας εικονίζεται με μπλωτή, Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 164, σημ. 529.

427. Πανομοιότυπη είναι η στάση του Πέτρου στην ψηφιδωτή εικόνα του Μουσείου του Λούβρου (τέλη 12ου αιώνα), Evans και Wixom, *The Glory of Byzantium*, 130-131, αριθ. 77.

428. Πρβλ. την παράσταση στον Άγιο Πέτρο Καλυβίων Κουβαρά, Coumbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara*, 77-79, πίν. 30-31. Σε εντονότερη συστροφή, τυφλωμένος από το φως, εικονίζεται συνήθως ο απόστολος Ιωάννης, η μορφή του οποίου όμως βρισκόταν στο κατεστραμμένο τμήμα της τοιχογραφίας και δεν έχει σωθεί.

429. Φωτοστέφανους φέρουν οι απόστολοι και στις τοιχογραφίες του Αγίου Στεφάνου Καστοριάς (Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 166, εικ. 73), της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος (Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα*, 22-23), στους Ταξιάρχες της Δεσφίνας (Σωτηρίου, «Αί τοιχογραφίαί των Ταξιαρχών Δεσφίνης», 186), στον Άγιο Νικόλαο στην Αγόριανη (Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», 136) και στην Κομπελιδική της Καστοριάς [Χρυσάνθη Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κομπελιδική της Καστοριάς* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1973), 55].

430. Το εικονογραφικό θέμα ήταν διαδεδομένο ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο και απαντά στις ψηφιδωτές παραστάσεις της αψίδας του καθολικού της μονής Σινά και, με συμβολικό τρόπο αποδοσμένο, του Αγίου Απολλιναρίου στην Classe, Forsyth και Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine* ό.π. (υποσημ. 248), 14-15. Ernest Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century* (London-Cambridge, Mass.: Faber and Faber-Cambridge University Press, 1977), εικ. 177, 185-186. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, εικ. 23. Βλ. ακόμα, Lydie Hadermann-Misguich, «Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionnaire des Théophanies de Kurbinovno», *Byz* 38 (1968): 374-385. Yves Christe, «Notes iconographiques sur quelques églises de Cappadoce», *Zograf* 15 (1984): 5.

431. Για τον λόγο αυτό συχνά το θέμα εικονίζεται στο ανατολικό ή το δυτικό τύμπανο των ναών, Jolivet-Lévy, «Les programmes iconographiques», ό.π. (υποσημ. 289), 254-255. Τσιγαρίδας, «Άγιος Μηνάς Βελβεντού», ό.π. (υποσημ. 158), 17. Ως εικονογραφικό άπασ που εκφράζει αρχαϊκό χαρακτήρα και πηγάζει από την παράδοση της παλαιοχριστιανικής τέχνης μπορεί να χαρακτηριστεί η τοποθέτηση της Μεταμόρφωσης στην αψίδα του ναού του Αγίου Δημητρίου στην Κέρια της Μάνης (π. 1300). Η εκκλησία, πιθανώς, ήταν αρχικά αφιερωμένη στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος Χριστού, γεγονός που αιτιολογεί την επιλογή της θέσης αυτής, η οποία επιφύλασσόταν, ούτως ή άλλως, για τον επώνυμο άγιο, σύμφωνα με την παράδοση της περιοχής, Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στη Μάνη (1979)», 189-190, πίν. 127β, 128α. Σοφία Καλοπίση-Βέρτη, «Παρατηρήσεις στην εικονογραφία των αψίδων σε εκκλησίες της Μάνης: Μεταμόρφωση-Πλατυτέρα-Θεοπάτορες-Δωρητές», *1ο ΣΒΜΑΤ* (1981): 34-35. Kalopissi-Verti, «Osservazioni iconografiche», 204-205.

432. Σπανιότερη είναι η κυκλική δόξα, Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, 39-42. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 140. Πρβλ. την αντίστοιχη παράσταση της εκκλησίας του Αγίου Παντελεήμονα στο Nerezi (Lazarev, *Pittura bizantina*, εικ. 303) και την ψηφιδωτή εικόνα του Μουσείου του Λούβρου [Jannic Durand, *Byzance: l'art byzantin dans les collections publiques françaises, Musée du Louvre, 3 novembre 1992-1er février 1993* (Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992), 368-369. Evans και Wixom, *The Glory of Byzantium*, 130-131, αριθ. 77]. Η κυκλική δόξα επικωριάζει σε μνημεία της Μάνης που χρονολογούνται στα τέλη του 13ου αιώνα, όπως είναι ο Άγιος Νικόλαος «στης Μαρούλαινας» (Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στη Μεσσηνιακή Μάνη»,

ανοικτοί τόνοι με τις ελαφρές χρωματικές διαβαθμίσεις ακολουθούν την πιο διαδεδομένη εκδοχή<sup>433</sup>, ενώ τυπική λεπτομέρεια, ήδη από τον 11ο αιώνα, είναι και η δέσμη των τεμνόμενων ακτίνων που κατευθύνονται προς τα εικονιζόμενα πρόσωπα<sup>434</sup>.

Χαρακτηριστικό της παράστασης είναι ότι ο Μωυσής αποδίδεται παραδόξως με άσπρα μαλλιά, αλλά με νεανικά χαρακτηριστικά προσώπου και αγένειος. Η εμφάνισή του αυτή δεν είναι συνήθης και οφείλεται, πιθανότατα, σε συμφυρμό παλαιότερων και νεότερων στοιχείων της εικονογραφίας του. Στις παλαιότερες απεικονίσεις του, ο προφήτης εικονίζεται γέρων με άσπρα μαλλιά και γενειάδα<sup>435</sup>, φυσιογνωμική απόδοση που ακολουθείται και σε κάποια μεταγενέστερα μνημεία<sup>436</sup>. Σε φορητή εικόνα της μονής Ξενοφώντος του Αγίου Όρους, που χρονολογείται στα τέλη του 12ου ή στις αρχές του 13ου αιώνα, ο Μωυσής αποδίδεται σε ώριμη ηλικία, με σκούρα καστανά μαλλιά και γένια<sup>437</sup>, ενώ την ίδια εποχή σε εικόνες της μονής Σινά παριστάνεται νέος και αγένειος<sup>438</sup>. Ο ενδιαφέρων συνδυασμός των λευκών μαλλιών με το αγένειο και νεανικό πρόσωπο απαντά σε λίγα ακόμα παραδείγματα του 13ου αιώνα, όπως στον Άγιο Στέφανο της Καστοριάς (αρχές 13ου αιώνα)<sup>439</sup>, σε επιστύλιο της μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά (π. 1200)<sup>440</sup>, στο δυτικό παρεκκλήσι του Αγίου Σάββα Τραπεζούντας (1270)<sup>441</sup>, αλλά και σε μια σειρά μικρογραφιών σε ιστορημένους κώδικες της λεγόμενης «διακοσμητικής» ομάδας που χρονολογείται στα τέλη του 12ου και στον 13ο αιώνα<sup>442</sup> (Εικ. 69).

Η Έγερση του Λαζάρου αναπτύσσεται στο επάνω μέρος του ανατολικού τυφλού αψιδώματος, εκατέρωθεν διαμπερούς τοξωτού ανοίγματος, συνοδευόμενη από την επιγραφή *Η ΕΓΕΡCIC / ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ*<sup>443</sup> (Εικ. 70). Η διμερής διάταξη της σκηνής, η οποία ακολουθεί με μικρές παραλλαγές το απο-

192, πίν. 133β), οι Ασώματοι Φλομοχωρίου (Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στή Μάνη (1978)», 145, πίν. 118β) και ο Άγιος Δημήτριος Κέριας [Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στή Μάνη (1979)», 190, πίν. 127β].

433. Κατά τον 13ο αιώνα είναι αρκετά τα μνημεία στα οποία η δόξα της Μεταμόρφωσης έχει χρώμα κόκκινο. Μεταξύ αυτών αναφέρονται ενδεικτικά τα παραδείγματα του καθολικού της μονής του Αγίου Ηρακλειδίου στον Καλοπαναγιώτη (Παπαγεωργίου, «Ϊδιάζουσαι τοιογραφίαι», 209-210), της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αίγινα (Φωσκόλου, *Η Όμορφη Εκκλησιά*, 226), του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη (Εμμανουήλ, «Οι τοιογραφίες του Αγίου Νικολάου», εικ. 22), του Αγίου Πέτρου στα Καλύβια Κουβαρά (Coubbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara*, 740) και του Παλιομοναστηρίου στον Βρονταμά (Δρανδάκης, «Παλιομοναστήριον Βρονταμά», 179, πίν. 89γ).

434. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 140.

435. Όπως στο ψηφιδωτό της αψίδας της μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, Μανάφης, *Σινά. Οι Θησαυροί της Μονής*, 77, εικ. 4. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, εικ. 25.

436. Στους Αγίους Αναργύρους της Καστοριάς (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 19) και στον Άγιο Γεώργιο στο Kurbinovo (Hadermann-Misquich, *Kurbinovo*, πίν. 66).

437. *Θησαυροί Αγίου Όρους* (Θεσσαλονίκη: Ιερά Κοινότης Αγίου Όρους, 1997<sup>2</sup>), 65, αριθ. 2.7 (Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας).

438. Doula Mouriki, «A Pair of Early 13th-Century Moses Icons at Sinai with the Scenes of the Burning Bush and the Receiving of the Law», *ΔΧΑΕΙΣΤ' (1991-1992)*: 171-184. Η ίδια, «A Moses Cycle on a Sinai Icon of the Early Thirteenth Century», στο Moss και Kiefer, *Byzantine East, Latin West*, 531-540.

439. Όπου, όμως, η όψη του είναι γεροντική, Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 165, εικ. 7.

440. Σωτηρίου, *Εικόνες Σινά*, πίν. 112. Weitzmann, «Byzantium and the West», εικ. 23. Μανάφης, *Σινά. Οι Θησαυροί της Μονής*, 162, εικ. 31.

441. Gabriel Millet και David Talbot-Rice, *Byzantine Painting at Trebizond* (London: Allen and Unwin, 1936), πίν. XXXV.

442. Αναφέρονται χαρακτηριστικά οι μικρογραφίες του κώδικα B26 της Μεγίστης Λάρας του Αγίου Όρους με θέμα τον Μωυσή να απευθύνεται στους Εβραίους και να τους οδηγεί στην Ερυθρά Θάλασσα, Weyl Carr, «A Group of Provincial Manuscripts», εικ. 51, 53. Theologos Aliprantis, *Moses auf dem Berge Sinai. Die Ikonographie der Berufung des Moses und des Empfangs der Gesetzestafeln* (München: Tuduv-Verlagsgesellschaft, 1986), εικ. 88, 90. Για άλλα παραδείγματα, Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 166.

443. Brandi, «La capella rupestre», πίν. VIII, IX, X. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», πίν. 114β. Το επεισόδιο περιγράφεται αποκλειστικά στο ευαγγέλιο του Ιωάννη (Ιωάν. ια', 1-44).



© ΕΦΟΡΕΙΑ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΥ

Εικ. 70. Ρόδος, Δαμαριά, Άγιος Νικήτας. Η Έγερση του Λαζάρου, ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο άγιος Δημήτριος.



κρυσταλλωμένο κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο πρότυπο<sup>444</sup>, δεν είναι συνήθης<sup>445</sup>. Η διαίρεση αυτή διαχωρίζει τις δύο ομάδες των προσώπων, αλλά δεν διακόπτει τη ροή της αφηγηματικής απόδοσης του επεισοδίου. Η ενότητα επιτυγχάνεται με την έντονη κίνηση του Χριστού σε γοργό βηματισμό προς την πλευρά του Λαζάρου και την άμεση ανταπόκριση του αναστημένου που σπεύδει να ανασυρθεί από τον τάφο του. Στο αριστερό τμήμα, ο Χριστός, όρθιος και επιβλητικός, τείνει το δεξιό του χέρι σε χειρονομία λόγου<sup>446</sup>. Φορά ποδήρη χιτώνα που φέρει διάλιθους ποταμούς και βαθυκύανο ιμάτιο με πλούσιες πτυχές. Σειρά λίθων κοσμεί την εσωτερική πλευρά του περιγράμματος του ένσταυρου φωτοστεφάνου του, όπως επίσης και τα σκέλη του σταυρού. Η Μαρία, η αδελφή του Λαζάρου<sup>447</sup>, προσπίπτει ενώπιόν του πρηνής, με τα δύο της χέρια καλυμμένα από το σκούρο κυανό μαφόριό της που φέρει σταυρόσχημα κοσμήματα. Δίπλα της, γονυπετής, αλλά με όρθιο τον κορμό, η Μάρθα είναι ντυμένη με πορτοκαλόχρωμο μαφόριο. Οι δύο γυναικείες, μικροσκοπικές μορφές μετά βίας ωθούνται στο δεξιό και κάτω τμήμα της παράστασης. Η στάση τους ακολουθεί την παλαιότερη εικονογραφική παραλλαγή, σύμφωνα με την οποία και οι δύο μορφές στρέφονται προς τον Χριστό, η μεν Μαρία προσκυνώντας και ικετεύοντας, η δε Μάρθα ορθώνοντας τον κορμό της απευθυνόμενη προς αυτόν<sup>448</sup>. Η ομοιόμορφη απόδοσή τους δεν συμβαδίζει με τις εικονογραφικές εξελίξεις των μνημείων του 12ου αιώνα, όπου η δεύτερη είναι πια γυρισμένη προς την πλευρά του Λαζάρου παρατηρώντας το τελούμενο θαύμα<sup>449</sup>, επιβιώνει, ωστόσο, ακόμα σε ορισμένα μνημεία του 13ου αιώνα, όπως στην Όμορφη Εκκλησιά της Αίγινας (1289)<sup>450</sup>.

Τον Χριστό ακολουθούν, εικονιζόμενοι σε μικρότερη κλίμακα, δύο από τους μαθητές που παρίσταντο στο θαύμα, ο Πέτρος και ο Θωμάς. Ο πρώτος από αυτούς, τυλιγμένος στο ιμάτιό του που σχηματίζει απόπτυγμα με γωνιώδεις απολήξεις, σκλώνει το δεξιό του χέρι σε χειρονομία ομιλίας. Ο

444. Για την εικονογραφία της παράστασης, Millet, *Recherches*, 232-254. *RbK* II, στ. 388-414. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 133-135. *LCl* 3, στ. 33-38. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 192-193. Jan Stanislaw Portyka, *La résurrection de Lazare dans les monuments funéraires des nécropoles chrétiennes à Rome. Peintures, mosaïques et décors des épitaphes. Étude archéologique, iconographique et iconologique* (Warszawa: Zakład Archeologii Sródziemnomorskiej Polskiej Akademii Nauk, 1993). Το θέμα απαντά και στον ναό των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου της Ρόδου (1372), Βολανάκης, *Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου*, 33-34.

445. Σε δύο τμήματα, εκατέρωθεν μονόλοβου τοξωτού παραθύρου, αναπτύσσεται η παράσταση και στον Άι-Στράτηγο Μπουλαριών (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, 439, εικ. 51), στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς και στον Άγιο Γεώργιο στο Κουρμπινοβο (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, πίν. 57, 58) και στον Άγιο Νικόλαο της Ροδιάς (Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες της Άρτας*, 57, εικ. 27).

446. Στο αριστερό του χέρι, το οποίο δεν διακρίνεται, θα κρατούσε, πιθανότατα, κλειστό ειλπτάριο, όπως συνήθως στην εικονογραφία της παράστασης.

447. Sinkević, *Nerezi*, πίν. ΧLI. Η λεπτομέρεια δηλώνει την ικετευτική στάση της Μαρίας ενώπιον του Χριστού, πρβλ. τη μικρογραφία του χειρογράφου αριθ. 3627 του Αρμενικού Πατριαρχείου Ιεροσολύμων [Sirarpie Der Nersessian, *Byzantine and Armenian Studies*, τ. II (Louvain: Imprimerie Orientaliste, 1973), 68, εικ. 250].

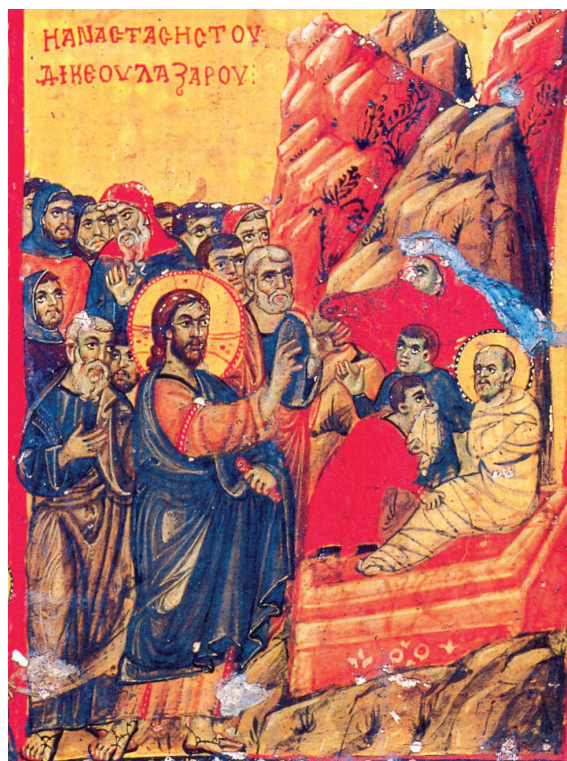
448. Η λεπτομέρεια συναντάται σε μνημεία κυρίως του 11ου αιώνα, Wharton Epstein, «Column Churches», 33-34, εικ. 5-7.

449. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 184-185, εικ. 92.

450. Φωσκόλου, *Η Όμορφη Εκκλησιά*, 146, πίν. 23. Στην εικονογραφία των δύο γυναικείων μορφών αξίζει ακόμα να σχολιασθεί το πλούσιο στολισμένο με σταυροειδή κοσμήματα μαφόριό τους, διακοσμητική λεπτομέρεια που συνήθως περιορίζεται αποκλειστικά στο ανάλογο ένδυμα της Παναγίας. Η χρήση τους στην αμφίεση άλλων γυναικείων μορφών ερμηνεύεται ως στοιχείο παρανόησης, στο οποίο υποπίπτει αρκετά συχνά η επαρχιακή ζωγραφική, Mouriki, «Panagia at Moutoullas», 185, πίν. LXXVII, εικ. 12. Το στοιχείο απαντά και σε πρωιμότερα μνημεία, όπως στην Παναγία της Ασίνου (1105/6), Arthur H. S. Megaw και Andreas Stylianou, *Cyprus. Byzantine Mosaics and Frescoes* (New York: New York Graphic Society, 1963), πίν. VIII. Ο τύπος του κοσμήματος αποτελείται από πέντε κύκλους σταυροειδώς διατεταγμένους, George Galavaris, «The Stars of the Virgin. An Ekphrasis of an Icon of the Mother of God», *ECHR* 4 (1967-1968): 364-369, εικ. 1.



Εικ. 71. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Ο Λάζαρος, λεπτομέρεια από την Έγερση του Λαζάρου.



Εικ. 72. Σινά, μονή της Αγίας Αικατερίνης. Εικόνα επιστολίου, η Έγερση του Λαζάρου.

νεαρός και αγένειος Θωμάς έπεται, στρεφόμενος προς τον Πέτρο και συνομιλώντας μαζί του<sup>451</sup>. Οι μορφές διασπούν, όπως και στον Ευαγγελισμό, τα όρια που θέτει η ελεύθερα σχεδιασμένη λευκή γραμμή του πλαισίου, καθώς το δεξιό πόδι του Χριστού προβάλλεται αγγίζοντας τον φωτοστέφανο του κάτωθεν εικονιζόμενου αγίου. Στο δεξιό τμήμα της παράστασης, εμπρός από σχηματικά αποδοσμένο, κλιμακωτό βράχο με δύο κορυφές και σκιασμένη πλαγιά, ο αποθανών ανασπώνεται από τον τάφο του, καθώς δύο άνδρες τον απαλλάσσουν από τις κειρίες (Εικ. 71). Αγένειος, φωτοστεφανωμένος<sup>452</sup> και με πρόσωπο σχεδόν παιδικό, με ένα ανεπαίσθητο μειδίαμα<sup>453</sup>, ο μικροκαμωμένος Λάζαρος, με

451. Η παρουσία του Θωμά αιτιολογείται από το γεγονός ότι η απόκρισή του στο κάλεσμα του Χριστού να μεταβούν στο μνημείο του Λαζάρου μνημονεύεται στην ευαγγελική διήγηση: «...είπε δὲ ὁ Θωμᾶς, ὁ λεγόμενος Δίδυμος τοῖς συμμαθηταῖς, ἄγωμεν καὶ ἡμεῖς ἵνα ἀποθάνωμεν μετ’ αὐτοῦ...» (Ιωάν. ια´, 16). Γκιολές, «Ὁ ναὸς τοῦ ἹΑ-Στρατηγοῦ», 435. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 183. Μάλιστα σε ορισμένες παραστάσεις του θέματος εικονίζεται μόνον ὁ Θωμάς, ὡπως στὸν ἹΑ-Στρατηγὸ Μπουλαριῶν (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 439, εικ. 51), σὲ φύλλο τετραπύχου τῆς μονῆς τῆς Αγίας Αικατερίνης στὸ Σινά (Hardemann-Misquich, *Kurbinovo*, εικ. 59. Μανάφης, *Σινά. Οἱ Θησαυροὶ τῆς Μονῆς*, 158, εικ. 28), ἀλλὰ καὶ σὲ ἐκκλησίες στὸ Κόραμα τῆς Καππαδοκίας, ὅπου σὲ ορισμένες περιπτώσεις (π.χ. Çarikli Kilise) συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὸ ἀγωνιῶνί του (Wharton Epstein, «Column Churches», 34, εικ. 9). ΓΙΑ τὴν εἰκονογραφία τοῦ Θωμά, *ΟΔΒ* 3, στ. 2076.

452. Η εικονογραφική λεπτομέρεια των φωτοστεφάνων των αποστόλων είναι μάλλον συμπτωματική και εξαρτώμενη από το ακολουθούμενο πρότυπο και δεν φαίνεται να υποκρύπτει άλλους συμβολισμούς. Ο φωτοστέφανος του Λαζάρου σπανίως παραλείπεται, ὡπως στὸ καθολικὸ τοῦ Αγίου Ηρακλείδου τῆς μονῆς τοῦ Αγίου Ἰωάννη τοῦ Λαμπαδιστῆ στὸν Καλοπαναγιῶτη, Αθανάσιος Παπαγεωργίου, *Ὁδηγὸς Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Κύπρου, Ἡ Μονὴ τοῦ Αγίου Ἰωάννη τοῦ Λαμπαδιστοῦ στὸν Καλοπαναγιῶτη* (Λευκωσία: Πολιτιστικὸ Ἴδρυμα Τραπεζῆς Κύπρου, Ἱερά Μητρόπολις Μόρφου, 2007), 28, εικ. 14.

453. Το νεανικό πρόσωπο τοῦ Λαζάρου ἐξακολουθεῖ νὰ ἀποτελεῖ τὸν κανὸνα στὴν εἰκονογραφία τοῦ καὶ κατὰ τὸν 13ο αἰῶνα,

ορθωμένο τον κορμό του, είναι ακόμα σφικτά τυλιγμένος στο σάβανό και ομοιάζει με σπαργανωμένο βρέφος. Οι ταινίες που τυλίγουν το σώμα του είναι λευκές, του απλούστερου τύπου, και η κεφαλή του καλύπτεται από σουδάριο, χωρίς άλλα υφάσματα με διακοσμητικά στοιχεία<sup>454</sup>. Ενδιαφέρουσα είναι η κροταφική απεικόνιση των ανδρών που απομακρύνουν την ταφόπλακα και ελευθερώνουν τον αναστημένο Λάζαρο από τα νεκρικά ενδύματα, στοιχείο που εφαρμόζεται συνήθως σε δευτεραγωνιστές και σε πρόσωπα κατώτερων κοινωνικών τάξεων<sup>455</sup>.

Η λάρνακα του Λαζάρου έχει ακανόνιστο, πρισματικό σχήμα, ευρύ άνοιγμα και είναι λευκή, διακοσμημένη με καστανέρυθρες σπείρες, ενώ το χείλος της περιτρέχουν, σαν επάλξεις, τετραγωνικής διατομής γεισίοδες. Η προτίμηση της μαρμάρινης σαρκοφάγου στη θέση ενός άλλου τύπου ταφικού μνημείου, όπως λ.χ. του λαξευμένου στον βράχο ανοίγματος ή ενός σύνθετου αρχιτεκτονήματος, αποτελεί ενδιαφέρον εικονογραφικό στοιχείο<sup>456</sup>. Εμφανίζεται στη μνημειακή ζωγραφική μόλις στις αρχές του 14ου αιώνα, με θεωρούμενο ως πρωιμότερο σχετικό παράδειγμα την παράσταση του καθολικού της μονής Βατοπαιδίου (1312)<sup>457</sup>, στην οποία ο Λάζαρος, παρομοίως με τη διάταξη του ασκηταριού, εικονίζεται σε εδραία θέση, τη στιγμή που ανασπώνεται από οριζόντια σαρκοφάγο<sup>458</sup>. Επίσης, στην τοιχογραφία με το ίδιο θέμα από τον Άγιο Νικόλαο της Αγόριανης (π. 1300)<sup>459</sup>, ο Λάζαρος παριστάνεται εγειρόμενος από ακανόνιστου σχήματος, οριζοντίως τοποθετημένο, μαρμάρινο μνήμα, πολύ συγγενικό στη μορφή με εκείνο της τοιχογραφίας του Αγίου Νικήτα. Ακόμα πρωιμότερη είναι η εμφάνιση του εικονογραφικού στοιχείου σε τμήμα επιστυλίου με σκηνές του δωδεκαόρτου της μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, το οποίο χρονολογείται γύρω στο 1260<sup>460</sup> (Εικ. 72). Στην παράσταση της

βλ. π.χ. την τοιχογραφία της Παναγίας του Μουτουλλά, Mouriki, «Panagia at Moutoullas», 185, πίν. LXXVII, εικ. 12. Stylianos, *Painted Churches*, εικ. 194. Για τα παραδείγματα του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα που δίνουν έμφαση στη νεκρική όψη, Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 185. Σε ελάχιστες περιπτώσεις ο Λάζαρος εικονίζεται με γένια, όπως στην εικόνα επιστυλίου από το Άγιον Όρος που βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, Evans και Wixom, *The Glory of Byzantium*, 119-120, αριθ. 67.

454. Ιδιαίτερη διακόσμηση χαρακτηρίζει τα νεκρικά ενδύματα του Λαζάρου στις τοιχογραφίες των τριών εκκλησιών στο Κόραμα της Καππαδοκίας (Elmalı, Çarikli και Karanlik Kilise), Wharton Epstein, «Column Churches», 33-34, εικ. 7-9.

455. Πρβλ. την ίδια παράσταση στην Παναγία του Μουτουλλά, Stylianos, *Painted Churches*, 327, εικ. 194. Παρόμοια είναι η απόδοση των γελοιογραφικών μορφών στην παράσταση του Μαρτυρίου του αγίου Δημητρίου στον Άγιο Σέργιο και Βάκχο στην Κίττα της Μάνης, στοιχείο που έχει θεωρηθεί ως επίδραση της δυτικής τέχνης, Νικόλαος Δρανδάκης, «Δυτικές επιδράσεις στις μανιτικές τοιχογραφίες του 13ου αιώνα», *18ο ΣΒΜΑΤ* (1998): 21-22. Πρβλ., όμως, και την κατά κρόταφον απόδοση των αγγέλων της Ανάληψης στον Άγιο Δημήτριο της μονής των Αγίων Σαράντα, Νικόλαος Δρανδάκης, «Από τὰ χριστιανικά μνημεία της Λακωνίας», *ΑΕ* 1994: 21-23, εικ. 3.

456. Millet, *Recherches*, 240, εικ. 217, 219.

457. Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, «Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες», στο Παπάγγελος, *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, εικ. 202. Το εικονογραφικό στοιχείο υιοθετείται στη συνέχεια σε ναούς της Μακεδονίας του 14ου και 15ου αιώνα, στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 113, εικ. 7) και στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά (1486), στην Αγία Φωτεινή (Φωτίδα) στη Βέροια (π. 1400) [Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας* (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πουρναράς, 1999), 185, εικ. 97].

458. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 93.

459. Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», 122, εικ. 23. Για διαφορετικές προτάσεις χρονολόγησης του ζωγραφικού διακόσμου της εκκλησίας, στα μέσα του 14ου αιώνα και γύρω στο 1400, Νικόλαος Δρανδάκης, «Παναγία ή Βρεστεντίτισσα», *ΛακΣπ* 4 (1979) (=Πρακτικά Α΄ Λακωνικού Συνεδρίου, Σπάρτη-Γύθειο, 7-11 Οκτωβρίου 1977): 160-185. Ελένη Δεληγιάννη-Δωρή, «Οι τοιχογραφίες τριών ναών του Δεσποτάτου του Μορέως: έργο ενός εργαστηρίου (;)», *ΔΧΑΕΚ΄* (1998): 185-193. Η ίδια, «Eine Gruppe», 41-55. Σοφία Καλοπίση-Βέρτη, «Παρατηρήσεις στο γραπτό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου Αχραγιά Λακωνίας», *ΔΧΑΕΚΖ΄* (2006): 190.

460. Kurt Weitzmann, «Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai», *ArtB* 45 (1963): 181-183, εικ. 3, 4. Ο ίδιος,

Ἀνάστασης τοῦ δικαίου Λαζάρου, ὅπως ἐπιγράφεται, ὁ ἐγερθεῖς, με τὸν κορμὸ ὀρθωμένο καὶ τὰ γόνατα ἐλαφρῶς λυγισμένα, ἀνασπκῶνεται ἀπὸ ρομβόσχημη σαρκοφάγο<sup>461</sup>. Ἐπιπρόσθετη ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὶς δύο σκηνές ἀποτελεῖ ὁ τρόπος διαμόρφωσης τῶν βραχῶδων κορυφῶν ὅπου προβάλλεται τὸ συμβάν. Ἀπὸ τὰ παραπάνω προκύπτει ὅτι ὁ νέος αὐτὸς εἰκονογραφικὸς τύπος εἶχε ἤδη διαδοθεῖ στὸ δεῦτερο μισό τοῦ 13ου αἰώνα, με τὴν πρόθεση νὰ ἀποτυπωθεῖ ρεαλιστικότερα ἡ στιγμή τῆς ἐγερσης.

Ὁ σύνδεσμος τῆς ἐξέλιξης ἀπὸ τὸν κατακόρυφο τάφο τοῦ σπηλαίου στὴν ὀριζόντια σαρκοφάγο ἔχει ἀναζητηθεῖ σὲ ὀρισμένα εἰκονογραφικὰ παραδείγματα τοῦ 12ου αἰώνα, στὰ ὁποῖα ἐμπρὸς ἀπὸ τὸν σπηλαιῶδη τάφο βρίσκεται τοποθετημένη μαρμαρινὴ λάρνακα, ἐντὸς τῆς ὁποίας εἰκονίζεται ὀρθὸς ὁ Λάζαρος<sup>462</sup>. Ἡ τοιχογραφία τῆς ροδιακῆς ἐκκλησίας ἀποδεικνύει, ὁμῶς, σὲ συνδυασμὸ με τὰ παράλληλά τῆς παραδείγματα, ὅτι θὰ προϋπήρχε κάποιον λανθάνον εἰκονογραφικὸ πρότυπο ποῦ γνῶριζε καὶ ἀξιοποίησε ὁ ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ἐπαρχιακοῦ μνημείου, ὁ ὁποῖος, παρά τὴν προσκόλλησή του σὲ παλαιότερες εἰκονογραφικὲς ἐκδοχές, στὸ σημεῖο αὐτὸ παρουσιάζεται ἐνήμερος γιὰ τὶς τρέχουσες ἐξελίξεις. Ἡ προέλευση τοῦ πρωιμότερου γνωστοῦ παραδείγματος ἀπὸ τὸ περιβάλλον τῶν σταυροφορικῶν βασιλείων τῆς Ανατολῆς υποδεικνύει μᾶλλον τὴν ἐκ δυσμῶν εἰσαγωγή τῆς εἰκονογραφικῆς αὐτῆς λεπτομέρειας, τὴν ὁποία συμπεριέλαβε στὸ καλλιτεχνικὸ τοῦ ἰδίωμα ὁ δημιουργὸς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Νικήτα, μεριμνώντας ἀκόμα καὶ γιὰ τὴν, κατὰ τὸ δυνατόν, ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῆς ἀκανόνιστου σχήματος λάρνακας ποῦ διακοσμείται με σπειροειδῆ στοιχεῖα καὶ γεισιήποδες. Τὸ ἰδιότυπο κοσμητικὸ στοιχεῖο ἐντοπίζεται αὐτοῦσιο στὰ μαρμαρίνα πηγᾶδια ποῦ ἐμπλουτίζουν τὶς σκηνές τῆς Συνάντησης με τὴ Σαμαρείτιδα καὶ τῆς Ἀνάβλεψης τοῦ τυφλοῦ στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ στὸ Θάρι<sup>463</sup>.

Στὸ γενικότερο πνεῦμα τῆς ἀφηγηματικῆς λιτότητας ποῦ χαρακτηρίζει τὸ μνημεῖο ἐντάσσεται καὶ ἡ σκηνὴ τῆς Σταύρωσης, ἡ ὁποία ἀναπτύσσεται στὴ στενὴ ἐπιφάνεια τῆς ἀντύγας τοῦ τόξου ἀνάμεσα στὰ δύο διαμερίσματα τοῦ κυρίως ναοῦ, στὸ νότιο ἥμισυ<sup>464</sup> (Εἰκ. 73). Ἡ ἐπιγραφή *Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ* μοιράζεται στὶς δύο πλευρὲς ἐκατέρωθεν τοῦ σταυροῦ, ὅπως καὶ τὰ συμπληρήματα *ΙC ΧC*. Ὁ Χριστὸς, με ἐλαφρὰ κάμψη τοῦ κορμοῦ, δεσπόζει στὸν κατακόρυφο ἄξονα. Φορᾷ λευκὸ περίζωμα δεμένο με κόμπο στὴ μέση, τὸ ὁποῖο καλύπτει τοὺς μηρούς του μέχρι τὸ ὕψος τῶν γονάτων. Τὰ βλέφαρά του εἶναι κλειστά, τὸ σῶμα του ἀποστεωμένο καὶ ἄσαρκο, με ἀκαμπτους μῦς καὶ τὰ οστά του θώρακα διαγράφονται ἐντονα. Τὰ πόδια του, προσηλωμένα στὸ ξύλο με δύο χωριστὰ καρφιά, ἀκουμποῦν σὲ ὀρθογώνια, ὀριζοντίως τοποθετημένη σανίδα, ποῦ προεξέχει χαμηλὰ στὴ βάση τοῦ σταυροῦ καὶ ἀποδίδεται με σκίαση, προδίδοντας κάποια προσπάθεια ἀπόδοσης βάθους καὶ προοπτικῆς. Ἡ Παναγία, στὴν ἀριστερὴ πλευρᾶ,

«Icon Painting in the Crusader Kingdom», *DOP* 20 (1966): 62-64, εἰκ. 22-24. Ὁ ἴδιος, «Icon Programs», 82-86, εἰκ. 15-17. Evans, *Faith and Power*, 362-363, ἀριθ. 220. Jaroslav Folda, *Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291* (New York: Cambridge University Press, 2005), 320, εἰκ. 169.

461. Ἡ εἰκονογραφικὴ ἰδιαιτερότητα ἔχει ἀποδοθεῖ στὴν ἔλλειψη ἐξοικείωσης τοῦ δυτικοῦ καλλιτέχνη με τὴ βυζαντινὴ τέχνη, στὴν ὁποία ὑπῆρχε ἕως τότε ἡ προτίμηση στὸν τύπο τοῦ ὄρθου ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ ἀνοιγμα τοῦ τάφου Λαζάρου, Kurt Weitzmann κ.ά., *The Icon* (New York: Dorset Press, 1987), 204.

462. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 188. Ἀναφέρονται, μεταξύ ἄλλων, μία εἰκόνα ἐπιστυλίου καὶ ἓνα τετράπτυχο τῆς μονῆς Σινά (τέλη 12ου αἰώνα) (Μανάφης, *Σινά. Οἱ Θεσσαυροὶ τῆς Μονῆς*, 156, εἰκ. 25 καὶ 158, εἰκ. 28) καὶ ἡ μικρογραφία τοῦ κώδικα 587 τῆς μονῆς Διονυσίου (1059) (Πελεκανίδης κ.ά., *Οἱ Θεσσαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, τ. Α', εἰκ. 221).

463. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στὸ Θάρι τῆς Ρόδου*, πίν. 22, 23. Φαίνεται ὅτι ἡ διακοσμητικὴ αὐτὴ λεπτομέρεια ἦταν γνωστὴ στὸν ζωγράφο, ὁ ὁποῖος προσπάθησε νὰ τὴν ἀντιγράψει.

464. Brandt, «La capella rupestre», πίν. VII.



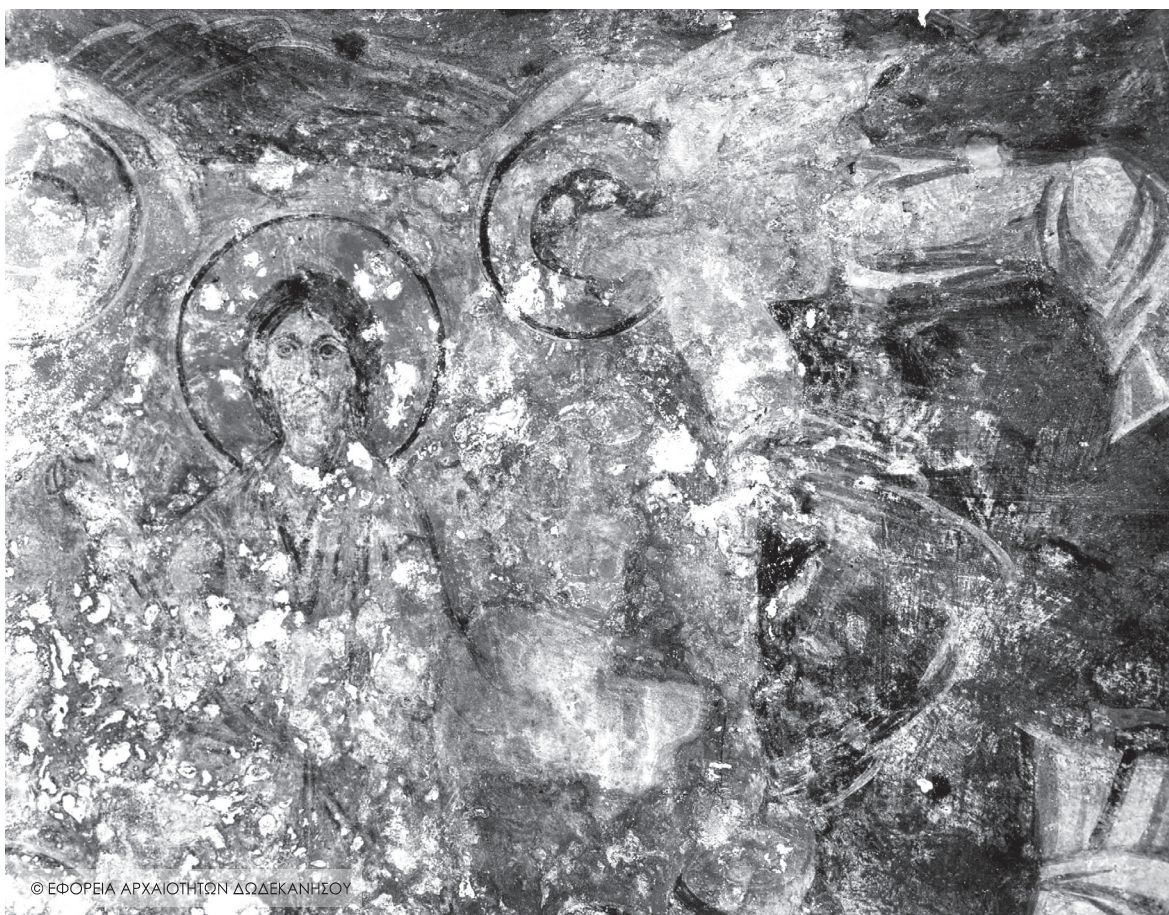
Εικ. 73. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας.  
Η Σταύρωση.

με τα δύο της χέρια υψωμένα σε χειρονομία δέησης, απευθύνεται στον Χριστό, προς τον οποίο τείνει το βλέμμα. Στα δεξιά, ο Ιωάννης, τυλιγμένος στο φαιόλευκο ιμάτιό του, στηρίζει στο δεξιό χέρι την παρειά του σε αξιοπρεπή έκφραση της θλίψης του<sup>465</sup> και ακουμπά το αριστερό, με τον καρπό λυγισμένο, στο αντίστοιχο πόδι. Ο σταυρός είναι στερεωμένος σε ελαφρώς οξυκόρυφο βραχώδες έξαρμα, με ακανόνιστες μικρές προεξοχές, που αποδίδει σχηματικά τον Γολγοθά και οι καμπύλες πλευρές του χρησιμοποιούνται ως έδαφος στήριξης των αιωρούμενων, ωστόσο, μορφών. Το συμβατικό τοπιογραφικό στοιχείο φέρει στο εσωτερικό του ημικυκλικό σκοτεινό άνοιγμα, με απλοϊκά ζωγραφισμένο το κρανίο του Αδάμ.

Η παράσταση ανήκει στο λιτότερο σχήμα της καθιερωμένης εικονογραφικής τυπολογίας<sup>466</sup>. Σε αντίθεση με τις πολυπρόσωπες σκηνές που αποτελούν τον συρμό κατά τον 13ο αιώνα, η εξεταζόμενη

465. Maguire, «The Depiction of Sorrow», 140-151.

466. Η παράσταση εικονογραφεί τα αφηγούμενα στις περικοπές και των τεσσάρων ευαγγελίων, Ματθ. κζ', 33-36, Μάρκ. ιε', 22-41, Λουκ. κε', 33-49, Ιωάν. ιθ', 17-37. Millet, *Recherches*, 396-460. Schiller, *Ikongraphie*, τ. II, 98-110. *LCl* 2, στ. 606-619. Kartsonis, *Anastasis*, 45-46. Kathleen Corrigan, «Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai», στο Ousterhout και Brubaker, *Sacred Image*, 45-62.



Εικ. 74. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Ο Χριστός σε δόξα, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

παράσταση περιορίζεται στα πρωταγωνιστικά πρόσωπα και το τοπίο αποδίδεται υπαινικτικά και με τρόπο συνοπτικό<sup>467</sup>. Οι συγκρατημένες στάσεις της Παναγίας και του Ιωάννη, με την ευγένεια ήθους και την αυτοσυγκράτηση στην έκφραση της θλίψης και η φειδωλή διαχείριση του τοπίου ανακαλούν τα εικονογραφικά πρότυπα παλαιότερων μνημείων, της μεσοβυζαντινής κυρίως εποχής<sup>468</sup>. Στην εκδήλωση των συναισθημάτων, όμως, η τοιχογραφία του Αγίου Νικήτα συμβαδίζει με τις εξελίξεις του τέλους του 12ου αιώνα: η εξωτερικότητά τους εκδηλώνεται με φρύδια που συσπώνται σε μορφασμό θλίψης και τη βαθιά αυλάκωση της παρειάς.

Στη βόρεια πλευρά του εσωραχίου του τόξου που διαρθρώνει τον κυρίως ναό σε δύο χωριστά διαμερίσματα εικονιζόταν, αντικριστά με τη Σταύρωση, η παράσταση της Καθόδου στον Άδη<sup>469</sup>, από

467. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 151. Δρανδάκης, «Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας», 48. Ο ίδιος, «Τὸ Παλιομοναστήριον τῶν Ἁγίων Σαράντα», εικ. 40.

468. Βλ. τις ψηφιδωτές παραστάσεις του 11ου αιώνα, του Οσίου Λουκά (Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, 32, εικ. 19), της Νέας Μονής Χίου (Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 144, πίν. 32) και της μονής Δαφνίου (Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, 133, εικ. 116).

469. Για την εικονογραφία της σκηνής: Millet, *Recherches*, 517-554. Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Ο ύμνολογικός εικονογραφικός τύπος τῆς εἰς τὸν Ἅδην Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ», *ΕΕΒΣ ΙΣΤ'* (1941): 113-129. Réau, *Iconographie*, τ. II, 531, *RbK I*, στ. 142-148. Μουρίκη,

την οποία διατηρούνται μόνον ορισμένα λείψανα στο επάνω άκρο. Με δυσκολία διακρίνεται η όρθια μορφή του Χριστού, στραμμένη προς τα ανατολικά και σκυμμένη ελαφρώς καθώς ανασύρει τους πρωτόπλαστους από τον Άδη.

Η σκηνή της Ανάληψης εκτυλίσσεται κατά τα ειωθότα στην καμάρα του ιερού βήματος<sup>470</sup> (Εικ. 74). Από την ελλειπώς διατηρούμενη τοιχογραφία ξεχωρίζει ο Χριστός που αναλαμβάνεται μέσα σε λευκή, κυκλική, έναστρη δόξα ανυψούμενη στους ουραμούς από τέσσερις αγγέλους σε απολύτως συμμετρικές στάσεις. Με τα χέρια τους ανοιγμένα ακουμπούν με χάρη το περίγραμμα της δόξας και με τα πόδια τους σχηματίζουν ορθή γωνία, δημιουργώντας έναν δακτύλιο. Φορούν λευκά ενδύματα με κόκκινες διακοσμητικές ταινίες και από πάνω ροδόχρωμα ιμάτια που τυλίγονται σφικτά στα γόνατα, περιορίζοντας την ευκαμψία της κίνησης. Στα πόδια τους φέρουν κόκκινα υποδήματα, σαν τα αυτοκρατορικά ερυθροβαφή «τσαγγία»<sup>471</sup>, στολισμένα με λευκούς λίθους.

Για τη συγκεκριμένη παράσταση έχει διατυπωθεί η άποψη ότι οι τέσσερις άγγελοι της Ανάληψης αντί για δόξα κρατούν ορθογωνίου σχήματος ύφασμα που συμβολίζει τον λειτουργικό αέρα, απλώνοντας το<sup>472</sup>. Η λεπτομέρεια αυτή, που σχετίζεται με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, παραλληλίζεται με ανάλογη στην παράσταση της Ανάληψης στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί της Ρόδου (1497), όπου και πάλι ισάριθμοι άγγελοι βαστούν στα χέρια τους τον θεωρούμενο ως αέρα. Κατά την επιτόπια παρατήρηση, όμως, διαπιστώθηκε ότι το σχήμα της δόξας, χωρίς να είναι απολύτως κυκλικό, σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ορθογώνιο. Το πιθανότερο είναι ότι η ανωμαλία στην επιφάνεια της καμάρας και κάποια προχειρότητα στα ζωγραφικά μέσα δεν επέτρεψαν τη δημιουργία ενός τέλει κύκλου. Τα άτεχνα σχεδιασμένα άστρα που στολίζουν τη δόξα του Χριστού<sup>473</sup> αποτελούν την έκφραση του επουράνιου χαρακτήρα της και συναντώνται σε αρκετές ακόμα τοιχογραφίες του θέματος που χρονολογούνται στον 13ο αιώνα<sup>474</sup>.

*Νέα Μονή Χίου*, 146-152. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 162-167. Sirarpie Der Nersessian, «Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion», στο Underwood, *The Kariye Djami*, 305-349. Νικόλαος Γκιολές, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Άγιου Πέτρου Διροῦ στη Μέσα Μάνη και μία ασυνήθιστη παράσταση τῆς Εἰς Ἄδου Καθόδου τοῦ Χριστοῦ», *ΛακΣπ* 6 (1982): 134-161. Kartsonis, *Anastasis*.

470. Brandl, «La capella rupestre», πίν. XI.

471. Για τους τύπους των υποδημάτων, Φαίδων Κουκουλές, *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός*, τ. Δ' (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 1951), 408, 410.

472. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάννη», 258-259.

473. Γκιολές, *Ἡ Ανάληψις*, 295. Για τους διάφορους τύπους και τον συμβολισμό της δόξας, βλ. George Wicker Elderkin, «Shield and Mandorla», *AJA* 42 (1938): 225-236. Otto Brendel, «Origin and Meaning of the Mandorla», *Gazette des Beaux-Arts* 25 (1944): 5-24. *RbK* II, στ. 867-882. Σχετικά με τη χρήση της σε μορφές πλην του Χριστού και την προστατευτική σημασία της, Kurt Weitzmann, επιμ., *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art (19 November 1977-12 February 1978)* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1979), 468-469, αριθ. 420.

474. Σημειώνονται ενδεικτικά, η Αγία Άννα στην Κέα (Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 114, εικ. 25), ο Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας (Δρανδάκης, «Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας», 49), η Αγία τρία της Μάνης (ο ίδιος, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 238-240, εικ. 13, 14), ο Άγιος Νικήτας στην Κηπούλα [ο ίδιος, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ δευτέρου στρώματος στὸν Ἅγιο Νικήτα τῆς Κηπούλας», *ΔΧΑΕΙ'* (1980-1981): 245], ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στη Γαρδενίτσα (Γκιολές, «Άγιος Ιωάννης Θεολόγος Γαρδενίτσα», 46, εικ. 9), ο Άγιος Νικήτας στον Καραβά της Μάνης (ο ίδιος, «Άγιος Νικήτας Καραβά», 186), η Κοίμηση της Θεοτόκου στην Τέρια της Επιδαύρου Λιμηράς (Δρανδάκης κ.ά., «Επίδαυρος Λιμηρά», 386-389, πίν. 229α), η Παναγία η Μαυριώτισσα της Καστοριάς (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 66), το Mileševo (Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. I, πίν. 64.3), αλλά και καππαδοκικά μνημεία, όπως η εκκλησία των Αγίων Τεσσαράκοντα στο Ürgüp (Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, πίν. 128, εικ. 2). Πρβλ. και την Παντάνασσα του Μυστρά, όπου τα αστέρια μεταφέρονται στον βαθυκύανο κάμπο της παράστασης, Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 302-303, εικ. 139-140.



Εικ. 75. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικίτας. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο άγιος Δημήτριος.

### Ολόσωμοι και στηθαίοι άγιοι

Το κατώτερο τμήμα του τυμπάνου του ανατολικού τυφλού αφιδώματος της νότιας πλευράς του ασκηταριού καταλαμβάνουν οι ολόσωμες μορφές του αρχαγγέλου Μιχαήλ στα αριστερά και του αγίου Δημητρίου στα δεξιά (Εικ. 75). Ο πρώτος από αυτούς εικονίζεται μετωπικός, άπτερος, ντυμένος με την επίσημη, αυτοκρατορικού τύπου, αμφίεσή του. Φορά βαθυκύανο ποδήρες ένδυμα που θυμίζει το «διβητήσιον» των γραπτών πηγών<sup>475</sup> και διάλιθο, καστανέρυθρο λώρο με ρομβοειδή, κατάκοσμα διάχωρα, τυλιγμένο σταυρωτά γύρω από τον κορμό του<sup>476</sup>. Στη δεξιά χειρίδα ψηλά, στο ύψος του

475. Το «διβητήσιον» των βυζαντινών πηγών ταυτίζεται με το ποδήρες, χειριδωτό ένδυμα, το οποίο φορούσαν οι βασιλείς επάνω από το χιτώνα και κάτω από το λώρο. Κατασκευασμένο από ακριβό ύφασμα, ήταν άλλοτε μονόχρωμο και άλλοτε κοσμημένο με γεωμετρικά, συνήθως, σχέδια, Constantinus Porphyrogenitus, *De Cerimoniis aulae byzantinae* [CSHB] (Bonnae: Impensis Ed. Weberi, 1829), τ. I, 37, 189. Jean Ebersolt, *Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines* (Paris : Ernest Leroux, 1917), 59-61. *ODB* 1 (1991): 639.

476. Ο αυτοκρατορικός λώρος, καταγόμενος από την «trabea» των ρωμαίων υπάτων, ήταν μια στενή, μακριά λωρίδα ακριβού υφάσματος, στολισμένη με χρυσά, περίτεχνα κοσμήματα και πολύτιμους λίθους, που τυλιγόταν γύρω από το σώμα με τρόπο περίπλοκο, Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, νίν. XXI. George Galavaris, «The Symbolism of Imperial Costume as Displayed on Byzantine Coins», *Museum Notes* 8 (1958): 111-112. Mary Houston, *Ancient Greek, Roman and Byzantine Costume and Decoration* (London: Adam and Charles Black, 1959), 92 και 122-124. Paul Underwood και Ernest J. W. Hawkins, «The Mosaics of Saint Sophia at Istanbul. The Portrait of the Emperor Alexander. A Report on Work Done by the Byzantine Institute in 1959



βραχίονα, σώζεται ορθογώνιο επίρραμμα, στολισμένο με λευκούς λίθους<sup>477</sup>. Διάλιθο είναι και το περιγράμμα του φωτοστεφάνου. Στο δεξιό του χέρι ο αρχάγγελος στηρίζει με επισημότητα μακρόστενη, μαργαριτοκόσμητη ράβδο, διακριτικό γνώρισμα των «σιλεντιάρων». Παρά την εκτεταμένη φθορά στο κάτω μέρος της τοιχογραφίας, διακρίνεται αντά κάποιου είδους υποπόδιο, στο οποίο πατούσε. Δεν είναι δυνατόν να ταυτισθεί το αντικείμενο που βαστούσε στο αριστερό του χέρι, αν και σε ανάλογες περιπτώσεις κρατά σφαίρα<sup>478</sup>.

Η λατρεία του αρχαγγέλου Μιχαήλ<sup>479</sup> ήταν πολύ διαδεδομένη στην περιοχή της Δωδεκανήσου και γι' αυτό περιλαμβάνεται συχνότατα στο εικονογραφικό πρόγραμμα των εκκλησιών της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου<sup>480</sup>. Στην εξεταζόμενη τοιχογραφία, που αποτελεί και την πρωιμότερη στη Ρόδο, ακολουθείται το πρότυπο που τον εικονίζει με επίσημα αυτοκρατορικά ενδύματα και κοσμικά σύμβολα<sup>481</sup>, ενώ την ίδια εποχή συνήθιζται η απεικόνισή του με στρατιωτική στολή και ξίφος<sup>482</sup>. Η παράστασή του τοποθετείται συνήθως πλησίον της εισόδου των ναών ή παραπλεύρως του ιερού βήματος, σε καίριες δηλαδή θέσεις της διάταξης του εικονογραφικού προγράμματος που σχετίζονται με την ιδιότητά του ως προστάτη και φύλακα του ναού<sup>483</sup>. Στο ασκπταριό, η απεικόνισή του σε περιόπτη θέση δίπλα στο τέμπλο θα είχε προσκυνηματική, αλλά και αποτροπαϊκή σημασία, εκφράζοντας

and 1960», *DOP* 15 (1961): 193-198. Mango, *Saint Sophia at Istanbul*, εικ. 5. Νικόλαος Γκιολές, «Τα βυζαντινά αυτοκρατορικά διάσημα», στο *Ώρες Βυζαντίου. Έργα και ημέρες στο Βυζάντιο. Το Βυζάντιο ως οικουμένη, Αθήνα-Θεσσαλονίκη-Μυστράς, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Οκτώβριος 2001-Ιανουάριος 2002*, κατάλογος έκθεσης (Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2001), 60-75.

477. Πρόκειται για αναπόσπαστο τμήμα του συγκεκριμένου αυτοκρατορικού ενδύματος, το οποίο συνήθως περιλαμβάνει ομόκεντρους κύκλους που περικλείουν μικρότερο κύκλο ή τετράγωνο. Βλ. ενδεικτικά την ψηφιδωτή παράσταση του Κωνσταντίνου θ' Μονομάχου στον ναό της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης, Whittemore, *The Mosaics of Saint Sophia at Istanbul*, 13-16, πίν. II-XIX.

478. Percy Ernst Schramm, *Sphaira, Globus, Reichsapfel* (Stuttgart: Anton Hiersemann, 1958), 82. Josef Deér, «Der Globus des spätromischen und des byzantinischen Kaisers. Symbol oder Insigne?», *BZ* 54 (1961): 53-85. André Grabar, «Zur Geschichte von Sphaira, Globus, und Reichsapfel», στο Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité*, τ. I, 103-111.

479. Στις παλαιότερες απεικονίσεις του συγκαταλέγεται κοπτική εικόνα, χρονολογούμενη στον 6ο αιώνα, που φυλάσσεται σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού (Cabinet des Medailles), Durand, *Byzance: l'art byzantin dans les collections publiques françaises*, ό.π. (υποσημ. 432), 144, αριθ. 98. Glenn Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium* (Berkeley: University of California Press, 2001), 18, εικ. 1. Μαρία Σωτηρίου, «Παλαιολόγειος εικών του ἄρχαγγέλου Μιχαήλ», *ΔΧΑΕ Α'* (1959): 78-86, πίν. 31. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1998), 36-38.

480. Τη λατρεία του αρχαγγέλου στα Δωδεκάνησα μαρτυρούν τόσο τα μοναστήρια που τιμώνται στη μνήμη του, του Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Θάρι, του Ρουκουνιώτη και του Πανομήτη στη Σύμη, όσο και οι κολοσσικές απεικονίσεις του στο δεύτερο ζωγραφικό στρώμα της Αγίας Αικατερίνης στη Μεσαιωνική Πόλη, στον Άγιο Σπυρίδωνα της Λέρου (γύρω στο 1400), στον Προφήτη Αββακούμ στο Παραδείσι (πριν από το 1395) και στο τρίτο στρώμα τοιχογράφησης του Αγίου Φανουρίου στη Μεσαιωνική Πόλη, Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 135, 164. Εικονίζεται, επίσης, στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα (1289/90) (Ορλάνδος, «Μνημεία τῆς Ρόδου», 135) και στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372) (Βολανάκης, *Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου*, 44-47). Επιβλητική, μεγάλων διαστάσεων μορφή αρχαγγέλου έχει σωθεί στην εκκλησία της Παντοβασίλισσας στην Τρίγλεια της Βιθυνίας, Cyril Mango και Ihor Ševčenko, «Some Churches and Monasteries of the Southern Shore of the Sea of Marmara», *DOP* 27 (1973): εικ. 35.

481. Collette Lamy-Lassale, «Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne», στο Grabar και Hubert, *Synthronon*, 189-198. Piltz, «Middle Byzantine Court Costume», 39-51. Για την παρομοίωση των αυτοκρατόρων με τους αγγέλους, όπως προκύπτει από τα απευθυνόμενα προς αυτούς εγκώμια, Henry Maguire, «Style and Ideology in Byzantine Art», *Gesta* 28 (1990): 217-231.

482. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἐρμηνεία*, 46, 58, 174-175. *LCI* 1, 674-681. *RbK* III, στ. 14-119. Cyril Mango, «St. Michael and Attis», *ΔΧΑΕ IB'* (1984): 39-62.

483. Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Ἀρχάγγελος Μιχαήλ “ὁ φύλαξ”», *ΠΧΑΕ Α'* (1932): 18. *RbK* III, στ. 44. Για τον ρόλο του αρχαγγέλου ως φύλακα, βλ. επίσης, Μουρίκη, «Σπηλιά Πεντέλης», 101. Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Τοιχογραφίες σπίν Εὔβοια», 17, σμ. 49.

εκ παραλλήλου τον στρατιωτικό και τον τελετουργικό χαρακτήρα του ως επίσημου φρουρού<sup>484</sup>, σε συνάφεια με τη συναπεικόνισή του με τον στρατιωτικό άγιο Δημήτριο.

Ο άγιος Δημήτριος, μετωπικός, πεζός και πάνοπλος, πατά στο έδαφος σταθερά, με ευρύ άνοιγμα των σκελών. Οι απώλειες της ζωγραφικής άφησαν ανέπαφα μικρά μόνον τμήματα της ενδυμασίας και της εξάρτυσής του, της κεφαλής και του φωτοστεφάνου, αλλά εξαφάνισαν εντελώς το πρόσωπό του. Ο άγιος φορά κοντό στρατιωτικό χιτώνα με ταινιωτή, διάλιθη παρυφή, φολιδωτό θώρακα και μανδύα, η άκρη του οποίου τυλίγεται στον πήχη του χεριού του. Κρατά στο δεξιό χέρι τη λαβή του ξίφους του, το οποίο έχει ήδη ανασύρει κατά το ήμισυ από το θηκάρι, ενώ στον κορμό του διακρίνεται διαγωνίως η ταινία στήριξης της φαρέτρας ή της ασπίδας του. Λιθοκόσμητη ταινία περιελίσσεται στη θήκη του σπαθιού του, ενώ στην κεφαλή του φέρει «στεμματογύριο», διάδημα στολισμένο με διπλή σειρά πολύτιμων λίθων και κεντρικό πετράδι στο μέσον<sup>485</sup>. Στην παράσταση ακολουθείται ο εικονογραφικός τύπος που επικρατεί κατά τον 12ο και 13ο αιώνα, με την αυλική ενδυμασία<sup>486</sup> να έχει παραχωρήσει τη θέση της στη στρατιωτική περιβολή, δίνοντας έμφαση στην ηρωική διάσταση του αγίου<sup>487</sup>.

Ως προς τη δήλωση της φυσιογνωμίας, και πάλι υιοθετείται ο επικρατέστερος τύπος του αγένειου νεαρού με τα κοντά μαλλιά που ακολουθούν το περίγραμμα της κεφαλής<sup>488</sup>. Χαρακτηριστική στην

484. Πρβλ. την τοιχογραφία της μονής του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη, Παπαγεωργίου, «Ιδιάζουσαι τοιχογραφίαι», 202.

485. Παπαμαστοράκης, «Εικαστικό εγκώμιο», 232. Grotowski, *Arms and Armour*, 285-293.

486. Η απεικόνισή του με κοσμικά ενδύματα ως αυλικού αξιωματούχου επιβιώνει σποραδικά και με παραλλαγές έως και την παλαιολόγια περίοδο. Ως μάρτυρας εικονίζεται στις παλαιότερες απεικονίσεις του στην παλααιοχριστιανική βασιλική του Αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη, Γεώργιος και Μαρία Σωτηρίου, *Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, τ. 2 (Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 1952), πίν. 60-65. Ευτυχία Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου και Αναστασία Τούρτα, *Περίπατοι στη βυζαντινὴ Θεσσαλονίκη* (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Καπόν, 1997), εικ. 181-183. Για τις παραλλαγές στην εικονογραφία του αγίου, Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Βυζαντινὸν κιβωτίδιον μετὰ παραστάσεων ἐκ τοῦ βίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου», *ΑΕ* 1936: 101-136. Ο ίδιος, *Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος τῆς ζωῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου* (Θεσσαλονίκη, 1970). Νικόλαος Θεοδοκάς, «Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στρατιωτικοῦ καὶ ἐπίππου καὶ οἱ σχετικὲς παραδόσεις τῶν θαυμάτων», στο *Πεπραγμένα τοῦ θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*, τ. Β', 477-488. Christopher Walter, «St. Demetrius: The Myroblytos of Thessalonika», *ECHR* 5 (1973): 157-178. Ο ίδιος, *Warrior Saints*, 67-93. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 280-282. Paul Lemerle, «Note sur les plus anciennes représentations de saint Démétrius», *ΔΧΑΕ* 1' (1981): 1-10. Elisabeth Zachariadou, «Les nouvelles armes de saint Démétrius», στο *Ευψυχία, Mélanges offerts à Hélène Arweiler*, τ. II [Byzantina Sorbonensia 16] (Paris: Publications de la Sorbonne, 1998), 689-693. Παπαμαστοράκης, «Ιστορίες και ιστορήσεις», 222-228. Engalina Smirnova, «Remarques sur l'icônographie de Saint Démétrius», στο *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, 537-547. Νικόλαος Παζαράς, «Η εικονογραφική εξέλιξη της απεικόνισης του αγίου Δημητρίου: Από την πρώιμη τοπική παράδοση της Θεσσαλονίκης στον γενικευμένο τύπο της μέσης βυζαντινής περιόδου», *Βυζαντινά* 26 (2006): 369-394. Σιώμκος, «Εικονιστικός τύπος αγίου Δημητρίου», 293-318. Αριστοτέλης Μέντζος, «Ζητήματα της εικονογραφίας του αγίου Δημητρίου», *Βυζαντινά* 28 (2008): 363-392.

487. Τομεκονίς, «Les gépercussions du choix», 28-30. Νικόλαος Παζαράς, «Εικονογραφικοί τύποι του αγίου Δημητρίου», στο *Ὁ ἅγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Ὁρους* (Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, 2005), 37-48. Ο ίδιος, «Εικονογραφική εξέλιξη της απεικόνισης του αγίου Δημητρίου», ό.π. (υποσημ. 486), 375-376. Ενδεικτικά αναφέρονται οι παραστάσεις του αγίου στον ψηφιδωτό διάκοσμο του Οσίου Λουκά (πρώτο μισό 11ου αιώνα) (Diez και Demus, *Byzantine Mosaics*, πίν. VII. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, 90, 238), οι τοιχογραφίες στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (τέλη 12ου αιώνα) (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 33, εικ. 12), στον ναό του Σωτήρος στο Αλεποχώρι (Μουρίκη, *Ὁι τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα*, εικ. 56-57), στην Ευαγγελίστρια στο Γεράκι (Μουτσόπουλος και Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, εικ. 148), ορισμένες εικόνες της μονής Σινά (Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ*, τ. Α', εικ. 47. Μανάφης, *Σινά. Οἱ Θησαυροὶ τῆς Μονῆς*, 112, εικ. 40) και της μονής Βατοπαιδίου (Παπάγγελος, *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, 372, εικ. 315, 316).

488. Σιώμκος, «Εικονιστικός τύπος αγίου Δημητρίου», 295. Στην περιοχή της Δωδεκανήσου εντοπίζεται και ο δεύτερος φυσιογνωμικός τύπος του αγίου, με τους μακριούς βοστρύχους που φθάνουν μέχρι τον αυχένα, στον Άγιο Γεώργιο του Νοταρά στο Λευκό της Καρπάθου (τέλη 13ου αιώνα), Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 291, εικ. 120α. Ο άγιος εικονίζεται, επίσης, στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372), Βολανάκης, *Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου*, 54.

εξεταζόμενη τοιχογραφία είναι η ορμητική κίνηση του αγίου καθώς ανασύρει το σπαθί από τον κολεό του, ωσάν κίνηση προστασίας από επικείμενο κίνδυνο. Η χειρονομία αυτή θεωρείται ότι καθιερώθηκε από τη λατρευτική του εικόνα, η οποία επί αυτοκράτορος Μανουήλ Κομνηνού (1144-1180) μεταφέρθηκε από τη Θεσσαλονίκη στην Κωνσταντινούπολη και πιστεύεται ότι αντιγράφεται στην εντοιχισμένη στην πρόσοψη του Αγίου Μάρκου της Βενετίας ανάγλυφη μαρμάρινη εικόνα, λάφυρο της άλωσης του 1204<sup>489</sup>. Πανομοιότυπη είναι η κίνηση του χεριού και σε εικόνα της Πανακοθήκης Tretiakov, των αρχών του 13ου αιώνα<sup>490</sup>. Το μισοτραβηγμένο ή βγαλμένο εντελώς από το θηκάρι ξίφος, αν και άρρηκτα συνδεδεμένο με την εικονογραφία του αγίου Δημητρίου<sup>491</sup>, αποτελεί γνώρισμα και άλλων στρατιωτικών αγίων κατά τον 13ο αιώνα<sup>492</sup>, αλλά και του αρχαγγέλου Μιχαήλ στον ρόλο του ως φύλακα των ναών πλάι στις θύρες<sup>493</sup>. Ο συνδυασμός των δύο μορφών στο σημείο αυτό της σπηλαιώδους εκκλησίας πιθανώς να εκφράζει την πρόθεση για την προστασία των αναχωρητών από οποιαδήποτε, φυσική ή πνευματική, απειλή εναντίον της κοινότητας ή της ορθόδοξης πίστης τους.

Στην ανατολική πλευρά του εσωραχίου του ανατολικού τυφλού αψιδώματος εικονίζεται ο άγιος Παντελεήμων, ολόσωμος και μετωπικός, ισουΐψης σχεδόν με τον Χριστό του λαξευτού τέμπλου. Η επιγραφή *Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΤΕΛΕΥΜΟΝ* σημειώνεται εκατέρωθεν της κεφαλής του. Ο χιτώνας του αγίου είναι απλός, φαιόλευκος, ενώ πορτοκαλόχρωμο ένδυμα καλύπτει τους ώμους του και εμπρός τον θώρακα, σχηματίζοντας τετράγωνο άνοιγμα στον λαιμό. Τα αντικείμενα που κρατούσε στα χέρια του δεν διακρίνονται πλέον, αλλά, κατά τα συνήθη, θα επρόκειτο για την πυξίδα των φαρμάκων<sup>494</sup> και τη χειρουργική λαβίδα, το «πυργισκάριον» και το «τυφλάγκιστρον», εργαλεία δηλωτικά της ιατρικής του ιδιότητας<sup>495</sup>. Το εύσαρκο, αγένειο πρόσωπο του νεαρού μάρτυρα στεφανώνεται από σγουρή κόμη, με θυσανωτούς

489. Otto Demus, «Die Relieffkone der Westfassade von San Marco», *JÖBG* 3 (1954), 87-108. Reinhold Lange, *Die byzantinische Relieffkone* (Recklinghausen: Bongers, 1964), 87-88, αριθ. 28. Maguire, *Icons of Their Bodies*, 77, εικ. 67. Παπαμαστοράκης, «Ιστορίες και ιστορήσεις», 224-226, εικ. 8. Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο ακολουθεί αμφίγραπτη φορητή εικόνα με τους αγίους Δημήτριο και Γεώργιο, που προέρχεται από τον Άγιο Γεώργιο Μουζεβίκη Καστοριάς και χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, George Kakavas, «Dedicatory Inscriptions and Painter Signatures in Late-Byzantine and Post-Byzantine Icons from the Region of Kastoria», *AD* 57 (2002), Μελέτες: 406, εικ. 4.

490. Engelina Smirnova, «Culte et image de St. Démètre dans la principauté de Vladimir à la fin du XIIe siècle-début du XIIIe siècle», στο *Βυζαντινή Μακεδονία*, 273-276, εικ. 5, 6. Τίτος Παπαμαστοράκης, «Ο άγιος Δημήτριος ως πρότυπο ανδρείας», στο *Ο άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, ό.π. (υποσημ. 487), 29-36. Παρόμοια είναι η στάση του αγίου και στον Άγιο Παντελεήμονα στο Νέρεζι, όπου όμως τραβά το σπαθί του με το αριστερό χέρι, Sinkević, *Nerezi*, πίν. LIII. Η κίνηση επαναλαμβάνεται σε μεταγενέστερα έργα, όπως στην εικόνα του αγίου στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Μεσημβρίας (1400 και 18ος αιώνας), *Εικόνες από τις Θρακικές ακτές του Εύξεινου Πόντου, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού (Θεσσαλονίκη, 26 Νοεμβρίου 2011-4 Μαρτίου 2012, Λεβέντειο Δημοτικό Μουσείο Λευκωσίας, Μάρτιος-Απρίλιος 2012)*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Αναστασία Τούρτα (Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν, 2012), 85-86.

491. Σε παρόμοια στάση, όρθιος και έλκοντας το ξίφος από τον κολεό, εικονίζεται ο άγιος Δημήτριος στον ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφασιού, του τέλους του 13ου αιώνα, Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 291, σχέδ. 4, εικ. 10.

492. Η κίνηση ανάσχυσης του σπαθιού επισημαίνεται ήδη τον 11ο αιώνα στην ψηφιδωτή παράσταση του αγίου Μερκουρίου στο καθολικό της μονής του Οσίου Λουκά (Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, 53, εικ. 47), την τοιχογραφία του ίδιου αγίου στη χορεία των ολόσωμων στρατιωτικών αγίων στον Άγιο Νικόλαο Κασνίτση (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 61, εικ. 13. Maguire, *Icons of Their Bodies*, 52, εικ. 45) και εκείνη του αγίου Γεωργίου στην Παναγία τη Μαυριώτισσα στην Καστοριά (Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, εικ. 136).

493. Mouriki, «Panagia at Moutoullas», 195. Mirjana Tatić-Djurić, «Archanges gardiens de porte à Dečani», στο Djurić, *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle*, 359-366.

494. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 186-187, πίν. 196.

495. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 61.

βοστρύχους που διατάσσονται τριγύρω με διακοσμητικό ρυθμό. Τα μεγάλα μάτια με το λοξό βλέμμα, η ίσια μύτη, το μικρό στόμα και η δροσερή όψη του αποπνέουν γλυκύτητα και συνθέτουν μια μορφή προσπνή.

Ο ιατρός άγιος Παντελεήμων από την Νικομήδεια, «τὸ κάλλος ἑξαίσιος», παραπλήσιος στην εμφάνιση με τον άγιο Γεώργιο<sup>496</sup>, εικονίζεται με τα συνθή φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του εικονογραφικού του τύπου<sup>497</sup>. Η λατρεία του ήταν διαδεδομένη, ιδίως στις ανατολικές επαρχίες της αυτοκρατορίας<sup>498</sup> και η ένταξή του σε κείρια θέση του εικονογραφικού προγράμματος του ναυδρίου, δίπλα στο ιερό βήμα, συνάδει με την καθιερωμένη τοποθέτηση των αγίων Αναργύρων. Ο θαυματουργός άγιος έχαιρε ιδιαίτερης τιμής στα Δωδεκάνησα, μιας και στη διπλανή Τήλο υπήρχε η περίφημη ομώνυμη μονή<sup>499</sup>, η οποία, αν και στη σημερινή της μετασκευή χρονολογείται στον 15ο αιώνα, είναι πολύ πιθανό να είχε ιδρυθεί νωρίτερα<sup>500</sup>.

Στο υπολειπόμενο επάνω τμήμα της ανατολικής πλευράς του εσωραχίου του τόξου του ανατολικού τυφλού αψιδώματος, σε βραχύ διάχωρο, παριστάνεται ημίσωμος ο άγιος Ερμόλαος, με την ευανάγνωστη επιγραφή του αγιωνυμίου του *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΡΜΟΛΑΟΣ* να αναπτύσσεται με μεγάλα κεφαλαία γράμματα δεξιά και αριστερά επάνω στο κυανόχρωμο βάθος (Εικ. 76). Φορά λευκό χιτώνα, του οποίου η πορτοκαλόχρωμη απόληξη της χειρίδας διακρίνεται στον δεξιό καρπό, και σκούρο κυανό ένδυμα, που καλύπτει τον θώρακά του και φέρει λιθοποίκιλτες επενδύσεις στους βραχίονες και στο άνοιγμα του λαιμού. Ο άγιος, «γέρων, ὄξυγένης», με μακρόστενο πρόσωπο και κοντή, λευκή γενειάδα, κρατά με τα δύο του χέρια μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο, μάλλον πυξίδα για τη φύλαξη φαρμακευτι-

496. PG 115, στ. 448. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 165-167.

497. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 162, 207, 270, 293. LCI 8, 112-115. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 243-245. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 165-167. Damianos, Archbishop of Sinai, «The Medical Saints», 45-46. Réau, *Iconographie*, τ. III, 1024-1026.

498. Νικήτας Πάσσαρης, «Η εικονογραφία του αγίου Παντελεήμονα του ιαματικού», *Διαχρονία* 7 (2009): 23-40. Τα παλαιότερα παραδείγματα της μνημειακής ζωγραφικής εντοπίζονται σε εκκλησίες της Καππαδοκίας (Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 54, 119, 193. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 62) και στον δίκωχο ναό του Αγίου Παντελεήμονα στους Επάνω Μπουλαριούς της Μάνης (991/2) (Δρανδάκης, «Άγιος Παντελεήμων Μπουλαριών», εικ. 5β). Από το πλήθος των παραστάσεων του στη μνημειακή ζωγραφική ξεχωρίζουν οι τοιχογραφίες του στον Άγιο Παντελεήμονα στο Νέρεζι (Sinkević, *Nerezí*, πίν. XLIX), στο Βαčkονο (Bakalona, *Bachkono*, εικ. 74) και στη Soročani (Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. II, πίν. 35.4). Ο άγιος Παντελεήμων εικονίζεται και στην Αγία Αικατερίνη στη Μεσαιωνική Πόλη της Ρόδου, Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 137, 162-163.

499. Δημοσθένης Χαβιάρας, «Η ἐν Τήλῳ Ἱερᾶ Μονῆ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος», στο *Ἀνατύπωσις ἐκ τοῦ Μικρασιατικοῦ Ἡμερολογίου τοῦ 1911 τῆς κυρίας Ἑλένης Σ. Σβορώνου* (ἐν Σάμῳ, 1910). Χάρης Κουτελάκης, *Άγιος Παντελεήμονας Τήλου*. Ἐνα μοναστήρι-μνημείο για τη νίκη των χριστιανών στην πολιορκία της Ρόδου το 1480. *Ιστορική και αρχιτεκτονική διερεύνηση* (Αθήνα: Δήμος Τήλου, 1982), 27-39. *Δρόμοι του ορθόδοξου μοναχισμού. Μοναστήρια νησιών του Αιγαίου*, Πολιτιστικός-τουριστικός οδηγός, τ. 3, *Κρήτη, Δωδεκάνησα, Νησιά ΒΑ Αιγαίου* (Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 1999), 112-115 (Ελένη Παπαβασιλείου). Στην ίδια τη Ρόδο υπήρχε ναός αφιερωμένος στον άγιο, όπως συμπεραίνεται από ιπποτικό έγγραφο του έτους 1489 που αναφέρεται σε επιπικές δωρεές, στις οποίες προέβη το τάγμα με σκοπό την ανακαίνιση ορθόδοξων εκκλησιών και μονών της πόλης και της υπαίθρου, έπειτα από την πολιορκία του 1480 και τον καταστροφικό σεισμό του 1481. Ανάμεσά τους καταλέγεται και ναός του Αγίου Παντελεήμονα: «oratorio di San Pantaleone, della Madonna di Lindo, e di Polona», Bosio, *Dell'istoria della sacra religione*, ό.π. (υποσημ. 53), 506. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 29.

500. Στη διευκρίνιση της χρονολόγησης της ίδρυσης της μονής στην Τήλο θα συμβάλει η συντήρηση της λατρευτικής εικόνας της μονής, η οποία στη σημερινή της μορφή καλύπτεται από μεταγενέστερη ασπμένια επένδυση. Στο Βαθύ της Καλύμνου σώζεται, επίσης, ναός του Αγίου Παντελεήμονα με τοιχογραφίες του τέλους του 13ου ή των αρχών του 14ου αιώνα. Κουκιάρης, «Δύο ναοί», 170-182. Αξίζει, τέλος, να αναφερθεί και μια αδημοσίευτη δεσποτική εικόνα του αγίου με λαβή λιτάνευσης, η οποία χρονολογείται στον 14ο ή στον 15ο αιώνα και βρίσκεται σήμερα στον ενοριακό ναό του Αποστόλου Θωμά στη Μονόλιθο της Ρόδου, αλλά πιθανότατα προέρχεται από παλαιότερο προσκύνημα του Αγίου Παντελεήμονα στον γειτονικό οικισμό των Σιαννών.



Εικ. 76. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Ο άγιος Ερμόλαος.

κών ουσιών, που λειτουργεί ως δηλωτικό του επαγγέλματός του<sup>501</sup>. Στην τοιχογραφία ακολουθείται η εικονογραφική απόδοση του αγίου με κοσμική αμφίεση, που παραπέμπει κατευθείαν στην ιατρική του ιδιότητα, και όχι με ενδύματα πρεσβυτέρου<sup>502</sup>. Η θέση του στην εκκλησιαστική ιεραρχία δεν δηλώνεται από άλλο εικονογραφικό υπαινιγμό, όπως συμβαίνει σε ορισμένες παραστάσεις στις οποίες ο άγιος φορά επιτραχήλιο κάτω από τα ιατρικά ενδύματά του ή κρατά ευαγγέλιο<sup>503</sup>.

Η συναπεικόνιση του αγίου Ερμολάου με τον άγιο Παντελεήμονα είναι συνήθης, μιας και κατά την παράδοση ο πρώτος εισήγαγε τον δεύτερο στην ιατρική επιστήμη και τον μύπησε στον χριστιανισμό<sup>504</sup>, και απαντά σε πλήθος παραδειγμάτων στη μνημειακή ζωγραφική<sup>505</sup>. Στην περιοχή της Δωδεκανήσου,

501. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 215-216. Πρβλ. την παράστασή του σε φορητή εικόνα του Σινά (1220-1240), Georgi Parpulov, «Mural and Icon Painting at Sinai in the Thirteenth Century», στο *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai*, επιμ. Sharon Gerstel και Robert S. Nelson (Turnhout: Brepols, 2010), 363, εικ. 106.

502. Στους Αγίους Αναργύρους της Καστοριάς, ο άγιος Ερμόλαος παριστάνεται με αμφίεση πρεσβυτέρου να κρατά κλειστό κώδικα (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 27), όπως και στον Άγιο Στέφανο της Καστοριάς (10ος αιώνας) (Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 62, εικ. 16) και στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 95). Σε ορισμένες τοιχογραφίες αποδίδεται στον άγιο αξίωμα ανώτερο εκείνου που, σύμφωνα με την παράδοση, κατείχε και εικονίζεται με επισκοπικά άμφια, φαιλόνιο και ωμοφόριο, όπως παραδείγματος χάριν στο Sakli Killise στο Göreme της Καππαδοκίας (11ος αιώνας) (Restle, *Kleinasien*, τ. II, εικ. 42), στον Σωτήρα στο Αλεποχώρι (Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα*, 44, εικ. 60), στον Άγιο Δημήτριο του Κατσούρη στην Άρτα (τέλη 13ου-αρχές 14ου αιώνα) (Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες της Άρτας*, 171, εικ. 139) και, μεταγενέστερα, στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 200).

503. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, 87-88, πίν. XXXIII. Nicolaidès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», εικ. 95. Βλ. επίσης, Catherine Jolivet-Lévy και Emre Öztürk, «Nouvelle découverte en Cappadoce : les églises de Yüsekli», *CahArch* 34 (1987): 130.

504. PG 115, στ. 448. *ΘΗΕ* 9, 1139-1140.

505. Ήδη από τον 10ο αιώνα οι δύο άγιοι συναπεικονίζονται στον Άγιο Στέφανο της Καστοριάς (Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 61-62, εικ. 15, 16) και σε φορητή εικόνα της μονής της Αγίας Αικατερίνης του Σινά, περιβάλλοντας την Παναγία Βρε-



Εικ. 77. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Ο άγιος Κοσμάς.



Εικ. 78. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Ο άγιος Δαμιανός.

οι δύο άγιοι συμπεριλαμβάνονται και στο εικονογραφικό πρόγραμμα της Αγίας Άννας στο Βαθύ της Καλύμνου (τέλη 13ου αιώνα), σε συνεχόμενα σπηθάρια στον νότιο τοίχο του ιερού βήματος<sup>506</sup>.

Στο δυτικό ήμισυ της άντυγας του τόξου του ανατολικού τυφλού αψιδώματος, σε αντιστοιχία με τους άγιους Παντελεήμονα και Ερμόλαο, εικονίζονται οι άγιοι Ανάργυροι: ο άγιος Κοσμάς παριστάνεται ημίσωμος στο διάχωρο που σχηματίζεται ψηλά<sup>507</sup> (Εικ. 77) και ο άγιος Δαμιανός, ολόσωμος, καταλαμβάνει την κατακόρυφη πλευρά (Εικ. 78). Οι δύο αδελφοί μάρτυρες παρουσιάζονται με πανομοιότυπα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά. Έχουν κοντή, ίσια και καστανή κόμη, με δύο καμπυλωτές δέσμες μαλλιών να προβάλλονται ελαφρώς στο μέτωπο, προτεταμένα αυτιά, αγένειο, νεανικό πρόσωπο και ευγενές ύφος και φορούν τα τυπικά κοσμικά ενδύματα των ιαματικών αγίων: λευκό χιτώνα εσωτερικά και πολυτελές ένδυμα, βαθυκύανο ο Δαμιανός και πορτοκαλόχρωμο ο Κοσμάς, με τραχηλιά και λιθοκόσμητα επιρράμματα στους βραχίονες και στην παρυφή του λαιμού. Ο άγιος Δαμιανός κρατά στο αριστερό του χέρι ορθογώνια παραλληλεπίπεδη πυξίδα με κλειστό κάλυμμα και ελικοειδή δια-

φοκρατούσα (Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, 87-88, πίν. XXXIII). Βλ. επίσης τις παραστάσεις των δύο αγίων στους Αγίους Αναργύρους της Καστοριάς (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 24), στην Παναγία την Αρακιώτισσα στα Λαγουδερά (Nicolaidès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», εικ. 95, 96), στον Άγιο Πέτρο Γαρδενίτσας (Δρανδάκης, «Άγιος Πέτρος Γαρδενίτσας», 87, 123, εικ. 17α), στους Αγίους Αναργύρους Κηπούλας (ο ίδιος, «Άγιοι Ανάργυροι Κηπούλας», 114, πίν. 37α), στον Άι-Στράτηγο Μπουλαριών (ο ίδιος, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, 404, εικ. 21, 71, πίν. 110), στον Άγιο Πέτρο της Καστανίας (ο ίδιος, «Έρευνα εις την Μεσσηνιακήν Μάνην», 219), στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά (Πανσελίνου, «Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά», 184, εικ. 15, 16), στη Φανερωμένη στα Φραγκουλιάνικα (1322/3) (Κωνσταντινίδη, *Ο ναός της Φανερωμένης*, 63), στο Αλεποχώρι Μεγαρίδας (Μουρίκη, *Οί τοιχογραφίες του Σωτήρα*, 44, εικ. 60) και στο Παλιομονάστηρο του Βρονταμά (Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο Βρονταμά», 174, πίν. 83β και γ).

506. Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας», 402, εικ. 7.

507. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», πίν. 113α, 114α.

κόσμιση στις πλευρές και στο δεξιό, λεπτό, μακρόστενο ιατρικό εργαλείο που ομοιάζει με νυστέρι ή λαβίδα. Ο άγιος Κοσμάς, σε ανάλογη στάση με εκείνη του αγίου Ερμούλου, κρατά με τα δύο του χέρια κυλινδρικό φαρμακοδοχείο<sup>508</sup>.

Τα αναφερόμενα στα συναξάρια ζεύγη των αγίων Αναργύρων είναι τρία, αλλά, στην προκειμένη περίπτωση, πρέπει να εικονίζεται το συνηθέστερο από αυτά, των ασιατών αγίων<sup>509</sup>, οι οποίοι εικονίζονται αγένειοι<sup>510</sup>. Σύμφωνα με τα σωζόμενα παραδείγματα, οι απεικονίσεις των αγίων Κοσμά και Δαμιανού αγένειων και αμούστακων, στις οποίες ανήκει και η τοιχογραφία του ασκηταριού του Αγίου Νικήτα, είναι σπανιότερες, καθώς στην πλειονότητα των περιπτώσεων παριστάνονται είτε γενειοφόροι είτε με λεπτό μύστακα και διακριτική γενειάδα<sup>511</sup>. Ορισμένες μάλιστα φορές είναι τόσο αδιόρατη η τριχοφυΐα αυτή, που προκλήθηκε σύγχυση στους μελετητές ως προς την κατάταξή τους σε γενειοφόρο ή αγένειο τύπο<sup>512</sup>.

Σε ολόκληρη την επιφάνεια της κάτω πλευράς του τυμπάνου του δυτικού τυφλού αφιδώματος απλώνεται η μεγαλειώδης παράσταση του αγίου Γεωργίου έφιππου δρακοντοκτόνου<sup>513</sup>, που συ-

508. Σχετικά με τα ιατρικά εργαλεία των ιαματικών αγίων γενικότερα, βλ. ακόμα Ξυγγόπουλος, «Τὸ ἀνάγλυφον τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων», 84-84, σημ. 6. Lawrence J. Bliquez, «Two Lists of Greek Surgical Instruments and the State of Surgery in Byzantine Time», *DOP* 38 (1984): 187-204.

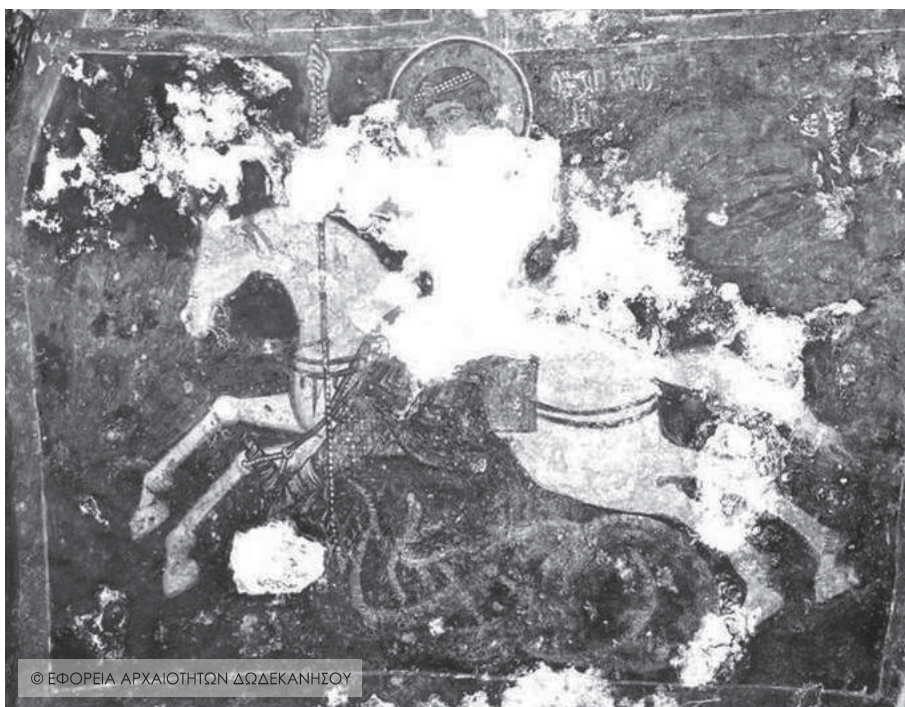
509. Για τη διάδοση της λατρείας και τα προβλήματα της εικονογραφίας των αγίων Αναργύρων, Αρχιμανδρίτης Σίλας Κουκιάρης, «Τα ζεύγη των αγίων Αναργύρων σε ομάδα. Μερικές παρατηρήσεις», *Βυζαντινά* 28 (2008): 307-330. Τα τρία ζεύγη των αγίων Αναργύρων που μαρτυρούνται στις πηγές κατ'όνομα από τη Μικρά Ασία (πρόκειται για τους υιούς της αγίας Θεοδότης), από τη Ρώμη και από την Αραβία. Συνήθως οι εκ Μικράς Ασίας άγιοι εικονίζονται αγένειοι, Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἐρμηνεία*, 161-162 και 278. Hippolyte Delehay, «Les recueils antiques des miracles des Saints», *AnBol* 43 (1925): 8-18. *RbK* II, στ. 1078-1080. Heinz Skrobucha, *Kosmas and Damian* (Recklinghausen: Bongers, 1965). Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 240-243. Thomas Mathews και Ernest J. W. Hawkins, «Notes on the Atik Mustafa Pasa Camii in Istanbul and Its Frescoes», *DOP* 39 (1985): 131-132. Cyril Mango, «On the Cult of Saints Cosmas and Damian at Constantinople», στο *Θυμίαμα*, τ. 1, 189-192. Damianos, Archbishop of Sinai, «The Medical Saints», 42-44. Αναφορά στον εικονογραφικό κύκλο των αγίων, Tomekonić, «Les répercussions du choix», 32-34.

510. Για τη διάκριση των τριών συζυγιών των αγίων Αναργύρων και τους αγένειους και γενειοφόρους τύπους, Ξυγγόπουλος, «Τὸ ἀνάγλυφον τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων», 87-90. Στην ομάδα των τοιχογραφημένων ναών που περιέχουν απεικονίσεις των αγίων Κοσμά και Δαμιανού αγένειων, συγκαταλέγονται ο Άγιος Παντελεήμων στο Nerezi (Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. I, 88.3), ο Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι (1303) (Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι*, 96, εικ. 29) και ο Άγιος Νικόλαος Ριτζάνων στον Οξύλιθο της Εύβοιας (1304) (Ιωάννου, *Τοιχογραφίες τῆς Εύβοίας*, πίν. 34), ο Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο Αττικής (τέλη 13ου αιώνα) (Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Ταξιάρχης στὸ Μαρκόπουλο», 212, πίν. 112), ο ναός του Χριστού στα Μεσκά της Κρήτης (1303) [Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Δύο βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς δυτικῆς Κρήτης», *ΑΒΜΕ Η'* (1955-1956): 147, εικ. 15], ο Άγιος Νικόλαος στην Κλένια Κορινθίας (Δρανδάκης, «Άγιος Νικόλαος Κλένιας», πίν. 11, εικ. 13) και ο Άγιος Νικήτας στον Καραβά της Μάνης (τέλη 13ου αιώνα) (Γκιολές, «Άγιος Νικήτας Καραβά», 171). Βλ. και την εικόνα του 10ου αιώνα από την Παναγία τη Χρυσαιλιωτίσση στην Κύπρο, Παπαγεωργίου, *Εἰκόνες τῆς Κύπρου*, 9, εικ. 4α και β. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 133, εικ. 111.

511. Όπως στην Παναγία των Χαλκῶν της Θεσσαλονίκης (Τσιτουρίδου, *Παναγία των Χαλκῶν*, 12, εικ. 1), στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 30, εικ. 6) και στο ασκηταριό του Βασσαρά της Λακωνίας (Μπακούρου, «Ασκηταριὰ τῆς Λακωνίας», 413-414, εικ. 11, 12).

512. Βλ. τον άγιο Δαμιανό του Αγίου Νικολάου στον Ελαιώνα Σερρών (12ος αιώνας) [Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας. «Περὶ τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἐλαιῶνος Σερρῶν», *ΑΑΑ* IV (1971): 56, εικ. 4. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 241-245], τους αγίους Αναργύρους στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνεσι (1284) (Λασιθιωτάκης, «Δύο ἐκκλησίες», 44, πίν. 24) και στον Άγιο Στέφανο της Καστοριάς (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 98α). Βλ. και Deliyanni-Dori, «Eine Gruppe», 52, εικ. 10, 53, εικ. 11, 54, εικ. 12. Αγένειοι εικονίζονται οι δύο άγιοι σε ανάγλυφη μαρμαρίνη εικόνα εντοιχισμένη στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας, Lange, *Die byzantinische Reliefkone*, ό.π. (υποσημ. 489), εικ. 27. Ξυγγόπουλος, «Τὸ ἀνάγλυφον τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων», 84-85, πίν. 47.

513. Για την εικονογραφική απόδοση και τη λατρεία του αγίου, η βιβλιογραφία είναι πολύ πλούσια. Αναφέρονται επιλεκτικά, *LCI* 6, στ. 365-373, *RbK* II, στ. 1034-1035, Réau, *Iconographie*, τ. III.2, 511. Josef Myslivec, «Saint Georges dans l'art chrétien oriental», *ByzSl* 5 (1933-1934): 304-375. Tomekonić, «Les répercussions du choix», 39. Christopher Walter, «The Origins of the Cult of Saint George», *REB* 53 (1995): 295-326. Ο ίδιος, «Η εικονογραφία του αγίου Γεωργίου με τον δράκοντα», *5ο ΣΒΜΑΤ* (1985): 101-102. Nikolaj Ončarov, «Sur l'iconographie de St. Georges aux XIe-XIIe siècles», *ByzSl* 52 (1991): 121-129. Walter,



Εικ. 79. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Ο άγιος Γεώργιος έφιππος δρακοντοκτόνος.

νοδεύεται από την επωνυμία ο *ΚΑΠΠΑΔΩΞΙ* (Εικ. 79). Αν και κατεστραμμένη σε μεγάλο τμήμα της, η τοιχογραφία διατηρεί τη μεγαλοπρέπεια μιας επικής σύνθεσης, καθώς το άσπρο άτι αποτυπώνεται σε στιγμή πλήρους καλπασμού, αιωρούμενο υπεράνω της γραμμής του εδάφους<sup>514</sup>. Ο άγιος, κρατώντας τα ντρία με το αριστερό του χέρι, βυθίζει το μαργαριτοστόλιστο δόρυ που υψώνει με το δεξιό μέσα στο στόμα οφιοειδούς, φολιδωτού δράκοντα, ο οποίος συσπειρώνεται κάτω από τα πόδια του αλόγου. Η ενδυμασία του έχει σχεδόν εξ ολοκλήρου καταστραφεί και διακρίνονται μόνον η παρυφή του στρατιωτικού χιτώνα και του θώρακα, οι κατάκοσμες, καστανές δρομίδες, οι περικνημίδες που τυλίγονται στα πόδια του<sup>515</sup> και το διάδημα που στέφει την κεφαλή του. Η σκευή του λευκού ίππου είναι εξίσου πολυτελής, με λεπτομέρειες όπως τα ντρία που στολίζονται στα άκρα του με λευκούς λίθους και το καστανέρυθρο, κεντητό ύφασμα της σέλας.

Το ηρωικό επεισόδιο της δρακοντοκτονίας συνδέθηκε κατεξοχήν με τον άγιο Γεώργιο, έναν από τους πλέον δημοφιλείς αγίους των ανατολικών επαρχιών της αυτοκρατορίας<sup>516</sup>. Στην τοιχογραφία

*Warrior Saints*, 109-144. Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, ό.π. (υποσημ. 367), 209-213, 246-249. Grotowski, *Arms and Armour*, 108-109.

514. Σε ορμητικό καλπασμό, χωρίς να αγγίζουν το έδαφος, εικονίζονται και οι έφιπποι στρατιωτικοί άγιοι στο Παλιομονάστηρο του Βρονταμά, Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο Βρονταμά», 184, πίν. 97.

515. Το ρομβοειδές κόσμημα που τις κοσμεί είναι σύνθετες στην εξάρτυση στρατιωτικών αγίων, Δρανδάκης, «Άγιος Θεόδωρος στον Τσόπακα», 253.

516. Για τις εκκλησίες και τις μονές του Αγίου Γεωργίου στην Κωνσταντινούπολη, Raymond Janin, «*Les églises byzantines des saints militaires (Constantinople et banlieue)*», *EO* 33 (1934): 163-180. Το περιεχόμενο της παράστασης εκφράζει τον θρίαμβο του καλού εναντίον του κακού, αλλά φορτίζεται και με περαιτέρω κοινωνικές και ιδεολογικές προεκτάσεις, Νικόλαος Πολίτης, «Τὰ έλληνικά δημώδη άσματα περί τής δρακοντοκτονίας του άγιου Γεωργίου», *Λαογραφία* 4 (1912-1913): 185-215. David Howell, «St. George as Intercessor», *Byz* 39 (1969): 121-136. Christopher Walter, «The Intaglio of Solomon in the Benaki Museum



του Αγίου Νικήτα επιλέγεται ο δυναμικότερος τύπος του έφιππου αγίου, με το άλογο σε καλπασμό, όχι απλώς με τα δύο μπροστινά πόδια ανασπκωμένα, αλλά χωρίς καν να αγγίζει το έδαφος<sup>517</sup>. Από την εμφάνισή του αξίζει να σημειωθεί το «στεμματογύριο», όπως ονομάζεται ο πολύτιμος στέφανός του, στοιχείο που συμπληρώνει την αμφίεση των στρατιωτικών αγίων από τον 12ο αιώνα, υποδηλώνοντας την προέλευσή τους από τους κύκλους της αριστοκρατικής τάξης<sup>518</sup>.

Η επωνυμία ο *Καππαδώξ* που συνοδεύει τον άγιο δηλώνει τον τόπο της καταγωγής του και την αφετηρία της προέλευσης της λατρείας του. Αναγράφεται και σε άλλες παραστάσεις του, όπως στην τοιχογραφία του στον ναό του Αγίου Γεωργίου του Βάβυλα στην Επίδαυρο Λιμηρά<sup>519</sup>, στην ομώνυμη εκκλησία (Kirk dam Alti Kilisse) της Καππαδοκίας (1283-1295)<sup>520</sup> και στην Παναγία του Μουτουλλά στην Κύπρο (τέλη 13ου αιώνα)<sup>521</sup>. Στη Ρόδο, το προσωνόμιο απαντά, επίσης, στον Άγιο Ιωάννη στην Κρητηνία και στον Άγιο Μηνά στη Λίνδο, που χρονολογούνται στον 15ο αιώνα<sup>522</sup>. Κατά τον 13ο αιώνα, η λατρεία του αγίου γνώρισε μεγάλη διάδοση στα σταυροφορικά βασίλεια της Ανατολής, ενώ την ίδια εποχή η εικόνησή του σχετίσθηκε με τα κατορθώματα των ιπποτικών ταγμάτων και τις παρελάσεις των αλόγων τους<sup>523</sup>. Μάλιστα έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι η προσπάθεια για τη ρεαλιστικότερη απόδοση

and the Origins of the Iconography of Warrior Saints», *ΔΧΑΕΙΕ'* (1989-1990): 33-43. Maguire, *Icons of Their Bodies*, 118-132. Oya Pancaroğlu, «The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia», *Gesta* 43/2 (2004): 151-164. Christopher Walter, «The Thracian Horseman: Ancestor of the Warrior Saints?», στο *Byzantine Thrace*, 657-673. Παπαμαστοράκης, «Ιστορίες και ιστορήσεις», 220.

517. Σε αντίθεση με τον εικονογραφικό τύπο του έφιππου αγίου με το άτι του να παρελαύνει, Νανώ Χατζηδάκη, «Κρητική εικόνα του αγίου Γεωργίου καβαλλάρη σε παρέλαση. Από τη δωρεά Στεφάνου και Φραγκίσκου Βαλλιάνου στο Μουσείο Μπενάκη», *Τα Νέα των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη*, Οκτ.-Δεκ. 1989: 9-23. Η ίδια, «Saint George on Horseback "in Parade". A Fifteenth Century Icon in the Benaki Museum», στο *Θυμίαμα*, 61-65.

518. Παπαμαστοράκης, «Εικαστικό εγκώμιο», 232. Ο ίδιος, «Ιστορίες και ιστορήσεις», 219-220.

519. Δρανδάκης κ.ά., «Επίδαυρος Λιμηρά», 447. Kerpetzi, «À propos d'une représentation du Jugement dernier», 405, εικ. 7 στη σ. 404. Για το προσωνόμιο, βλ. επίσης Γεώργιος Δημητροκάλλης, *Συμβολαί εις τήν μελέτην των βυζαντινών μνημείων τής Νάξου* (Αθήνα, 1972), 31-32.

520. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, ό.π. (υποσημ. 268), 202, εικ. 49.

521. Mouriki, «Moutoullas», 193-194, εικ. 20. Το επίθετο χαρακτηρίζει τον άγιο και σε φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου της Πάφου, Παπαγεωργίου, *Εικόνες τής Κύπρου*, αριθ. 53, 77, 79. Sophocles Sophocleous, *Icons of Cyprus, 7th-20th Century* (Nicosia: Museum Publications, 1994), 75-76, 122 (αριθ. 1b).

522. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες. Στον άγιο Γεώργιο αποδίδεται, πλην της αναφερόμενης, πληθώρα άλλων προσδιοριστικών επωνυμιών, που πηγάζουν άλλοτε από τοπωνυμικές ενδείξεις των ναών του και άλλοτε από ιδιότητες που του προσάπτονται. Μεταξύ πολλών άλλων αναφέρονται οι επωνυμίες «Διασορίτης», που μάλλον είναι και η συνθέστερη [Γεώργιος Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», *Βυζαντινά* 25 (2005): 54], «Πλατανίτης», στον ναό του Αγίου Γεωργίου έξω από το χωριό Βιάννος του Ηρακλείου Κρήτης [Τίτος Παπαμαστοράκης, «Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης», *ΔΧΑΕΙΔ'* (1987-1988): 315], «Ανυδριώτης» [Κωνσταντίνος Λασιθιωτάκης, «Άγιος Γεώργιος ο Ανυδριώτης», *ΚρητΧρ* 13 (1959): 143-170], «Περιβολίτης» (Αγγελική Κατσιώτη, «Άγιος Γεώργιος ο Πολιβαριώτης: μια εικόνα a la "maniera cypria" στην Πάτμο», στο Κατσαρός και Τούρτα, *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, 542. Για τις επωνυμίες που επικωριάζουν στην Κρήτη, Ζαχαρίας Τσιρπανλής, *Κατάστιχο εκκλησιών και μοναστηρίων του κοινού (1248-1548)* (Ιωάννινα: Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 1985), 75.

523. Η λατρεία του αγίου Γεωργίου, όπως και γενικώς των έφιππων στρατιωτικών αγίων, γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στα σταυροφορικά βασίλεια της Ανατολής, Paul Deschamps, «Combats de cavalerie et épisodes des Croisades dans les peintures murales du XIe et du XIIIe siècle», *OCF* 13 (1947): 454-474. Weitzmann, «Byzantium and the West», 53-93. Robin Cormack, «A Crusader Painting of Saint George: "maniera greca" or "lingua franca"», *BurlMag* 126 (march 1984): 132-141, πίν. 5, 7, 8. Lucy Anne Hunt, «A Woman's Prayer to St Sergios in Latin Syria: Interpreting a Thirteenth-Century Icon at Mount-Sinai», *BMGS* 15 (1991): 103-104 (=Byzantium, Eastern Christendom and Islam, τ. 2, αριθ. XIV, 87-88). Jaroslav Folda, «The Freiburg Leaf: Crusader Art and Loca Sancta around the Year 1200», στο *The Experience of Crusading*, επιμ. Peter Edbury κ.ά., τ. 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 113-134. Ο ίδιος, «Mounted Warrior Saints in Crusader Icons: Images of the Knighthoods



Εικ. 80. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Ο απόστολος Παύλος.



Εικ. 81. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Η αγία Κυριακή.

των περήφανων, αρχοντικών ζώων ίσως είναι απόρροια του ιπποτικού ιδεώδους που διαδόθηκε με την επέλαση των σταυροφόρων<sup>524</sup>.

Στην ανατολική πλευρά του εσωραχίου του δυτικού τυφλού αψιδώματος της νότιας πλευράς του ναυδρίου, κάτω από την παράσταση της Μεταμόρφωσης, εικονίζεται ο απόστολος Παύλος (Εικ. 80). Ολόσωμος, σε στάση τριών τετάρτων ο άγιος ευλογεί με το δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό φαίνεται ότι κρατούσε, πιθανότατα, κλειστό κώδικα. Η στροφή της μορφής, αλλά και η κατεύθυνση του βλέμματός του άγουν στην υπόθεση ότι βρισκόταν σε αντιστοιχία με κάποια άλλη μορφή ενδεχομένως της απέναντι πλευράς<sup>525</sup>. Ο απόστολος παριστάνεται αναφαλαντίας, περίφροντις, με μακριά καστανή

of Christ», στο *Knighthoods of Christ. Essays on the History of the Crusades and the Knights Templar, Presented to Malcolm Barber*, επιμ. Norman Housley (Aldershot: Ashgate, 2007), 87-107. Mat Immerzeel, «Divine Cavalry. Mounted Saints in Middle Eastern Christian Art», στο *East and West in the Crusader States. Context-Contacts-Confrontations*, επιμ. Krijnie Ciggaar και Herman Teule (Leuven: Uitgeverij Peeters, 2003), 273-281. Ο ίδιος, «Holy Horsemen and Crusader Banners: Equestrian Saints in Wall Paintings in Lebanon and Syria», *Eastern Christian Art* 1 (2004): 29-60. Βλ. και την παράσταση του αγίου Γεωργίου του Λυτρωτή στο παρεκκλήσι στο Crac des Chevaliers (τέλη 12ου αιώνα), στη σταυροφορική Παλαιστίνη, Jaroslav Folda, «Crusader Frescoes at Crac des Chevaliers and Marqab Castle», *DOP* 36 (1982): 178-192.

524. Mouriki, «Panagia at Moutoullas», 195.

525. Συνήθως ο απόστολος Παύλος βρίσκεται σε συστοιχία με τον απόστολο Πέτρο, όπως στην Παναγία του Μουτουλλά

γενειάδα<sup>526</sup> και βαθιές ρυτίδες στο μέτωπο και φορά φαιόλευκο χιτώνα και καστανό ιμάτιο<sup>527</sup>. Η πληθώρα των απεικονίσεων του στα εικονογραφικά προγράμματα των ναών του 13ου και 14ου αιώνα είναι χαρακτηριστική<sup>528</sup> και συχνότερα συναπεικονίζεται με τον απόστολο Πέτρο<sup>529</sup>. Στα Δωδεκάνησα, οι δύο απόστολοι εικονίζονται μαζί στον ημικύλινδρο της νότιας κόγχης στη δίοκοχη εκκλησία του Αγίου Παύλου στα Λιβάδια της Τήλου, η οποία χρονολογείται μεταξύ των ετών 1274 και 1282 και έχει θεωρηθεί ότι αντανάκλα τη φιλενωτική πολιτική που εφαρμόστηκε έπειτα από τη Σύνοδο της Λυών<sup>530</sup>.

Ανάμεσα στις ανδρικές μορφές που κοσμούν το ναύδριο ξεχωρίζει η γυναικεία παρουσία της αγίας Κυριακής στη νότια πλευρά του τόξου μεταξύ των δύο διαμερισμάτων του κυρίως ναού, ακριβώς κάτω από τη Σταύρωση (Εικ. 81). Η αρχοντοπούλα που, σύμφωνα με τα αγιολογικά κείμενα ήταν σπάνιας ομορφιάς, προτείνει την παλάμη του αριστερού της χεριού στη συνήθη στάση των μαρτύρων και με το δεξιό κρατά λευκό σταυρό με δύο οριζόντιες κεραιές. Φορά πολυτελές κυανό φόρεμα και βαθυκόκκινο μανδύα με διπλή σειρά μαργαριταριών στις παρυφές, ο οποίος κουμπώνει με κυκλοτερή πόρπη στον λαιμό<sup>531</sup>. Έχει καλυμμένη την κεφαλή της με σφικτά δεμένο, κεντημένο κεφαλόδεσμο, διακρινόμενο

(Mouriki, «Panagia at Moutoullas», 195, εικ. 22) και στην Παναγία τη Βρεσενίτισσα, Νικόλαος Δρανδάκης, «Παναγία ή Βρεσενίτισσα», *ΛακΣπ* 4 (1979) (=Πρακτικά Α΄ Λακωνικού Συνεδρίου, Σπάρτη-Γύθειο, 7-11 Οκτωβρίου 1977): 175, εικ. 23, 24.

526. «Ο δὲ ἀπόστολος Παῦλος ἦν τῆ εἰδέᾳ κονδοειδῆς, μικρομεγέθης, ἀναφάλας, ψιλὸς τῆ κεφαλῇ, ἀγγυλαῖος ταῖς κνήμας, μιξαῖπιλιος τὴν κάραν καὶ τὸ γένειον», Χατζηδάκης, «Ἐκ τῶν Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου», 412.

527. Για την εικονογραφία των αποστόλων Πέτρου και Παύλου κατά την παλαιохριστιανική περίοδο, Κάτια Λοβέρδου, «Θραύσματα πηλίνων πρωτοχριστιανικών δίσκων στο Μουσείο Μπενάκη», *ΔΧΑΕ* Ε΄ (1966-1969): 240. Ναταλία Πούλου-Παπαδημητρίου, «Ορθογωνικός πήλινος δίσκος του Μουσείου Μπενάκη», στο *Αντίφωνον*, 356. Γκιολές, «Εικονογραφικά θέματα», 263-268. Για μια ενδιαφέρουσα απεικόνιση των δύο στην αψίδα των Αγίων Αποστόλων στο Περαχωριό, βλ. Tania Velmans, «L'image de la conque absidale des Saints-Apôtres de Pérachorio et son rapport avec le thème dominant du décor», στο *Ευφρόσυνον*, τ. 2, 670-675, πίν. 371.

528. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τοιχογραφία στην Οδηγήτρια του Μυστρά, Dufrenne, *Les programmes iconographiques*, 12, σχέδ. XI, εικ. 30. Πρβλ. και την απεικόνιση του αγίου στον Άι-Γιαννάκη Ζαραφώνας, με τεχνοτροπική ακόμα ομοιότητα με την εξεταζόμενη τοιχογραφία, Δρανδάκης, «Αϊ-Γιαννάκης στη Ζαραφώνας», 139, πίν. 73, 74.

529. Σε παρόμοια διάταξη, στην πρόσοψη των παραστάδων ή στην ανατολική πλευρά των δυτικών πεσσών εικονίζονται οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος στον Άγιο Θεόδωρο Άνω Πούλας της Μέσα Μάνης (π. 1270) (Γκιολές, «Άγιος Θεόδωρος Άνω Πούλας», 287) και στον Άγιο Νικόλαο στο ομώνυμο χωριό της Μονεμβασίας (Δρανδάκης, «Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας», 40, εικ. 2). Για την παράσταση του Ασπασμού, Karoline Kreidl-Papadopoulos, «Die Ikonen mit Petrus und Paulus in Wien. Neue Aspekte zur Entwicklung dieser Rundkomposition», *ΔΧΑΕ* Ι΄ (1980-1981): 346-356. Herbert L. Kessler, «The Meeting of Peter and Paul in Rome: An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood», *DOP* 41 (1987): 265-275. Sharon Gerstel, «Embraces in Communion Scenes of Byzantine Macedonia», *CahArch* 44 (1996): 144-148. Maria Constantoudaki-Kitromilides, «Concordia Apostolorum: The Embrace of Saints Peter and Paul. A Paleologan Icon in Bologna», στο *Byzantium. Identity, Image, Influence, XIX International Congress of Byzantine Studies (University of Copenhagen, 18-24 August 1996)*, επιμ. Karsten Fledelius (Copenhagen: Danish Committee for Byzantine Studies, 1996), 5213. Sinkevič, *Nerezi*, 30-35, εικ. XIX. Victoria Kepetzi, «Autour d'une inscription métrique et de la représentation des apôtres Pierre et Paul dans une église en Élide», στο *Ritual and Art, Byzantine Essays for Christopher Walter*, επιμ. Pamela Armstrong (London: Pindar, 2006), 16-181. Bojan Miljković, «Ο ασπασμός του αγίου Πέτρου και Παύλου. Once again on the Fragment of a Fresco in Vatopedi», *ZRVI* 46 (2009): 107-116.

530. Αγγελική Μπτσάνη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Παύλου στα Λιβάδια Τήλου», *ΔωδΧρ* Κ΄ (2005): 150-153, εικ. 5. Γενικότερα, το θέμα του εναγκαλισμού των δύο αποστόλων, που απαντά σε αρκετά μνημεία φραγκοκρατούμενων περιοχών, του τέλους του 13ου ή των αρχών του 14ου αιώνα, έχει υποτεθεί ότι καθιερώθηκε για λόγους άσκησης θρησκευτικής πολιτικής. Το θέμα απαντά στην Αγία Μαρίνα στα Φούτια της Επιδαύρου Λιμηράς (π. 1300) και στον Άγιο Πέτρο της Καστανίας (13ος αιώνας), Δρανδάκης κ.ά., «Επίδαυρος Λιμηράς», 405. Επίσης, στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι της Εύβοιας (1303), Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι*, 80.

531. Ο πλούμιστος μανδύας της αγίας, σήμα κατατεθέν της προέλευσής της από πλούσια και αρχοντική οικογένεια, φέρει σχετικά απλοποιημένο διάκοσμο, σε σύγκριση μάλιστα με τοιχογραφίες σε άλλα μνημεία, όπως στην Αγία Βαρβάρα στην Έρημο της Μάνης (Δανάη Χαραλάμπους, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Αγίας Βαρβάρας στην Έρημο Μάνης», στο *Ελευθερίου και*

στην αριστερή πλευρά. Λευκό, κεντητό μαντήλι, λοξά τοποθετημένο, σκεπάζει, εκτός από τμήμα του κεφαλιού, και τον δεξιό της ώμο, αφήνοντας ελεύθερη να ξεχυθεί φιλάρεσκα στον αριστερό ώμο της μια λεπτή δέσμη από τα καστανά μαλλιά της. Πλουμισμένη με σταυρόσχημα άνθη, η καλύπτρα φέρει στο τελείωμά της παράλληλες, ανισοπαχείς, κόκκινες υφαντές ταινίες. Η πολυτελής μορφή του κεφαλόμενου με τη διπλή επένδυση και τον εμφανή βόστρυχο στο πλάι προσδίδουν στην εικονιζόμενη αγία τη δροσιά ενός νεαρού κοριτσιού. Ο ρωπογραφικός χαρακτήρας αυτού του συμπληρωματικού εξαρτήματος της αμφίεσης είναι πιθανό να αντικατοπτρίζει σύγχρονες ενδυματολογικές τάσεις της εποχής και προσφέρει στην παράσταση μια αίσθηση κοσμικής πολυτέλειας<sup>532</sup>.

Η απεικόνιση της αγίας Κυριακής, που μαρτύρησε επί Διοκλετιανού στην περιοχή της Μικράς Ασίας, είναι συνήθης σε μνημεία του 13ου αιώνα και κυρίως στην Πελοπόννησο<sup>533</sup> και την Κύπρο<sup>534</sup>. Σε κάποιες παραστάσεις ο λώρος της διακοσμείται κατακορύφως με μετάλλια που περιέχουν γυναικείες προτομές, προσωποποιήσεις των ημερών της Μεγάλης Εβδομάδας<sup>535</sup>. Στην περίπτωση της ροδιακής εκκλησίας υιοθετήθηκε μεν ο απλούστερος τύπος της αγίας, αλλά ο εικονογραφικός της συμβολισμός σε σχέση με τη λειτουργική ακολουθία και την ημέρα του Πάσχα υποδηλώνεται με την τοποθέτησή της σε συνέχεια της Σταύρωσης και απέναντι από την παράσταση της Ανάστασης<sup>536</sup>. Η σύνδεση της

Μέξια, *Επιστημονικό Συμπόσιο για τη βυζαντινή Μάνη*, 205, εικ. 35.3, πίν. ix.2) και στον Άγιο Παντελεήμονα στους Άνω Μπουλαριούς (στρώμα του τέλους του 13ου ή των αρχών του 14ου αιώνα) (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, 390-391, εικ. 27. Ο ίδιος, «Άγιος Παντελήμων Μπουλαριών», 457, εικ. 19). Σε πιο εξεζητημένες εμφανίσεις της σημειώνεται η προσθήκη ενωτίων και διαδήματος που υπερτονίζουν αυτόν τον αριστοκρατικό χαρακτήρα, όπως στον Άγιο Θεόδωρο στον Τσόπακα της Μάνης (ο ίδιος, «Άγιος Θεόδωρος στόν Τσόπακα», 253) και στον Άγιο Νικόλαο στον Πολεμίτα (ο ίδιος, «Ερευναί εις τήν Μάνην», 226-228). Ενίοτε επάνω από την κεφαλή φορά και στέμμα (ο ίδιος, «Άγιος Πέτρος Γαρδενίτσας», 511).

532. Σε παρόμοιο τύπου μανδήλια αναγνωρίζεται επίδραση της δυτικής τέχνης (Δρανδάκης, «Άγιος Θεόδωρος στόν Τσόπακα», 255. Ο ίδιος, «Δυτικές επιδράσεις στις μανιάτικες τοιχογραφίες του 13ου αιώνα», *18ο ΣΒΜΑΤ* (1998): 21. Στις γυναικείες μορφές μαρτύρων που, κατά την παράδοση, κατάγονταν από πλούσιες και αρχοντικές οικογένειες είναι συνήθης η απόδοση των ανάλογων, πλούσιων ενδυμασιών και η ελευθερία στην αποτύπωση της κοσμικότητας, βλ. π.χ. την τοιχογραφία της αγίας Καλλιόπης στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος στο Πυργί, με λευκό κεφαλομάντιλο που αφήνει ελεύθερη την κόμη (Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Τοιχογραφίες στην Εύβοια», πίν. 14. Koumoussi, *Transfiguration de Pyrgi*, 428, εικ. 60), της αγίας Αικατερίνης στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου στο Γεράκι (Gerstel, «Female Piety», 102, εικ. 6) και της αγίας Κυριακής στον ναό του Αγίου Ιωάννη στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδος της Κρήτης (1291) (Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 9). Παρόμοιο, λοξό, δυτικού τύπου κεφαλοκάλυμμα φορά η αγία Ελένη σε σκηνές από τον εικονογραφικό κύκλο του αγίου Κωνσταντίνου που σώζονται στον ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφασίου της Κρήτης (Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 315, 320, εικ. 21, 23). Η λοξή τοποθέτησή του θυμίζει μάλιστα και το πέπλο της Παναγίας Κυκκώτισσας, Lydie Hadermann-Misquich, «La Vierge Kykkotissa et l'éventuelle origine latine de son voile», στο *Ευφρόσυνον*, τ. 1, 202, πίν. 106. Ο τύπος αυτός του λευκού μαντηλιού με τις άκρες του να αγγίζουν τους ώμους θεωρήθηκε ότι χαρακτηρίζει γυναίκες σχετιζόμενες με την αυλή της Κωνσταντινούπολης, Melita Emmanuel, «Hairstyles and Headdresses of Empresses, Princesses, and Ladies of the Aristocracy in Byzantium», *ΔΧΑΕΙΖ'* (1993-1994): 120, εικ. 12, σπ. σ. 118. Rodoniki Etzeoglou, «Quelques remarques sur les portraits figurés dans les églises de Mistra», *JÖB* 32 II/5 (1982): εικ. 13, 17.

533. Βλ. την τοιχογραφία του πρώτου μισού του 13ου αιώνα στην εκκλησία της Αγίας Κυριακής στα Πεντάκια Κούνου της Μάνης, Μαρία Παναγιωτίδη, «Σχολιάζοντας τους ζωγράφους. Μερικά παραδείγματα τοιχογραφιών από τη Μάνη», στο *Ελευθερίου και Μέξια, Επιστημονικό Συμπόσιο για τη βυζαντινή Μάνη*, πίν. 42.1.

534. Για την εικονογραφία της αγίας Κυριακής εν γένει: Smilka Gabelić, «St. Kyriaki in Wallpainting in Cyprus», *Archaeologia Cypria* 1 (1985): 115-119. Zaga Gavrilović, «Observations on the Iconography of St. Kyriake, Principally in Cyprus», στο *Ασπρά-Βαρδαβάκη, Λαμπεδάων*, τ. 1, 255-264. Πρωιμότερο παράδειγμα αυτής της εικονογραφικής απόδοσης στην Κύπρο θεωρείται η τοιχογραφία στην Παναγία της Κοφίνου, του 13ου αιώνα, Mouriki, «The Cult of Cypriot Saints», 254, εικ. 22. Carolyn L. Connor, «Female Saints in Church Decoration of the Troodos Mountains in Cyprus», στο Patterson Ševčenko και Moss, *Medieval Cyprus*, 211-228.

535. Mouriki, «The Cult of Cypriot Saints», 254.

536. Κάτω από την Εις Άδου Κάθοδο εικονογραφείται η αγία Κυριακή, επίσης, στον Καλόπυργο Δρυ (Νικόλαος Δρανδάκης,

αγίας Κυριακής με την Κυριακή του Πάσχα συμπίπτει με την αντίστοιχη της αγίας Παρασκευής με τη Μεγάλη Παρασκευή, που απαντά στο χειρόγραφο της Παρισινής Βιβλιοθήκης (Paris.gr. 510, φ. 285), αλλά και σε κυπριακές εικόνες της ίδιας αγίας, στις οποίες κρατά σε μέταλλο την Άκρα Ταπείνωση<sup>537</sup>. Έχοντας υπόψη τους ανωτέρω εικονογραφικούς συνειρμούς, δεν θα αποκλειόταν η υπόθεση να εικονιζόταν στη βόρεια πλευρά του τόξου, αντίκρου στην αγία Κυριακή και απέναντι από τη Σταύρωση, η αγία Παρασκευή<sup>538</sup>.

### Διακοσμητικά θέματα

Η ενδιαφέρουσα διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος στον σπηλαιώδη ναό του Αγίου Νικήτα πραγματοποιήθηκε με τρόπο ορθολογιστικό και διαυγή και με την αρωγή διακοσμητικών θεμάτων σε καίρια σημεία, που πλαισιώνουν τις παραστάσεις και υπογραμμίζουν τον εύρυθμο σχεδιασμό και τη σχέση τους με την αρχιτεκτονική διαμόρφωση του μνημείου. Ως συνήθως, τα θέματα αυτά, προκειμένου να εκπληρώσουν τον σκοπό τους, δηλαδή τη συμπλήρωση και τη διάρθρωση της ζωγραφικής, έχουν τον χαρακτήρα της ατέρμονης επανάληψης και καλύπτουν βασικές για τη δόμηση του χώρου επιφάνειες του ναού. Στη λαξευτή εκκλησία, η συνεχής εναλλαγή των επιπέδων με τη μεσολάβηση τόξων και αψιδωμάτων δημιουργεί επιφάνειες πρόσφορες για την ανάπτυξη διακοσμητικών ταινιών. Οι ταινίες αυτές λειτουργούν ως διαχωριστικά πλαίσια ανάμεσα στις παραστάσεις και απλώνονται σε σημεία διαρθρωτικής σημασίας για την αρχιτεκτονική του χώρου, όπως είναι τα γείσα, οι ακμές και οι γενέσεις των καμαρών. Απλώνονται, ακόμα, σε επιφάνειες που δεν είναι δυνατόν να υποδεχθούν, λόγω της στενότητάς τους, εικονιστικές παραστάσεις, όπως είναι το μέτωπο του τοξωτού ανοίγματος του τέμπλου.

Τα χρησιμοποιούμενα κοσμητικά θέματα είναι κοινά σε μια σειρά μνημείων ήδη από τον 11ο και έως τον 13ο αιώνα. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο λευκός κυματοειδής βλαστός με τα ανθεμωτά ημίφυλλα<sup>539</sup>, που αναπτύσσεται με μεγάλη σχεδιαστική ακρίβεια και ελευθερία στο μέτωπο του τόξου επικοινωνίας του κυρίως ναού με το ιερό βήμα, ευρύτερος στην αριστερή πλευρά και στενότερος στη δεξιά, λόγω της ανισομέρειας του διαθέσιμου χώρου (Εικ. 82). Ο γενικός τύπος του συγκεκριμέ-

«Έρευναι εἰς τὴν Μάννιν», ΠΑΕ 1975: 146, πίν. 176α) και στον Άγιο Γεώργιο στα Φούτια της Επιδαύρου Λιμηράς (π. 1300) (Δρανδάκης κ.ά., «Επίδαυρος Λιμηρά», 188-189).

537. Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι*, 149. Για τη μικρογραφία του χειρογράφου, Henri Auguste Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du Vie au Xive siècles* (Paris : Honoré Champion, 1929), 25, πίν. XLIII. 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): 201-202, πίν. 3. Βλ. και την εικόνα της αγίας Παρασκευής στην Παναγία τη Χρυσαινιώτισσα της Λευκωσίας (τέλη 14ου αιώνα), Παπαγεωργίου, *Εικόνες τῆς Κύπρου*, 63, εικ. 41.

538. Για τον συνδυασμό των δύο αγίων και τους συμβολισμούς τους, Gerstel, «Female Piety», 100. Πρβλ. την τοιχογραφία στην Παναγία στις Γιαλλούς στη Νάξο (1288/9), Δρανδάκης, «Παναγία στῆς Γιαλλοῦς», εικ. 9, 11. Ο ίδιος, «Παναγία “στῆς Γιαλλοῦς”», στο Χατζηδάκης, *Νάξος*, 103, εικ. 6. Αξίζει να σημειωθεί και η συναπεικόνιση της αγίας Κυριακής με την αγία Παρασκευή σε στενή ζώνη στην πλευρά μιας αμφιπρόσωπης εικόνας με θέμα την Παναγία Γλυκοφιλούσα και τη Σταύρωση, του 15ου αιώνα, που βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών και έχει αποδοθεί σε τοπικό εργαστήριο της περιοχής της Δωδεκανήσου, Μπατογιάννη, *Εικόνες*, 160, αριθ. 38, πίν. 71. Μοῦ εικονίζονται οι δύο αγίες και στον Άγιο Νικόλαο στο Κάστρο της Ζαρνάτας (δεύτερο μισό 15ου αιώνα) (Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στὴ Λακωνικὴ Μάννη», 484). Για την εικονογραφία της αγίας Παρασκευής, Svetlana Tomeković, «Hagiographie peinte : trois exemples crétois», *Zograf* 15 (1984): 44-47.

539. Για το εν λόγω κόσμημα, Frantz, «Byzantine Illuminated Ornament», 60-65. Παρόμοιο απαντά και στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο Γαρδενίτσας (πρώτο μισό 12ου αιώνα), Γκιολές, «Άγιος Ιωάννης Θεολόγος Γαρδενίτσας», εικ. 24.

νου κοσμήματος χρησιμοποιείται κατά κόρον, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά (1232)<sup>540</sup> ή στην Παναγία Ανδρουμπεβίτζια (τέλη 13ου αιώνα)<sup>541</sup> και, πιο εκλεπτυσμένος και λεπτός, στην Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας (τέλη 13ου αιώνα)<sup>542</sup>. Πανομοιότυπο κυματοειδές στέλεχος με ελικόσχημες εκβλαστήσεις διακοσμεί και ορισμένες επιφάνειες του σπηλαίου των Αγίων Θεοδώρων στη Ροδόπη (δεύτερο μισό 13ου αιώνα)<sup>543</sup> και του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα της Μάνης (1278)<sup>544</sup>. Γενικότερα, το σχήμα του αποτελεί εξελιγμένη παραλλαγή ενός είδους βλαστού που διατηρείται σε αρκετά μνημεία του τέλους του 12ου αιώνα, όπως στη μονή Λατόμου της Θεσσαλονίκης<sup>545</sup>, στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο<sup>546</sup> και στη Ζωοδόχο Πηγή στο Σάμαρι της Μεσσηνίας<sup>547</sup>.

Ένα δεύτερο διακοσμητικό θέμα που επαναλαμβάνεται στην εκκλησία είναι τα συνεχόμενα, αντιθετικά, ισοσκελή τρίγωνα, εναλλάξ βαθυκύανα και πορφυρά, τα οποία συμπλέκονται, σχηματίζοντας δύο σειρές σχηματοποιημένων οδοντωτών ταινιών. Θέμα με καθαρή διακοσμητική αξία, αξιοποιείται καταλλήλως για τον τονισμό των φερόντων την οροφή στοιχείων<sup>548</sup> και απλώνεται στο μέτωπο του τόξου του διαχωριστικού σφενδονίου στον κυρίως ναό και στο αντίστοιχο του νότιου τυφλού αψιδώματος στο ιερό βήμα, όπου τα αλληλοσυμπληρούμενα τρίγωνα τονίζονται με τριπλό περίγραμμα. Παρόμοια οδοντωτή διάταξη χρωματικά εναλλασσόμενων τριγώνων που πληρούνται με σχηματικό καρδιάσχημο βλαστό απαντά και στη διακοσμητική ταινία που ορίζει το άνω όριο της παράστασης της Μεταμόρφωσης, στο εσωράχιο του δυτικού τυφλού αψιδώματος της νότιας πλευράς.

Στο μέτωπο του ίδιου αψιδώματος, όμως, τοποθετούνται συνεχόμενα και εφαπτόμενα, καρδιάσχημα, ανεστραμμένα ανθέμια σε χρώμα κυανό, τα τριγωνικά κενά των οποίων καλύπτονται με πορφυρό φυτικό θέμα<sup>549</sup> (Εικ. 83). Οι κατακόρυφες πλευρές του αψιδώματος, λεπτότερες καθώς βαθμιαία σβήνουν στη συνάντησή τους με το κεντρικό διαχωριστικό τόξο, διακοσμούνται με απλούστερο πλοχμοειδές θέμα, που σχηματίζεται από ενωμένους σπειρομαϊάνδρους. Μια τέτοια κυματοειδής γραμμή σε τύπο πλοχμού ορίζει εν είδει πλαισίου και την κατώτερη πλευρά της παράστασης του αγίου Γεωργίου, στο δυτικό τυφλό αψίδωμα<sup>550</sup>. Οι ακμές των σταυροθολίων της οροφής υπογραμμίζονται με απλές κόκκινες ταινίες.

540. Kalopissi-Verti, «Tendenze stilistiche», 231, εικ. 3.

541. Ετζέογλου, «Παναγία Ανδρουμπεβίτζια», πίν. 86β.

542. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, «Όμορφη Έκκλησιά», 52.

543. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, «Το σπήλαιο των Αγίων Θεοδώρων», 296, πίν. ΧCV.

544. Καλοπίση-Βέρτη, «Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα», 468, εικ. 7.

545. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου*, 79-80.

546. Ορλάνδος, *Η μονή του Θεολόγου Πάτμου*, 155, εικ. 120.

547. Γριγοριάδου-Cabagnols, «Samarì en Messénie», 186, εικ. 6.

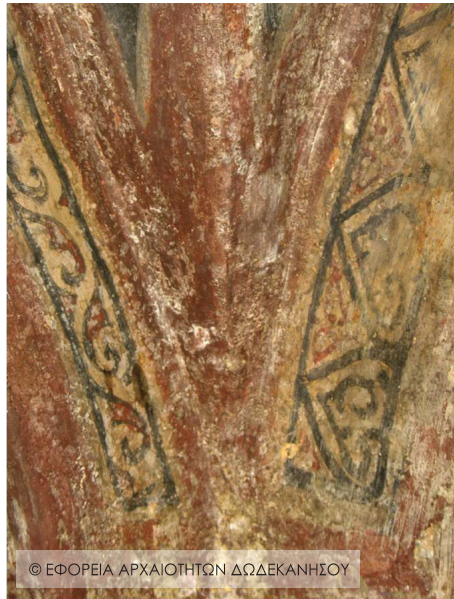
548. Το κόσμημα αποτελεί παραλλαγή ή μετεξέλιξη της τεθλασμένης ταινίας («ακορντεόν»), Frantz, «Byzantine Illuminated Ornament», 43-44. Δροσογιάννη, *Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος*, 127. Μαρία Αγρέβη, «Άγιος Νικόλαος στο Έξω Νύφι της Κάτω Μάνης. Εικονογραφικές παρατηρήσεις σε ένα άγνωστο σύνολο τοιχογραφιών του 1284/85», στο Ελευθερίου και Μέξια, *Επιστημονικό Συμπόσιο για τη βυζαντινή Μάνη*, 193.

549. Τέτοιου είδους ανθέμια, όπως και αντιθετικά τοποθετημένα ισοσκελή τρίγωνα, απαντούν και τον 14ο αιώνα, στην Αγία Αικατερίνη στη Μεσαιωνική Πόλη, Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 114-115. Παραλλαγές του καρδιάσχημου βλαστού επικρατούν πολλές, καθώς το μοτίβο είναι προσφιλές στη μνημειακή ζωγραφική, αλλά και στη γλυπτική, ιδίως του 12ου αιώνα, Hadermann-Misquich, *Kurbinovo*, 509-510, 516-520.

550. Πρβλ. τον πλοχμό που περιβάλλει το μετάλλιο του Παλαιού των Ημερών στην Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας (τέλη 13ου αιώνα), Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Όμορφη Έκκλησιά*, πίν. 13. Το πλοχμοειδές κόσμημα θα αποτελέσει σήμα κατατεθέν των



Εικ. 82. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας.  
Διακοσμητικός βλαστός.



Εικ. 83. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας.  
Διακοσμητικά θέματα.

Άλλου τύπου διακοσμητικά θέματα χρησιμοποιήθηκαν για τον καλλωπισμό των επιμέρους στοιχείων των παραστάσεων και των ενδυμάτων. Το πλαίσιο του μεταλλίου του αγίου Κηρύκου στολίζουν μικροί κόκκινοι σταυροί, διαχωρισμένοι οριζοντίως με μικρές διακεκομμένες γραμμές. Λευκές στιγμές περιθέουν τις παρυφές των πολυτελέστερων ενδυμάτων, όπως αυτά της αγίας Κυριακής και του αρχαγγέλου Μιχαήλ, σε απομίμηση πολύτιμων λίθων και ως ένδειξη της επιμελημένης κατασκευής και της πλούσιας υφής τους. Παρόμοιοι κύκλοι περιγράφουν την ακμή μακρόστενων, βαρύτιμων αντικειμένων, όπως το σκήπτρο που κρατά ο αρχάγγελος Μιχαήλ στην παράσταση του Ευαγγελισμού και του δόρατος του αγίου Δημητρίου, είτε περιθέουν κατά περίπτωση ορισμένους φωτοστεφάνους, όπως εκείνους του αρχαγγέλου Μιχαήλ και του Χριστού στη σκηνή της Έγερσης του Λαζάρου. Τα γυναικεία μαφόρια πλουτίζονται με σταυρόσχημα κοσμήματα, καθ' υπέρβαση της σύμβασης που τα περιόριζε αποκλειστικά στην εμφάνιση της Θεοτόκου.

Εν κατακλείδι, θα σχολιασθεί η χρήση δύο επιμέρους διακοσμητικών θεμάτων, που, αν και περιορίζεται σε δευτερεύοντα αντικείμενα των παραστάσεων, κρίνεται σημαντική για τη σκιαγράφηση της εξέλιξης της μνημειακής ζωγραφικής στη Ρόδο τον 13ο αιώνα. Πρόκειται για τον ελικόμορφο βλαστό στο μέτωπο της τοξωτής θύρας του τέμπλου (Εικ. 82) και τις κόκκινες σπείρες στη μαρμαρίνη λάρνακα του Λαζάρου (Εικ. 71). Αναφορικά με το πρώτο κόσμημα, είναι αξιοσημείωτο ότι στη θέση, στην ανάπτυξη, στη μορφή και την απόδοσή του, ο βλαστός αυτός αποτελεί ευθεία αναφορά στον αντίστοιχο που διακοσμεί το μέτωπο του τόξου της αψίδας του ναού του Αγίου Φανουρίου<sup>551</sup> (Εικ. 8).

θυρωμάτων των κτηρίων της ροδιακής αρχιτεκτονικής κατά την περίοδο της Ιπποτοκρατίας, αλλά και διακοσμητικό θέμα σε εικόνες, Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, 233, πίν. 128.

551. Βλ. παραπάνω, σ. 47-48.

Από την άλλη μεριά, το σπειροειδές θέμα απαντά αυτούσιο στο μαρμάρινο πηγάδι των σκηνών της Συνάντησης με τη Σαμαρείτιδα και της Θεραπείας του τυφλού από το καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι (Εικ. 29, 30). Η ομοιότητα αυτή αποδεικνύει την επίδραση που άσκησαν οι εξαιρετικές τοιχογραφίες των δύο προγενέστερων εκκλησιών στην παιδεία και τη συνείδηση των επόμενων, ντόπιων πιθανότατα ζωγράφων, οι οποίοι, αδυνατώντας να προσεγγίσουν πλήρως την ικανότητα και την τέχνη των προκατόχων τους στα εικονιστικά θέματα, αντέγραψαν, ωστόσο, με μεγάλη μαεστρία και συγκινητική προσήλωση τις επιμέρους διακοσμητικές λεπτομέρειες των έργων τους.

#### *Μια ερμηνεία του εικονογραφικού προγράμματος*

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ασκηταριού του Αγίου Νικήτα δεν σώζεται εξ ολοκλήρου, αλλά αποκαθίσταται τουλάχιστον κατά το ήμισυ, παρουσιάζοντας μια σχετικά διαφωτιστική εικόνα των προθέσεων των δημιουργών του. Η διάταξή του ακολουθεί τις ισχύουσες συμβάσεις της εποχής, με προσαρμογή στα δεδομένα του συγκεκριμένου ναού και τις απαιτήσεις της μοναστικής κοινότητας που θα εξυπηρετούσε. Μάλιστα η ικανότητα του ζωγράφου, περισσότερο και από τη διαχείριση των εικαστικών του μέσων, εμφανίζεται στον τρόπο με τον οποίο κατόρθωσε να αναπτύξει τις επιλεγείς σκηνές και να τις συνδυάσει με τα αγιολογικά πορτραίτα, τηρουμένων των προκαθορισμένων αυστηρών κανόνων και των περιορισμών που προέκυπταν από την αρχιτεκτονική μορφή του χώρου. Ενδιαφέρουσα είναι η διαπίστωση ότι μεγαλύτερη χωρική έκταση και, συνεπώς, μεγαλύτερη έμφαση προσδόθηκε στις μορφές των αγίων που απλώνονται στα χαμηλότερα τμήματα και όχι στις σκηνές του χριστολογικού κύκλου, οι οποίες αναπτύσσονται ψηλότερα μεν, αλλά σε στενότερο χώρο.

Η Δέηση στην ασίδα, υποκαθιστώντας τη συνηθέστερη απεικόνιση του Χριστού Παντοκράτορα στον τρούλο, συμβαδίζει με τα ισχύοντα στην περιοχή εικονογραφικά δεδομένα και αιτιολογείται από το γεγονός ότι η εκκλησία χρησιμοποιήθηκε και ως χώρος ταφής. Η διαμόρφωση μιας απλής λαξευτής κόγχης χωρίς ημικύλινδρο δεν απέτρεψε τον ζωγράφο, ίσως και με παρότρυνση των χορηγών, από το να εντάξει το μεν θέμα του Μελισμού, ή του Αγίου Ποτηρίου, αποσπασματικά στην πρόθεση και τους ιεράρχες, μετωπικούς στο διακονικό, να συμβολίζουν με την παρουσία τους την αέναη τέλεση της Θείας Λειτουργίας, διακονούμενοι από τους αγίους Στέφανο και Ρωμανό στο εσωράχιο του ανοίγματος του τέμπλου.

Ο άγιος Κήρυκος, ως ιαματικός άγιος, τοποθετήθηκε στο μεταίχμιο μεταξύ του κυρίως ναού και του ιερού, σε προβεβλημένο μετάλλιο, εν είδει φορητής εικόνας, ορατός από τους πιστούς στη διάρκεια της προσκύνησης. Οι ολόσωμες απεικονίσεις του Χριστού Παντοκράτορα και της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στο τέμπλο ακολουθώντας, επίσης, τα αποκρυσταλλωμένα πρότυπα της εποχής, λειτουργούσαν ως δεσποτικές-προσκυνηματικές εικόνες.

Η εικονογράφηση της οροφής της εκκλησίας αντανακλά, με τις απαιτούμενες συντμήσεις, τις παραστάσεις των τρούλων. Οι ευαγγελιστές, προτείνοντας τα κείμενά τους στα οποία συνοψίζεται και προβάλλεται η Θεία Οικονομία, δεν περιστοιχίζουν εδώ, αλλά απευθύνονται προς τον εικονιζόμενο στην ασίδα και στο τέμπλο Χριστό Παντοκράτορα. Η δέηση, αλλά και η δοξολογία προς αυτόν ολοκληρώνεται με τις μη ανθρωπόμορφες αγγελικές δυνάμεις, που απαγγέλουν τον τρισάγιο ύμνο, σε συνέχεια των ευαγγελιστών, αλλά και υπαινισσόμενες τα προφητικά οράματα των οποίων υπήρξαν



καρπός. Στην τέλεση της δέψης μετέχουν ασφαλώς και οι υπόλοιποι άγιοι που εικονίζονται στην κατώτερη ζώνη<sup>552</sup>.

Ο χριστολογικός κύκλος, αποτελούμενος από επτά σωζόμενες παραστάσεις, είναι άδηλο εάν επεκτεινόταν σε πλήρη ανάπτυξη στη βόρεια πλευρά με απωλεσθείσες σήμερα σκηνές, συνιστώντας πλήρες δωδεκάορτο, παρά το μικρό μέγεθος της εκκλησίας<sup>553</sup>. Η διάταξή τους δεν ακολουθεί τα ειωθότα, με τον Ευαγγελισμό, την πρωταρχική σκηνή του κύκλου, όχι στο ανατολικό<sup>554</sup>, αλλά στο δυτικό άκρο του νότιου τοίχου, συνοδευόμενη από τη Βάπτισμα και τη Μεταμόρφωση. Η Έγερση του Λαζάρου εξάιρεται με την εγγύτητά της προς το ιερό βήμα, πιθανότατα και ως κατάλληλο θέμα για την εικονογράφηση του ανατολικού αψιδώματος που αποδεδειγμένα είχε και ρόλο αρκοσολίου, περιέχοντας ταφή. Σε περίοπτη θέση εντός του κυρίως ναού, αν και περιορισμένες από τις μικρές διαστάσεις της άντυγας του τόξου, συνεχόμενες οι παραστάσεις της Σταύρωσης και της Εις Άδου Καθόδου<sup>555</sup>, βρίσκονται σε απόσταση αναπνοής από το εκκλησίασμα, ενώ η Ανάληψη βρίσκει την οικεία θέση της στην καμάρα του ιερού βήματος.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού συμπληρώνεται από τις απεικονίσεις των αγίων, στις οποίες έχει δοθεί ιδιαίτερη έμφαση ως προς το αποδιδόμενο μέγεθος, σε σύγκριση μάλιστα με τις μικρογραφημένες αφηγηματικές παραστάσεις του δωδεκαόρτου<sup>556</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ότι στο σωζόμενο αυτό τμήμα δεν έχει διατηρηθεί ούτε μία παράσταση οσίου, παρά την ευλόγως υποτιθέμενη λειτουργία της εκκλησίας στο πλαίσιο μιας μοναστικής κοινότητας ή μιας υποτυπώδους οργάνωσης ασκητών. Δεν είναι δυνατόν να αποκλεισθεί, όμως, η πιθανότητα να απεικονίζονταν ορισμένοι ασκητές ή εκπρόσωποι του μοναχικού βίου στις κατεστραμμένες σήμερα επιφάνειες της βόρειας πλευράς<sup>557</sup>.

Σε γενικές γραμμές, και σύμφωνα με την ανασύνθεση που επιτρέπουν τα σωζόμενα λείψανα της ζωγραφικής, θα επηρείτο η αρχή της ανά ζεύγη διάταξης<sup>558</sup>, που προκύπτει άλλωστε από τις τοιχογραφίες του Χριστού και της Παναγίας στο τέμπλο και των τεσσάρων αγίων Αναργύρων<sup>559</sup>, με εξαίρεση τη μεμονωμένη παράσταση της δρακοντοκτονίας του αγίου Γεωργίου. Στον αρχάγγελο Μιχαήλ παραστέκει ο άγιος Δημήτριος, ενώ υποθέτουμε ότι τον απόστολο Παύλο θα συμπλήρωνε, πιθανώς, ο απόστολος

552. Panayotidi, «Quelques notes», 739.

553. Archimandrite Silas Koukiaris, «Wall Paintings in Churches with Limited Christological Cycle», *Zograf* 30 (2004-2005): 111-118.

554. Η παράσταση τοποθετείται είτε στο μέτωπο του θριαμβευτικού τόξου της αψίδας είτε στο ανατολικό άκρο του νότιου μισού της καμάρας, André Grabar, «Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie», *ZRVI* 7 (1961): 13-17. Για την τοποθέτηση της σκηνής στον χώρο της πρόθεσης στον Άγιο Θεόδωρο Άνω Πούλας της Μέσα Μάνης (π. 1270) και στην Αγία Τριάδα στο Κρανίδι Αργολίδας (1244), αντιστοίχως, Γκιολές, «Άγιος Θεόδωρος Άνω Πούλας», 281. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, 27, πίν. 70, εικ. 2.

555. Αναφορικά με τον συνδυασμό των δύο παραστάσεων με σκοπό την προβολή της ταφικής χρήσης ενός χώρου, Γκιολές, «Εικονογραφικό πρόγραμμα Όσίου Λουκά», 145-146.

556. Για την προσαρμογή του εικονογραφικού προγράμματος στα δεδομένα του ναού αναλόγως με τις εκάστοτε παραμέτρους, Henry Maguire, «The Cycle of Images in the Church», στο Safran, *Heaven on Earth*, 121-151.

557. Η ένταξη αγίων μοναχών στο εικονογραφικό πρόγραμμα ασκητριών είναι συνήθης, μιας και αποτελούν πρότυπα μίμησης για τους ασκητές, βλ. λ.χ. την Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου και το ασκηταριό του Αγίου Σωζομένου κοντά στο ομώνυμο χωριό της Λευκωσίας, Παπαγεωργίου, «Λαξευτά ασκητήρια», 69-70. Για το πρώτο μνημείο βλ. επίσης, Mango και Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos», 121-206. Anne Wharton Epstein, «Formulas for Salvation: A Comparison of Two Byzantine Monasteries and Their Founders», *Church History* 50 (1981): 385-400.

558. Πρβλ. τη διάταξη στην Παναγία του Μουτουλλά, Mouriki, «Panagia at Moutoullas», 193-194.

559. Tomeković, «Les répercussions du choix», 25-26.

Πέτρος και την αγία Κυριακή, η αγία Παρασκευή. Άλλωστε η παρουσία γυναικείων μορφών σε ένα εικονογραφικό σύνολο απευθυνόμενο σε μοναχούς, μόνον με τις συγκεκριμένες αγίες, που αποτελούν συνάμα και προσωποποιήσεις ημερών της Αγίας και Μεγάλης Εβδομάδας, βρίσκει επαρκή αιτιολόγηση. Η ολοσχερής καταστροφή των τοιχογραφιών της βόρειας πλευράς δεν επιτρέπει τη διευκρίνιση της αρχικής ταυτότητας του ναού, δηλαδή την αποσαφήνιση του ονόματος του αγίου στη μνήμη του οποίου ετιμάτο, αν και στη συλλογική μνήμη των κατοίκων του χωριού έχει διασωθεί ως ναός του Αγίου Νικήτα. Στην επιλογή των εικονιζόμενων εντυπωσιάζει, πάντως, το πλήθος των ιαματικών αγίων που υποσκελίζει τις υπόλοιπες κατηγορίες, εάν μάλιστα συνυπολογισθούν σε αυτούς ο άγιος Κήρυκος και η αγία Κυριακή, οι οποίοι προσμετρώνται στην ευρύτερη ομάδα των Αγίων Αναργύρων<sup>560</sup>. Η ιδιαίτερη προβολή του πρώτου υποστηρίζει την πιθανότητα να ετιμάτο στη μνήμη του ο αρχικός ναός.

Πέραν της διαύγειας με την οποία διατάσσονται τα επιλεγμένα θέματα στην εκκλησία, δύο ακόμα σημεία του εικονογραφικού προγράμματος αξίζει να σχολιασθούν. Το ένα από αυτά είναι η ανάδειξη της ευχαριστιακής παράστασης του Μελισμού, ή του Αγίου Ποτηρίου, που εικονίζεται αυτόνομα στην πρόθεση και αποτελεί ένα από τα θέματα, τα οποία, έπειτα από την πτώση της Κωνσταντινούπολης στους Λατίνους, φορτίσθηκε με την επιπλέον σημασία της αντιλατινικής προπαγάνδας. Το προβεβλημένο σκεύος στην κόγχη έχει υποστηριχθεί με πειστικότητα ότι δηλώνει την αντίθεση της ορθόδοξης λατρείας στην αντίστοιχη καθολική, όπου η χρήση του είχε περιοριστεί με την εισαγωγή του αζύμου άρτου και την παύση της Κοινωνίας από το άγιο ποτήριο<sup>561</sup>. Επιπροσθέτως, η επιβλητική παρουσία του αποστόλου Παύλου στο μνημείο υποδηλώνει συμβολισμούς που αντικατοπτρίζουν τις σχέσεις ανάμεσα στην ορθόδοξη και την καθολική Εκκλησία<sup>562</sup>. Ο άγιος είχε αποκτήσει ξεχωριστή θέση στη λατρεία και την τέχνη της Κωνσταντινούπολης, η οποία, από την παλαιοχριστιανική ήδη περίοδο, αγωνιούσε να υπερκεράσει την πρωτοκαθεδρία της παπικής Εκκλησίας, που στηριζόταν στο πρωτείο του αποστόλου Πέτρου<sup>563</sup>. Η υποτιθέμενη τοποθέτηση των δύο αποστόλων σε αντικριστή θέση εξαίρει την ισοτιμία τους στη χριστιανική συνείδηση και, συνεπώς, υποδηλώνει την αντίθεση στη δυτική ιδεολογική προπαγάνδα<sup>564</sup>.

Οι δύο αυτές εικονογραφικές λεπτομέρειες θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν συσχετιζόμενες με το ιστορικό πλαίσιο της συγκεκριμένης εποχής στη Ρόδο. Τον 13ο αιώνα, η προσπάθεια της πολιτικής εξουσίας να γεφυρώσει την ένταση μεταξύ των δύο Εκκλησιών με αντάλλαγμα πολιτικά οφέλη, η οποία είχε καταλήξει στη Σύνοδο της Λυών το 1274, όξυνε τα πνεύματα και πυροδότησε μεγάλη ένταση στο εσωτερικό της αυτοκρατορίας. Η στάση της επίσημης εκκλησιαστικής εξουσίας της Ρόδου στα

560. Για την επιλογή της χορείας των εικονιζόμενων σε συνάφεια με τον τιμώμενο άγιο, Tomekonιά, «Les répercussions du choix», 27.

561. Γκιολές, «Εικονογραφικά θέματα», 271-272. Στην Πελοπόννησο μάλιστα δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στον μελιζόμενο Χριστό και στο αναβλύζον αίμα και ύδωρ σε μνημεία όπως οι Άγιοι Θεόδωροι Καφιόνας της Μέσα Μάνης (1263-1270), Νικόλαος Drandakis, «Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona», *CahArch* 32 (1984): 168-169. Ο ίδιος, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, 80-86, εικ. 9, πίν. IV. 14.

562. Ανάλογη διάταξη των δύο αποστόλων στις όψεις παραστάδων επισημαίνεται στον ναό του Αγίου Θεοδώρου Άνω Πούλας (π. 1270) (Γκιολές, «Άγιος Θεόδωρος Άνω Πούλας», 287, 296-297), στον Άγιο Νικόλαο στο ομώνυμο χωριό της Μονεμβασίας (Δρανδάκης, «Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας», 40, εικ. 2), στην Όμορφη Εκκλησιά στην Αθήνα (Βασιλάκη-Καρακατσάνη, «Όμορφη Εκκλησιά, 32) και στον Άι-Γιαννάκη στον Μυστρά [Νικόλαος Δρανδάκης, «Ο Άι-Γιαννάκης του Μυστρά», *ΔΧΑΕ ΙΔ' (1987-1988)*: 66, εικ. 7].

563. Γκιολές, «Εικονογραφικά θέματα», 265-266.

564. Ο ίδιος, «Άγιος Θεόδωρος Άνω Πούλας», 287.

γεγονότα αυτά ήταν, βάσει των γραπτών πηγών, φιλενωτική, μιας και ο τότε επίσκοπος Θεόδουλος είχε συνυπογράψει μαζί με άλλους μητροπολίτες κείμενο που επικροτούσε τα πορίσματα της Συνόδου της Λυών<sup>565</sup>. Εάν στα παραπάνω προστεθεί η αναμενόμενη αντίδραση του εγχώριου μοναχισμού που θα εξέφραζε, κατά πάσα πιθανότητα, πιο ακραίες και συντηρητικές θέσεις για τη διαφύλαξη του ορθόδοξου δόγματος, τότε η προβολή των παραπάνω εικονογραφικών στοιχείων στο πρόγραμμα του μικρού ναού βρίσκει μια πιο σύνθετη, ενταγμένη στο πνεύμα των καιρών του, ερμηνεία. Είναι δηλαδή πιθανό να αντανakλάται σε αυτό η πρόθεση των εμπνευστών του να διακηρύξουν την προσήλωσή τους στη διατήρηση της αυτονομίας της ορθόδοξης Εκκλησίας. Εάν η υπόθεση ευσταθεί, τότε θα ήταν δυνατόν να υποθεθεί με μεγάλη πιθανότητα ότι οι τοιχογραφίες του μνημείου φιλοτεχνήθηκαν μετά το έτος 1274.

### Ένας «ασκητικός» ζωγράφος

Ο ζωγράφος που φιλοτέχνησε τις τοιχογραφίες του σπηλαιώδους ναού του Αγίου Νικήτα εκφράζει με το έργο του το γενικότερο πνεύμα της εποχής του, μιας ταραγμένης περιόδου πολιτικής αστάθειας, οικονομικής ένδειας και θρησκευτικών αναταραχών. Κυρίαρχο γνώρισμά του αποτελεί η απόλυτη συμφωνία της τέχνης του με τις απαιτήσεις της μοναστικής κοινότητας που τον προσκάλεσε. Αν και είναι άδηλη η πιθανή σχέση του με τους χορηγούς της εικονογράφησης και τα κελεύσματα τα οποία θα κλήθηκε να ικανοποιήσει με το προϊόν της τέχνης του, ωστόσο, τα χαρακτηριστικά του συμβιβάζονται πλήρως με το αρμοστό σε ένα ασκηταριό ύφος αυστηρότητας και λιτότητας. Επίσης, είναι αξιοθαύματος ο τρόπος με τον οποίο κατόρθωσε να εκμεταλλευτεί τις διαθέσιμες επιφάνειες ενός εκ φύσεως δύσκολου από αρχιτεκτονικής απόψεως μνημείου, με σταυροθολιακή οροφή και να συνθέσει ένα πρόγραμμα πλήρες νοημάτων, θέτοντας τη σφραγίδα της προσωπικής του εργασίας.

Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της ζωγραφικής του αποτελεί απόρροια ενός γενικότερου ρεύματος που επικράτησε κατά το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα στα περιφερειακά καλλιτεχνικά κέντρα της αυτοκρατορίας, τα οποία όφειλαν να καλύψουν τις απαιτήσεις της τοπικής παραγωγής, χωρίς πάντοτε να είναι προικισμένα με την παιδεία εργαστηρίων υψηλών προδιαγραφών. Για τον λόγο αυτό και οι ομοιότητες που σημειώνονται ανάμεσα στην εκκλησία της ροδιακής υπαίθρου και σε σύγχρονές της σε άλλες επαρχίες της αυτοκρατορίας αντιμετωπίζονται περισσότερο ως εκφάνσεις μιας κοινής καλλιτεχνικής γλώσσας, που σχηματίστηκε υπό το βάρος των περιστάσεων και τις ανάγκες των καιρών.

Στην πρώτη αποτίμησή της στο άρθρο του Cesare Brandi, η ζωγραφική του μνημείου, με συγκρίσεις βασισμένες στην ισχνή τότε βιβλιογραφία, είχε παραλληλισθεί με μνημεία της λεγόμενης «μοναστικής» τέχνης του 11ου αιώνα<sup>566</sup>. Στη συνέχεια, οι τοιχογραφίες της εκκλησίας, στις οποίες αναγνωρίστηκε η εξάρτηση από την κομνηνεια παράδοση<sup>567</sup>, τοποθετήθηκαν σε «αντικλασικό» ρεύμα της τελευταίας εικονομαχίας του 13ου αιώνα<sup>568</sup>. Είναι γεγονός ότι οι συνθέσεις, δογματικά αυστηρές και επικεντρωμένες

565. Βλ. παραπάνω, σ. 29.

566. Brandi, «La capella rupestre», 7-13.

567. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου», 23.

568. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 288, πίν. 113, 114, όπου η ζωγραφική του μνημείου συγκρίνεται με την Όμορφη Εκκλησία της Αίγινας (1289) (Σωτηρίου, «Η Όμορφη Έκκλησιά», 272-274, εικ. 12).

στα απολύτως χρειώδη, ακολουθούν τόσο στην εικονογραφική τους σύλληψη, όσο και στην εικαστική τους πραγμάτωση, μεθόδους δοκιμασμένες σε παρελθούσες εποχές. Οι συνθέσεις καταλαμβάνουν έκταση μικρότερη των πορτραίτων και οργανώνονται με απλοϊκό, αλλά σαφή τρόπο. Στα τύμπανα των τόξων που διατρυπώνται από ανοίγματα, ψηλά, ευφυώς επιλέγεται η ανάπτυξη παραστάσεων με διμερή χωροθέτηση. Τόσο ο Ευαγγελισμός, όσο και η Έγερση του Λαζάρου αποτελούν σκηνές που και σε άλλα μνημεία έχουν διασπασθεί υπακούοντας την αρχιτεκτονική μορφή, χωρίς επιπτώσεις στο τελικό αποτέλεσμα και στην ενότητα της αφήγησης<sup>569</sup>. Οι εμπλεκόμενες μορφές μοιράζονται ισότιμα στους επιμέρους χώρους, ενώ η επιβολή τους στον χώρο καθορίζει και τη μεταξύ τους σχέση μέσω της στάσης, της κίνησης και του βλέμματος, σε τέτοιο βαθμό που τελικά το κενό που μεσολαβεί ανάμεσά τους δεν γίνεται αντιληπτό.

Για τις παραστάσεις στις οποίες δεν θα ήταν εφικτή η διάσπαση, όπως η Σταύρωση, επιλέχθηκε η τοποθέτηση στους στενούς «πίνακες» που προσφέρουν τα διαμορφούμενα τόξα. Σε μέγεθος φορητής εικόνας σχεδόν, περιλαμβάνουν μόνον τα απαραίτητα πρόσωπα της αφήγησης, παραλείποντας εντελώς ό,τι περιττεύει και δημιουργώντας ένα βάθος αφαιρετικό και άχρονο. Μοναδικές ενδείξεις του τοπίου είναι ένα στενό οικοδόμημα στον Ευαγγελισμό<sup>570</sup>, οι σχηματοποιημένες όχθες του Ιορδάνη στη Βάπτιση, κάποιοι μαλακοί λόφοι στη Μεταμόρφωση και ο κρανίου τόπος στη Σταύρωση. Οι ισοζυγισμένες παραστάσεις ακολουθούν στην ανάπτυξή τους, με απλότητα, τις αρχές της σύμμετρης ισορροπίας, χάριν της οποίας ακόμα και η κλίμακα της απόδοσης του Χριστού, σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως στην παράσταση της Μεταμόρφωσης, εξισώνεται με των υπολοίπων. Αλλού, όμως, όπως στην Έγερση του Λαζάρου, η υπερμεγέθης μορφή του υπερέχει στην ομήγυρη, με το αυξημένο ύψος, την επιβολή της έντονης παρουσίας και τον τεράστιο φωτοστέφανο.

Χαρακτηριστική της ιδιοσυγκρασίας του ζωγράφου είναι η πρόθεσή του να προσδιορίσει με ξεκάθαρο τρόπο το πλαίσιο των παραστάσεων, προχωρώντας, όμως, παράλληλα στην καταστρατήγηση αυτών των προκαθορισμένων ορίων. Για παράδειγμα, όταν υποχρεώνεται από την ανεπάρκεια της διαθέσιμης επιφάνειας, υπερκαλύπτει τη διαχωριστική ταινία του Ευαγγελισμού με τον φωτοστέφανο του αγγέλου, το δεξιό πόδι του οποίου πατά και πάλι στο κάτω άκρο του πλαισίου, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση τρισδιάστατου χώρου<sup>571</sup>. Στο ίδιο διάχωρο, το υψωμένο δόρυ του αγίου Γεωργίου διαπερνά τη γραμμή πλαισίωσης, συμπλέκεται με το αριστερό πέλμα του αρχαγγέλου Γαβριήλ και ο συνδυασμός τους οδηγεί σε μια αίσθηση υπερβατικότητας που, αν και πιθανώς οφείλεται σε κακό υπολογισμό, θα ήταν ίσως, εν τέλει, αρεστή στο περιβάλλον των ασκητών. Το ίδιο τέχνασμα παρατηρείται και στο τύμπανο του ανατολικού αφιδώματος, με το πόδι του Χριστού να αγγίζει σχεδόν τον φωτο-

569. Για τον διαχωρισμό του Ευαγγελισμού σε δύο τμήματα, Ιωάννης Βαραλής, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997): 205-210.

570. Η απουσία αρχιτεκτονημάτων είναι ευνόητη λόγω της ανάπτυξης των παραστάσεων σε μικρών διαστάσεων διάχωρα. Ακόμα και όπου απαντούν, δεν διατηρούν κανένα ίχνος της εκτεταμένης, και ενίοτε εξεζητημένης, απόδοσής τους στα πολυτελή μνημεία της κομνηνίας, αλλά και της παλαιολόγιας περιόδου, Tania Velmans, «Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans les peintures des Paléologues», *CahArch* 14 (1964): 183-216. Anka Stojaković, «La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIIIe siècle», στο *Symposium de Sopoćani*, 169-178. Arthur H. S. Megaw, «Background Architecture in the Lagoudera Frescoes», *JÖB* 21 (1972): 195-203. Lydie Hadermann-Misquich, «Aspects de l'ambiguïté spatiale dans la peinture monumentale byzantine», *Zograf* 22 (1992): 5-11.

571. Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 273, σχέδ. 3.

στέφανο του αρχαγγέλου Μιχαήλ, με τον οποίο συναντώνται στο πλάτος της διαχωριστικής ταινίας<sup>572</sup>.

Ενδεικτική της έντονης αίσθησης του υπερβατικού που αποπνέουν οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικήτα είναι και η έλλειψη σταθερής γραμμής εδάφους, όπου θα εδράζονταν οι μορφές. Χωρίς αυτήν, τα εικονιζόμενα πρόσωπα αιωρούνται σε ένα βάθος αφαιρετικό και, παρά την έκδηλη σωματική τους υπόσταση, μοιάζουν να στερούνται βαρύτητας. Η διάθεση αυτή δεν φαίνεται τυχαία, αλλά αποτελεί συνειδητή επιλογή του ζωγράφου, η οποία αναδεικνύεται στον μέγιστο βαθμό στην αποτύπωση του καλπασμού του αλόγου του αγίου Γεωργίου, μετέωρου σε μονόχρωμο κάμπο, τη στιγμή της αιώρησής του στο κενό<sup>573</sup>. Την προσήλωση στο περιεχόμενο της αφήγησης καθεαυτό προδίδει και η φτωχή χρωματική κλίμακα, που περιορίζεται σε αποχρώσεις του κυανού και του ερυθρού, εναλλασσόμενες με υπόλευκο και αποχρώσεις της ώχρας<sup>574</sup>.

Χαρακτηριστική της εποχής και παρούσα σε ανάλογα μνημεία της περιφέρειας είναι και η διακοσμητική διάθεση, πρόδηλη στις ταινίες που πληρούν τα κενά σημεία και στις επιμέρους λεπτομέρειες των παραστάσεων. Με αδρότητα, αλλά και σχολαστική επιμονή, οι ενδυμασίες και τα αγγελικά υποδήματα πλουτίζονται με λευκές στιγμές που μιμούνται πολύτιμους λίθους<sup>575</sup>. Παρόμοιοι λευκοί κύκλοι περιθέουν επιλεκτικά το περίγραμμα των φωτοστεφάνων<sup>576</sup> και σχηματίζουν ευθείες στα δόρατα, στα σκήπτρα και τα διαδήματα. Πρέπει πάντως να σημειωθεί η περιορισμένη και άνιση χρήση των διακοσμητικών αυτών στοιχείων. Ο φωτοστέφανος του Χριστού μόνο στην Έγερση του Λαζάρου εξαιρείται με διάλιθο περίγραμμα. Σε όλες τις υπόλοιπες παραστάσεις είναι απλός, ενώ μεταξύ των αγίων τέτοιου είδους διάκοσμος παρατηρείται μόνο στον αρχάγγελο Μιχαήλ. Τέλος, από τα πέντε συνολικά μέταλλα του εικονογραφικού προγράμματος, μόνον εκείνο του αγίου Κηρύκου περιθέεται από κόκκινους σταυρούς. Η ανισότητα αυτή θα μπορούσε να εξυπνοεί τη φειδώ στη χρήση και την οικονομία των εικαστικών μέσων, αλλά και κάποια προχειρότητα και βιασύνη στην εκτέλεση.

Άνιση είναι και η μέριμνα για την απόδοση της ανθρώπινης μορφής. Οι σφοδρές εναλλαγές της κλίμακας ανάμεσα στις ολόσωμες παραστάσεις των αγίων και στα μικρογραφημένα πρόσωπα που συμμετέχουν στις σκηνές είναι διαφωτιστική της ευελιξίας του δημιουργού στον χειρισμό των μεγεθών. Τις αποδοσμένες σε μεγαλύτερη κλίμακα μορφές του Χριστού στο τέμπλο, του αγίου Παντελεήμονα και του αποστόλου Παύλου χαρακτηρίζει έντονη σωματική παρουσία και επιβλητικότητα, ενώ, αντιθέτως, οι μικροσκοπικές αδελφές του Λαζάρου σχεδόν εξαφανίζονται από τη σκηνή. Οι ανθρώπινες φιγούρες έχουν ασύμμετρες αναλογίες, είναι κοντές και δυσκίνητες, με αδέξια άκρα. Όταν χρειάζεται να αποδοθούν γυμνά μέλη, όπως το σώμα του Χριστού στη Σταύρωση ή στη Βάπτισμα, η δήλωση

572. Η υπέρβαση των περιθωρίων αποτελεί γνώρισμα της ζωγραφικής του 12ου αιώνα και απαντά συχνά και σε μνημεία του 13ου αιώνα, όπως στην εκκλησία του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη Μεγάλη Καστάνια (Δροσογιάννη, *Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος*, 175-183), οι τοιχογραφίες της οποίας έχουν ορθώς αναχρονολογηθεί από τις αρχές στα μέσα του 13ου αιώνα, βλ. Καλοπίση-Βέρτη, «Επιπτώσεις της Δ' Σταυροφορίας», 71.

573. Παρόμοια αίσθηση ελευθερίας των αλόγων σε καλπασμό αποπνέει η παράσταση των στρατιωτικών αγίων στο Παλιομονάστηρο του Βρονταμά, Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο Βρονταμά», πίν. 66.

574. Η μονοχρωμία του κάμπου, το ξηρό πλάσιμο και η απόδοση του δισδιάστατου χώρου αποτελούν στοιχεία και της λαϊκότερης τέχνης του ναού του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο της Αττικής (τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα), Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο», 199-227, πίν. 106-114, ιδίως 226. Kalopissi-Verti, «Osservazioni iconografiche», 196.

575. Πρβλ. τις τοιχογραφίες του τρούλου του Αγίου Σώζοντος στο Γεράκι (τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα), Νικόλαος Δρανδάκης, «Οι τοιχογραφίες στον τρούλο του Αγίου Σώζοντος στο Γεράκι», στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμπεδών*, τ. 1, εικ. 3, 4, 5.

576. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Ταξιάρχης στο Μαρκόπουλο», 223-224.

των οστών και των μυών γίνεται με τρόπο σχηματικό, παρά την αναγνώριση κάποιας υποτυπώδους φυσιοκρατικής διάθεσης. Συμμετρία και διακοσμητική αντίληψη χαρακτηρίζει ακόμα την απόδοση της τριχοφυΐας στο σώμα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, που δηλώνεται με πυκνές, παράλληλες γραμμές σε ίσες αποστάσεις.

Παρεμφερής αντιμετώπιση των ζωγραφικών μέσων σημειώνεται στις κοντόχοντρες μορφές στην εκκλησία της Αγίας Τριάδας στα Σπιτάκια της Τήλου, ο τοιχογραφικός διάκοσμος της οποίας τοποθετείται στα τέλη του 13ου αιώνα<sup>577</sup>. Στη σύλληψη του ανθρώπινου σώματος, όπως και στη σχέση του με την ενδυμασία, κάποιες αναλογίες επισημαίνονται ανάμεσα στις μορφές της Έγερσης του Λαζάρου στον Άγιο Νικόλαο και της Ανάληψης στον Άγιο Σέργιο και Βάκχο στην Κίττα της Μάνης (1262-1285)<sup>578</sup>.

Στην οργάνωση των πτυχώσεων, οι μακρινές αναμνήσεις της κομνηνικής ζωγραφικής περιορίζονται στο απόπτυγμα του ιματίου του αρχαγγέλου Γαβριήλ, που υπερβάλλει στην αναδίπλωσή του και στο ανάλογο του Πέτρου από την Έγερση, που δημιουργεί συνεχόμενες γωνίες<sup>579</sup>. Κατά τα άλλα, οι ενδυμασίες καλύπτουν τα μέλη των μορφών χωρίς εκζήτηση και οι πτυχώσεις τους έχουν ευθύγραμμη διάταξη και δημιουργούν γεωμετρικού τύπου προεξοχές, χωρίς να αναδεικνύουν τα σώματα. Η οργάνωσή τους είναι λαγυρή και στηρίζεται στη χρήση αδρού περιγράμματος που διασπάται, όπου απαιτείται, για να συνθέσει μικρότερες επιφάνειες. Στη γενική τους αντίληψη τα ενδύματα διαμορφώνονται με τρόπο ανάλογο προς τα εικονιζόμενα στον Άγιο Νικόλαο στα Σκαλτσοτιάνικα της Μάνης (τέλη 13ου αιώνα), ομοιότητα που επεκτείνεται στη λεπτομερή επεξεργασία των κοσμητικών στοιχείων<sup>580</sup>. Την ίδια γραμμικότητα χαρακτηρίζει και ο τρόπος διευθέτησης των πτυχών στον Άγιο Γεώργιο στη Σκλαβοπούλα Σελίνου στην Κρήτη (1290)<sup>581</sup>. Παρόλα αυτά, στον άγγελο του Ευαγγελισμού, το άφθονο ύφασμα του ιματίου τυλίγεται και ξετυλίγεται με διακοσμητική χάρη, καθώς οι πτυχές του αποδίδονται με βαθύτερους τόνους, ανοικτότερες, πλατιές επιφάνειες και λευκές γραμμές.

Οι επαναλαμβανόμενοι φυσιογνωμικοί τύποι είναι αναγνωρίσιμοι, καθώς η ίδια χονδρή γραμμή προσδιορίζει το ωοειδές σχήμα του κεφαλιού και διαγράφει τα επιμέρους χαρακτηριστικά. Οι αμυγδαλωτοί οφθαλμοί τονίζονται με μια προεκτεινόμενη γραμμή προς τον κρόταφο και η γωνιώδης διαμόρφωση ανάμεσα στα φρύδια προσδίδει περίσκεψη και αυστηρότητα στο ύφος των αγίων. Η αδρότητα με την οποία γράφονται τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά παραπέμπει στις τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Θεοδώρων Άνω Πούλας της Μάνης, που χρονολογούνται στον 13ο αιώνα<sup>582</sup>, και της Παναγίτσας στα Μέθανα (τρίτο τέταρτο 13ου αιώνα)<sup>583</sup>. Από την άλλη πλευρά, οι τριγωνικές σκιές που μεσολαβούν ανάμεσα στα φρύδια αποτελούν κοινό τόπο σε πολλά μνημεία του 13ου αιώνα, όπως στον ναό της Μεταμόρφωσης ή Αγιά Σωτήρα στον Καλόπυργο Δρυ<sup>584</sup>.

577. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 286-287, πίν. 106-108.

578. Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στη Μάνη (1979)», 183-186, πίν. 126β.

579. Οι αναμνήσεις της κομνηνικής εκζήτησης στην οργάνωση των πτυχών μπορεί να προεκτείνονται μέχρι και τις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, όπως στο Manastir (1271), Hamann-Mac Lean και Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, 291-295. Djurić, *Byzantinische Fresken*, 20-21. Patterson Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, 214.

580. Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στη Μάνη», 148-151, πίν. 121, 122.

581. Παπαδάκη-Oekland, «Η Κερά τῆς Κριτσᾶς», πίν. 71β.

582. Νικόλαος Δρανδάκης, «Έρευναί εἰς τὴν Μάνην», ΠΑΕ 1974: 126-128, πίν. 101α.

583. Vocotopoulos, «Panagitsa», ό.π. (υποσημ. 351), 15.

584. Νικόλαος Δρανδάκης, «Έρευναί εἰς τὴν Μάνην», ΠΑΕ 1975: 189-193, πίν. 172-175.

Η αναζήτηση παραλλήλων σε επιμέρους λεπτομέρειες της τέχνης οδηγεί, συνεπώς, σε μνημεία της λεγόμενης συντηρητικής τάσης, όπως αποδεικνύει η αντιπαραβολή του αγίου Ερμούλου με τον άγιο Θεόπεμπο στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας (δεύτερο μισό 13ου αιώνα)<sup>585</sup> και με τον όσιο Εφραίμ τον Σύρο στον σπηλαιώδη ναό του Προδρόμου στη Χρύσαφα (τέλη 13ου αιώνα)<sup>586</sup>. Ο άγιος Στέφανος με το μακρόστενο πρόσωπο και το εκφραστικό ύφος ομοιάζει με άγγελο από τον Άγιο Νικήτα της Κηπούλας (δεύτερο μισό 13ου αιώνα)<sup>587</sup>, αλλά και με πρόσωπα αγίων στον Άγιο Δημήτριο Κροκεών (1286)<sup>588</sup>. Ο ευαγγελιστής Ματθαίος φαίνεται ότι μεταφράζει σε ένα απλοϊκότερο ιδίωμα τους αντίστοιχους στην Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας<sup>589</sup> και των Αγίων Αποστόλων της Κέας<sup>590</sup>, με μειωμένο εύρος και αυξημένη σχηματοποίηση.

Μεταξύ των αγιολογικών πορτραίτων ξεχωρίζει η αγία Κυριακή για τη χυμώδη και ζωγραφική εκτέλεση του εύσαρκου προσώπου που αποπνέει τη δροσιά και τη φρεσκάδα ενός κοριτσιού της υπαίθρου. Το σφιχτό πλάσιμο με τις επίθετες ροδαλές κηλίδες συνδυάζεται αγαστά με την ελεύθερη και άνετη σχεδίαση της φυσιογνωμίας, με αποτέλεσμα μια όψη γεμάτη δυναμισμό, μια μορφή που επιβάλλεται στον χώρο και έλκει αμέσως το ενδιαφέρον, ίσως και επειδή λόγω της θέσης της επικοινωνεί αμέσως με τον θεατή. Παρομοίως εκφραστικό είναι το πρόσωπο του αποστόλου Παύλου, κάθε μυσ του οποίου συσπάται· στο έντρομο σχεδόν βλέμμα του αντικατοπτρίζεται η δυνατότητα του ζωγράφου να χρησιμοποιεί με δεξιοτεχνία τα διαθέσιμα μέσα του, όταν προτίθεται να δημιουργήσει ένα εικαστικό ψυχογράφημα<sup>591</sup> (Εικ. 84). Στον εύρωστο κορμό και στο ρωμαλέο ύφος, ο κορυφαίος απόστολος παραλληλίζεται με τον εικονιζόμενο στον Άι-Γιαννάκη της Ζαραφώνας<sup>592</sup> και στον Άγιο Αθανάσιο στο Γεράκι<sup>593</sup>, της ίδιας εποχής. Στις πιο φροντισμένες μορφές του εικονογραφικού συνόλου ανήκει και ο Χριστός του τέμπλου που ανακαλεί τον Χριστό από το πρώτο τοιχογραφικό στρώμα της εκκλησίας των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττης στη Λετύμπου της Κύπρου, επίσης του 13ου αιώνα<sup>594</sup>.

Οι περισσότερες ανθρώπινες φιγούρες είναι επίπεδες και γραμμικές. Το πλάσιμο των προσώπων είναι ενιαίο και συνοπτικό, χωρίς σκιάσεις στις παρειές, αλλά με έντονα φώτα που σχηματίζονται με λευκές, παράλληλες γραμμώσεις. Η υιοθέτηση αυτής της γραμμικής τεχνικής καταλήγει σε στεγνά πρόσωπα, χωρίς όγκο, που θυμίζουν κάποιες μορφές από τον Άγιο Νικόλαο στη Σίκινο<sup>595</sup>, τον Άγιο Ζαχαρία στη Λάγια της Μάνης<sup>596</sup>, τον Άγιο Νικόλαο στο ομώνυμο χωριό της Μονεμβασίας (δεύτερο

585. Ο ίδιος, «Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας», πίν. 16β.

586. Ο ίδιος, «Ο σπηλαιώδης ναός του Προδρόμου», 183, εικ. 8.

587. Ο ίδιος, «Οί τοιχογραφίες του δεύτερου στρώματος στον Άγιο Νικήτα της Κηπούλας», ΔΧΑΕΙ' (1980-1981): πίν. 63.

588. Ο ίδιος, «Άγιος Δημήτριος Κροκεών», 218-219, εικ. 19, 21. Διαμαντή, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου*, ό.π. (υποσημ. 346), πίν. 13α.

589. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Όμορφη Έκκλησιά*, πίν. 20.

590. Μπτσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 115, εικ. 26.

591. Η προσπάθεια απόδοσης της ψυχολογικής κατάστασης των προσώπων και η φυσιογνωμική διαφοροποίησή τους εντάσσεται πλήρως στο πνεύμα της εποχής και ισχύει ακόμα και για τα επαρχιακά μνημεία, πρβλ. Γκιολές, «Άγιος Νικήτας Καραβά», 185.

592. Δρανδάκης, «Άι-Γιαννάκης στη Ζαραφώνα», πίν. 73.

593. Μουτσόπουλος και Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 160, εικ. 247. Πρβλ. και τις τοιχογραφίες της Παναγίας Ανδρουμπεβίτζιας κοντά στο Σταυροπήγι (τέλη 13ου αιώνα), Ετζέογλου, «Παναγία Ανδρουμπεβίτζια», 170-171.

594. Παπαγεωργίου, *Letymbou and the Church of Saints Kerykos and Ioullitta*, ό.π. (υποσημ. 353), 329-31, εικ. 11.

595. Μπτσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 120, εικ. 33.

596. Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στη Μάνη (1978)», 140-144, πίν. 115α και β.



Εικ. 84. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Ο άγιος Παύλος, λεπτομέρεια.

μισό 13ου αιώνα)<sup>597</sup> και τον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι της Κρήτης (1284)<sup>598</sup>. Βάσει της ακολουθούμενης, απλοποιημένης τεχνικής, η απόδοση της επιδερμίδας επιτυγχάνεται με την επίθεση απαλής, αδιαβάθμητης ώχρας σε σκούρο καστανό προπλασμό, ενώ τα προαναφερθέντα λευκά και γραμμικά φώτα τονίζουν τους όγκους που προεξέχουν.

Οι ίδιες συμβάσεις, με διαφοροποιήσεις αναλόγως προς την πρόθεση και την τέχνη του κάθε ζωγράφου, τηρούνται σε πολλά ακόμα επαρχιακά μνημεία, όπως στον Άγιο Πέτρο της Καστανίας στη Μάνη<sup>599</sup>, στον Σωτήρα στα Μεσκλά (1303)<sup>600</sup> και στον ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφασίου της Κρήτης<sup>601</sup> και στον Άγιο Νικόλαο στο Σαγκρί της Νάξου (1271)<sup>602</sup>. Τα παράλληλα φωτίσματα που χαράσσουν τις παρειές των αγίων ανάγονται ήδη στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα, όπως αποδεικνύει ο παραλληλισμός του αγίου Δαμιανού με τον άγγελο από τους Αγίους Θεοδώρους Πραστείου<sup>603</sup>. Η ίδια σχηματική διαμόρφωση με το πλέγμα λευκών γραμμών που υπογραμμίζουν εξέχοντα σημεία του προσώπου απαντά ως τις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στον Πολεμίτα (1278)<sup>604</sup>, στον Άγιο Δημήτριο Κροκεών (1286)<sup>605</sup> και στον Άγιο Παντελήμονα στο Κοτράφι (γύρω στο 1300)<sup>606</sup>.

Η κόμη αποδίδεται συνοπτικά, με αδρό το περίγραμμα του κεφαλιού. Ορισμένες ομοιότητες διαπιστώνονται με τις τοιχογραφίες στον Άγιο Βασίλειο «στου Καλού» κοντά στον οικισμό Μάλες της Μάνης

597. Ο ίδιος, «Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας», πίν. 10, 16.

598. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale», 72, εικ. 26. Λασσιθιωτάκης, «Δύο εκκλησίες», πίν. 24, εικ. 3, 4. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 3, 4 και 5.

599. Δρανδάκης, «Έρευναί εις τήν Μάνην», 220, πίν. 155γ και δ.

600. Καλοπίση-Βέρτη, «Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300», πίν. ΙΑ'. Η αντιπαραβολή του αγίου Δαμιανού με τον αντίστοιχο άγιο στα Μεσκλά είναι διαφωτιστική της κοινής χρήσης των φώτων, Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 19.

601. Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 311, εικ. 19.

602. Maria Panayotidi, «Les peintures murales de Naxos», *CorsiRav* 38 (1991): 298. Μπτσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 101, εικ. 5.

603. Δρανδάκης, «Έρευναί εις τήν Μεσσηνιακήν Μάνην», πίν. 157γ.

604. Καλοπίση-Βέρτη, «Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα», εικ. 15, 16.

605. Δρανδάκης, «Άγιος Δημήτριος Κροκεών», 218-220, εικ. 21. Διαμαντή, «Κροκεές Λακωνίας», ό.π. (υποσημ. 346), 400-402, εικ. 2.

606. Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στή Μάνη (1979)», 200, πίν. 129γ.



(τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα)<sup>607</sup>, ιδίως στη χρήση της φωτοσκίασης και στον συνδυασμό της με τη γραμμή, στοιχείο της μνημειακής ζωγραφικής των τελευταίων δεκαετιών του 13ου αιώνα<sup>608</sup>. Από την ίδια περιοχή ομοιότητες αναγνωρίζονται και με τις τοιχογραφίες του Αγίου Πέτρου Διρού και των Αγίων Αναργύρων Μίνας<sup>609</sup>. Ανάμεσα στα υπόλοιπα δωδεκανησιακά μνημεία που χρονολογούνται την ίδια εποχή, η ζωγραφική του εξεταζόμενου ναυδρίου εμφανίζει κάποιες αναλογίες με τις τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου στο Λευκό της Καρπάθου, ως προς τη χρήση των φώτων που προβάλλουν έντονα επάνω στον σκούρο προπλασμό<sup>610</sup>, και με τις αντίστοιχες της Αγίας Άννας της Καλιώτισσας στο Βαθύ της Καλύμνου, ως προς την καθαρότητα του σχεδίου και τα αδρά και δύσκαμπτα χαρακτηριστικά<sup>611</sup>. Τέλος, αξίζει να σημειωθούν ορισμένες, πολύ γενικές τεχνοτροπικές ομοιότητες με μια σειρά σταυροφορικών εικόνων της μονής Σινά που χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα. Η συγγένεια αυτή επικεντρώνεται στους αδρούς και ρεαλιστικούς φυσιογνωμικούς τύπους, στο προτεταμένο και ευρύ μέτωπο που χαράσσεται από ρυτίδες έκφρασης και το γενικότερο ήθος που αποπνέουν<sup>612</sup>.

Βάσει των παραπάνω παρατηρήσεων προκύπτει η στενή σχέση των τοιχογραφιών του σπηλαιώδους ναού του Αγίου Νικήτα στη Δαματρία με έναν μεγάλο αριθμό μνημείων του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα στην περιφέρεια της αυτοκρατορίας και επιβεβαιώνεται η ένταξή τους στην τελευταία εικοσαετία του 13ου αιώνα. Το καλλιτεχνικό ρεύμα το οποίο εκφράζουν δεν είναι άλλο από εκείνο που επικρατεί γενικότερα στις επαρχιακές εκκλησίες της ίδιας εποχής, ασχέτως με τη γεωγραφική τους διασπορά. Δημιούργημα ενός τοπικού, πιθανότατα, συνεργείου που αντλεί την τέχνη του από παλαιότερα παραδείγματα, οι τοιχογραφίες του μνημείου αντικατοπτρίζουν την πτώση του οικονομικού επιπέδου σε μια περίοδο πολιτικής αστάθειας, αλλά και την προσκόλληση των κατοίκων στις αρχές της ορθόδοξης λατρείας. Στα χαρακτηριστικά του κοινού αυτού ιδιώματος αναγνωρίζεται ο συντηρητισμός, η απομάκρυνση από την κομνηνεια παράδοση, χωρίς, όμως, παράλληλα την έκδηλη κατανόηση των σύγχρονων καλλιτεχνικών ρευμάτων και των προοδευτικών αντιλήψεων της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα. Κάποια προσπάθεια συμμετοχής στις εξελίξεις αυτές εκφράζεται σποραδικά μέσα από την ποικιλία των εικαστικών μέσων, την έντονη χρωματική εντύπωση και την πλούσια διακοσμητικότητα.

607. Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στη Μάνη (1979)», 158-160, πίν. 115. Τεχνοτροπική συνάφεια εμφανίζει το εξεταζόμενο μνημείο και με τον Άγιο Νικήτα στον Καραβά Κούνου (1270-1290), Δρανδάκης, «Έρευνα στη Λακωνική Μάνη», 256-260.

608. Σημειώνεται εδώ και κάποια τεχνοτροπική συγγένεια με το ζωγραφικό στρώμα της Παναγίας της Κεράς Κριτσάς, που χρονολογείται γύρω στο 1300, Παπαδάκη-Οεκλάντ, «Η Κερά της Κριτσάς», πίν. 59-71.

609. Δρανδάκης, «Έρευνα εις την Μάνην», 222-226, εικ. 138γ.

610. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», πίν. 120.

611. Στο ίδιο, πίν. 102β.

612. Weitzmann, «Thirteenth Century Crusader Icons», ό.π. (υποσημ. 460), εικ. 20. Επίδραση από τη σταυροφορική ζωγραφική που διαχέεται μέσω της νότιας Ιταλίας έχει επισημανθεί και σε έναν από τους δύο ζωγράφους της Αγίας Παρασκευής Διρού, Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στη Μάνη (1979)», 171-173, πίν. 117-121. Επίσης, στην Αγία Κυριακή στον Μάραθο (π. 1300), ναό με ιδιόμορφη παράσταση δωρητών στην αψίδα, η ζωγραφική του οποίου θεωρήθηκε ότι παραπέμπε σε τέχνη εικόνων, στο ίδιο, 206. Για ομοιότητες ανάμεσα σε επαρχιακά μνημεία της Μάνης και της νότιας Ιταλίας, Maria Panayotidi, «Quelques affinités intéressantes entre certaines peintures dans le Magne et dans l'Italie méridionale», στο *Ad Ovest di Bizanzio. Il Salerno Medioevale, Atti del Seminario Internazionale di Studio (Martano, 23-30 aprile 1988)*, επιμ. Benenedetto Vetere (Galatina: Congredo, 1990), 115-126.