έργεια. Η τυχόν συνεργασία του χορηγού με τον ζωγράφο και η αλληλεπίδραση των επιθυμιών και των προτάσεών τους θα είχε ενδιαφέρον, παρά τις δυσκολίες του εγχειρήματος, να διερευνηθεί[928]. Για τον σκοπό αυτό είναι πολύ χρήσιμη η παρατήρηση ότι στο μνημείο που θα εξετασθεί ακολούθως, τον Άγιο Γεώργιο τον Κουναρά στο κοντινό χωριό Ασκληπειό, αποτυπώνεται, τουλάχιστον βάσει των σωζόμενων λειψάνων, η ίδια εικονογραφική διάταξη με του Βάρδα, με μικρές διαφορές που αφορούν τον αριθμό και την έκταση των παραστάσεων. Δεδομένου ότι και η τεχνοτροπία του διακόσμου υποδεικνύει ευθέως τον κοινό των δύο εκκλησιών χρωστήρα, συμπεραίνεται ότι η υπευθυνότητα για τη στοιχειοθέτηση του προγράμματος, άρα και για την επιλογή της οργάνωσής του, βαρύνει περισσότερο τον ζωγράφο και όχι τον κτήτορα, που κατά πάσα πιθανότητα δεν θα ήταν και στις δύο περιπτώσεις ο ίδιος.

Ο Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς στο Ασκληπειό: μια άλλη παραγγελία για τον ανώνυμο ζωγράφο του Βάρδα

Η μικρή εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά βρίσκεται στο εσωτερικό της νότιας Ρόδου, στα βορειοδυτικά του χωριού με την επίσημη ονομασία Ασκληπιείο, γνωστότερο στους κατοίκους του νησιού ως Ασκληπειό (Εικ. 1). Η τοποθεσία της είναι ειδυλλιακή, αθέατη καθώς είναι στο μέσον μιας κατάφυτης κοιλάδας περιτριγυρισμένης από λόφους. Η ετυμολογία της επωνυμίας «ο Κουναράς», που συνοδεύει τον επώνυμο άγιο, έχει ερμηνευθεί σε σχέση με τη λέξη «κουνάρα-κοκωνάρα», που δηλώνει τον καρπό του πεύκου[929] και θεωρείται ότι έλκει την προέλευσή της από το πλήθος των κωνοφόρων δένδρων που ευδοκιμούν στην περιοχή[930].

Το ναΰδριο είναι μονόχωρο καμαροσκέπαστο, απολήγει σε ημικυκλική αψίδα στο ανατολικό τμήμα, ενώ στον δυτικό του τοίχο ανοίγεται ορθογώνια θύρα εισόδου. Στη σημερινή του μορφή είναι επιχρισμένο και ασβεστωμένο και έτσι δεν είναι δυνατόν να αντληθούν αρχαιολογικές μαρτυρίες και να διευκρινισθεί κάποιο άλλο στοιχείο της αρχιτεκτονικής του μορφής, το οποίο θα πρόσφερε περαιτέρω ενδείξεις για την ίδρυσή του. Αυτά στηρίζονται αποκλειστικά στον ελλιπώς σωζόμενο ζωγραφικό του διάκοσμο.

Ο άλλοτε κατάγραφος ναός διατηρεί πλέον μόνον ένα μικρό τμήμα των αρχικών του τοιχογραφιών στο βόρειο ήμισυ της καμάρας. Η διάταξη των τοιχογραφιών στις επιφάνειες της εκκλησίας, η οργάνωση της εικονογραφίας των παραστάσεων, αλλά, κυρίως, η τεχνοτροπία της ζωγραφικής

928. Panayotidi, «The Question of the Role of the Donor», 143-156. Kalopissi-Verti, «Painters' Portraits in Byzantine Art», 129-142. Sophocles Sophocleous, «Le peintre Theodoros Apsevdis et son entourage, Chypre, 1181-1192», στο Koch, *Byzantinische Malerei,* 307-320. Maria Panayotidi, «Donor Personality Traits in 12th century Painting. Some Examples», στο *Το Βυζάντιο ώριμο για αλλαγές. Επιλογές, ευαισθησίες και τρόποι έκφρασης από τον ενδέκατο στο δέκατο πέμπτο αιώνα,* επιμ. Χριστίνα Αγγελίδη (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 2004), 145-166.

929. Εμμανουήλ Κριαράς, *Λεξικὸ τῆς μεσαιωνικῆς ἑλληνικῆς δημώδους γραμματείας (1100-1669),* τ. Η΄ (Θεσσαλονίκη, 1982), 320.

930. Η λέξη, με το γλωσσικό φαινόμενο της ανομοίωσης, μετατρέπεται σε αρσενικό γένος, Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό,* 156. Πρβλ. τον ναό του Αγίου Γεωργίου στον Κουκουναρά Κισάμου στην Κρήτη, Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 280, σημ. 43. Θα είχε ενδιαφέρον να εξετασθεί η καταγωγή του τοπωνυμίου, κατ' αναλογία με το παράδειγμα του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα και του Αγίου Θεοδώρου Κατακαλών, από τυχόν οικογενειακό επώνυμο της περιοχής, όπως λ.χ. το επώνυμο Κουκουναράς και Κουκουνάρης, που εντοπίζεται στις πηγές, *PLP,* 299, 13406, 13407, 92436. Για την περιγραφή του τοπίου της περιοχής, Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier de Saint Jean de Jérusalem*, ό.π. (υποσημ. 318), 190.

υποδεικνύουν αμέσως την απόδοσή της στον ίδιο ζωγράφο που εκτέλεσε και τις τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα. Η καταφανής αυτή ομοιότητα θα αναδειχθεί στη συνέχεια από τη συγκριτική παρουσίαση των σκηνών με τις ανάλογές τους στον ναό της Απολακκιάς. Ο περιορισμός του αριθμού των σκηνών που εικονίζονται στο βόρειο ήμισυ της καμάρας του κυρίως ναού σε τρεις, αντί των τεσσάρων που συνωστίζονται στον θόλο του Βάρδα, επέτρεψε εδώ τον σχεδιασμό διαχώρων με ίσο πλάτος και, συνεπώς, την ανετότερη και πιο ομαλή ανάπτυξη των εικονογραφικών στοιχείων που περιλαμβάνονται σε αυτά.

Στο δυτικό τμήμα του βόρειου μισού της καμάρας του κυρίως ναού εικονίζεται η Γέννηση του Χριστού (Εικ. 121). Η τοιχογραφία έχει καταστραφεί στο επάνω δεξιό τμήμα και στο κάτω άκρο της. Στο κέντρο της σύνθεσης εικονίζεται η Παναγία ανακεκλιμένη επάνω σε κυανή στρωμνή, επενδεδυμένη με κόκκινο ύφασμα. Καλυμμένη εντελώς με το βαθυκύανο μαφόριό της, στρέφεται προς τη φάτνη, απλώνοντας το δεξιό της χέρι, του οποίου μόνον η παλάμη διακρίνεται, προς το μέρος του Νεογνού. Ο Χριστός, τυλιγμένος σφιχτά στα σπάργανα, μέσα σε κτιστή ορθογώνια φάτνη[931], φέρει φωτοστέφανο, στολισμένο περιμετρικά με λευκές στιγμές.

Ο Ιωσήφ, στο αριστερό κάτω μέρος της σύνθεσης, φορά φαιόλευκο χιτώνα και καστανέρυθρο ιμάτιο. Βυθισμένος στις σκέψεις του, έχει την πλάτη του στραμμένη στα δρώμενα και τη λευκή κεφαλή του ακουμπισμένη με λύπη στο δεξιό του χέρι. Δίπλα του εικονίζεται το Λουτρό του Βρέφους (Εικ. 122). Η μαία, ντυμένη με αχειρίδωτο, βαθυκύανο χιτώνα, κρατά στην αγκαλιά της το γυμνό Βρέφος και με το αριστερό της χέρι τεντωμένο δοκιμάζει τη θερμοκρασία του νερού. Στην εργασία αυτή την επικουρεί χύνοντας νερό μια μικρή θεραπαινίδα με καστανή, ακάλυπτη κόμη, η οποία κρατά προσεκτικά στα δύο της χέρια το γεμάτο αγγείο (Εικ. 123). Η τελευταία φορά φαιόλευκο, χειριδωτό χιτώνα και πορφυρό ιμάτιο που πορπώνεται εμπρός στο στήθος. Ακριβώς πίσω της στέκεται ένας βοσκός με λευκή, μυτερή γενειάδα και πλατύγυρο πίλο, ντυμένος με γκρίζα προβιά, που υψώνει το δεξιό του χέρι με θαυμασμό, ατενίζοντας τον Χριστό. Στον αριστερό του ώμο κρέμεται με κόκκινο σκοινί ένα σακίδιο. Ψηλότερα, στα δεξιά, ένας ακόμα ποιμένας, νεαρός και με αγένειο πρόσωπο, ευαγγελίζεται το συμβάν από άγγελο στρεφόμενο προς το μέρος του[932]. Από τον όμιλο των δοξολογούντων σώζεται ένας ακόμα άγγελος, ο οποίος στρέφεται προς τον ουρανό. Η παράσταση, τόσο στις γενικές αρχές της οργάνωσής της, όσο και στις επιμέρους λεπτομέρειες, είναι πανομοιότυπη με την ανάλογή της στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα. Οι ελάχιστες διαφορές των δύο οφείλονται στο μεγαλύτερο πλάτος που αφιερώθηκε στη Γέννηση στην εκκλησία του Ασκληπειού, γεγονός που επέτρεψε την ευχερέστερη διάταξη των μορφών στον χώρο και την προσθήκη ενός ακόμα, γηραιότερου, ποιμένα.

Η παράσταση της Βάπτισης απλώνεται σε κυανό βάθος και εκτυλίσσεται σε τοπίο σκιαγραφούμενο από τις αφαιρετικά αποδοσμένες όχθες του ποταμού Ιορδάνη και κάποιους σχηματοποιημένους λόφους με πρισματικές, ορθογωνικής διατομής κορυφές (Εικ. 124). Στο μέσον της σύνθεσης δεσπόζει η μορφή του Χριστού, υπερτονίζοντας με το ύψος της τον κατακόρυφο άξονα. Σε στάση αυστηρά

931. Η κτιστή φάτνη, όπως έχει ήδη σημειωθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, αποτελεί σύνηθες εικονογραφικό στοιχείο της παράστασης, Γκιολές, «Ἅγιος Νικήτας Καραβᾶ», 151. Ο ίδιος, «Ἅγιος Θεόδωρος Ἄνω Πούλας», 282.

932. Παρουσιάζει αξιοσημείωτη ομοιότητα με την ανάλογη μορφή στους Αγίους Αναργύρους Κηπούλας, Δρανδάκης, «Ἅγιοι Ἀνάργυροι Κηπούλας», 104, πίν. 26α και 27α.

Εικ. 121. Ρόδος, Ασκληπειό, Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς. Η Γέννηση.

Εικ. 122, 123. Ρόδος, Ασκληπειό, Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς. Η Γέννηση, λεπτομέρειες.

μετωπική[933] παριστάνεται γυμνός και με ένσταυρο φωτοστέφανο, καθώς παράλληλες λευκές ακτίνες εκπορευόμενες από χαμένο πια ημικύκλιο του ουρανού αποστέλλονται προς το μέρος του. Με το υπέρμετρα μακρύ δεξιό του χέρι ο Χριστός ευλογεί τα νερά, ενώ το κοντύτερο αριστερό απλώνεται χαλαρό, σε παραλληλία με τη γραμμή του κορμού. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος εικονίζεται στην αριστερή, κοκκινωπή όχθη του ποταμού, σχεδόν αιωρούμενος, με το αριστερό του πόδι σε κίνηση βηματισμού προς το μέρος του Χριστού. Φορά λαδοπράσινο ιμάτιο και έχει γυμνό τον δεξιό του ώμο, ενώ απλώνει το δεξιό του χέρι στην κορυφή του κεφαλιού του Χριστού. Κάτω από τα πόδια του παριστάνεται ο θάμνος με τον πέλεκυ. Στην απέναντι όχθη στέκουν τρεις άγγελοι, ντυμένοι με λευκούς χιτώνες, ρόδινα ιμάτια και κόκκινα, μαργαριτοστόλιστα υποδήματα. Ο πρώτος από αυτούς κρατά ομοιόχρωμο με τον

933. Στον στατικό, μετωπικό τύπο ανήκει και η μορφή του Χριστού στην παράσταση της Βάπτισης στον ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφατσίου της Κρήτης (τέλη 13ου αιώνα), Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 335-336, εικ. 31.

© ΕΦΟΡΕΙΑ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΥ

Εικ. 124. Ρόδος, Ασκληπειό, Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς. Η Βάπτιση.

χιτώνα λέντιο[934]. Στα δευτερεύοντα στοιχεία της παράστασης περιλαμβάνονται η προσωποποίηση του Ιορδάνη και οι έξι δράκοντες των νερών, χωρισμένοι σε δύο ισάριθμες ομάδες[935]. Η ομοιομορφία της παράστασης με την αντίστοιχη του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα είναι εκπληκτική. Οι επουσιώδεις διαφορές τους εστιάζονται στην προσθήκη, λόγω του μεγαλύτερου εύρους της εξεταζόμενης τοιχογραφίας, ολόκληρου του δεύτερου αγγέλου και η ελαφρώς διαφοροποιημένη απόδοση του τοπίου: στον Άγιο Γεώργιο τον Κουναρά οι βραχώδεις προεξοχές απολήγουν σε σχηματοποιημένες τετραγωνικές κορυφές, ενώ στον Βάρδα έχουν μαλακότερες και πιο ήπιες απολήξεις.

934. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι άγγελοι, όπως και στην ίδια παράσταση του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, δεν σεβίζουν, αλλά εικονίζονται ευθυτενείς, πρβλ. τον άγγελο στους Αγίους Αναργύρους της Κηπούλας, που υψώνει το κεφάλι του προς στους ουρανούς, Δρανδάκης, «Άγιοι Ἀνάργυροι Κηπούλας», 107.

935. Στα παραδείγματα που έχουν ήδη αναφερθεί, ας προστεθεί και η παράσταση της Βάπτισης στον ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφατσίου της Κρήτης (τέλη 13ου αιώνα), Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 335-336, εικ. 31.

Εικ. 125. Ρόδος, Ασκληπειό, Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς. Η Σταύρωση.

Τρίτη κατά σειρά σκηνή στη βόρεια πλευρά της καμάρας, ακριβώς στο όριο με το ιερό βήμα, είναι η Σταύρωση (Εικ. 125). Η παράσταση αποδίδεται επάνω σε αφαιρετικό βαθυκύανο βάθος, χωρίς άλλη τοπιογραφική ένδειξη. Ο σταυρός στο μέσον φέρει προσηλωμένο το ημίγυμνο σώμα του Χριστού, κομψά καμπυλωμένο και με τα χέρια του λυγισμένα στους αγκώνες από το βάρος. Η αβρά κεκλιμένη κεφαλή του δηλώνει τη χρονική στιγμή της παράδοσης του πνεύματος. Λευκό περίζωμα με κάθετες σκούρες γραμμές στα πλαϊνά μέρη είναι δεμένο στη μέση του, καλύπτοντας το κάτω μέρος του κορμού έως λίγο επάνω από τα γόνατα. Στο ξύλο του σταυρού, που αποτελείται από ένα κάθετο κεντρικό δοκάρι και τρεις παράλληλες ανισομεγέθεις σανίδες για την προσήλωση των χεριών, των ποδιών και την ανάρτηση της πινακίδας *Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ*, είναι ευδιάκριτη η προσπάθεια προοπτικής απόδοσης με τη χρήση φωτοσκίασης. Δίπλα στον σταυρό, όρθια και στητή, η Παναγία υψώνει το βλέμμα της με απελπισία[936]. Το δεξιό της χέρι είναι ικετευτικά απλωμένο προς τον Υιό της, ενώ με το αριστερό της σφίγγει στο στήθος το βυσσινόχρωμο μαφόριο που διπλώνει και αφήνει να φανεί το βαθυκύανο ένδυμα στο εσωτερικό. Τη συνοδεύουν δύο ακόμα γυναικείες μορφές. Η μία από αυτές εικονίζεται ντυμένη με καστανό φόρεμα και πράσινο μαφόριο, να της συμπαρίσταται ιστάμενη ακριβώς πίσω της. Η παρουσία της τρίτης υπονοείται με την προσθήκη του τεταρτοκυκλίου ενός ακόμα φωτοστεφάνου.

Δεξιά του σταυρού εικονίζεται ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, με το δεξιό του χέρι να ακουμπά την αντίστοιχη παρειά και το αριστερό αφημένο χαλαρά στον μηρό. Το φαρδύ και πλούσιο σε πτυχώσεις ρόδινο ιμάτιό του και ο λευκός χιτώνας του αναδεικνύουν μια ευρύστερνη μορφή που επιβάλλεται στον χώρο με την έντονη σωματική παρουσία της. Πίσω του στέκεται ο εκατόνταρχος, που υψώνει το δεξιό χέρι του με τον δείκτη τεντωμένο ψηλά. Κρατά ασπίδα που φέρει έμβλημα σε σκούρο κυανό βάθος. Εκατέρωθεν της κατακόρυφης κεραίας του σταυρού εικονίζονται οι προτομές δύο αγγέλων που θρηνούν[937], από τους οποίους σώζεται ακέραιος ο εικονιζόμενος στα δεξιά (Εικ. 126). Με αλλοι-

936. Από τα μνημεία της Ρόδου απουσιάζει η λεπτομέρεια της λιποθυμίας της Παναγίας, η οποία εντοπίζεται από νωρίς στη βυζαντινή τέχνη, Millet, *Recherches*, 416. Anne Derbes, «Siena and the Levant in the Later Dugento», *Gesta* 28 (1989): 193-194. Απαντά ήδη τον 11ο αιώνα στο ψαλτήριο 19352 του Λονδίνου, σε συνδυασμό αρχικά με τη σκηνή της Προδοσίας του Ιούδα, Sirarpie Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge,* τ. ΙΙ, *Londres 19.352* (Paris : Klincksieck, 1970), 29, πίν. 25, εικ. 48. Στη συνέχεια, το μοτίβο αξιοποιήθηκε κυρίως στη σκηνή της Σταύρωσης με πρωιμότερα παραδείγματα τις τοιχογραφίες της Σταύρωσης στην Παναγία τη Μαυριώτισσα στην Καστοριά [Anne Wharton Epstein, «Middle Byzantine Churches of Kastoria: Date and Implications (with an Appendix on the Frescoes of the Mavriotissa Monastery)», *ArtB* 62 (1980): 204. Η ίδια, «Frescoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria: Evidence of Millenarianism and Anti-Semitism in the Wake of the First Crusade», *Gesta* 21/1 (1982): 24, εικ. 7], στην Τράπεζα της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο [Βοκοτόπουλος, «Τοιχογραφίες τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου», 196-202. Κόλλιας, «Τοιχογραφίες», 64-66, πίν. 36. Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, 219-226, πίν. 21, 88], στο καθολικό του Αγίου Ηρακλειδίου της μονής του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη (Stylianou, *Painted Churches,* 296) και στο καθολικό της Αγίας Τριάδας στο σερβικό μοναστήρι της Sopoćani (Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. ΙΙ, πίν. 13.1-2). Σε όλες τις παραπάνω παραστάσεις η Παναγία εικονίζεται, στην επικείμενη πτώση της, να γέρνει το σώμα της προς τα εμπρός, υποστηριζόμενη από τη Μαρία τη Μαγδαληνή [Tania Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin de Moyen Âge,* τ. Ι (Paris : Klincksieck 1977), εικ. 131]. Η εικονογράφηση του θέματος θεωρείται ότι αντλήθηκε από τα ζωγραφικά εργαστήρια της ανατολικής Μεσογείου (Μαρία Παναγιωτίδη, «Η ζωγραφική του 12ου αιώνα στην Κύπρο και το πρόβλημα των τοπικών εργαστηρίων», στο *Πρακτικά του Γ΄ Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου,* τ. Β΄, 424-425), αφού εντοπίζεται ταυτόχρονα σε εικόνες της μονής Σινά (Evans, *Faith and Power,* 367-368, αριθ. 224) και σε μια σειρά χειρογράφων της αρμενικής Κιλικίας που φιλοτεχνήθηκαν κατά το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, όπως ο κώδικας 2563 του Αρμενικού Πατριαρχείου της Ιερουσαλήμ (1272) [Sirarpie Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1993), τ. Ι, 100 και τ. ΙΙ, πίν. 375-377].

937. Maguire, «The Depiction of Sorrow», 140. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine,* B, 32, 36, 49 και 50. Βλ. επίσης την αμφίγραπτη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών με την παλίμψηστη παράσταση της Σταύρωσης στη μία της όψη, Αχει-

Εικ. 126. Ρόδος, Ασκληπειό, Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς. Άγγελος, λεπτομέρεια από τη Σταύρωση.

ωμένο το πρόσωπο από τη θλίψη και τα δάκρυα, τείνει το αριστερό χέρι προς τον Εσταυρωμένο και με το δεξιό αγγίζει την παρειά του σε έκφραση της οδύνης. Από τον άλλο άγγελο, που θα βρισκόταν σε θέση συμμετρική με τον πάρισό του, διατηρείται μόνον ένα τμήμα του φωτοστεφάνου του και η απλωμένη παλάμη του δεξιού του χεριού. Δίπλα τους έχουν προστεθεί τα κοσμικά σύμβολα του ήλιου και της σελήνης[938], αποδοσμένα ως κατά κρόταφον προσωπεία, με αδρά, ανθρώπινα χαρακτηριστικά.

μάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου,* ό.π. (υποσημ. 479), 12-17, αριθ. 1. Ιπτάμενοι πέριξ του σταυρού, συνήθως μικρογραφημένοι και ημίσωμοι, οι άγγελοι συμμετέχουν στον θρήνο, συμμετρικοί στις κινήσεις και τη στάση τους και κλίνουν προς το μέσον της παράστασης, με τα χέρια τους να σκεπάζουν το πρόσωπο, απελπισμένοι. Άλλες φορές πάλι απομακρύνονται από το κέντρο με τα νώτα τους στραμμένα στο θλιβερό θέαμα ή αντικαθίστανται από αγγέλους που εισάγουν και οδηγούν στην έξοδο, αντιστοίχως, τις προσωποποιήσεις της Καινής και της Παλαιάς Διαθήκης, όπως π.χ. στις τοιχογραφίες της Σταύρωσης στο καθολικό της μονής της Παναγίας στη Studenica (1208/9) [Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. I, πίν. 37.3. Mirjana Gligorijević-Maksimović, «Classical Elements in the Endowments of Serbian XIII Century Donors», *ZRVI* 49 (2009): εικ. 1-3], στην εκκλησία της Παναγίας της Μαυριώτισσας στην Καστοριά (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 75, εικ. 12) και στον Άγιο Νικόλαο «στης Μαρούλαινας» στη Μεσσηνιακή Μάνη (Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στὴ Μεσσηνιακὴ Μάνη», 192-193). Βλ. επίσης, Gordana Babić, «Les plus anciennes fresques de Studenica (1208/9)», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. IIA, 36-38.

938. Schiller, *Ikonographie*, 2, 109. Srdjan Djurić, «The Representations of Sun and Moon at Dečani», στο Djurić, *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle,* 339-345. Για τη χρήση των ουράνιων σωμάτων και την έμφαση στα κοσμικά σύμβολα στη δυτική τέχνη και σε καππαδοκικά μνημεία, Louis Hautecoeur, «Le soleil et la lune dans les Crucifixions», *RA* 14 (1921): 23. Lodewijk Herman Grondijs, «Le soleil et la lune dans les scènes de Crucifixion», στο *Akten des IV. Internationalen Byzantinistenkongresses (Sofia, 9.-16. September 1934),* τ. I (Sofia: Bulgarski arkhelogicheski institut, 1935), 250 κ.ε. Restle, *Kleinasien*, τ. II, εικ. 183, 209 και 237. Nicole Thierry, «Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure», *CahArch* 24 (1975): 94-96, εικ. 22-23. Mouriki, «Panagia at Moutoullas», 187-188. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Ρεθύμνου*, 24-25, εικ. 16. Για το θέμα βλ. επίσης, Paul Gautier, «Un discourse inédit de Michel Psellos sur la Crucifixion», *REB* 49 (1991): 48-50.

Εικ. 127. Ρόδος, Ασκληπειό, Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς. Η ασπίδα του Λογγίνου, λεπτομέρεια από τη Σταύρωση.

Το σκούρο κόκκινο και κυανό χρώμα με το οποίο αποδίδονται απορρέει από το σχετικό χωρίο των Πράξεων των Αποστόλων: «ὁ ἥλιος μεταστραφήσεται εἰς σκότος καὶ ἡ σελήνη εἰς αἷμα»[939].

Η παράσταση, στη διευθέτηση των εικονογραφικών της στοιχείων, παρουσιάζει εντυπωσιακές ομοιότητες με την ανάλογη της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, με μόνη διαφορά την καλύτερη κατάσταση διατήρησής της στο δεξιό τμήμα της επάνω πλευράς, γεγονός που επέτρεψε τη διάσωση των εικονιζόμενων στον ουρανό παραπληρωματικών στοιχείων[940]. Είναι πανομοιότυπη στους δύο ναούς η διάταξη και η στάση των προσώπων, τα χρώματα των ενδυμάτων, αλλά και η ατμόσφαιρα της σκηνής, διαπίστωση η οποία προκύπτει αβίαστα, παρά την καταστροφή που έχουν υποστεί οι δύο τοιχογραφίες σε διαφορετικές η καθεμία περιοχές. Αντιθέτως, το γεγονός ότι διατηρούν σε καλύτερη κατάσταση η μία το επάνω και η άλλη το κάτω τμήμα της συμβάλλει στην ανασύνθεση του εικονογραφικού τύπου στο σύνολό του.

Ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια αποτελεί η προσθήκη ενός υποτυπώδους οικοσήμου με ανάστροφο αμείβοντα στην ασπίδα του εκατόνταρχου[941] (Εικ. 127). Τα εμβλήματα σε ασπίδες που κρατούν οι στρατιωτικοί άγιοι ή άλλες μορφές, κυρίως ο κεντυρίων, στις βυζαντινές τοιχογραφίες είναι συνήθως απλά σχεδιασμένα και έχουν καθαρά διακοσμητικό χαρακτήρα[942]. Σε ορισμένες παραστάσεις του 13ου

939. Πράξεις των Αποστόλων Β΄, 20.

940. Είναι χαρακτηριστικό ότι και στα δύο μνημεία ακολουθούνται εικονογραφικές παραδόσεις που παραπέμπουν σε μνημεία της μεσοβυζαντινής περιόδου, αν αξιολογηθεί ο αριθμός των προσώπων που συμμετέχουν, η διάταξη, αλλά και η στάση τους, Gabriel Millet, «L'art des Balkans et l'Italie au XIIIe siècle», στο *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini (Roma, 20-26 settembre 1936),* τ. II (Roma: Tipografia del Senato, 1939), 290.

941. Πρβλ. την ασπίδα του Λογγίνου σε εικόνα της Σταύρωσης, Folda, *Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre*, ό.π. (υποσημ. 460), 542, εικ. 374.

942. Σχετικά με τα εμβλήματα σε ασπίδες στρατιωτικών αγίων σε ναούς της Πελοποννήσου, Sharon Gerstel, «Art and Identity in the Medieval Morea», στο *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World,* επιμ. Angeliki Laiou και Roy

αιώνα, όμως, έχουν αναγνωρισθεί οικογενειακοί θυρεοί, οι οποίοι, συνδυαζόμενοι με μονογράμματα, αντανακλούν την υιοθέτηση αυτής της άλλοτε αποκλειστικά δυτικής συνήθειας από τους βυζαντινούς αξιωματούχους των ανώτερων κοινωνικών τάξεων[943]. Τα εραλδικά σύμβολα, του συρμού κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο, πλην της διακοσμητικής τους αξίας, συνήθως δεν προσφέρουν περαιτέρω συμβολισμούς[944]. Ο ανάστροφος αμείβων στο σκουτάρι του Λογγίνου δεν φαίνεται να αποδίδει το έμβλημα κάποιας γνωστής στην τοπική κοινωνία οικογένειας, ωστόσο αντιγράφει με μεγάλη πιστότητα ένα από τα συνηθέστερα και πρωιμότερα θέματα που χαρακτήριζαν τους θυρεούς των σταυροφόρων. Είναι πολύ πιθανόν οι δυτικές αυτές επιδράσεις, που θα ασκούσαν οπωσδήποτε γοητεία στους βυζαντινούς, να εισήχθησαν στην κοινωνία της Ρόδου από την περιοχή των σταυροφορικών κρατιδίων ή μέσω της αποδεδειγμένης διέλευσης των σταυροφόρων από το νησί. Στην προκειμένη περίπτωση, ο καλλιτέχνης εκδηλώνει την ευαρέσκειά του στα εισηγμένα αυτά, δευτερεύοντα διακοσμητικά στοιχεία με την αντιγραφή ενός δυτικής προέλευσης σχεδίου στην ασπίδα του Λογγίνου. Έτσι, επισημαίνεται η πρόθεση για έναν διακοσμητικού τύπου νεωτερισμό[945].

Ως προς την ατμόσφαιρα της σκηνής, πρέπει να σημειωθεί η ψυχολογική ένταση των μορφών και η συναισθηματική τους φόρτιση, που εκφράζεται με τη σύσπαση των χαρακτηριστικών τους και τη διαγώνια γραμμή που αυλακώνει το μάγουλο, σαν να πρόκειται για κάποιο δάκρυ που κυλά αφήνοντας το ίχνος του στο δέρμα[946]. Ο τρόπος της απόδοσης ανακαλεί μορφές από την ίδια παράσταση σε μνημεία της ίδιας εποχής στα Δωδεκάνησα, όπως τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στην Αγία Τριάδα στα Σπιτάκια της Τήλου[947] και την Παναγία στον Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα[948] και την Αγία Άννα την Καλιώτισσα, στο Βαθύ της Καλύμνου[949]. Η συμμετοχή των παρισταμένων στο πάθος μπορεί εύστοχα να παραλληλισθεί και με την εκδηλούμενη στις αντίστοιχες μορφές της Σταύρωσης στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, σύγκριση που καταδεικνύει για μια ακόμα φορά τον κοινό τους δημιουργό.

Από την άλλοτε εκτεινόμενη σε ολόκληρο το πλάτος της καμάρας του ιερού βήματος παράσταση της Ανάληψης διατηρείται μόνον το τμήμα που βρίσκεται στη βόρεια πλευρά. Στο μέσον εικονίζεται η Παναγία, μετωπική, ντυμένη με κυανό φόρεμα και βυσσινόχρωμο μαφόριο και με τις δύο παλάμες της

Parviz Mottaheden (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2001), 278. Διαμαντή, «Τὸ ἀσκηταριὸ τοῦ Ἁγίου Νίκωνα», 352-353, εικ. 3 και 4.

943. Γεώργιος Τυπάλδος, «Εἶχον οἱ Βυζαντινοὶ οἰκόσημα;», *ΕΕΒΣ* Γ΄ (1926): 202-222. Cyril Mango και Ernest J. W. Hawkins, «Additional Finds at Fenari Isa Camii», *DOP* 22 (1968): 181.

944. Kyritses, *Byzantine Aristocracy,* 247-250.

945. Για το θέμα, βλ. επίσης Andreas και Judith Stylianou, «A Cross Inside a Crescent on the Shield of St. George, Wall-Painting in the Church of Panagia Phorbiotissa Asinou, Cyprus», *ΚΣ* ΜΣΤ΄ (1982): 133-140.

946. Αυτή η επιτυχής προσπάθεια απόδοσης των συναισθημάτων είναι απολύτως σύμφωνη με την τάση εξανθρωπισμού της τέχνης που εκδηλώνεται έντονα κατά τον 13ο αιώνα, με τρόπους αντλούμενους από παλαιότερες μορφές της τέχνης, Tania Velmans, «L'héritage antique dans la peinture murale byzantine à l'époque du roi Milutin (1282-1321)», στο *L'art byzantin au debut du XIVe siècle, Symposium de Gračanica, 1973* (Beograd, 1978), 42, εικ. 4. Η ψυχολογική συμμετοχή των προσώπων στο δραματικό συμβάν δηλώνεται με τον ίδιο τρόπο, δηλαδή με την τυπική διαγώνιο γραμμή στην παρειά, σε πολλά μνημεία, όπως στην Παναγία τη Μαυριώτισσα στην Καστοριά, Wharton Epstein, «Middle Byzantine Churches of Kastoria», ό.π. (υποσημ. 936), 204. Η ίδια, «Frescoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria», ό.π. (υποσημ. 936), 24, εικ. 7. Για τη χρονολόγηση των δύο μνημείων στις αρχές του 12ου αιώνα, Doula Mouriki, «Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries», *DOP* 34-35 (1980-1981): 102, πίν. 37-39.

947. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», πίν. 106β.

948. Στο ίδιο, πίν. 115γ.

949. Στο ίδιο, πίν. 103α.

Εικ. 128. Ρόδος, Ασκληπειό, Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς. Η Παναγία, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

παράλληλες και στραμμένες προς τα έξω (Εικ. 128). Δίπλα της στέκονται δύο άγγελοι που δείχνουν με το δεξιό τους χέρι τον αναλαμβανόμενο Χριστό, σύμφωνα με τη ρήση της σχετικής ευαγγελικής περικοπής. Ο άγγελος στα αριστερά φορά γκριζογάλανο χιτώνα και ανοικτό καστανό ιμάτιο και κρατά στο αριστερό του χέρι κλειστό ειλητάριο, στρεφόμενος προς τον αποστολικό όμιλο που βρίσκεται πλάι του. Ο αντίστοιχός του στα δεξιά, ημιεξίτηλος, διαφοροποιείται ως προς τα χρώματα των ενδυμάτων, ντυμένος αυτός με υπόλευκο χιτώνα και ρόδινο ιμάτιο. Σε παρόμοια στάση, κατευθύνει το βλέμμα του προς τους δύο αποστόλους που τον ακολουθούν.

Τέσσερις συνολικά απόστολοι από τους συμμετέχοντες έχουν διατηρηθεί στο σωζόμενο κομμάτι της παράστασης. Ο πρώτος του αριστερού ομίλου, ευρυμέτωπος και με καστανή γενειάδα, φέρει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της φυσιογνωμίας του Παύλου, ταυτότητα που πιστοποιείται και από το

Εικ. 129. Ρόδος, Ασκληπειό, Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς. Απόστολος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

κεφαλαίο Π στην κορυφή του κεφαλιού του. Ο απόστολος που τον ακολουθεί, και του οποίου σώζεται μόνον το κεφάλι, ανήκει σε παρόμοιο φυσιογνωμικό τύπο, με διχαλωτή γενειάδα. Η απόλυτη σχεδόν ταύτιση της οργάνωσης της παράστασης με την ανάλογη στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα επιτρέπει τη διατύπωση της υπόθεσης ότι πρόκειται, πιθανότατα, για τον Βαρθολομαίο. Η ομάδα της δεξιάς πλευράς αποτελείται από έναν άγιο με γκρίζα μαλλιά και μακριά γένια, που υψώνει το χέρι του με δέος, ατενίζοντας το θαυμαστό γεγονός (Εικ. 129), ακολουθούμενος από έναν ακόμα απόστολο, με καστανή κόμη και μυτερή γενειάδα. Ο πρώτος από αυτούς θα μπορούσε, κατ' αναλογία με τον εικονιζόμενο στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, να ταυτισθεί με τον Ματθαίο ή τον Λουκά.

Στον βόρειο τοίχο του ναού, ακριβώς κάτω από την παράσταση της Βάπτισης, σώζεται ένα μικρό μέρος από τον εικονογραφικό κύκλο του βίου του αγίου Γεωργίου[950]. Πρόκειται για την τμηματικά διατηρούμενη σκηνή ενός από τα μαρτύρια που υπέστη ο άγιος, όπως προκύπτει από την εικονιζόμενη μέχρι την οσφύ, γυμνή μορφή του, με τα δύο χέρια υψωμένα σε χειρονομία δέησης (Εικ. 130). Η στάση αυτή, επαναλαμβανόμενη σε πολλά άλλα παραδείγματα, αποδίδει συνήθως το στιγμιότυπο του εγκλεισμού του αγίου σε κάμινο με ασβέστη, όπως τεκμαίρεται από τη σύγκριση της τοιχογραφίας με την αναλόγου θέματος παράσταση στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στη Σκλαβοπούλα Σελίνου των Χανίων (1290)[951] ή την επιμέρους σκηνή σε φορητή εικόνα του αγίου με βιογραφικό του κύκλο, που βρίσκεται στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά και χρονολογείται στις αρχές του 13ου αιώνα[952].

950. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 183-184. Temily Mark-Weiner, «A Latin Pictorial Cycle of the Life of Saint George in Turin and its Byzantine Sources», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. IIA, 393-404. Η ίδια, *Narrative Cycles from the Life of Saint George in Byzantine Art* (PhD Dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 1977), 225-236. Walter, «The Origins of the Cult of Saint George», ό.π. (υποσημ. 513), 295-322.

951. Βασιλάκη, «Η Κρήτη υπό βενετική κυριαρχία, 38, πίν. 31α. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete,* αριθ. 1, 7-8.

952. Η παράσταση συνοδεύεται συνήθως από την επιγραφή *Ο Α(ΓΙΟΣ) ΕΝ ΤΙ ΑΣΒΕΣΤΩ*. Δρανδάκη, *Προσκύνημα στο Σινά,* ό.π. (υποσημ. 853), 80-81, αριθ. 5. Efthalia Constantinides, «Une icône historiée de Saint Georges du 13e siècle au monastère du Mont Sinaï», στο *Images from the Byzantine Periphery. Studies in Iconography and Style* (Leiden: Alexandros Press, 2007), 150-

Εικ. 130. Ρόδος, Ασκληπειό, Άγιος Γεώργιος Κουναράς. Μαρτύριο του αγίου Γεωργίου.

Αν και μεμονωμένα επεισόδια από τον βίο αγίων εικονογραφούνται ήδη από τον 11ο αιώνα[953], στη μνημειακή ζωγραφική του 13ου αιώνα, η οποία χαρακτηρίζεται από την ανανέωση των εικονογραφικών θεμάτων, τα προγράμματα εμπλουτίζονται συχνά με επεισόδια από τον βίο και τα μαρτύρια των τιμώμενων αγίων[954]. Αναφέρονται χαρακτηριστικά οι κύκλοι από τους βίους του αγίου Γεωργίου

179. Η ίδια διάταξη ακολουθείται σε μεταγενέστερη εικόνα, των αρχών του 15ου αιώνα, και πάλι της μονής Σινά [Robert S. Nelson και Kristen M. Collins, επιμ., *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai* (Los Angeles: Jean Paul Getty Museum, 2006), 158-159, αριθ. 16] και σε τοιχογραφία του μαρτυρίου του αγίου στον Άγιο Γεώργιο στον Έμπαρο Κρήτης (1436/7) (Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta,* 454). Το μαρτύριο της ρίψης του αγίου σε κάμινο με ασβέστη εικονίζεται, επίσης, στον Άγιο Γεώργιο τον Ανυδριώτη στο Ανύδρι (1323) [Λασσιθιωτάκης, «Ἅγιος Γεώργιος Ἀνυδριώτης», ό.π. (υποσημ. 522), 150-152], στον ομώνυμο ναό στα Χελιανά (1319) [Μανόλης Μπορμπουδάκης, «Ἀποκατάστασις δύο ναΐσκων ἐπαρχίας Μυλοποτάμου», *ΚρητΧρ* 21 (1969): 544-547] και στον Άγιο Γεώργιο στον Καλαμά (12ος αιώνας) (Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta,* 299).

953. Βλ. τον εικονογραφικό κύκλο του αγίου στην Αγία Σοφία Κιέβου (11ος αιώνας) και, μεταγενέστερα, στο Staro Nagoričino (1318) και στη Dečani (1348), Mysliveć, «Saint Georges dans l'art chrétien oriental», ό.π. (υποσημ. 513), 304-375 (τσέχικα με γαλλική περίληψη). Kurt Weitzmann, «The Selection of Texts for Cyclical Illustrations in Byzantine Manuscripts», στο *Byzantine Books and Bookmen,* επιμ., Cyril Mango και Ihor Ševčenko (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1975), 84-86, εικ. 23-25. Tomeković, «Les répercussions du choix», 34-37. Christopher Walter, «The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani», στο Djurić, *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle,* 347-357.

954. Σημαντικός είναι ο εικονογραφικός κύκλος του αρχαγγέλου Μιχαήλ που σώζεται σε σπηλαιώδη ναό στο Ivanovo και

στον ομώνυμο ναό στο Κουρμπίνοβο (τέλη 12ου αιώνα)[955], στον επίσης ομώνυμο ναό στον Καλαμά Ρεθύμνου (τέλη 12ου αιώνα)[956], στην Επισκοπή της Μάνης (αρχές 13ου αιώνα)[957], στον Άγιο Γεώργιο στο Ανισαράκι Σελίνου των Χανίων (τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα)[958] και στην Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας (τελευταία εικοσαετία 13ου αιώνα)[959].

Στα Δωδεκάνησα, παραστάσεις από το συναξάρι του αγίου Γεωργίου περιλαμβάνονται στον Άγιο Γεώργιο στο Λευκό της Καρπάθου (τέλη 13ου αιώνα)[960] και στον Άγιο Γεώργιο στην Κόκα της Χάλκης (14ος αιώνας)[961]. Το μικρό τμήμα της παράστασης του μαρτυρίου που σώζεται στον βόρειο τοίχο του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά δεν επιτρέπει την ανασύνθεση της έκτασης και της ανάπτυξης του κύκλου στις επιφάνειες του ναού. Είναι, πάντως, προφανές ότι η αφήγηση των σκηνών του μαρτυρίου θα απλωνόταν στον τοίχο, ακριβώς κάτω από τις σκηνές του χριστολογικού κύκλου της ημικυλινδρικής καμάρας, όπως και στην ανάλογη περίπτωση στον ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφατσίου της Κρήτης, της ίδιας εποχής[962].

Το ύφος, η τεχνοτροπία και τα γνωρίσματα του ζωγράφου του Βάρδα

Η σημαίνουσα θέση του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα στη μελέτη της βυζαντινής ζωγραφικής έγκειται στο γεγονός ότι πρόκειται για ένα ακριβώς χρονολογημένο μνημείο και, κατά συνέπεια, οι ιδιαιτερότητες της τέχνης του μπορούν να χρησιμεύσουν ως οδηγός, μέσω της συγκριτικής εξέτασης, για την

συνδέεται με τη νίκη του βούλγαρου ηγέτη Ιβάν Β΄ Ασάν στην Κλοκότνιτσα, το 1230, Elka Bakalova, «A Cycle of the Holy Archangels in the Thirteenth-Century Rock-Cut Chapel near Ivanovo», στο Moss και Kiefer, *Byzantine East, Latin West,* 215-219. Οι κύκλοι βίου αγίων βρίσκουν συνέχεια και κατά την επόμενη περίοδο, Svetlana Tomeković, «Le cycle inédit de saint Antoine dans l'église sous son vocable à Soughia (Crète)», *ByzF* 11 (1987): 445-463.

955. Petar Miljković-Pepek, «Sur la datation du cycle de Saint Georges à Kurbinovo», στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμπηδών*, τ. 2, 615-620.

956. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Ρεθύμνου,* 52-53, εικ. 56, 57.

957. Tomeković, «Les répercussions du choix», 35-38. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης,* 156, 193, εικ. 23-26 και 42-45. Σκηνές από τον βίο του αγίου σώζονται και στον ναό του Αγίου Γεωργίου στην Κίττα της Μέσα Μάνης (Ετζέογλου και Κωνσταντινίδη, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στην Κίττα», 214-215). Στη Μάνη, κατά τον 13ο αιώνα, εντοπίζονται και άλλοι εικονογραφικοί κύκλοι, όπως του αγίου Νικολάου στους ομώνυμους ναούς «στου Γλέζου» και «στης Μαρούλαινας» και του αγίου Δημητρίου στον Άγιο Σέργιο και Βάκχο στην Κίττα της Μάνης, Δρανδάκης, «Παρατηρήσεις στὶς τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα», 686.

958. Kalolyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, ό.π. (υποσημ. 672), 138-141. Σταύρος Μαδεράκης, *Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο Ανισαράκι (Κάντανος) Σελίνου Χανίων*, ανάτυπο από το περιοδικό *Ὕδωρ ἐκ Πέτρας* 17-20 (2001-2007) (Άγιος Νικόλαος, 2008), 65, εικ. 19 και 20. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην Κρήτη έχουν σωθεί περίπου δεκαεπτά ναοί που περιέχουν εικονογραφικούς κύκλους του αγίου Γεωργίου, Mirjana Gligorijević-Maksimović, «Caractéristiques iconographiques de la peinture murale serbe et grecque du XIVe siècle. Les ménologes et les cycles hagiographiques», στο Παπαδοπούλου, *Βυζάντιο και Σερβία*, 349-350. Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 280, σημ. 43.

959. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Ὄμορφη Ἐκκλησιά,* 27-30, πίν. 10-12α. Κύκλος του βίου του αγίου Γεωργίου σώζεται και στα Μέθανα, Κουκούλης και Οικονόμου, «Δύο βυζαντινοὶ ναοὶ τῶν Μεθάνων», 251-254.

960. Μουτσόπουλος, «Κάρπαθος», ό.π. (υποσημ. 370), 410, πίν. 134.2-138.1, εικ. 91-97. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 272, 291.

961. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες.

962. Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 279, σχέδ. 5. Η διάταξη αυτού του είδους είναι τυπική στους μονόχωρους καμαροσκεπείς ναούς, αν και σε ορισμένα μνημεία οι σκηνές συναξαρίων εικονίζονται στην καμάρα και οι αντίστοιχες του χριστολογικού κύκλου μετακινούνται χαμηλότερα, στο ίδιο, 279, σημ. 49. Βλ. επίσης, Μπορμπουδάκης, «Η βυζαντινή τέχνη στην Κρήτη ως την πρώιμη βενετοκρατία», ό.π. (υποσημ. 214), 51-53. Ειρήνη Θεοχαροπούλου, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδας», *Κρητική Εστία* περ. Δ΄, τ. 9 (2002), 63-64.

τεκμηρίωση της χρονολόγησης και άλλων, τοιχογραφημένων σε αδιευκρίνιστες εποχές, μνημείων. Η αναγραφή του έτους της ιστόρησης, εκτός από ευτυχή συγκυρία για τον μελετητή της βυζαντινής τέχνης, προσφέρει και ένα σταθερό σημείο για την ανίχνευση και άλλων, προγενέστερων και μεταγενέστερων, σταθμών στην εξελικτική πορεία της τοπικής ζωγραφικής και συμβάλλει στη δημιουργία μιας πληρέστερης εικόνας της ιστορικής και κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής. Παράλληλα, αποτελεί το έναυσμα για την εξακρίβωση των σύγχρονων τάσεων το ίδιο έτος (1289/90), σε άλλες περιοχές της αυτοκρατορίας.

Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, όμως, είναι σημαντική και για έναν ακόμα λόγο: διότι αποτελεί το πλήρες εκ των δύο έργων ενός ζωγράφου, ο οποίος, εάν δεν ήταν ντόπιος, φαίνεται ότι έδρασε στην περιοχή της νότιας Ρόδου, για ορισμένο χρονικό διάστημα. Λόγω της έλλειψης σχετικών πηγών, οι μόνες πληροφορίες που είναι δυνατόν να αντληθούν σχετικά με την καλλιτεχνική του προσωπικότητα απόκεινται στο ίδιο το έργο του. Η αποκρυπτογράφησή τους αποτελεί ιδανική πρόκληση, χωρίς να είναι πάντοτε εφικτή. Περιορισμοί τίθενται καταρχάς από το γεγονός ότι το αποτέλεσμα της εργασίας του ζωγράφου συνήθως προέκυπτε από τη συνεργασία του με τον χορηγό της τοιχογράφησης, ο οποίος επέβαλλε συχνά τις επιθυμίες και το προσωπικό του όραμα και έθετε τη σφραγίδα του στην τελική εμφάνιση του προγράμματος. Παρόλα αυτά, ο διάκοσμος των δύο μνημείων προσφέρει ένα ευρύ πεδίο για τη διερεύνηση της τεχνικής, των προτύπων, των επιλογών και του μέτρου των δυνατοτήτων του κοινού δημιουργού τους.

Εν πρώτοις, πρέπει να σημειωθεί η εμμονή του ζωγράφου στην εφαρμογή ενός εικονογραφικού προγράμματος, το οποίο, αν και απέχει της καθιερωμένης διάταξης σε ναούς του ίδιου αρχιτεκτονικού τύπου, εκμεταλλεύεται στο έπακρο τις διαθέσιμες επιφάνειες των κτηρίων για να ξετυλίξει με ορθολογικό τρόπο την ευαγγελική αφήγηση. Στη θέσπιση των ορίων μεταξύ των παραστάσεων είναι φειδωλός. Αρκείται στη σχεδίαση μιας διαχωριστικής ταινίας που διαιρεί την καμάρα κατά μήκος του κλειδιού, χωρίς ίχνος διακοσμητικής διάθεσης. Ίδιου τύπου πλαίσια προσδιορίζουν τα επιμέρους διάχωρα των παραστάσεων, τα οποία, στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα πιο εμφανώς, υπερβάλλουν με τις στενόμακρες διαστάσεις τους, εγκλείοντας εντός των ορίων τους εξίσου υπερβολικές στο ύψος μορφές.

Η διμερής αυτή σχέση εξάρτησης θα είχε ενδιαφέρον να εξακριβωθεί σε ποια αιτία εδραζόταν, εάν επρόκειτο δηλαδή για το είδος του διαχώρου που υποχρέωνε τον ζωγράφο να δημιουργήσει ραδινές και υπερύψηλες ανθρώπινες φιγούρες, ώστε να ταιριάζουν στο σχήμα του ή το αντίστροφο[963]. Από την παρατήρηση των ολόσωμων, με λιγότερο επιμήκεις αναλογίες ανθρώπινων μορφών του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά συμπεραίνεται ότι επρόκειτο για έναν συνδυασμό των δύο παραμέτρων. Ο ζωγράφος κατορθώνει με ευελιξία να προσαρμόζεται στον εκάστοτε διαθέσιμο χώρο, ακόμα και αν αυτή η προσαρμογή απαιτούσε την επιμήκυνση των σωμάτων για να πληρωθούν τα κενά. Παρά τις προσπάθειές του, όμως, εξακολουθούν να υφίστανται μεγάλοι ανεκμετάλλευτοι ζωγραφικά χώροι στο

963. Η επιμήκυνση των μορφών που επιβάλλεται από το εξίσου επίμηκες σχήμα των επιφανειών έχει επισημανθεί ακόμα στο δεύτερο ζωγραφικό στρώμα της Παναγίας Αμασγού στο Μονάγρι της Κύπρου (Boyd, «Panagia Amasgou», 318-319), στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στη Μεγάλη Καστάνια (αρχές 13ου αιώνα) (Δροσογιάννη, *Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος*, 183-184) και στον ναό του Άι-Στρατηγού στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας (Γκιολές, «Ὁ ναὸς τοῦ Ἅι-Στρατηγοῦ», 447). Για τις αναλογίες των σωμάτων των μορφών στη μνημειακή ζωγραφική, June και David Winfield, *Proportion and Structure of the Human Figure in Byzantine Wall-Painting and Mosaic* (Oxford: British Archaeological Reports, 1982).

άνω και κάτω τμήμα ορισμένων παραστάσεων, όπως σε εκείνες του Ευαγγελισμού και της Βάπτισης στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα.

Στη δημιουργία των συνθέσεων, ο ζωγράφος εμπνέεται από πρότυπα παλαιότερων χρόνων. Η συμμετρική διάταξη αποτελεί προτεραιότητά του και στοχεύει, όπου η παράσταση το ευνοεί, στην ισορροπημένη κατάταξη των προσώπων σε ισοδύναμες ομάδες, διατηρώντας το κέντρο βάρους στον κατακόρυφο άξονα. Η Υπαπαντή, η Βάπτιση και η Έγερση του Λαζάρου στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, η Σταύρωση και η Ανάληψη και στους δύο ναούς, αποτελούν παραδείγματα αυτής του της πρόθεσης. Στις πολυπληθέστερες σκηνές, όμως, που απαιτούν την ενσωμάτωση πληθώρας εικονογραφικών στοιχείων, όπως στη Βαϊοφόρο και τη Γέννηση, αποκαλύπτεται η αδυναμία του να συνενώσει με πληρότητα τις εμπλεκόμενες μορφές σε μια αληθοφανή σχέση. Η απόπειρά του να ταξινομήσει τα επιμέρους θέματα καταλήγει συχνά στη σύγχυση των επιπέδων και η επιδιωκόμενη ενότητα τελικώς δεν επιτυγχάνεται.

Αρκετές από τις χρησιμοποιούμενες μεθόδους του καλλιτέχνη στην οργάνωση των επιπέδων εντοπίζονται αυτούσιες σε τοιχογραφίες σύγχρονων ναών σε άλλες περιοχές της αυτοκρατορίας, αναδεικνύοντας την κοινή καλλιτεχνική γλώσσα του τέλους του 13ου αιώνα. Αναλογίες σημειώνονται ανάμεσα στις παραστάσεις της Βαϊοφόρου στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα και στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι της Εύβοιας[964]: η άνιση κλίμακα απεικόνισης των μορφών, η απουσία προσδιορισμένης γραμμής εδάφους και η κλιμάκωση των επεισοδίων με την παρατακτική παράθεση των παιδιών ακριβώς κάτω από τα πόδια του ζώου αποτελούν στοιχεία που μαρτυρούν την ευρύτατη κυκλοφορία των εικονογραφικών προτύπων.

Γνώρισμα του ζωγράφου των δύο ναών της νότιας Ρόδου αποτελεί και η λιτή δήλωση του φυσικού τοπίου και του αρχιτεκτονικού βάθους[965] και η αξιοποίησή τους αποκλειστικά ως συμπληρωματικών στοιχείων της αφήγησης. Στην Ανάληψη, τόσο στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, όσο και στον Άγιο Γεώργιο τον Κουναρά, τα δενδρύλλια με τους καστανούς βλαστούς και τα λευκά άνθη, που προβάλλουν διακριτικά στις άκρες, υποδεικνύουν απλώς τον τόπο όπου διαδραματίζεται το γεγονός. Στην παράσταση της Βάπτισης στον ναό του Ασκληπειού, το σχήμα των λόφων με τις σχηματοποιημένες, πρισματικές κορυφές εμφανίζει μεγάλες ομοιότητες με τους λόφους στην Εις Άδου Κάθοδο της Παναγίας της Χρυσαφίτισσας[966]. Ο τάφος του Λαζάρου και τα κτήρια της Ιερουσαλήμ στη Βαϊοφόρο είναι σχηματικά αποδοσμένα με απλό, ορθογωνικό σχήμα και τριγωνικές οροφές[967]. Στον Ευαγγελισμό και στη Σταύρωση παραλείπονται τα οικοδομήματα και το βάθος αποδίδεται χρωματικά. Μόνο στην παράσταση της Υπαπαντής απεικονίζεται λεπτομερώς ένα σύνθετο οικοδόμημα, συνιστάμενο από απλούστερους επιμέρους όγκους, το οποίο πλαισιώνει το κεντρικό κιβώριο. Στην αναλυτική και επιμελημένη απόδοσή του ανιχνεύεται η πρόθεση να συμβολισθεί ο Πανάγιος Τάφος.

Παρά την προσκόλλησή του σε συντηρητικούς τύπους και παραδοσιακές μεθόδους, ο ζωγράφος

964. Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι,* πίν. 14.

965. Σχετικά με τον ρόλο που αποκτούν τα οικοδομήματα στη δήλωση του βάθους των σκηνών, κατά την παλαιολόγεια περίοδο, Velmans, «Le rôle du décor architectural», ό.π. (υποσημ. 570), 183-216.

966. Δρανδάκης, «Παναγία ή Χρυσαφίτισσα», 337-403, πίν. ΠΗ΄.

967. Ο αφαιρετικός χώρος στις αφηγηματικές παραστάσεις του ναού γεμίζει με δισδιάστατες, επίπεδες μορφές, Καλοπίση-Βέρτη, «Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής», 83, εικ. 25.

Εικ. 131. Ρόδος, Ασκληπειό, Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς. Η Σταύρωση, λεπτομέρεια.

των δύο εκκλησιών πρέπει να αξιολογηθεί θετικά για τον πειραματισμό στην κατά το δυνατόν ρεαλιστική απόδοση ορισμένων αντικειμένων. Ο σταυρός του μαρτυρίου προσφέρει ένα άριστο παράδειγμα παρατήρησης αυτής της προσπάθειας, καθώς μάλιστα οι αλληλοσυμπληρούμενες ως προς την κατάσταση διατήρησής τους παραστάσεις προσφέρουν αθροιζόμενες την ακέραια μορφή του. Τα κομμάτια του ξύλου αποδίδονται πρισματικά, με φωτοσκιάσεις που συμβάλλουν στην προοπτική του απεικόνιση. Η εξαγωνική τομή της οριζόντιας δοκού στον Άγιο Γεώργιο τον Κουναρά αποδίδεται με τη χρήση διαβαθμισμένων αποχρώσεων καστανού με τόνους λαδί χρώματος και με την κλιμακούμενη σκίαση των τριών ορατών εδρών (Εικ. 131). Το αποτέλεσμα του εγχειρήματος, όμως, απορρυθμίζεται όταν στη μικρού πλάτους οριζόντια σανίδα στο κάτω μέρος του σταυρού στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, παρά την επιτυχή φωτοσκίαση, η προσήλωση των πελμάτων γίνεται στο σκιασμένο αντί του φωτεινού, όπως θα όφειλε, τμήματος[968].

Οι ανθρώπινες μορφές που δρουν μέσα στον αφαιρετικό χώρο είναι και αυτές δισδιάστατες και στατικές, ήρεμες και προσηλωμένες στο εκάστοτε συμβάν. Οι κινήσεις τους είναι συγκρατημένες, ακόμα και όταν το δέος ή η έκπληξη τις παρασύρει. Η παράσταση της Ανάληψης, που συνήθως διέπεται από την ποικιλία και την ανησυχία των στάσεων, αποτελείται από πρόσωπα ακίνητα, σοβαρά,

968. Παρόμοια απόπειρα για προοπτική απόδοση του σταυρού παρατηρείται και στον σύγχρονο ζωγραφικό διάκοσμο στο καθολικό του Αγίου Ηρακλειδίου της μονής του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή στην Κύπρο, Παπαγεωργίου, «Ἰδιάζουσαι τοιχογραφίαι», 203, πίν. XXI.1.

Εικ. 132. Ρόδος, Ασκληπειό, Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς. Η Παναγία, λεπτομέρεια από τη Σταύρωση.

με μετρημένες, αμήχανες χειρονομίες. Στη Σταύρωση, οι μετέχοντες στα τελούμενα παραστέκουν σιωπηλοί και αξιοπρεπείς στο δράμα. Ο περιορισμός της κίνησης διαπιστώνεται και στις παραστάσεις που κατεξοχήν θα την ευνοούσαν, όπως στον συνήθως βιαστικό και ορμητικό άγγελο του Ευαγγελισμού. Οι στατικές μορφές του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα και του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά, με τον μετέωρο βηματισμό τους, βρίσκουν τις ανάλογές τους στην Παναγία του Μουτουλλά στην Κύπρο (1280)[969] και στην Όμορφη Εκκλησιά της Αίγινας (1284)[970].

Συγκρατημένη είναι και η εκδήλωση των συναισθημάτων των εικονιζόμενων. Οι φυσιογνωμίες είναι συνήθως ήρεμες, με βλέμμα απλανές και έκφραση τρυφερή, χωρίς ιδιαίτερη ψυχική ένταση. Δείγματα της ψυχογραφικής του ικανότητας παρουσιάζει ο ζωγράφος στα αλλοιωμένα από το άλγος πρόσωπα της Σταύρωσης[971]. Και πάλι οι δύο εκκλησίες, διατηρώντας δύο όμοιες παραστάσεις με διαφορετικό η καθεμιά βαθμό φθοράς, παρέχουν ο μεν Βάρδας μια εξαιρετική προσωπογραφία του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (Εικ. 101), ο δε Κουναράς της Παναγίας, της συνοδού της (Εικ. 132) και του αγγέλου που θρηνεί επάνω από την κεραία του σταυρού (Εικ. 126). Διατυπωμένη εικαστικά

969. Περδίκης και Μυριανθεύς, *Ο ναός της Παναγίας στον Μουτουλλά*, ό.π. (υποσημ. 702), 27, 29, 30. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 283, πίν. 99-101.

970. Φωσκόλου, *Η Όμορφη Εκκλησιά,* 281.

971. Για την αναβίωση θεμάτων της κλασικής τέχνης κατά την παλαιολόγεια περίοδο και την έμφαση που αποδίδεται στα συναισθήματα των μορφών, Kurt Weitzmann, «The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography», *DOP* 14 (1960): 66, εικ. 41. Velmans, «L'héritage antique dans la peinture murale byzantine», ό.π. (υποσημ. 946), 39-51.

Εικ. 133. Τήλος, Σπιτάκια, Αγία Τριάδα. Η Σταύρωση, λεπτομέρεια.

με τη λοξή γραμμή στις παρειές και τη συνοφρύωση του μετώπου, η θλίψη διαχέεται από τα αυλακωμένα πρόσωπα που συσπώνται από την οδύνη. Οι βαθιές χαρακώσεις αντιπαραβάλλονται με τις αντίστοιχες στην έκφραση των πρωταγωνιστών στη Σταύρωση της Αγίας Τριάδας στα Σπιτάκια της Τήλου[972] (Εικ. 133) ή στον Επιτάφιο Θρήνο από τον ναό της Μεταμόρφωσης στο Πυργί της Εύβοιας (1310)[973]. Στην παράσταση της Κοίμησης του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, ο ζωγράφος εκμεταλλεύεται για μια ακόμα φορά την ευκαιρία να αποτυπώσει την κλιμακούμενη θλίψη των αποστόλων.

Η αξιοποίηση των ζωγραφικών συμβάσεων δεν περιορίζεται, όμως, στην απόδοση ποικίλων ψυχολογικών καταστάσεων, αλλά επισημαίνεται και στη διαχείριση των διαφορετικών ηλικιών και των φυσιογνωμικών τύπων. Παρά την ομοιομορφία των προσώπων ως προς τα χαρακτηριστικά τους, με ορισμένες ανεπαίσθητες τροποποιήσεις ο ζωγράφος κατορθώνει να δημιουργήσει παραλλαγές ακόμα και στα ίδια πρόσωπα, όταν αυτά επαναλαμβάνονται. Στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, ο Χριστός της Βαϊοφόρου, με ύφος ηγεμονικό, πορεύεται αγέρωχα στην οδό του θριάμβου που θα τον οδηγήσει στο μαρτυρικό τέλος[974]. Στη Σταύρωση του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά, το λεπτοκαμωμένο κεφάλι του, με ανθρώπινη, εύθραυστη οντότητα, έχει γείρει αποκαμωμένο, ενώ στην Κοίμηση του Βάρδα, το πρόσωπό του, ώριμου και αυστηρού άνδρα εδώ, αποκαλύπτει τη θεϊκή του υπόσταση, την ισχύ και παντοδυναμία του (Εικ. 134).

972. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 286-287, πίν. 106-108. Ανάμεσα στα δωδεκανησιακά μνημεία που τοποθετούνται χρονολογικά στα τέλη του 13ου αιώνα, οι τοιχογραφίες των δύο εξεταζόμενων ναών παρουσιάζουν μεγάλη συνάφεια με τον διάκοσμο του Πανορμίτη στην Πλαγιά της Χάλκης. Στο ίδιο, 283, πίν. 98, 99.

973. Οι πλατιές χειρονομίες και οι υπερβολικές κινήσεις που εκδηλώνονται σε κορυφαία μνημεία του τέλους του 13ου αιώνα, όπως στην Περίβλεπτο της Αχρίδας, αντικαθίστανται εδώ από μια αίσθηση πόνου που βιώνεται με εσωτερικότητα και επικεντρώνεται στην έκφραση του προσώπου και μόνον. Η ίδια σύμβαση ακολουθείται, με διαφορετικά αποτελέσματα αναλόγως προς την ποιότητα της ζωγραφικής, στη Sopočani (1256-1260), αλλά και στην Όμορφη Εκκλησιά της Αίγινας, Tania Velmans, «Deux églises byzantines du début du XIVe siècle en Eubée», *CahArch* 18 (1968): 195-196, πίν. 4, 5, 6.

974. Ο φυσιογνωμικός τύπος του Χριστού από την παράσταση της Βαϊοφόρου μπορεί να αντιπαραβληθεί στην αδρότητα των χαρακτηριστικών του με ορισμένες μορφές από το ζωγραφικό στρώμα των μέσων του 13ου αιώνα στη Βλαχέρνα της Άρτας, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα,* εικ. 94, 95, 97.

Εικ. 134. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Ο Χριστός, λεπτομέρεια από την Κοίμηση της Θεοτόκου.

Αναγνωρίσιμη στις εικονιζόμενες μορφές είναι η χρησιμοποιούμενη τεχνική για τη διάπλαση των προσώπων. Το πορτραίτο του αγίου Δαμιανού στην εκκλησία του Βάρδα, διατηρούμενο σε άριστη κατάσταση, προσφέρει το ιδεώδες δείγμα παρατήρησης (Εικ. 135): ο ανοικτός πράσινος προπλασμός παραμένει ορατός στην καμπύλη της παρειάς, σχηματίζοντας σκιά στη μία πλευρά και στο πτερύγιο της μύτης. Ανοικτόχρωμη ώχρα αποδίδει με λεπτότητα το δέρμα, ενώ αδρή, σκούρα καστανή γραμμή διαγράφει τα χαρακτηριστικά της φυσιογνωμίας, καταλήγοντας σε ανθρώπινους τύπους με μεγάλα, σχιστά στις άκρες τους, μάτια με πελώριες κόρες[975], μύτες με ευθείες και έντονες ράχες, σαρκώδη χείλη, δυνατό σαγόνι και τονισμένα, βαριά βλέφαρα[976]. Λευκές γραμμές, ευθύγραμμες και καμπύλες, πυκνότερα και αραιότερα διατεταγμένες και σημειωμένες σε παραλληλία, με μεγάλη σχεδιαστική ελευθερία, φωτίζουν τα πτερύγια της μύτης, τις παρειές, το άνω χείλος, τη γνάθο, τον λαιμό και το μέτωπο[977]. Τα αυτιά είναι πλατιά και κωνικά ή απλές καμπύλες, διακριτικά ορατές πίσω από τα μαλλιά.

Το λεπτομερές αυτό πλάσιμο δεν διαπιστώνεται στο σύνολο των προσώπων, τα οποία εμφανίζουν διαφορές, κάποιες φορές οφειλόμενες και στην επελθούσα από τον καιρό φθορά, που εξαφάνισε τις

975. Παρόμοια απόδοση με στενούς ώμους και μεγάλα μάτια με ζωηρό βλέμμα εντοπίζεται και στον Άγιο Νικόλαο στα Νειάτα, που χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, Δρανδάκης κ.ά., «Ἐπίδαυρος Λιμηρά», 231, πίν. 172α. Ο ίδιος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Νειάτα», *5ο ΣΒΜΑΤ* (1985): 19-20.

976. Τεχνοτροπική συγγένεια διαπιστώνεται και με τον ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου Κλένιας στην Κορινθία, ως προς τη χρήση της μονότονης λευκωπής ώχρας για το πλάσιμο των προσώπων, αλλά και ως προς τη φυσιογνωμική απόδοση των μορφών με τα εκφραστικά, αμυγδαλωτά μάτια, βλ. ιδίως την Παναγία της Ανάληψης και τους αγίους Τρύφωνα, Κοσμά και Άβιβο, Δρανδάκης, «Άγιος Νικόλαος Κλένιας», 62.

977. Ο γραμμικός φωτισμός των προσώπων αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της ζωγραφικής του τέλους του 13ου αιώνα γενικότερα, πρβλ. τον Άγιο Νικόλαο στην Κίττα της Μάνης, Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μάνη (1979)», 188-189.

Εικ. 135. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Ο άγιος Δαμιανός, λεπτομέρεια.

τελευταίες, καθοριστικές για την έκφραση, πινελιές. Όμως, ακόμα και σε δείγματα καλά διατηρημένων μορφών διαπιστώνονται διαφορές στο πλάσιμο[978]. Ο άγιος Νικήτας στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα αποδίδεται με τον γνωστό ανοικτοπράσινο προπλασμό (Εικ. 115). Ενιαίο στρώμα ώχρας σχηματίζει πλατιά σαρκώματα χωρίς επίθετα φώτα, ενώ τα καμπύλα, μικρά αυτιά του είναι καλυμμένα από την κόμη του. Επίπεδο και συνοπτικό είναι το πλάσιμο των προσώπων και στις αφηγηματικές παραστάσεις, κάτι που αιτιολογείται από το μικρότερο μέγεθος και τη θέασή τους από μεγαλύτερη απόσταση.

Η διαφοροποίηση στην τεχνική της απόδοσης ίσως οφείλεται στην ξεχωριστή αντιμετώπιση που απαιτούσε η απεικόνιση των κοντινότερων στον θεατή μορφών, στη χρήση διαφορετικών προτύπων για τον εκάστοτε εικονογραφικό τύπο, αλλά και στη διαφορετική φθορά που υπέστησαν οι τοιχογραφίες, προϊόντων των ετών, ανάλογα με τη θέση τους σε περισσότερο ή λιγότερο προβληματικές περιοχές του μνημείου. Οι παραπάνω παρατηρήσεις προσφέρουν πιθανές ερμηνείες για τις σημειούμενες διαφορές στην απόδοση των προσώπων, ενώ θα έπρεπε μάλλον να αποκλεισθεί η πιθανότητα να εργάστηκαν στα δύο μνημεία περισσότεροι από έναν καλλιτέχνες, δεδομένων του μικρού μεγέθους των ναών και της ενότητας του ύφους τους.

978. Η διττή τεχνική με την οποία εκφράζονται οι ζωγράφοι του 13ου αιώνα, οι οποίοι επιλέγουν κατά το δοκούν και αναλόγως προς τις απαιτήσεις της παράστασης άλλοτε τη γραμμική και άλλοτε τη ζωγραφική απόδοση των μορφών έχει επισημανθεί και σε άλλα μνημεία της εποχής, όπως στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο της Μεγάλης Καστάνιας στη Μάνη (Δροσογιάννη, *Άγιος Ἰωάννης Πρόδρομος*, 132-134), στην κρύπτη του Αγίου Νικολάου στα Καμπιά (τέλη 13ου ή αρχές 14ου αιώνα) (Παναγιωτίδη, «Οἱ τοιχογραφίες τῆς κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου», 618), στην Παναγία Βελλάς της Άρτας (1281) [Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Μνημεῖα τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἠπείρου. Ἡ Κόκκινη Ἐκκλησιά (Παναγία Βελλάς)», *ΗπειρΧρ* 2 (1927): 160-167, εικ. 12-15], στον Άγιο Αθανάσιο στο Γεράκι (Μουτσόπουλος και Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 138-170) και στην Παναγία την Κερά της Κριτσάς στην Κρήτη (γύρω στο 1300) [Παπαδάκη-Oekland, «Ἡ Κερὰ τῆς Κριτσᾶς», 97-105. Μυλοποταμιτάκη, *Παναγία Κερά*, ό.π. (υποσημ. 648), 50].

Δηλωτική της τεχνικής του καλλιτέχνη είναι η έξυπνη και αποτελεσματική χρήση των φώτων για τη δήλωση της ηλικίας, όπως αποκαλύπτεται από τη σύγκριση ανάμεσα στο εύσαρκο και δροσερό πρόσωπο του αγίου Στεφάνου, με τα φώτα που παιχνιδίζουν στη νεανική του όψη και στο ώριμο κεφάλι του αγίου Ρωμανού του Μελωδού ή του αγίου Νικήτα, με τις παρειές καλυμμένες από την τριχοφυΐα[979]. Αντιθέτως, οι εικονιζόμενοι στον νότιο τοίχο άγιοι Υπάτιος και Βλάσιος αποδίδονται με τρόπο συνοπτικό, σχεδόν ημιτελή, ενώ και η διαμόρφωση των πτυχώσεων στα ενδύματά τους είναι απλή και ευθύγραμμη. Η διαφοροποίηση αυτή θα μπορούσε να οφείλεται στην υιοθέτηση ενός άλλου προτύπου ή ακόμα και στη βιασύνη της εκτέλεσης, μιας και δίνει την εντύπωση ότι επρόκειτο για το τελευταίο τμήμα του ναού που εικονογραφήθηκε. Στα ωραιότερα πρόσωπα των παραστάσεων συγκαταλέγεται ο άγγελος της αψίδας, με τα καλογραμμένα φρύδια, τα λεπτά χείλη, τη γρυπή μύτη, τα καλοχτενισμένα μαλλιά και την ευγένεια στο πρόσωπο, αλλά και εκείνος που στέκεται δίπλα στην Παναγία της Ανάληψης, μορφή που αποπνέει κλασικό κάλλος.

Στις τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά είναι εμφανής η χρήση της ίδιας ακριβώς τεχνικής στον σχηματισμό της φυσιογνωμίας, με την ανοικτή καστανή γραμμή να δημιουργεί το περίγραμμα των προσώπων, τις πρασινωπές σκιές του προπλασμού και τη θερμή, ανοικτόχρωμη ώχρα να πλάθουν τον όγκο μαλακά και τα χαρακτηριστικά να γράφονται αδρά και ξεκάθαρα. Από την αντιπαράθεση των αγγέλων της Ανάληψης των δύο μνημείων προκύπτει όχι απλώς η κοινή προέλευση της τέχνης, αλλά ο ίδιος χρωστήρας (Εικ. 102, 128).

Σε αντίθεση με τα πρόσωπα, όπου ξεδιπλώνεται η δεξιοτεχνία του ζωγράφου, στη δήλωση των σωμάτων φαίνεται πως υστερεί. Στο γυμνό κορμί του Χριστού της Βάπτισης αποκαλύπτεται η αδυναμία του ή η αμέλειά του στο να αποδώσει ισορροπημένες αναλογίες των μελών. Τα ανισοσκελή, αμήχανα άκρα, ανόργανα διευθετημένα, αφίστανται οποιασδήποτε φυσιοκρατικής σχέσης με το ανθρώπινο σώμα[980] (Εικ. 136, 137). Οι μορφές που δεσπόζουν στις συνθέσεις του, υπερύψηλες και λεπτές, υπερβάλλουν στην κατακόρυφη ανάπτυξή τους και αποκτούν χαρακτήρα υπερβατικό. Στον τονισμό του καθ' ύψος άξονα συμβάλλει και η οργάνωση των ευθύγραμμων πτυχώσεων, οι οποίες ακολουθούν το περίγραμμα των σωμάτων και διατάσσονται με κατακόρυφη φορά. Ο όγκος του κορμού επιχειρείται να αναδειχθεί μέσω της σχέσης του με τα ενδύματα σε λίγες μόνον περιπτώσεις, όπως στον Συμεών της Υπαπαντής ή στους αγγέλους της Βάπτισης, με την εναλλαγή στις πτυχές σκούρων καστανών και λευκών πινελιών, που συμπληρώνονται από μικρότερα, κοφτά και γοργά φωτίσματα. Εξαίρεση στις εν γένει ψηλόλιγνες φιγούρες αποτελεί ο ογκώδης Χριστός της Βαϊοφόρου, ο άγγελος της αψίδας και οι απόστολοι της Κοίμησης, με το σωματικό τους εύρος να επιβάλλεται στον χώρο και να ενισχύεται από τη διευθέτηση των πλούσιων ενδυμάτων.

Στην τεχνοτροπία των δύο εκκλησιών της νότιας Ρόδου, όπως ακριβώς και στον Άγιο Νικήτα της Δαματριάς, αντανακλάται το συντηρητικό ρεύμα που επικράτησε σε όλες σχεδόν τις επαρχίες της

979. Η τεχνική αυτή των γραμμικών φώτων απαντά ταυτοχρόνως με το απλούστερο, ενιαίο πλάσιμο ακόμα και στον ίδιο ναό, βλ. για παράδειγμα τους δύο ζωγράφους στον Άγιο Θεόδωρο στον Τσόπακα της Μάνης, που αντιπροσωπεύει, επίσης, το επαρχιακό ρεύμα του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα, Δρανδάκης, «Ἅγιος Θεόδωρος στὸν Τσόπακα», 241-255. Το σχετικά επίπεδο πλάσιμο του προσώπου που χαράσσεται από τις άσπρες γραμμές συναντάται, επίσης, στον Άγιο Νικόλαο στο Γεράκι (Γκιαούρη, «Ἅγιος Νικόλαος κοντά στό Γεράκι», πίν. 42).

980. Είναι αξιοσημείωτη η ομοιότητα ανάμεσα στον Χριστό της Βάπτισης των δύο ναών της νότιας Ρόδου και της ίδιας παράστασης στον Άγιο Ιωάννη στην Καστάνια της Μάνης, Δροσογιάννη, *Ἅγιος Ἰωάννης Πρόδρομος,* πίν. XVIII.

Εικ. 136. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Ο Χριστός, λεπτομέρεια από τη Βάπτιση.

Εικ. 137. Ρόδος, Ασκληπειό, Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς. Ο Χριστός, λεπτομέρεια από τη Βάπτιση.

αυτοκρατορίας κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα. Συνεπώς, δεν πρέπει να προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι εντοπίζονται αναλογίες με μνημεία που βρίσκονται σε μια μεγάλη γεωγραφική ακτίνα, από την Πελοπόννησο, την Εύβοια και τις Κυκλάδες, μέχρι την Κρήτη και την Κύπρο[981]. Στην επίμονη χρήση της γραμμής για την απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου και στην κάπως πλαδαρή έκφραση, οι μορφές που διαπλάθει ο ζωγράφος ομοιάζουν με αντίστοιχες στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι Κισσάμου (1284)[982], ενώ συγγενεύουν και με τις τοιχογραφίες στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες του Ρεθύμνου (1300)[983] και στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδας, που χρονολογείται, επίσης, στα τέλη του 13ου αιώνα[984].

981. Το πλάσιμο που στηρίζεται στον πράσινο προπλασμό, με τα αδρά γραψίματα των χαρακτηριστικών, σημειώνεται ακόμα και στις ψηφιδωτές παραστάσεις της Παρηγορήτισσας στην Άρτα. Παρά τις θεμελιώδεις διαφορές στο είδος και στην ποιότητα της τέχνης που το καθένα από το δύο μνημεία αντιπροσωπεύει, κάποιες γενικές αναλογίες σημειώνονται στη σύγκριση ανάμεσα στον Χριστό από τη Βαϊοφόρο του Βάρδα με τον προφήτη Ιερεμία του τρούλου της Παρηγορήτισσας, Ορλάνδος, *Παρηγορήτισσα,* πίν. 12. Mouriki, «Stylistic Trends», εικ. 4.

982. Λασσιθιωτάκης, «Δύο ἐκκλησίες», 38-56. Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta,* 71, εικ. 27. Mouriki, «Stylistic Trends», εικ. 26. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete,* εικ. 3. Σταύρος Μαδεράκης, «Βυζαντινή τέχνη της Κρήτης. Θέματα προς συζήτηση, μελέτη και ερμηνεία», *Νέα Χριστιανική Κρήτη,* περ. Β΄, τ. 27 (2008): εικ. 3.

983. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Ρεθύμνου,* 75, εικ. 88. Στο ίδιο τεχνοτροπικό πλαίσιο κινούνται και οι τοιχογραφίες στο ασκηταριό του Αγίου Νίκωνος Τρύπης, του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα, Διαμαντή, «Τὸ ἀσκηταριὸ τοῦ Ἁγίου Νίκωνα», 365-367, εικ. 2, 4-6.

984. Ειρήνη Θεοχαροπούλου, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδας», *Κρητική Εστία* περ. Δ΄, τ. 9 (2002): 101, εικ. 21 και 107, εικ. 24. Ως προς το πλάσιμο με τα γραμμικά φώτα και τα αδρά περιγράμ-

Εμφανείς ομοιότητες παρουσιάζει ο διάκοσμος των δύο εκκλησιών της νότιας Ρόδου με τον αντίστοιχο στους Αγίους Αναργύρους στην Κηπούλα της Μέσα Μάνης (1265)[985], αναλογίες που καταδεικνύονται στην αντιπαραβολή των αντίστοιχων παραστάσεων της Υπαπαντής. Η έμφαση στις ραδινές μορφές και η διάταξη των προσώπων σε χωριστά επίπεδα, με την παράλειψη της σταθερής γραμμής εδάφους σε μια απόπειρα να αποδοθεί η ψευδαίσθηση του βάθους, αποτελούν κοινά σημεία της τεχνοτροπίας[986]. Προτίμηση στις υπερύψηλες φιγούρες σημειώνεται και στον Άγιο Νικήτα Καραβά της Μάνης, του τέλους του 13ου αιώνα[987], ενώ στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στο Σαγκρί της Νάξου και του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Καστάνια της Μάνης επισημαίνονται παρόμοιες, ψηλόλιγνες και αδέξιες στο στήσιμό τους μορφές[988].

Σημαντικές αντιστοιχίες ύφους παρουσιάζουν ορισμένες από τις καλύτερες μορφές του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, όπως οι άγγελοι της Ανάληψης (Εικ. 138), με τους αγγέλους του Μελισμού στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου Λαθρήνου στη Νάξο, που χρονολογούνται, επίσης, στα τέλη του 13ου αιώνα[989] (Εικ. 139). Το πλάσιμο είναι και εκεί ενιαίο με απαλές διαβαθμίσεις των αποχρώσεων και λεπτές, λευκές πινελιές, που επιτρέπουν την απόδοση της φωτοσκίασης και την έκφραση του όγκου. Κοινό σημείο αποτελεί και η προέκταση των κανθών με λεπτοκαμωμένες γραμμές. Αξιοσημείωτη τεχνοτροπική εγγύτητα εμφανίζει η ίδια μορφή της ροδιακής εκκλησίας με τον άγγελο από τον Άγιο Γεώργιο στους Σίφωνες, και πάλι στη Νάξο, μνημείο της ίδιας ακριβώς εποχής[990] (Εικ. 140).

Ομοιότητες ως προς το σχήμα και τον τύπο του προσώπου και την απλοποιημένη μέθοδο του πλασίματος έχουν ήδη επισημανθεί ανάμεσα στις τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα και στην πρώτη φάση της τοιχογράφησης της εκκλησίας του Αγίου Νικολάου στον Πύργο της Εύβοιας, του τρίτου τετάρτου του 13ου αιώνα[991]. Πράγματι, οι μορφές με τα καλογραμμένα χαρακτηριστικά, το επίπεδο πλάσιμο και τη γλυκιά, αν και κάπως νωθρή, έκφραση ομοιάζουν με τις αντίστοιχες που διαπλάθει ο ζωγράφος της νότιας Ρόδου. Ο φυσιογνωμικός τύπος που δίνει έμφαση στα στρογγυλά πρόσωπα με την απαλή σκίαση, τη γλυκιά έκφραση και τα σκιστά μάτια απαντά και λίγο μεταγενέστερα, στις τοιχογραφίες της Αγίας Παρασκευής στον οικισμό Χόντρου Σελίνου στην Κρήτη, που χρονολο-

ματα, οι τοιχογραφίες των δύο εκκλησιών ομοιάζουν με τις αντίστοιχες στον ναό του Αγίου Γεωργίου στη Σκλαβοπούλα Σελίνου (1290/1), ομοιότητα που γίνεται αντιληπτή με την αντιπαραβολή του προσώπου του Χριστού από την παράσταση της Κοίμησης στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα με το Άγιο Μανδήλιο του κρητικού μνημείου, Σταύρος Μαδεράκης, «Μια εκκλησία στην επαρχία Σελίνου: Ο Χριστός στα Πλεμενιανά», στο *Πεπραγμένα του Ε΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, 282, πίν. 30α και β. Πρβλ. και τις τοιχογραφίες στον ναό του Χριστού Κασάνων Πεδιάδος στην Κρήτη, των αρχών του 14ου αιώνα, Κατερίνα Μυλοποταμιτάκη, «Οι τοιχογραφίες του Χριστού Κασάνων Πεδιάδος», στο ίδιο, πίν. 3.

985. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 338.

986. Ο ίδιος, «Ἅγιοι Ἀνάργυροι Κηπούλας», 106, πίν. 26β.

987. Γκιολές, «Ἅγιος Νικήτας Καραβᾶ», 180, πίν. 5α. Επιμήκεις αναλογίες εμφανίζουν και οι μορφές στις παραστάσεις της Βλαχέρνας στο Μέζαπο της Λακωνικής Μάνης, που τοποθετείται στην τελευταία δεκαετία του 13ου αιώνα, Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Λακωνικὴ Μάνη», 262, πίν. 186β.

988. Ζίας, «Άγιος Νικόλαος στο Σαγκρί», 89, εικ. 13. Πρβλ. και τον Άγιο Νικόλαο στου Βλαχιώτη της Επιδαύρου Λιμηράς, Κουκιάρης, «Άγιος Νικόλαος στου Βλαχιώτη», 248.

989. Παναγιωτίδη, «Άγιος Γεώργιος Λαθρήνου», ό.π. (υποσημ. 330), 149-153, εικ. 6 και 7.

990. Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 103, 105, εικ. 11. Για την τέχνη της Νάξου βλ. και Phani Drossoyanni, «A "Palimpsest" Wall and Related Paintings at Naxos», στο *Θωράκιον*, 341-352.

991. Μελίτα Εμμανουήλ-Γερούση, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Πύργο της Εύβοιας», *ΑΕΜ* 26 (1984-1985): 399-401, εικ. 4-8.

Εικ. 138. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Άγγελος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

Εικ. 139. Νάξος, Λαθρήνος, Άγιος Γεώργιος. Άγγελος, λεπτομέρεια από το Μελισμό.

Εικ. 140. Νάξος, Σίφωνες, Άγιος Γεώργιος. Αρχάγγελος, λεπτομέρεια από τον Ευαγγελισμό.

γούνται στο πρώτο τέταρτο του 14ου αιώνα[992]. Η γλυκύτητα της φυσιογνωμίας αποτελεί στοιχείο που επαναλαμβάνεται και στην Παναγία στης Γιαλλούς στη Νάξο[993], αλλά και στους Αγίους Ασωμάτους στο Φλομοχώρι, μνημεία του τέλους του 13ου αιώνα[994].

Η δημιουργία φυσιογνωμικών τύπων με υψηλά μέτωπα, όπως των αγίων Κοσμά και Τρύφωνος, αλλά και ο τρόπος της απόδοσής τους θυμίζουν αντίστοιχα πρόσωπα στους Αγίους Θεοδώρους της Λακωνικής Τρύπης, που χρονολογούνται στις τελευταίες δεκαετίες 13ου αιώνα και στον Άγιο Βασίλειο «στου Καλού» στις Μάλες της Μάνης, μνημείο της όγδοης ή ένατης δεκαετίας του 13ου αιώνα[995]. Ως προς το πλατύ σχήμα και την ήρεμη έκφραση του προσώπου, ορισμένες μορφές παραπέμπουν σε ανάλογες στον Άγιο Ιωάννη τον Ποταμίτη στην Κοκκάλα κοντά στα Κορακιάνικα της Μάνης[996] και στον Άγιο Νικόλαο στα Κανάλια της Μαγνησίας[997], μνημεία του τελευταίου τετάρτου του 13ου αιώνα. Ο στιβαρός λαιμός που προσδίδει δυναμισμό και σφρίγος στους αγγέλους της αψίδας και της Ανάληψης των δύο ροδιακών μνημείων και η προσπάθεια να αποδοθεί, έστω και σχηματικά, η αίσθηση του όγκου παραπέμπουν στις τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στις Σαϊτούρες Ρεθύμνου, που χρονολογούνται μια δεκαετία αργότερα, στις αρχές του 14ου αιώνα[998].

992. Λασσιθιωτάκης, «Ἐκκλησίες τῆς δυτικῆς Κρήτης», 140.
993. Δρανδάκης, «Παναγία στῆς Γιαλλοῦς», εικ. 9. Ο ίδιος, «Παναγία "στῆς Γιαλλοῦς"», ό.π. (υποσημ. 538), 103, εικ. 6.
994. Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μάνη (1978)», 147, πίν. 118-119.
995. Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μάνη (1979)», 159, πίν. 115.
996. Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μάνη», 179, πίν. 129β.
997. Ευτυχία Κουρκουτίδου, «Βυζαντινός ναός Άγίου Νικολάου Καναλίων», *ΑΑΑ* I (1968): 147-149, εικ. 4.
998. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Ρεθύμνου*, 35, εικ. 30.

Μέσα στα όρια της επαρχιακής τάσης που εκπροσωπείται από πλήθος μνημείων του τέλους του 13ου αιώνα, την τεχνοτροπία των εξεταζόμενων ναών προσεγγίζουν ο σπηλαιώδης ναός του Προδρόμου κοντά στη Χρύσαφα της Λακεδαίμονος[999] και οι εκκλησίες της Μεταμόρφωσης στο Πυργί και της Αγίας Θέκλας στην Εύβοια[1000]. Γνωρίσματα, όπως η παρατακτική διάταξη και η γενική ακαμψία των μορφών, η έλλειψη προοπτικής, η παράλειψη της τρίτης διάστασης, η γραμμική απόδοση των πτυχώσεων, η μέριμνα για τις κοσμητικές λεπτομέρειες, τα ήπια και γλυκά πρόσωπα αποτελούν κοινά σημεία με την τέχνη της Παναγίας της Χρυσαφίτισσας[1001] και του ασκηταριού του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Βασσαρά της Λακωνίας[1002]. Η Κοίμηση του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, μία από τις πιο προοδευτικές σκηνές του μνημείου (Εικ. 112), μπορεί να παραλληλισθεί στην απόδοση του όγκου και στο ύφος των προσώπων που μετέχουν με την αποτοιχισμένη τοιχογραφία από την Παλαιοπαναγιά της Λακεδαίμονος, έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου Μανασσή, που βρίσκεται σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (γύρω στο 1305)[1003]. Η απλοποιημένη τεχνική της απόδοσης και οι επίπεδες μορφές βρίσκουν αναλογίες στον ναό του Αγίου Νικολάου στις Ελένες της Κρήτης (π. 1300)[1004], ενώ τα μετέωρα, χωρίς βάρος, σώματα παραπέμπουν στην τεχνοτροπία του Αγίου Δημητρίου Κροκεών (1286)[1005].

Από τη σύνοψη των παρατηρήσεων προκύπτει η ένταξη του ζωγραφικού διακόσμου των δύο ναών της νότιας Ρόδου στο καλλιτεχνικό πλαίσιο των τελευταίων δεκαετιών του 13ου αιώνα, όπως διαμορφώνεται από άκρη σε άκρη σε όλη την περιφέρεια της ταρασσόμενης από εσωτερικές συγκρούσεις και απειλούμενης από εξωτερικούς κινδύνους αυτοκρατορίας. Από τη συγκριτική εξέταση των παραστάσεων των δύο εξεταζόμενων μνημείων και τις εντυπωσιακές ομοιότητές τους αποδεικνύεται ο κοινός ζωγραφικός τρόπος που άγει στην ταύτιση του δημιουργού τους. Η συνάφεια αρχίζει από τον σχεδιασμό του εικονογραφικού προγράμματος και την οργάνωση των παραστάσεων στους επιμέρους τομείς τους και καταλήγει στους κοινούς φυσιογνωμικούς τύπους και την ίδια τεχνική. Στην παρουσίαση της τεχνοτροπίας των τοιχογραφιών χρησιμοποιήθηκε ο όρος «ζωγράφος» αντί «εργαστήριο»[1006], διότι θεωρήθηκε πιθανότερο να πρόκειται για έναν κύριο καλλιτέχνη, ο οποίος εάν

999. Δρανδάκης, «Ὁ σπηλαιώδης ναὸς τοῦ Προδρόμου», 179-196.

1000. Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Τοιχογραφίες στήν Εὔβοια», 9-38. Παρόμοια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά επισημαίνονται στον Άγιο Νικόλαο κοντά στο Γεράκι, που χρονολογείται στην τελευταία εικοσαετία του 13ου αιώνα, Γκιαούρη, «Ἅγιος Νικόλαος κοντά στό Γεράκι», 91-115.

1001. Albani, *Panagia Chrysaphitissa-Kirche*, 120-123.

1002. Μπακούρου, «Ἀσκηταριά τῆς Λακωνίας», 422.

1003. Mouriki, «Stylistic Trends», εικ. 47. *Byzantine Art, An European Art, 9th Exhibition of the Council of Europe,* κατάλογος έκθεσης (Αθήνα, 1964), 220, αριθ. 144.

1004. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Ρεθύμνου*, 75, εικ. 88. Πρβλ. και τον ζωγραφικό διάκοσμο στον ναό των Αγίων Σεργίου και Βάκχου στην Κίττα της Μάνης (1265-1285), Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μάνη (1979)», 179. Κάποιες ομοιότητες εμφανίζει ο διάκοσμος του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα και με τις τοιχογραφίες του ναού των Ταξιαρχών στην Κωστάνιανη του νομού Ιωαννίνων, που χρονολογούνται, επίσης, στα τέλη του 13ου αιώνα, Παπαδοπούλου και Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, 173-176.

1005. Δρανδάκης, «Ἅγιος Δημήτριος Κροκεῶν», 234. Στην κοινή αυτή καλλιτεχνική διάλεκτο που διαμορφώνεται και επικρατεί κατά τα τέλη του αιώνα οφείλονται και ορισμένες επιμέρους ομοιότητες που διαπιστώνονται στις εικονιζόμενες μορφές. Για παράδειγμα, η θεραπαινίδα του Λουτρού από την παράσταση της Γέννησης του Κουναρά και του Βάρδα συγγενεύει αρκετά στο στήσιμο και στο πλάσιμό της με τον άγγελο από τον ναό των Ταξιαρχών Σαϊδόνας, Δρανδάκης, «Ἔρευναι εἰς τὴν Μεσσηνιακὴν Μάνην», 230-234, πίν. 165β.

1006. Για τη δράση των τοπικών εργαστηρίων στις επαρχίες της αυτοκρατορίας, Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Τοιχογραφίες στήν

είχε κάποιον βοηθό, ίσως τον χρησιμοποιούσε αποκλειστικά για τις δευτερεύουσες εργασίες, όπως την προετοιμασία των υλικών[1007]. Θα ήταν υπερβολή να μιλούμε για περισσότερους ζωγράφους, με δεδομένη την περιορισμένη έκταση των τοίχων που όφειλαν να καλυφθούν και την εμφανώς προερχόμενη από κοινό χρωστήρα τεχνοτροπία[1008].

Στην αποτίμησή τους οι τοιχογραφίες των δύο μνημείων όχι μόνον υποδεικνύουν την τοποθέτησή τους σε μικρή μεταξύ τους χρονική απόσταση, αλλά επιτρέπουν και τη διατύπωση συγκεκριμένης πρότασης για τη χρονολογική τους ταξινόμηση. Στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, ο ζωγράφος δείχνει να ελέγχει με μεγαλύτερη πεποίθηση τα ζωγραφικά του μέσα και εμφανίζεται πιο σίγουρος και πιο επαρκής. Έχοντας κατακτήσει τις απαιτούμενες τεχνικές, επιδεικνύει μεγαλύτερη χαλαρότητα και ελευθερία στην απόδοση, εξοικείωση με τα ζωγραφικά του μέσα και αναπτύσσει με περισσότερη αυτοπεποίθηση τις αρετές του. Οι παρεχόμενες ενδείξεις, λοιπόν, θα επέτρεπαν την υπόθεση ότι η εκκλησία του Ασκληπειού αποτέλεσε, τρόπον τινά, το πρωτόλειο έργο του. Σε κάθε περίπτωση η απόσταση μεταξύ των δύο τοιχογραφήσεων δεν πρέπει να ξεπερνά τα δύο με πέντε έτη.

Η παρουσία δύο ζωγραφικών συνόλων που φιλοτεχνήθηκαν από τον ίδιο ζωγράφο στην ίδια περιοχή, μία περίπου δεκαετία πριν από το πέρας του αιώνα είναι εξόχως σημαντική[1009]. Η καλλιτεχνική αυτή δραστηριοποίηση αποτελεί ένδειξη για την ευημερία της τοπικής, αγροτικής κοινωνίας, η οποία θα ήταν στραμμένη προς το κέντρο της αυτοκρατορίας προσπαθώντας να παρακολουθήσει από μακριά τις σύγχρονες εξελίξεις της ζωγραφικής. Αν και δεν γνωρίζουμε τον τόπο καταγωγής του ζωγράφου, το γεγονός ότι τοιχογράφησε δύο ναούς σε γειτονικούς οικισμούς της νότιας Ρόδου αποτελεί ισχυρό έρεισμα στην επιχειρηματολογία για την εντοπιότητά του.

Εὔβοια», 35-37. Δρανδάκης κ.ά., «Ἐπίδαυρος Λιμηρά», 352-362, 433. Maria Panayotidi, «The Character of Monumental Painting in the Tenth Century. The Question of Patronage», στο *Κωνσταντίνος Ζ΄ ο Πορφυρογέννητος και η εποχή του, Β΄ Διεθνής Βυζαντινολογική Συνάντηση (Δελφοί, 22-26 Ιουλίου 1987),* (Αθήνα: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, 1989), 285-331. Η ίδια, «Village and the Question of Local "Workshops"», στο *Les villages dans l'empire byzantin (IVe-XVe siècle),* επιμ. Jacques Lefort, Cécile Morrisson και Jean-Pierre Sodini [Réalités Byzantines 11] (Paris : Lethielleux 2005), 193-212. Η ίδια, «Παρατηρήσεις για ένα τοπικό "εργαστήρι" στην περιοχή της Επιδαύρου Λιμηράς», *ΔΧΑΕ* ΚΖ΄ (2006): 193-206. Kalopissi-Verti, «Painters' Portraits in Byzantine Art», 129-142. Ελένη Δεληγιάννη-Δωρή, «Οι τοιχογραφίες τριών ναών του Δεσποτάτου του Μορέως: έργο ενός εργαστηρίου (;)», *ΔΧΑΕ* Κ΄ (1998): 185-193. Η ίδια, «Eine Gruppe», 41-55. Angeliki Mitsani, «Provincial Byzantine Wall Painting on Methana, Greece», στο Koch, *Byzantinische Malerei,* 227-244.

1007. Οι ζωγράφοι εργάζονταν κατά κύριο λόγο σε οικογενειακές ομάδες, όπως π.χ. ο Καλλιέργης και ο αδελφός του στον ναό της Ανάστασης στη Βέροια (1315), Anthony Cutler, «Η παραγωγή έργων τέχνης», στο Λαΐου, *Οικονομική ιστορία του Βυζαντίου από τον 7ο έως τον 15ο αιώνα*, 279.

1008. Η παρουσία περισσοτέρων του ενός καλλιτέχνη έχει αμφισβητηθεί ακόμα και σε μεγάλα και φιλόδοξα μνημεία της ίδιας της Κωνσταντινούπολης, όπως είναι η μονή της Παμμακαρίστου. Robin Cormack, «Ο καλλιτέχνης στην Κωνσταντινούπολη: αριθμοί, κοινωνική θέση, ζητήματα απόδοσης», στο Βασιλάκη, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη*, 55-57. Για το μνημείο βλ. και Hugo Buchthal και Hans Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy* [DOS 16] (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1978), 72-73. Robert S. Nelson και John Lowden, «The Palaiologina Group: Additional Manuscripts and New Questions», *DOP* 45 (1991): 59-68. Αξίζει να σημειωθεί και η περίπτωση του Ιωάννη Παγωμένου, ο οποίος ζωγράφισε οκτώ εκκλησίες στην Κρήτη από το 1313 έως το 1347, Κωνσταντίνος Καλοκύρης, «Ιωάννης Παγωμένος, ο βυζαντινός ζωγράφος του ΙΔ΄ αιώνος», *ΚρητΧρ* 12 (1958): 347-367.

1009. Σχετικά με το ζήτημα της δραστηριοποίησης των τοπικών εργαστηρίων και των καταβολών τους, βλ. ακόμα, Maria Panayotidi, «Un aspect de l'art provincial, témoignage des ateliers locaux dans la peinture monumentale», στο *Drevnerusskoe iskusstvo vizantija i drevnjaja Rus'k 100-letnju Andreja Nikolavia Grabara* (1896-1990) (Saint Petersbourg: Bulanin, 1999), 178-191. Η ίδια, «Η ζωγραφική του 12ου αιώνα στην Κύπρο και το πρόβλημα των τοπικών εργαστηρίων», στο *Πρακτικά του Γ΄ Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου,* τ. Β΄, 411-439.