



ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ ΤΟΝ 13ο ΑΙΩΝΑ

Σύμφωνα με τα μέχρι τώρα στοιχεία της έρευνας, οι τοιχογραφημένες εκκλησίες της Ρόδου που χρονολογούνται στον 13ο αιώνα είναι μόνον έξι¹⁰¹⁰. Φαίνεται ίσως παράδοξο ότι περίπου ο ίδιος αριθμός μνημείων έχει διατηρηθεί και σε πολύ μικρότερα νησιά της Δωδεκανήσου, όπως η Τήλος¹⁰¹¹. Η αριθμητική αυτή αναντιστοιχία θα πρέπει να συνεξετασθεί με την πληθυσμιακή σύνθεση και την ιστορική εξέλιξη του καθενός από τα παραπάνω νησιά. Είναι φυσικό σε μια περιοχή με την έκταση, τον πληθυσμό, τη διαρκή και πυκνή κατοίκηση της Ρόδου, η ανάπτυξη που σημειώθηκε στους επόμενους αιώνες, οι ανάγκες της λατρείας και, κυρίως, η αδιάκοπη χρήση των ναών με τις διαδοχικές ανακαινίσεις τους να επιφέρουν αναπόφευκτες καταστροφές στα παλαιότερα μνημεία. Ο ρυθμός της ανοικοδόμησης, ιδίως κατά τον 18ο αιώνα, εντάθηκε με την καθιέρωση και την εφαρμογή του σταυροθολιακού τύπου, με συνέπεια πολλές νέες εκκλησίες να κτισθούν στη θέση παλαιότερων, πολλές φορές ισοπεδώνοντας τα προϋπάρχοντα κτήρια¹⁰¹². Έτσι, στους οικισμούς της υπαίθρου διατηρήθηκαν λίγοι μόνον ακέραιοι ενοριακοί ναοί της βυζαντινής περιόδου¹⁰¹³ και οι σωζόμενοι στις πέριξ του δομημένου χώρου περιοχές. Κατά συνέπεια, η εικόνα που εμφανίζεται σήμερα δεν μπορεί να είναι παρά ελάχιστα αντιπροσωπευτική.

1010. Για το αντίστοιχο παράδειγμα της Νάξου, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου», 13-14.

1011. Ιωάννα Μπίθα, «Το ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών της Ακαδημίας Αθηνών και τα Δωδεκάνησα», *Αρχαιολογία* 47 (Ιούνιος 1993): 29-32. Η ίδια, «Ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Τήλου, ένα ερευνητικό πρόγραμμα του Κέντρου Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών», *ΔωδΧρ* 20 (2005): 125-127. Ελένη Παπαβασιλείου, «Το ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Τήλου», *14ο ΣΒΜΑΤ* (1994): 35-36. Βλ. επίσης για την περίπτωση της Χάλκης, Σιγάλα, «Η μεσαιωνική Χάλκη», 101-103. Για μια ποσοτική ανάλυση της κατανομής των τοιχογραφιών στον ελλαδικό χώρο γενικότερα, Μανόλης Χατζηδάκης, «Η μνημειακή ζωγραφική στην Ελλάδα. Ποσοτικές προσεγγίσεις», *ΠΑΑ* 56 (1981): 375-390.

1012. Από το 1750 και εξής κατασκευάστηκαν στο νησί συνολικά εβδομήντα εννιά σταυροθολιακές εκκλησίες. Κάποιες από αυτές οικοδομήθηκαν εκ νέου σε οικόπεδα που δωρήθηκαν ή αγοράστηκαν για τον σκοπό αυτό. Πολύ συχνά, όμως, η εκδοθείσα από την αρμόδια οθωμανική διοίκηση οικοδομική άδεια αφορούσε την ανακαίνιση μιας παλαιότερης εκκλησίας, θέτοντας αυστηρούς όρους μόνον ως προς την τήρηση των διαστάσεων και έτσι η υποτιθέμενη αυτή επισκευή σήμαινε στην ουσία την κατεδάφιση του προηγούμενου κτηρίου και την εκ βάθρων ανέγερση νέας εκκλησίας. Ας σημειωθεί, σε ορισμένες περιπτώσεις, η διατήρηση ή και η ενσωμάτωση στον νέο ναό του προϋφιστάμενου κτίσματος, όπως στον Άγιο Θωμά στη Μονόλιθο και στον Άγιο Μερκούριο στον Ίστριο (Ντέλλας, *Οι σταυροθολιακές εκκλησίες της Δωδεκανήσου*, 6, 75-78, 120). Σχετικά με τις ορθόδοξες εκκλησίες της πόλης κατά τον 16ο και 17ο αιώνα, Ζαχαρίας Τσιρπανλής, *Στη Ρόδο του 16ου-17ου αιώνα. Από τους Ιωαννίτες Ιππότες στους Οθωμανούς Τούρκους* (Ρόδος: Εκδόσεις Ζήτη, 2002), 90-93. Για τον οικονομικό ρόλο της Εκκλησίας την εποχή της Τουρκοκρατίας, Παναγιώτης Σαβοριανάκης, *Νησιωτικές κοινωνίες στο Αιγαίο. Η περίπτωση των Ελλήνων της Ρόδου και της Κω (18ος-19ος αιώνες)* (Αθήνα: Εκδόσεις Τροχαλία, 2000), 219-220. Το γενικότερο πνεύμα ανοικοδόμησης της εποχής περιγράφεται γλαφυρά και από τον γάλλο περιηγητή Victor Guérin, Μανώλης Παπαϊωάννου, *Ρόδος και νεώτερα κείμενα*, τ. 1, *Île de Rhodes, par V. Guérin* (Αθήνα – Γιάννινα: Εκδόσεις Δωδώνη, 1989), 275-278.

1013. Όπως για παράδειγμα η Κοίμηση της Θεοτόκου στο Ασκληπειό και η Παναγία η Καθολική στην Καταβιά, Ντέλλας, *Οι σταυροθολιακές εκκλησίες της Δωδεκανήσου*, 76-77.

Ο αριθμός των μνημείων που εξετάστηκαν μπορεί να είναι περιορισμένος, όμως, τόσο η χρονολόγησή τους, που καλύπτει σχεδόν ολόκληρο το εύρος του αιώνα, όσο και η γεωγραφική διασπορά τους σε όλη την έκταση του νησιού, στην πόλη και την ύπαιθρο, συνθέτουν ένα πεδίο με ευρύτητα, πρόσφορο για παρατηρήσεις. Στο σύνολό τους, οι ροδιακοί ναοί του 13ου αιώνα εκφράζουν ακόμα και με το τοπογραφικό τους στίγμα τον διαφορετικό τους χαρακτήρα: ο Άγιος Φανούριος μέσα στη βυζαντινή πόλη, το καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και το ασκηταριό του Αγίου Νικήτα απομονωμένα σε οχυρές θέσεις στο εσωτερικό του νησιού και στην πλαγιά βραχώδους εξάρματος αντιστοίχως και οι υπόλοιπες τρεις εκκλησίες, ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στον Κουφά Παραδεισίου, ο Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας και ο Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς, στην καρδιά της αγροτικής υπαίθρου¹⁰¹⁴.

Ζητήματα εικονογραφίας

Οι έξι εκκλησίες που εξετάστηκαν δεν διασώζουν εξ ολοκλήρου τα εικονογραφικά τους προγράμματα, επιτρέπουν, ωστόσο, την εξαγωγή ορισμένων συμπερασμάτων για τη δομή και τη διάταξή τους. Είναι σημαντικό ότι στη Ρόδο σώζεται ένα από τα λιγοστά πλήρη εικονογραφικά σύνολα τρούλου που χρονολογούνται στον 13ο αιώνα, εκείνο του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι. Το πρόγραμμα αυτό έχει με πειστικά επιχειρήματα συσχετισθεί με σύγχρονά του σε άλλες περιοχές της αυτοκρατορίας, όπως στην Άρτα, και έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι αντικατοπτρίζει την ιδεολογία της αυτοκρατορίας της Νίκαιας, συνοψίζοντας μηνύματα σωτηριολογικού περιεχομένου¹⁰¹⁵. Με το βλέμμα προσπλωμένο στην απωλεσθείσα πρωτεύουσα, οι προσδοκίες απευθύνονται στους φιλόδοξους ηγεμόνες των νέων κρατιδίων που σχηματίστηκαν, οι οποίοι διεκδικούν, όλοι τους, την τιμή της επανάκτησης της Κωνσταντινούπολης και ανταγωνίζονται γι' αυτήν. Στη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα, πλαισιωμένου από αστρικά σώματα, δηλώνεται υπαινικτικά η κοσμολογική χροιά της παράστασης και η προσδοκία της θριαμβικής Δεύτερης Έλευσής του. Η σύνθετη παράσταση εκφράζει εμβριθείς θεολογικές απόψεις και πολιτικά μηνύματα, υποκρύπτοντας τη σκέψη ενός λογίου, με βαθιά πνευματική καλλιέργεια.

Στο δεύτερο μισό του αιώνα, η σταυροθολιακή οροφή της σπηλαιώδους εκκλησίας του Αγίου Νικήτα αντιγράφει παλαιότερες εικονογραφικές συνθέσεις τρούλων, δίνοντας έμφαση στο αρχαϊκό στοιχείο των μη ανθρωπόμορφων ουράνιων δυνάμεων, με την απεικόνιση εξαπτερυγων σεραφείμ που δοξολογούν. Στους εν είδει σφαιρικών τριγώνων τομείς του ανατολικού σταυροθολίου, οι τέσσερις ευαγγελιστές συμπληρώνουν την ουράνια ιεραρχία. Η αδρότητα της αφήγησης, ο αφαιρετικός τρόπος της εικαστικής έκφρασης και η πνευματικότητα που αποπνέει η εικονογραφική ενότητα, σε

¹⁰¹⁴. Οι πληροφορίες για την οργάνωση των αγροτικών κοινοτήτων στην ύπαιθρο της Ρόδου είναι ουσιαστικά ανύπαρκτες. Υποθέτουμε ότι οι εύφορες εκτάσεις, ιδίως στη νότια πλευρά του νησιού, θα καλλιεργούνταν συστηματικά, καθώς οι κάτοικοι ήταν υποχρεωμένοι να στραφούν στη γεωργία με δεδομένη την απώλεια του εμπορίου, ο έλεγχος του οποίου είχε περάσει στα βενετικά και γενοστικά πλοία, πρβλ. Χαράλαμπος Γάσπαρης, *Φυσικό και αγροτικό τοπίο στη μεσαιωνική Κρήτη, 13ος-14ος αι.* (Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή Χόρν, 1994), 13.

¹⁰¹⁵. Για τους συμβολισμούς του εικονογραφικού προγράμματος του Αγίου Δημητρίου του Κατσούρη και την πίστη στην επιστροφή στην Κωνσταντινούπολη με επικεφαλής, ως Νέο Δαβίδ, τον ηγεμόνα Θεόδωρο Δούκα της Ηπείρου, Παπαμαστοράκης, «Άγιος Δημήτριος του Κατσούρη», 434-436.

αντίθεση με τον κοσμικό χαρακτήρα του τρούλου του καθολικού της μονής στο Θάρι, αντιπροσωπεύει την αυστηρότητα του ασκητικού βίου στο επίκεντρο μιας μοναστικής κοινότητας που ανθούσε και ίσως αποτελούσε τον αντίποδα της επίσημης εκκλησιαστικής εξουσίας, αντιπασσόμενη στους διπλωματικούς ελιγμούς υπέρ της Ένωσης.

Στην αψίδα των ναών εικονογραφείται τόσο η προσφιλέστατη στη μνημειακή ζωγραφική της Δωδεκανήσου Δέηση, όσο και η καθιερωμένη για τη θέση αυτή παράσταση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας. Η παράσταση της Δέησης, με την κεντρική μορφή του Χριστού να πλαισιώνεται από την Παναγία και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο¹⁰¹⁶, απαντά σε δύο από τους έξι ναούς, στον Άγιο Φανούριο της Μεσαιωνικής Πόλης και στον Άγιο Νικήτα της Δαματριάς, συνεχίζοντας την αμέσως προηγούμενη εικονογραφική παράδοση, όπως αυτή επισημαίνεται σε μνημεία του 11ου και του 12ου αιώνα: στον Άγιο Γεώργιο τον Πλακωτό στη Μαλώνα και στον Άγιο Μηνά της Λίνδου. Στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα επιλέγεται το θέμα της ένθρονης Βρεφοκρατούσας ανάμεσα σε αγγέλους, ενταγμένο σε ένα εικονογραφικό πρόγραμμα που εξαίρει ιδιαιτέρως την Παναγία. Η προτίμηση στη Δέηση, που υποδηλώνει και τον ταφικό χαρακτήρα των μνημείων, θεωρείται ως επίδραση της εικονογραφίας της Ανατολής, σε αντίθεση με το εικονογραφικό θέμα της Παναγίας με τον Χριστό, που αντανakλά κωνσταντινυπολιτικά πρότυπα¹⁰¹⁷. Είναι γεγονός ότι η Ρόδος ισορροπούσε ανάμεσα στη μητροπολιτική τέχνη και εκείνη των ανατολικών επαρχιών, κάτι που αιτιολογείται από τη γεωγραφική της θέση εγγύς στη Μικρά Ασία, στο μέσο θαλάσσιων διαδρομών, στο επίκεντρο πνευματικών και καλλιτεχνικών ρευμάτων, στο σταυροδρόμι των πολιτιστικών επαφών της αυτοκρατορίας¹⁰¹⁸.

Η παράσταση των συλλειτουργούντων ιεραρχών στον ημικύλινδρο της αψίδας του Αγίου Φανουρίου δεν αποτελεί το πρώτο παράδειγμα του νησιού, αλλά ακολουθεί την καθιερωμένη ήδη από τα τέλη του 12ου αιώνα πρακτική στο δεύτερο στρώμα του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι και στον Άγιο Μηνά της Λίνδου. Τα μνημεία του πρώτου μισού του αιώνα βασίζονται στην εικονογραφική παράδοση που προηγήθηκε και συμβαδίζουν με τις εξελίξεις της σύγχρονης ζωγραφικής. Το ίδιο θέμα διακοσμούσε τον ημικύλινδρο της αψίδας στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, ενώ στο ασκηταριό της Δαματριάς οι ιεράρχες, λόγω της ιδιαιτερότητας της διαμόρφωσης του λατρευτικού χώρου, τοποθετήθηκαν στην πρόθεση και στο διακονικό και εικονίζονται μετωπικοί, με παρουσία συμβολική και τελετουργική. Οι μορφές των επισκόπων ή πατριαρχών που ταυτίστηκαν ή αναγνωρίστηκαν είναι οι σημαντικότεροι συνήθειες: ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων, ο άγιος Γρηγόριος Νύσσης, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ο άγιος Βασίλειος και ο άγιος Αθανάσιος. Στη χορεία των

1016. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, στα Δωδεκάνησα εντοπίζονται και παραλλαγές της Δέησης ως προς την επιλογή του αγίου που δέεται προς τον Χριστό. Για παράδειγμα, στον Άγιο Νικόλαο στα Σκάλια της Καλύμνου τη θέση του Προδρόμου καταλαμβάνει ο τιμώμενος άγιος, στην Αγία Βαρβάρα στους Σαννιάνους της Τήλου ο Χριστός περιβάλλεται από τους αγίους Νικόλαο και Ιωάννη Θεολόγο, ενώ συχνά ο τελευταίος παίρνει τη θέση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, όπως στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στη Λέρο, στον Άγιο Γεώργιο στη Ζια της Κω και αλλού.

1017. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, «L'église rupestre dite Eski Baca Kilisesi et la place de la Vierge dans les absides cappadociennes», *JÖB* 21 (1972): 171. Tania Velmans, «La koiné grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin. Programmes iconographiques originaux (Xe-XIIIe s.)», *JÖB* 31/2 (1981): 677-723, κυρίως 693-697. Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, «Παρατηρήσεις στον ναό του Σωτήρος κοντά στο Γαλαξείδι», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994): 208-209, εικ. 15. Velmans, «Observations sur quelques peintures murales», ό.π. (υποσημ. 156), 123.

1018. Όπως χάλκινοι σταυροί, ευλογίες και unguentaria, Κατσιώτη, «Χάλκινος λιτανευτικός σταυρός», 471-485. Κόλλιας, *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ.*, 103-104.

διακόνων που επικουρούν κορυφαία θέση κατέχει ο άγιος Στέφανος, ο οποίος περιλαμβάνεται στον Άγιο Φανούριο, στον Άγιο Νικήτα και τον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, στα δύο τελευταία μνημεία συναπεικονιζόμενος με τον άγιο Ρωμανό τον Μελωδό.

Η καμάρα του ιερού βήματος καλύπτεται από την παράσταση της Ανάληψης, συνεχίζοντας την εικονογραφική παράδοση των εκκλησιών του 12ου αιώνα, όπως του Αγίου Μηνά στη Λίνδο. Μόνο στο καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι σημειώνεται μια απόκλιση ιδιαίτερης βαρύτητας από το σύννηθες εικονογραφικό σχήμα, καθώς η Ανάληψη τοποθετείται στο δυτικό μέρος της καμάρας, ενώ στο ανατολικό απλώνονται τέσσερις συνεχόμενες σκηνές θαυμάτων του Χριστού με κοινό παρονομαστή το στοιχείο του ζωοποίου ύδατος. Συνήθης ως εικονογραφική σύλληψη και ενότητα, αλλά σπανιότατη ως προς τη θέση και τη διάταξή της, η ακολουθία των παραστάσεων δεν βρίσκει αναλογίες στα βυζαντινά χρόνια, παρά μόνο στο εικονογραφικό πρόγραμμα της καμάρας του ιερού βήματος του παρεκκλησίου της Παναγίας της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο¹⁰¹⁹. Η ειδοποιός διαφορά σε σχέση με άλλες απεικονίσεις του κύκλου του Πεντηκοσταρίου σε μνημεία της ίδιας ή μεταγενέστερης εποχής¹⁰²⁰ είναι η έμφαση που προσδίδεται με την επιλογή της σημαίνουσας θέσης μέσα στο ιερό βήμα, αντί στο δυτικό τμήμα του ναού¹⁰²¹. Η παρουσία του στο Θάρι ερμηνεύθηκε ως πιθανός καρπός της επιθυμίας των κητόρων να επικαλεσθούν τη θαυματουργική δράση του Χριστού. Δεν θα έπρεπε, όμως, να αποκλεισθεί και το ενδεχόμενο να επρόκειτο για μια εικονογραφική παραλλαγή που καθιερώθηκε ανάμεσα σε λόγιους μοναστικούς κύκλους, εκφράζοντας θεολογικές αναφορές ευρύτερες των αυτονόητων του εορτολογικού κύκλου του Πεντηκοσταρίου, αλλά δεν απέκτησε μεγάλη διάδοση λόγω των αυξημένων απαιτήσεων που παρουσίαζε για την ορθή ένταξη των παραστάσεων στην περιορισμένη έκταση της καμάρας του ιερού.

Τα μνημεία του πρώτου μισού του 13ου αιώνα δεν έχουν να επιδείξουν πολλές ακόμα ευαγγελικές σκηνές. Ο Νιπήρας και ο Μυστικός Δείπνος στο καθολικό της ίδιας μονής, σε καίριες θέσεις στους τοίχους του ιερού βήματος, εκφράζουν τη λειτουργική σημασία του χώρου του θυσιαστηρίου, υπενθυμίζοντας τα δύο προηγούμενα του Πάθους γεγονότα που σχετίζονται άμεσα με τη Θεία Ευχαριστία. Τέλος, η παράσταση της Βάπτισης στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στον Κουφά αποτελεί μεν νοηματικά τμήμα του χριστολογικού κύκλου, όμως, δεν περιλαμβάνεται σε αυτόν και συνιστά αναπόσπαστο στοιχείο της θεματικής ενότητας του δυτικού τμήματος του ναού, όπου ετελείτο ο καθαγιασμός των υδάτων, σε συνδυασμό με τη Δευτέρα Παρουσία.

Τα εικονογραφικά προγράμματα των τριών μνημείων του δεύτερου μισού του αιώνα περιλαμβάνουν τις κορυφαίες παραστάσεις του χριστολογικού κύκλου. Ο λιγοστός διαθέσιμος χώρος επέβαλε

1019. Κόλλιας, *Πάτμος*, 13. Ορλάνδος, *Η μονή του Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 1, 8-9, 33-34. Μουρίκη, «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής Θεολόγου», εικ. 36-38.

1020. Αρχιμανδρίτης Σίλας Κουκιάρης, «Η εικόνιση των Κυριακών του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου», στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμπεδών*, τ. 2, 465-482.

1021. Μέσα στο ιερό βήμα, αλλά στον χώρο της πρόθεσης εικονίζονται οι ίδιες σκηνές στον Άι-Στράτηγο Μπουλαριών της Μάνης, Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, εικ. 26-27. Κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, το συγκεκριμένο πρόγραμμα της καμάρας επαναλαμβάνεται, σε μια σύλληψη διαφορετικού χαρακτήρα, αλλά σχεδόν αυτούσιο, στο ιερό βήμα του καθολικού της μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος (1547). Εδώ η Ανάληψη συναπεικονίζεται με την Πεντηκοστή στο ανατολικό και όχι στο δυτικό τμήμα της καμάρας, Νικόλαος Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος του καθολικού της Ιεράς Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος», στο *Δώρον*, 272. *Ιερά Μονή Διονυσίου. Οι τοιχογραφίες του καθολικού* (Άγιον Όρος: Ιερά Μονή Διονυσίου, 2003), εικ. 262, 263, 264, προοπτικό σκαρίφημα, αριθ. κ. 99, 100, 102, 103.

την παράλειψη ορισμένων δευτερευουσών σκηνών, όπως της Πεντηκοστής ή ενός πιο διευρυμένου κύκλου των Παθών¹⁰²². Στη διάταξη του δωδεκαόρτου του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα και του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά παρατηρείται παρέκκλιση από τα ειωθότα με την εφαρμογή μιας νεωτερικής οργάνωσης, που αντιμετωπίζει ως μία ενότητα την καμάρα του ιερού βήματος και του κυρίως ναού. Με την τοποθέτηση της αρχικής σκηνής της αφήγησης, του Ευαγγελισμού, στο δυτικό άκρο της νότιας πλευράς, το νήμα της ιστόρησης αρχίζει άμα τη εισόδω στον ναό, για να καταλήξει στην Ανάληψη στο ανατολικότερο σημείο, έπειτα από μια σφικτά πλεγμένη, εναλλασσόμενης κατεύθυνσης ακολουθία. Η συγκεκριμένη επιλογή οφείλεται το πιθανότερο σε πρωτοβουλία του ζωγράφου και όχι των χορηγών, μιας και απαντά και στα δύο μνημεία που εικονογράφησε. Άδηλο είναι εάν η εν λόγω οργάνωση βασίσθηκε σε κάποια παλαιότερη εικονογραφική παράδοση του νησιού ή αποτέλεσε μεμονωμένη περίπτωση του εικαστικού οράματος του συγκεκριμένου δημιουργού.

Στο σπηλαιώδες ναύδριο του Αγίου Νικήτα, ο χριστολογικός κύκλος είναι εκτεταμένος ως προς τον αριθμό των σκηνών, αλλά τοποθετημένος σε μικρών διαστάσεων «πίνακες» στα ψηλότερα μέρη, με αποτέλεσμα να κυριαρχούν οι εντυπωσιακές ως προς το μέγεθός τους μορφές των αγίων. Οι μικρογραφημένες ευαγγελικές παραστάσεις, σαν να μιμούνται φορητές εικόνες επιστυλίου αναρτημένες στους τοίχους, συμπληρώνουν τις δεσπόζουσες παραστάσεις των αγίων. Με το επεισόδιο της Έγερσης του Λαζάρου εγγύτερα στο ανατολικό τμήμα του ναού, στην κορυφή του αρκοσολίου που θα χρησίμευσε ως χώρος ταφής, εκφράζεται το νεκρικό και σωτηριολογικό περιεχόμενο του προγράμματος, ενώ τα ζεύγη παραστάσεων και αγίων αποτελούν μικρότερες, αφηγηματικές και νοηματικές ενότητες.

Πρέπει να επισημανθεί η παρουσία στη Ρόδο ενός μικρού, αλλά πολύ χαρακτηριστικού τμήματος από την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Παραδείσι, που ακολουθεί κατά πόδας το τρέχον σχήμα σε άλλες περιοχές της αυτοκρατορίας. Επίσης αξιομνημόνευτο είναι το ελάχιστο απόσπασμα από τον εικονογραφικό κύκλο του βίου του αγίου Γεωργίου στον ομώνυμο ναό στο Ασκληπείδι¹⁰²³. Αυτά τα δείγματα υποδηλώνουν ότι τα εικονογραφικά προγράμματα των ροδιακών ναών κατά τον 13ο αιώνα εμπλουτίστηκαν, κατά τον συρμό της εποχής, με επιμέρους θέματα¹⁰²⁴.

1022. Ο διευρυμένος αυτός κύκλος συνθίξεται κατά τον 13ο αιώνα, Lafontaine-Dosogne, «L'évolution du programme décoratif», ό.π. (υποσημ. 189), 319.

1023. Το σπάραγμα τοιογραφίας που προέρχεται από τον ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (Ντεμιρλί) στη Μεσαιωνική Πόλη της Ρόδου και εικονίζει τον αρχάγγελο Μιχαήλ μαζί με τον Ιησού του Ναυή ενδεχομένως να ανήκε επίσης σε εικονογραφικό κύκλο των Θαυμάτων του Αρχαγγέλου, Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 289-290, πίν. 118α. Έχει, ακόμα, υποστηριχθεί ότι ο μεταβυζαντινός κύκλος του αρχαγγέλου Μιχαήλ που σώζεται στο καθολικό της ομώνυμης μονής στο Θάρι (1624) ακολουθεί το αρχικό σχέδιο των τοιογραφιών του 13ου αιώνα, άποψη που δεν στάθηκε δυνατόν να ελεγχθεί, Κουκιάρης, *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων*, 67-68. Βλ. και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 145, σημ. 566.

1024. Δεν παρατηρείται, πάντως, ιδιαίτερη συμμετοχή ή συμβολή της ζωγραφικής της Ρόδου στις εικονογραφικές εξελίξεις του 13ου αιώνα, ο οποίος υπήρξε για τη μνημειακή ζωγραφική μία περίοδος εξαιρετικά παραγωγική, όπως αποδεικνύει ο μεγάλος αριθμός των τοιογραφημένων εκκλησιών, ο εμπλουτισμός των εικονογραφικών προγραμμάτων με νέα θέματα, αλλά και η ανανέωση του εικονογραφικού λεξιλογίου με την προσθήκη παραπληρωματικών στοιχείων, υπό την αυξανόμενη επίδραση των λειτουργικών κειμένων και της μνολογίας, Dufrenne, «L'enrichissement du programme iconographique», 35-46. Melita Emmanouel, «Religious Imagery in Mystra. Donors and Iconographic Programmes», στο *Material Culture and Well-Being in Byzantium (400-1453), Proceedings of the International Conference (Cambridge, 8-10 September 2001)*, επιμ. Michael Grünbart, Ewald Kislinger, Anna Muthesius και Dionysios Stathakopoulos (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007), 119-127.

Στην επιλογή των αγίων, η έμφαση που δίνεται στην τάξη των ιαματικών είναι προφανής στα προγράμματα των ναών του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα. Η έντονη παρουσία των στρατιωτικών αγίων είναι σύμφωνη με τη σύγχρονη εικονογραφία και ενδεικτική της κοινωνικής εκτίμησης που απολάμβανε η τάξη τους, εκείνη την παραγμένη περίοδο των στρατιωτικών επιχειρήσεων¹⁰²⁵. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο άγιος Γεώργιος, που έχαιρε ιδιαίτερης τιμής, ως πάτρονας δύο από τους έξι συνολικά ναών, ενώ και η έφιππη απεικόνισή του στον Άγιο Νικήτα είναι από τις επιβλητικότερες. Ο πάνοπλος άγιος Δημήτριος εικονίζεται δύο φορές, ενώ στον άγιο Νικήτα, που περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, είναι αφιερωμένη, κατά τα θρυλούμενα, η σπηλαιώδης εκκλησία της Δαματριάς. Συχνότατη είναι και η απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ, μιας και σε αυτόν ήταν αφιερωμένο ένα από τα σημαντικότερα μοναστήρια του νησιού¹⁰²⁶. Οι γυναικείες μορφές συμπληρώνουν τη χορεία των εικονιζόμενων στο δυτικό πάντοτε τμήμα των ναών, με την αγία Κυριακή να επισημαίνεται σε δύο από τα σωζόμενα μνημεία και την αγία Μαρίνα να ξεχωρίζει ανάμεσά τους, ιδιαίτέρως τιμώμενη στη νότια Ρόδο¹⁰²⁷.

Η εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων που προηγήθηκε στα σχετικά κεφάλαια ανέδειξε σε αδρές γραμμές την προσήλωση της ζωγραφικής της Ρόδου στις αρχές που χαρακτηρίζουν την τέχνη της εποχής σε όλο το εύρος της αυτοκρατορίας. Ανάμεσα, όμως, στα συνήθη εικονογραφικά θέματα που αναπτύσσονται, επισημαίνονται και ορισμένες διαφοροποιήσεις, οι οποίες υποκρύπτουν σχέσεις και επιρροές, αποκαλύπτοντας στοιχεία για τις καταβολές των ζωγράφων και το καλλιτεχνικό περιβάλλον που εκφράζουν. Η απεικόνιση του αγίου Στεφάνου στον Άγιο Φανούριο με χιτώνα και ιμάτιο, αντί της συνήθους διακονικής αμφίεσης, διαπιστώθηκε ότι σχετίζεται με το αυτοκρατορικό περιβάλλον και τον κύκλο της άμεσης επιρροής του. Η συγκεκριμένη επιλογή, η οποία δεν φαίνεται συγκυριακή, θα μπορούσε να οφείλεται σε υπόδειξη του κτήτορα. Ίσως, όμως, και να επρόκειτο απλώς για έναν τύπο ευρισκόμενο στο άμεσο θεματολόγιο του ζωγράφου, ο οποίος, κατά συνέπεια, είτε θα προερχόταν ο ίδιος είτε θα είχε εκπαιδευθεί σε περιβάλλον μητροπολιτικό. Σε κάθε περίπτωση, η εικονογραφική αυτή ιδιοτυπία προσθέτει ένα ακόμα επιχείρημα στην υπόθεση της σύνδεσης της υψηλής ποιότητας της ζωγραφικής του μνημείου με το αυτοκρατορικό περιβάλλον, το οποίο βρισκόταν την εποχή αυτή στη Νίκαια.

Από την αυτοκρατορική εικονογραφία προέρχονται, επίσης, οι δύο δίσκοι που περιβάλλουν τον Χριστό Παντοκράτορα στον τρούλο του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι. Έχουν ερμηνευθεί ως κοσμικά σύμβολα της παντοδυναμίας του Χριστού και απαντούν, όπως και ο άγιος Στέφανος ως απόστολος, σε σερβικούς ναούς της ίδιας εποχής, στοιχείο που ίσως μαρτυρεί την κοινή εικονογραφική τους προέλευση, η οποία διοχετεύθηκε σε διαφορετικά σημεία της αυτοκρατορίας με τις μετακινήσεις των ζωγράφων αμέσως μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης, το 1204¹⁰²⁸.

1025. Panayotidi, «Quelques notes», 739. Gerstel, «Art and Identity», ό.π. (υποσημ. 942), 271-273. Πρβλ. και άλλους ναούς στη Μάνη, Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στη Μάνη (1979)», 166-173, 177-186.

1026. Σημειώτέον ότι, πλην της μονής στο Θάρι, έχει υποτεθεί η αφιέρωση στον Αρχάγγελο Μιχαήλ και για τον λεγόμενο ναό του Αγίου Φανουρίου.

1027. Στην αγία Μαρίνα είναι αφιερωμένη η ενοριακή, σταυροθολιακή εκκλησία της Απολακκιάς, η οποία χρονολογείται στον 18ο αιώνα και πιθανώς ανοικοδομήθηκε στη θέση παλαιότερου ναού, Ντέλλας, *Οι σταυροθολιακές εκκλησίες της Δωδεκανήσου*, 345-351.

1028. Djurić, «La peinture murale byzantine», 198-207.

Ενδιαφέρουσα εικονογραφική λεπτομέρεια που επισημάνθηκε στο Θάρι αποτελεί το κτήριο του αρχιτεκτονικού βήθους στην παράσταση του ευαγγελιστή Ιωάννη του Θεολόγου. Η προσπάθεια για την απόδοση ενός τειχισμένου συγκροτήματος με έμφαση στο εικονιζόμενο τοξωτό προστώ οδήγησε στη διατύπωση της υπόθεσης ότι δεν επρόκειτο για ένα τυπικό αρχιτεκτόνημα βήθους, αλλά για σκόπιμη προσπάθεια απεικόνισης της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο. Στην κατεύθυνση της επιρροής από το μοναστικό περιβάλλον της Πάτμου ή, ακόμα πιθανότερο, της άντλησης από κοινό καλλιτεχνικό περιβάλλον, στρέφει και η προαναφερθείσα επιλογή των θαυμάτων του Χριστού που σχετίζονται με την ιαματική δράση του νερού, εικονίζονται εντός του ιερού βήματος και προέρχονται από περικοπές του ευαγγελίου του Ιωάννη¹⁰²⁹. Η σχέση των δύο νησιών ήταν στενή κατά τη βυζαντινή περίοδο και είναι πιθανό η άμεση σύνδεση των δύο μονών να μην είναι άσχετη με τη σημασία που προσέδωσαν οι αυτοκράτορες της Νίκαιας στο μοναστήρι της Πάτμου: η εύνοιά τους εκφράστηκε με την προσφορά ή την επικύρωση κτήσεων που πιστοποιείται από πλήθος εγγράφων¹⁰³⁰ και υπονοείται από την πιθανολογούμενη σύνδεση του δεύτερου στρώματος τοιχογράφησης της Τράπεζας της μονής της Πάτμου με το καλλιτεχνικό κέντρο της Νίκαιας¹⁰³¹.

Στη μνημειακή ζωγραφική της Ρόδου κατά τον 13ο αιώνα εισάγεται η εικονογραφική λεπτομέρεια των δρακόντων των υδάτων στη Βάπτισι¹⁰³², η οποία μάλιστα υιοθετείται, χωρίς εξαίρεση, σε όλες τις σωζόμενες παραστάσεις. Τα πρώτα μνημεία στα οποία εμφανίζεται είναι ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στο Παραδείσι, ο διάκοσμος του οποίου συνάπτεται με την τέχνη στο Θάρι, και ο Άγιος Νικόλαος στα Κυριακασέλλια της Κρήτης, η ζωγραφική του οποίου θεωρείται ότι απηχεί, επίσης, την αυτοκρατορική τέχνη της Νίκαιας. Η διαπίστωση της κοινής παρουσίας ενός σπάνιου για τη συγκεκριμένη εποχή στοιχείου, σε δύο περιοχές ακτινοβολίας της τέχνης της νέας πρωτεύουσας, οδηγεί στην υπόθεση ότι επρόκειτο για εικονογραφική λεπτομέρεια που προέρχεται από το νεότευκτο καλλιτεχνικό περιβάλλον, δίνοντας έμφαση στο σωτηριολογικό περιεχόμενο της παράστασης.

Στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, η λιτή εικονογραφία των παραστάσεων χαρακτηρίζεται από την προσκόλληση των ζωγράφων σε πρότυπα παλαιότερων εποχών, η οποία αιτιολογείται από την απόστασή τους από το κέντρο των καλλιτεχνικών εξελίξεων και τον γενικότερο συντηρητισμό που επικρατεί στο μέσον μιας περιόδου ταραχών και ανασφάλειας. Παρόλα αυτά, οι στενές ακόμα και διαρκώς συντηρούμενες και επιδιωκόμενες σχέσεις με την Κωνσταντινούπολη μαρτυρούνται στην επιγραφή που συνοδεύει την παράσταση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα. Το προσωνύμιο Ακιδιωκτενή, που παραπέμπει σε ομώνυμο προσκύνημα της Κωνσταντινούπολης, αποδεικνύει την εξάρτηση του μνημείου από την πρωτεύουσα¹⁰³³. Αυτή η εξάρτηση δεν μπορεί να

1029. Κόλλιας, *Πάτμος*, 13.

1030. Έρα Βρανούση, *Βυζαντινά έγγραφα της μονής Πάτμου*, τ. Α', *Αυτοκρατορικά* (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 1980), 85-87.

1031. Djurić, «La peinture murale byzantine», 209-210.

1032. Κεφαλά, «Οι δράκοντες των υδάτων», 421-433.

1033. Schreiner, «Die topographische Notiz», 273-283. Κωνσταντία Κεφαλά, «Μήτηρ Θεού η Ακιδιωκτενή. Ανάγνωση και ερμηνεία μιας επιγραφής από τη Ρόδο», *29ο ΣΒΜΑΤ* (2009): 66-67. Η ίδια, «Μήτηρ Θεού η Ακιδιωκτενή. Ανάγνωση και ερμηνεία μιας επιγραφής από τη Ρόδο», στο *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσσολου*, επιμ. Πλάτων Πετρίδης και Βίκυ Φωσκόλου (Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου, 2014), 201-224.

περιοριζόταν στο επίπεδο της απλής επανάληψης μιας επωνυμίας, αλλά, δεδομένης της σπανιότητας της επιγραφής, υποσημαίνει περαιτέρω δεσμούς και υποδηλώνει τη δράση μελών της κωνσταντινουπολιτικής αριστοκρατίας στην πλούσια περιοχή της νότιας Ρόδου.

Στην εικονογραφική απόδοση και στην εισαγωγή της λατρείας του αγίου Φιλήμονος είναι πιθανό να λανθάνουν, επίσης, κωνσταντινουπολιτικά πρότυπα, μιας και, πλην της Ρόδου, μόνον εκεί εντοπίζονται εκκλησίες αφιερωμένες στον συγκεκριμένο άγιο¹⁰³⁴. Ο άγιος Φιλήμων αποτελεί την ειδική περίπτωση ενός αγίου, του οποίου η λατρεία συνδέθηκε μεν σχεδόν αποκλειστικά με το νησί, όπου βρίσκονται λείψανά του, αλλά οπωσδήποτε πρέπει να εισήχθη από αλλού. Η προσκυνηματική του εικόνα, που φυλάσσεται στο ομώνυμο μοναστήρι της Αρνίθας, δεν προσφέρει απαντήσεις στα ζητήματα του χρόνου και του τρόπου της καθιέρωσης της λατρείας του, ενώ η απουσία απεικονίσεών του σε άλλες περιοχές, πλην της Δωδεκανήσου, ενισχύει τον τοπικό χαρακτήρα της¹⁰³⁵.

Τις σχέσεις της μνημειακής ζωγραφικής της Ρόδου με την τέχνη της ανατολικής Μεσογείου υποδεικνύουν, αντιστοίχως, ορισμένες εικονογραφικές επιλογές σε μνημεία του δεύτερου μισού του αιώνα. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μορφή του Μωυσή στην παράσταση της Μεταμόρφωσης στον Άγιο Νικήτα της Δαματριάς, όπου αυτός εικονίζεται αγένειος, με λευκά, κοντά μαλλιά. Η σπανιότητα του εικονογραφικού τύπου και η παρουσία του σε εικόνες της μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά και σε χειρόγραφα μιας ομάδας με αμφισβητούμενη προέλευση και πιθανότερη καταγωγή από εργαστήρια της Κύπρου και της Παλαιστίνης, σηματοδοτεί πιθανώς την οδό που ακολουθήθηκε για την εφαρμογή του στη ροδιακή εικονογραφία. Στην ίδια γεωγραφική κατεύθυνση επιρροής άγει και η χρήση ενός νεωτερικού εικονογραφικού στοιχείου στην παράσταση της Έγερσης του Λαζάρου στο ίδιο μνημείο: η απεικόνιση του «εγερθέντος» σε εδραία θέση μέσα σε σαρκοφάγο, τη στιγμή που ανορθώνεται. Η λεπτομέρεια αυτή, που συνηθίζεται από τις αρχές του επόμενου αιώνα, εντοπίζεται πρωιμότερα σε σταυροφορική εικόνα επιστυλίου της μονής Σινά (π. 1260) και προσφέρει μια πιθανή ένδειξη για τις γνώσεις, τα πρότυπα και τις καταβολές του ζωγράφου, αλλά και για την εισχώρηση ενός στοιχείου δυτικής, πιθανότατα, προέλευσης στην εικονογραφία της περιοχής μέσω των θαλάσσιων οδών της λεκάνης της ανατολικής Μεσογείου¹⁰³⁶. Την επαφή με τα λατρευτικά κέντρα της Ανατολής υποδεικνύει και η επιγραφή ο *Καππαδόξ*, που συνοδεύει την παράσταση του έφιππου αγίου Γεωργίου, και πάλι στην εκκλησία της Δαματριάς.

Ελάχιστα εικονογραφικά στοιχεία δυτικής προέλευσης επισημάνθηκαν στους εξεταζόμενους ναούς και αυτά αφορούν επιμέρους πραγματολογικές λεπτομέρειες. Πρόκειται για το έμβλημα που διακοσμεί την ασπίδα του κεντυρίωνα στην παράσταση της Σταύρωσης του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά και τη μορφή του κεφαλομάντηλου της αγίας Κυριακής στον Άγιο Νικήτα της Δαματριάς¹⁰³⁷. Αυτά τα στοιχεία

1034. Όπως έχει προαναφερθεί στο σχετικό κεφάλαιο, δεν αποκλείεται η ύπαρξη ναού αφιερωμένου στον άγιο Φιλήμονα στην Κύπρο.

1035. Η λατρεία του αγίου Φιλήμονος γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, οπότε και χρονολογούνται αρκετές εικόνες του αγίου στο νησί.

1036. Για τα δυτικά στοιχεία και τον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνονται σε επαρχιακά μνημεία του 13ου αιώνα, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο ζωγραφικός διάκοσμος της Όμορφης Εκκλησίας της Αίγινας, Βασιλική Φωσκόλου, «“Δυτικές” επιδράσεις στην τέχνη της λατινοκρατούμενης Ανατολής. Μια πρόταση ιστορικής ανάγνωσης», στο Γκράτζου και Λούκος, *Ψηφίδες*, 145-155.

1037. Η διαπίστωση δυτικής επιρροής στον διάκοσμο του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, η οποία δεν συνοδεύεται από επαρκή

είναι πιθανότερο να παρεισέφρησαν στο θεματολόγιο των ζωγράφων μέσω των σταυροφορικών κρατιδίων της Ανατολής, παρά απευθείας από τη Δύση¹⁰³⁸.

Χορηγοί και ζωγράφοι

Βασιζόμενος κανείς στη σημειούμενη διαφορά της ποιότητας ανάμεσα στα πρωιμότερα και τα οψιμότερα χρονολογικώς ροδιακά μνημεία του 13ου αιώνα, θα κατέληγε στο γενικευμένο, και μάλλον αβασάνιστο, συμπέρασμα ότι κατά το πρώτο ήμισυ του αιώνα την πρωτοβουλία για τη διακόσμησή τους είχε επωμισθεί η τοπική αριστοκρατία, δηλαδή κτήτορες με υψηλή κοινωνική θέση και οικονομική ισχύ, ενώ, αντιθέτως, την εικονογράφηση των ναών που χρονολογήθηκαν στα τέλη του αιώνα χρηματοδότησαν μέλη ταπεινότερων τάξεων της τοπικής κοινωνίας, λαϊκοί ή κληρικοί. Η υπόθεση αυτή υπαγορεύεται μεν από την κλιμακούμενη ποιότητα της ζωγραφικής και ενισχύεται από την αρχιτεκτονική μορφή των μνημείων, δεν μπορεί, όμως, να σχετισθεί αποκλειστικά με την οικονομική κατάσταση των χορηγών· είναι πιθανό να αντικατοπτρίζει περισσότερο τις αλλαγές στο πολιτικό και κοινωνικό σκηνικό, επακόλουθο των ιστορικών συγκυριών¹⁰³⁹.

Έχει γίνει αποδεκτό ότι στο σύστημα αγοράς εργασίας της βυζαντινής κοινωνίας, το δίπολο της παραγγελίας και της ανάληψης της εκτέλεσης ενός ζωγραφικού έργου αποτέλεσαν τους βασικούς συντελεστές της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο κτήτορας παρεμβαίνει στο καλλιτεχνικό γίνεσθαι με το διατιθέμενο ποσό, με την επιλογή του ζωγράφου και με τις υποδείξεις του στον σχεδιασμό του εικονογραφικού προγράμματος, ρυθμίζοντας έτσι την τελική μορφή του καλλιτεχνικού προϊόντος και συμβάλλοντας κατ' επέκταση στην καθιέρωση και τη διάδοση των τάσεων¹⁰⁴⁰. Μάλιστα, ήταν τέτοια η δομή της κοινωνίας, ώστε συνήθως ο χορηγός ήταν εκείνος που προβαλλόταν, ενώ ο ζωγράφος παρέμενε ανώνυμος¹⁰⁴¹. Στη διαδικασία της παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου, αναμφισβήτητη η συμβολή του ζωγράφου ήταν καθοριστική, διότι στη δεξιοτεχνία του επαφίετο η υλοποίηση ή μη του οράματος του παραγγελιοδότη. Η αλληλεπίδρασή του με τον χορηγό είναι αυτονόητη στην εφαρμογή

επιχειρήματα, κρίνεται μάλλον ως αβάσιμη, Angiolini-Martinelli, «S. Giovanni Vardas», 553-563. Βλ. και Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 283-284, σμ. 95.

1038. Για την αντίστοιχη περίπτωση της Κρήτης, Μαρία Βασιλάκη, «Καθημερινή ζωή και πραγματικότητα στη βενετοκρατούμενη Κρήτη: η μαρτυρία των τοιχογραφημένων εκκλησιών», στο *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, ό.π. (υποσημ. 622), 57-79. Η ίδια, «Η Κρήτη υπό βενετική κυριαρχία. Η μαρτυρία των μνημείων του 13ου αιώνα», στο *Η βυζαντινή τέχνη μετά την τετάρτη σταυροφορία*, 31-41.

1039. Βλ. σχετικά και τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγει η Κατσιώτη στη συνολική μελέτη των δωδεκανησιακών μνημείων του 13ου αιώνα, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 294-295. Η επίδραση των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών στην καλλιτεχνική δημιουργία και οι διαφορές που επιβάλλει έχει απασχολήσει αρκετούς μελετητές. Για το παράδειγμα της Κωνσταντινούπολης και της Θεσσαλονίκης και για πιθανές ερμηνείες της διαφοράς στο ύφος της τέχνης που αντιπροσωπεύει η καθεμιά από τις δύο πόλεις, Maria Panayotidi, «Les tendances de la peinture de Thessalonique en comparaison avec celles de Constantinople, comme expression de la situation politico-économique de ces villes pendant le XIVe siècle», στο Παπαδοπούλου, *Βυζάντιο και Σερβία*, 351-362. Robert S. Nelson, «Tales of Two Cities: The Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki», στο Μαυρομάτης και Νικολάου, *Μανουήλ Πανσέληνος*, 127-145.

1040. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, 26. Παπαδάκη-Oekland, «Από τη ζωή των ζωγράφων», 165.

1041. Robin Cormack, «Painting after Iconoclasm», στο *Iconoclasm, Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies (University of Birmingham, March 1975)*, επιμ. Anthony A. M. Bryer και Judith Herrin (Birmingham: University of Birmingham, Centre for Byzantine Studies, 1977), 147-163.

των επιθυμιών του τελευταίου, ενώ η διάκριση των ορίων της παρεμβολής του καθενός από αυτούς είναι συχνά ακαθόριστη¹⁰⁴². Στην περίπτωση του ζωγράφου των δύο εκκλησιών της νότιας Ρόδου φαίνεται πως ο κήτορας του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα απαίτησε την ένταξη περισσότερων σκηνών του δωδεκαόρτου, παρά τη μικρή διατιθέμενη έκταση, και είναι πολύ πιθανό να υπέδειξε την απεικόνιση της ιδιότυπης παράστασης της Παναγίας. Όμως, πιθανολογούμε ότι ο ζωγράφος, από τη μεριά του, καθόρισε την εικονογραφική διάταξη και την ανάπτυξη των παραστάσεων στον χώρο, μιας και ακολουθεί το ίδιο σχήμα και στον άλλο ναό που τοιχογράφησε. Θα μπορούσε βέβαια να επρόκειτο στην πρώτη περίπτωση για επιταγή του χορηγού, η οποία, όντας της αρεσκείας του ζωγράφου, να χρησιμοποιήθηκε εκούσια στη συνέχεια από τον ίδιο στον επόμενο ναό που του ανατέθηκε.

Η απουσία επιγραφικών ή άλλων γραπτών μαρτυριών¹⁰⁴³ μας υποχρεώνει να βασισθούμε στα ελλιπή, αλλά ενδιαφέροντα στοιχεία που προσφέρουν οι τοιχογραφίες των εκκλησιών, προκειμένου να διερευνήσουμε το ζήτημα των χορηγών, των ζωγράφων και του συσχετισμού τους στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής ταυτότητας των μνημείων¹⁰⁴⁴. Η τεχνική, οι μέθοδοι της δουλειάς τους, το εικονογραφικό τους θεματολόγιο, οι ορθογραφημένες επιγραφές ή οι ασυνταξίες τους παρέχουν στοιχεία για τις καταβολές, την παιδεία, την εγγραμματοσύνη, τα πρότυπά τους, την επιρροή που δέχθηκαν και τα καλλιτεχνικά ρεύματα που ασπάζθηκαν¹⁰⁴⁵.

Στον ναό του Αγίου Φανουρίου, το υψηλό ποιοτικό επίπεδο της διακόσμησης δεν συμβαδίζει με το αρχιτεκτονικό κέλυφος το οποίο επενδύει, μικρών διαστάσεων και χωρίς ιδιαίτερες φιλοδοξίες. Είναι πιθανό η ετερότητα ανάμεσα στη μορφή του κτηρίου και στην ποιότητα των τοιχογραφιών να οφείλεται στην προϋπαρξη του κτηρίου, το οποίο εκ των υστέρων κλήθηκε να διακοσμήσει ένας ιδιαίτερος ταλαντούχος και πιθανώς εκπαιδευμένος σε καλλιτεχνικό κέντρο υψηλών προδιαγραφών ζωγράφος. Αυτόν δεν θα μπορούσε να τον προσκαλέσει στο νησί παρά κάποιος ανώτερος αξιωματούχος της βυζαντινής πόλης και όχι μόνον για λόγους οικονομικής ευχέρειας. Η απαίτηση ζωγραφικής ποιότητας σύμφωνης με τις τελευταίες εξελίξεις θα εξέφραζε ένα πρόσωπο με παιδεία, που θα του επέτρεπε και να τη διακρίνει και να την αξιώνει. Το γεγονός ότι η συγκεκριμένη εκκλησία βρίσκεται μέσα στην πόλη, όπου έδρευαν οι πολιτικές και διοικητικές αρχές του τόπου, είναι ενδεικτικό των τάσεων που επικρατούσαν εκείνα τα χρόνια στο κέντρο της εξουσίας του Λέοντος Γαβαλά. Άλλωστε, αυτού του είδους η τέχνη μόνον με την παρεμβολή ή έστω την υποστήριξη του ανώτατου τοπικού άρχοντα θα μπορούσε να εισαχθεί. Ο φιλόδοξος, κατά τις πηγές, ηγεμόνας ήταν εύλογο να επιδιώκει, και μέσω

1042. Ο συσχετισμός διαφορετικών χορηγών και του ίδιου ζωγράφου είναι ιδιαίτερος διαφωτιστικός σε περιπτώσεις όπως τα δύο έργα του Θεόδωρου Αψευδούς στην Κύπρο, Panayotidi, «The Question of the Role of the Donor», 143-156. Για την αλληλεπίδραση ζωγράφου και χορηγού, η ίδια, «Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού», ό.π. (υποσημ. 919), 77-105.

1043. Μοναδικό όνομα ζωγράφου που σώθηκε στη Ρόδο παραμένει εκείνο του Αλεξίου, που εκτέλεσε τον ζωγραφικό διάκοσμο στον Άγιο Νικόλαο στα Μαρτσά, Νικόλαος Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Μαρτσά (1434/5) και ο ζωγράφος Αλέξιος», ΔΧΑΕ ΛΓ' (2012): 176-177.

1044. Μοναδική μνεία δωρητή σώζεται στα σπαράγματα του διακόσμου στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Ντεμιρλί, όπου μνημονεύεται, ο άγνωστος από αλλού ιερέας Βασίλειος, Papavassiliou και Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 335. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 294.

1045. Για το γραμματικό επίπεδο των ζωγράφων της εποχής, Sophia Kalopissi-Verti, «Painters' Information on Themselves in Late Byzantine Church Inscriptions», στο *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Seminari e Convegni 12, επιμ. Michele Bacci (Pisa: Edizioni della Normale, 2007), 55-70. Maria Panayotidi, «Le peintre en tant que scribe des inscriptions d'un monument et la question du niveau de sa connaissance grammaticale et orthographique», στο ίδιο, 71-116.

της τέχνης, την επίδειξη της εξουσίας του και την προβολή του γοήτρου του κρατιδίου του, το οποίο αγωνιούσε να διατηρήσει, μεταξύ άλλων, κατά πολύ εκτενέστερων και ισχυρότερων¹⁰⁴⁶. Δεν είναι συγκυριακό ότι κατόρθωσε να διατηρήσει την αυτονομία του για ένα χρονικό διάστημα, χωρίς οκλήσεις, όσο καιρό τουλάχιστον οι αυτοκράτορες της Νίκαιας επιδίδονταν στην εδραίωση και την κραταίωση των συνόρων της περιφέρειάς τους.

Οι τοιχογραφίες του Αγίου Φανουρίου προσφέρουν μια γλαφυρή εικαστική μαρτυρία του πνευματικού επιπέδου της πόλης που φιλοδοξούσε να προβάλει ο Λέων Γαβαλάς¹⁰⁴⁷. Η τεχνοτροπία τους οδηγεί τη χρονολόγηση μάλλον προς την περίοδο που ο Ιωάννης Γ΄ Δούκας Βατάτζης είχε ήδη επιβάλει την επικυριαρχία του προσαρτώντας τη Ρόδο στα εδάφη του, δηλαδή μετά το 1226, αλλά ίσως δεν θα έπρεπε να αποκλεισθεί και η τοποθέτησή τους λίγο πριν από το 1226, όταν ο Λέων, αυτόνομος και κυρίαρχος στα εδάφη του, και το αυλικό του περιβάλλον θα αναζητούσαν μεταξύ των αρίστων ζωγράφων που είχαν φύγει από την κατακτημένη Κωνσταντινούπολη τα συνεργεία για να διακοσμήσουν μνημεία της πόλης τους¹⁰⁴⁸. Ο διάκοσμος της εκκλησίας θα ήταν θεμιτό να ιδωθεί υπό το πρίσμα της θέσης του μέσα στο άστυ, και μάλιστα σε μια εποχή κατά την οποία ο τοπικός άρχοντας θα επεδίωκε να θεμελιώσει συνθήκες ανάπτυξης και πνευματικής άνθησης¹⁰⁴⁹. Ακόμα και εάν δεν εμπλεκόταν ο ίδιος άμεσα στη χορηγία του συγκεκριμένου μνημείου, η παρουσία του ως επικεφαλής του νησιού, η έδρα του στην πόλη και οι σχέσεις που, είτε εκουσίως είτε εξ ανάγκης, είχε εδραιώσει με την αυτοκρατορία της Νίκαιας συντελούσαν στη διαμόρφωση ενός πολύ συγκεκριμένου ιστορικού και κοινωνικού κλίματος, με σαφή επίδραση και στην καλλιτεχνική δημιουργία. Αποτέλεσμα της οικονομικής δύναμης που θα είχε συγκεντρωθεί στις αρχές του 13ου αιώνα από την ανώτερη τάξη της πόλης και των σχέσεων με το πολιτικό και καλλιτεχνικό κέντρο της αυτοκρατορίας θα υπήρξε και η δυνατότητα μετάκλησης στη Ρόδο ζωγράφων που εκπροσωπούσαν τις εξελιγμένες τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής.

Η εικονογράφηση της εκκλησίας του Αγίου Φανουρίου από έναν πολύ χαρισματικό ζωγράφο, εκφραστή των νέων ζωγραφικών τάσεων, αποτελεί ορόσημο στην πορεία της τοπικής ζωγραφικής¹⁰⁵⁰.

1046. Στα νεοσύστατα κρατίδια που διαμορφώθηκαν έπειτα από την πτώση της Κωνσταντινούπολης, η καλλιέργεια των τεχνών αποτέλεσε ένα από τα κύρια μέληματα των ηγεμόνων, Eastmond, *Art and Identity*. Παννούλης, *Οι τοιχογραφίες της Άρτας*, 353. Donald Nicol, *The Despotate of Epiros* (Oxford: Blackwell, 1957), 62-71. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η ζωγραφική της Άρτας στο 13ο αιώνα και η μονή της Βλαχέρνας», στο *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, 179-182. Η περίπτωση του Λέοντος Γαβαλά, αν και εντάσσεται σε εντελώς άλλη κλίμακα μεγέθους και ισχύος, δεν θα αποτελούσε εξαίρεση, με δεδομένη μάλιστα την υπέρμετρη φιλοδοξία του τοπικού αυτού ηγεμόνα, όπως αναδεικνύεται μέσα από τη διπλωματία και την πολιτική του στάση.

1047. Πρβλ. τις σχετικές απόψεις, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου», 20-21. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 277-278.

1048. Djurić, «La peinture murale byzantine», 199-203. Για τον τρόπο διείσδυσης στην τέχνη των επαρχιών τεχνοτροπικών τάσεων από υψηλά κέντρα, χαρακτηριστική είναι και η περίπτωση της περιοχής του Μέρωνα κατά τον 14ο αιώνα, που έχει συνδεθεί με την παρουσία της φεουδαρχικής οικογένειας των Καλλέργηδων, Μανόλης Μπορμπουδάκης, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας του Μέρωνα και μια συγκεκριμένη τάση της κρητικής ζωγραφικής», στο *Πεπραγμένα του Ε΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, 396-412. Ανάλογες περιπτώσεις αποτελούν στο ίδιο νησί, τον 11ο αιώνα, η μονή Μυριοκεφάλων και τον 12ο, η επισκοπική εκκλησία του Καλαμά και η Επισκοπή Κισσάμου, στο ίδιο, 407. Βλ. και Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες της δυτικής Κρήτης», 202-208, πίν. ΜΑ΄, εικ. 50-51. Καλοπίση-Βέρτη, «Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300», 86.

1049. Αντιθέτως, στην Κρήτη, με εξαίρεση την ειδική περίπτωση του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλλια, η ζωγραφική φαίνεται ότι απομονώθηκε από τα καλλιτεχνικά κέντρα από το 1210, αμέσως μετά την έναρξη της ενετικής κατοχής και συνέχισε την παλαιότερη καλλιτεχνική παράδοση, Μυλοποταμιτάκη, «Οι τοιχογραφίες του Χριστού Κασάνων Πεδιάδος», ό.π. (υποσημ. 984), 294-302, κυρίως 295. Βασιλάκη, «Η Κρήτη υπό βενετική κυριαρχία», 36.

1050. Αν και το επίπεδο της ζωγραφικής δεν συμβαδίζει απαραίτητα και με τις γραμματικές γνώσεις των ζωγράφων, η παι-

Πρόκειται για το ποιοτικώς κορυφαίο μνημείο του νησιού, οι τοιχογραφίες του οποίου συμπορεύονται πλήρως με τις τρέχουσες τάσεις. Ζωγράφος με έντονες τις καταβολές της κομνήνειας τέχνης, αλλά και με ξεκάθαρες βλέψεις στη δημιουργία του όγκου, δημιουργεί μορφές που εμπνέονται από το κλασικό κάλλος και εκφράζουν εσωτερική ένταση. Η λεπτότητα και η ακρίβεια της τέχνης του οδηγούν στην υπόθεση ότι την κατέκτησε και την εξάσκησε σε μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο, ενδεχομένως στην ίδια την Κωνσταντινούπολη ή στη Νίκαια. Δεν έχουν διασωθεί μέσα στη Μεσαιωνική Πόλη της Ρόδου άλλα δείγματα της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα, ώστε να αξιολογηθεί ορθότερα και να ταξινομηθεί η περίπτωση του Αγίου Φανουρίου ή να αποσαφηνισθεί εάν επρόκειτο για μεμονωμένο παράδειγμα. Η μελέτη των μνημείων που ακολουθούν μαρτυρεί, πάντως, ότι οι τοιχογραφίες του επέδρασαν στην πορεία της διαμόρφωσης της τοπικής ζωγραφικής¹⁰⁵¹. Στη σειρά των τοιχογραφημένων ροδιακών ναών, ο Άγιος Φανούριος αποτελεί το πρωιμότερο χρονολογικώς και το ανώτερο ποιοτικώς μνημείο, ένα μνημείο-σταθμό στις εξελίξεις που έπονται.

Το καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι είναι βέβαιο ότι απέκτησε την τρουλαία μορφή του την ίδια εποχή με την τρίτη κατά σειρά τοιχογράφησή του. Ο φιλόδοξος από κατασκευαστικής απόψεως αρχιτεκτονικός τύπος και η πλαστική διάρθρωση της ασίδας και του τρούλου αποκαλύπτουν την αξιοποίηση πολύ καλών προτύπων και μαρτυρούν γενναία χορηγία κτητόρων που δεν εφείσθησαν χρημάτων, προκειμένου να υλοποιήσουν το όραμά τους¹⁰⁵². Αυτό έλαβε εικαστική μορφή μέσα από ένα ιδεολογικά σύνθετο εικονογραφικό πρόγραμμα, το οποίο μόνον ένας λόγιος και καλλιεργημένος νους, με συναίσθηση του σφυγμού των καιρών θα μπορούσε να συλλάβει, εκφράζοντας πολιτικά μηνύματα μαζί με τις καθαρά θρησκευτικού χαρακτήρα έννοιες.

Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του μνημείου γύρω στα μέσα του 13ου αιώνα, σε συνδυασμό με τις ιστορικές μαρτυρίες, αφήνουν περιθώριο να υποτεθεί ότι ο κτήτορας μπορεί να ταυτίζεται με τον αδελφό και διάδοχο του Λέοντος, τον τοπικό άρχοντα Ιωάννη Γαβαλά, ο οποίος είχε νυμφευθεί σύζυγο από τον οίκο των Βατάτζηδων¹⁰⁵³. Η βυζαντινή αρχόντισσα ίσως να μερίμνησε και αυτή με τη σειρά της για τον διάκοσμο, ίσως μάλιστα σε δική της επιλογή να οφειλόταν η τοποθέτηση σε ιδιαίτερη θέση μέσα στο ιερό βήμα μιας ενότητας σκηνών εμπνευσμένων μεν από το Πεντηκοστάριο,

δεία του συγκεκριμένου εκφράζεται όχι μόνον από την άσπρη τεχνική του, αλλά και από τη μοναδική σωζόμενη, αλλά απταισώς ορθογραφημένη επιγραφή. Για την ορθογραφία των επιγραφών ως δηλωτική της σχετικής γνώσης των ζωγράφων, Nikolaos Oikonomides, «Mount Athos: Levels of Literacy», *DOP* 42 (1988): 167-178. Μαρία Παναγιωτίδη, «Οι γραμματικές γνώσεις των ζωγράφων. Ένα παράδειγμα σχετικού προβληματισμού από τη Μάνη», *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003): 185-193. Sophia Kalopissi-Verti, «Church Inscriptions as Documents. Chrysobulls-Ecclesiastical Acts-Inventories-Donations-Wills», *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003): 79-88. Νεκτάριος Ζάρρας, «Επιγραφές από το ναό του Αγίου Γεωργίου στο Staro Nagoričino», *ΔΧΑΕ ΛΑ'* (2010): 115-126. Για το μορφωτικό επίπεδο όπως διαφαίνεται μέσα από την ορθογραφία κειμένων και επιγραφών, Νικόλαος Οικονομίδης, «Η εγγραμματοσύνη των Κρητικών γύρω στο 1200», στο *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β2, 593-598.

1051. Πρβλ. την περίπτωση της Κύπρου, τον 12ο αιώνα, Μαρία Παναγιωτίδη, «Η ζωγραφική του 12ου αιώνα στην Κύπρο και το πρόβλημα των τοπικών εργαστηρίων», στο *Πρακτικά του Γ' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, τ. Β', 411-439.

1052. Για τη συμβολή του κτήτορα στη διαμόρφωση των καλλιτεχνικών τάσεων, Svetlana Tomeković-Reggiani, «Portraits et structures sociales au XIe siècle. Un aspect du problème : le portrait laïque», στο *Actes du XIe CIEB*, τ. IIB, 823-836. Cutler, «Art in Byzantine Society», 759-787. Μπορμπουδάκης, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας του Μέρωνα», ό.π. (υποσημ. 1048), 409-412. Sophia Kalopissi-Verti, «Aspects of Patronage in Fourteenth-Century Byzantium. Regions under Serbian and Latin Rule», στο Παπαδοπούλου, *Βυζάντιο και Σερβία*, 363-379.

1053. Στην περίπτωση αυτή θα ήταν αναμενόμενο να υπήρχε, σε άλλο σημείο του ναού, η κτητορική παράσταση, με την κανονική απεικόνισή τους, η οποία, εάν σωζόταν, θα πρόσφερε λύσεις στους περισσότερους προβληματισμούς σχετικά με το μνημείο.

με έμφαση, όμως, σε μια γυναικεία μορφή, με την οποία ο Χριστός συνομιλεί ισότιμα. Η υποτιθέμενη προβολή της συζύγου του Ιωάννη Γαβαλά στην παράσταση της Σαμαρείτιδας, η οποία στην προκειμένη περίπτωση ενδύεται μεγαλοπρεπώς, προσφέρει στοιχεία για την ερμηνεία του προγράμματος που τολμά να ενσωματώσει μια γυναικεία μορφή στον άβατο χώρο¹⁰⁵⁴.

Προέλευση από ή τουλάχιστον σχέση με το καλλιτεχνικό περιβάλλον της Νίκαιας έχει υποστηριχθεί και για τον ζωγράφο του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι¹⁰⁵⁵. Παρόλα αυτά, η διαβάθμιση της ποιότητας είναι ορατή στη σύγκριση των δύο μνημείων, εκφραζόμενη στον επόμενο διάκοσμο με τη μεγαλύτερη έμφαση στην αδρότητα της γραμμής, η οποία στον Άγιο Φανούριο είναι λεπτή και ευέλικτη. Η διαφορά αυτή ερμηνεύεται μεν ως έκφραση μιας διαφορετικής χρονολογικής φάσης, αλλά δηλώνει και την παραλλαγή ενός κοινού ζωγραφικού ρεύματος. Στην περίπτωση αυτή δεν θα αποκλειόταν, ως εναλλακτική πρόταση, η αξιοποίηση στη Ρόδο του εγχώριου καλλιτεχνικού δυναμικού, με πιθανή μαθητεία και εκπαίδευση σε συνεργεία σχετιζόμενα με τη Νίκαια. Ο ζωγράφος εδώ διακρίνεται από σχεδιαστική ακρίβεια και το ύφος του είναι αναγνωρίσιμο, καθώς δημιουργεί, με έμφαση στο περίγραμμα, στερεότυπες μορφές, γεμάτες ένταση.

Για τους κτήτορες του Αγίου Ιωάννη τον Θεολόγο στον Κουφά είναι ακόμα λιγότερα τα στοιχεία που μπορούν να αντληθούν από τις σωζόμενες μαρτυρίες, με δεδομένη τη διάσωση ελάχιστων παραστάσεων από την αρχική τοιχογράφηση. Η συνεχής χρήση του χώρου προδίδει τη σημασία του για την τοπική κοινωνία και ο σαφής κοιμητηριακός χαρακτήρας του, που αναδεικνύεται από τα σπαράγματα της Δευτέρας Παρουσίας, θα συνεχισθεί τους επόμενους αιώνες με μια πληθώρα διαδοχικών αφιερωτικών επιγραφών και κτητορικών απεικονίσεων. Στο σύγχρονων αντιλήψεων και πλούσιο σε αναφορές εικονογραφικό πρόγραμμα αποκαλύπτεται η σκέψη ενός καλλιεργημένου χορηγού, ο οποίος, στα μέσα περίπου του 13ου αιώνα, είχε την οικονομική ευχέρεια να το αναθέσει σε καλούς και έμπειρους ζωγράφους. Στην κόλαση από την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας περιγράφονται οι ποινές και σπλιτεύονται τα ήθη αμαρτωλών γυναικών και ανδρών, ακόμα και επισκόπων, σφυγμομετρώντας πιθανώς καταστάσεις της εποχής¹⁰⁵⁶.

Είναι χαρακτηριστική στο συγκεκριμένο μνημείο η τήρηση της τεχνοτροπικής ακολουθίας που ετέθη στον Άγιο Φανούριο και συνεχίσθηκε στο Θάρι. Ο ζωγράφος του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κουφά υιοθετεί μορφές και τύπους από το τελευταίο μνημείο, αποδεικνύοντας την εξάρτησή του από προηγούμενες μορφές της τέχνης στο νησί. Η αδρότητα στα περιγράμματα και το ενιαίο πλάσιμο των προσώπων, αλλά και η επιτυχημένη χρήση των χρωμάτων αποτελούν το σήμα κατατεθέν του. Έτσι, τα τρία μνημεία που χρονολογούνται πριν από το 1261, συνθέτουν μια ομάδα, με διαφορετικές βαθμίδες, ενός κοινού ρεύματος, του οποίου η απαρχή ανιχνεύεται στο πιθανότερο, για λόγους ιστορικούς, κέντρο εξάρτησης, δηλαδή στην αυτοκρατορία της Νίκαιας. Παρότι οι γραπτές πηγές είναι απούσες και οι εικαστικές μαρτυρίες δεν επαρκούν, θα μπορούσε, επομένως, να υποτεθεί η δράση

1054. Επρόκειτο για μια γυναίκα που εμφορείτο από βαθιά πίστη και φιλαλήθεια, αξιώθηκε να συνομιλήσει με τον Κύριο, αλλά την βάραινε το γεγονός ότι είχε παντρευτεί πολλούς συζύγους και συζούσε με κάποιον χωρίς γάμο, Ιωάν. δ', 5-42.

1055. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 81-83.

1056. Έχει ήδη επισημανθεί στο σχετικό κεφάλαιο, το παράδειγμα της απεικόνισης της Δευτέρας Παρουσίας στο Karşı Kilise (1212) της Καππαδοκίας, όπου εικονίζεται πλήθος ιεραρχών. Nicole Thierry, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge* (Paris : Brepols, 2002), 213, σκέδ. 81.

κατά τη συγκεκριμένη περίοδο εργαστηρίων με κοινές καταβολές και με σαφή προσανατολισμό προς το νέο κέντρο. Ασφαλώς, η καλλιτεχνική αυτή κατεύθυνση εξέφραζε και την εφαρμοζόμενη στο νησί πολιτική πρόσδεσης στο ισχυρό και εδραιωμένο πλέον κράτος της Νίκαιας.

Το διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στα έτη 1261 και 1280 περίπου συμπίπτει με ένα κενό στις γνώσεις μας, καθώς και τα τρία επόμενα μνημεία χρονολογούνται στην τελευταία εικοσαετία του 13ου αιώνα και μάλιστα τα δύο από αυτά οφείλονται στον ίδιο χρωστήρα. Οι καλλιτέχνες έχουν πλέον απομακρυνθεί από την τεχνοτροπία των αρχών του αιώνα, χωρίς να είναι σε θέση να ακολουθήσουν τις τρέχουσες τάσεις και επαναλαμβάνουν παλαιότερα σχήματα¹⁰⁵⁷, ενώ το μικρό μέγεθος των ναών προδίδει την έλλειψη πόρων και έμπειρων συνεργείων μαστόρων που θα τολμούσαν απαιτητικότερες κατασκευές. Ο συντηρητικός χαρακτήρας της ζωγραφικής, ωστόσο, δεν θα έπρεπε να ερμηνευθεί απαραίτητως ως πτώση της καλλιτεχνικής στάθμης, αλλά ως μετεξέλιξη και προσαρμογή στα νέα οικονομικά και πολιτιστικά δεδομένα¹⁰⁵⁸. Τα τρία μνημεία που χρονολογούνται στις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα χαρακτηρίζονται από τις μικρές τους διαστάσεις, τη χρήση εγχώριων υλικών, την αμέλεια της κατασκευής και έχουν κτισθεί στον επικρατέστερο τύπο του μονόκωρου καμαροσκέπαστου, ιδιαίτερώς διαδεδομένου στις επαρχίες της αυτοκρατορίας¹⁰⁵⁹. Στον ταπεινό σπηλαιώδη ναό του Αγίου Νικήτα Δαματριάς, η δεινότητα της τεχνογνωσίας στη διαμόρφωση των σταυροθολίων και στην πλαστική διάρθρωση του χώρου με αψιδώματα, καμάρες και τόξα προδίδουν έμπειρους σε απαιτητικές κατασκευές μαστόρους.

Η περίπτωση της ιστόρησης του ασκηταριού της Δαματριάς είναι από τις σαφέστερες ως προς την ταυτότητα των κτητόρων. Η θέση, η μορφή και η χρήση του χώρου κατευθύνουν αμέσως προς τη δραστηριότητα μιας μικρής κοινότητας ασκητών, οι οποίοι στοιχειοθέτησαν ένα εικονογραφικό πρόγραμμα με έμφαση στις μεμονωμένες μορφές των αγίων και πλήθος λειτουργικών αναφορών. Ορισμένοι εικονογραφικοί υπαινιγμοί είναι πιθανό να αντανakλούν την αυστηρότητα της στάσης τους απέναντι στη μαρτυρούμενη υπέρ της Ένωσης με τη λατινική Εκκλησία επίσημη δήλωση του μητροπολίτη Ρόδου Θεοδούλου, το 1274. Πιθανή χρονολόγηση του μνημείου μετά το 1282, δηλαδή μετά την ανάληψη της διακυβέρνησης από τον Ανδρόνικο Β΄ Παλαιολόγο, συμφωνεί με τις ιστορικές περιστάσεις, καθώς οι κατά τόπους κοινότητες μοναχών απόλαυσαν τότε την εύνοια του νέου αυτοκράτορα, στην προσπάθεια του τελευταίου να κατευνάσει τα οξυμμένα πνεύματα και να επαναφέρει την ειρήνη και την τάξη στους κόλπους της ορθόδοξης Εκκλησίας¹⁰⁶⁰. Ο ζωγράφος της Δαματριάς δεν άφησε άλλα δείγματα της τέχνης του, αλλά το συντηρητικό του ιδίωμα θα ήταν αρεστό στους μοναστικούς κύκλους που τον

1057. Μνημεία της Κρήτης, όπως ο Άγιος Γεώργιος στη Σκλαβοπούλα Σελίνου (1291/2), ο Άγιος Ιωάννης στον Άγιο Βασίλειο (1290/1), η Αγία Μαρίνα Καλογέρου (1300), που χρονολογούνται στα τέλη του 13ου αιώνα, διατηρούν τον τοπικό αρχαϊκό χαρακτήρα, Μανόλης Μπορμπουδάκης, «Η διείσδυση της παλαιολόγιας ζωγραφικής στην Κρήτη», στο *Πεπραγμένα του Ζ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β2, 571-572.

1058. Στις επαρχιακές εκκλησίες του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα παρατηρείται, άλλωστε, μεγάλη ποικιλία στην καλλιτεχνική έκφραση, με μεμονωμένες και περιορισμένες επιδράσεις από τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, *Ναυσικά Πανσελήνου, «Τοιογραφίες του 13ου αιώνα στην Αργολίδα. Ο ναός των Ταξιαρχών και ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος»*, ΔΧΑΕΙΣΤ΄ (1991-1992): 164-165.

1059. Νικόλαος Δρανδάκης, «Παρατηρήσεις στις τοιογραφίες του 13ου αιώνα που σώζονται στη Μάνη», στο *The 17th International Byzantine Congress, Major Papers, New York (1986)* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1986), 703-704.

1060. Rouillard, «La politique de Michel VIII Paléologue à l'égard des monastères», ό.π. (υπόσημ. 38), 73-84. Thalia Gouma-Peterson, «The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: Art and Monastic Policy under Andronicos II», *ArtB* 59 (1976): 173.

προσκάλεσαν. Με τη χρήση αδρών περιγραμμάτων συνθέτει επιβλητικές μορφές, με αυστηρό ύφος, αρμοστό στο πνευματικό περιβάλλον που κλήθηκε να ικανοποιήσει.

Για την αξιολόγηση του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα ιδιαίτερη βαρύτητα έχει το κωνσταντινυπολιτικής προέλευσης προσωνύμιο «Ακηδιωκτενή», που συνοδεύει την παράσταση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας. Η ορθή ανάγνωση της επιγραφής προσφέρει στοιχεία, αλλά δεν επιλύει ερωτήματα που αφορούν τους χορηγούς και τις συνθήκες υπό τις οποίες φιλοτεχνήθηκε ο διάκοσμος. Η άμεση αναφορά σε ένα προσκύνημα της Παναγίας στην Κωνσταντινούπολη υποδεικνύει δεσμούς με την πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας. Εν τούτοις, η ευλόγως υποτιθέμενη αυτή σχέση δεν υποστηρίζεται από γραπτές πηγές και παραμένει ανεξιχνίαστη. Η αποτύπωση στον ναό της ιδιότυπης στην επιγραφική της τεκμηρίωση παράστασης της Παναγίας θα οφειλόταν μάλλον σε παραγγελία του κτήτορα, παρά σε επιλογή του καλλιτέχνη που τη φιλοτέχνησε, τα δείγματα της τέχνης του οποίου, με τον επαρχιακό χαρακτήρα τους, δεν δηλώνουν εξάρτηση από τη σύγχρονη κωνσταντινυπολιτική ζωγραφική¹⁰⁶¹.

Η ταυτότητα του χορηγού, παρά τις αποχρώσεις ενδείξεις που παρέχει το μνημείο, παραμένει άδηλη και ατεκμηρίωτη. Η επωνυμία «Βάρδας», που παραπέμπει σε επώνυμο βυζαντινού αξιωματούχου, ενθαρρύνει τη σύνδεσή του με πρόσωπο ανώτερης κοινωνικής προέλευσης, συνδεόμενο με την Κωνσταντινούπολη. Όμως, αφενός η μεγάλη συχνότητα με την οποία απαντά το συγκεκριμένο επώνυμο γενικώς και αφετέρου η σύνδεσή του, κατά τον 13ο αιώνα, και με πρόσωπα ταπεινής καταγωγής δεν προσφέρουν περαιτέρω επιχειρήματα στην εικασία. Η υπόθεση της ανάληψης της δαπάνης για την ίδρυση και την τοιχογράφηση της εκκλησίας από εξέχουσα προσωπικότητα της Ρόδου ή από κωνσταντινυπολιτικής προέλευσης τιτλούχο δεν υποστηρίζεται από την ευτελή κατασκευή του κτηρίου ούτε από την εμβέλεια της τέχνης του ζωγράφου. Ίσως, όμως, λόγω των συνθηκών και της απομόνωσης του νησιού προς τα τέλη του 13ου αιώνα να μην ήταν δυνατή πλέον η πρόσκληση συνεργείων και ο παραγγελιοδότης να αρκέστηκε στην εγχώρια προσφορά εργασίας¹⁰⁶², αφήνοντας τη σφραγίδα του απλώς στην επιγραφή *Ακηδιωκτενή*, με την αναφορά σε μια εκκλησία της Κωνσταντινούπολης με την οποία, για αδιευκρίνιστους λόγους, ο ίδιος θα συνδεόταν¹⁰⁶³.

Από την άλλη πλευρά, η μορφή του κτηρίου και η ποιότητα του διακόσμου θα συνηγορούσαν στη σύνδεσή του με μέλη της τοπικής κοινωνίας ή, ακόμα, με τη γειτονική μοναστική κοινότητα του Αγίου Φιλήμονος. Αφιερωτική επιγραφή στη μεταγενέστερη τοιχογραφία του έφιππου αγίου Γεωργίου, του

1061. Η χρήση επιθέτων που δεν απαντούν ευρύτερα έχει συνδεθεί και με την εμμονή των κτητόρων να προβάλλουν εμμέσως την ταυτότητά τους, όπως, για παράδειγμα, στη μονή Παμμακαρίστου, όπου απαντούν τα επίθετα Χριστός Υπεράγαθος και Παναγία η Χώρα των Ζώντων (Cutler, «Art in Byzantine Society», 769) και στη μονή της Χώρας, Χριστός η Χώρα των Ζώντων και Παναγία η Χώρα του Αχωρήτου (Ioanna Zervou Tognazzi, «Il monastero di Chora a Constantinopoli, "opera di un nobile amore e frutto di una mente saggia"», στο Iacobini και Della Valle, *L'arte di Bisanzio*, 159-182).

1062. Αντιθέτως, κατά την περίοδο της μεγάλης ακμής της αυτοκρατορίας, ένας κωνσταντινυπολίτης αξιωματούχος στην Κύπρο, ο Ευμάθιος Φιλοκάλης, ίδρυσε την εκκλησία του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου στον Κουτσοβέντη, η οποία είναι κατασκευασμένη εξ ολοκλήρου από πλίνθο, υλικό που σπάνιζε στη μεγαλόνησο, και τη διακόσμησε με εξαιρετικής τέχνης τοιχογραφίες, Cyril Mango, «The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description», *DOP* 44 (1990): 63-94. Cutler, «Art in Byzantine Society», 779.

1063. Σε επιλογή του κτήτορα θα ήταν ίσως δυνατόν να αποδοθεί και η επιθυμία να απεικονισθεί στον ναό ο σπάνιος άγιος Φιλήμων, με δεδομένη την ιδιαίτερη σχέση των χορηγών προς ορισμένους αγίους, πρβλ. σχετικά το παράδειγμα του Μιχαήλ Γλαβά και την προτίμησή του στον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, Νικόλαος Γκιολές, «Οι ψηφιδωτές εικόνες του Οικουμενικού Πατριαρχείου και οι αναθέτες τους», *ΔΧΑΕΙΖ'* (1993-1994): 249-257.

15ου αιώνα, μνημονεύει κάποιον Σωφρόνιο ιερομόναχο. Δεν θα έπρεπε, συνεπώς, να αποκλεισθεί η υπόθεση της χρηματοδότησης της ανέγερσης του ναυδρίου, το οποίο μάλιστα ανήκει σε κτηματολογική μερίδα του κοντινού μοναστηριού και ίσως ήταν εξαρχής μετόχι του, από τον ηγούμενο, κάποιον ιερομόναχο ή και το σύνολο της κοινότητας¹⁰⁶⁴.

Η περιοχή της νότιας Ρόδου, όπου εντοπίζεται και ο δεύτερος, αντιπροσωπευτικός του τέλους του 13ου αιώνα, ναϊσκος του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά φαίνεται πως ήταν την εποχή αυτή πολύ ανεπτυγμένη, λόγω του εύφορου εδάφους και της πλούσιας αγροτικής παραγωγής. Η θέση του στην καρδιά μιας εύφορης κοιλάδας θα υποστήριζε την υπόθεση ότι ανήκε σε κάποιον τοπικό γαιοκτήμονα, κάτοχο εκτάσεων στην εύφορη και πλουτοπαραγωγική περιοχή.

Στη μοναδική κτητορική επιγραφή που σώζεται στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα δεν γίνεται μνεία του ζωγράφου. Η ανωνυμία των καλλιτεχνών ήταν συνήθης για τη συγκεκριμένη εποχή, ίσως, όμως, η αναγραφή του ονόματός του να μην είχε και τόση σημασία, μιας και, τουλάχιστον ανάμεσα στους κατοίκους της νότιας Ρόδου, θα ήταν γνωστός και καταξιωμένος, έχοντας φιλοτεκνήσει δύο κοντινές εκκλησίες, στην ίδια περιοχή¹⁰⁶⁵. Πρόκειται πιθανότατα για έναν ζωγράφο και όχι για οργανωμένο συνεργείο¹⁰⁶⁶. Ορισμένες διαφορές που σημειώθηκαν στην τεχνολογία των τοιχογραφιών του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά και του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα και οι οποίες θεμελιώνουν μια εύλογη, αλλά σχετικά μικρή χρονική απόσταση ανάμεσα στα θεωρούμενα αντιστοίχως ως πρώιμο και ώριμο έργο του¹⁰⁶⁷, οδήγησαν στο συμπέρασμα ότι θα επρόκειτο μάλλον για μόνιμο κάτοικο του νησιού και όχι για επήλυδα με παρουσία σύντομη και προσωρινή. Παρόλα αυτά, δεν έχουν εντοπισθεί ακόμα άλλα έργα του στη Ρόδο ή στα κοντινά νησιά της Δωδεκανήσου¹⁰⁶⁸.

1064. Για τους κτήτορες και τα μοναστικά ιδρύματα τον 13ο αιώνα, John Philip Thomas, *Private Religious Foundations in the Byzantine Empire* (Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 1987), 244-258.

1065. Σχετικά με τις συνθήκες εργασίας των ζωγράφων, Tania Velmans, «Aspects du conditionnement de l'artiste byzantin : les commanditaires, les modèles, les doctrines», στο *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge, Colloque International, Rennes 1983*, τ. II, Commande et travail (Paris, 1987), 79-93. Nikolaos Oikonomides, «L'artiste amateur à Byzance», στο ίδιο, τ. I, *Les hommes* (Paris, 1986), 45-51. Kalopissi-Verti, «Painters' Portraits in Byzantine Art», 129-142. Η ίδια, «Painters», 139-158.

1066. Οι ζωγράφοι στην επαρχία, σύμφωνα με τα δεδομένα των επιγραφών και των πηγών, ήταν οργανωμένοι σε μικρά οικογενειακά συνεργεία, πολλές φορές κληρονομώντας το επάγγελμα και τα υλικά της τέχνης από τους προγόνους ή τους συγγενείς τους, Kalopissi-Verti, «Painters», 149. Βλ. την περίπτωση του Θεόδωρου-Δανιήλ Βενέρη που συνεργάστηκε μαζί με τον ανιψιό του Μιχαήλ στον ναό του Χριστού στα Μεσκλά της Κρήτης (1303), Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Δύο βυζαντινά μνημεία της δυτικής Κρήτης», *ΑΒΜΕ Η'* (1955-1956): 126-169. Σταύρος Μαδεράκης, «Οι κρητικοί αγιογράφοι Θεόδωρος-Δανιήλ Βενέρης και Μιχαήλ Βενέρης», στο *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β', ό.π. (υποσημ. 914), 155-179. Για την οργάνωση σε οικογενειακό επίπεδο των εργαστηρίων που δρούσαν στις αγροτικές κοινωνίες, Σοφία Καλοπίση-Βέρτη, Μαρία Κωνσταντουδάκη και Μαρία Παναγιωτίδη, «Μαρτυρίες για την εκπαίδευση των ζωγράφων στη μεσοβυζαντινή και υστεροβυζαντινή περίοδο», στο *Β' Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου (Πανεπιστήμιο Αθηνών, 24-26 Σεπτεμβρίου 1999), Εισηγήσεις, ερευνητικά προγράμματα, περιλήψεις ανακοινώσεων*, επιμ. Αθηνά Κόλλια-Δερμιτζάκη, Βασιλική Λεονταρίτου και Τριανταφυλλίτσα Μανιάτη-Κοκκίνη (Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2000), 63-68. Παναγιωτίδη, «Σχολιάζοντας τους ζωγράφους», ό.π. (υποσημ. 533), 231.

1067. Για την εξέλιξη της τεχνικής του ίδιου ζωγράφου σε δύο διαφορετικά μνημεία, είναι διαφωτιστική και πάλι η περίπτωση του Θεόδωρου Αψευδούς, Panayotidi, «The Question of the Role of the Donor», 152, εικ. 11, 12.

1068. Η εμβέλεια ενός ζωγράφου της εποχής αντικατοπτρίζεται στη δράση του εξ Αθηνών Ιωάννη που εργάστηκε στην Αργολίδα (Αγία Τριάδα στο Κρανίδι, 1244) και πιθανώς στην Εύβοια (Άγιος Ιωάννης Καλυβίτης στα Ψαχνά, 1245), Kalopissi-Verti, «Painters», 148. Οι αδερφοί Νικόλαος και Θεόδωρος στους Αγίους Αναργύρους Κηπούλας (1265) στη Μέσα Μάνη κατάγονταν από τη Ρεκίτζα, μεταξύ Μεσσηνίας και Αρκαδίας. Τον 14ο αιώνα υπήρχε μεγαλύτερη κινητικότητα, ενώ φαίνεται ότι οι καλοί ζωγράφοι, όπως ο Μιχαήλ και ο Ευτύχιος Αστραπός, ήταν γνωστοί στα κοντινά κρατίδια, Kalopissi-Verti, «Painters», 148-149. Για τους ζωγράφους αυτούς, βλ. και Italo Furlan, «Il libro enciclopedico di maestro Astrapas», στο Iacobini και Della Valle, *L'arte di Bisanzio*, 113-123.

Η υπόθεση να εργάστηκαν στα εξεταζόμενα μνημεία της Ρόδου συνεργεία αποτελούμενα από μεγαλύτερο αριθμό ζωγράφων δεν φαίνεται πιθανή, δεδομένων των μικρών διαστάσεων των σωζόμενων μνημείων, αλλά και της ενότητας του ύφους των τοιχογραφιών¹⁰⁶⁹. Μόνη περίπτωση στην οποία διακρίνεται διαφοροποίηση στο ύφος ανάμεσα σε διαφορετικές παραστάσεις αποτελούν οι λίγες και κακοποιημένες τοιχογραφίες στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στον Κουφά Παραδεισίου. Εκεί, είναι πιθανό να εργάστηκαν δύο ζωγράφοι, εκ των οποίων ο ένας θα εκτέλεσε τη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας με τρόπο συνοπτικό και με πολύ αδρά περιγράμματα και ο άλλος, περισσότερο λεπτολόγος και με ευαισθησία στη χρήση του χρώματος, τη Βάπτισι¹⁰⁷⁰.

Εν συνόψει, βάσει των διαθέσιμων στοιχείων, θα μπορούσαν να συναχθούν τα ακόλουθα συμπεράσματα για την καλλιτεχνική παραγωγή στη Ρόδο του 13ου αιώνα: Κατά τις πρώτες δεκαετίες, οι ιστορικές και πολιτικές συγκυρίες, αλλά και η οικονομική ανάπτυξη επέτρεψαν τη μετάκληση ζωγράφων από μεγάλα κέντρα της εποχής, εκπαιδευμένων στην κληροδοτημένη από την Κωνσταντινούπολη εργαστηριακή παράδοση της Νίκαιας. Αντιθέτως, στις ταραγμένες δεκαετίες πριν από την εκκνοή του αιώνα, φαίνεται ότι έδρασαν στο νησί ζωγράφοι τοπικής εμβέλειας, οι οποίοι εργάστηκαν ως μονάδες και όχι σε οργανωμένα συνεργεία.

Τεχνοτροπικές τάσεις

Η σχέση με τη ζωγραφική στα υπόλοιπα Δωδεκάνησα

Στο πλαίσιο της μελέτης της μνημειακής ζωγραφικής της Ρόδου κατά τον 13ο αιώνα θα ήταν απαραίτητο να εξετασθεί η θέση του νησιού στον γεωγραφικό του περίγυρο και η σχέση του με τα γειτονικά νησιά. Σε αντίθεση, όμως, με τις περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας, όπου οι σχέσεις γειτονίας ήταν αναπόφευκτες και σαφώς καθορισμένες, η νησιωτική περιφέρεια, εκ φύσεως, παρουσιάζει ιδιαιτερότητες. Η χρησιμοποίηση του σύγχρονου γεωγραφικού όρου «Δωδεκάνησος»¹⁰⁷¹ ασφαλώς δεν

1069. Η ενότητα του ύφους δεν αποτελεί πάντοτε στοιχείο της εργασίας ενός ζωγράφου, για παράδειγμα, στην περίπτωση του Μιχαήλ και του Ευτύχιου Αστράπα δεν είναι εύκολο να γίνει διάκριση των χεριών. Σε άλλες περιπτώσεις, όμως, οι διαφορές είναι ευδιάκριτες και σαφείς, Σταύρος Μαδεράκης, «Ο Άγιος Νικόλαος στην Αργυρούπολη Ρεθύμνης», στο *Πεπραγμένα του Ζ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β2, 485-486. Για ορατές διαφορές στο ύφος ζωγράφων που εργάστηκαν στον ίδιο ναό, βλ. επί παραδείγματι, Θέτις Ξανθάκη, «Ο ναός της Αγίας Άννας στο Ανισαράκι Κανδάνου: ο κύκλος της αγίας, οι αφιερωτές, η χρονολόγηση», *ΔΧΑΕ ΛΑ΄* (2010): 78-79, 85.

1070. Η από κοινού ανάληψη της τοιχογράφησης μιας εκκλησίας από δύο ζωγράφους μαρτυρείται στις πηγές σε μνημεία της Κρήτης. Σύμφωνα με τη συμβολαιογραφική πράξη ανάθεσης της ιστόρησης της εκκλησίας της Παναγίας στο χωριό Δεμάλια της Κρήτης, η εργασία ανατίθεται εξ ημισείας στους ζωγράφους Εμμανουήλ Ουρανό και Ανδρόνικο Συναδνό (1399), Mario Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα* 9 (1972): 226, 229-230. Παπαδάκη-Oekland, «Από τη ζωή των ζωγράφων», 158-159. Σε ορισμένους ναούς της Κρήτης έχει υποστηριχθεί η διχοτόμηση των επιφανειών, ώστε να κατανεμηθεί η εργασία και να μπορούν να εργάζονται συγχρόνως και ισότιμα δύο ή και τρεις ζωγράφοι, οι οποίοι αναλάμβαναν συνεταιρικά τη δουλειά. Μάλιστα σε πολλές περιπτώσεις ναών της Κρήτης έχουν αναγνωρισθεί τα χέρια δύο ζωγράφων. Στον ίδιο ναό θεωρείται ότι δούλεψαν δύο ζωγράφοι στον Άγιο Γεώργιο στη Σκλαβοπούλα Σελίνου (1290/1), εκ των οποίων ο ένας ήταν ο αναγνώστης Νικόλαος, σύμφωνα με την επιγραφή, Στέλλα Παπαδάκη-Oekland, «Δυτικότερες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη: Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης», στο *Ευφρόσυνον*, τ. 2, 494, 508, 513, πίν. ΛΔ΄-ΛΣΤ΄, 268-274. Η ίδια, «Από τη ζωή των ζωγράφων», 160-162. Έχει μάλιστα παρατηρηθεί ότι στο ανατολικό μέρος εργάζεται ο συντηρητικότερος από αυτούς, ενώ στο δυτικό ο πιο καινοτόμος, αρχή που διέπει την κατανομή και σε άλλες εκκλησίες της Κρήτης, στο ίδιο, 159-167.

1071. Για τη χρήση του όρου «Δωδεκάνησος», τις νήσους που δήλωνε κατά τους βυζαντινούς χρόνους και τη διαφορετική

εκφράζει τη διαμορφωμένη κατά τον 13ο αιώνα κατάσταση, όταν εφαρμοζόταν ένα διαφορετικό διοικητικό σύστημα, το οποίο μάλιστα άλλαζε διαρκώς υπό την εξέλιξη των γεγονότων. Η χαλαρότητα στην άσκηση της κεντρικής διοίκησης και η ληστική δράση των πειρατών που εντάθηκε στα τέλη του αιώνα είχαν επιβάλει την απομόνωση των νησιών εντός του περιγράμματός τους¹⁰⁷². Εν τούτοις, η σύγκριση ανάμεσα σε μνημεία των διαφόρων νησιών του δωδεκανησιακού συμπλέγματος, αν και συμβατική, είναι χρήσιμη για την ιχνηλάτηση των τεχνοτροπικών τάσεων που επικράτησαν και την αποτίμηση σχετικά με τη δραστηριοποίηση ή μη καλλιτεχνικών συνεργείων στην ευρύτερη περιοχή.

Η αποσπασματικότητα των ιστορικών πηγών δεν συντελεί στον σχηματισμό μιας καθαρής εικόνας για την κατάσταση στην οποία περιήλθαν οι, κατά τους βυζαντινούς, νότιες Σποράδες, έπειτα από την άλωση της Κωνσταντινούπολης, το 1204. Δεν είναι γνωστό εάν η εξουσία του Λέοντος Γαβαλά είχε επιβληθεί και σε νησιά εκτός της Ρόδου. Έχει υποστηριχθεί ότι η Κως βρέθηκε για ένα διάστημα υπό την εξουσία του¹⁰⁷³, το γεγονός, όμως, παραμένει ανεπιβεβαίωτο¹⁰⁷⁴. Η Πάτμος φαίνεται ότι ήκμασε, ιδίως κατά την πρώτη πεντηκονταετία του αιώνα, και το μοναστήρι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου διέυρυνε τις κτήσεις του με ευνοϊκά προστάγματα των αυτοκρατόρων της Νίκαιας¹⁰⁷⁵. Με την πάροδο των χρόνων τα νησιά του συμπλέγματος περιήλθαν σταδιακά στην επικράτεια της νέας πρωτεύουσας, οι βασιλείς της οποίας όρισαν και απέστειλαν ειδικούς κρατικούς αξιωματούχους για την εκπλήρωση δημοσιονομικών σκοπών: το 1254, ο δουξ Κωνσταντίνος Διογένης επιφορτίσθηκε με την «ἀπογραφή καὶ ἐξίσωση» της Λέρου και της Καλύμνου¹⁰⁷⁶ και ο Λέων Εσκαμματισμένος τοποθετήθηκε με ανάλογη αρμοδιότητα στις «Κυκλάδες νήσους», το 1263¹⁰⁷⁷. Σε έγγραφα του Αρχείου της πατριαρχικής μονής μαρτυρούνται τα ονόματα δύο διοικητών της Κω στα τέλη του 13ου αιώνα, του Αλέξιου Βαραγγόπουλου¹⁰⁷⁸, «κεφαλῆς» της νήσου το 1288, και του δούκα Γεωργίου Βαλαμώνα, το 1290¹⁰⁷⁹. Η γειτονική Νίσυρος στο

σημασία του σε σχέση με εκείνη που επικράτησε μεταγενέστερα, Διονύσιος Ζακυθινός, «Μελέται περὶ τῆς διοικητικῆς διαιρέσεως καὶ τῆς ἐπαρχιακῆς διοικήσεως ἐν τῷ βυζαντινῷ κράτει», *ΕΕΒΣ* 12' (1941): 254-259 και 21 (1951): 189.

1072. Μιχαήλ Σκανδαλίδης, «Η πειρατεία στη Ρόδο και στα άλλα νησιά του δωδεκανησιακού αρχιπελάγους», *ΔωδΧρ* 1Β' (1987): 19-22. Ευτυχία Παπαδοπούλου, «Πειρατές και κουρσάροι στο Αιγαίο τον 13ο αιώνα», *Δίπτυχα* 6 (1994-1995): 99-100.

1073. Αλέξιος Σαββίδης, «Τα προβλήματα της μεσαιωνικής ιστορίας της Κω κατά τη βυζαντινή και λατινική περίοδο έως την οθωμανική κατάκτηση», στο Αλευρά, Λαιμού και Σημαντώνη, *Ιστορία-τέχνη-αρχαιολογία της Κω*, 383.

1074. Anthony Luttrell, «Cos after 1306», στο Αλευρά, Λαιμού και Σημαντώνη, *Ιστορία-τέχνη-αρχαιολογία της Κω*, 401. Για την ιστορία της Κω, βλ. επίσης Βασίλης Χατζηβασιλείου, *Ιστορία της νήσου Κω, Αρχαία-μεσαιωνική-νεώτερη* (Κως: Δήμος Κω, 1990), 240-241. Kalopissi-Verti, «Kos tardoantica», 249-250. Νικόλαος Κοντογιάννης, *Μεσαιωνικά κάστρα και οχυρώσεις της Κω* (Αθήνα: Δήμος Ηρακλειδών, Δήμος Δικαίου, 2002), 5-7.

1075. Miklosich και Müller, *Acta et Diplomata*, τ. VI, 180-182, 183, 176-179, 196-197, 199-202. Για τις κτήσεις της μονής Πάτμου στην Κω και τα μετόχια που διατηρούσε στο νησί, Εμμανουήλ Καρπάθιος, «Ἡ ἐν Κῶ πάλαι πότε διαλάμψασα Ἱερὰ Μονὴ τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ», *Δωδεκανησιακὸν Ἀρχεῖον* Α' (1955): 48-56. Ο ίδιος, «Ἡ ἐν Κῶ πάλαι πότε διαλάμψασα Ἱερὰ Μονὴ τῶν Σπονδῶν», *Δωδεκανησιακὸν Ἀρχεῖον* Β' (1956): 3-25. Ο ίδιος, «Ἡ ἐν Κῶ πάλαι πότε διαλάμψασα Ἱερὰ Μονὴ τοῦ Ἄλσους», *Δωδεκανησιακὸν Ἀρχεῖον* Δ' (1963), 133-141. Γεώργιος Μαστορόπουλος, «Ταῦτιση (;) τοῦ ἐπὶ τοῦ ὄρους Δικαίου τῆς Κω μονουδρίου Ἀρσενίου τοῦ Σκηνούρη (11ος αἰ.)», στο Αλευρά, Λαιμού και Σημαντώνη, *Ιστορία-τέχνη-αρχαιολογία της Κω*, 333-356. Κόλλιας, «Οικισμοί, κάστρα και μοναστήρια της Κω», 291-320.

1076. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, *Βυζαντινὰ ἔγγραφα*, 165. Ηλίας Κόλλιας, «Ιστορικές πληροφορίες από το αρχείο της Μονής Πάτμου για τη μεσαιωνική Λέρο», στο *Ιωνίας ἄκρον, τόμος αφιερωμένος στη μνήμη του Δ. Οικονομοπούλου (1830-1890)* (Αθήνα, 1993), 78.

1077. Miklosich και Müller, *Acta et Diplomata*, τ. VI, 214-219.

1078. Στο ίδιο, 187.

1079. Στο ίδιο, 246-247.

δεύτερο μισό του αιώνα αποτελούσε ορμητήριο των πειρατών¹⁰⁸⁰. Για το νησί της Λέρου, οι ιστορικές πληροφορίες είναι έμμεσες και αφορούν, κυρίως, τις σχέσεις του με τη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο, η οποία ήταν κάτοχος γαιών στην περιοχή¹⁰⁸¹. Για τη Σύμη¹⁰⁸², την Τήλο¹⁰⁸³, τη Χάλκη¹⁰⁸⁴ και την Κάρπαθο¹⁰⁸⁵, οι μαρτυρίες είναι λιγοστές, ενώ στην Κάσο, στην Αστυπάλαια¹⁰⁸⁶ και στο Καστελλόριζο δεν σώζεται ούτε ένα τοιχογραφημένο μνημείο της εποχής.

Στις αρχές του 13ου αιώνα έχει τοποθετηθεί μια σειρά δωδεκανησιακών ναών, στον διάκοσμο των οποίων διακρίνεται η συνέχιση των τάσεων της υστεροκομνήνειας ζωγραφικής. Το καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα, το οποίο αντιπροσωπεύεται στη Ρόδο από τον Άγιο Μηνά της Λίνδου, εκφράζεται στο πολύ καλής ποιότητας πρώτο στρώμα των τοιχογραφιών του Αγίου Ιωάννη στα Επτά Βήματα της Κω¹⁰⁸⁷, με τις υψηλόκορμες, λεπτοφυείς και ευγενικές μορφές που αποδίδονται με τρόπο γραμμικό και συνάμα καλλιγραφικό (Εικ. 20). Την ίδια τεχνοτροπική τάση εκφράζει ο ζωγραφικός διάκοσμος της εκκλησίας της Ζωοδόχου Πηγής στο Μονάγρι της Κω, κοντά στο χωριό Ασφενδιού, το πρώτο στρώμα του οποίου χρονολογείται στις αρχές του 13ου αιώνα. Η οργάνωση των πτυχώσεων στις μορφές της Ανάλυσης μαρτυρεί την επιβίωση της υστεροκομνήνειας εκζήτησης¹⁰⁸⁸ και αναλογεί στο παράδειγμα του ροδιακού Αγίου Μηνά¹⁰⁸⁹. Στο ίδιο πνεύμα κινούνται και οι τοιχογραφίες στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Λακί της Λέρου¹⁰⁹⁰ (Εικ. 21). Η ισχνότητα των σωμάτων, η γραμμικότητα της απόδοσης,

1080. Ζαχαρίας Τσιρπανλής, «Σελίδες από τη μεσαιωνική ιστορία της Νισύρου (1306-1453)», στο *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες στα χρόνια των Ιωαννιτών Ιπποτών (14ος-16ος αι.)* (Ρόδος: Έκδοση Γραφείου Μεσαιωνικής Πόλης, 1991), 26-27.

1081. Miklosich και Müller, *Acta et Diplomata*, τ. VI, 32-33, 34-44, 65, 94-95 κ.α. σποραδικά. Για την ιστορία της Λέρου, οι πηγές είναι ελλιπείς και αφορούν, κυρίως, τους προηγούμενους αιώνες, Μαρία Μιχαλίδου, «Συμβολή στην ιστορία της επισκοπής Λέρου», *ΔωδΧρ* 14 (1991): 211-220. Αγγελική Κασιώτη και Ελένη Παπαβασιλείου, «Μεσοβυζαντινή γλυπτική στη Λέρο και τη Νίσυρο», *ΔΧΑΕΚΓ'* (2002): 140-147. Ιωάννα Κολτσίδα-Μακρή, «Μολυβδόβουλα από ανασκαφές και γενικότερα γνωστές προέλευσης στον ελλαδικό χώρο», στο *Ήπειρόνδε. Proceedings of the 10th International Symposium of Byzantine Sigillography (Ioannina, 1-3 October 2009)*, επιμ. Christos Stavrakos, Barbara Papadopoulou (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2011), 244.

1082. Φιλήμονος-Τσοποτού, Σταμπολίδης και Τασούλας, *Άγωνα Γραμμή*, 92-99 (Ελένη Παπαβασιλείου).

1083. Κόλλιας, «Ίχνογράφημα τής Τήλου», 2-3. Φιλήμονος-Τσοποτού, Σταμπολίδης και Τασούλας, *Άγωνα Γραμμή*, 246 (Αγγελική Κασιώτη).

1084. Αγγελική Κασιώτη, «Το ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Χάλκης Δωδεκανήσου», *14ο ΣΒΜΑΤ* (1994): 19-20.

1085. Ιωάννης Βολανάκης, «Τα παλαιохριστιανικά μνημεία της νήσου Καρπάθου», *ΔωδΧρ* 16 (1998): 199-226. Αλέξιος Σαββίδης, «Τα προβλήματα της ιστορίας της Καρπάθου κατά την βυζαντινή-μεσαιωνική περίοδο. Μέρος Α': Η περίοδος ως τα μέσα του 13ου αιώνα», *Τετράμηνα* τχ. 65 (Άμφισσα, 2001), 5068-5096. Βασίλης Καραμπάτσος, «Η νομισματική παρουσία στην Κάρπαθο από την υστερορωμαϊκή μέχρι την ύστερη βυζαντινή περίοδο. Συμβολή στην ιστορία της Καρπάθου», στο *Οβολός 8, Το νόμισμα στα Δωδεκάνησα και τη μικρασιατική τους Περαιά. Νομισματοκοπεία, κυκλοφορία, εικονογραφία, Πρακτικά Συνεδρίου της Δ' επιστημονικής συνάντησης (Κως, 30 Μαΐου-2 Ιουνίου 2003)* (Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αιγαϊακών Σπουδών, 2006), 283-296.

1086. Ηλίας Κόλλιας, «Τρεις μεσοβυζαντινές εκκλησίες της Αστυπάλαιας», στο *Θωράκιον*, 137-148.

1087. Περιλαμβάνονται τρεις σκηνές από τον βίο του Προδρόμου στον νότιο τοίχο, *Αγγελική Κασιώτη*, «Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο παλαιохριστιανικό βαπτιστήριο της Κω», *7ο ΣΒΜΑΤ* (1987): 37. Η ίδια, *Ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου*, 110-112. Η ίδια, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 274.

1088. Kalopissi-Verti, «Kos tardoantica», 249. Βολανάκης, «Χριστιανικά μνημεία νήσου Κω», ό.π. (υποσημ. 772), 84-85. Ο ίδιος, «Χριστιανικά μνημεία της νήσου Κω, II, Τοιχογραφημένοι ναοί βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής, Συμπλήρωμα Α'», *Κωσάκ Δ'* (1995): 45-56. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 273-274.

1089. Kalopissi-Verti, «Kos tardoantica», 249. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Τοιχογραφίες δύο μνημείων της Κω», ό.π. (υποσημ. 68), 359-361. Κασιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 380-381 (χρονολόγηση γύρω στο 1200). Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 272.

1090. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού αποκαλύφθηκε και συντηρήθηκε από συνεργείο της 4ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων με χρηματοδότηση του Γ' Κοινοτικού Πλαισίου Στήριξης και οι εργασίες αποκατάστασης ολοκληρώθηκαν το 2005.

η αδρή δήλωση της κόμης και η απουσία όγκου δικαιολογούν τη χρονολόγηση στη στροφή από τον 12ο στον 13ο αιώνα¹⁰⁹¹.

Παρά τις επιμέρους διαφορές, όλα τα παραπάνω μνημεία συνδέει ένα διακριτικό νήμα ποιότητας, η προσήλωση στην προηγούμενη ζωγραφική παράδοση και η επίμονη χρήση της γραμμής, η οποία άλλοτε δημιουργεί εξεζητημένους κυματισμούς στις πτυχές και άλλοτε δίνει έμφαση στο μνημειακό στήσιμο. Στην ίδια περίοδο έχει χρονολογηθεί και το δεύτερο στρώμα του Αγίου Κηρύκου στο Βαθύ της Καλύμνου¹⁰⁹². Οι μορφές με τις στενόμακρες αναλογίες και τα ήρεμα πρόσωπα, η απλοποίηση στην έκφραση και το λιγιστό ενδιαφέρον για τη δήλωση σωματικού εύρους συναινούν στην τοποθέτηση της ζωγραφικής του μνημείου στο πρώτο τέταρτο του αιώνα. Την ίδια εποχή έχει τοποθετηθεί και το πρώτο στρώμα του ναού του Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα, στον ίδιο οικισμό¹⁰⁹³.

Είναι γεγονός ότι η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής που αποτυπώνεται στον Άγιο Φανούριο στη Μεσαιωνική Πόλη και θεωρείται ότι απηχεί την τέχνη της Νίκαιας παραμένει μεμονωμένο παράδειγμα ανάμεσα στα σύγχρονα παραδείγματα της περιοχής. Η σύνδεση με το περιβάλλον της Νίκαιας έχει υποστηριχθεί και για το δεύτερο στρώμα της διακόσμησης της Τράπεζας της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο, για τις φάσεις και τη χρονολόγηση του οποίου έχουν διατυπωθεί αντικρουόμενες απόψεις. Οι τοιχογραφίες έχουν χρονολογηθεί γύρω στο 1200¹⁰⁹⁴, στις αρχές του 13ου αιώνα¹⁰⁹⁵ και στην τρίτη εικοσιπενταετία του¹⁰⁹⁶, με πειστικότερη ίσως την άποψη που τις θεωρεί ως ενιαίο έργο του πρώτου μισού του 13ου αιώνα¹⁰⁹⁷. Είναι πράγματι πολύ πιθανό να εκφράζεται στο συγκεκριμένο μνημείο μια εκδοχή της τέχνης του αυτοκρατορικού περιβάλλοντος, που αποτελεί το αμέσως επόμενο στάδιο στην εξέλιξη της κομνηνικής τέχνης. Η διατήρηση των ψηλόλιγων μορφών και η γραμμικότητα στο ύψος επιβιώνουν, αλλά επικρατεί και μια αίσθηση του μνημειακού ύφους, έκδηλη στις συνθέσεις, στην επιβολή των μορφών, στον χειρισμό και την ανάδειξη των εικονογραφικών στοιχείων. Η σύγκριση ανάμεσα στις τοιχογραφίες της Τράπεζας της μονής Πάτμου και του Αγίου Φανουρίου καταδεικνύει την εφαρμογή, σε κάθε περίπτωση, ενός διαφορετικού ύφους. Η εικονογράφηση της ροδιακής εκκλησίας διαπνέεται από την επιλογή μιας ακαδημαϊκής τάσης, με έμφαση στις καθαρές, συμμετρικές φόρμες, προτίμηση που διαπιστώνεται και στο καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι, όπου

Αγγελική Κασιώτη και Νείλος Πιτσινός, «Ο Άγιος Ιωάννης Θεολόγος στο Λακκί Λέρου: τα νεότερα δεδομένα της έρευνας», 250 ΣΒΜΑΤ (2005): 63.

1091. Κόλλιας, «Σχεδιάσμα της Καλύμνου», 36-37. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 275-276 (πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα). Την ίδια εποχή χρονολογούνται και οι λίγες τοιχογραφίες στον ναό του Αγίου Κωνσταντίνου στο Μισσοχώρι της Νισύρου, Κασιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 381, πίν. 156α. Angeliki Katsioti και Nikolaos Mastrochristos, «The Wall-Paintings of Saint Constantine at Missochori: New Evidence Concerning Middle Byzantine Nissyros, Greece», *Zograf* 36 (2012): 65-74. Φιλήμονος-Τσοποτού, Σταμπολίδης και Τασούλας, *Άγωνα Γραμμή*, 320-321, εικ. 11 (Αγγελική Κασιώτη).

1092. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 273.

1093. Πρόκειται για την παράσταση της τρίμορφης Δέησης στην ασίδα και τους συλλειτουργούντες ιεράρχες στον ημικύλινδρο, στο ίδιο, 274, πίν. 85α και β. Βλ. και Κασιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 244-245, εικ. 6-8.

1094. Μανόλης Χατζηδάκης, «Μεσοβυζαντινή τέχνη, 1071-1204», *ΙΕΕ*, τ. Θ', 408.

1095. Anastasios K. Orlandos, «Fresques byzantines du monastère de Patmos», *CahArch* 12 (1962): 284-302. Ο ίδιος, *Η μονή του Θεολόγου Πάτμου*, 268-270.

1096. Κόλλιας, *Πάτμος*, 26. Ο ίδιος, «Τοιχογραφίες», στο Κομίνης, *Θησαυροί της Μονής Πάτμου*, 59-66.

1097. Djurić, «La peinture murale byzantine», 208-209. Βοκοτόπουλος, «Τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου», 196-202.



Εικ. 141. Πάτμος, Τράπεζα της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου. Η Μετάδοση των Αποστόλων.



Εικ. 142. Πάτμος, Τράπεζα της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου. Η Προσευχή στον κήπο της Γεθσημανή.

οι παραστάσεις αναπτύσσονται με τρόπο στιβαρό, σχεδόν ελλειπτικό, χωρίς περιτεύοντα στοιχεία.

Στον διάκοσμο της Τράπεζας επισημαίνεται η συνύπαρξη δύο τάσεων, στις διαφορές των οποίων ίσως να οφείλεται και η διάσπαση στην προτεινόμενη χρονολόγηση. Σκηνές όπως η Υποδοχή των τριών αγγέλων από τον Αβραάμ, η Μετάδοση (Εικ. 141) και η Μετάληψη των Αποστόλων χαρακτηρίζονται από ισορροπία στη σύνθεση, συμμετρία και μνημειακότητα των μορφών. Στις πολυπρόσωπες παραστάσεις από τον κύκλο των Παθών, όμως, τα επεισόδια αποδίδονται με τρόπο πληθωρικό και σχεδιαστική ακρίβεια, δυναμισμό και ζωγραφική ελευθερία. Στον κήπο της Γεθσημανή (Εικ. 142), οι κοιμώμενοι απόστολοι είναι μορφές συμπλεκόμενες, σωριασμένες ή μία επάνω στη άλλη, σαν άμορφη μάζα, με τα άκρα τους να ξεχύνονται στον χώρο. Το πίσω μέρος του κεφαλιού ενός αποστόλου που καθεύδει προβάλλεται ρεαλιστικά, στηριγμένο με το πρόσωπο στα γόνατα¹⁰⁹⁸. Η δραματικότητα και η ένταση δημιουργούν έναν ρυθμό που επιτείνεται από το πλήθος των προσώπων και τις πλούσιες πτυχές άφθονων ενδυμάτων¹⁰⁹⁹.

Οι ίδιες παρατηρήσεις ισχύουν και για τον δογματικό κύκλο των Οικουμενικών Συνόδων. Παρά την τυπική μορφή των παραστάσεων, οι κινήσεις των ιεραρχών έχουν ένταση και τα σώματά τους, με δυσανάλογα άκρα και πλατιές χειρονομίες, εκφράζουν παραστατικά τη διαφωνία και το πάθος των θεολογικών συζητήσεων, το μένος εναντίον των αιρετικών. Η ίδια ποικιλία στους εκφραστικούς τρόπους διαπιστώνεται και στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Κυριακασέλλια της Κρήτης, η οποία, σύμφωνα με τον μελετητή, δεν θα έπρεπε να αποδοθεί σε διαφορετικούς χρωστήρες, αλλά στη συνύπαρξη διαφόρων ρευμάτων¹¹⁰⁰. Η περίπτωση της Πάτμου, ασχέτως με την παρουσία ή μη

¹⁰⁹⁸. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Κόλλιας με το γλαφυρό του ύφος, τα μαλλιά του είναι διαμορφωμένα «σαν θαλάσσια μέδουσα ή κάποιον λουλούδι», Κόλλιας, *Πάτμος*, 25.

¹⁰⁹⁹. Είναι χαρακτηριστικό ότι τα πέλματα των κοιμώμενων μαθητών προβάλλουν ανάστροφα με δήλωση των δακτύλων τους, όπως συμβαίνει σε παραστάσεις ευαγγελιστών σε χειρόγραφα της ομάδας 2400, λ.χ. στον κώδικα 56 της μονής Σταυρονικήτα, Χρυσάνθη Μαυροπούλου-Τσιούμη και Γεώργιος Γαλάβαρης, *Ιερά Μονή Σταυρονικήτα. Εικονογραφημένα χειρόγραφα από τον 10ο έως τον 17ο αιώνα* (Αγιον Όρος: Ιερά Μονή Σταυρονικήτα, 2008), τ. Α', 99-106, τ. Β', 149-169.

¹¹⁰⁰. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», 312-313.

περισσότερων ζωγράφων στον χώρο, ίσως εκφράζει ακριβώς αυτήν τη διάθεση για πειραματισμούς και την εκλεκτικότητα του πρώτου μισού του 13ου αιώνα, φυσικό επακόλουθο της απώλειας του καλλιτεχνικού κέντρου και της μετατόπισής του στη Βιθυνία, πριν συντελεσθεί η συστηματοποίηση των νέων τάσεων. Τα μνημεία που έχουν συνδεθεί με την τέχνη της Νίκαιας δεν παρουσιάζουν την ενότητα του ύφους που χαρακτηρίζει τα μνημεία της ύστερης κομνηνικής περιόδου, απόρροια της ύπαρξης ενός κοινού καλλιτεχνικού κέντρου. Είναι, όμως, εμφανής σε αυτά η προέλευσή τους από την αμέσως προηγούμενη ζωγραφική παράδοση και η αναζήτηση ενός νεωτερικού ύφους, απαλλαγμένου από τις συμβάσεις του τέλους του αιώνα. Αυτό είναι και το συνδετικό τους στοιχείο, ο συνεκτικός τους ιστός: αποτελούν παραλλαγές ενός ρεύματος που δεν έχει ακόμα αποκτήσει την τελική του μορφή.

Στο πρώτο τέταρτο του 13ου αιώνα έχει χρονολογηθεί και η τοιχογραφία της Δέησης στην αψίδα της Αγίας Βαρβάρας στους Σαννιάνους της Τήλου¹¹⁰¹. Αν και ορισμένα χαρακτηριστικά της παράστασης, όπως οι ραδινές, εκλεπτυσμένες μορφές, πηγάζουν από την κομνηνική τέχνη, ο δηλούμενος όγκος του σώματος του Χριστού, η διακόσμηση στις κεραίες του φωτοστεφάνου του με μικρούς σταυρούς και τα πυκνά κοσμήματα που στολίζουν τον θρόνο και την ενδυτή του υποδεικνύουν την τοποθέτησή της μάλλον προς τα μέσα του αιώνα. Στην ίδια κατεύθυνση άγει και η τεχνοτροπική ομοιότητα με τον ζωγραφικό διάκοσμο στο καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι και στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στον Κουφά.

Οι λίγες τοιχογραφίες στον Άγιο Νικήτα στην Αμαλή της Χάλκης, όπου παρατηρούνται, επίσης, απόηχοι των προχωρημένων τάσεων της εποχής¹¹⁰², έχουν τοποθετηθεί γύρω στα 1230-1260¹¹⁰³, ενώ ο τοιχογραφικός διάκοσμος στην εκκλησία του Αγίου Ιωάννη της Τσαγκριάς στη Σύμη έχει χρονολογηθεί, επίσης, περί τα μέσα του αιώνα¹¹⁰⁴. Στα πρόσωπα με τα λεπτά χαρακτηριστικά που διαγράφονται με καστανέρυθρο περίγραμμα, στο έντονο βλέμμα και την κυριαρχική χρήση της γραμμής αντανακλάται η προέκταση της τάσης των μνημείων του πρώτου μισού του αιώνα, στην πιο επαρχιακή εκδοχή της (Εικ. 143).

Τα περισσότερα λείψανα της μνημειακής ζωγραφικής που έχουν σωθεί στα Δωδεκάνησα συγκεντρώνονται στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα¹¹⁰⁵. Το καλλιτεχνικό ρεύμα που επικρατεί είναι κοινό με

1101. Η σωζόμενη τοιχογραφία έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1200, Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 275, πίν. 87α.

1102. Στο ίδιο, 279, πίν. 95α και β. Μαρία Σιγάλα, «Η μεσαιωνική και μεταβυζαντινή Χάλκη μέσα από τα κυριότερα μνημεία της», *ΔωδΧρ* 22 (2008): 95-120.

1103. Είναι εύστοχη η σύγκρισή τους με το πρώτο στρώμα από την εκκλησία στο Σταυροπήγι της Μάνης, Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 279, πίν. 95α και β. Για τη χρονολόγηση στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα, Φιλήμονος-Τσοποτού, Σταμπολίδης και Τασούλας, *Άγωνα Γραμμή*, 178 (Χαριστούλα Πακουμάκη).

1104. Οι τοιχογραφίες είχαν αρχικά τοποθετηθεί στον 14ο-15ο αιώνα [ΑΔ 35 (1980), Χρονικά: 584-585, πίν. 368α και β (Ιωάννης Βολανάκης)], αλλά αναχρονολογήθηκαν, ορθώς κατά την κρίση μας [Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 281. Φιλήμονος-Τσοποτού, Σταμπολίδης και Τασούλας, *Άγωνα Γραμμή*, 93, εικ. 6 (Ελένη Παπαβασιλείου)]. Στα μέσα του αιώνα έχει τοποθετηθεί και μια αποτοιοκισμένη τοιχογραφία με θέμα τον Χριστό στον τύπο του Παντοκράτορα, περισυλλεγείσα από το ασκηταριό της Παναγίας της Λησπριώτισσας στη Νίσυρο, σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο του νησιού [Φιλήμονος-Τσοποτού, Σταμπολίδης και Τασούλας, *Άγωνα Γραμμή*, 417-418, αριθ. 142 (Κωνσταντία Κεφαλά)]. Στην ίδια περίοδο χρονολογήθηκε και η παράσταση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στον ναό των Αγίων Αποστόλων στο Άργος (Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 280, πίν. 96α. Κόλλιας, «Σχεδιάσμα της Καλύμνου», 36-37, εικ. 5 και 6), στην οποία πρέπει να επισημανθεί η προσπάθεια για την απόδοση του όγκου, το ασυνήθιστα μεγάλο ρομβοειδές πετράδι στην κορυφή της καλύπτρας και το ελικοειδές σχέδιο στον ένσταυρο φωτοστέφανο του Χριστού.

1105. Για πιθανές ερμηνείες της ποσοτικής αύξησης των τοιχογραφημένων εκκλησιών κατά τις τελευταίες δεκαετίες του



Εικ. 143. Σύμη, Τσαγκριά, Άγιος Ιωάννης, Η Προδοσία, λεπτομέρεια.

το αντίστοιχο της Ρόδου, με διακυμάνσεις που οφείλονται στις διαφορετικές καταβολές των ζωγράφων και στις ιδιαιτερότητες του καθενός από αυτούς. Στη ζωγραφική της περιόδου διαπιστώνεται η αποδοχή της συντηρητικής τάσης, με έμφαση στη γραμμικότητα και τη σχηματοποίηση, που σημειώνεται σε όλες τις επαρχιακές κοινωνίες της αυτοκρατορίας και εκφράζει τις αισθητικές προτιμήσεις των παραγγελιοδοτών¹¹⁰⁶. Η προσήλωση στις αρχές της παλαιότερης παράδοσης ίσως ήταν επιθυμητή και ως σταθερό σημείο αναφοράς σε μια εποχή συνεχών ταραχών, έξωθεν κινδύνων στα σύνορα της αυτοκρατορίας, αλλά και απειλών εναντίον της συνοχής της ορθόδοξης Εκκλησίας.

Η τεχνοτροπική τάση που εκφράζεται στην ώριμη μορφή της στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα απαντά, ελαφρώς παραλλαγμένη, στον ναό του Πανορμίτη στην Πλαγιά της κοντινής Χάλκης, το πρώτο στρώμα του οποίου τοποθετείται στις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα¹¹⁰⁷. Μεταξύ των δύο μνημείων κοινό στοιχείο αποτελεί η γλυκύτητα στις φυσιογνωμίες και η επιπεδότητα στο πλάσιμο, που συνοδεύεται από τη γραμμική απόδοση της κόμης. Παρόμοιες μέθοδοι τοιχογράφησης με εκείνες των ροδιακών εκκλησιών του τέλους του 13ου αιώνα επισημαίνονται σε δύο ακόμα δωδεκανησιακές εκκλησίες: στην Αγία Τριάδα στα Σπιτάκια της Τήλου και στον Άγιο Λουκά στα Άπελλα της Καρπάθου¹¹⁰⁸. Ο ζωγραφικός τους διάκοσμος εκφράζει το ίδιο τεχνοτροπικό ρεύμα, δηλωμένο σε κάθε περίπτωση υπό την οπτική

13ου αιώνα, Μανόλης Χατζηδάκης, «Εισαγωγικές σημειώσεις», στο Χατζηδάκης, *Νάξος*, 15-16. Καλοπίση-Βέρτη, «Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300», 88-89.

1106. Τα κοινά γνωρίσματα της ζωγραφικής της συγκεκριμένης περιόδου θεωρείται ότι αποτελούν έκφραση του κοινού οικονομικού, κοινωνικού και πολιτιστικού επιπέδου στην περιφέρεια της αυτοκρατορίας, όπως επίσης και της ανάληψης της πρωτοβουλίας τοιχογράφησης από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, Καλοπίση-Βέρτη, «Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300», 89. Αγγελική Λαΐτου, «Στο Βυζάντιο των Παλαιολόγων: οικονομικά και πολιτιστικά φαινόμενα», στο *Ευφρόσυτον*, τ. 1, 294. Σχετικά με τις κοινές τεχνοτροπικές τάσεις σε διαφορετικές περιοχές της αυτοκρατορίας, Μαρία Παναγιωτίδου, «Τεχνοτροπικές σχέσεις της ζωγραφικής της Κύπρου και της Πελοποννήσου κατά το 13ο αιώνα», στο *Πρακτικά του Β' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, τ. Β', 561-566.

1107. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 283.

1108. Στο ίδιο, 286-288.



Εικ. 144. Τήλος, Σπιτάκια, Αγία Τριάδα. Ο άγιος Στέφανος, λεπτομέρεια.



Εικ. 145. Τήλος, Σπιτάκια, Αγία Τριάδα. Ο Χριστός, λεπτομέρεια.

και τον χαρακτήρα του κάθε ζωγράφου. Στο πρόσωπο του αγίου Στεφάνου από την Αγία Τριάδα (Εικ. 144), η φωτοσκίαση στις παρειές και οι ελαφρές, λευκές γραμμώσεις στα σημεία που προεξέχουν θυμίζουν τις ανάλογες συμβάσεις στο πρόσωπο του ίδιου αγίου στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα¹¹⁰⁹. Στενή συγγένεια επισημάνθηκε και ανάμεσα στον άγιο Ιωάννη από την παράσταση της Σταύρωσης στην εκκλησία της Τήλου¹¹¹⁰ και στον άγγελο της ίδιας παράστασης στον Άγιο Γεώργιο τον Κουναρά στο Ασκληπείο. Η σύσπαση των μυών του μετώπου και η διαγώνιος που χαράσσει τις παρειές προσφέρουν στις μορφές την ένταση του συναισθήματος, υποδηλώνοντας κοινούς τρόπους έκφρασης. Αναλογίες παρατηρούνται και στην οργάνωση των ενδυμάτων, με τις σκληρές, ευθύγραμμες πτυχές και τα ιμάτια που σφίγγουν τους πήχεις των χεριών, ομοίωτες εμφανείς στην αντιπαραβολή του αποστόλου Πέτρου από τη σκηνή της Βαϊοφόρου στην Αγία Τριάδα¹¹¹¹ και του ίδιου αποστόλου από την Έγερση του Λαζάρου στον ναό του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα. Στη ζωγραφική του μνημείου της Τήλου διαπιστώνεται η έντονη χρήση των περιγραμμάτων και των λευκών γραμμικών φώτων (Εικ. 145), η οποία έχει επισημανθεί και στο ασκηταριό του Αγίου Νικήτα.

Ενδιαφέρον παράδειγμα των τάσεων της ζωγραφικής που επικράτησαν στις τελευταίες δεκαετίες του αιώνα αποτελεί και ο μικρός, σπηλαιώδης ναός του Αγίου Λουκά στα Άπελλα της Καρπάθου¹¹¹². Στο μνημείο εντοπίζονται κοινές τεχνικές με εκείνες των ροδιακών εκκλησιών που εξετάστηκαν, όπως η δήλωση των φώτων με τρόπο σχηματικό και η επιπεδότητα των μορφών. Συνάμα, όμως, εκφράζεται εδώ και κάποια προσπάθεια συγχρονισμού με τις τρέχουσες τάσεις απόδοσης του όγκου, μέσω της πλούσιας και άνετης πτύχωσης των ενδυμάτων σε δυναμικές αναδιπλώσεις.

¹¹⁰⁹. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», πίν. 106α.

¹¹¹⁰. Στο ίδιο, πίν. 106β.

¹¹¹¹. Στο ίδιο, πίν. 107.

¹¹¹². Η συνύπαρξη διαφορετικών τάσεων στο μνημείο έχει θεωρηθεί ως αποτέλεσμα της εργασίας δύο ζωγράφων, στο ίδιο, 287-288, πίν. 109-112.



Εικ. 146. Κάλυμνος, Βαθύ, Άγιος Αντώνιος. Οι μυροφόρες, λεπτομέρεια από τον Επιτάφιο Θρήνο.



Εικ. 147. Κάλυμνος, Βαθύ, Παναγία Χωστή. Η αγία Αικατερίνη.

Μια ενδιαφέρουσα ομάδα τοιχογραφημένων μνημείων του τέλους του 13ου αιώνα, με υποδιαιρέσεις αναλόγως προς την ποιότητά τους, συγκροτούν τα μνημεία της Καλύμνου, τα οποία στο μεγαλύτερο ποσοστό τους εντοπίζονται στην εύφορη κοιλάδα στο Βαθύ. Στην πρώτη γραμμή τοποθετούνται οι τοιχογραφίες του δεύτερου στρώματος του Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα, οι οποίες φαίνεται ότι αντανακλούν την υιοθέτηση πολύ καλών προτύπων¹¹¹³. Ως προς το ποιοτικό του επίπεδο, ο διάκοσμος του ναού υπερέχει ακόμα και των συγχρόνων του στη Ρόδο. Καλής τέχνης τοιχογραφίες σώζονται και στον διπλανό ναό του Αγίου Αντωνίου, όπου έχει διατηρηθεί και το ζεύγος των δωρητών, με τη γυναικεία μορφή να έχει τυλιγμένο το κεφάλι της με πολύχρωμο κεφαλόδεσμο¹¹¹⁴. Στην παράσταση του Επιταφίου Θρήνου επισημαίνεται η χρήση φωτεινού κόκκινου χρώματος για την κόμη των γυναικών που θρηνούν, στοιχείο δυτικής πιθανότατα προέλευσης¹¹¹⁵ (Εικ. 146).

Η διακοσμητική διάθεση που χαρακτηρίζει τις ενδυμασίες των αγίων στον Άγιο Νικήτα της Δαματριάς και στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα απαντά στο τρίτο στρώμα της Παναγίας της Χωστής στο Βαθύ. Στις κα-

1113. Κασιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 246-247. Η ίδια, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 288-289, πίν. 115α, β και γ.

1114. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 284-185, πίν. 104, 105γ. Βλ. επίσης, Κόλλιας, «Σχεδιάσμα της Καλύμνου», 38. Κουκιάρης, «Δύο ναοί», 183 (όπου οι τοιχογραφίες χρονολογούνται στον 16ο αιώνα).

1115. Βλ. σχετικά, Koumoussi, *Transfiguration de Pyrgi*, 284. Vassiliki A. Foskolou, «Mary Magdalene between East and West: Cult and Image, Relics and Politics in the Late Thirteenth-Century Eastern Mediterranean», *DOP* 65-66 (2013): 271-296.



Εικ. 148. Κάλυμνος, Σκάλια, Άγιος Νικόλαος.
Ο άγιος Νικόλαος, λεπτομέρεια από τη Δέσση.

τάφορτες με ρομβοειδή κοσμήματα ενδυμασίες της αγίας Ειρήνης και της αγίας Αικατερίνης (Εικ. 147) και στον περίτεχνο θώρακα του αγίου Γεωργίου επαναλαμβάνονται συνήθη διακοσμητικά θέματα, αποδοσμένα με λεπτομέρεια και ακρίβεια. Στο ίδιο τεχνοτροπικό ρεύμα συγκαταλέγεται ο άγιος Γεώργιος από τον ομώνυμο ναό στο Βαθύ¹¹¹⁶ και η παράσταση της Δέσσης στον Άγιο Νικόλαο στα Σκάλια¹¹¹⁷ (Εικ. 148). Απλοϊκότερες εκδοχές της γραμμικής τεχνοτροπίας της ίδιας εποχής, που αγγίζουν ενίοτε και τα όρια του λαϊκού, εκφράζουν οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας της Καλλιώτισσας¹¹¹⁸, η παράσταση της Δέσσης στην αψίδα του μικρού ναού του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου («Θεολογάκι») στο Βαθύ¹¹¹⁹ και το σπάραγμα της Κοίμησης από το παρεκκλήσι της Παναγίας στους Αγίους Αποστόλους στο Άργος¹¹²⁰.

¹¹¹⁶. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 282, πίν. 97β.

¹¹¹⁷. Στο ίδιο, 285, πίν. 105α. Βλ. επίσης, Κόλλιας, «Σχεδιάσμα της Καλύμνου», 38. Στο ίδιο ρεύμα εντάσσονται ακόμα τα λείψανα του διακόσμου στον Άγιο Νικόλαο στη Μεσαριά της Τήλου (Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 282-283, πίν. 97γ), τις οποίες ο Κόλλιας χρονολογεί στις αρχές του 13ου αιώνα (Κόλλιας, «Ίχνογράφημα τῆς Τήλου», 8-9, εικ. 5). Για τις εκκλησίες της Τήλου, βλ. επίσης, Στέλιος Μουζάκης, «Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες της Τήλου. Έρευνα και προσθήκες στη δωδεκανησιακή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική», *ΔωδΧρ* 12 (1987): 145-213. Φιλήμονος-Τσοποτού, Σταμπολίδης και Τασούλας, *Άγνη Γραμμή*, 248 (Ελένη Παπαβασιλείου).

¹¹¹⁸. Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας», 385-409. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 284, πίν. 102β, 103α.

¹¹¹⁹. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 285-286, πίν. 105β.

¹¹²⁰. Στο ίδιο, 284, πίν. 103β. Βλ. επίσης, Κόλλιας, «Σχεδιάσμα της Καλύμνου», 36, εικ. 6. Κουκιάρης, «Δύο ναοί», 160-161 (όπου η παράσταση τοποθετείται στον 15ο αιώνα).

Στα μνημεία της Καλύμνου διαπιστώνεται στενή συνάφεια στο τεχνοτροπικό ύφος, η οποία θα μπορούσε να υποδηλώνει τη δράση εργαστηρίου ή έστω ζωγράφων με κοινές καταβολές. Παρόλα αυτά, δεν έχουν εντοπισθεί συνεργεία καλλιτεχνών στα Δωδεκάνησα τον 13ο αιώνα, εάν εξαιρεθεί η περίπτωση του ζωγράφου της νότιας Ρόδου και ένα ακόμα εργαστήριο που άφησε ίχνη της εργασίας του σε δύο ναΐσκους της Τήλου στα τέλη του αιώνα, στον Άγιο Ιωάννη τον Αβαλά και τον Άγιο Νικόλαο στο Μισσοκάλι¹¹²¹. Ο χαρακτήρας των τοιχογραφιών τους είναι λαϊκότερος, στα όρια του άτεχνου. Η δυσαναλογία των σωμάτων, η ομοιομορφία των φυσιογνωμικών τύπων και η απλοϊκότητα των γραμμών συνδυάζονται, όμως, με τη χρήση έντονων και φωτεινών χρωμάτων που δημιουργούν μια ευχάριστη εντύπωση γραφικότητας.

Οι καλλιτεχνικές εξελίξεις που σημειώνονται στα μεγάλα κέντρα, όπως ήταν η Κωνσταντινούπολη ή η Θεσσαλονίκη¹¹²², φαίνεται ότι αφήνουν ανεπηρέαστη την περιοχή και λίγες μόνο μακρινές απηχήσεις σημειώνονται σποραδικά και αποτελούν μεμονωμένα παραδείγματα¹¹²³. Στην Τήλο, για παράδειγμα, οι τοιχογραφίες του δίκωκου ναού του Αγίου Παύλου στα Λιβάδια αντικατοπτρίζουν την προσπάθεια για απόδοση του όγκου και χρονολογήθηκαν μετά το έτος 1274, έτος που σηματοδοτεί την επίσημη προσπάθεια της Ένωσης των δύο Εκκλησιών με τη Σύνοδο της Λυών και πριν από την αποκήρυξή της, το 1282, από τον αυτοκράτορα Ανδρόνικο Β΄ Παλαιολόγο¹¹²⁴. Η μορφή του Χριστού Παντοκράτορα, ευρύτερη και με έκδηλο τον σωματικό της όγκο, επιβάλλει την παρουσία της με ζωγραφικά μέσα, ενώ στην παράσταση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, ο τρυφερός εναγκαλισμός αποδίδει ρεαλιστικά τη στοργική σχέση της μητέρας με το παιδί της. Στον άνετο χειρισμό των ζωγραφικών μέσων, ο δημιουργός των παραστάσεων εκδηλώνει τον συγχρονισμό του με την τάση της εποχής.

Η συνολική θεώρηση των τοιχογραφιών του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα αποδεικνύει την επικράτηση της κυρίαρχης στην περιφέρεια της αυτοκρατορίας γραμμικής τάσης, με διαφοροποιήσεις κατά περίπτωση. Παρά το μέγεθος και την κεντρική γεωγραφική θέση της Ρόδου στη νησιωτική περιφέρεια του νοτιοανατολικού Αιγαίου, ο ρόλος της δεν φαίνεται να υπήρξε ηγετικός στη διαμόρφωση των ρευμάτων της ζωγραφικής στην ευρύτερη περιοχή. Αν και θα ήταν εύλογη η δημιουργία εργαστηριακής παράδοσης στα αστικά κέντρα της Δωδεκανήσου, που θα έδρευαν οπωσδήποτε στις πόλεις της Ρόδου και της Κω, και η επακόλουθη καλλιτεχνική τροφοδότηση των νησιών, κάτι τέτοιο δεν προκύπτει από τα αρχαιολογικά δεδομένα. Κατά τα φαινόμενα, τα νησιά του δωδεκανησιακού συμπλέγματος ανέπτυξαν τη δική τους φυσιογνωμία αναλόγως με τις δυνατότητες των εκάστοτε χορηγών και δεν λειτούργησαν δορυφορικά ως προς το μεγαλύτερο και πλουσιότερο νησί του συγκροτήματος.

1121. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 289, πίν. 116, 117α.

1122. Robert S. Nelson, «Tales of Two Cities: The Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki», στο Μαυρομάτης και Νικολάου, *Μανουήλ Πανσέληνος*, 127-145.

1123. Καλοπίση-Βέρτη, «Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300», 87. Μεταξύ των μνημείων που θεωρείται ότι απηχούν τις νεωτερικές τάσεις της επίσημης ζωγραφικής έχει συμπεριληφθεί και ο Άγιος Μάμας στις Μενετές της Καρπάθου, οι τοιχογραφίες του οποίου τοποθετήθηκαν γύρω στο 1300, Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 290, πίν. 119α και β. Στο μεταίχμιο των δύο αιώνων χρονολογήθηκαν και οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου στο Λευκό στο ίδιο νησί. Στο ίδιο, 291, πίν. 120α και β.

1124. Μπτσάνη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Παύλου», ό.π. (υποσημ. 530), 141-158.

Οι δεσμοί με την τέχνη της Νίκαιας και το επαρχιακό ρεύμα

Το έτος 1204 σηματοδότησε την αρχή μιας νέας περιόδου για την τέχνη της διαμελισμένης πλέον αυτοκρατορίας¹¹²⁵. Οι ζωγράφοι της Κωνσταντινούπολης, φορείς της καλλιτεχνικής έκφρασης που έπαιρνε σχήμα και μορφή στο πλαίσιο των ευρύτερων πνευματικών διεργασιών και των εικαστικών αναζητήσεων, μέσα στη θύελλα των γεγονότων, την ερήμωση και την καταστροφή της πόλης, υποχρεώθηκαν εν πολλοίς στην έξοδο από την έδρα τους, προς κατεύθυνση που θα ευνοούσε την εξεύρεση εργασίας¹¹²⁶. Αν και δεν έχει ακόμα αποσαφηνισθεί η οδός που ακολούθησαν ή ακόμα και το ενδεχόμενο της παραμονής ορισμένων από αυτούς στην κατακτημένη πόλη, τα χνάρια τους ανιχνεύονται στις τοιχογραφίες που πραγματοποιήθηκαν σε μνημεία της ανερχόμενης Σερβίας, μιας περιοχής πρόσφορης τότε για εργασίες καλλιτεχνικής φύσεως¹¹²⁷. Είναι βέβαιο, επίσης, ότι αρκετοί από τους καλλιτέχνες που εισήγαγαν τις νεωτερικές τάσεις θα αναζήτησαν καταφύγιο, μαζί με το πλήθος των αριστοκρατικών οίκων, στα περιφερειακά κρατίδια και, κυρίως, στο εξόριστο βασίλειο της Νίκαιας. Το τελευταίο αναπτύχθηκε σταδιακά σε μια δύναμη ελπιδοφόρα, όπου εναποτέθηκε η προσδοκία για την ανάκτηση της εξουσίας και την επιστροφή στην κραταιά πρωτεύουσα¹¹²⁸.

Παρότι τα νησιά του Αιγαίου κατά τη διανομή των εδαφών εντάχθηκαν εξαρχής στη σφαίρα της βενετικής επιρροής¹¹²⁹, ο βυζαντινός διοικητής Λέων Γαβαλάς πήρε την πρωτοβουλία να τεθεί επικεφαλής της Ρόδου και ακολουθώντας το παράδειγμα και άλλων τοπικών ηγεμόνων οδήγησε το νησί σε μια πορεία χωριστή για λίγο καιρό, συμπορευόμενος κατ' ανάγκη στο τέλος με τον βασιλέα της Νίκαιας¹¹³⁰. Οι νομισματικές μαρτυρίες και οι λιγοστές ιστορικές μνείες στις διασωθείσες γραπτές πηγές παρουσιάζουν τις διακυμάνσεις αυτής της διαρκώς κλυδωνιζόμενης σχέσης, η οποία αποκαταστάθηκε στο ύψιστο επιθυμητό, για τη Νίκαια τουλάχιστον, σημείο μόνο μετά το θάνατο του φιλόδοξου Λέοντος και την ανάρρηση στην εξουσία του αδελφού του Ιωάννη Γαβαλά, το 1240¹¹³¹.

1125. Χρύσα Μαλτέζου, «Κοινωνία και τέχνες στην Ελλάδα κατά τον 13ο αιώνα. Ιστορική εισαγωγή», *ΔΧΑΕΚΑ* (2000): 9-16.

1126. Djurić, «La peinture murale byzantine», 199. Για τη μνημειακή ζωγραφική και τις εξελίξεις στην τέχνη μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Λατίνους, θεμελιώδες παραμένει το παραπάνω άρθρο του Vojislav Djurić, ο οποίος διέγραψε με θαυμάσιο τρόπο την εξέλιξη της μνημειακής ζωγραφικής τον 13ο αιώνα. Για επιμέρους ζητήματα της μνημειακής ζωγραφικής του πρώτου μισού του 13ου αιώνα, σε διάφορες περιοχές της αυτοκρατορίας, βλ. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale», 59-69. Tania Velmans, «Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter», στο *Symposium de Soporocani*, 47-57. Καλοπίση-Βέρτη, «Επιπτώσεις της Δ' Σταυροφορίας», 63-81.

1127. Djurić, «La peinture murale byzantine», 199-203. Για μια εκτίμηση της τέχνης του πρώτου μισού του 13ου αιώνα, βλ. και Tania Velmans, «De l'élaboration et de la déviation de la renaissance des Paléologues», στο Koch, *Byzantinische Malerei*, 345-355, η οποία υποστηρίζει τη χρονολόγηση της ψηφιδωτής παράστασης της Δέησης της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη γύρω στο 1200, στο ίδιο, 352-354.

1128. Η επιθυμία της επανάκτησης έφερε σε πολιτική, ιδεολογική και, ενίοτε, πολεμική σύγκρουση την αυτοκρατορία της Νίκαιας με τα λοιπά βασίλεια που αναπτύχθηκαν σε εδάφη της αυτοκρατορίας, Apostolos Karpozilos, *The Ecclesiastical Controversy between the Kingdom of Nicaea and the Principality of Epiros (1217-1233)* [Βυζαντινά κείμενα και μελέται 7] (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1973). Αλκμήνη Σταυρίδου-Ζαφράκα, *Νίκαια και Ήπειρος τον 13ο αιώνα. Ιδεολογική αντιπαράθεση στην προσπάθειά τους να ανακτήσουν την αυτοκρατορία* (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 1990).

1129. Χαράλαμπος Γάσπαρης, «Βενετία και Βυζάντιο: Η βενετική διείσδυση στην Ανατολή», στο *Venetiae quasi alterum Byzantium, Όψεις της ιστορίας του βενετοκρατούμενου Ελληνισμού, Αρχαιικά Τεκμήρια*, επιμ. Χρύσα Μαλτέζου (Αθήνα: Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, 1993), 81-89.

1130. Πρβλ. Eastmond, *Art and Identity*, 3.

1131. Άννα Μαρία Κάδαγλη, «Ροδιακές χάλκινες κοπές στο 13ο αιώνα. Μια απόπειρα ταξινομήσεως», *ΝομΧρ* 25 (2006): 31-93.

Η αγαστή συμμαχία με τον αυτοκράτορα της Νίκαιας διήρκεσε έως το 1250, όταν απεβίωσε ο Ιωάννης. Για την επόμενη δεκαετία και μέχρι το 1261 η βυζαντινή διοίκηση θα πρέπει να αποκαταστάθηκε τρόπον τινά, με διαδικασίες και σχέσεις που δεν μας είναι γνωστές, αλλά πολύ πιθανό με στερεότερους διοικητικούς δεσμούς¹¹³². Η καλλιτεχνική δραστηριότητα στη Ρόδο μέχρι την επανασύνδεσή της με την Κωνσταντινούπολη, αποσιωπώμενη από αλλού και οριστικά χαμένη στα περισσότερα σημεία της, ψηλαφείται αποκλειστικά από τις τοιχογραφίες των ελάχιστων μνημείων που έχουν χρονολογηθεί στο πρώτο ήμισυ του 13ου αιώνα¹¹³³. Τα σωζόμενα δείγματα, αν και ισχνά, είναι υψηλής ποιότητας, σε αντίθεση με την πτώση του επιπέδου που παρατηρείται στις φραγκοκρατούμενες, κυρίως, περιοχές του ελλαδικού χώρου¹¹³⁴.

Η τέχνη της περιόδου αυτής κατά τα φαινόμενα δεν επηρεάστηκε δραματικά από την αιφνίδια απώλεια του καλλιτεχνικού κέντρου. Οι κομνήνιες καταβολές, εμφανείς σε μνημεία όπως ο Άγιος Μηνάς της Λίνδου και η Παναγία η Ευλώ στα Βλυχά, που πιστεύεται ότι διακοσμήθηκαν στο μεταίχμιο των δύο αιώνων¹¹³⁵, έχοντας ισχυρές ρίζες, επιβιώνουν και εξελίσσονται κατά το δυνατόν¹¹³⁶. Η άλωση της Κωνσταντινούπολης είχε ασφαλώς αντίκτυπο στην καλλιτεχνική εξέλιξη της Ρόδου και είναι πιθανόν το νησί να είχε την ίδια μοίρα με άλλες περιοχές του λατινοκρατούμενου χώρου, αρκούμενο στις τοπικές καλλιτεχνικές δυνάμεις, εάν δεν είχε την τύχη να προσδεθεί στο άρμα της Νίκαιας, της πόλης που φιλοδοξούσε να υποκαταστήσει την Κωνσταντινούπολη, μέχρις ότου την επανακαταλάβει οριστικά.

Το σημαντικότερο γνώρισμα της ροδιακής τέχνης του πρώτου μισού του 13ου αιώνα αποτελεί το ιστορικά τεκμηριωμένο γεγονός ότι υπήρξε προσαρτημένη για καιρό, λόγω των συγκυριών και της γεωγραφικής της θέσης, έστω και με εξάρσεις που δεν ευνοούσαν πάντοτε μια σταθερή σχέση, στην αυτοκρατορία της Νίκαιας. Αποτελεί, συνεπώς, μια από τις περιοχές όπου αναζητώνται εξ αντανάκλασεως οι κατευθυντήριες γραμμές που θα εξέπεμπε το νέο κέντρο προς τα εξαρτώμενα εδάφη. Με δεδομένη την ερήμωση της Κωνσταντινούπολης¹¹³⁷, ο ρόλος της νέας πρωτεύουσας έμελλε να αναδειχθεί ζωτικός για τη συνέχιση της καλλιτεχνικής παράδοσης. Η Ρόδος¹¹³⁸, όπως και η Πάτμος¹¹³⁹, η Κρήτη¹¹⁴⁰ και τελευταία η Βουλγαρία και το Σινά¹¹⁴¹ αποτελούν κάποιες από τις περιοχές όπου ανι-

1132. Για τις πληροφορίες περί υπάρξεως απογραφών στην περιοχή της Δωδεκανήσου κατά τα έτη 1254 και 1263, Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, *Βυζαντινά έγγραφα*, 164-169, 182-197.

1133. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 279-280.

1134. Καλοπίση-Βέρτη, «Επιπτώσεις της Δ' Σταυροφορίας», 73-74.

1135. Ενδεχομένως και μια χρονολόγηση στην πρώτη δεκαετία του 13ου αιώνα να μην μπορούσε να αποκλεισθεί, Κασιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 380-381.

1136. Το ίδιο συμβαίνει και σε άλλες περιοχές την ίδια περίοδο, Euthymios N. Tsigaridas, «La peinture à Kastoria et en Macédoine grecque occidentale vers l'année 1200. Fresques et icônes», στο Korać, *Studenica et l'art byzantin*, 312-313.

1137. Από την ίδια την πρωτεύουσα σώζεται μόνον η παράσταση της Δέησης από την εκκλησία της Αγίας Ευφημίας, η οποία χρονολογείται στις αρχές του 13ου αιώνα, Rudolf Naumann και Hans Belting, *Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken* (Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1966), πίν. 36-37.

1138. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου», 22. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής»,

1139. Djurić, «La peinture murale byzantine», 208-209. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 276-277.

1140. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου», 22, 21, σημ. 53. Μπορμπουδάκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», 64-65. Ο ίδιος, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», 273-316.

1141. Panayotidi, «Some Observations», 241-242. Η ίδια αποδίδει στο περιβάλλον της Νίκαιας και μια σειρά εικόνων των αρχών του 13ου αιώνα στη μονή Σινά, Maria Panayotidi, «Cult and Spiritual Orientations at Saint Catherine's Monastery», στο

χνεύεται και θεωρείται πιθανή η επιρροή της αυτοκρατορικής τέχνης της Νίκαιας¹¹⁴², η οποία θεωρείται ότι συνέχισε την κωνσταντινουπολιτική, φιλοξενώντας στα εδάφη της μητροπολιτικής εκπαίδευσης ζωγράφους. Αντιστοίχως, σε περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας, όπως η Μακεδονία και η Ήπειρος, εμφανίζονται τάσεις που διαμορφώνονται στο καλλιτεχνικό κέντρο της Θεσσαλονίκης¹¹⁴³, ενώ ένα εργαστήριο τοπικής εμβέλειας και επαρχιακού χαρακτήρα διαμορφώθηκε στην περιοχή των Αθηνών¹¹⁴⁴.

Προκειμένου να σκιαγραφηθεί το είδος της τέχνης που αναπτύχθηκε στη Ρόδο κατά τις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα και έως το 1261, θα ήταν χρήσιμη η εξακρίβωση της τεχνοτροπίας που αναπτύχθηκε στις εξαρτώμενες από τη νέα πρωτεύουσα περιοχές. Σε αντίθεση, όμως, με τις ιστορικές πηγές, οι οποίες μας παρουσιάζουν με αρκετή λεπτομέρεια την εικόνα της εξόριστης αυτοκρατορίας, οι αρχαιολογικές μαρτυρίες που έχουν σωθεί στην ίδια την πόλη ή στις περιοχές της άμεσης επιρροής της¹¹⁴⁵ και ανάγονται στην ένδοξη εποχή της είναι ισχνές και δεν συναινούν στην κατανόηση των καλλιτεχνικών διεργασιών που συντελέστηκαν κατά το βραχύ διάστημα της άνθησής της. Πάντοτε στην άμεση σφαίρα επιρροής της Κωνσταντινούπολης¹¹⁴⁶, η Νίκαια αποτέλεσε στην ουσία, για αυτά τα λίγα χρόνια, την προέκτασή της, έχοντας κληρονομήσει, εκτός από τους θεσμούς, και τα καλλιτεχνικά δεδομένα¹¹⁴⁷. Από την περίοδο αυτή δεν έχουν σωθεί λείψανα μνημειακής ζωγραφικής στα κορυφαία μνημεία της περιοχής της Βιθυνίας, αν εξαιρεθεί ένα σπάραγμα τοιχογραφίας με το κεφάλι ενός αγένειου, αδιάγνωστου αγίου στο βόρειο παρεκκλήσι της Αγίας Σοφίας της Νίκαιας, που έχει χρονολογηθεί στο δεύτερο τέταρτο ή στα μέσα του 13ου αιώνα¹¹⁴⁸. Το ελάχιστο αυτό δείγμα δεν

Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies (Sofia, 22-27 August 2011), τ. II, Abstracts of Round Table, Communications (Sofia: Bulgarian Historical Heritage Foundation, 2011), 140-141.

1142. Για τη σύνδεση αυτή και τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της Τράπεζας της μονής Πάτμου μεταξύ των ετών 1230-1240, Djurić, «La peinture murale byzantine», 208-209.

1143. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale», 62-63.

1144. Σε αντίθεση με ό,τι είθισται για το πρώτο μισό του 13ου αιώνα, στην περιοχή της Αττικής παρατηρείται αξιοσημείωτη παραγωγή εντοίχιας ζωγραφικής, Καλοπίση-Βέρτη, «Επιπτώσεις της Δ' Σταυροφορίας», 74-76.

1145. Βλ. τις τοιχογραφίες που χρονολογούνται από την αρχή έως τα τέλη του 12ου ή στις αρχές του 13ου αιώνα, στο Yediler [Theodor Wiegand, *Der Latmos* (Berlin: Druck und Verlag von George Reimer, 1913), 95, 222-227, πίν. VIII, IX. Restle, *Kleinasien*, 544-550], στο σπήλαιο του Αγίου Παύλου κοντά στο μοναστήρι του Στύλου [Wiegand, ό.π., 181-184, 202-215, πίν. II-V. Günter P. Schiemenz, «Die Malereien der Paulos-Höhle auf dem Latmos», *Pantheon* 29,1 (1971): 46-53, εικ. 1-4, 7, 8] και σε μια τρίτη σπηλιά αφιερωμένη στον Χριστό (τέλη 12ου αιώνα) [Wiegand, ό.π., 215-222, πίν. VI-VII].

1146. Paul Underwood, «The Evidence of Restoration in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea», *DOP* 13 (1959): 235-244. Cyril Mango, «The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea», *DOP* 13 (1959): 245-252. Για τα χαμένα ψηφιδωτά του νάρθηκα, Lazarev, *Pittura bizantina*, εικ. 269-274. Clive Foss, *Nicaea: A Byzantine Capital and Its Praises* (Brookline, M.A.: Hellenic College Press, 1996), 93-95. Βλ. ακόμα, Eyice, «Le palais byzantin de Nymphaion près d'Izmir», στο *Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses*, 150-153. Hugo Buchwald, «Laskarid Architecture», *JÖB* 28 (1979): 261-296. Charalambos Bouras, «City and Village: Urban Design and Architecture», *JÖB* 31/2 (1981): 636-637.

1147. Για τις απαρχές των νέων τεχνοτροπικών τάσεων του 13ου αιώνα, Σωτηρίου, «Η πρώιμος παλαιολόγειος αναγέννησις», ό.π. (υποσημ. 388), 257-258. Svetozar Radojčić, «Die Entstehung der Malerei paläologischen Renaissance», *JÖBG* 7 (1958): 105.

1148. Restle, *Kleinasien*, τ. III, 190, πίν. 551. Djurić, «La peinture murale byzantine», πίν. VII, εικ. 14. Ο διάκοσμος θεωρείται σύγχρονος με το μωσαϊκό δάπεδο, Semavi Eyice, «Two Mosaic Pavements from Bithynia», *DOP* 17 (1963): 373-374, εικ. 1-10. Μια τοιχογραφία της Δέησης που σώθηκε σε αρκοσόλιο στην Αγία Σοφία και χρονολογείται στον 11ο (Thierry, «L'art monumental en Asie Mineure», 84, σημ. 48) ή στα τέλη του 13ου αιώνα (Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής τέχνης», 296, σημ. 186), δεν είναι παρά ένα επαρχιακό, άτεχνο σχεδόν, δείγμα της γενικότερης τεχνοτροπίας των επαρχιών [Asnu Bilban YaLCin, «Un affresco con la "Deesis" nella Santa Sofia di Iznik-Nicaea», στο *Milioni 2, Studi e ricerche d'arte bizantina, Constantinopoli e l'arte delle province orientali*, επιμ. Fernanda De' Maffei, Claudia Barsanti και Alessandra Giuglia Guidobaldi (Roma: Edizioni Rari Nantes, 1990), 377-380]. Στην περιοχή της άμεσης επιρροής της Νίκαιας σώθηκαν μεν τοιχογραφίες, αλλά των αρχών του 14ου αιώνα

επαρκεί για συγκρίσεις, αλλά υποδεικνύει την ύπαρξη υψηλού επιπέδου τέχνης, που πήγαζε από την ισχυρή κωνσταντινουπολιτική παράδοση και εμφορείτο από κλασικιστικές αναφορές¹¹⁴⁹.

Τα ερωτήματα σχετικά με τη διακίνηση των ζωγράφων έπειτα από την πτώση της Πρωτεύουσας και τη διατήρηση ή μη της καλλιτεχνικής δραστηριότητας της Κωνσταντινούπολης είναι πολλά. Δεν είναι, επί παραδείγματι, εξακριβωμένο εάν οι καλλιτέχνες εγκατέλειψαν την πόλη οριστικά και έχει υποτεθεί ότι παρέμειναν σε αυτήν οι αντιγραφείς χειρογράφων και οι μικρογράφοι, εκμεταλλεζόμενοι την προσφορά εργασίας στο συγκεκριμένο πεδίο¹¹⁵⁰. Εάν, όντως, οι καλλιτέχνες απομακρύνθηκαν μαζικά προς τη Νίκαια, είναι φυσικό να εργάστηκαν εκεί, εξυπηρετώντας τις ανάγκες του νεοσύστατου βασιλείου που είχε χρεία επίδειξης πνευματικών και καλλιτεχνικών επιτευγμάτων. Είναι εύλογο ακόμα να χρησιμοποιήσαν τη νέα πρωτεύουσα ως αφετηρία για την ανάληψη τοιχογραφήσεων και σε άλλες περιοχές της επικράτειάς της, με πρωτοβουλία των Λασκαριδών, των Βατάτζηδων και άλλων χορηγών, αξιωματούχων του κράτους, μελών της εκκλησιαστικής ιεραρχίας και μοναστικών ιδρυμάτων.

Η μελέτη της ζωγραφικής στην αναπτυσσόμενη αυτήν περιοχή, που επιθυμούσε σφοδρά να αναδειχθεί σε λίκνο της αυτοκρατορικής τέχνης, παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον και η εξέλιξή της θα πρέπει να έλαβε χώρα σε ένα πολύ περιορισμένο χρονικό διάστημα. Οι εξόριστοι ζωγράφοι αρχικά θα μετέφεραν αυτούσια την κληροδοτημένη από ετών καλλιτεχνική παράδοσή τους. Θα επρόκειτο, δηλαδή, στην αρχή τουλάχιστον, για μια απλή μετατόπιση της έδρας των εκπαιδευμένων σε κωνσταντινουπολικά εργαστήρια του τέλους του 12ου αιώνα ζωγράφων. Στη συνέχεια, όμως, με νέα πλέον βάση σε ένα κέντρο εξουσίας που επεδίωκε και μέσω της τέχνης να διαδώσει πολιτικά μηνύματα και να προπαγανδίσει την ισχύ του, άρχισε να διαμορφώνεται μια καινούργια τεχνοτροπία, προσαρμοσμένη στις απαιτήσεις αυτές, αλλά πάντοτε με αναφορές στην αφετηρία της.

Τα τρία ροδιακά μνημεία του πρώτου μισού του 13ου αιώνα τοποθετήθηκαν σε μια ακολουθία με πρώτο τον Άγιο Φανούριο (1220-1240), στις τοιχογραφίες του οποίου εμφανίζεται η συμπόρευση με τις προοδευτικότερες τεχνοτροπικές τάσεις της εποχής και το καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι να έπεται, σχεδόν σύγχρονο με τον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Παραδείσι (1240-1260). Η ποιότητα του ναού της Μεσαιωνικής Πόλης υποδεικνύει την απευθείας σύνδεση με έναν ζωγράφο κωνσταντινουπολικής παιδείας, ακόμα και εάν ο τόπος προέλευσής του ήταν η νέα πρωτεύουσα. Από την άλλη πλευρά, η τέχνη στο Θάρι εκφράζει μια πιο προχωρημένη εποχή και συνάπτεται με μια συντηρητικότερη τάση, με έμφαση στη γραμμικότητα, η οποία έχει εντοπισθεί επίσης στη λεγόμενη τέχνη της Νίκαιας¹¹⁵¹.

Από τα μνημεία που χρονολογούνται στην περίοδο από το 1204 έως το 1261 λίγα είναι αυτά για τα οποία θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι εξαρτώνται από μεγαλύτερα κέντρα, ενώ τα περισσότερα, ιδίως στις λατινοκρατούμενες περιοχές, αποτελούν δείγματα της κατά τόπους αναπτυσσόμενης καλ-

και συνδέονται μάλλον με την τέχνη της Κωνσταντινούπολης, όπως διαμορφώθηκε μετά το 1261, Cyril Mango και Ihor Ševčenko, «Some Churches and Monasteries of the Southern Shore of the Sea of Marmara», *DOP* 27 (1973): 238-240, εικ. 31-36.

1149. Για την τέχνη στη Μικρά Ασία την εποχή της αυτοκρατορίας της Νίκαιας και τα ελάχιστα μνημεία που συνδέονται με αυτήν, Tierry, «L'art monumental en Asie Mineure», 105-111.

1150. Η συνέχιση της λειτουργίας των εργαστηρίων αντιγραφής και εικονογράφησης χειρογράφων ήταν φυσικό επακόλουθο της διατήρησης μοναστηριακών κέντρων στην Κωνσταντινούπολη, Djurić, «La peinture murale byzantine», 199.

1151. Πρβλ. το σπάραγμα της τοιχογραφίας από την Πέργαμο, Otto Demus, «Zwei konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts», *JÖB* 7 (1958): 97, εικ. 7. Demus, «The Style of Kariye Djami», ό.π. (υπόσημ. 227), 141.

λιτεχνικής παραγωγής¹¹⁵². Για παράδειγμα, στην Αττική και την ευρύτερη περιοχή της εμβέλειάς της έχει διαπιστωθεί η δράση ενός εργαστηρίου με κοινά τεχνοτροπικά γνωρίσματα, που θα μπορούσε να συνδέεται με την πόλη των Αθηνών, τη γενέτειρα ενός από τους μαρτυρούμενους ζωγράφους, του Ιωάννη¹¹⁵³. Η ποιότητα της ζωγραφικής στη Ρόδο υπερέχει σαφώς συγκρινόμενη με τα προαναφερθέντα παραδείγματα, αλλά και με κάποιες τοιχογραφίες που εντοπίζονται στη φραγκοκρατούμενη Πελοπόννησο¹¹⁵⁴. Οι τοιχογραφίες των μνημείων στο δεσποτάτο της Ηπείρου¹¹⁵⁵ παρακολουθούν τις νεωτερικές τάσεις και υιοθετούν προοδευτικά στοιχεία, όπως η αύξηση του όγκου και το ενδιαφέρον για τη ζωγραφική απόδοση, όμως οι αναλογίες τους με τη ροδιακή ζωγραφική είναι περιορισμένες.

1152. Η Αγία Σοφία Τραπεζούντας, επίσης, εκφράζει με την πολύ υψηλή ποιότητά της μνημοπολιτικά πρότυπα, αν και έχει προταθεί ότι φιλοτεχνήθηκε από τους καλύτερους διαθέσιμους ζωγράφους της Τραπεζούντας, David Talbot-Rice, «The Paintings of Hagia Sophia, Trebizond», στο *Symposium de Soporani*, 83-90. Eastmond, *Art and Identity*, 134-137. Αυτή η διάχυση των τάσεων εκφράζεται και στις μνημειακές παραστάσεις του δεύτερου στρώματος του σπηλαίου των Αγίων Θεοδώρων στη Ροδόπη, γύρω στο 1260, που εκφράζουν με την ποιότητά τους το υψηλό επίπεδο του ζωγράφου τους και τη σχέση του με την τέχνη της Κωνσταντινούπολης, Κουρκοιτίδου-Νικολαΐδου, «Το σπήλαιο των Αγίων Θεοδώρων», 296-297.

1153. Καλοπίση-Βέρτη, «Επιπτώσεις της Δ' Σταυροφορίας», 73-76. Βλ. επίσης, Ναυσικά Πανσελήνου, «Επαρχιακό εργαστήριο ζωγραφικής που ανιχνεύεται από τον τοιχογραφικό διάκοσμο μνημείων του 13ου αιώνα στην Αττική», στο *Δώρον*, 169-176. Μεταξύ των εκκλησιών που εντάσσονται σε αυτήν την ομάδα συγκαταλέγεται η Αγία Μαρίνα κοντά στο Αστεροσκοπείο των Αθηνών [ΑΔ 36 (1981), Χρονικά: 79-80 (Χαρίκλεια Κοιλιάκου). Ναυσικά Πανσελήνου, *Βυζαντινή Αθήνα* (Αθήνα: Δήμος Αθηναίων, 2004), 61, πίν. 26-27], ο Άγιος Πέτρος στα Καλύβια Κουβαρά (1232) [Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Η προσωπογραφία Μιχαήλ του Ξωνιάτου», *ΕΕΒΣΚΑ* (1951): 210-214. Coumbaraki-Panselínou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvvara*, 39-120. Η ίδια, «Συμπληρωματικά στοιχεία στον τοιχογραφικό διάκοσμο του Αγίου Πέτρου στα Καλύβια Κουβαρά Αττικής και η κτητορική επιγραφή», 3ο *ΣΒΜΑΤ* (1983): 68-69. Η ίδια, «Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά», 173-187], ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στην Πλάκα [Ελένη Μανωλέσσου-Κουνουπιώτου, «Άγιος Ιωάννης Θεολόγος. Έργασια στερεώσεως», *ΑΑΑ VIII* (1975): 140-151. Καλοπίση-Βέρτη, «Επιπτώσεις της Δ' Σταυροφορίας», 74-75], η Σπηλιά της Πεντέλης (1233-1234) (Μουρίκη, «Σπηλιά Πεντέλης», 79-119), ο Άγιος Νικόλαος στον Κάλαμο [Ελένη Γκίνη-Τσοφοπούλου, «Άγιος Νικόλαος στο νεκροταφείο Καλάμου Αττικής. Νέα στοιχεία», *ΔΧΑΕ ΙΑ* (1982-1983): 227-248], ο Άγιος Γεώργιος στα Καλύβια Κουβαρά, επίσης (π. 1230-1250) [Μουρίκη, «An Unusual Representation», ό.π. (υποσημ. 261), 145-171], ο Άγιος Γεώργιος στον Ωρωπό (Χατζηδάκης, «Βυζαντινές τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπό», 87-110), η Αγία Τριάδα στο Κρανίδι Αργολίδας (1244) (Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*), ο Άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης στα Ψαχνά της Ευβοίας (1245) [Melita Emmanuel, «Die Fresken der Kirche des Hosios Ioannes Kalybites auf Euboeia», *ByzSl* 52 (1991): 136-144]. Στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα έχουν χρονολογηθεί και οι τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Τεσσαράκοντα στο Συκάμινο, που ανήκουν σε επαρχιακό ρεύμα του εργαστηρίου των Αθηνών (Ελένη Κουνουπιώτου-Μανωλέσσου, «Ναός Αγίων Τεσσαράκοντα στο Συκάμινο. Τα νεώτερα ευρήματα», στο *Θωράκιον*, 313-323). Αντιθέτως, οι τοιχογραφίες της Αγίας Κυριακής στην Κερατέα που εθεωρούντο έργο του τέλους του 13ου αιώνα αποδείχθηκε μετά την αποκάλυψη επιγραφής ότι εκτελέστηκαν το έτος 1197/8 [Dean MacKenzie, «Provincial Byzantine Painting in Attica: Hagia Kyriaki, Keratea», *CahArch* 30 (1982): 139-146. Ελένη Γκίνη-Τσοφοπούλου, «Νεώτερα από τη συντήρηση των βυζαντινών μνημείων στα Μεσόγεια», στο *Πρακτικά Γ' Επιστημονικής Συνάντησης ΝΑ Αττικής (Καλύβια Αττικής, 5-8 Νοέμβρη 1987)* (Καλύβια: Επιμορφωτικός Σύλλογος Καλυβίων, 1988), 439-441]. Βλ. επίσης, τον Σωτήρα στα Μέγαρα (τρίτο τέταρτο 13ου αιώνα) [Hélène Grigoriadou, «Affinités iconographiques de décors peints en Chypre et en Grèce au XIIe siècle», στο *Πρακτικά τῆς Α' Διεθνούς Κυπριολογικῆς Συνεδρίου*, τ. Β', 38-39. Djurić, «La peinture murale byzantine», 225]. Στα μέσα του 13ου αιώνα έχουν χρονολογηθεί και οι τοιχογραφίες στον ναό του Σωτήρος στο Γαλαξείδι, Βοκοτόπουλος, «Παρατηρήσεις στὸν ναὸ τοῦ Σωτήρος κοντὰ στὸ Γαλαξείδι», ό.π. (υποσημ. 1017), 208-210.

1154. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι τοιχογραφίες του Αγίου Φανουρίου ή της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι είναι σχεδόν σύγχρονες με τον άτεκνο και επαρχιακό διάκοσμο του Αγίου Μάμα Καραβά της Μέσα Μάνης (1232), Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στή Λακωνική Μάνη», 254-256, πίν. 183. Κωνσταντινίδη, «Ο Άγιος Μάμας στὸν Καραβά», 141-165.

1155. Το πρώτο στρώμα στον Άγιο Δημήτριο του Κατσούρη της Άρτας (δεύτερο τέταρτο 13ου αιώνα) [Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Ο Άγιος Δημήτριος Κατσούρη», *ΑΒΜΕ Β* (1936): 57-69, εικ. 10-12. Djurić, «La peinture murale byzantine», 222-223, πίν. XV (στρώμα τέλους 13ου αιώνα). Kalopissi-Verti, «Tendenze stilistiche», 224-225, εικ. 1], ο Άγιος Νικόλαος της Ροδιάς (δεύτερο τέταρτο 13ου αιώνα) (Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, «Η τέχνη στὴν Ἠπειρο τὸν 13ο αἰώνα», στο *Η βυζαντινή τέχνη μετά την τετάρτη σταυροφορία*, 51), η μονή της Βλαχέρνας (μέσα 13ου αιώνα) (Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η ζωγραφική της Άρτας στο 13ο αιώνα και η μονή της Βλαχέρνας», στο *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, 179-203. Παπαδοπούλου και

Στην υπόλοιπη νησιωτική περιφέρεια του Αιγαίου, οι διακοσμήσεις κατά το πρώτο μισό του 13ου αιώνα είναι λιγοστές και η πλειονότητά τους χρονολογείται στο δεύτερο ήμισυ του αιώνα, ενώ και το ποιοτικό τους επίπεδο δεν συνδέεται, κατά το πλείστον, με μητροπολιτικές τάσεις¹¹⁵⁶. Στην Κρήτη, η Αγία Άννα στο Αμάρι του νομού Ρεθύμνης (1225)¹¹⁵⁷ διακρίνεται από αρκετά υψηλό επίπεδο τέχνης, με το οποίο συνάπτεται και το δεύτερο στρώμα των τοιχογραφιών στον Άγιο Κήρυκο στο Βαθύ της Καλύμνου¹¹⁵⁸. Αλλά και σε επαρχίες που σχετιζόνταν αμεσότερα με την περιοχή της Νίκαιας, όπως ήταν η Καππαδοκία, όπου μάλιστα διατηρούνται επιγραφές που μνημονεύουν τους αυτοκράτορες¹¹⁵⁹, η τέχνη οδηγείται σε αρχαιότερες φόρμες που δεν συμβαδίζουν με τις σύγχρονες εξελίξεις της τέχνης¹¹⁶⁰.

Με την τέχνη της Κωνσταντινούπολης έχουν συνδεθεί άμεσα οι ζωγραφικές διακοσμήσεις που εκτελέστηκαν στην περιοχή της Σερβίας¹¹⁶¹, οι οποίες εκφράζουν την επίσημη ζωγραφική και ακολουθούν μητροπολιτικά πρότυπα, με τη σταδιακή εγκατάλειψη της γραμμής και το ενδιαφέρον για

Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, 103-104), η Κάτω Παναγιά στην Άρτα (στο ίδιο, 58-60). Βλ. επίσης, Linda Safran, «Exploring Artistic Links Between Epirus and Apulia, ό.π. (υποσημ. 226), 461-462. Leonela Fundiá, «Art and Political Ideology in the State of Epiros during the Reign of Theodoros Doukas (r. 1215-1230)», *Σύμμεικτα* 23 (2013): 217-250.

1156. Η τάση αυτή διαπιστώνεται από τις αρχές του αιώνα σε μνημεία όπως η Παναγία η Κρίνα στη Χίο (Πέννα, «Παλαιοχριστιανική και βυζαντινή Χίος», 74-75, εικ. 17 και 18), αλλά οι απηχήσεις της ανιχνεύονται και σε επαρχιακά μνημεία, όπως στο δεύτερο στρώμα του βόρειου κτιστού παρεκκλησίου της εκκλησίας της Γέννησης της μονής της Παναγίας Καλορίτισσας στη Νάξο, στο οποίο η αποτοκισμένη μορφή στρατιωτικού αγίου έχει χρονολογηθεί στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα, διότι εκφράζει τις νέες αναζητήσεις της τέχνης, Παναγιωτίδη, «Η εκκλησία της Γέννησης», ό.π. (υποσημ. 918), 554-555.

1157. Στέλλα Παπαδάκη-Oekland, «Οί τοιχογραφίες της Άγίας Άννας στο Αμάρι. Παρατηρήσεις σέ μία παραλλαγή τής Δεήσεως», *ΔΧΑΕΖ'* (1973-1974): 31-54, πίν. 9. Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta*, 274-275, εικ. 232.

1158. Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 273, πίν. 83. Μάλιστα ο άγιος Ανδρέας από την παράσταση των συλλειτουργούντων ιεραρχών της Αγίας Άννας στο Αμάρι παρουσιάζει στενή συγγένεια με τον μετωπικό ιεράρχη στον βόρειο τοίχο του ναού του Αγίου Κηρύκου. Πρόκειται για έργα που εκφράζουν, με την απλότητα των γραμμών, τις λιτές φόρμες και το μαλακό πλάσιμο, μνημειακή αντίληψη και εσωτερική δύναμη. Αντιθέτως, το στρώμα των αρχών του 13ου αιώνα στην Παναγία Κερά της Κριτσάς συνδέεται με ένα καθαρά επαρχιακό στυλ, Παπαδάκη-Oekland, «Η Κερά τής Κριτσάς», 110-111.

1159. Π.χ. το Karşı Kilise στην αρχαία Ζοροπασσό, με επιγραφή του έτους 1212/3 και μνεία στον Θεόδωρο Α΄ Λάσκαρη, Guillaume de Jerphanion, «Les inscriptions cappadociennes et l'histoire de l'empire grec de Nicée», *OCF* 1 (1935): 239-256. Ο ίδιος, *Églises rupestres*, τ. II, 1-16. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, «Nouvelles notes capadociennes», *Byz* 33 (1963): 123-127. Restle, *Kleinasiens*, τ. I, 167-168, τ. III, εικ. 468-473. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 229-230. Η ίδια, «Images et espace culturel à Byzance», 163-181. Βλ. και την εκκλησία των Σαράντα Μαρτύρων της Σεβαστείας στην περιοχή Süves (1216-1217) (Jerphanion, *Églises rupestres*, II, 391), όπου και πάλι απαντά μνεία του Θεόδωρου Λάσκαρη, αλλά και τον ναό του Αρχαγγέλου στο Cemil (1217-1218) [Georges Kiourtzian, «Une nouvelle inscription de Cappadoce du règne de Théodore Ier Laskaris», *ΔΧΑΕ Λ'* (2008): 131-138. Tolga Uyar, «L'église d'Archangelos à Cemil : Le décor de la nef sud et le renouveau de la peinture byzantine en Cappadoce au début du XIIIe siècle», στο ίδιο, 120].

1160. Nicole Thierry, «La peinture de Cappadoce au XIIIe siècle. Archaisme et contemporanéité», στο Korać, *Studenica et l'art byzantin*, 359-376. Αντιθέτως σε ορισμένα μνημεία της Γεωργίας έχει επισημανθεί η προσπάθεια παρακολούθησης των ρευμάτων της προοδευτικής ζωγραφικής, Ekaterina Privalova, «Certaines particularités des peintures murales géorgiennes des XIIe-XIIIe siècles», στο ίδιο, 415-433. Tania Velmans, «La peinture murale en Géorgie qui se rapproche de la règle constantinopolitaine (fin XIIe-début XIIIe s.)», στο ίδιο, 385-399.

1161. Zaga Gavrilović, «Between Latins and Greeks: Some Artistic Trends in Medieval Serbia (13th-14th Centuries)», στο *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle*, επιμ. Vojislav Djurić (= *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art*, Λονδίνο 2001), 110-124. Πρώτη μεταξύ αυτών η Παναγία στη Studenica της νότιας πρώην Γιουγκοσλαβίας (1208/9), Millet και Frolov, *La peinture en Yougoslavie*, τ. I, πίν. 31-47. Gordana Babić, «Les plus anciennes fresques de Studenica (1208/1209)», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. IIA, 31-42. Djurić, «La plus ancienne peinture», ό.π. (υποσημ. 98), 171-184. Svetlana Tomeković, «L'esthétique aux environs de 1200 et la peinture de Studenica», στο Korać, *Studenica et l'art byzantin*, 233-244. Olga Popova, «L'art des Balkans au début du XIIe siècle et la peinture russe», *Zograf* 14 (1983): 31-39 (σερβικά με γαλλική περίληψη). Την ίδια εποχή χρονολογούνται και ορισμένες εικόνες του Σινά που συνάπτονται με τη συγκεκριμένη τάση, Weitzmann, «Byzantium and the West», 60-64.

την απόδοση της πλαστικότητας¹¹⁶². Οι επισημανθείσες αναλογίες ανάμεσα στις τοιχογραφίες της Αχειροποιήτου της Θεσσαλονίκης και της Επισκοπής Ευρυτανίας και σε ορισμένες μορφές του Αγίου Φανουρίου είναι χαρακτηριστικές ως προς την ποιότητα της τέχνης, το ελεύθερο πλάσιμο και τη ρωμαλέα κορμοστασιά¹¹⁶³.

Μεταξύ των μνημείων που συνδέθηκαν με την τέχνη της Νίκαιας με ισχυρά επιχειρήματα, ο Άγιος Νικόλαος στα Κυριακασέλλια της Κρήτης αποτελεί κορυφαίο παράδειγμα¹¹⁶⁴. Οι τοιχογραφίες της Τράπεζας της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο, επίσης έχουν αποδοθεί, κατά μια άποψη, στο ίδιο καλλιτεχνικό κέντρο¹¹⁶⁵, από όπου υποστηρίχθηκε ότι προέρχονται και οι ζωγράφοι του καθολικού της μονής Βλαχέρνας στην Άρτα¹¹⁶⁶. Σχέσεις ανιχνεύονται και ανάμεσα στη νέα πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας και την εκκλησία των Αγίων Νικολάου και Παντελεήμονα στη Βοζανα της Βουλγαρίας (1259)¹¹⁶⁷, ενώ εύστοχα προτάθηκε και η σύνδεση μιας σειράς φορητών εικόνων της μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά με την καλλιτεχνική παραγωγή της Νίκαιας¹¹⁶⁸. Η πρόταση αυτή βρίσκει περαιτέρω ερείσματα στη σύγκριση ανάμεσα στην τεχνοτροπία του Αγίου Φανουρίου και ορισμένων υψηλής ποιότητας εικόνων του παραπάνω μοναστηριού που έχουν χρονολογηθεί στις αρχές του αιώνα. Οι εμφανείς αναλογίες στην εικαστική σύλληψη έρχονται να προσφέρουν περισσότερες ενδείξεις για την κατανόηση των τάσεων που θα εκπορεύονταν από την εξόριστη πρωτεύουσα¹¹⁶⁹.

¹¹⁶². Κωνσταντινουπολίτες και θεσσαλονικείς ζωγράφοι συνεχίζουν να εκτελούν παραγγελίες για τους σέρβους ηγεμόνες και κατά τους επόμενους αιώνες, όπως φαίνεται στους ναούς του Σωτήρος στη Žiža (1220), της Αναλήψεως στο Mileševno (1235), που έχει συνδεθεί και με την τέχνη της Θεσσαλονίκης, των Αγίων Αποστόλων στο Ιπέκιο (μέσα 13ου αιώνα) και στο καθολικό της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Morača (π. 1260). Την ίδια εποχή και την ίδια τάση εκφράζουν οι τοιχογραφίες που διακοσμούν το κωδωνοστάσιο του Αγίου Γεωργίου στην Ομορφοκκλησιά της δυτικής Μακεδονίας, οι οποίες έχουν τοποθετηθεί, ωστόσο, κατά άλλη άποψη, στον 12ο αιώνα, Eustathios Stikas, «Une église des Paléologues aux environs de Castoria», *BZ* 51 (1958): 108, πίν. ΙΧ, εικ. 12 και πίν. Χ, εικ. 13-14. Βλ. και τις τοιχογραφίες στον πύργο του Αγίου Γεωργίου της μονής Χιλανδαρίου (μέσα 13ου αιώνα), Djurić, *Byzantinische Fresken*, εικ. 31.

¹¹⁶³. Πρόκειται για στοιχεία που εντοπίζονται και στο δεύτερο στρώμα των τοιχογραφιών της Παλαιάς Μητρόπολης της Βέροιας, το οποίο τοποθετήθηκε για ιστορικούς λόγους ανάμεσα στα έτη 1215/6 και 1224/5. Πιο συγκεκριμένα οι ιεράρχες της κόγχης του ιερού, παρά τις έκδηλες αναμνήσεις της κομνηνικής γραμμικότητας, διακρίνονται από το μνημειακό τους στίσιμο. Για το μνημείο, *ΑΔ* 18 (1963), Χρονικά: 249-250 (Φανή Δροσογιάννη). *ΑΔ* 26 (1971), Χρονικά: 21 (Μύρων Μιχαηλίδης). *ΑΔ* 27 (1972), Χρονικά: 552-553 (Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας). Θανάσης Παπαζώτος, «Συμπληρωματικά στοιχεία για τους ναούς της Βέροιας», *Μακεδονικά* 20 (1980): 489-494. Ο ίδιος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, 164-169. Ο ίδιος, *Οδοιπορικό στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή Βέροια*, ό.π. (υποσημ. 125), 65-74. Maria Panayiotidi, «Les églises de Véria, en Macédoine», *CorsiRav* 22 (1975): 303-315. Mouriki, «Stylistic Trends in Monumental Painting», ό.π. (υποσημ. 946), 55-83. Τσιγαρίδας, «Οι τοιχογραφίες της Παλιάς Μητροπόλεως Βεροίας», ό.π. (υποσημ. 125), 98-99. Ο ίδιος, «Οι τοιχογραφίες της Πρόθεσης στην Παλιά Μητρόπολη Βέροιας», ό.π. (υποσημ. 125), 85-86. Ο ίδιος, «Les peintures murales de l'ancienne Métropole de Véria», ό.π. (υποσημ. 125), 91-100. Το 1232 χρονολογείται και ένα ζωγραφικό σύνολο ταφικού μνημείου στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης, Σωτήριος Κίσσας, «Ταφικό μνημείο μέσα στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης», *2ο ΣΒΜΑΤ* (1982): 44-45.

¹¹⁶⁴. Μπορμπουδάκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», 64-65. Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta*, 245-249, εικ. 204-205. Kalopissi-Verti, «Tendenze stilistiche», 231.

¹¹⁶⁵. Djurić, «La peinture murale byzantine», 208-209.

¹¹⁶⁶. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Βυζαντινές τοιχογραφίες στη Μονή Βλαχέρνας της Άρτας», *ΑΑΑ* VIII (1975): 208-216. Η ίδια, «The Byzantine Wall Painting of Vlacherna Monastery (Area of Arta)», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. ΙΙΑ, 1-14. Η ίδια, *Βλαχέρνα*, 68.

¹¹⁶⁷. Panayotidi, «Some Observations», 241-242. Για το μνημείο, βλ. επίσης, Tschilingirov, *Die Kunst in Bulgarien*, εικ. 114-124.

¹¹⁶⁸. Panayotidi, «Some Observations», 238-247.

¹¹⁶⁹. Σχετικά με τις ζωγραφικές τάσεις που εξέπεμπε το καλλιτεχνικό κέντρο της Νίκαιας, βλ. και Helen Papastavrou, «Classical Trends in Byzantine and Western Art in the 13th and 14th Centuries», στο *Sonderdruck aus Byzanz das Römerreich im*

Στη σκιαγράφηση της τέχνης της Νίκαιας θα μπορούσε να συμβάλει και η ζωγραφική χειρογράφων, παρά τα αμφιλεγόμενα και συχνά αντικρουόμενα συμπεράσματα της σχετικής έρευνας και, κυρίως, η μελέτη μιας ομάδας που εκτείνεται από το δεύτερο μισό του 12ου έως τα μέσα του 13ου αιώνα και αποκαλείται συμβατικά ως «ομάδα της Νίκαιας», αν και η προέλευσή της αναζητήθηκε, επίσης, στην Κύπρο, την Παλαιστίνη, ακόμα και στην ίδια την Κωνσταντινούπολη¹¹⁷⁰. Ένα από τα εργαστήρια που εμπλέκονται στη δημιουργία των χειρογράφων αυτών βρισκόταν στη Ρόδο και ένα από τα χαρακτηριστικότερα εικονογραφημένα χειρόγραφα της υποομάδας 2400 προέρχεται από την εκκλησία της Παναγίας στη Λίνδο και εκτίθεται σήμερα στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου στη Μεσαιωνική Πόλη¹¹⁷¹. Πρόκειται για τον κώδικα αριθ. 4 που περιέχει τα τέσσερα ευαγγέλια με τις Πράξεις και τις Επιστολές των Αποστόλων και τέσσερις ολοσέλιδες μικρογραφίες των ευαγγελιστών¹¹⁷².

Η ύπαρξη οργανωμένων βιβλιογραφικών εργαστηρίων στη Ρόδο μαρτυρείται στις ιστορικές πηγές με τη μνεία της πλουσιότατης βιβλιοθήκης της μονής Αρταμίτη που εντυπωσίασε τον Νικηφόρο Βλεμμύδη. Η παραγωγή χειρογράφων, με την παρουσία αντιγραφένων και μικρογράφων στο νησί, θα είχε δημιουργήσει εικαστική παράδοση που δεν θα έμενε ανεκμετάλλευτη από τους ζωγράφους που επιδιδόνταν στη μνημειακή ζωγραφική. Έχουν επισημανθεί ήδη πέντε ρόδιοι αντιγραφείς χειρογράφων που έδρασαν από τα τέλη του 12ου έως τα τέλη του 13ου αιώνα και τα έργα τους, κυρίως ευαγγελιστάρια και λειτουργικά βιβλία, φυλάσσονται σήμερα στην Πάτμο, στη Ρόδο και τη μονή Βατοπαιδίου¹¹⁷³. Στις αρχές του 13ου αιώνα έδρασαν ο Γεώργιος ο Ρόδιος¹¹⁷⁴, ο Νικήτας νομικός της

Mittelalter, Teil 1, Welt der Ideen, Welt der Dinge, επιμ. Falko Daim και Jörg Drauschke (Mainz: Verlag des Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 2010), 184-187.

1170. Otto Demus, «Studien der byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts», *JÖBG* 9 (1960): 77-89. Kurt Weitzmann, «Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest», στο Weitzmann και Kessler, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, 314-334. Buchthal, «Palaeologan Illumination», ό.π. (υποσημ. 385), 143-177. Ernest Kitzinger, «The Role of Miniature Painting in Mural Decoration», στο ίδιο, 142. Anthony Cutler, Annemarie Weyl Carr, «The Psalter Benaki 34.3. An Unpublished Illuminated Manuscript from the Family 2400», *REB* 34 (1976): 281-323. Ioannis Spatharakis, «An Illuminated Manuscript from the Nicaean Era», *CahArch* 28 (1979): 137-141. Suzy Dufrenne, «Problèmes des ateliers des miniaturistes byzantins», *JÖB* 31/2/ (1981): 450-451. Weyl Carr, «A Group of Provincial Manuscripts», 39-81. Η ίδια, «Cyprus and the "Decorative" Style», *Επετηρίς Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου* 17 (1987-1988): 123-167. Η υψηλή ποιότητα ορισμένων από τα χειρόγραφα της ομάδας οδήγησε και στην υπόθεση της προέλευσής τους από την ίδια την Κωνσταντινούπολη, Γιώργος Γαλάβαρης, «Το βυζαντινό εικονογραφημένο χειρόγραφο τον 13ο αιώνα. Προβλήματα και προτάσεις», *18ο ΣΒΜΑΤ* (1998): 17. Για το ζήτημα, βλ. επίσης, Αγγελική Μπτσάνη, «Το εικονογραφημένο ευαγγέλιο του Βασιλείου Μελιτηνιώτη (Καيسάρεια, 1226)», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ* (2005): 149-164. Βοκοτόπουλος, *Χειρόγραφα του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων*, ό.π. (υποσημ. 130), 49-53.

1171. Weyl Carr, «A Group of Provincial Manuscripts», 40, σημ. 16 και 80.

1172. Λίνος Πολίτης και Ηλίας Κόλλιας, «Κατάλογος χειρογράφων εκκλησίας Παναγίας Λίνδου», *Ελληνικά* 24 (1971): 39-40, πίν. 3 και 4. Κόλλιας, *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ.*, 88, εικ. 101, 102.

1173. Ο ρόδιος αντιγραφέας Νείλος, που συνέγραψε τους κώδικες αριθ. 175 και 743 της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (Κανόνες της Οκτώηχου και Μικρό Ευχολόγιο), έδρασε τις τελευταίες δεκαετίες του 12ου αιώνα. Έργο του ίδιου είναι το ευαγγελιστάριο που φυλάσσεται στην εκκλησία του Τιμίου Σταυρού Απολλώνων της Ρόδου (1181). Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 244-245. Μητροπολίτης Ρόδου Σπυρίδων, «Κώδιξ Ἀπολλώνων», στο *Τιμητικός τόμος τοῦ Ἀμίκα Ἀλιβιζάτου, καθηγητοῦ τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* (Αθήνα, 1958), 339-448. Αθανάσιος Κομίνης, *Πίνακες χρονολογημένων πατριαρχικών κωδίκων* (Αθήνα: Βασιλικόν Ἴδρυμα Ερευνών, Κέντρο Βυζαντινῶν Ερευνών, 1968), 26-27, πίν. 16-17.

1174. Αυτός αντέγραψε το ευαγγελιστάριο Paris. gr. 301 που προοριζόταν για ένα μοναστήρι στην Κύπρο, το 1204. Στον κολοφώνα του (φ. 316ν) αναγράφεται ότι «έτελειώθ(η) τὸ ἱερ(ὸν) εὐαγγέλιον διὰ χειρὸς γεωργίου ἱερέ(ως) τοῦ Ῥοδ(ίου)», με τη συνδρομή του Ευθυμίου μοναχού για τον ναό του Αγίου Επιφανίου της Εγκλειστρας, Παπαγεωργίου, «Λαξευτά ασκητήρια», 57, σημ. 92. Βλ. επίσης, Jean Darrouzès, «Les manuscrits originaires de Chypre à la Bibliothèque Nationale», *REB* 8 (1950): 172-173. Ο ίδιος, «Notes pour servir à l'histoire de Chypre», *ΚΣΚΓ* (1959): 31-32. Costas N. Constantinides και Robert Browning,

Ρόδου¹¹⁷⁵ και ο Ιωάννης Πρωτοψάλτης¹¹⁷⁶. Έχει διατυπωθεί ακόμα η υπόθεση της παραμονής ροδίων γραφέν σε μοναστικά κέντρα της Κύπρου και της Παλαιστίνης, μιας και αυτό υπονοεί η διάχυσή τους γύρω στο 1200. Ο Νείλος βρισκόταν στην Πάτμο το 1180, ο Γεώργιος Ρόδου αντέγραψε τον κώδικα Paris. gr. 301 στην Κύπρο το 1204, ο Συμεών Ρόδου τον Vatic. gr. 648 στην Ιερουσαλήμ, το 1232, ενώ το χειρόγραφο 911 της μονής Βατοπαιδίου (1209), που αποτελεί έργο του Νικήτα, σχετίζεται με αντίστοιχα κυπριακά χειρόγραφα¹¹⁷⁷.

Η ένταξη της ροδιακής τέχνης του πρώτου μισού του 13ου αιώνα στο καλλιτεχνικό ρεύμα που διαμορφώνεται στην επικράτεια της Νίκαιας και στην ευρύτερη ζώνη της είναι, συνεπώς, σχεδόν βέβαιη. Η περίπτωση του νησιού είναι πολύτιμη για την ανασύνθεση της εικόνας της βυζαντινής τέχνης της εποχής και των τάσεων που θα ακτινοβολούνταν από το νέο κέντρο, ενώ η αξιολόγηση των τριών μνημείων της περιόδου συμβάλλει στην εξελικτική θεώρηση της ροδιακής ζωγραφικής, η οποία στο δεύτερο μισό του αιώνα θα οδηγηθεί σε ένα κλίμα εσωστρέφειας, ανακύκλωσης της παράδοσης και με έντονο τον επαρχιακό και τοπικό χαρακτήρα της.

Τα γεγονότα που ακολούθησαν την ανάκτηση της Κωνσταντινούπολης, το 1261, σηματοδότησαν την απαρχή νέων διεργασιών για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα της τέχνης στο νησί. Σε αντίθεση με τα υψηλής ποιότητας δείγματα της ζωγραφικής των πρώτων δεκαετιών, που οφείλονται στην παρουσία μιας ισχυρής τοπικής αριστοκρατίας και στην άμεση επαφή της Ρόδου με το κέντρο της αυτοκρατορικής διοίκησης της Νίκαιας, τα μνημεία του δεύτερου μισού του αιώνα αποτελούν δημιουργήματα μιας «τοπικής σχολής» που βασίσθηκε στην αμέσως προηγούμενη παράδοση.

Η τεχνοτροπία των μνημείων χαρακτηρίζεται από τη συνύπαρξη διαφορετικών στοιχείων. Από τη μια πλευρά είναι εμφανής η εκδήλωση μιας συντηρητικής τάσης που στηρίζεται στην υστεροκομνήνεια ζωγραφική, όπως φαίνεται στο πλάσιμο, τη σχηματοποίηση της πτυχολογίας, την επιπεδότητα της ανθρώπινης μορφής και τον αφαιρετικό χώρο των παραστάσεων. Σε άλλα σημεία, όμως, εντοπίζονται προοδευτικότερες αντιλήψεις, που εκφράζονται στα σαρκώδη πρόσωπα με το ζωγραφικό πλάσιμο, στους στιβαρούς λαιμούς και την έντονη σωματική παρουσία των μορφών. Οι προχωρημένες αυτές τάσεις, αν και απομακρύνονται από την κομνήνεια τέχνη, εν τούτοις δεν συμβαδίζουν με τα σύγχρονα ρεύματα της τέχνης της εποχής¹¹⁷⁸. Είναι προφανές ότι η ζωγραφική του Αγίου Νικήτα στη Δαματριά, του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα και του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά εντάσσεται στο γενικότερο επαρχιακό καλλιτεχνικό ρεύμα του τέλους του 13ου αιώνα, που δέχεται τους απόηχους της ζωγραφικής

Dated Greek Manuscripts from Cyprus to the Year 1570 (Washington, D.C.-Nicosia: Dumbarton Oaks – Cyprus Research Center, 1993), 103-106. Annemarie Weyl Carr, «Two Illuminated Manuscripts at the Monastery of Saint Neophytos: Issues of Their Cypriot Attribution», στο *Sweet Land of Cyprus, Papers Given at the Twenty-Fifth Jubilee Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, March 1991*, επιμ. Anthony A. M. Bryer και George S. Georghallides (Nicosia: Cyprus Research Center, 1993), 294, σημ. 31. Φλωρεντία Ευαγγελιάτου-Νοταρά, *Χορηγοί-κτήτορες-δωρητές σε σημειώματα κωδίκων. Παλαιολόγιοι χρόνοι* (Αθήνα: Εκδόσεις Παρουσία, 2000), 73, 159, 161.

¹¹⁷⁵ Έργο του είναι το ευαγγελιστάριο αριθ. 911 της μονής Βατοπαιδίου, που χρονολογείται το έτος 1209, Λίνος Πολίτης, «Χειρόγραφοι κώδικες εκ Σκήτης του Ἁγίου Ἀνδρέου», *Ελληνικά* 17 (1962): 340-346.

¹¹⁷⁶ Σε αυτόν οφείλεται το στιχηράριο 220 της μονής Θεολόγου Πάτμου (1223).

¹¹⁷⁷ Weyl Carr, *Byzantine Illumination*, 141.

¹¹⁷⁸ Για τις εντελώς διαφορετικές εξελίξεις στη στροφή του αιώνα, σε άλλες περιοχές, Vojislav Djurić, «Les étapes stylistiques de la peinture byzantine vers 1300. Constantinople, Thessalonique, Serbie», στο *Βυζαντινή Μακεδονία*, 67-86.

των μεγάλων κέντρων, προσκολλημένο στα βασικά χαρακτηριστικά της υστεροκομνήνειας τέχνης¹¹⁷⁹.

Από το 1261 και εξής, η τέχνη της Ρόδου, στηριζόμενη στην ισχυρή και υψηλής ποιότητας παράδοση των μνημείων του πρώτου μισού του αιώνα, μετασχηματίζεται για να καταλήξει σε ένα τοπικό καλλιτεχνικό ιδίωμα¹¹⁸⁰. Και ενώ στην πρώτη περίπτωση τα καλλιτεχνικά προγράμματα προέρχονται από μνημεία της πόλης, των περιχώρων της ή από σημαντικά μοναστικά κέντρα του νησιού, στο δεύτερο μισό του αιώνα εντοπίζονται κυρίως στην ύπαιθρο και σε φτωχότερες ασκητικές κοινότητες, μακριά από το αστικό κέντρο. Η τοιχογράφηση των ναών ανατίθεται πλέον σε ζωγράφους ή οργανωμένα συνεργεία τοπικού βεληνεκούς και περιορισμένων δυνατοτήτων και οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες περιορίζονται σε μικρής κλίμακας κτήρια¹¹⁸¹. Στη μεγάλη και πλούσια νήσο, όπου αριστοκρατικοί οίκοι της αυτοκρατορίας πιθανώς θα διατηρούσαν ακόμα ερείσματα, οι ζωγραφικές διακοσμήσεις, δεδομένης της νέας κατάστασης, στο εξής στηρίζονται στο μεγαλύτερο μέρος τους στην οικονομική δυνατότητα της εγχώριας αστικής τάξης και στους κληρικούς.

Η ζωγραφική της Ρόδου στα τέλη του 13ου αιώνα, παρά την ποιοτική της απόσταση από τα πρωιμότερα έργα της, εξακολουθεί να αντανakλά καλά πρότυπα, με γνώση και ευαισθησία. Είναι πολύ πιθανόν τα προηγούμενα μνημεία να λειτούργησαν ως πρότυπα για την καλλιτεχνική συγκρότηση των επόμενων ζωγράφων, κάτι που ανιχνεύεται στη μεταξύ τους σχέση. Ανάμεσα στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα και το καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι, παρά τις διαφορές της ποιότητας, υπονοείται ένας βαθύτερος, ανεπαίσθητος σύνδεσμος, αντιληπτός στην έκφραση και το ήθος των εικονιζόμενων προσώπων¹¹⁸², ενώ κάποιες διακοσμητικές λεπτομέρειες στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικήτα της Δαματριάς δείχνει να έχουν αντιγραφεί πιστά από τον Άγιο Φανούριο και το Θάρι.

Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στη Ρόδο, ιδωμένες στο σύνολό τους και στη χρονολογική τους ακολουθία, αποτυπώνουν γλαφυρά τη ροή του καιρού και τις διακυμάνσεις της εποχής τους. Η εξέλιξη τους συμβαδίζει απολύτως με τις ιστορικές συγκυρίες, τις οποίες εκφράζουν: η φιλόδοξη και ορμητική έναρξη του αιώνα, με την παρουσία ισχυρής τοπικής εξουσίας συνέπεσε με την καλλιτεχνική συμμετοχή στις εξελίξεις, ενώ οι κλυδωνισμοί των τελευταίων δεκαετιών κατέληξαν στην εσωστρέφεια και την αναπαραγωγή των παλαιότερων προτύπων. Παρά την όποια διαφορά στην αξιολόγησή τους, όμως,

1179. Ζωγραφική καλής ποιότητας, που στηρίζεται στην κομνήνεια παράδοση, εντοπίζεται και στο σχεδόν σύγχρονο με τα ροδιακά μνημεία σπήλαιο του Οσίου Ανδρέα του Ερημίτη στο όρος Καλάνα του Βάλτου κοντά στο χωριό Χαλκιοπούλοι της Ηπείρου (1282/3), Σωτήριος Κίσσης, «Οσίου Ανδρέας ο ερημίτης ο εκ Μονοδένδρου. Ιστορία, λατρεία, τέχνη», στο *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, 205-237.

1180. Κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα έδρασε στο νησί και ο ρόδιος αντιγραφέας και ιερέας Συμεών Καλλιανδρής, ένα από τα έργα του οποίου βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Επιστημών της πρώην Σοβιετικής Ένωσης («έτελειώθη τὸ παρὸν δι' ἐξόδου τοῦ μοναχοῦ κυρ Καλλίστου, χειρὶ δὲ τοῦ ταπεινοῦ καὶ παρ' ἄξιν ἱερέως καὶ πρωτεκδίκου τῆς ἁγιωτάτης μητροπόλεως Ῥόδου Συμεὼν τοῦ Καλλιανδρῆ, ἐν ἔτει ρψηθ' μηνὶ αὐγούστῳ, ἰνδ(ικτιῶνος) ἐννάτης»), Paul Géhin, «Un copiste de Rhodes de la fin du XIIIe siècle : le prêtre Syméon Kalliandrès», *Scriptorium* 40 (1986): 172, 175, 177-178. Βλ. επίσης, Alisa Bank, «Les monuments de la peinture byzantine du XIIIe siècle dans les collections de l'URSS», στο *Symposium de Soporani*, 91, 98-100, εικ. 21-22. Weyl Carr, *Byzantine Illumination*, 131. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 245, σημ. 937.

1181. Στην Κύπρο, η τέχνη της Κωνσταντινούπολης, που αντανakλάται κατά τον 12ο αιώνα στις εξαιρετικής ποιότητας τοιχογραφίες της Παναγίας του Άρακος και της Εγκλειστρας του Αγίου Νεοφύτου, παύει να επηρεάζει τις καλλιτεχνικές εξελίξεις από τις αρχές του 13ου αιώνα και μετά, Cyril Mango, «Chypre, Carrefour du monde byzantin», στο *Actes du XVe CIEB, Rapports et co-rapports*, t. V, 8-9.

1182. Για την επίδραση που ασκούν οι τοιχογραφίες ενός μνημείου στα μεταγενέστερα και τη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης, τοπικής φυσιογνωμίας, ακόμα και μετά την παρέλευση πολλών ετών, Δρανδάκης, «Άγιος Δημήτριος Κροκεών», 235.

οι ζωγράφοι που έδρασαν στο νησί από τις αρχές μέχρι το κλείσιμο του αιώνα, ντόπιοι ή μετακλητοί, υπηρέτησαν με μεγάλη συνέπεια την τέχνη τους και άφησαν στους τοίχους των εκκλησιών που ζωγράφισαν τα συγκινητικά αποτυπώματα της δουλειάς τους.