ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ / 1

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΑ ΚΕΦΑΛΑ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΙΣ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ



ΕΚΤ ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

ΑΘΗΝΑ 2015

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΙΣ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

Επιστημονικός εκδότης: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία
Ηλεκτρονικός εκδότης: Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης / Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών
Copyright © 2015 Κωνσταντία Κεφαλά

Publisher: Christian Archaeological Society
E-publisher: National Documentation Centre / National Hellenic Research Foundation
Copyright © 2015 Konstantia Kefala

Η χρήση του περιεχομένου καθορίζεται από την άδεια Creative Commons Αναφορά Δημιουργού - Μη Εμπορική Χρήση - Παρόμοια Διανομή 4.0 Διεθνές. Προκειμένου να δείτε αντίγραφο της άδειας επισκεφθείτε την ακόλουθη σελίδα: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.el

This work is licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License. You can read the license by visiting the following address: https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.en

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

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

ISBN: 978-960-93-7473-6

Η παρούσα ηλεκτρονική έκδοση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της πράξης «Εθνικό Πληροφοριακό Σύστημα Έρευνας και Τεχνολογίας/Κοινωνικά Δίκτυα – Περιεχόμενο Παραγόμενο από Χρήστες» (ΕΠΣΕΤ-ΚΔ) που υλοποιείται από το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ψηφιακή Σύγκλιση» (ΕΣΠΑ), με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης - Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής Ανάπτυξης. Η έκδοση είναι αποτέλεσμα πιλοτικής δράσης του Υποέργου 1 του ΕΠΣΕΤ - ΚΔ, με στόχο την ενίσχυση των έγκριτων μονογραφιών ανοικτής πρόσβασης στις Ανθρωπιστικές και Κοινωνικές Επιστήμες.

The publication of this title took place within the project "National Information System for Research & Technology/Social Networks-User Generated Content" (Project ID 296115). The project is implemented by the National Documentation Centre within the Operational Programme "Digital Convergence" (NSFR), which is co-funded by Greece and the European Union-European Regional Development Fund. The publication of this title took place within the National Information System for Research & Technology/Social Networks-User Generated Content's pilot for Open Access Monographs in the Social Sciences and the Humanities.

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης.
The project is co-financed by Greece and the European Union.

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ / 1

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΑ ΚΕΦΑΛΑ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΙΣ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ

ΑΘΗΝΑ 2015

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
e-mail: chae1884@gmail.com · www.chae.gr

ΧΑΕ - ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ / 1
Κωνσταντία Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στις εκκλησίες της Ρόδου*, Αθήνα 2015

Επιστημονικοί υπεύθυνοι
ΣΟΦΙΑ ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ
ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ-ΚΕΣΙΣΟΓΛΟΥ

Επιμέλεια έκδοσης
ΙΩΑΝΝΑ ΜΠΙΘΑ

Επιμέλεια κειμένου
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΤΖΩΡΤΖΑΚΗ-ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ

Καλλιτεχνική επιμέλεια
ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ

CHRISTIAN ARCHAEOLOGICAL SOCIETY
e-mail: chae1884@gmail.com · www.chae.gr

ChAE e-press / 1
Konstantia Kefala, *Thirteenth Century Wall Paintings in the Churches of Rhodes*, Athens 2015

Editors
SOPHIA KALOPISSI-VERTI
MARIA PANAYOTIDI-KESISOGLOU

Editing
IOANNA BITHA

Text editing
CHRISTINA TZORTZAKI-MITROPOULOU

Art editing
PERIGRAFI

CHRISTIAN ARCHAEOLOGICAL SOCIETY
ChAE E-PRESS / 1

KONSTANTIA KEFALA

THIRTEENTH CENTURY WALL PAINTINGS IN THE CHURCHES OF RHODES

ATHENS 2015

Θέμα της μελέτης είναι η μνημειακή ζωγραφική της Ρόδου κατά τον 13ο αιώνα και, πιο συγκεκριμένα, από το έτος 1204, όταν ο βυζαντινός διοικητής Λέων Γαβαλάς ανέλαβε τη διακυβέρνηση του νησιού, μέχρι την έλευση των Ιωαννιτών Ιπποτών, το 1309. Τα σωζόμενα δείγματα της καλλιτεχνικής παραγωγής αυτής της περιόδου εντοπίζονται σε έξι συνολικά ναούς της πόλης και της υπαίθρου.

Τα μνημεία παρουσιάζονται κατά τη χρονολογική τους σειρά. Προηγείται η αναλυτική περιγραφή και η εικονογραφική εξέταση των παραστάσεων και ακολουθεί η τεχνοτροπική ανάλυση του ζωγραφικού διακόσμου με την προτεινόμενη χρονολόγηση. Αναλυτικότερα, εξετάζονται οι τοιχογραφίες του Αγίου Φανουρίου στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου, του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι, του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη θέση Κουφάς στο Παραδείσι, του Αγίου Νικήτα στη Δαματριά, του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα στην Απολακκιά (1289/90) και του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά στο Ασκληπειό. Δύο επιμέρους κεφάλαια της ενότητας του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα αναπτύχθηκαν εκτενέστερα, λόγω του ειδικού ενδιαφέροντός τους: το ένα από αυτά αφορά στη σπάνια επιγραφή *Η Ακηδιωκτενή* που συνοδεύει την παράσταση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας και το δεύτερο στην εικονογραφία και την τοπική λατρεία του αγίου Φιλήμονος, με αφορμή τη σπάνια παράστασή του στο ίδιο μνημείο. Δεδομένου ότι ο διάκοσμος του ναϋδρίου του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά αποδίδεται στον ζωγράφο των τοιχογραφιών του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, εξετάζεται από κοινού για τα δύο μνημεία, σε ένα ενιαίο κεφάλαιο, το ύφος του ζωγράφου και τα γνωρίσματα της τέχνης του.

Στο τελευταίο μέρος της μονογραφίας επιχειρείται η συνολική αποτίμηση της εξεταζόμενης καλλιτεχνικής παραγωγής: σχολιάζεται η δομή των εικονογραφικών προγραμμάτων, θίγονται επιμέρους ζητήματα της εικονογραφίας και της χορηγίας και αναλύονται οι τεχνοτροπικές τάσεις σε σχέση με τα μνημεία της Δωδεκανήσου και με τα καλλιτεχνικά ρεύματα του πρώτου και του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα.

Λέξεις κλειδιά

Βυζαντινή τέχνη · 13ος αιώνας · Μνημειακή ζωγραφική · Τοιχογραφίες · Δωδεκάνησα · Ρόδος

The study focuses on the monumental painting of the island of Rhodes, Greece, during the 13th century and specifically from the year 1204, when the Byzantine official Leo Gabalas took over the administration of the island, until the arrival of the Knights of Saint John in 1309. The remains of the artistic production are located in six churches in the town and the countryside of Rhodes.

The monuments in question are presented in chronological order. After the detailed description and iconographic examination follows the stylistic analysis of the wall paintings along with the proposed dating. In particular, the study deals with the frescoes of Hagios Phanourios in the Medieval Town of Rhodes, of the monastery of the Archangel Michael at Thari, of Hagios Ioannes Theologos at Kouphas in Paradeisi, of Hagios Niketas in Damatria, of Hagios Georgios Vardas in Apolakkia (1289/90) and of Hagios Georgios Kounaras in Asklepeio. Two sub-chapters concerning the wall paintings of the church of Hagios Georgios Vardas were expanded because of their special interest: one concerns the rare inscription *Akedioktene* which accompanies the representation of the Virgin Glykophilousa and the other deals with the iconography and local cult of Saint Philemon, following his rare representation in the church. Given that the paintings of the church of Hagios Georgios Kounaras in Asklepeio is ascribed to the same *hand* as that of Hagios Georgios Vardas, the painter's style in both monuments and the particularities of his art are examined in a special chapter.

In the final part of the book, the overall consideration of the artistic production is developed: the structure and order of the iconographic programmes are assessed, some interesting issues of iconography are discussed, as well as matters concerning the donors of the churches. The stylistic trends are analysed, compared with monuments from other Dodecanese islands and within the artistic currents of the first and second half of the 13th century.

Keywords

Byzantine art · 13th century · Monumental Painting · Wall Paintings · Dodecanese · Rhodes

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Προλογικό σημείωμα των *Σοφίας Καλοπίση-Βέρτη* και *Μαρίας Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*. 11
Preface by *Sophia Kalopissi-Verti* and *Maria Panayotidi-Kesisoglou*. 13

Πρόλογος 15
Εισαγωγή 19

Η Ρόδος τον 13ο αιώνα: τα γεγονότα, η κρατική
και εκκλησιαστική διοίκηση, ο πνευματικός βίος 23

Η ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ
Τα μνημεία του πρώτου μισού του 13ου αιώνα. Η τέχνη της εποχής των Γαβαλάδων
και ο προσανατολισμός προς τη Νίκαια 35
Η ζωγραφική στην πόλη της Ρόδου, έδρα του Λέοντος Γαβαλά:
το παράδειγμα του Αγίου Φανουρίου 35
Οι τοιχογραφίες του ιερού βήματος 37
Μια αριστοκρατική τάση ζωγραφικής 48
Η ζωγραφική σε ένα μοναστικό κέντρο: το καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ
στο Θάρι. Ίδρυμα του Λέοντος ή του Ιωάννη Γαβαλά; 59
Τα μηνύματα του τρούλου 61
Η απεικόνιση του ευαγγελιστή Ιωάννη και μια εικαστική απόδοση
του εξωνάρθηκα της μονής Πάτμου. 64
Τέσσερα θαύματα του Χριστού στην καμάρα του ιερού 67
Το ζωγραφικό ύφος των τοιχογραφιών. 73
Η σχέση με τις τοιχογραφίες του Αγίου Φανουρίου 81
Οι Γαβαλάδες, η Σαμαρείτιδα και μια άλλη πρόταση χρονολόγησης του μνημείου 84
Η ζωγραφική στην ύπαιθρο: ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στη θέση Κουφάς στο Παραδείσι
και η συγγένεια των τοιχογραφιών του με το Θάρι 91
Οι κολασμένοι της Δευτέρας Παρουσίας σε έναν χώρο ταφής. 94
Η Βάπτιση και οι δράκοντες των νερών 98
Ο στρατιωτικός άγιος Μερκούριος. 103
Διάκριση των στρωμάτων και αναχρονολόγηση. 104
Η τεχνοτροπική σχέση με το Θάρι ως ένδειξη δράσης εργαστηρίου 106

Τα μνημεία του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα. Ο τοπικός χαρακτήρας
της μνημειακής ζωγραφικής σε εποχή πολιτικής αστάθειας. 109

Το ασκηταριό του Αγίου Νικήτα στη Δαματριά:
η απάντηση των μοναχών στην επίσημη εκκλησιαστική πολιτική; 109
Δέηση και ιεράρχες στο ιερό βήμα 112
Το λαξευτό τέμπλο και οι προσκυνηματικές του «εικόνες» 114
Άγιος Νικήτας ή Άγιος Κήρυκος; 117
Ευαγγελιστές, εξαπτέρυγα σεραφείμ και προφητικά οράματα 121
Ο χριστολογικός κύκλος 125
Ολόσωμοι και στηθαίοι άγιοι 140
Διακοσμητικά θέματα 153
Μια ερμηνεία του εικονογραφικού προγράμματος 156
Ένας «ασκητικός» ζωγράφος 159
Ένας ρόδιος ζωγράφος σε δράση στην ύπαιθρο του νησιού
Ο Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας στην Απολακκιά και ο προσανατολισμός
προς την Κωνσταντινούπολη 166
Η κτητορική επιγραφή και ο Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος 166
Οι τοιχογραφίες του ιερού βήματος 170
Ο χριστολογικός κύκλος 173
Στηθαίοι άγιοι και αγίες 197
Η Παναγιά η Ακηδιωκτενή ή του Υδραγωγείου 204
Ολόσωμοι άγιοι και αγίες 216
Ο απόστολος Φιλήμων εκ των εβδομήκοντα, ένας σπάνιος άγιος 225
Διακοσμητικά θέματα 233
Τα μηνύματα του εικονογραφικού προγράμματος 233
Ο Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς στο Ασκληπειό: μια άλλη παραγγελία
για τον ανώνυμο ζωγράφο του Βάρδα 238
Το ύφος, η τεχνοτροπία και τα γνωρίσματα του ζωγράφου του Βάρδα 250

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ
Συμπεράσματα για τη μνημειακή ζωγραφική της Ρόδου τον 13ο αιώνα 267
Ζητήματα εικονογραφίας 268
Χορηγοί και ζωγράφοι 275
Τεχνοτροπικές τάσεις 283
Η σχέση με τη ζωγραφική στα υπόλοιπα Δωδεκάνησα 283
Οι δεσμοί με την τέχνη της Νίκαιας και το επαρχιακό ρεύμα 294

Summary 305
Συντομογραφίες- Βιβλιογραφία 321
Προέλευση εικόνων 336
Βιογραφικό σημείωμα συγγραφέως 337
Δημοσιεύματα της ΧΑΕ 339

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία (ΧΑΕ) με ιδιαίτερη ικανοποίηση παρουσιάζει το πρώτο βιβλίο της νέας εκδοτικής της προσπάθειας, *Ηλεκτρονικές Εκδόσεις της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* (*ΧΑΕ η-εκδόσεις*), η οποία θα περιλαμβάνει πρωτότυπες επιστημονικές μονογραφίες και συλλογές μελετών για θέματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης και αρχαιολογίας. Η νέα αυτή σειρά εγκαινιάζεται με την πρωτοβουλία και τη συνεργασία του Εθνικού Κέντρου Τεκμηρίωσης (ΕΚΤ) ως πιλοτική δράση για την ενίσχυση νέων έγκριτων μονογραφιών ανοικτής πρόσβασης στις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες, στο πλαίσιο της πράξης «Εθνικό Πληροφοριακό Σύστημα Έρευνας και Τεχνολογίας / Κοινωνικά Δίκτυα – Περιεχόμενο Παραγόμενο από Χρήστες» (ΕΠΣΕΤ-ΚΔ, Υποέργο 1). Το έργο υλοποιείται από το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ψηφιακή Σύγκλιση» (ΕΣΠΑ), με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης – Ευρωπαϊκό Ταμείο Περιφερειακής Ανάπτυξης και αποβλέπει στην ενίσχυση των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών.

Η νέα εκδοτική δραστηριότητα της ΧΑΕ, με τη συνεργασία και την υποστήριξη του ΕΚΤ, στοχεύει στην καθιέρωση υψηλής ποιότητας ηλεκτρονικών εκδόσεων που θα διατίθενται στο διαδίκτυο με ανοικτή πρόσβαση και συγκεκριμένες προδιαγραφές ποιότητας. Αυτές αφορούν τόσο το επιστημονικό και εκδοτικό τμήμα της παραγωγής (εκδοτικοί κανονισμοί, αξιολόγηση), όσο και το τεχνικό, το οποίο εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες της τεχνολογίας για να καταστήσει το βιβλίο και τα περιεχόμενά του διασυνδεδεμένα αντικείμενα στο διαδίκτυο (λ.χ. χρησιμοποιείται το σύστημα Chicago στις υποσημειώσεις, το οποίο επιτρέπει τη διασύνδεσή τους). Ταυτόχρονα οι *Ηλεκτρονικές Εκδόσεις* (*ΧΑΕ η-εκδόσεις*) θα δίνουν τη δυνατότητα ανοικτής πρόσβασης σε ήδη δημοσιευμένες και ψηφιοποιημένες μονογραφίες της ΧΑΕ. Για την υλοποίηση του πιλοτικού κατ' αρχάς προγράμματος εκφράζουμε ιδιαίτερες ευχαριστίες στη διευθύντρια του ΕΚΤ, δρα Εύη Σαχίνη, και στους συνεργάτες της, δρα Βικτωρία Τσουκαλά και δρα Αλέξανδρο Ναυπλιώτη, για την εμπιστοσύνη τους, την άψογη συνεργασία και την αποτελεσματικότητά τους.

Προσηλωμένη στο στόχο της ταχείας διάδοσης και εύκολης πρόσβασης στην επιστημονική γνώση, η ΧΑΕ, μια από τις παλαιότερες επιστημονικές εταιρείες της χώρας, που ιδρύθηκε το 1884, προέβη στη νέα αυτή εκδοτική δραστηριότητα. Με αυτό τον τρόπο συνεπικουρείται η τακτική ετήσια έκδοση του Δελτίου, το οποίο επίσης από το 2012 εκδίδεται και ηλεκτρονικά σε συνεργασία με το ΕΚΤ (www.deltionchae.org/), καθώς συνεχίζεται η δημοσίευση μονογραφιών σε ηλεκτρονική μορφή, σύμφωνα με τα σύγχρονα δεδομένα. Η νέα αυτή εκδοτική δράση θα λειτουργεί παράλληλα με τη σειρά *Τετράδια Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, στην οποία έχουν ήδη κυκλοφορήσει εννέα μονογραφίες και η οποία ελπίζουμε ότι θα εξακολουθήσει να εμπλουτίζεται.

Ως πρώτη μονογραφία της νέας ηλεκτρονικής σειράς της ΧΑΕ επιλέχθηκε, ύστερα από ανοικτή προκήρυξη και εσωτερική και εξωτερική αξιολόγηση, η μονογραφία που συνέταξε η δρ Κωνσταντία Κεφαλά με τίτλο *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στις εκκλησίες της Ρόδου.* Η μελέτη βραβεύτηκε το 2014 από τη ΧΑΕ με το βραβείο στη μνήμη Τίτου Παπαμαστοράκη. Στο βιβλίο η συγγραφέας παρουσιάζει ενδελεχώς και τεκμηριωμένα τη μνημειακή τέχνη της Ρόδου κατά την ταραγμένη περίοδο του 13ου αιώνα, την αξιολογεί σε σχέση με τη ζωγραφική στα υπόλοιπα Δωδεκάνησα, τη συσχετίζει με τις ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν στο νησί και προβάλλει τους δεσμούς με την τέχνη της Νίκαιας και της Κωνσταντινούπολης παράλληλα με τη σταδιακή επικράτηση τοπικών επαρχιακών τάσεων.

Ευχαριστούμε θερμά τους ανώνυμους κριτές για την αξιολόγηση της μονογραφίας. Για την έγκαιρη προετοιμασία του ηλεκτρονικού βιβλίου υπό συνθήκες μεγάλης χρονικής πίεσης, την εξαιρετική συνεργασία και την αποτελεσματικότητα ευχαριστούμε θερμά τον γραφίστα κ. Σωτήρη Παπαδήμα και την επιμελήτρια του κειμένου κ. Χριστίνα Τζωρτζάκη-Μητροπούλου. Στην υλοποίηση του ηλεκτρονικού βιβλίου συνέβαλε καθοριστικά η δρ Ιωάννα Μπίθα, μέλος του Δ.Σ., την οποία επίσης ευχαριστούμε. Ευχαριστίες οφείλουμε στο Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών και στην Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου για την παραχώρηση του μεγαλύτερου μέρους των φωτογραφιών.

Πιστεύουμε ότι η πρωτοτυπία και εγκυρότητα της έρευνας, η αξιολόγηση και η αυστηρή τήρηση των προδιαγραφών και των διαδικασιών έκδοσης θα εξασφαλίζουν την υψηλή ποιότητα των ηλεκτρονικών εκδόσεων της Εταιρείας. Ευχόμαστε και ελπίζουμε η νέα ηλεκτρονική σειρά, *Ηλεκτρονικές Εκδόσεις της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας,* να συνεχιστεί και να καθιερωθεί στο μέλλον, παράλληλα με την έντυπη σειρά των *Τετραδίων Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης,* ώστε να γίνεται ευρύτερα γνωστή και να αναδεικνύεται η πολύ σημαντική ελληνική επιστημονική παραγωγή.

Η Πρόεδρος της ΧΑΕ
Σοφία Καλοπίση-Βέρτη
Ομότιμη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Αθηνών

Η Γενική Γραμματέας της ΧΑΕ
Μαρία Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου
Ομότιμη Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Αθηνών

PREFACE

The Christian Archaeological Society (ChAE) is particularly pleased to present the first volume in its new publication effort, *Ηλεκτρονικές Εκδόσεις της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (ΧΑΕ η-εκδόσεις) / Online Publications of the Christian Archaeological Society (ChAE e-press)*, which will include original scholarly monographs and collections of studies on topics in Byzantine and Post-Byzantine art and archaeology. This new series is being inaugurated at the initiative and with the collaboration of the National Documentation Centre as a pilot activity to encourage the publication of new and reputable open access monographs in the humanities and social sciences within the framework of the action "National Information System for Research & Technology / Social Networks - User Generated Content" (Sub-project 1). The project is being implemented by the National Documentation Centre within the framework of the Operational Programme "Digital Convergence" (NSRF), co-funded by Greece and the European Union - European Regional Development Fund, in an effort to strengthen the humanities and social sciences.

This new publishing activity by ChAE, with the collaboration and support of the National Documentation Centre, aims to establish high-quality electronic publications which will be available online through open access and with explicit quality standards. This involves both the scholarly and publishing sides of production (publication rules, assessment) as well as the technical one, which takes advantage of the possibilities offered by technology to make the book and its contents interlinked online objects (e.g., the Chicago system is employed for footnotes, which allows such linking). At the same time, *Online Publications (ChAE e-press)* will offer open access to already-published and digitized ChAE monographs. For the realization of this initial pilot programme, we extend especial thanks to the Director of the National Documentation Centre, Dr. Evi Sachini, and her collaborators Dr. Victoria Tsoukala and Dr. Alexandros Nafpliotis for their trust in us, their excellent collaboration, and their effectiveness.

With the goal of prompt dissemination and easy access to scientific knowledge, a goal to which ChAE one of the country's oldest scientific societies, has been dedicated since its founding in 1884, ChAE has proceeded to this action, supporting the regular publication of its *Deltion*, which since 2012 has also been published online in collaboration with the National Documentation Centre (ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion). In this way, publication of ChAE monographs will continue in online format in accordance with contemporary standards. This new publication activity will operate in parallel to the series *Studies of Christian Archaeology and Art* (*Τετράδια Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης*), in which nine monographs have already been published, and which we hope will continue to be enriched.

The first monograph to be selected in ChAE's new e-publishing series following an open call for submissions and internal-external assessment is that by Dr. Konstantia Kefala entitled *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στις εκκλησίες της Ρόδου (Thirteenth-Century Wall Paintings in the Churches of Rhodes).* In 2014, ChAE awarded the study a prize in memory of Titos Papamastorakis. In this volume, the author offers a detailed and documented presentation of the monumental art of Rhodes during the turbulent 13th century, evaluating it in relation to painting in the other islands of the Dodecanese, relating it to the historical, political, and social conditions prevailing on the island, and showing its links with the art of Nicaea and Constantinople, along with the gradual dominance of local provincial tendencies.

We warmly thank the anonymous readers for reviewing the monograph. Our warm thanks go to graphic designer Sotiris Papadimas and text editor ChristinaTzortzaki-Mitropoulou for their timely preparation of this e-publication under tremendous time pressure, for the excellent collaboration and efficacy. The contribution of Dr. Ioanna Bitha, a member of the ChAE administrative board, was decisive in making the publication of this volume possible. We thank her very much. Thanks are also owed to the Research Centre for Byzantine and Post-Byzantine Art of the Academy of Athens, and to the Ephorate of Antiquities of Dodecanese for granting publication rights to most of the volume's photographs.

We believe that the originality and validity of research as well as assessment and strict compliance with the standards and procedures for publication will ensure the high quality of the Society's online publications. It is our hope and wish that this new online series, *ChAE e-press*, will continue and become established in the future alongside the print series *Studies of Christian Archaeology and Art* so that important Greek scientific-scholarly production may become widely-known and receive the prominence it deserves.

The President of ChAE
Sophia Kalopissi-Verti
Professor Emerita University of Athens

The Secretary General of ChAE
Maria Panayotidi-Kesisoglou
Professor Emerita University of Athens

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Είναι μεγάλη τιμή για μένα που το Διοικητικό Συμβούλιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, εγκαινιάζοντας τη σειρά των ηλεκτρονικών της εκδόσεων, έκανε δεκτή τη μονογραφία αυτή. Η συγγραφή της είναι καρπός πολύχρονης μελέτης της μνημειακής ζωγραφικής της Ρόδου και το βιβλίο αυτό αποτελεί ώριμη μορφή της ομότιτλης διδακτορικής διατριβής που εγκρίθηκε από το Πανεπιστήμιο Αθηνών, το 2012. Το ενδιαφέρον μου για τη βυζαντινή αρχαιολογία και την τέχνη της Δωδεκανήσου, όμως, είναι πολύ παλιότερο. Άρχισε τον Ιούλιο του 1994, τότε που, τριτοετής φοιτήτρια του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας, μπήκα για πρώτη φορά σε καράβι, με προορισμό την Κω και την ανασκαφή του παλαιοχριστιανικού οικισμού της Καρδάμαινας, που διηύθυναν οι καθηγήτριες κ.κ. Σοφία Καλοπίση-Βέρτη και Μαρία Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου. Δεν θα μπορούσα επ'ουδενί να φανταστώ τότε πως, είκοσι ένα χρόνια αργότερα, οι ίδιες κυρίες θα αναλάμβαναν την επιστημονική ευθύνη και τον συντονισμό μιας έκδοσης, στην οποία θα ήμουν εγώ η συγγραφέας.

Ίσως να μην είχα ποτέ την τόλμη να αποδυθώ σε ένα τέτοιο εγχείρημα, εάν δεν με ωθούσαν οι συνεχείς προτροπές και η αδιάκοπη μέριμνα της κ. Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου, η οποία ευθύνεται και για τη μύησή μου στη γνώση και τη γοητεία που κρύβει η βυζαντινή τέχνη. Καθηγήτριά μου από τα πρώτα κιόλας χρόνια των σπουδών μου, ανέλαβε στη συνέχεια την εποπτεία των μεταπτυχιακών σπουδών και της διδακτορικής μου διατριβής και, με το έμφυτο χάρισμά της να διδάσκει, κατηύθυνε την έρευνά μου, συμβουλεύοντας, προτείνοντας, καθοδηγώντας. Το ενδιαφέρον της για μένα, ειλικρινές, ανθρώπινο και ουσιαστικό, η ηθική στήριξη που μου προσφέρει εδώ και πολλά χρόνια και οι φροντίδες της στο *να ανακαλύψουμε τον δρόμο μας*, όπως συνήθιζε πάντοτε να μας λέει –μια φράση που έκρυβε πολύ περισσότερα από όσα φανέρωνε–, ήταν συγκινητικά και για όλα αυτά της οφείλω ένα από καρδιάς ευχαριστώ.

Τις πιο θερμές ευχαριστίες χρωστώ, επίσης, στην κ. Σοφία Καλοπίση-Βέρτη και στον κ. Νίκο Γκιολέ που, ως μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής, παρακολούθησαν με μεγάλη υπομονή την πρόοδο της μελέτης. Η αυστηρά μαθηματική σκέψη της πρώτης και ο έξοχος τρόπος να οργανώνει τις ιδέες της, η μεθοδικότητα και η ευρύτητα του δεύτερου υπήρξαν για μένα πρότυπα στη διαδικασία της δόμησης αυτής της εργασίας. Πέραν αυτών, η κ. Καλοπίση-Βέρτη επωμίσθηκε το καθήκον να φέρει σε πέρας τον συντονισμό των εμπλεκομένων φορέων και τις συνεννοήσεις με το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης, ξοδεύοντας πολύ χρόνο για να με εφοδιάσει με όλες τις απαιτούμενες οδηγίες, κατευθύνσεις και συμβουλές προκειμένου να υλοποιηθεί η ιδέα της προσαρμογής του γραπτού στις απαιτήσεις και τις προδιαγραφές της σύγχρονης τεχνολογίας.

Στη διαδικασία ωρίμανσης της μελέτης συνέβαλαν οι παρατηρήσεις των μελών της εξεταστικής επιτροπής της διατριβής, κ.κ. Βικτωρίας Κέπετζη, Μαρίας Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Τριανταφυλλίτσας Μανιάτη-Κοκκίνη και Βασιλικής Φωσκόλου, τις οποίες οφείλω να ευχαριστήσω για μιαν

ακόμα φορά. Ευχαριστώ πολύ και τους ανώνυμους κριτές της τελικής μονογραφίας που διάβασαν και αξιολόγησαν το κείμενό μου, προσφέροντας πολύτιμες συμβουλές.

Τα βυζαντινά μνημεία της Ρόδου ξεκίνησα σιγά-σιγά να τα γνωρίζω από το έτος 1996, όταν προσλήφθηκα ως αρχαιολόγος στην 4η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων. Για όλα τα επόμενα χρόνια και μέχρι σήμερα είχα τη μεγάλη τύχη να εργάζομαι στα Δωδεκάνησα, περιβαλλόμενη από έγκριτους επιστήμονες και θαυμάσιους συναδέλφους και με πρώτο προϊστάμενό μου τον αείμνηστο Ηλία Κόλλια, τον *πνευματικό* μου πατέρα, που μου πρόσφερε γενναιόδωρα και από μιας αρχής την αγάπη και τη στοργή του. Το κείμενο που δημοσιεύεται σήμερα, αν και ολοκληρωμένο πλέον, θα παραμένει για μένα ημιτελές, αφού δεν έτυχε της δικής του έγκρισης και διόρθωσης. Τις πιο ειλικρινείς ευχαριστίες μου απευθύνω, επίσης, στην κ. Μάνια Μιχαηλίδου, επί σειρά ετών διευθύντρια της 4ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων και νυν προϊσταμένη της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου, για την εμπιστοσύνη με την οποία με τίμησε από την αρχή, παρά το νεαρόν τότε της ηλικίας μου και την απύθμενη απειρία μου, και για τη στήριξη που μου παρέχει εδώ και πολλά χρόνια με τον δικό της, αθόρυβο, διακριτικό και ουσιαστικό τρόπο.

Την κ. Μιχαηλίδου προσωπικά ευχαριστώ ακόμα για τη χορήγηση της άδειας δημοσίευσης φωτογραφιών από το Αρχείο της Εφορείας, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται και ορισμένες σπάνιες φωτογραφίες των εξεταζόμενων μνημείων από την περίοδο της Ιταλοκρατίας. Χάριτες οφείλω, επίσης, στην Εφορευτική Επιτροπή του Κέντρου Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών, και ιδιαιτέρως στον ακαδημαϊκό κ. Παναγιώτη Βοκοτόπουλο και τη διευθύνουσα του Κέντρου κ. Γιάννα Μπίθα, για την ευγενική παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης φωτογραφιών, οι λήψεις των οποίων οφείλονται στον ρόδιο Νίκο Κασέρη.

Στη μελέτη των ροδιακών τοιχογραφιών του 13ου αιώνα με είχε ωθήσει από τα πρώτα κιόλας χρόνια της εργασιακής μου σχέσης με την Εφορεία, η Γκέλη Κατσιώτη, ηθική αυτουργός του τολμήματος, συνάδελφος τότε, σήμερα αδελφική φίλη. Παρότι δεν αρέσκεται στις ευχαριστίες, είναι υποχρεωμένη, για μία ακόμα φορά, να γίνει ο αποδέκτης της ευγνωμοσύνης που νιώθω για εκείνη. Οι ατέρμονες συνομιλίες μας για θέματα που άπτονται των κοινών μας ενδιαφερόντων, πέραν από χρήσιμες, ήταν κυρίως απολαυστικές. Έχοντας η ίδια ασχοληθεί εις βάθος με τη μελέτη της τέχνης του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα, υπήρξε πολύτιμη αρωγός σε κάθε ερευνητικό βήμα, ενώ η πίστη της σε μένα με δυνάμωνε, ιδίως τις στιγμές της κόπωσης.

Όλα αυτά τα χρόνια, τα γεμάτα ενθουσιασμούς και απογοητεύσεις, και άλλοι πολλοί, διαλεχτοί και αγαπημένοι φίλοι στάθηκαν στο πλευρό μου: η Ελευθερία Καντή, η Άννα Μαρία Κάσδαγλη, ο Μιχάλης Κάππας, η Νιόβη Μπούζα, ο Γιώργος Νίνος, ο Σωτήρης Πατατούκος και ο Γιώργος Σταλίδης ήταν σύμμαχοι στην προσπάθεια, καθένας με τον δικό του τρόπο. Τους εκφράζω ολόψυχες τις ευχαριστίες μου. Ευχαριστώ, ακόμα, για πολλούς, δικούς μου λόγους, τον Θοδωρή, το *αρχοντόπουλό* μας, που *δραπέτευσε* και λείπει από καιρό, και όμως βρίσκεται ακόμα ανάμεσά μας…

Στην τελευταία διασταύρωση ετούτης της διαδρομής είχα την ανέλπιστη ευκαιρία να ξαναβρεθώ με μια παλιά μου φίλη και συμφοιτήτρια από τα χρόνια της Καρδάμαινας, τη Χριστίνα Τζωρτζάκη, που ανέλαβε την επιμέλεια του κειμένου. Είχα, όμως, και την τύχη να συναντήσω έναν εξαιρετικό συνεργάτη, τον Σωτήρη Παπαδήμα που κοπίασε πραγματικά για την καλλιτεχνική επιμέλεια της έκδοσης και μας υπέμεινε στωικά και αγόγγυστα, ακόμα και όταν αυτή του η υπομονή δεν μας άξιζε. Η αρτιότητα

της έκδοσης οφείλει πολλά και στους δύο· οφείλει εξίσου πολλά στην έμπειρη και κοφτερή ματιά και στις καίριες παρεμβάσεις της αγαπημένης φίλης Γιάννας Μπίθα. Για τις φροντίδες της σε όλη αυτή την περιπέτεια, από την αρχή μέχρι το τέλος, δεν υπάρχουν λόγια ευχαριστίας ούτε τρόπος να ξεχρεωθώ…

Άφησα για το τέλος τους πιο ανυποψίαστους συνεργούς, την οικογένειά μου. Η μητέρα και η αδερφή μου ανέλαβαν εξ ολοκλήρου την ηθική μου υποστήριξη από τότε που χάθηκε το ακλόνητο σημείο μας, ο κληροδότης της μνήμης και της αγωνιστικότητας, η *πλατφόρμα* της ψυχής μας, ο πιο ακέραιος και συνεπής ιδεολόγος που έχω ποτέ συναντήσει, ο πατέρας μου. Στην τιτάνια, κυρίως στα τελειώματά της, προσπάθεια της συγγραφής είχα μαζί μου τρεις ακόμα συνταξιδιώτες: τον Γιάννη, που συντροφεύει εδώ και χρόνια και *μοιράζεται*, με την κυριολεξία της λέξης, τη ζωή μου και, τα τελευταία χρόνια, τα δύο παιδάκια μας, τη Μαργαρίτα και τον Μιχάλη. Και αν κάποτε, κάτω από την ασφυκτική πίεση του χρόνου και των υποχρεώσεων, πίστευα πως η έρευνά μου ίσως και να μην τέλειωνε ποτέ *εξαιτίας* τους, τώρα πια, με την ψυχραιμία που χαρίζει στα πράγματα η απόσταση, μπορώ να είμαι σίγουρη πως ολοκληρώθηκε ακριβώς και αποκλειστικά *χάρις* σε αυτούς.

Ρόδος, Σεπτέμβριος 2015 *Κωνσταντία Κεφαλά*

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η μελέτη των τοιχογραφιών της Ρόδου ξεκίνησε κατά την περίοδο της Ιταλοκρατίας (1912-1948), όταν η αρμόδια για τα ζητήματα που άπτονταν της προστασίας και της ανάδειξης των μνημείων ιταλική Εφορεία Μνημείων και Ανασκαφών Δωδεκανήσου ανέλαβε τη συντήρησή τους, ασχέτως με τις όποιες αστοχίες και την κριτική που θα μπορούσε σήμερα να ασκηθεί στα αποτελέσματά της. Το φιλόδοξο πρόγραμμα εργασιών των ιταλών επιστημόνων, το οποίο, σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, περιελάμβανε δραστικότατες επεμβάσεις, επεκτεινόμενο ενίοτε και στην επιζωγράφηση χαμένων παραστάσεων και αλλοιώνοντας εν μέρει την αυθεντικότητα των σωζόμενων λειψάνων, διέσωσε, ωστόσο, εν πολλοίς ορισμένες τοιχογραφημένες εκκλησίες της βυζαντινής περιόδου. Τότε εμφανίστηκαν και οι πρώτες δημοσιεύσεις των μνημείων, μεταξύ των οποίων και η μονογραφία του Cesare Brandi για τον σπηλαιώδη ναό του Αγίου Νικήτα στη Δαματριά [«La capella rupestre del monte Paradiso», *Memorie dell'Istituto Storico-Archeologico di Rodi* III (1938): 7-13], στην οποία η εξεταζόμενη ζωγραφική αξιολογήθηκε με βάση την υπάρχουσα, ελλιπή τότε, βιβλιογραφία, προσφέροντας στην επιστημονική κοινότητα τα πρώτα πορίσματα και αξιόλογο φωτογραφικό υλικό.

Αμέσως μετά την Ενσωμάτωση της Δωδεκανήσου στο ελληνικό κράτος, το έτος 1948, ο Αναστάσιος Ορλάνδος αφιέρωσε στα μνημεία της Ρόδου τον έκτο τόμο του *Αρχείου των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος*, περιλαμβάνοντας σε αυτόν και ένα εκτεταμένο κεφάλαιο για την αρχιτεκτονική και τη ζωγραφική του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα στην Απολακκιά, του έτους 1289. Οι επόμενοι ερευνητές των τοιχογραφιών του 13ου αιώνα, ανατρέχοντας στην εν λόγω δημοσίευση, όπως ήταν φυσικό, χρησιμοποίησαν την ακριβώς χρονολογημένη εκκλησία, με τον χαρακτηριστικό για την εποχή ζωγραφικό της διάκοσμο, ως σημείο αναφοράς και οδηγό για τη σύγκριση και τη χρονολογική τοποθέτηση και άλλων τοιχογραφημένων ναών του ελλαδικού χώρου. Το 1994, η Patrizia Angiolini Martinelli, σε εξειδικευμένη μελέτη της, δημοσίευσε ορισμένες παρατηρήσεις της στην τεχνοτροπία του μνημείου, αν και με εσφαλμένη αναφορά στην αφιέρωσή του [«Gli affreschi della chiesa di S. Giovanni Vardas ad Apolakkia. Note preliminari», *CorsiRav* 42 (1995): 553-564]. Για τον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, τέλος, κυκλοφόρησε το έτος 1998 σύντομος οδηγός του επίτιμου Εφόρου Αρχαιοτήτων Ιωάννη Βολανάκη.

Τη δεκαετία του 1950, δημοσιεύθηκαν, επίσης, το συγκεντρωτικό άρθρο του ιταλού Pietro Lojacono για ορισμένα τοιχογραφημένα μνημεία του νησιού [«Pitture parietali bizantine rodiote», στο *Studi Bizantini e Neoellenici, Atti dell'VIII Congresso Internazionale di Studi Bizantini* (*Palermo, 3-10 aprile 1951*), επιμ. Silvio Guiseppe Mercati, τ. II (Roma: Associazione Nationale per gli Studi Bizantini, 1953), 175-186] και ένα ακόμα άρθρο του ιδίου με θέμα τη μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι [«Il monastero di Tharì presso Alaerma nell'isola di Rodi», *Palladio, Rivista di Storia dell'Architettura,* IV (ottobre-dicembre 1951): 153-160]. Με τα παραπάνω μνημεία είχε ασχοληθεί ο Lojacono κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο νησί, την περίοδο της ιταλικής κατοχής.

Τον ζωγραφικό διάκοσμο του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι, ενός μνημείου καθοριστικού για την κατανόηση της βυζαντινής τέχνης της Ρόδου, δημοσίευσε πλήρως, σε πρόσφατη μονογραφία της, η επίτιμη Έφορος Αρχαιοτήτων Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, καλύπτοντας ένα μεγάλο κενό στη μελέτη της ζωγραφικής της περιόδου. Η ίδια, έχοντας υπηρετήσει για πολλά χρόνια ως επιμελήτρια αρχαιοτήτων στα Δωδεκάνησα και γνωρίζοντας εις βάθος τη βυζαντινή τέχνη της περιοχής, παρουσίασε, επίσης, με συντομία ορισμένα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής της Ρόδου κατά τον 13ο αιώνα στο άρθρο της με τίτλο «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου κατά το 13ο αιώνα. Η περίπτωση της Ρόδου και της Νάξου» [στο *Η βυζαντινή τέχνη μετά την τετάρτη σταυροφορία. Η τετάρτη σταυροφορία και οι επιπτώσεις της*, *Διεθνές συνέδριο* (*Ακαδημία Αθηνών*, *9-12 Μαρτίου 2004*) (Αθήνα: Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Ακαδημία Αθηνών, 2007), 13-24].

Τη συστηματική και εις βάθος σπουδή των μνημείων της Ρόδου καθιέρωσε, ωστόσο, ο αείμνηστος Ηλίας Κόλλιας. Η εμβριθής επιστημονική του ενασχόληση με τη βυζαντινή τέχνη του νησιού αντικατοπτρίζεται τόσο στις ευσύνοπτες και περιεκτικές αναφορές που περιέχονται στους σχετικούς τόμους των Χρονικών του *Αρχαιολογικού Δελτίου* και των *Αρχαιολογικών Αναλέκτων εξ Αθηνών*, όσο και στη συνολικότερη θεώρησή της, την οποία επιχείρησε σε πλήθος άρθρων και στα πολύ γνωστά εγχειρίδιά του, *Οι ιππότες της Ρόδου. Το παλάτι και η πόλη* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1991) και *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το παλάτι του μεγάλου μαγίστρου* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1994). Αν και ο ίδιος επικεντρώθηκε κυρίως στη μελέτη της ιπποτικής τέχνης, οι γνώσεις του για τη βυζαντινή Δωδεκάνησο ήταν αξιοθαύμαστες, υπερβαίνοντας κατά πολύ το συγγραφικό του έργο, το οποίο θα είχε οπωσδήποτε συμπληρωθεί, εάν δεν διακοπτόταν από τον αιφνίδιο θάνατό του. Επί σειρά ετών, ως Έφορος Αρχαιοτήτων, μερίμνησε για τη συντήρηση και την ανάδειξη των μνημείων και ως ερευνητής προικισμένος με οξύτατη διάνοια και εκλεπτυσμένο πνεύμα, έθεσε τις βάσεις της μελέτης της ροδιακής ζωγραφικής με τη διδακτορική του διατριβή και με τις θεμελιώδεις εργασίες του για τα Δωδεκάνησα.

Επάνω σε αυτά τα θεμέλια, η αρχαιολόγος της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου δρ Αγγελική Κατσιώτη, έχοντας παρουσιάσει ήδη σε άλλες μελέτες της πτυχές της δωδεκανησιακής τέχνης, δημοσίευσε το πληρέστατο, συγκεντρωτικό άρθρο της για τη μνημειακή ζωγραφική του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα [«Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα», *ΑΔ* 51-52 (1996-1997), Μελέτες: 269-302], όπου παρουσίασε τους γενικούς άξονες της τέχνης της εποχής στην περιοχή αυτή, έθιξε ζητήματα εικονογραφίας και τεχνοτροπίας και έθεσε ζωτικής σημασίας προβληματισμούς.

Η παρούσα εργασία εστιάζεται στη μελέτη των σωζόμενων λειψάνων της μνημειακής ζωγραφικής της Ρόδου κατά τον 13ο αιώνα και, σε μια εκτενέστερη μορφή της, εγκρίθηκε ως διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο των Αθηνών, το 2012. Ως αφετηρία της μελέτης ετέθη το έτος 1204, όταν, αμέσως μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους, ο βυζαντινός διοικητής Λέων Γαβαλάς, αυτοανακηρυσσόμενος ως ανεξάρτητος τοπικός άρχοντας, ηγήθηκε της περιοχής για ικανό χρονικό διάστημα, υπό την επικυριαρχία της αυτοκρατορίας της Νίκαιας. Το χρονολογικό της πέρας δεν είναι άλλο από το έτος 1309, οπότε και η έλευση των Ιωαννιτών Ιπποτών θα σηματοδοτήσει μια νέα πορεία στο ιστορικό γίγνεσθαι και στα καλλιτεχνικά δρώμενα της νήσου.

Τα δείγματα της καλλιτεχνικής παραγωγής αυτής της περιόδου, ανισομερώς κατανεμημένα, καλύπτουν ολόκληρο το εύρος του αιώνα. Από το πρώτο ήμισυ σώζονται πολύ αποσπασματικά ορισμένες, ελάχιστες μεν, αλλά υψηλής ποιότητας τοιχογραφίες σε τρεις εκκλησίες του νησιού. Από τη δεύτερη πεντηκονταετία του 13ου αιώνα, τα δύο εκ των τριών, επίσης, σωζόμενων μνημείων διατηρούν σε αρκετά μεγάλη έκταση το εικονογραφικό τους πρόγραμμα, προσφέροντας τη δυνατότητα, πέραν της τεχνοτροπικής ανάλυσης, της παρατήρησης των εικονογραφικών δεδομένων και της σύνθεσης των προγραμμάτων. Την παρουσίαση των τοιχογραφιών με τη χρονολογική τους σειρά, ανά εξεταζόμενο μνημείο, ακολουθούν γενικά συμπεράσματα για την τέχνη της εποχής.

Η ΡΟΔΟΣ ΤΟΝ 13ο ΑΙΩΝΑ

ΤΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ, Η ΚΡΑΤΙΚΗ ΚΑΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΔΙΟΙΚΗΣΗ, Ο ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΣ ΒΙΟΣ

Για την ιστορία της Ρόδου κατά τον 13ο αιώνα, ιδίως κατά τις τελευταίες δεκαετίες του, οι πηγές δεν είναι ιδιαιτέρως εύγλωττες. Είναι γνωστό πως, έπειτα από την άλωση της Κωνσταντινούπολης και τον διαμελισμό της αυτοκρατορίας, το 1204[1], το νησί διοικήθηκε από τον Λέοντα Γαβαλά[2], έναν αυτόκλητο τοπικό ηγεμόνα, στον οποίο είχε ανατεθεί η διακυβέρνηση της Ρόδου κατά τα τέλη του 12ου αιώνα, από τον αυτοκράτορα Ισαάκιο Β΄ ή από τον Αλέξιο Γ΄ Άγγελο[3]. Ο Λέων Γαβαλάς, εκμεταλλευόμενος τη διάλυση της κεντρικής εξουσίας, ανέλαβε τη διοίκηση του νησιού αυτόνομα για ορισμένα χρόνια[4], αλλά υποχρεώθηκε, το έτος 1226, να αποδεχθεί ως επικυρίαρχο τον αυτοκράτορα της Νίκαιας Ιωάννη Γ΄ Δούκα Βατάτζη, του οποίου, όμως δεν υπήρξε απολύτως πιστός σύμμαχος[5]. Ο άρχοντας της

1. Dionysios Zakythinos, «Crise monétaire et crise économique à Byzance du XIIIe au XVe siècle», *L'Hellénisme Contemporain* (Athènes, 1948) [=*Byzance: État, Société, Économie* (London: Variorum Reprints, 1973), X, 1-160]. Ο ίδιος, «La conquête de Constantinople en 1204, Venise et le partage de l'empire byzantin», στο *Venezia dalla prima crociata alla conquista di Constantinopoli del 1204* (Florence: Sansoni, 1965), 139-155. Averil Cameron, *The Byzantines* (Oxford: Blackwell, 2006), 50-53, χάρτης 5 στη σ. 51.

2. Μέλη του ίδιου, πιθανώς, οίκου έδρασαν στην περιοχή της Μικράς Ασίας, τον 13ο αιώνα. Το 1216, κάποιος Γαβαλάς αγοράζει εκτάσεις γαιών στην Έφεσο, ενώ το 1241, ο μέγας δρουγγάριος Γαβαλάς προξενεί καταστροφές σε κτήματα στις περιοχές της Σμύρνης, Miklosich και Müller, *Acta et Diplomata*, τ. IV, *Acta et Diplomata Monasteriorum et Ecclesiarum Orientis*, 1 (Vindobonae: C. Gerold, 1871), 254-255. Peter Charanis, «On the Social Structure and Economic Organization of the Byzantine Empire in the 13th Century and Later», *ByzSl* 12 (1951): 100. Γενικώς, το επώνυμο Γαβαλάς απαντά πολύ συχνά κατά τη βυζαντινή περίοδο: τον 11ο αιώνα, ως τοποτηρητής του θέματος των Ανατολικών αναφέρεται ο Κωνσταντίνος Γαβαλάς, Βασιλική Βλυσίδου, Ελένη Κουντουρά, Στυλιανός Λαμπάκης, Τηλέμαχος Λουγγής και Αλέξιος Σαββίδης, *Η Μικρά Ασία των θεμάτων. Έρευνα πάνω στη γεωγραφική φυσιογνωμία και προσωπογραφία των βυζαντινών θεμάτων της Μικράς Ασίας (7ος-11ος αι.)* (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 1998), 371 (ιγ΄). Σύμφωνα με κωδικογραφικό σημείωμα του έτους 1186, ο τότε επίσκοπος Νυμφαίου ονομαζόταν Λέων Γαβαλάς, Φλωρεντία Ευαγγελάτου-Νοταρά, *«Σημειώματα» ἑλληνικῶν κωδίκων ὡς πηγὴ διὰ τὴν ἔρευναν τοῦ οἰκονομικοῦ καὶ κοινωνικοῦ βίου τοῦ Βυζαντίου ἀπὸ τοῦ 9ου αἰῶνος μέχρι τοῦ ἔτους 1204* [Βιβλιοθήκη Σοφίας Σαριπόλου 47] (διατριβὴ ἐπί διδακτορίᾳ, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1982), 81, 215.

3. Για τη δυναστεία των Γαβαλάδων, Σαββίδης, «Ἡ Ρόδος καί ἡ δυναστεία τῶν Γαβαλάδων», 358-376. Ο ίδιος, «Η βυζαντινή δυναστεία των Γαβαλάδων», 405-428. Ο ίδιος, *Βυζαντινά στασιαστικά κινήματα*, 301-341. Επίσης, σποραδικές αναφορές, Anthony Luttrell, «The Latins and Life on the Smaller Aegean Islands, 1204-1453», στο *Latins and Greeks in the Eastern Mediterranean after 1204,* επιμ. Benjamin Arbel, Bernard Hamilton και David Jacoby (London: Frank Cass, 1989), 147. Αλκμήνη Σταυρίδου-Ζαφράκα, *Νίκαια και Ήπειρος τον 13ο αιώνα. Ιδεολογική αντιπαράθεση στην προσπάθειά τους να ανακτήσουν την αυτοκρατορία* [Εταιρεία Βυζαντινών Ερευνών 7] (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 1991), 49, 93. Ο Λέων Γαβαλάς ανακηρύχθηκε ηγεμόνας στο χρονικό διάστημα ανάμεσα στον Ιούλιο του 1203 και τον Απρίλιο του 1204, Jean Claude Cheynet, *Pouvoir et contestations à Byzance (963-1210)* (Paris: Publications de la Sorbonne, 1990), 150-151. Michael Angold, *Church and Society in Byzantium under the Comneni, 1081-1261* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 540.

4. Άλλωστε κατά τις πρώτες δεκαετίες μετά την άλωση, η αυτοκρατορία της Νίκαιας αγωνιούσε να εδραιώσει τα σύνορα της άμεσης επικράτειας και τις κτήσεις της. Για τις επιχειρήσεις του Θεόδωρου Α΄ Λάσκαρη ήδη από τα πρώτα χρόνια μετά το 1204, Πάρις Γουναρίδης, «Η χρονολογία της αναγόρευσης και της στέψης του Θεοδώρου Α΄ του Λασκάρεως», *Σύμμεικτα* 6 (1985): 59-71.

5. Σαββίδης, *Βυζαντινά στασιαστικά κινήματα,* 309-310, 329-330. Ο ίδιος, «Τα προβλήματα της ιστορίας της Καρπάθου κατά τη βυζαντινή-μεσαιωνική περίοδο. Μέρος Α΄: Η περίοδος ως τα μέσα του 13ου αιώνα», *Τετράμηνα* τχ. 65 (Άμφισσα, 2001), 50-88.

Ρόδου ήταν μια προσωπικότητα σθεναρή και ικανή για τους αποτελεσματικότερους διπλωματικούς ελιγμούς, αναλόγως προς τα εκάστοτε συμφέροντά του και έφερε τον τίτλο του καίσαρα, ο οποίος, κατά πάσα πιθανότητα, του αποδόθηκε από την αυτοκρατορική αρχή της Νίκαιας[6]. Οι αλλεπάλληλες αποστασίες του οδήγησαν τον Βατάτζη να εκστρατεύσει και πάλι εναντίον του, μάλλον περί το 1230, τέσσερα μόλις χρόνια μετά την αποδοχή της επικυριαρχίας του, και να δηώσει τη Ρόδο[7]. Ο Γαβαλάς υπήρξε εκ παραλλήλου πολύ καλός σύμμαχος των Βενετών[8], με τους οποίους συνήψε εμπορική και στρατιωτική συμφωνία, το 1234[9]. Η πολιτική της τήρησης ίσων αποστάσεων ανάμεσα στις δύο αντιμαχόμενες δυνάμεις συνεχίστηκε, καθώς, το 1235/6, ο ίδιος μετείχε ενεργά στην άκαρπη πολεμική επιχείρηση του Βατάτζη και του βούλγαρου τσάρου Ιβάν Β΄ Ασάν κατά των Λατίνων της Κωνσταντινούπολης[10].

Τον Λέοντα, ο οποίος διοίκησε το νησί έως τον θάνατό του, το 1240, διαδέχθηκε, λόγω έλλειψης άλλου άρρενος κληρονόμου, ο αδελφός του Ιωάννης, ο οποίος ανέλαβε τη διακυβέρνηση της Ρόδου για την επόμενη δεκαετία[11]. Αυτός υπήρξε συνεπέστερος στις υποχρεώσεις του απέναντι στον αυτοκράτορα της Νίκαιας, τον οποίο υπηρέτησε πειθήνια, αγνοώντας μάλιστα τις συναφθείσες εμπορικές συμφωνίες με τον βενετό δόγη. Από μια επιστολή που απεστάλη από τον φράγκο ηγεμόνα της Κύπρου Ερρίκο Α΄ Λουζινιάν προς τον Ιωάννη Γαβαλά, λίγο μετά το 1240, αντλείται η πληροφορία ότι ο τελευταίος είχε λάβει από τον Ιωάννη Γ΄ Βατάτζη τους τίτλους του «σεβαστοῦ», του «πανσεβάστου» και του «μεγάλου δούκα»[12], και μάλιστα είχε νυμφευθεί κάποια εξ αίματος συγγενή του, «σεβαστή»[13], αφού προσαγορεύεται

John Langdon, *John III Ducas Vatatzes' Byzantine Imperium in Anatolian Exile, 1222-1254: The Legacy of His Diplomatic, Military and Internal Program* (Los Angeles: University of California, 1978), 133-141.

6. Nikolaos Oikonomides, «La décomposition de l'empire byzantin à la veille de 1204 et les origines de l'empire de Nicée : à propos de la "Partitio Romaniae"», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. I, 18. Για την ιστορία της ευρύτερης περιοχής, Hélène Ahrweiler, «La politique agraire des empereurs de Nicée», *Byz* 28 (1958): 51-66.

7. Langdon, *John III Ducas Vatatzes' Byzantine Imperium*, ό.π. (υποσημ. 5), 140. Σαββίδης, «Ή Ρόδος καί ή δυναστεία τῶν Γαβαλάδων», 364. Έφη Ράγια, *Η κοιλάδα του Κάτω Μαιάνδρου στη βυζαντινή εποχή, ca. 600-1300. Γεωγραφία και ιστορία* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2009), 281. Εναντίον του επέδραμε, το 1233, ο Ανδρόνικος Παλαιολόγος, μέγας δομέστικος του Βατάτζη, Jean Claude Cheynet και Jean François Vannier, *Études prosopographiques* (Paris : Publications de la Sorbonne, 1986), 177. Mark Bartusis, *The Late Byzantine Army. Arms and Society, 1204-1453* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992), 24.

8. Michael Angold, *A Byzantine Government in Exile. Government and Society under the Laskarids of Nicaea (1204-1261)* (Oxford: Oxford University Press, 1975), 114. Donald Nicol, *Byzantium and Venice: A Study in Diplomatic and Cultural Relations* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 172. Angeliki Laiou, «Byzantine Trade with Christians and Muslims and the Crusades», στο *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, επιμ. Angeliki Laiou και Roy Parvitz Mottaheden (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2001), 185.

9. Η συνθήκη συντάχθηκε σε συνεργασία με αντιπρόσωπο του βενετού δόγη Giacomo Tiepolo, Σαββίδης, «Η βυζαντινή δυναστεία των Γαβαλάδων», 417. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου,* 259.

10. Savvides, «Rhodes from the End of the Gabalas Rule», 202, σημ. 6.

11. Αλέξιος Σαββίδης, *Μελέτες βυζαντινής ιστορίας 11ου-13ου αιώνα* (Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1986), 45-46.

12. Η επιστολή σώζεται στον Παλατινό κώδικα της Βατικανής Βιβλιοθήκης, Σαββίδης, «Ή Ρόδος καί ή δυναστεία τῶν Γαβαλάδων», 364. Ο τίτλος «σεβαστός», από τα τέλη του 12ου αιώνα, είχε απωλέσει την αυξημένη αρχικά σημασία του και απονεμόταν πλέον σε κατώτερους αξιωματούχους, Jean Claude Cheynet, «Dévaluation des dignités et dévaluation monétaire dans la seconde moitié du XIe siècle», *Byz* 53 (1983): 453-447. Ο ίδιος, «Le rôle de la "bourgoisie" constantinopolitaine (XIe-XIIe siècles)», *ZRVI* 46 (2009): 92. Leonora Neville, *Authority in Byzantine Provincial Society, 950-1100* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 31-34. Πρβλ. την περίπτωση του κτήτορα της Παναγίας της Κρίνας στη Χίο (1197), Charalambos Pennas, «Some Aristocratic Founders: The Foundation of Panaghia Krena on Chios», στο Perreault, *Les femmes et le monachisme byzantin,* 61-62.

13. Για την απόδοση του συγκεκριμένου αξιώματος σε γυναίκες, Ελένη Μαργάρου, *Τίτλοι και επαγγελματικά ονόματα γυναικών στο Βυζάντιο. Συμβολή στη μελέτη για τη θέση της γυναίκας στη βυζαντινή κοινωνία* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2000), 115-126.

«περιπόθητος γαμβρὸς τοῦ κραταιοῦ καὶ ἁγίου βασιλέως»[14]. Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι ο ίδιος, σε μια σειρά κοπών του τοπικού νομισματοκοπείου της Ρόδου, που κυκλοφόρησαν λίγο μετά το 1240, αποκαλείται «αὐθέντης» της Ρόδου και όχι «δοῦλος τοῦ βασιλέως»[15], όπως αναφερόταν ο Λέων στα δικά του νομίσματα[16].

Το 1248, η Ρόδος, κατά την απουσία του τοπικού άρχοντα Ιωάννη Γαβαλά, κατελήφθη από τον γενουατικό στόλο[17]. Η ισχυρή ναυτική δύναμη, που ανταγωνιζόταν σφοδρά τη Βενετία, εποφθαλμιούσε το νησί λόγω της πλεονεκτικής του θέσης στη λεκάνη της νοτιοανατολικής Μεσογείου. Ο Ιωάννης Γ΄ Βατάτζης απέστειλε εναντίον τους τον Ιωάννη Καντακουζηνό, δούκα του θέματος των Θρακησίων[18], που κατέπλευσε το 1249 και απώθησε, ενισχυόμενος εν συνεχεία από τον Θεόδωρο Κοντοστέφανο, τους Γενουάτες. Σύμφωνα με την αφήγηση του γεγονότος στις σύγχρονες πηγές, εκείνο το διάστημα ο Ιωάννης συνεκστράτευε με τον αυτοκράτορα στη Νικομήδεια και γι' αυτό δεν αναφέρεται η συμμετοχή του στις στρατιωτικές επιχειρήσεις[19]. Περί τα τέλη του 1250, ο Ιωάννης Γαβαλάς πέθανε και ο θάνατός του σήμανε τη λήξη της βραχύβιας δυναστείας του οίκου των Γαβαλάδων, που διήρκεσε για μία περίπου πεντηκονταετία[20].

14. Σπυρίδων Λάμπρος, «Δύο ἐπιστολαὶ περὶ 'Ρόδου», *NE* 6 (1909): 32-33. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου,* 259-260. Για την τακτική της σύναψης γάμων ως μέρος της βυζαντινής διπλωματίας, Ruth Macrides, «Dynastic Marriages and Political Kinship», στο *Byzantine Diplomacy, Papers from the Twenty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies, Cambridge, March 1990,* επιμ. Jonathan Shepard και Simon Franklin (Aldershot, Hampshire: Variorum, 1992), 263-280.

15. Σαββίδης, «Η βυζαντινή δυναστεία των Γαβαλάδων», 420. Είναι ενδιαφέρον ότι στον πειθήνιο Ιωάννη δεν αποδόθηκε ο ανώτερος τίτλος του καίσαρα, τον οποίο έφερε ο αδελφός του. Από τους ιστορικούς της εποχής αποκαλείται, επίσης, «κρατῶν» και «δεσπόζων» (Ακροπολίτης), «ἐπιστάτης» (Εφραίμ), «μέγας ἐξουσιαστής», Σαββίδης, «Η γενουατική κατάληψη της Ρόδου», 187, σημ. 19. Για τους τίτλους που αποδόθηκαν εν γένει από τους αυτοκράτορες της Νίκαιας, βλ. και François Bredenkamp, *The Byzantine Empire of Thessaloniki (1224-1242)* (Thessaloniki: Municipality of Thessaloniki, Thessaloniki History Center, 1996), 183-186.

16. Σχετικά με τη νομισματοκοπία στη Ρόδο επί Γαβαλάδων, Σπυρίδων Λάμπρος, «Ἀνέκδοτα νομίσματα τῶν ἐκ τῆς οἰκογενείας Γαβαλᾶ αὐθεντῶν», *Πανδώρα* 12 (1861-1862): 97-102. Gustave Schlumberger, *Numismatique de l'Orient latin* (Paris : Ernest Leroux, 1878), πίν. VIII.16-25, 29-31, πίν. IX.3, 7, 11, πίν. XIX.14-15, 20, πίν. XX.27. Michael Hendy, *Coinage and Money, 1081-1261* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks,1969), 296. Philip Grierson, *Byzantine Coins* (London – Berkeley – Los Angeles: Methuen – University of California Press,1982), 254-255. Ο ίδιος, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Michael VIII to Constantine XI, 1258-1453*, τ. I (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1999), 87. Για τις τοπικές νομισματικές κοπές του 13ου αιώνα, βλ. Άννα Μαρία Κάσδαγλη, «Χριστιανικά νομίσματα από τη Ρόδο. Μια πρώτη προσέγγιση», *ΔΧΑΕ* ΚΑ΄ (2000): 269-270. Η ίδια, «Ροδιακές χάλκινες κοπές στο 13ο αιώνα. Μια απόπειρα ταξινομήσεως», *ΝομΧρ* 25 (2006): 31-70.

17. Το γεγονός αναφέρεται από τον επίσημο ιστοριογράφο της Νίκαιας, τον Γεώργιο Ακροπολίτη, από τον Θεόδωρο Σκουταριώτη, που βασίζεται σε αυτόν, και από τον λίγο μεταγενέστερο Εφραίμ Αίνιο. Georgii Acropolitae Annales [CSHB] (Bonnae: Impensis Ed. Weberi, 1836), 92-95. Ephraemius [CSHB] (Bonnae: Impensis Ed. Weberi, 1840), 346. Σαββίδης, «Η γενουατική κατάληψη της Ρόδου», 188-189. Για τη δράση των Γενουατών στο νησί ήδη από τα τέλη του 12ου αιώνα, Élisabeth Malamut, *Les îles de l'empire byzantin, VIIIe-XIIe siècles*, τ. I-II (Paris : Publications de la Sorbonne, 1988), τ. I, 172-173, σημ. 253. Σύγκρουση ανάμεσα στους Βενετούς και τους Γενουάτες είχε σημειωθεί ήδη το 1192, έξω από τη Ρόδο, Laiou, «Byzantine Trade with Christians and Muslims», ό.π. (υποσημ. 8), 157.

18. Donald Nicol, *The Byzantine Family of Kantakouzenos (Cantacuzenus) ca. 1100-1460. A Genealogical and Prosopographical Study* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1968), 14.

19. Σαββίδης, «Η γενουατική κατάληψη της Ρόδου», 188-189. Για την επιτυχία του εναντίον των Γενουατών, ο Ιωάννης Γ΄ Δούκας Βατάτζης έλαβε συγχαρητήρια επιστολή από τον πεθερό του, τον γερμανό αυτοκράτορα Φρειδερίκο Β΄ Χοενστάουφεν, τον Σεπτέμβριο του 1250, Miklosich και Müller, *Acta et Diplomata*, τ. III, *Res Graecas Italasque Illustrantia* (Vindobonae: C. Gerold, 1865), 72-75. Jean Marie Martin, «O Felix Asia! Frédéric II, l'empire de Nicée et le "césaropapisme"», *TM* 14, *Mélanges Gilbert Dagron* (Paris : Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance, 2002), 473-483.

20. Οι πληροφορίες για την ύπαρξη διαδόχου, ο οποίος κατέφυγε, μετά το 1250, στην Κρήτη μαζί με τη μητέρα του, δεν επαληθεύονται. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου,* 262. Γεώργιος Μαρτίνης, *Ἱστορία τοῦ 13ου αἰῶνος τῆς Ρόδου καὶ τῶν γύρω νησιῶν* (Ρόδος, 1979), 37-40. Σαββίδης, «Ἡ Ρόδος καί ἡ δυναστεία τῶν Γαβαλάδων», 374. Ο ίδιος, «Η γενουατική κατάληψη της Ρόδου», 197-199.

Αν και δεν σώζονται γραπτές πηγές που να περιγράφουν την πολιτική κατάσταση που επικράτησε μέχρι το 1261, φαίνεται ότι από το έτος 1250 η Ρόδος υπήχθη απευθείας και οριστικά πλέον στην αυτοκρατορία της Νίκαιας[21]. Τα επόμενα χρόνια και παρά τις ταραχώδεις ιστορικές συνθήκες και την πολιτική αστάθεια, φαίνεται πως η βυζαντινή διοίκηση της Νίκαιας εξακολούθησε να λαμβάνει μέριμνα για τη Ρόδο και τη λοιπή νησιωτική περιφέρεια, όπως αποδεικνύεται από την παρουσία «απογραφέων» στην περιοχή της Δωδεκανήσου, τα έτη 1254 και 1263, εντεταλμένων να καταγράψουν την έγγειο ιδιοκτησία στα νησιά[22]. Ίσως μάλιστα η ευλόγως υποτιθέμενη, χωρίς ενδιάμεσους μεσολαβητές, υπαγωγή στην αυτοκρατορία της Νίκαιας, με τυχόν διορισμένο επιτετραμμένο της, να ευνόησε την εφαρμογή μιας συνεπέστερης διοικητικής εξάρτησης του νησιού από το κέντρο λήψης των αποφάσεων.

Έπειτα από τη θριαμβευτική ανακατάληψη της Πρωτεύουσας, το 1261, η εξουσία του βυζαντινού αυτοκράτορα διατηρήθηκε και αποκαταστάθηκε πλήρως στη Ρόδο, την οποία μάλιστα ο Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος παραχώρησε στον αδελφό του Ιωάννη, μέχρι το 1275[23]. Ιδιαιτέρως σημαντική είναι, επίσης, η έμμεση πληροφορία που αντλείται από κώδικα της Λαυρεντιανής Βιβλιοθήκης της Φλωρεντίας, όπου καταχωρίζεται το όνομα του πανσεβάστου Μιχαήλ, «μεγάλου ἄρχοντος τῆς Ἀνατολῆς καὶ κεφαλῆς τῆς νήσου ‘Ρόδου καὶ τῶν περὶ αὐτὴν Κυκλάδων νήσων»[24], ο οποίος, το έτος 1284, χορηγεί ομάδα επτά γραφέων για την αντιγραφή κώδικα με την Ερμηνεία του Θεοφυλάκτου Βουλγαρίας στα τέσσερα ευαγγέλια[25]. Η μνεία στρατιωτικού διοικητή στη συγκεκριμένη περιοχή, αυτήν την περίοδο, υποδηλώνει το αυτοκρατορικό ενδιαφέρον για την ενίσχυση της περιφερειακής διοίκησης, σε μια εποχή κρίσιμη για την ανασυγκρότηση του κράτους, όταν, μετά την παλινόρθωση της αυτοκρατορίας και την αδυναμία άσκησης αποτελεσματικού ελέγχου, αναζωπυρώνεται η ανάγκη της σύσφιξης των χαλαρών ήδη σχέσεων με τις απομακρυσμένες επαρχίες του Βυζαντίου.

21. Angold, *A Byzantine Government in Exile,* ό.π. (υποσημ. 8), 211, 249, 292. Πάρις Γουναρίδης, «Η τύχη της Ρόδου τον ΙΓ΄ αιώνα», *Σύμμεικτα* 15 (2002): 177-182. Η συνοριακή γραμμή που προσδιόριζε το εύρος της επικράτειας της αυτοκρατορίας της Νίκαιας άρχιζε από την περιοχή ανατολικά της Αμάστρεως στη Μαύρη Θάλασσα και συνέχιζε κατευθυνόμενη προς τον κόλπο της Μάκρης των μικρασιατικών παραλίων, απέναντι από τη Ρόδο, Ηλίας Γιαρένης, *Η συγκρότηση και η εδραίωση της αυτοκρατορίας της Νίκαιας. Ο αυτοκράτορας Θεόδωρος Α΄ Κομνηνός Λάσκαρις* (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 2008), 83.

22. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, *Βυζαντινά έγγραφα*, 164-169, 182-197.

23. Ruth Macrides, «The New Constantine and the New Constantinople -1261?», *BMGS* 6 (1980): 13-41. Savvides, «Rhodes from the End of the Gabalas Rule», 203. Σαββίδης, «Η γενουατική κατάληψη της Ρόδου», 199, σημ. 75, όπου και βιβλιογραφία. Peter Lock, *Οι Φράγκοι στο Αιγαίο (1204-1500),* μτφ. Γιώργος Κουσουνέλος (Αθήνα: Εκδόσεις Ενάλιος, 1998), 253. Από την περίοδο της βασιλείας του Μιχαήλ Η΄ θησαυρίζεται, επίσης, η πληροφορία ότι οι αδελφοί με το επώνυμο Βασιλικός, καταγόμενοι από τη Ρόδο, κατέφυγαν στον σουλτάνο, αλλά μετά την επίθεση των Μογγόλων στην Ανατολία επέστρεψαν στην υπηρεσία του αυτοκράτορα, Alain Ducellier, *Chrétiens d'Orient et Islam au Moyen Âge, VIIe-XVe siècle* (Paris : Armand Colin, 1996), 263.

24. Φλωρεντία Νοταρά, «Δι' ἐξόδου καὶ συνδρομῆς... Χορηγοὶ κωδίκων τοῦ 13ου αἰώνα καὶ ἡ θέση τους στὴν κοινωνία», *ΕΕΒΣ* ΝΑ΄ (2003): 381-382.

25. Κεφαλές ονομάζονταν οι διοικητές των επαρχιών στο διοικητικό σύστημα που εισήγαγε ο αυτοκράτορας Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος, σύμφωνα με το οποίο, ο ρόλος των δουκών, με τη συρρίκνωση των διοικήσεων, περιορίστηκε σε καθήκοντα οικονομικής φύσεως. Οι κεφαλές είχαν αυξημένες στρατιωτικές αρμοδιότητες σε απειλούμενες περιοχές και ήταν συνήθως εξέχοντα μέλη της κωνσταντινουπολίτικης αριστοκρατίας, Αναστασία Κοντογιαννοπούλου, *Η εσωτερική πολιτική του Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου (1282-1328). Διοίκηση-οικονομία* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2004), 204-205. Την εποχή αυτή, η θέση του επαρχιακού κυβερνήτη, δηλαδή της «κεφαλῆς», ήταν περιζήτητη λόγω του υψηλού εισοδήματος που εξασφάλιζε στους κατόχους της, Δημήτριος Κυρίτσης, «Κράτος και αριστοκρατία την εποχή του Ανδρονίκου Β΄: το αδιέξοδο της στασιμότητας», στο Μαυρομμάτης και Νικολάου, *Μανουήλ Πανσέληνος*, 187. Στην περιοχή της Δωδεκανήσου, το έτος 1258, αναφέρεται ως «κεφαλή» της Κω ο Αλέξιος Βαραγγόπουλος, Donald Nicol, «Symbiosis and Integration. Some Greco-Latin Families in Byzantium in the 11th to 13th Centuries», *ByzF* 7 (1979): 116.

Στο εξής και μέχρι τα τέλη του αιώνα, η Ρόδος θα αποτελέσει, κατά διαστήματα, τιμάριο Γενουατών και έρμαιο των πειρατών, πριν από την οριστική της απόσχιση από τον κορμό της βυζαντινής αυτοκρατορίας με την ίδρυση του ιπποτικού κράτους της Δωδεκανήσου, το 1309[26]. Φαίνεται πως το νησί, όπως και τα υπόλοιπα του Αιγαίου Πελάγους, δεν είχε καταφέρει να απαλλαγεί από τις συχνές επιδρομές των κουρσάρων που δρούσαν ανεμπόδιστα σχεδόν, καθ' όλη τη διάρκεια του 13ου αιώνα, στις θάλασσες της αυτοκρατορίας, εκμεταλλευόμενοι την έλλειψη ισχυρού κέντρου εξουσίας[27]. Η άνθηση της πειρατείας στη συγκεκριμένη περιοχή ευνοήθηκε και από τη γεωγραφική διαμόρφωση των ακτών της Καρίας, με την πληθώρα ορμίσκων και τα στενά θαλάσσια περάσματα μεταξύ της Κω, της Ρόδου, της Αλικαρνασσού και της Κνίδου. Ο αποκαλούμενος «καπετάνιος» ή «καστελλάνος» της Ρόδου Κρυβιτζιώτης, κατά τη δεκαετία 1270-1280, χρησιμοποιώντας προς όφελός του το πλεονέκτημα της θέσης του νησιού, κατόρθωνε να παρεμποδίζει συστηματικά τις εμπορικές επαφές των Βενετών με τη Μάκρη της Λυκίας[28]. Ο ίδιος πρωταγωνιστεί και σε ένα περιστατικό σύγκρουσης με βενετικό πλοίο, το πλήρωμα του οποίου οδήγησε αιχμάλωτο από τη Μάκρη στη Ρόδο, τον Φεβρουάριο του 1273[29].

Μεταξύ των ετών 1278 και 1306, η Ρόδος, υπό την επικυριαρχία πάντοτε των αυτοκρατόρων Μιχαήλ Η΄ και Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγων, εξουσιαζόταν διαδοχικά από τους γενουάτες κουρσάρους Giovanni dello Cavo[30], Andrea Moresco[31] και Vignolo degli Vignoli[32]. Έπειτα από διαπραγματεύσεις με

26. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου,* 263. Anthony Luttrell, *The Town of Rhodes: 1306-1350* (Ρόδος, 2003), 75-77. Την εποχή αυτή, η Κύπρος, η Ρόδος και το αρμενικό βασίλειο της Κιλικίας ήταν τα έσχατα προπύργια του χριστιανισμού στην ανατολική λεκάνη της Μεσογείου, Catherine Otten-Froux, «Les relations économiques entre Chypre et le royaume arménien de Cilicie d'après les actes notariés (1270-1320)», στο *L'Arménie et Byzance. Histoire et culture* (Paris : Publications de la Sorbonne, 1996), 158.

27. Μιχαήλ Σκανδαλίδης, «Η πειρατεία στη Ρόδο και στα άλλα νησιά του δωδεκανησιακού αρχιπελάγους», *ΔωδΧρ* 12 (1987): 19-22. Savvides, «Rhodes from the End of the Gabalas Rule», 199-232. Nicholas Coureas, *The Latin Church in Cyprus, 1195-1312* (Aldershot: Ashgate, 1997), 135. Warren Treadgold, *A History of the Byzantine State and Society* (California: Stanford University Press, 1997), 751. Την ίδια εποχή εγκαταστάθηκαν στο ανατολικό μέρος του νησιού τουρκομάνοι έποικοι, Αλέξιος Σαββίδης, *Η βυζαντινή Ρόδος και οι Μουσουλμάνοι* (Αθήνα: Εκδόσεις Τροχαλία, 1994), 26-28.

28. Μαζί του αναφέρεται ότι δρούσε και κάποιος Νικήτας, Donald Nicol, *Byzantium and Venice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 201-202. Ράγια, *Η Κοιλάδα του Κάτω Μαιάνδρου,* ό.π. (υποσημ. 7), 391-192, 394-395. Σχετικά με την κατάσταση που επικρατούσε στην περιοχή της Λυκίας, βλ. επίσης Clive Foss, «The Lycian Coast in the Byzantine Age», *DOP* 48 (1994): 4. Για τον Θεόδωρο Κρυβιτζιώτη, «πανσέβαστο», «σεβαστό» που χρημάτισε δούκας των Θρακησίων το 1260, Hélène Ahrweiler, «L'histoire et la géographie de la région de Smyrne entre les deux occupations turques (1081-1317), particulièrement au XIIIe siècle», *TM* 1 (1965): 147-148.

29. Gareth Morgan, «The Venetian Claims Commission of 1278», *BZ* 69 (1976): 423. Οι πειρατικές επιδρομές που έπλητταν το Αιγαίο μνημονεύονται και στο κείμενο της διαθήκης του καθηγουμένου της μονής της Πάτμου Γερμανού (Δεκέμβριος 1272), Ευδοκία Ολυμπίτου, «Η συγκρότηση ενός νησιωτικού οικισμού: Η Χώρα της Πάτμου κατά την περίοδο της οθωμανικής κατάκτησης», στο *Πληθυσμοί και οικισμοί του ελληνικού χώρου. Ιστορικά μελετήματα*, επιμ. Βασίλης Παναγιωτόπουλος, Λεωνίδας Καλλιβρετάκης, Δημήτρης Δημητρόπουλος, Μιχάλης Κοκολάκης και Ευδοκία Ολυμπίτου (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, 2003), 142.

30. Mark Bartusis, *The Late Byzantine Army. Arms and Society, 1204-1453* (Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1992), 60. Ευτυχία Παπαδοπούλου, «Πειρατές και κουρσάροι στο Αιγαίο τον 13ο αιώνα», *Δίπτυχα* 6 (1994-1995): 99-100.

31. Για τους κουρσάρους αδελφούς Morisco, βλ. και Χρύσα Μαλτέζου, «Θεσσαλονίκη: Ορμητήριο κουρσάρων στα τέλη του 13ου αιώνα», στο *Βυζαντινή Μακεδονία,* 210-211.

32. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 270. Τις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα, λόγω της ανεκτικής πολιτικής που εφήρμοσε ο Μιχαήλ Η΄ απέναντι στην πειρατική δράση, το Αιγαίο έβριθε τέτοιων ομάδων, που ενίοτε τελούσαν χρέη αυτοκρατορικών συμμάχων. Η ανταμοιβή του διαβόητου γενουάτη Giovanni dello Cavo για τα ληστρικά κατορθώματά του εναντίον των λατίνων μικροηγεμόνων του αρχιπελάγους, το 1278, ήταν η «σινιορία» της νήσου Ρόδου και, στη συνέχεια, η απόδοση του τίτλου «μέγας δούξ» και η ανάθεση της διοίκησης του στόλου. Ο διορισμός Λατίνου σε αυτό το αξίωμα θεωρείται

τον τελευταίο, μετά από τρία χρόνια πολεμικών επιχειρήσεων και έπειτα από έναν καταστροφικό σεισμό που έπληξε το νησί, το 1303[33], οι Ιωαννίτες ιππότες κατέλαβαν τη Ρόδο το 1309, εγκαινιάζοντας έτσι μια νέα ιστορική περίοδο με εντελώς άλλη φυσιογνωμία, που διήρκεσε για περίπου δύο αιώνες[34].

Το νησί, ακόμα και κατά την ταραγμένη περίοδο του 13ου αιώνα, δεν ήταν αποκομμένο από την πνευματική δραστηριότητα και τα ιδεολογικά κινήματα της εποχής. Στα μοναστήρια της υπαίθρου είναι πολύ πιθανό να λειτουργούσαν βιβλιογραφικά εργαστήρια, ενώ οπωσδήποτε θα διατηρούνταν και σημαντικές βιβλιοθήκες, όπως εκείνη της φημισμένης μονής Αρταμίτη[35]. Εκεί κατέλυσε για αρκετούς μήνες, ως φιλοξενούμενος του Λέοντος Γαβαλά, ο λόγιος ιστορικός Νικηφόρος Βλεμμύδης, ο οποίος έτυχε να βρεθεί στη Ρόδο, πιθανότατα λόγω κακοκαιρίας, πλέοντας από την Έφεσο, το 1233, και εντυπωσιάστηκε από την πλουσιότατη συλλογή βιβλίων του μοναστηριού[36]. Η παραμονή αυτή του παρείχε μάλιστα την ευκαιρία να αναγνωρίσει τα προσόντα του ρόδιου ηγεμόνα, τον οποίο επιβραβεύει με τη μοναδική ίσως ευνοϊκή προσωπογραφία που παραδίδεται γι' αυτόν στις ιστορικές πηγές, αλλά και να ενδιατρίψει στη μελέτη και την αντιγραφή χειρογράφων[37].

Όταν ξέσπασε το αρσενιατικό σχίσμα, ο ρόδιος μοναχός Ιγνάτιος έλαβε ενεργό μέρος[38], με σφο-

καινοφανής της βασιλείας του Μιχαήλ [Κωνσταντίνος Γιαννακόπουλος, *Ὁ αὐτοκράτωρ Μιχαὴλ Παλαιολόγος καὶ ἡ Δύσις (1258-1282). Μελέτη ἐπὶ τῶν βυζαντινο-λατινικῶν σχέσεων,* μτφ. Κοσμάς Πολίτης (Αθήνα, 1969), 162], θα μπορούσε, όμως, να αποτελεί, στην ουσία, έναν τίτλο χωρίς ιδιαίτερο περιεχόμενο. Σύμφωνα με τις ιστορικές πηγές, από το 1282 έως το 1305, ο γενουάτης πειρατής Andrea Moresco είχε ανακηρυχθεί επίσης μέγας δουξ και κυβερνήτης της Ρόδου, με την επικυριαρχία του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου (Σαββίδης, «Η γενουατική κατάληψη της Ρόδου», 199). Σχετικά με τη γενουατική κυριαρχία στη Ρόδο, βλ. και Anthony Luttrell, «The Genoese at Rhodes: 1306-1312», στο *Oriente e Occidente tra Medioevo ed Età Moderna, Studi di onore di Geo Pistarino,* επιμ. Laura Baletto (Genova: G. Brigati, 1997), 737-761. Για τις σχέσεις του Μιχαήλ Η΄ με τους Γενουάτες, όπως αυτές αντικατοπτρίζονται σε έργα τέχνης που δωρήθηκαν από τον ίδιο, Andrea Paribeni, «Il pallio di San Lorenzo a Genova», στο Iacobini και Della Valle, *L'arte di Bisanzio,* 229-252.

33. Φλωρεντία Ευαγγελάτου-Νοταρά, *Σεισμοί στο Βυζάντιο από τον 13ο μέχρι και τον 15ο αιώνα, Ιστορική εξέταση* (Αθήνα: Εκδόσεις Παρουσία, 1993), 132. Anthony Luttrell, «Earthquakes in the Dodecanese: 1303-1315», στο *Natural Disasters in the Ottoman Empire,* επιμ. Ελισάβετ Ζαχαριάδου (Ρέθυμνο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999), 145-151.

34. Joseph Marie Antoine Dellaville Le Roulx, *Les Hospitaliers en Terre Sainte et à Chypre (1100-1310)* (Paris : Ernest Leroux, 1904), 272. Albert Failler, «L'occupation de Rhodes par les Hospitaliers», *REB* 50 (1992): 113-135. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου,* 16. Οι Ιππότες απέστειλαν πρεσβεία στην Κωνσταντινούπολη, το 1307, αιτούμενοι από τον βυζαντινό αυτοκράτορα την παραχώρηση της Ρόδου, αίτημα που όχι μόνο δεν έγινε δεκτό, αλλά αντιμετωπίστηκε και με την άμεση αποστολή πλοίων στο νησί προς ενίσχυση των Ροδίων, Anthony Luttrell, «Venice and the Knights Hospitallers of Rhodes in the Fourteenth Century», *Papers of the British School at Rome* 13 (1958): 196. Elizabeth Zachariadou, *Trade and Crusade. Venetian Crete and the Emirates of Menteshe and Aydin (1300-1415)* (Venice: Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, 1983), 10-11.

35. Ηγούμενος της μονής, κατά τα τέλη του 12ου αιώνα, υπήρξε ο Νείλος, γραφέας δύο κωδίκων τους οποίους αφιέρωσε στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο, το 1180. Ένα χειρόγραφό του, μάλιστα, έχει σωθεί και βρίσκεται σήμερα στον ναό του Τιμίου Σταυρού στα Απόλλωνα της Ρόδου, Μητροπολίτης Ρόδου Σπυρίδων, «Κώδιξ Ἀπολλώνων», στο *Εὐχαριστήριον. Τιμητικὸς τόμος Ἀμίλκα Σ. Ἀλιβιζάτου* (Αθήνα, 1958), 439-448. Αθανάσιος Κομίνης, *Πίνακες χρονολογημένων πατμιακών κωδίκων* (Αθήνα: Βασιλικόν Ίδρυμα Ερευνών, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1968), 11-12. Η πνευματική δραστηριότητα στο νησί συνεχίστηκε και κατά τον επόμενο αιώνα, με χαρακτηριστική τη φυσιογνωμία του μητροπολίτη Ρόδου Νείλου Διασορινού (1357-1369), Ihor Ševčenko, «Society and Intellectual Life in the Fourteenth Century», στο *Actes du XIV CIEB,* 69-92. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 64.

36. Herbert Hunger, «Von Wissenschaft und Kunst der frühen Palaiologenzeit», *JÖBG* 8 (1959): 126-127. Χριστόδουλος Παπαχριστοδούλου, «Ὁ Νικηφόρος Βλεμμύδης καὶ ἡ μονὴ Ἀτραμίτη», *Τέχνη* 1 (1971), 4-6. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 82-83. Για τον Νικηφόρο Βλεμμύδη, Constantinos N. Constantinides, *Higher Education in Byzantium in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries (1204-ca. 1310)* (Nicosia: Cyprus Research Centre, 1982), 13. Νικόλαος Τωμαδάκης, *Οι λόγιοι του δεσποτάτου της Ηπείρου και του βασιλείου της Νικαίας* (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πουρναράς, 1993), 95-98. Michael Angold, «The Autobiographical Impulse in Byzantium», *DOP* 52 (1998): 246-251.

37. Σαββίδης, «Η βυζαντινή δυναστεία των Γαβαλάδων», 415-416. Ο ίδιος, *Βυζαντινά στασιαστικά κινήματα*, 304-305.

38. «...Καὶ ἐπεὶ ἐν τῇ Κωνσταντίνου πάλιν ὁ πατριάρχης ἀνήγετο συνῆν ἐκείνῳ πιστότατος τῶν οἰκείων συνάμα καὶ Ἰγνα-

δρότητα και ζήλο, ως θερμός οπαδός του έκπτωτου πατριάρχη Αρσενίου[39]. Το εκκλησιαστικό σχίσμα κορυφώθηκε με τη Σύνοδο της Λυών, το 1274, με την οποία επετεύχθη μεν, τυπικά τουλάχιστον, η Ένωση των δύο Εκκλησιών και κατοχυρώθηκαν ορισμένα πολιτικά οφέλη, αλλά από την άλλη πλευρά πυροδοτήθηκαν διασπαστικές τάσεις στο εσωτερικό της ορθόδοξης Εκκλησίας[40]. Είναι σημαντική, στο σημείο αυτό, η έμμεση πληροφορία που παραδίδεται σχετικά με τη στάση της επίσημης εκκλησιαστικής εξουσίας της Ρόδου απέναντι στο ακανθώδες αυτό ζήτημα: ο τότε μητροπολίτης Ρόδου Θεόδουλος[41] συνυπέγραψε, το έτος 1274, με την ευκαιρία της σύγκλησης της Συνόδου της Λυών, μαζί με άλλους μητροπολίτες, τη φιλενωτικού περιεχομένου επιστολή με παραλήπτη τον πάπα Γρηγόριο Ι΄, στην οποία εκφραζόταν η επιθυμία προσέγγισης των δύο Εκκλησιών[42].

Η συναίνεση του ρόδιου μητροπολίτη σε κείμενο που τάσσεται υπέρ της Ένωσης απηχεί ενδεχομένως τις προσωπικές του απόψεις, χωρίς να τεκμαίρεται ότι αυτές ταυτίζονταν και με το κοινό αίσθημα του ροδιακού ορθόδοξου πληθυσμού. Το όνομά του («Θεοδούλου τοῦ πανιερωτάτου μητροπολίτου τῆς θεοσώστου πόλεως ‘Ρόδου, κριτοῦ καὶ ἐξάρχου τῶν Κυκλάδων νήσων καὶ ὑπερτίμου») σημειώνεται, επίσης, στον πολύτιμο για τη ροδιακή εκκλησιαστική ιστορία του 13ου αιώνα κώδικα αριθ. 7 (1258-1261), που σώζεται στα αρχεία του Ελληνικού Κολλεγίου της Ρώμης και περιέχει το συνοδικό της Εκκλησίας της Ρόδου[43]. Μνεία του Θεοδούλου επισημαίνεται, τέλος, σε κώδικα που θεωρείται έργο

τίω ‘Ροδίῳ, ἀνδρὶ καὶ αὐτῷ εὐλαβείας πλήρει καὶ μοναχικῆς καταστάσεως. Συνῆν οὖν ἄμφω τῷ πατριάρχῃ κοινωνοὶ καὶ τῶν θλίψεων καὶ τῶν βουλευμάτων, καὶ μᾶλλον ἐδεικνυέτην ζηλοῦντε ὑπὲρ ὧν καὶ ὁ πατριάρχης ζηλῶν ἠγωνίζετο.’Επεὶ δ’ ἐκεῖνος ἐξεβέβλητο τῆς πατριαρχείας, κἀκεῖνοι ὡς εἶχον παρεισδύντες γωνιῶν ἀφανείᾳ (οὐ γὰρ εἰῶντο τῷ πατριάρχῃ συνοπαδεῖν)...», Ιωάννης Συκουτρής, «Περὶ τὸ σχίσμα τῶν Ἀρσενιατῶν», *Ελληνικά* 5 (1932): 108-112, ο οποίος μάλιστα αντικρούει την άποψη του Laurent που είχε ταυτίσει τον Ιγνάτιο Ρόδου με τον μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Ιγνάτιο, Vitalien Laurent, «L’excommunication du patriarche Joseph 1er par son prédécesseur Arsène», *BZ* 30 (1929-1930): 489-496. Ο ίδιος, «La question des Arsénites», *Ελληνικά* 3 (1930): 462-467. Ο απόηχος των γεγονότων αυτών στην περιοχή της Δωδεκανήσου αποτυπώνεται σε σιγίλλιο του πατριάρχη Αθανασίου, του έτους 1292, όπου μαρτυρείται η αποστέρηση κτήσεων της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Πάτμου στην Κω «...ὅτε τὰ τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζάλης συμβέβηκε καὶ συγχύσεως...». Πρόκειται για τις μονές Σπονδών και Άλσους, οι οποίες επανακτήθηκαν κατά τη διακυβέρνηση του Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου, όταν κατέπαυσαν οι έριδες, Έρα Βρανούση, *Βυζαντινά έγγραφα της Μονής Πάτμου*, τ. Α΄, *Αυτοκρατορικά* (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 1980), 103 και σημ. 2. Νικόλαος Κοντογιάννης, *Μεσαιωνικά κάστρα και οχυρώσεις της Κω* (Αθήνα: Δήμος Ηρακλειδών, Δήμος Δικαίου, 2002), 246. Επιπλέον, διεκδικήσεις των πατμίων μοναχών στην περιοχή «Γωνία του Πετάκη» κοντά στο μετόχι του Πύργου αναφέρονται και σε έγγραφα των ετών 1259 και 1262, Germaine Rouillard, «La politique de Michel VIII Paléologe à l’égard des monastères», *EB* 1 (1948): 81.

39. Για το αρσενιατικό σχίσμα, Albert Failler, «La proclamation impériale de Michel VIII et d’Andronic II», *REB* 44 (1986): 237-251. Αναστασία Κοντογιαννοπούλου, «Το σχίσμα των Αρσενιατών (1265-1310). Συμβολή στην μελέτη της πορείας και της φύσης του κινήματος», *Βυζαντιακά* 18 (1998): 177-235. Πάρις Γουναρίδης, *Το κίνημα των Αρσενιατών (1261-1310). Ιδεολογικές διαμάχες στην εποχή των πρώτων Παλαιολόγων* (Αθήνα: Εκδόσεις Δόμος, 1999). Για τη νέα κατάσταση που διαμορφώνεται στην αυτοκρατορία μετά το 1261, βλ. και Nikolaos Oikonomides, «Byzantine Diplomacy, A.D. 1204-1453: Means and Ends», στο *Byzantine Diplomacy*, ό.π. (υποσημ. 14), 73-88. Συκουτρής, «Περὶ τὸ σχίσμα τῶν Ἀρσενιατῶν», ό.π. (υποσημ. 38), 322-323.

40. Joseph Gill, «The Church Union of the Council of Lyons (1274) Portrayed in the Greek Documents», *OCP* 40 (1974): 5-45. Donald Nicol, *Οι τελευταίοι αιώνες του Βυζαντίου (1261-1453)*, μτφ. Στάθης Κομνηνός (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμας, 2010), 97-100.

41. *PLP* I/2, 7267.

42. «Metropolitanus superhonoratus et exarchus insularum Cycladum, cum his qui circa me sunt episcopis», Norbert Cappuyns, «Le synodicon de l’église de Rhodes au XIIIe siècle», *EO* 33 (1934): 216. Halina Evert-Kappesowa, «Une page de l’histoire des relations byzantino-latines. Le clergé byzantin et l’Union de Lyon (1274-1282)», *ByzSl* 13 (1952-1953): 77.

43. Cappuyns, «Le synodicon de l’église de Rhodes», ό.π. (υποσημ. 42), 196-217. Jean Gouillard, «Le Synodicon de l’Orthodoxie : édition et commentaire», *TM* 2 (1967): 113. Σημειωτέον ότι ο αναθεματισμός του Ευστρατίου Νικαίας εμφανίζεται μόνο στο συνοδικό της Ρόδου, ενώ, σε αντίθεση πάλι με τα σωζόμενα συνοδικά των άλλων εκκλησιών, δεν αναφέρεται στο μνημόνιο ο πατριάρχης Αρσένιος. Ο Θεόδουλος καταχωρίζεται στους επισκοπικούς καταλόγους από το έτος 1256, Ευαγγελίδης, «Ἐκκλησία Ρόδου», 165. Εμμανουήλ Κωνσταντινίδης, *Ἡ ἐν Δωδεκανήσῳ Ἐκκλησία* (Αθήνα, 1970), 17, 18 και 51.

του ρόδιου αντιγραφέα χειρογράφων και ιερέα Συμεών Καλλιανδρή, του έτους 1285, χρονολογίας που προσδιορίζει και τα ανώτερα όρια της αρχιερατείας του[44].

Αν εξαιρεθεί η περίπτωση του μητροπολίτη Θεοδούλου, οι προσωπογραφικές μαρτυρίες για τους επικεφαλής της εκκλησιαστικής ιεραρχίας της Ρόδου κατά τον 13ο αιώνα είναι ελάχιστες και αντλούνται αποκλειστικά από έμμεσες πηγές. Σε έκθεση που συντάχθηκε επί Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου (1282-1328), η άλλοτε «περίπυστος καὶ γεραρὰ» μητρόπολη Ρόδου καταγράφεται ως τεσσαρακοστή πέμπτη «τῇ τάξει» ανάμεσα στις εξαρτώμενες από τον οικουμενικό θρόνο μητροπόλεις[45]. Στους οικείους επισκοπικούς καταλόγους τα κενά είναι πολλά, διότι, ακόμα και όταν οι εκάστοτε μητροπολίτες καταχωρίζονται στις πηγές, δεν συνοδεύονται πάντοτε από την ονομαστική τους αναφορά. Μνεία του επισκόπου Ρόδου, για παράδειγμα, γίνεται σε συνοδική πράξη του πατριάρχη Αρσενίου, το 1215, χωρίς την παράλληλη παράθεση του ονόματός του[46].

Ανώνυμοι παραμένουν και οι δύο μητροπολίτες που έδρασαν κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα. Ο πρώτος από αυτούς αναφέρεται σε επιστολή του πατριάρχη Γεωργίου Κυπρίου (1283-1289)[47] προς τον μέγα λογοθέτη Θεόδωρο Μουζάλωνα με θέμα τη μητροπολιτική ροδιακή μονή την αποκαλούμενη «Ῥοδίνην»[48]. Ο δεύτερος συνδεόταν στενά με τον Μάξιμο Πλανούδη και μνημονεύεται σε επιστολές του τελευταίου που χρονολογούνται γύρω στα έτη 1295-1300. Η μία από αυτές, με παραλήπτη κάποιον Γρηγόριο ιερομόναχο, αφορά το αίτημα για την ανάληψη της κηδεμονίας του κοινού τους φίλου Μακρού (ή Μακρή). Στο άλλο γράμμα του, ο Πλανούδης ερωτά τον μητροπολίτη εάν κατόρθωσε να φθάσει στον προορισμό του, δηλαδή στη Ρόδο, ταξιδεύοντας από την Κωνσταντινούπολη, έπειτα από την ανάληψη των καθηκόντων του, καθώς οι πειρατές εμπόδιζαν τον ασφαλή κατάπλου[49]. Παρά τις έμμεσες και ελλιπείς πληροφορίες, γεγονός είναι ότι οι εκκλησιαστικοί αυτοί αξιωματούχοι θα ήταν εγνωσμένου κύρους και θα διατηρούσαν σχέσεις με την Πρωτεύουσα και με τους λόγιους κύκλους που περιέβαλλαν τον πατριάρχη και τον αυτοκράτορα. Το πώς αποτυπωνόταν

44. Paul Géhin, «Un copiste de Rhodes de la fin du XIIIe siècle : le prêtre Syméon Kalliandrès», *Scriptorium* 40 (1986): 172, 175, 177-178, 183.

45. Ήδη από το 1207 είχε στερηθεί τη Θήρα, τη Μήλο και την Τήνο, Ευαγγελίδης, «Ἐκκλησία Ρόδου», 153. Τα σωζόμενα μολυβδόβουλλα παραδίδουν αρκετά ονόματα εκκλησιαστικών αξιωματούχων της Ρόδου προηγούμενων αιώνων, όπως των μητροπολιτών Επιφανίου (8ος αιώνας), Συμεών (11ος αιώνας), Γεωργίου (11ος-12ος αιώνας) και Νικήτα προέδρου (12ος αιώνας), John Nesbitt και Nikolaos Oikonomides, *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Musuem of Art*, τ. 2 (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1994), 147-148, αριθ. 54.2, 3, 4. Gilbert Dagron, «Η αστική οικονομία από τον 7ο έως τον 12ο αιώνα», στο Λαΐου, *Οικονομική ιστορία του Βυζαντίου από τον 7ο έως τον 15ο αιώνα*, 51. Βλ. επίσης, Εμμανουήλ Κωνσταντινίδης, *Συμβολὴ εἰς τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἱστορίαν τῆς Δωδεκανήσου* (Αθήνα, 1968).

46. Ευαγγελίδης, «Ἐκκλησία Ρόδου», 165. Κωνσταντινίδης, *Ἡ ἐν Δωδεκανήσῳ Ἐκκλησία*, ό.π. (υποσημ. 43), 17, 18 και 51. Gouillard, «Le Synodicon de l'Orthodoxie», ό.π. (υποσημ. 43), 278-279. Giorgio Fedalto, *Hierarchia Ecclesiastica Orientalis*, τ. I, *Patriarchatus Constantinopolitanus* (Padova: Messagero, 1988), 203-205.

47. Για τον βίο του πατριάρχη, βλ. Σοφία Κοτζάμπαση, «Περὶ τῶν καθ' ἑαυτοῦ βίου ὡς ἀπ' ἄλλου προσώπου. Παρατηρήσεις στην αυτοβιογραφία του πατριάρχη Γρηγορίου Β΄ Κυπρίου», *Ελληνικά* 58 (2008): 279-292.

48. Κωνσταντίνος Μανάφης, «Συμπλήρωσις τοῦ ἐπισκοπικοῦ καταλόγου τῆς νήσου Ρόδου κατὰ τὸν φθίνοντα ΙΓ΄ καὶ ΙΔ΄ ἀρχόμενον αἰῶνα. Μαρτυρίαι ἐκ τῶν ἐπιστολῶν Γρηγορίου Κυπρίου καὶ Μαξίμου Πλανούδη», *ΕΕΒΣ* ΜΖ΄ (1987-1989): 246-251. Ηλίας Κόλλιας, «Τα Δωδεκάνησα. 1204-1522», *ΙΕΕ* Θ΄, 291. Η θέση της θα βρισκόταν πιθανώς στο σημερινό Ροδίνι, μια περιοχή εξαίρετου φυσικού κάλλους στα περίχωρα της πόλης, γνωστή κυρίως από τα ταφικά της συγκροτήματα που χρονολογούνται στην ελληνιστική περίοδο, Βασιλική Πατσιαδά, *Μνημειώδες ταφικό συγκρότημα στη Ρόδο. Συμβολή στη μελέτη της ελληνιστικής ταφικής αρχιτεκτονικής* (Ρόδος – Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων – Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αιγαιακών Σπουδών, 2013).

49. Μανάφης, «Συμπλήρωσις τοῦ ἐπισκοπικοῦ καταλόγου», ό.π. (υποσημ. 48), 250.

η δράση τους στο κοινωνικό γίγνεσθαι της περιοχής και, κατά συνέπεια, στη διαμόρφωση της τέχνης δεν είναι δυνατόν να ιχνηλατηθεί, θα επρόκειτο, ωστόσο, για προσωπικότητες καλλιεργημένες, που δυνητικά θα συνέβαλαν στη σύσφιξη των σχέσεων του νησιού με την Κωνσταντινούπολη.

Ιδιαιτέρως σημαντική για την ιστορία της Ρόδου κατά την τελευταία δεκαετία του 13ου αιώνα είναι, τέλος, η παραμονή στο νησί, για τέσσερα περίπου χρόνια (1289-1293), του εξόριστου πατριάρχη Αλεξανδρείας Αθανασίου Β΄, πληροφορία που αντλείται από επιστολή του Γεωργίου Παχυμέρη προς τον ίδιο τον πατριάρχη[50]. Στο κείμενο, το οποίο βρίθει κολακειών και ρητορικών τόπων, μακαρίζονται οι κάτοικοι της Ρόδου, οι οποίοι επωφελούνται πλέον από την αρετή του ανδρός[51]. Ο Αθανάσιος Β΄ υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει την επικράτειά του διωκόμενος από τους Μαμελούκους και μετοίκησε στην Κωνσταντινούπολη, όπου, όμως, ήλθε σε σύγκρουση με τον πατριάρχη Αθανάσιο Α΄. Στην αντιπαλότητα των δύο και στην άρνηση του πρώτου να εκφράσει εγγράφως την αποκήρυξη της Ένωσης οφείλεται και η απομάκρυνσή του από την Πρωτεύουσα[52]. Δυστυχώς, πλην της έμμεσης αυτής μαρτυρίας για την εγκατάστασή του στη Ρόδο, δεν είναι γνωστή η πιθανή δράση που θα είχε αναπτύξει ο εξόριστος ιεράρχης. Είναι, πάντως, θεμιτό να υποτεθεί, όπως επισημαίνει και ο Γεώργιος Παχυμέρης με το στομφώδες ύφος του, ότι η παρουσία ενός υψηλά ιστάμενου και καλλιεργημένου ανδρός της εκκλησιαστικής ιεραρχίας θα είχε σαφώς αντίκτυπο στην πνευματική ζωή του τόπου.

Το πέρας του 13ου αιώνα στη Ρόδο συνέπεσε με μια σειρά γεγονότων που οδήγησαν στην ολοένα και αυξανόμενη απομάκρυνσή της από την αποδυναμωμένη και σπαρασσόμενη από εμφύλιες έριδες πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας. Οι ιστορικές συγκυρίες συνέβαλαν στην παράδοσή της στο τάγμα των Ιωαννιτών ιπποτών, το έτος 1309, και στη διαμόρφωση ενός κραταιού διοικητικού σχήματος που κατόρθωσε να επιβιώσει για ογδόντα περίπου χρόνια μετά από την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Τούρκους, οδηγούμενο στη νομοτελειακή του κατάλυση, το έτος 1522[53].

50. Αρχιεπισκόπου Αθηνών Χρυσοστόμου, «Ὁ Ἀλεξανδρείας Ἀθανάσιος Β΄ (1276-1316)», *ΕΕΒΣ* ΣΤ΄ (1929): 3-13, κυρίως 9. Alice-Mary Talbot, «Athanasios II», *ODB* 1, 219.

51. Στυλιανός Λαμπάκης, *Γεώργιος Παχυμέρης, πρωτέκδικος και δικαιοφύλαξ. Εισαγωγικό δοκίμιο* (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 2004), 34-35. Το νησί είχε χρησιμεύσει ως τόπος εξορίας ήδη από τον 7ο αιώνα, π.χ. ο υιός και η σύζυγος του Ηρακλείου, Ηρακλωνάς και Μαρτίνα, είχαν εξορισθεί στη Ρόδο, το έτος 641, Jean François Haldon, *Byzantium in the Seventh Century. The Transformation of a Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 52. Βασιλική Βλυσίδου, Στυλιανός Λαμπάκης, Μαρία Λεοντσίνη και Τηλέμαχος Λουγγής, *Βυζαντινά στρατεύματα στη Δύση (5ος-11ος αι.). Έρευνες πάνω στις χερσαίες και ναυτικές επιχειρήσεις: σύνθεση και αποστολή των βυζαντινών στρατευμάτων στη Δύση* (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 2008), 219.

52. Jules Pargoire, «Constantinople : le couvent de l'Évergétis», *EO* 9 (1906): 231. Albert Failler, «Le séjour d'Athanase II d'Alexandrie à Constantinople», *REB* 35 (1977): 62-71. Για τον Αθανάσιο Α΄, Alice-Mary Talbot, «The Partiarch Athanasius and the Church», *DOP* 27 (1973): 13-28. Η ίδια, *The Correspondence of Athanasius*, τ. I (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1975). Δημήτριος Καλομοιράκης, «Ο οικουμενικός πατριάρχης άγιος Αθανάσιος Α΄ και η διδασκαλία του προς τους κατοίκους της Μικράς Ασίας κατά το 1303», *ΔΚΜΣ* 8 (1990-1991): 23-50.

53. Giacomo Bosio, *Dell'Istoria della sacra religione et illustrissima militia di S. Giovanni gerosolimitano*, τ. 2 (Venezia, 1695), 639-707. René-Aubert de Vertot, *Histoire des chevaliers hospitaliers de S. Jean de Jérusalem, appelés depuis les chevaliers de Rhodes et aujourd'hui chevaliers de Malte*, τ. 2 (Paris : chez Rollin, 1726), 460-529. Edwin James King, *The Grand Priory of the Order of the Hospital of St John of Jerusalem in England* (London: Fleetway Press, 1924), 68-74. Carlo Augusto Bertini Frassoni, *Il sovrano militare ordine si S. Giovanni di Gerusalemme detto di Malta* (Roma, 1929), 11. Ιωάννης Δελένδας, *Οἱ Ἱππόται τῆς Ρόδου* (Αθήνα, χ.χ.), 265. Eric Brockman, *The Two Sieges of Rhodes 1480-1522* (London: John Murray, 1969), 111-159. Ζαχαρίας Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες στα χρόνια των Ιωαννιτών Ιπποτών, 14ος-16ος αιώνας* (Ρόδος: Έκδοση Γραφείου Μεσαιωνικής Πόλης Ρόδου, 1991), 136-145.

Η ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ



ΥΠΟΜΝΗΜΑ:
1. *Μεσαιωνική πόλη Ρόδου. Άγιος Φανούριος.* 2. *Παραδείσι. Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στη θέση Κουφάς.* 3. *Δαματριά. Άγιος Νικήτας.* 4. *Λάερμα, Θάρι. Μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ.* 5. *Απολακκιά. Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας.* 6. *Ασκληπειό. Άγιος Γεώργιος ο Κουναράς.*

Εικ. 1. Χάρτης της Ρόδου. Οι εκκλησίες του 13ου αιώνα.

ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ

Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΩΝ ΓΑΒΑΛΑΔΩΝ ΚΑΙ Ο ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΣ ΠΡΟΣ ΤΗ ΝΙΚΑΙΑ

Η ζωγραφική στην πόλη της Ρόδου, έδρα του Λέοντος Γαβαλά: το παράδειγμα του Αγίου Φανουρίου

Η εκκλησία του Αγίου Φανουρίου, κτισμένη στα λείψανα κτηρίων της υστερορρωμαϊκής περιόδου[54], βρίσκεται σε κομβικό σημείο στον πυρήνα της Μεσαιωνικής Πόλης, στο νότιο άκρο της ομώνυμης οδού[55] (Εικ. 1). Μικρών διαστάσεων, ανήκει στον τύπο του ελεύθερου σταυρού με τρούλο και περιλαμβάνει στο δυτικό της άκρο ελαφρώς μεταγενέστερο νάρθηκα[56] (Εικ. 2). Η συνεχής χρήση του ενοριακού ναού, που εξυπηρετούσε από χρόνια τις λατρευτικές ανάγκες των κατοίκων της περιοχής, η καθημερινή συρροή του εκκλησιάσματος και των προσκυνητών, αλλά και η κακοποίηση που υπέστη από τις διαρκείς και συχνά άστοχες επεμβάσεις, ιδίως κατά την τελευταία πεντηκονταετία, έχουν αλλοιώσει τη μορφή του, δυσχεραίνοντας τη μελέτη της αρχιτεκτονικής και της ζωγραφικής του και τη διάκριση των οικοδομικών του φάσεων.

Η εκκλησία αποκαλείται συμβατικά Άγιος Φανούριος και απέκτησε την επωνυμία αυτή μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και την επιστροφή της στην ορθόδοξη κοινότητα, το 1946, έπειτα από μια μακρά περίοδο χρήσης της ως μουσουλμανικού τεμένους με την επωνυμία Peial el Din Medjid, κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας[57]. Καμία μαρτυρία δεν επιβεβαιώνει ότι ετιμάτο και παλαιότερα στη μνήμη του εν λόγω αγίου, ενώ θεωρείται πιθανότερο να επρόκειτο για ναό των Αρχαγγέλων[58]. Παρόλα αυτά

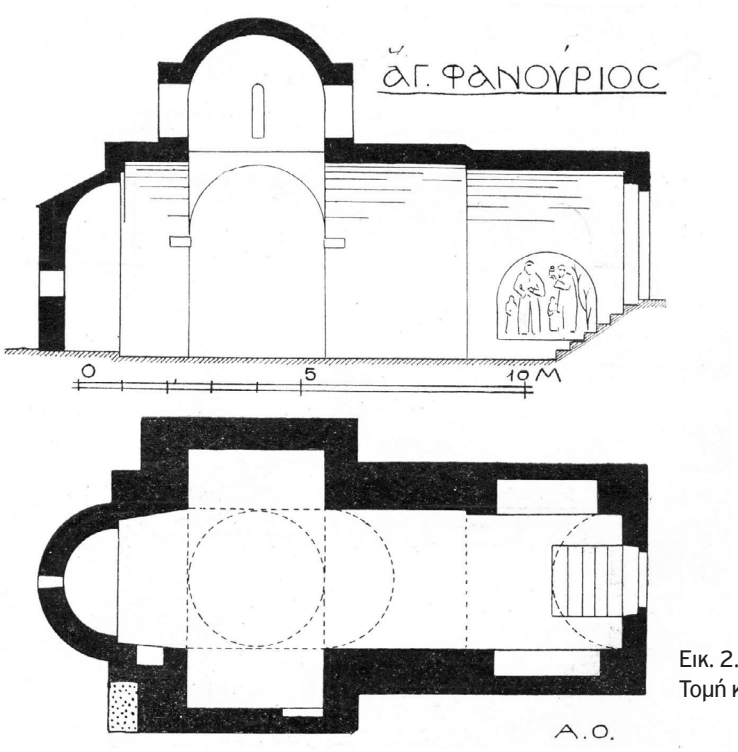
54. Albert Gabriel, *La cité de Rhodes*, τ. II (Paris : Éditions de Boccard, 1923), 189, εικ. 134. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 164-173. Ιωάννης Κοντής, *Συμβολὴ εἰς τὴν μελέτην τῆς ῥυμοτομίας τῆς Ρόδου* (Ρόδος, 1954), 25, πίν. V, αριθ. 7. Ηλίας Κόλλιας, «Η παλαιοχριστιανική και βυζαντινή Ρόδος. Η αντίσταση μιας ελληνιστικής πόλης», στο *Ρόδος 2.400 χρόνια. Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψη από τους Τούρκους (1523), Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο (Ρόδος, 24-29 Οκτωβρίου 1993), Πρακτικά*, τ. Α΄ και Β΄ (Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2000), τ. Β΄, 303.

55. Η ακριβής θέση του ναού σε σχέση με το βυζαντινό τείχος δεν είναι εφικτό να εξακριβωθεί, μιας και η νότια πλευρά του δεν έχει ακόμα αποκαλυφθεί. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*, σχέδ. Ι, αριθ. 18. Ο ίδιος, «Τοπογραφικά προβλήματα της μεσαιωνικής Αγοράς της Ρόδου και του νότιου τείχους του Κολλακίου, "Versus Civitatem"», στο *Ιστορία και προβλήματα συντήρησης της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου, Επιστημονική Συνάντηση 27-29 Νοεμβρίου 1986, Πρακτικά* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1992), 96-97, 106.

56. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου,* 99.

57. Gabriel, *La cité de Rhodes*, ό.π. (υποσημ. 54), 193-194. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 164.

58. Κόλλιας, «Άγιος Φανούριος», 290-291.



Εικ. 2. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Τομή και κάτοψη της εκκλησίας.

το ναΰδριο είναι γνωστό ως το υποτιθέμενο σημείο αφετηρίας της διάδοσης της λατρείας του αγίου Φανουρίου[59]. Κατά την περίοδο της Ιταλοκρατίας, οι τοιχογραφίες του μνημείου υπέστησαν επεμβάσεις συντήρησης, συμπλήρωσης και αισθητικής αποκατάστασης από την αρμόδια ιταλική Υπηρεσία[60]. Ο ναός περιλαμβάνει τρία τουλάχιστον ζωγραφικά στρώματα[61]. Το πρώτο στρώμα της τοιχογράφησης είναι κρυμμένο εν πολλοίς κάτω από τη ζωγραφική του 14ου αιώνα και περιελάμβανε τη Δέηση στην κόγχη της αψίδας, συλλειτουργούντες ιεράρχες στον ημικύλινδρο, αγίους στους τοίχους του ιερού βή-

59. Περί της λατρείας του ιδιότυπου αυτού αγίου, Ελισάβετ Ζαχαριάδου, «Ἱστορικά στοιχεῖα σ' ἕνα θαῦμα τοῦ ἁγίου Φανουρίου», *Αρχείον Πόντου* 26 (1964): 309-318. Maria Vassilakes-Mavrakakes, «Saint Phanourios: Cult and Iconography», *ΔΧΑΕ* Ι΄ (1980-1981): 223-238. Κόλλιας, «Άγιος Φανούριος», 285-305.

60. Οι εργασίες αυτές πραγματοποιήθηκαν κατά τη δεκαετία του 1920, Giulio Jacopi, «Monumenti ed arte dei cavalieri gerosolimitani a Rodi», *CR* 1 (1928): 161-162. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 170. Κόλλιας, «Άγιος Φανούριος», 290.

61. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 164-166, 170-172, εικ. 133-135. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου,* 99, 120, εικ. 62. Το δεύτερο ζωγραφικό στρώμα του ναού συνδέεται με την κτηριακή επέκταση προς δυτικά και χρονολογείται στο έτος 1336, από την αφιερωτική επιγραφή, πλάι στην παράσταση των κτητόρων στο τύμπανο του νότιου τυφλού αψιδώματος του δυτικού σκέλους του σταυρού. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 172-173. Papavassiliou και Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 325, 327. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 431. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 223. Για την ανάγνωση της ινδικτιώνος και τη χρονολόγηση ακριβέστερα στο έτος 1336, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη», 251, σημ. 15, 252, πίν. 84γ. Έχει, ωστόσο, διατυπωθεί και η άποψη ότι με την παραπάνω επιγραφή δεν θα πρέπει να συνδεθούν όλες οι μεταγενέστερες του πρώτου στρώματος τοιχογραφίες της εκκλησίας, αλλά μόνον οι παραστάσεις που εκτείνονται στην προσθήκη του δυτικού σκέλους του ναού, Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 169. Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες», 456. Δύο σαρκοφάγοι από λάρτιο λίθο, σωζόμενες κατά χώραν στο βόρειο και το νότιο αρκοσόλιο, μαρτυρούν την ταφική χρήση του ναού, Ορλάνδος, «Μνημεῖα τῆς Ρόδου», 93, εικ. 78. Θεοχάρης Παζαράς, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιες πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου στην Ελλάδα* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1988), 51, αριθ. 72-73, πίν. 57-58.

ματος και την παράσταση της Ανάληψης σε όλο το πλάτος της καμάρας του. Σε αυτές αναδύεται αβίαστα η αρμονική σύνθεση και η λεπτότητα της ζωγραφικής, στοιχεία που πιστοποιούν την υψηλή ποιότητά της, πιθανολογούμενη άλλωστε για έναν ναό μέσα στο άστυ, στην τειχισμένη πόλη της Ρόδου[62].

Οι τοιχογραφίες του ιερού βήματος

Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας εικονιζόταν η παράσταση της Δέησης, με την κεντρική μορφή του Χριστού να περιβάλλεται από τη Θεοτόκο στα αριστερά και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στα δεξιά[63]. Η επιλογή του εικονογραφικού θέματος στη θέση της επικρατέστερης παράστασης της Παναγίας Βρεφοκρατούσας είναι συνήθης στους ναούς της περιφέρειας[64], αλλά και ενδιαφέρουσα. Η Δέηση εκφράζει με τον σωτηριολογικό χαρακτήρα της την έμφαση στην παντοδυναμία του Χριστού και τη μεσιτεία για άφεση των αμαρτιών και μπορεί, με τις εσχατολογικές προεκτάσεις της, να υποδεικνύει τον εξαρχής ταφικό προορισμό του χώρου[65]. Είναι άξιο παρατήρησης ότι στην πλειονότητα των μονόχωρων καμαροσκέπαστων ναών της Δωδεκανήσου το τεταρτοσφαίριο της αψίδας διακοσμείται με την παράσταση της Δέησης[66]. Στη Ρόδο απαντά ήδη από τον 11ο αιώνα[67], ενώ εντοπίζεται σε εκκλησίες της Κω[68],

62. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», 152, εικ. 27. Κόλλιας, «Δωδεκάνησα», 99.

63. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 96-112. Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»*. Tania Velmans, «L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin», *CahArch* 29 (1980-1981): 129-173. Παναγιωτίδη, «Οἱ τοιχογραφίες τῆς κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου», 598, 610, εικ. 2. Anthony Cutler, «Under the Sign of the Deësis. On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature», *DOP* 41 (1987): 147. Christopher Walter, «Two Notes on the Deësis», *REB* 26 (1968): 311-336. Ο ίδιος, «Further Notes on the Deësis», *REB* 28 (1970): 161-187. Ο ίδιος, «Bulletin on the Deësis and the Paraclesis», *REB* 38 (1980): 261-269. Ioanna Zervou-Tognazzi, «Δέησις. Interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina», στο *Milion* 2, *Studi e ricerche d'arte bizantina, Constantinopoli e l'arte delle province orientali*, επιμ. Fernanda De' Maffei, Claudia Barsanti και Alessandra Guiglia Guidobaldi (Roma: Edizioni Rari Nantes, 1990), 391-420. Νικόλαος Γκιολές, «Οι παλαιότερες τοιχογραφίες της Παναγίας της Δροσιανής στη Νάξο και η εποχή τους», *ΔΧΑΕ* Κ΄ (1998): 66-68. Μουρίκη, «Σπηλιά Πεντέλης», 92-93. Belting, Mouriki και Mango, *Pammakaristos*, 54-58. Kalopissi-Verti, «Osservazioni iconografiche», 200-201.

64. Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 96.

65. Η εσχατολογική χροιά του αρχικού διακόσμου του Αγίου Φανουρίου ενισχύθηκε σε σημαντικό βαθμό στο εικονογραφικό πρόγραμμα του 14ου αιώνα, κορωνίδα του οποίου αποτελεί η εκτεινόμενη στην καμάρα και τους τοίχους του δυτικού σκέλους σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας. Ιωάννα Μπίθα, «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο (13ος αιώνας-π. 1500)», στο Κατσαρός και Τούρτα, *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, 442-444, εικ. 2, 3.

66. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 272.

67. Στον Άγιο Γεώργιο τον Πλακωτό στη Μαλώνα (Κατσιώτη, «Άγιος Γεώργιος Πλακωτός», 107-109, εικ. 2, 3), στον Άγιο Μηνά στη Λίνδο, γύρω στο 1200, και στον Άγιο Φανούριο. Το θέμα ιστορείται στη συνέχεια σε αρκετά μνημεία του 14ου και του 15ου αιώνα: στην Αγία Αικατερίνη στη Μεσαιωνική Πόλη και στην Αγία Τριάδα Ψίνθου (Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 83-84, εικ. 65), στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372) [Ιωάννης Βολανάκης, *Οι τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου Ρόδου* (Ρόδος, 1982), 19. Χαριστούλα Γιακουμάκη, «Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων στον Αρχάγγελο Ρόδου (1372)», *ΔΧΑΕ* ΛΕ΄ (2014): 113-114, εικ. 4], στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί της Διμυλιάς (Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 184, εικ. 142. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη», 248, εικ. 77), στον Άγιο Νίκωνα στην Αρνίθα, στην Παναγία την Καθολική της Λάρδου, στην Αγία Αγάθη στο Χαράκι και στην Αγία Αναστασία Μονολίθου (Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»*, εικ. 22, 24, 27, 29), στους Αγίους Θεοδώρους Κατακαλών στην Αρνίθα [Άννα Νίκα, «Η εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων στην περιοχή Κατακαλών της Ρόδου και ο θεσμός της στρατιωτικής πρόνοιας στο Βυζάντιο», *ΔωδΧρ* 23 (2009): 441-449], στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά [Νικόλαος Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά (1434/5) και ο ζωγράφος Αλέξιος», *ΔΧΑΕ* ΛΓ΄ (2012): 174-188] και στον Άγιο Γεώργιο στο ίδιο χωριό (Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»*, εικ. 28).

68. Στην εκκλησία της Ζωοδόχου Πηγής στο Μονάγρι της Κω (Ευαγγελία Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες δύο μνημείων της Κω: Παναγία των Καστριανών και Ζωοδόχος Πηγή στο Μονάγρι», στο Αλευρά, Λαιμού και Σημαντώνη, *Ιστορία-*

της Καλύμνου[69], στην Παναγία τη Γουρλομάτα της Λέρου[70], στον Άγιο Προκόπιο της Σύμης[71], στην Αγία Τριάδα στα Νικειά της Νισύρου[72], στον Σωτήρα στο Μικρό Χωριό της Τήλου[73] και στον Άγιο Ζαχαρία στο Φοινίκι της Χάλκης[74]. Θα είχε ενδιαφέρον να εξακριβωθεί εάν ο έντονος ταφικός και αφιερωτικός χαρακτήρας, έκδηλος και στις επόμενες τοιχογραφήσεις του Αγίου Φανουρίου, είχε αποδοθεί εξαρχής στο μνημείο, το οποίο κατέληξε, με διαδοχικές αφιερωτικές παραστάσεις, να περιλαμβάνει τελικά στο εσωτερικό του τις προσωπογραφικές απεικονίσεις οκτώ συνολικά κτητόρων[75].

Στον ημικύλινδρο της αψίδας διακρίνονται, ανά τρεις διατεταγμένοι σε δύο ημιχόρια, έξι ιεράρχες σε στάση τριών τετάρτων, οι οποίοι στρέφονται προς το κέντρο της αψίδας, όπου ανοίγεται μεταγενέστερο, μονόλοβο παράθυρο. Οι δυσδιάκριτες μορφές επικαλύπτονται σε ορισμένα σημεία τους από τους ιεράρχες της επόμενης φάσης. Την εξαφάνιση των τοιχογραφιών του 14ου αιώνα ίσως προκάλεσαν οι εργασίες επισκευής που πραγματοποιούνταν ανά διαστήματα στον χώρο, σε συνδυασμό με την κακή πρόσφυσή τους στο υπάρχον υπόστρωμα, αν μάλιστα ληφθεί υπόψη ότι το προηγούμενο στρώμα, στο οποίο εδράζονταν, δεν φέρει ίχνη σφυροκόπησης στη συγκεκριμένη περιοχή. Παρά τη φθορά και την αλληλοκάλυψη ειλητα ρίων, κεφαλιών και ενδυμάτων, η γενική εικόνα και κάποιες επιμέρους λεπτομέρειες είναι δυνατόν να διευκρινισθούν. Πρέπει να σημειωθεί, ως γενικότερη παρατήρηση, ότι οι ιεράρχες της παλαιότερης φάσης φορούν μονόχρωμα φαιλόνια, ενώ εκείνοι του επόμενου στρώματος πολυσταύρια.

Στο δεξιό τμήμα, ο πρώτος της ιερατικής πομπής θα πρέπει μάλλον να ταυτισθεί, λόγω των φυσιογνωμικών του χαρακτηριστικών και της πλατιάς γκρίζας γενειάδας του, με τον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο[76]. Τη μεσαία θέση κατείχε ένας άγιος επίσκοπος με ολόλευκα μαλλιά. Από το ειλητάριο που κρα-

τέχνη-αρχαιολογία της Κω, 359-361), στον Άγιο Νικόλαο τον Φτωχό (Μαρία Σιγάλα, «Ο ζωγραφικός "πλούτος" του Αγίου Νικολάου του "Φτωχού" στην πόλη της Κω», στο Αλευρά, Λαιμού και Σημαντώνη, *Ιστορία-τέχνη-αρχαιολογία της Κω,* 443, σημ. 24. Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»,* εικ. 32), στους Αγίους Ασωμάτους στο Παλαιό Πυλί Κω (Βολανάκης, «Ο ναός των Ταξιαρχών Μιχαήλ και Γαβριήλ», 294) και στον Άγιο Γεώργιο στη Ζια Ασφενδιού (Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»,* εικ. 31).

69. Στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο (Θεολογάκι) στο Βαθύ, του οποίου οι τοιχογραφίες χρονολογήθηκαν αρχικά στον 15ο αιώνα (Κόλλιας, «Σχεδίασμα της Καλύμνου», 41), αλλά στη συνέχεια τοποθετήθηκαν, με μεγαλύτερη πιθανότητα, στα τέλη του 13ου αιώνα (Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 285, πίν. 105β). Επίσης, στον Ταξιάρχη στον Έμπολα στον ίδιο οικισμό (Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 244-245, εικ. 6-8. Η ίδια, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 274, πίν. 85β).

70. Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»,* εικ. 37.

71. Στο ίδιο, εικ. 33. Θεόδωρος Αρχοντόπουλος, «Ο ιστορημένος βίος του αγίου Προκοπίου στην ιπποτοκρατούμενη Σύμη», *21ο ΣΒΜΑΤ* (2001): 16-17.

72. Κατσιώτη, «Άγιος Νικόλαος στα Χείλη της Τήλου», 327. Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»,* εικ. 36.

73. Στο ίδιο, εικ. 35.

74. Αγγελική Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ζαχαρία στο Φοινίκι της Χάλκης», *ΑΔ* 40 (1985), Μελέτες: 269-270. Ειδικότερο ενδιαφέρον μεταξύ των παραστάσεων της Δέησης στις αψίδες των βυζαντινών δωδεκανησιακών ναών παρουσιάζουν, τέλος, οι τοιχογραφίες στον Άγιο Νικόλαο στη θέση «Σκάλια» στον Εμπορειό της Καλύμνου (τέλη 13ου αιώνα), όπου, αντί του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, εικονίζεται ο επώνυμος άγιος (Κόλλιας, «Σχεδίασμα της Καλύμνου», 38. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 285, πίν. 105α) και στην Αγία Βαρβάρα στους Σαννιάνους της Τήλου (αρχές 13ου αιώνα), όπου τον Χριστό περιβάλλουν οι ολόσωμες μορφές των αγίων Ιωάννη Θεολόγου και Νικολάου (στο ίδιο, 275, πίν. 87α).

75. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 170-173, εικ. 133-134. Ηλίας Κόλλιας, *Οι ιππότες της Ρόδου. Το παλάτι και η πόλη* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1991), 38-39. Ο ίδιος, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου,* 120, 121, εικ. 62. Athanasios Semoglou, «Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14e-16e siècle)», *Zograf* 24 (1995): 6. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 431 και 434 και σημ. 18. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου», 153, 155, εικ. 29.

76. Μια δεύτερη πιθανότητα θα ήταν να εικονίζεται ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας, του οποίου τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά ομοιάζουν με εκείνα του Γρηγορίου του Θεολόγου («γέρων, πλατυγένης», Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 267).

τούσε έχει σωθεί, κάτω από το αντίστοιχο νεότερο, το κατώτατο άκρο και ίχνη ενός καλοσχηματισμένου χεριού που καταλήγει σε λεπτά και κομψά δάκτυλα. Το επιμανίκιό του αποδίδεται με φωτεινή ώχρα και φέρει γραμμικά κοσμήματα. Ανοικτό καστανό φαιλόνιο με πορτοκαλόχρωμη επένδυση, εμφανή στις αναδιπλώσεις του υφάσματος, και λευκό επιτραχήλιο, διακρίνονται μόνο στο κατώτερο τμήμα τους.

Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του τρίτου κατά σειρά αγίου στη δεξιά πλευρά του ημικυλίνδρου[77] (Εικ. 3) και η πυκνή, γκρίζα και οξύληκτη γενειάδα παραπέμπουν στον άγιο Ιωάννη τον Ελεήμονα[78], διαπίστωση στην οποία συναινεί και το χωρίο του ειλητάριου που κρατά και το οποίο ανασυντίθεται ως εξής: [*ὁ Θεὸς ὁ*] *ἅγιος,* [*ὁ ἐν ἁγίοις ἀναπαυόμενο*]*ς, ὁ τρ*[*ισαγίᾳ*] *φ*[*ωνὴ ὑπ*]*ὸ τῶν χ*[*ερουβείμ*][79]. Το απόσπασμα προέρχεται από την ευχή του τρισάγιου ύμνου που απαγγέλλεται πριν από τη Μεγάλη Είσοδο και συνήθως αναγράφεται στο ειλητάριο του αγίου Ιωάννη του Ελεήμονος[80]. Το κείμενο διατάσσεται σε έξι στίχους και τα γράμματα αποτυπώνονται με μεγαλογράμματη γραφή, σε ευκρινώς σημειωμένες, παράλληλες ευθείες γραμμές. Από την αμφίεση του ιεράρχη ξεχωρίζουν το λευκό ωμοφόριο που φέρει μεγάλους, σχεδόν ισοσκελείς, σταυρούς και το φαιόλευκο στιχάριο που σχηματίζει σκούρες γκριζοπράσινες πτυχώσεις[81].

Του αγίου Ιωάννη του Ελεήμονος έπεται στον νότιο τοίχο, συνεχίζοντας την επισκοπική ακολουθία, ένας αδιάγνωστος ιεράρχης, ο οποίος κρατά ειλητάριο με το χωρίο [*Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν, τὴν ἐκτενῆ ταύτην ἱκε*]*σίαν πρόσδεξαι παρὰ τῶν σῶν δούλων, καὶ ἐλέη*[*σον ἡμᾶς*]. Πρόκειται για την ευχή της εκτενούς ικεσίας από τη Θεία Λειτουργία του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου που συνήθως συνοδεύει τον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο ή τον άγιο Γρηγόριο Νύσσης[82]. Ο εικονιζόμενος επίσκοπος, με τα κοντά

77. Ο αντίστοιχος, χαμένος πια, συλλειτουργών επίσκοπος του δεύτερου στρώματος, όπως εικονίζεται σε αρχειακή φωτογραφία, χαρακτηριζόταν από τη μακριά και μυτερή, σκουρόχρωμη γενειάδα του, που παραπέμπει μάλλον στον άγιο Βασίλειο. Έφερε φαιλόνιο με συνεχείς ρόμβους και βαθμιδωτά κοσμήματα και κρατούσε ανεπτυγμένο ειλητάριο με την επιγραφή: *Κ(ύρι)ε ὁ/ Θ(εό)ς ἡμῶν/ ὁ ἐν ὑψη/λοῖς κατοι/κῶν,* από την Ευχή των Κατηχουμένων του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου (Κωνσταντινίδη, *Μελισμός,* 222).

78. «...γέρων, ἀσπρομακρυγένης...», «...γέρων, ὀξυγένης...», Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 154, 291. Πρβλ. τη φυσιογνωμία του αγίου όπως αποδίδεται στον Άγιο Γεώργιο στον Κουρνά της Κρήτης (Κωνσταντινίδη, *Μελισμός,* 302, εικ. 12), στην εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Λεύκαρα της Κύπρου (στο ίδιο, πίν. VIII. Παπαγεωργίου, «Ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἀρχαγγέλου», 212, πίν. XLIII, εικ. 1) και στη Studenica (Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. Ι, πίν. 33.3). Για την εικονογραφία του αγίου, *LCI* 7, στ. 82-83. Στην περιοχή της Δωδεκανήσου ο άγιος εικονίζεται ακόμα στον βόρειο τοίχο του ναού του Αγίου Μηνά της Λίνδου, σε στηθάριο στον νότιο τοίχο του ιερού βήματος στην εκκλησία της Αγίας Άννας στο Βαθύ Καλύμνου (τέλη 13ου αιώνα) (Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας», 388, 400-401, εικ. 6) και στον Άγιο Θεόδωρο Κατακαλών στην Αρνίθα της νότιας Ρόδου [Νίκα, «Η εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων», ό.π. (υποσημ. 67), 441-449].

79. Παναγιώτης Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας* (Αθήνα, 1935), 438, 43.5. Frank Edward Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, τ. Ι, *Eastern Liturgies* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 313.4. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 221. Το συγκεκριμένο χωρίο αποδίδεται ενίοτε και στον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο, όπως π.χ. στο Bačkovo (Bakalova, *Église ossuaire*, 71, εικ. 43). Ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων, καταγόμενος από την Κύπρο, υπήρξε επίσκοπος Αλεξανδρείας κατά τον 7ο αιώνα. *PG* 114, στ. 895-965. Hippolyte Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* (Bruxelles: Apud Socios Bollandianos, 1902), στ. 215-216. Ο ίδιος, «Saints de Chypre», *AnBol 26* (1907): 244-245. Ο ίδιος, «Une vie inédite de saint Jean l'Aumônier», *AnBol* 45 (1927): 5-74. Elka Bakalova, «Cypriot Saints in Mediaeval Bulgarian Painting», στο *Πρακτικά του Α΄ Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου*, τ. Β΄, 9-10.

80. Ως πρωιμότερο πράδειγμα θεωρείται η τοιχογραφία του αγίου στον Άγιο Γεώργιο τον Κουρνά της Κρήτης (1191), Μιχάλης Ανδριανάκης, «Νέα στοιχεία και απόψεις για τη μνημειακή τέχνη της Κρήτης κατά τη Β΄ βυζαντινή περίοδο», στο *Πεπραγμένα του Στ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά, 24-30 Αυγούστου 1986),* τ. Β΄ (Χανιά: Φιλολογικός Σύλλογος Χανίων ο «Χρυσόστομος», 1991), 22, πίν. 17β. Bissinger, *Kreta,* 58. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός,* 163, 455, εικ. 12.

81. Walter, *Art and Ritual,* 6-13.

82. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός,* εικ. 19. Το συγκεκριμένο χωρίο απαντά, ακόμα, σε ειλητάρια των αγίων Νικολάου, Αβερκίου,

λευκά μαλλιά και τη μακριά γενειάδα, φορά ανοικτό ρόδινο φαιλόνιο και φυσιογνωμικά ταυτίζεται μάλλον με τον δεύτερο[83].

Στο βόρειο ήμισυ της κόγχης, η καταστροφή της ζωγραφικής είναι τόσο εκτεταμένη, που διακρίνονται με δυσκολία μόνον τα περιγράμματα των μορφών, χωρίς καθόλου λεπτομέρειες των χαρακτηριστικών των προσώπων, κάποια λεπτοκαμωμένα χέρια που προτείνουν ανοιγμένα ειλητάρια με εξίτηλα χωρία και τμήματα των ανοικτόχρωμων, λευκών επί το πλείστον, ενδυμάτων τους. Από το γενικό στήσιμό τους εικάζεται ότι θα επρόκειτο για μορφές μεγαλοπρεπείς, ευθυτενείς στην αργή κίνησή τους και μνημειώδεις, με ελαφρά γερτούς ώμους, καθώς προσηλώνονται στην ιερή τελετουργία. Δεν είναι δυνατόν να αποσαφηνισθεί εάν στο μέσον της παράστασης εικονιζόταν ο μελιζόμενος Χριστός, διότι στο σημείο αυτό, όπως προαναφέρθηκε, έχει διανοιχθεί, κατά την περίοδο μετά την Ιταλοκρατία, τοξωτό φωτιστικό άνοιγμα.

Το εικονογραφικό σχήμα του Μελισμού και των συλλειτουργούντων ιεραρχών που τελούν αενάως την ευχαριστιακή θυσία στην αψίδα του ιερού βήματος, καθιερωμένο ήδη στην εικονογραφία των βυζαντινών εκκλησιών από το δεύτερο μισό του 12ου αιώνα[84], υιοθετήθηκε αμέσως στην εικονογράφηση των ροδιακών μνημείων του τέλους του 12ου και των αρχών του 13ου αιώνα[85]. Στον Άγιο Φανούριο, η επιλογή τους, όπως και ο συνδυασμός τους με τα αναγραφόμενα στα ειλητάριά τους κείμενα, θα ακολουθούσε, κατά πάσα πιθανότητα χωρίς αποκλίσεις, τα εικονογραφικά δεδομένα της εποχής, με συνηθέστερη την απεικόνιση των αγίων Ιωάννη Χρυσοστόμου και Βασιλείου σε θέσεις προβεβλημένες, ως εμπνευστών και συγγραφέων των κειμένων της Θείας Λειτουργίας. Σημειώνεται η ένδυση των ιεραρχών με απλούστερης μορφής φαιλόνια που παραπέμπει κυρίως σε πρώιμα μνημεία, αλλά θα μπορούσε και να υποδεικνύει και την προτίμηση στη μορφική λιτότητα.

Μεθοδίου Κωνσταντινουπόλεως και Γρηγορίου Νύσσης, στο ίδιο, 221-222. Για τα κείμενα των ειλητάριων των ιεραρχών, βλ. επίσης, Gordana Babić και Christopher Walter, «The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration», *REB* 34 (1976): 269-280. Sharon Gerstel, «Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary», *GRBS* 35 (1994): 195-204. Χαρά Κωνσταντινίδη, «Ελληνικές και παλαιοσερβικές επιγραφές στα ειλητά των συλλειτουργούντων ιεραρχών κατά την υστεροβυζαντινή εποχή», στο Παπαδοπούλου, *Βυζάντιο και Σερβία,* 230-247.

83. Πρβλ. την απεικόνιση του αγίου στον ναό του Σωτήρος στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος, Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα,* 17, πίν. 15 και 18. Ο άγιος Γρηγόριος Νύσσης σε αρκετές απεικονίσεις του παριστάνεται, ωστόσο, με μαύρα μαλλιά, αν και η φιλολογική παράδοση τον περιγράφει ως «πολιό» και «γέροντα», Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 268. Χατζηδάκης, «Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου», 413. Με λευκά, κοντά μαλλιά και λευκή γενειάδα εικονίζεται στον Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο της Αττικής (δεύτερο μισό 13ου αιώνα) (Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Ταξιάρχης στό Μαρκόπουλο», 201) και στον Άγιο Δημήτριο στην Αιανή της Κοζάνης, της ίδιας πιθανότατα εποχής [Στυλιανός Πελεκανίδης, «Ἔρευναι εἰς Ἄνω Μακεδονία», *Μακεδονικά* 5 (1961-1963): 384, πίν. 11. Djurić, «La peinture murale byzantine», 66].

84. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος,* 135-159. Για το θέμα βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός.* Χατζηδάκης, «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό», 87-107. Vojislav Djurić, «Fresques du monastère de Veljusa», στο *Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses,* 116. Ο ίδιος, «Les docteurs de l'Église», στο *Ευφρόσυνον*, τ. 1, 129-135. Nicole Thierry, «Le costume episcopal du IXe au XIIIe siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques)», *REB* 24 (1966): 308-315. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 67. Srdjan Djurić, «Some Variants of the Officiating Bishops from the End of the 12th and the Beginning of the 13th Century», *JÖB* 32/5 (1980): 481-489. Christopher Walter, «The Christ Child on the Altar of the Radoslav Narthex: A Learned or a Popular Theme?», στο Korać, *Studenica et l'art byzantin,* 219-224. Walter, *Art and Ritual,* 207-212. Χαρά Κωνσταντινίδη, «Παρατηρήσεις σε παραστάσεις ιεραρχών στο καθολικό της Μονής Παναγίας Κοσμοσώτειρας στη Βήρα», στο *Byzantine Thrace,* 303-328. Jean-Michel Spieser, «Liturgie et programmes iconographiques», *TM* 11 (1991): 587-588. Gerstel, *Eucharistic Sacrifice*, 75-104. Η ίδια, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary* (Seattle – London: College Art Association – University of Washington Press, 1999), 37-47.

85. Στο δεύτερο στρώμα των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι και στην παράσταση της αψίδας του Αγίου Μηνά στη Λίνδο.



Εικ. 3. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων.



Εικ. 4. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Ο άγιος Στέφανος.

Η πομπή των αγίων στον βόρειο τοίχο διακόπτεται με την τοποθέτηση μετωπικών μορφών που συμμετέχουν συμβολικά στο τελούμενο μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας[86]. Εκεί, σε συνέχεια της τελετουργικής χορείας, εικονίζεται ο άγιος Στέφανος ο Πρωτομάρτυς, ολόσωμος και μετωπικός, ταυτιζόμενος και από την ορθογραφημένη, μεγαλογράμματη επιγραφή *ΠΡΩ/ΤΟ/ΜΑΡ/ΤΥC*, που αναπτύσσεται κιονηδόν στα δεξιά του φωτοστεφάνου του (Εικ. 4). Σώζεται μόνον το κεφάλι του και το δεξιό τμήμα του κορμού του. Ο άγιος φορά ανοικτό ρόδινο ιμάτιο επάνω από φαιόλευκο χιτώνα[87] και φέρει ευρύ φωτοστέφανο στο χρώμα της ώχρας. Αγένειος και νεαρός[88], με κοντά καστανά μαλλιά, φαίνεται ότι κρατούσε τυλιγμένο ειλητάριο στο αριστερό του χέρι. Η κόμη του προβάλλεται πλουσιότερη πίσω από

86. Η παράθεση μετωπικών αγίων στους τοίχους του ιερού βήματος, σε συνδυασμό με τους συλλειτουργούντες ιεράρχες της αψίδας, απαντά και στον νότιο τοίχο του Αγίου Μηνά της Λίνδου, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* 105.

87. Ενδιαφέρουσα είναι μια σειρά τοιχογραφιών, στις οποίες ο άγιος Στέφανος φέρει επάνω από το στιχάριο το διακονικό «επώμιον», ένα πορφυρό ένδυμα που καλύπτει τον δεξιό του ώμο και το αντίστοιχο χέρι, Δημήτριος Πάλλας, «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά», *ΕΕΒΣ* ΚΔ΄ (1954): 160-163. Κουκιάρης, «Άγιος Νικόλαος στου Βλαχιώτη», 248. Αναφέρονται χαρακτηριστικά οι παραστάσεις του στο ασκηταριό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου κοντά στον Βασσαρά της Λακωνίας (Μπακούρου, «Ἀσκηταριὰ τῆς Λακωνίας», 412, εικ. 8), στον Άγιο Νικόλαο κοντά στο Γεράκι (τέλη 13ου αιώνα) (Γκιαούρη, «Ἅγιος Νικόλαος κοντά στό Γεράκι», 103, πίν. 34 α και β), στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι της Κρήτης (1284) (Λασσιθιωτάκης, «Δύο ἐκκλησίες», πίν. 23.3), στον ναό του Άι-Στρατηγού στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας (λίγο μετά το 1250) (Γκιολές, «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ», 429) και στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στην Κάτω Καστανιά (τέλη 13ου αιώνα) (Δρανδάκης κ.ά., «Ἐπίδαυρος Λιμηρά», πίν. 237α). Στην περίπτωση της τοιχογραφίας του Αγίου Φανουρίου, όμως, εικονίζεται σαφώς το αποστολικό ιμάτιο και όχι το «επώμιον» της διακονικής αμφίεσης.

88. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 152, 157 και 263. Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», 18-20, εικ. 23.

τα αυτιά, δημιουργώντας κοντούς βοστρύχους και στεφανώνοντας το στρογγυλό, νεανικό και γλυκό πρόσωπο με τα λεπτά, καλοφτιαγμένα χαρακτηριστικά.

Ο πρωτομάρτυς διάκονος Στέφανος έχαιρε ιδιαίτερης τιμής στο αυτοκρατορικό περιβάλλον της βυζαντινής αυλής και στην ίδια την Κωνσταντινούπολη μαρτυρούνται τουλάχιστον δέκα εκκλησίες και δύο μονές αφιερωμένες στη μνήμη του[89]. Η καθιερωμένη τοποθέτησή του μέσα στον χώρο του βήματος, και μάλιστα στον βόρειο τοίχο, αποτελεί άμεση αναφορά στα λειτουργικά του καθήκοντα[90]. Στην περίπτωση του Αγίου Φανουρίου, όμως, δεν προβάλλεται το αξίωμά του ως διακόνου, αλλά εξαίρεται η ιδιότητά του ως αποστόλου, διότι ο Στέφανος δεν φέρει τα διακονικά ενδύματα, δηλαδή το σύνηθες λευκό στιχάριο και το διακριτικό του εκκλησιαστικού του βαθμού οράριο, όπως συμβαίνει στη συντριπτική πλειονότητα των απεικονίσεών του[91]. Αντιθέτως, προτιμήθηκε η αμφίεση που δηλώνει την αποστολική του ιδιότητα[92], καθώς ο ίδιος, εκτός από πρώτος μάρτυρας της χριστιανικής θρησκείας, υπήρξε και ένας εκ των εβδομήκοντα αποστόλων. Η επιλογή του σπανιότερου εικονογραφικού τύπου συνδυάζεται με την προσθήκη του ειλητάριου που πιθανώς κρατούσε ο άγιος, αντικείμενο που συνάδει περισσότερο με τη συγκεκριμένη αμφίεση, αντί της λιβανωτίδας και του θυμιατού[93].

Η ένδυση του αγίου Στεφάνου με χιτώνα και ιμάτιο παρουσιάζει ειδικό ενδιαφέρον, με δεδομένη τη μικρή διασπορά της, σε σχέση με την οικειότερη εμφάνισή του ως διακόνου. Χιτώνα και ιμάτιο φέρει ο Στέφανος στις παλαιότερες απεικονίσεις του, μεταξύ των οποίων καταλέγεται η ψηφιδωτή παράσταση του 7ου αιώνα στο παρεκκλήσιο του αμφιθεάτρου στο Δυρράχιο της Αλβανίας[94]. Η απεικόνιση του αγίου με τέτοιου τύπου ενδύματα φαίνεται ότι εξακολούθησε να εφαρ-

89. Raymond Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. Les églises et les monastères* (Paris : Institut francais d'études byzantines, 1969²), 472-478. Nicholas Gendle, «The Role of the Byzantine Saint in the Development of the Icon Cult», στο *The Byzantine Saint, University of Birmingham, Fourteenth Spring Symposium of Byzantine Studies,* επιμ. Sergei Hackel (London: Fellowship of St Alban and St Sergius, 1981), 171. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου,* 164.

90. Ο άγιος Στέφανος συναπεικονίζεται συνήθως με άλλους διακόνους, όπως τον άγιο Εύπλο ή τον άγιο Ρωμανό τον Μελωδό. Η επικουρική τους θέση πλάι στους ιεράρχες επιβάλλει την ένταξή τους σε παράπλευρους της αψίδας χώρους, ενώ σε πατερικές ομιλίες και κείμενα οι διάκονοι παρομοιάζονται με τους αγγέλους που περιστοιχίζουν τον Κύριο, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 90-91. Γκιολές, «Ἅγιος Θεόδωρος Ἄνω Πούλας», 281-282. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 164-166. Archimandrite Silas Koukiaris, «The Depiction of the Acts' Passage 6.1-6», *Zograf* 32 (2008): 23-28.

91. Στα δωδεκανησιακά παραδείγματα επικρατεί ο τύπος του διακόνου, πρβλ. τις παραστάσεις στο καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 104-105, πίν. 21) και στο παρεκκλήσιο της Παναγίας στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου,* πίν. 5).

92. Στο πρόσωπο του αγίου συγκεντρώνονται τρεις ιδιότητες, του αποστόλου, του πρωτομάρτυρα και του αρχιδιακόνου, *Πράξεις των Αποστόλων*, 6:2-6. Για την εικονογραφία του αγίου Στεφάνου βλ. *LCI* 8, στ. 395-403. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 50-52 και 219-224.

93. Guillaume de Jerphanion, «L'attribut des diacres dans l'art chrétien du Moyen Âge en Orient», στο *Le voix des monuments, Étude d'archéologie, n.s.* (Rome-Paris : Institut Pontifical-Les Éditions d'art et d'histoire, 1938), 283-296. Πάλλας, «Μελετήματα», ό.π. (υποσημ. 87), 164. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου,* 165.

94. Robin Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons* (London: George Philip, 1985), 84-85, εικ. 24. Σύμφωνα με πρόσφατες έρευνες, ο ψηφιδωτός διάκοσμος του παρεκκλησίου τοποθετείται στον 10ο αιώνα, Afrim Hoti, «Des données archéologiques sur le christianisme ancient à Dyrrachium : IVe-VIIe siècles», *Iliria* 1-2 (1996): 173-181. Kim Bowes και Afrim Hoti, «An Amphitheatre and its Afterlives: Survey and Excavation in the Dürres Amphitheatre», *JRA* 16 (2003): 380-394. Afrim Hoti και Damianos Komatas, «Byzantine Epigraphs of Early Medieval Period in Albania (7th-11th c.)», στο *Ἤπειρόνδε. Proccedings of the 10th International Symposium of Byzantine Sigillography (Ioannina, 1-3 October 2009)*, επιμ. Christos Stavrakos και Barbara Papadopoulou (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2011), 186, εικ. 4. Οι πρώτες απεικονίσεις του αγίου με λειτουργικά άμφια επισημαίνονται σε εκκλησίες της Καππαδοκίας που χρονολογούνται στον 9ο ή στον 10ο αιώνα, Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 307,



Εικ. 5. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Αδιάγνωστος άγιος.

μόζεται κατά τη μεταεικονομαχική περίοδο σε μνημεία της Κωνσταντινούπολης και του κύκλου της επιρροής της. Σημειώνονται οι, επίσης ψηφιδωτές, παραστάσεις του αγίου στο Μεγάλο Σέκρετο της Αγίας Σοφίας (π. 870)[95] και στη Νέα Μονή Χίου (1049-1055)[96]. Ο εικονογραφικός τύπος επιβιώνει μέχρι τον 14ο αιώνα σε μνημεία και πάλι εξαρτώμενα από την Κωνσταντινούπολη, με χαρακτηριστικό το παράδειγμα των τοιχογραφημένων ναών της Σερβίας[97]. Στη Studenica[98], στη Bojana[99], στην Περίβλεπτο της Αχρίδας[100], αλλά και στα μνημεία του επόμενου αιώνα[101], ο άγιος παρουσιάζεται

310, 343. Πρβλ. και τον σταυρό του Μητροπολιτικού Μουσείου της Νέας Υόρκης, Christopher Walter, «An Apotropaic Sequence at Kardžali (Bulgaria)», *Zograf* 25 (1996): 20-21, εικ. 2-3.

95. Paul Underwood, «A Preliminary Report on Some Unpublished Mosaics in Hagia Sophia: Section of 1950 of the Byzantine Institute», *AJA* 55/4 (1951): 367-370, εικ. 17. Robin Cormack και Ernest J. W. Hawkins, «The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibule and Ramp», *DOP* 31 (1977): 229-230, πίν. 46.

96. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου,* τ. Α΄, 164-165, τ. Β΄, πίν. 70, 216. Πέννα, «Παλαιοχριστιανική και βυζαντινή Χίος», 70. Για τη λατρεία και τα λείψανα του αγίου Στεφάνου στην Κωνσταντινούπολη, Kenneth Holum και Gary Vikan, «The Trier Ivory, *Adventus* Ceremonial, and the Relics of St. Stephen», *DOP* 33 (1979): 115-133. Ioli Kalavrezou, «Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court», στο Maguire, *Byzantine Court Culture,* 53-79.

97. Mirjana Ćorović-Ljubinković, «Odraz kulta sv. Stefana u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti», *Starinar* 12 (1961): 45-60. Ο άγιος Στέφανος εικονίζεται στη Mileševa [Branislav Todić, «Mileševa i Žiča-Tematske i ikonografske paralele», στο *Mileševa u istoriji srpskog naroda, Međunarodni naučni skup povodom sedam i po vekova postojanja*, επιμ. Vojislav Djurić (Beograd: Srpska Akademija Nauka i Umetnosti, 1985), 86], στο Arilje (1296) [Dragan Vojvodić, *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju* (Beograd: Stubovi culture, 2005), 160-161, πίν. 23], στο Staro Nagoričino [Branislav Todić, *Staro Nagoričino* (Beograd: Srpska Akademija Nauka i Umetnosti, 1993), 87, 122, εικ. 13], στη Gračanica [ο ίδιος, *Gračanica* (Beograd-Priština: Jedinstvo-Prosveta, 1998), 129-130, αλλά και στο Melnik της Βουλγαρίας [Liliana Mavrodinova, *Carkvata Sveti Nikola pri Melnik* (Sofija: Balgarski Hudoznik, 1975), εικ. 16].

98. Milan Kašanin, Vojislav Korać, Dušan Tasić και Mirjana Šakota, *Studenica* (Beograd: Književne novine, 1968), 23. Vojislav Djurić, «La plus ancienne peinture de Studenica à la lumière de l'historiographie», στο Korać, *Studenica et l'art byzantin,* 179, σημ. 37.

99. Kazimir Popkonstantinov, *Zograf Vasilie and the Boyana Church 750 Years Later* (Sofia: Unicart, 2009), 66. Bisserka Penkova, επιμ., *The Boyana Church between the East and West in the Art of the Christian Europe* (Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 2011), πίν. 10.

100. Miodrag Marković, «Iconographic Program of the Oldest Wall Paintings in the Church of the Virgin Peribleptos at Ohrid: A List of Frescoes and Notes on Certain Program Particularities», *Zograf* 35 (2011): 120, εικ. 2.

101. Βλ. και τη Žiča, Millet και Frolow, *La peinture murale en Yougoslavie*, τ. Ι, πίν. 56.3. Τέλος, όπως είναι φυσικό, αποστο-

ντυμένος με χιτώνα και ιμάτιο αντί των εκκλησιαστικών αμφίων. Στην περίπτωση των σερβικών μνημείων, η εμμονή στον παλαιότερο τύπο έχει συνδεθεί με την ιδιαίτερη λατρεία του αγίου στο αυλικό περιβάλλον των σέρβων ηγεμόνων, των οποίων εθεωρείτο προστάτης, και με την πρόθεσή τους να υπερτονίσουν το γεγονός ότι υπήρξε απόστολος και πρωτομάρτυρας[102]. Θα ήταν, συνεπώς, θεμιτό να υποτεθεί ότι η προτίμηση στην απεικόνιση του αγίου ως αποστόλου και η υιοθέτηση ενός απαντώμενου σε ολιγάριθμα παραδείγματα εικονογραφικού σχήματος και στον ναό του Αγίου Φανουρίου μπορεί να υποδηλώνει τη συνειδητή επιλογή και αντιγραφή ενός προτύπου προερχόμενου από το αυτοκρατορικό περιβάλλον της Κωνσταντινούπολης ή της Νίκαιας.

Στον βόρειο τοίχο του βήματος, δίπλα στον άγιο Στέφανο, εικονίζεται μετωπικός ένας αδιάγνωστος άγιος με αυστηρή, ασκητική όψη, κοντά, ίσια και γκρίζα μαλλιά και κοντή γενειάδα που καλύπτει τις παρειές του (Εικ. 5). Διατηρείται μόνον το κεφάλι και οι ώμοι του, ενώ λόγω της φθοράς που έχει υποστεί η παράσταση από τη βάναυση διέλευση καλωδίων διαμέσου του προσώπου του, είναι αδύνατον να διαπιστωθεί η ταυτότητά του. Θα επρόκειτο είτε για έναν ακόμα ιεράρχη, προστιθέμενο στην επισκοπική χορεία, είτε για κάποιον από τους ιαματικούς αγίους, που επίσης έβρισκαν αρμόζουσα θέση στον χώρο του ιερού[103]. Ο κατ' ενώπιον εικονιζόμενος, αδιάγνωστος ιεράρχης που σώζεται παραπλεύρως, στη δυτική άκρη του βόρειου τοίχου, ανήκει επίσης στο πρώτο στρώμα της τοιχογράφησης του ναού. Φορά απλό, ακόσμητο, καστανέρυθρο φαιλόνιο και ένσταυρο ωμοφόριο και κρατά στα χέρια του κλειστό κώδικα.

Από την παράσταση της Ανάληψης, που εκτεινόταν αρχικά σε ολόκληρο το πλάτος της καμάρας του ιερού, είναι εμφανή μόνον ορισμένα τμήματα, κάτω από το επόμενο τοιχογραφικό στρώμα, που επαναλαμβάνει το ίδιο θέμα. Το μέσον του θόλου καταλαμβάνει ο Χριστός, ένθρονος σε τόξο ίριδας, μέσα σε κυκλική δόξα αποτελούμενη από επάλληλους, ομόκεντρους δακτυλίους, την οποία ανύψωναν στους ουρανούς τέσσερις άγγελοι (Εικ. 6). Από αυτούς διακρίνονται τμήματα των τριών, ενώ ο τέταρτος άγγελος, κάτω δεξιά, καλύπτεται εξ ολοκλήρου από τον νεότερο που τον αντικατέστησε. Οι χρωματισμοί των δακτυλίων της δόξας του Κυρίου, ολοένα και πιο ανοικτόχρωμοι από μέσα προς τα έξω, βαίνουν κλιμακούμενοι από το βαθύ κυανό έως το ανοικτό γκρίζο, καταλήγοντας σε ολόλευκη ταινία εξωτερικά. Οι άγγελοι που καταλαμβάνουν τις άνω πλευρές της δόξας είναι κρυμμένοι κατά το ήμισυ πίσω από αυτήν και ακουμπούν μαλακά τις παρειές τους στον εξώτερο κυκλικό δακτύλιο, ενώ οι άλλοι δύο, όπως συμπεραίνεται από τη στάση του αγγέλου κάτω αριστερά, θα εικονίζονταν ολόκληροι.

Στη βόρεια πλευρά της καμάρας, στο μέσον του ημιχορίου, η Παναγία[104], όρθια και μετωπική, παριστάνεται δεόμενη με τα χέρια υψωμένα και ανοικτά (Εικ. 7). Φορά βαθυκύανο φόρεμα και καστα-

λική ενδυμασία φέρει ο άγιος Στέφανος στις παραστάσεις της Σύναξης των Εβδομήκοντα Αποστόλων που αναπτύσσονται στα υπερώα της Οδηγήτριας και της Παντάνασσας του Μυστρά, Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα,* 183. Dufrenne, *Les programmes iconographiques,* πίν. 16.41.

102. Dragan Vojvodić, «Contribution to Understanding of the Iconography and Cult of St. Stephen in Byzantium and Serbia», στο *Zidno slikarstvo Manastira Dečana. Građa i Studije,* επιμ. Vojislav Djurić (Beograd: Srpska Akademija Nauka i Umetnosti, 1995), 537-565.

103. Gary Vikan, «Art, Medicine and Magic in Early Byzantium», *DOP* 38 (1984): 84-85. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 50-51.

104. Γκιολές, *Ἡ Ἀνάληψις,* 304-314. Athanasios Semoglou, *Le voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantin. De la descente aux enfers à la montée au ciel* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2003), 103-108.



Εικ. 6. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Ο Χριστός σε δόξα, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

νέρυθρο μαφόριο που αναδιπλώνεται με τρόπο συμμετρικό, σχηματίζοντας μαλακές, επαναλαμβανόμενες καμπύλες και στεφανώνει το ωραίο της, νεανικό πρόσωπο. Με σχήμα ωοειδές, που επιτείνει τη λεπτότητα της εμφάνισης, και ευγενικά, σύμμετρα και καλογραμμένα χαρακτηριστικά, το πρόσωπο αυτό ζωντανεύει στην αυστηρή του έκφραση από το λοξό βλέμμα και επιβάλλεται με τη σοβαρότητα και το ήθος του. Την Παναγία πλαισιώνουν δύο άγγελοι, «ἐν ἐσθήσεσι λευκαῖς»[105], των οποίων διακρίνονται οι κεφαλές, στραμμένες προς τους, επίσης καλυμμένους εντελώς από το μεταγενέστερο στρώμα, ομίλους των αποστόλων. Το βλέμμα τους, σε αντίθετη της κίνησής τους φορά, κατευθύνεται προς το κέντρο της παράστασης. Από τον άγγελο στα δεξιά έχει σωθεί ένα μικρό τμήμα του κορμού, το άκρο του χιτώνα χαμηλά και τα γυμνά πέλματά του.

Η τοιχογραφία του Αγίου Φανουρίου ακολουθεί στην ανάπτυξη και τη διάταξή της τις επιταγές του αποκρυσταλλωμένου και ευρύτατα διαδεδομένου εικονογραφικού θέματος[106]. Με παγιωμένη τη θέση

105. *Πράξεις των Αποστόλων*, Α΄, 10-11.

106. Ernest Theodore DeWald, «The Iconography of the Ascension», *AJA* 19 (1915): 277-319. *RbK* II, στ. 1224-1256. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 167-175. Γκιολές, «Ἅγιος Ἰωάννης Θεολόγος Γαρδενίτσας», 36. Ο ίδιος, *Ἡ Ἀνάληψις*. Ο ίδιος, «Οἱ λειτουργικές πηγές τῆς Ἀνάληψης στό ναό τοῦ Ἁγίου Ἡρακλειδίου τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Λαμπαδιστῆ», στο *Πρακτικά του Β΄ Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου*, τ. Β΄, 513-521. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 187-190.



Εικ. 7. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Η Παναγία ανάμεσα σε αγγέλους, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

της ήδη από τις αρχές του 11ου αιώνα, η σκηνή της Ανάληψης, πέραν του θριαμβικού χαρακτήρα της, συσχετίζεται με τα τελούμενα στη Θεία Λειτουργία μέσω της ευχής του καθαγιασμού των Τιμίων Δώρων[107]. Επιπροσθέτως, εμπερικλείει εσχατολογικά νοήματα που απορρέουν από τη συμβολική σημασία του χώρου και τη συνάρτησή της με τη Δεύτερη Έλευση του Χριστού, νοήματα που επικυρώνονται και με την εικονιζόμενη στην αψίδα Δέηση. Τα επιμέρους στοιχεία της παράστασης, όπως το κυκλικό σχήμα της δόξας με την εναλλαγή των αποχρώσεων, η στάση της Παναγίας, του Χριστού και των αγγέλων που παρίστανται στο επίγειο τμήμα της σύνθεσης, προσφέροντας παραμυθία στους αποστόλους, αποτελούν στερεότυπα χαρακτηριστικά της σύνθεσης[108].

Στον αρχικό διάκοσμο του Αγίου Φανουρίου ανήκει και το διακοσμητικό θέμα που πληροί το μέτωπο της κόγχης του ιερού βήματος και ορίζει το άνω πέρας της παράστασης των αγίων του βόρειου τοίχου (Εικ. 8). Λευκός, κυματοειδής βλαστός με ανθεμωτά ημίφυλλα[109], απλωμένος σε βαθύ πράσινο, σμαραγδένιο βάθος, καμπυλώνεται κομψά και ελίσσεται, αποδοσμένος με σχεδιαστική λεπτομέρεια

107. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 198.

108. Γκιολές, *Ἡ Ἀνάληψις*, 292-294, 319.

109. Frantz, «Byzantine Illuminated Ornament», 60-65. Maria Kambouri-Vamvoucou, *Les motifs décoratifs dans les mosaïques murales du XIe siècle* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne, 1983), 56-65.



Εικ. 8. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Μέτωπο αψίδας, διακοσμητικός βλαστός.

και χάρη. Πρόκειται για ένα οικείο, στο βασικό του σχήμα, διακοσμητικό θέμα, το οποίο απαντά μεταξύ πολλών άλλων και στις εσωτερικές παρειές του ανοίγματος επάνω από τη θύρα του παρεκκλησίου της Παναγίας της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο[110]. Η επιμελής απόδοση του επαναλαμβανόμενου θέματος και η επιλογή του φωτεινού πράσινου βάθους προσελκύουν το βλέμμα και δημιουργούν ευχάριστη οπτική εντύπωση, χαρίζοντας την τελική πινελιά σε ένα σύνολο υψηλής καλλιτεχνικής αξίας.

Μια αριστοκρατική τάση ζωγραφικής

Το πρώτο στρώμα των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Φανουρίου, αν και σώζεται αποσπασματικά, με σοβαρές ελλείψεις και φθορές ακόμα και στα εμφανή του σημεία, αποτελεί ισχυρή απόδειξη του υψηλότατου επιπέδου της τέχνης των ζωγράφων που το φιλοτέχνησαν. Το πνεύμα της ζωγραφικής του, εγγύς στην τέχνη των τελευταίων δεκαετιών του 12ου αιώνα[111], αποκαλύπτει την προτίμηση σε πρότυπα της κλασικής ωραιότητας και τη γνώση παραδοσιακών μεθόδων απόδοσης της ανθρώπινης μορφής, που χρησιμοποιούν τη γραμμή ως κυρίαρχο μέσο έκφρασης. Από την άλλη μεριά, είναι έκδηλες οι αναζητήσεις νέων χειρισμών του χρώματος, με τη διαμόρφωση όγκων που προβάλλονται με τρόπο μαλακό, προσπερνώντας τη δισδιάστατη απεικόνιση.

Το πρόσωπο του Χριστού της Ανάληψης, παρά την αυστηρότητα της συνοφρύωσης, αποπνέει υψηλό πνευματικό ήθος και ανακαλεί την ανάλογη, ευγενική μορφή από την παράσταση της Βαϊοφόρου στην εκκλησία της Ανάληψης στη Vardzia της Γεωργίας, που τοποθετείται στις αρχές του 13ου αιώνα[112]. Η επίμονη χρήση και η διακοσμητικότητα της γραμμής, όπως αποτυπώνονται στην απόδοση της κόμης του, αποτελούν τεχνοτροπικά στοιχεία μνημείων που χρονολογούνται στις αρχές του αιώνα, όπως της Ευαγγελίστριας στο Γεράκι[113], αλλά εξακολουθούν να διαδραματίζουν κυρίαρχο ρόλο μέχρι και

110. Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 59.

111. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου», 21.

112. Gaiane Alibegashvili, «New Tendencies in Georgian Mural Painting of the Late 12th Century. Murals of the Main Church of the Assumption in Vardzia», στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμπηδών*, τ. 1, 21, εικ. 14 και 22, εικ. 17. Djurić, «La peinture murale byzantine», 235-236. Doula Mouriki, «The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbors of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting», *JÖB* 31/2 (=*XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten* I/2, 1981): 738-741, εικ. 16-18.

113. Μουτσόπουλος και Δημητροκάλλης, *Γεράκι,* 110-111, εικ. 170, 172.



Εικ. 9. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Η Παναγία, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

τα μέσα του. Από την άλλη μεριά, η σύγκριση με τη μορφή του Χριστού από τη Bojana (1259)[114] είναι ενδεικτική της κοινής τους τεχνοτροπίας, αλλά και αποκαλυπτική της επόμενης βαθμίδας εξέλιξης, όπως εκφράζεται στον βουλγαρικό ναό, υποδεικνύοντας τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του Αγίου Φανουρίου σε ενδιάμεσο των δύο προαναφερθέντων μνημείων στάδιο.

Η Παναγία από την ίδια παράσταση (Εικ. 9) θα μπορούσε να αντιπαραβληθεί εύστοχα με αντίστοιχες μορφές της κομνήνειας κωνσταντινουπολιτικής τέχνης του τέλους του 12ου αιώνα, από τις οποίες προδήλως κατάγεται. Η έκφρασή της χαρακτηρίζεται από το ίδιο πνεύμα αριστοκρατικής ευγένειας που διέπει τη δεόμενη Παναγία στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στην κρύπτη του κοιμητηριακού ναού στο Bačkovo[115] και την ένθρονη Βρεφοκρατούσα στο παρεκκλήσι της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Χώρα της Πάτμου[116]. Στον ροδιακό ναό, όμως, το πρόσωπό της διακρίνεται πλέον από ύφος γλυκύτερο και ήθος πιο εξανθρωπισμένο, πλησιέστερο στις ζυμώσεις που λαμβάνουν χώρα στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα.

Αναμνήσεις από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα διαπιστώνονται και στην καλλιγραφημένη κόμη του αγγέλου στα δεξιά της Παναγίας, με τη γραμμική διευθέτηση των μαλλιών σε καμπυλωτές δεσμίδες και την περίσκεψη της έκφρασής του, που επιτείνεται από το βαθύ βλέμμα και τις έντονες ρυτίδες του μετώπου (Εικ. 10). Το σφιχτό πλάσιμο, αλλά και το σαφές και κοφτό γράψιμο στα ανοικτά ρουθούνια, η σκίαση της μύτης για την απόδοση του όγκου και ο επιτυχής συνδυασμός της γραμμής και του χρώματος για τη δημιουργία των όγκων προδίδουν τις καταβολές της τέχνης στην κομνήνεια ζωγραφική, ανακαλώντας ανάλογες παρουσίες αγγέλων στον Άγιο Δημήτριο στο Vladimir[117], αλλά και συναινούν στη χρονολόγηση στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα.

Η στυλιζαρισμένη κόμμωση, με τις γραμμές της διατεταγμένες επιμελώς σε παραλληλία, αντλεί, επίσης, τα πρότυπά της από κομνήνεια παραδείγματα, όπως στην παράσταση στρατιωτικού αγίου στην Κοσμοσώτειρα της Βήρας (1152)[118], που μετουσιώνονται στη νέα μορφή της τέχνης κατά το πρώτο μισό του 13ου αιώνα. Η διευθέτηση των μαλλιών των αγγέλων με τρόπο φροντισμένο και κομψό ανακαλεί και την κόμη του Χριστού από τη Μετάληψη των Αποστόλων στην Τράπεζα της μονής

114. Grabar, *La peinture en Bulgarie,* πίν. IX.

115. Στο ίδιο, 55-86, πίν. Ib-c, III, V. Bakalova, *Église ossuaire,* 61-63, εικ. 31, 33. Η ίδια, *Bachkovo,* εικ. 24. Αν και το μνημείο έχει χρονολογηθεί και στα τέλη του 11ου αιώνα [Mouriki, «The Formative Role of Byzantine Art», ό.π. (υποσημ. 112), 733] είναι γενικώς αποδεκτή η χρονολόγησή του στην τελευταία εικοσαετία του 12ου αιώνα (Maria Panayotidi, «The Wall Paintings in the Church of the Virgin Kosmosoteira at Ferai (Vira) and Stylistic Trends in 12th Century Painting», στο Bakirtzis, *Byzantine Thrace*, 463, πίν. CLVI, εικ. 27), μιας και η τέχνη του παρουσιάζει την εκφραστική χρήση της γραμμής στο απόγειό της.

116. Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 2. Panayotidi, «Virgin Kosmosoteira», ό.π. (υποσημ. 115), πίν. CLVI, εικ. 27 και πίν. CLXXXV, εικ. 56. Κομίνης, *Θησαυροί της Μονής Πάτμου*, εικ. 11.

117. Louis Réau, «Les fresques de la Cathédrale Saint-Dimitrij à Vladimir», στο *L'art byzantin chez les Slaves. L'ancienne Russie, les slaves catholiques, Recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij*, τ. I (Paris : Paul Geuthner, 1932), 68-76, πίν. VI-VII.

118. Stefan Sinos, *Die Klosterkirche der Kosmosoteira in Bera (Vira)* (München: C. H. Beck, 1985), εικ. 124. Στα πρόσωπα των αγγέλων του Αγίου Φανουρίου αναγνωρίζεται ακόμα η λεπτότητα και η χάρη τοιχογραφιών, όπως της Αγίας Σοφίας στη Μονεμβασία (γύρω στο 1200). Maria Panayotidi, «Les églises de Géraki et de Monemvasie», *CorsiRav* 32 (1975): 350-354, εικ. 8. Για το μνημείο βλ. επίσης, Harris Kalligas, «The Church of Hagia Sophia at Monemvasia: Its Date and Dedication», *ΔΧΑΕ Θ΄ (1977-1979)*: 217-221. Ευστάθιος Στίκας, «Ὁ ναός τῆς Ἁγίας Σοφίας Μονεμβασίας», στο *Actes du XVe CIEB,* τ. IIB, 731-741. Patterson Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas,* 31, 194-195. Το καλλιγραφικό αυτό στυλ εντοπίζεται και σε άλλα μνημεία της περιφέρειας του τέλους του 12ου αιώνα, όπως στον Άγιο Γεώργιο τον Καλαμά στο Ρέθυμνο της Κρήτης, Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Ρεθύμνου,* 52, εικ. 56.



Εικ. 10. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Άγγελος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.



Εικ. 11. Πάτμος, Τράπεζα της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου. Ο Χριστός, λεπτομέρεια από τη Μετάληψη των Αποστόλων.



Εικ. 12. Επισκοπή Ευρυτανίας. Άγγελος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.



Εικ. 13. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Άγγελος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.

του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (Εικ. 11), η διακόσμηση της οποίας έχει τοποθετηθεί στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα[119], αλλά και στην τρίτη εικοσιπενταετία του[120]. Οι διαφορές ανάμεσα στην κομνήνεια ζωγραφική και την τέχνη που διαμορφώνεται κατά τον 13ο αιώνα είναι εμφανείς, καθώς η γραμμή στις τοιχογραφίες της Βήρας επιβάλλεται και κυριαρχεί, ενώ στο ροδιακό μνημείο συνδυάζεται με την ποικιλία των τόνων και τις χρωματικές διαβαθμίσεις. Η διαφορά της τεχνικής, θεμελιακή στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού ύφους, απηχεί συνάμα και τη μεταξύ τους χρονική απόσταση.

Τα μεγάλα, αμυγδαλόσχημα μάτια του αγγέλου από τον Άγιο Φανούριο, με υπογραμμισμένα τα βλέφαρα, το μικροκαμωμένο στόμα και τα λεπτά, σφιγμένα χείλη, διαπλάθουν μια λεπταίσθητη μορφή με ιδιαίτερο, προσωπικό χαρακτήρα και επιτηδευμένη κομψότητα. Η σύγκρισή του με ανάλογη ουράνια μορφή από την Επισκοπή Ευρυτανίας (π. 1230)[121] (Εικ. 12) άγει τη χρονολόγηση σε στάδιο που απομακρύνεται από τα τέλη του 12ου αιώνα, αναδεικνύοντας παράλληλα την καταγωγή του πρώτου από πιο εκλεπτυσμένα και ιδεαλιστικά πρότυπα ζωγραφικής. Αλλιώτικη, πιο εγκόσμια υπόσταση έχει ο δεύτερος άγγελος που παρευρίσκεται στο συμβάν, μια ισχυρή, ρωμαλέα παρουσία με αδρά χαρακτηριστικά, βλέφαρα σχιστά, έντονα γρυπή μύτη και εύσαρκο σαγόνι[122] (Εικ. 13). Η εξατομικευμένη έκφραση των εικονιζόμενων και η αποφυγή της επανάληψης των φυσιογνωμικών τύπων υποδεικνύουν τον χρωστήρα ενός εμπνευσμένου καλλιτέχνη, με πηγαία δημιουργικότητα και πεποίθηση στα ζωγραφικά του μέσα. Τη διαπίστωση αυτή επαληθεύει η παρατήρηση του επουράνιου αγγέλου που προβάλλει στη δεξιά πλευρά της παράστασης, πίσω από τη δόξα, ακουμπώντας μαλακά την παρειά του στην καμπύλη της. Το πρόσωπό του, νεανικό, τρυφερό και αβρό, με βλέμμα φευγαλέο, επιβάλλει με τρόπο διακριτικό, σχεδόν με συστολή, την παρουσία του στον χώρο (Εικ. 14). Η λεπτότητα της μορφής και το ευγενές της ήθος ανακαλεί τις ωραίες παρουσίες των αγγέλων των περίφημων φορητών εικόνων από σειρά Μεγάλης Δέησης στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, που χρονολογούνται στις αρχές του 13ου αιώνα[123] (Εικ. 15).

Παρά τις έκδηλες απηχήσεις της κομνήνειας ζωγραφικής που επισημαίνονται στους μετέχοντες στην Ανάληψη, η ολόσωμη μορφή του αγίου Ιωάννη του Ελεήμονος (Εικ. 3) συγκεντρώνει στην απόδοσή της τα προοδευτικά στοιχεία της τέχνης των πρώτων δεκαετιών του 13ου αιώνα: ο αυξημένος όγκος, το εξευγενισμένο ήθος, το σωματικό εύρος που χαρακτηρίζουν τη στιβαρή αυτή μορφή αγαλματικού τύπου αποτελούν στοιχεία που διαφοροποιούν εμφανώς την παράσταση από το ύφος της ζωγραφικής του τέλους του 12ου αιώνα. Στο πλάσιμο του προσώπου με τα ήρεμα, αλλά αυστηρά χαρακτηριστικά και τη γαμψή μύτη αναγνωρίζονται τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των τοιχογραφιών του Αγίου Δημητρίου στο Vladimir (π.1195)[124], των ιεραρχών της αψίδας της Παναγίας στη Studenica

119. Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου,* πίν. 78. Βοκοτόπουλος, «Τοιχογραφίες τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου», 196-202.

120. Κόλλιας, *Πάτμος,* 26. Ο ίδιος, «Τοιχογραφίες», 59-66.

121. *Βυζαντινές τοιχογραφίες καί εἰκόνες,* πίν. XI.

122. Πρβλ. τον άγγελο από την εκκλησία της Γεθσημανή στην Ιερουσαλήμ (τρίτο τέταρτο 12ου αιώνα), σήμερα στο Μουσείο Rockefeller, Bianca Kühnel, *Crusader Art of the Twelfth Century. A Geographical, an Historical, or an Art-Historical Notion?* (Berlin: Gebrüder Mann Verlag, 1994), 60, εικ. 64.

123. Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ*, 87-88. Weitzmann, «Icon Programs», 89, εικ. 20-22. Μανάφης, *Σινά. Οι Θησαυροί της Μονής*, 114, εικ. 41. Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, *Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινές εικόνες* (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995), 204, εικ. και αριθ. 59-60.

124. Viktor Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVIth century* (London: Phaidon Press, 1966), 85, εικ. 63.



Εικ. 14. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος. Άγγελος, λεπτομέρεια από την Ανάληψη.



Εικ. 15. Σινά, μονή της Αγίας Αικατερίνης. Φορητή εικόνα αρχαγγέλου, λεπτομέρεια.



Εικ. 16. Επισκοπή Ευρυτανίας. Ο απόστολος Ιωάννης, λεπτομέρεια από την Κοίμηση της Θεοτόκου.



Εικ. 17. Κρήτη. Άγιος Νικόλαος στα Κυριακοσέλλια. Ο άγιος Αθανάσιος, λεπτομέρεια.

(1208)[125], αλλά και του αποστόλου Ιωάννη από την παράσταση της Κοίμησης στο τρίτο στρώμα της Επισκοπής Ευρυτανίας (π. 1230)[126] (Εικ. 16). Η ομοιότητα με την τελευταία αυτή τοιχογραφία είναι δηλωτική της διάχυσης των τάσεων κατά τη συγκεκριμένη περίοδο και παράλληλα αποδεικτική των διαβαθμίσεών τους ανάλογα με τα ακολουθούμενα πρότυπα και τα κέντρα της εκπόρευσής τους.

Ο τρόπος με τον οποίο πλάθονται οι όγκοι και η επιλεκτική χρήση της γραμμής έχουν άμεση σχέση με τις μεθόδους του τέλους του 12ου αιώνα, παρατήρηση που γίνεται αντιληπτή με την αντιπαραβολή του ιεράρχη από τον Άγιο Φανούριο με τον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο στον ναό της Παναγίας στα Μυριοκέφαλα της Κρήτης (δεύτερο μισό 12ου αιώνα)[127]. Κοινό σημείο των παραλληλιζόμενων παραστάσεων είναι η επιβλητικότητα των μορφών που εντάσσονται σε μνημειακές συνθέσεις, η ηρεμία της έκφρασης, το μαλακό πλάσιμο, η χυτή πτύχωση των ενδυμάτων και η συγκρατημένη, αλλά μεστή έκφραση των συναισθημάτων. Στο πρόσωπο του αγίου Ιωάννη του Ελεήμονος, όμως, είναι εμφανές ότι η ζωγραφική προπορεύεται, έχοντας κατακτήσει και την επιβολή στον χώρο μέσω του όγκου,

125. Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. I, πίν. 34, 35.1-2. Hamann-Mac Lean και Hallensleben, *Die Monumentalmalerei,* εικ. 66, 72. Kašanin κ.ά, *Studenica*, ό.π. (υποσημ. 98), 80-81. Djurić, *Byzantinische Fresken*, πίν. XVII. Ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων παραπέμπει, ως προς το σωματικό του εύρος και τη μνημειακή του δομή, στους ιεράρχες της Παλαιάς Μητροπόλεως Βεροίας (πρώτο τέταρτο 13ου αιώνα), *ΑΔ* 18 (1963), Χρονικά: 249-250 (Φανή Δροσογιάννη). *ΑΔ* 26 (1971), Χρονικά: 21 (Μύρων Μιχαηλίδης). *ΑΔ* 27 (1972), Χρονικά: 552-553 (Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας). Maria Panayotidi, «Les églises de Véria, en Macédoine», *CorsiRav* 22 (1975): 303-315. Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, «Οι τοιχογραφίες της Πρόθεσης στην Παλιά Μητρόπολη Βέροιας», στο *1ο ΣΒΜΑΤ* (1981): 85-86. Ο ίδιος, «Οι τοιχογραφίες της Παλιάς Μητροπόλεως Βεροίας», *2ο ΣΒΜΑΤ* (1982): 98-99. Ο ίδιος, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου,* πίν. 55β. Ο ίδιος, «Les peintures murales de l'ancienne Métropole de Véria», στο *Mileševa dans l'histoire du peuple Serbe, Colloque scientifique international à l'occasion de 750 ans de son existence, juin 1985* (Beograd : Académie Serbe des Sciences et des Arts, 1987), 91-100. Θανάσης Παπαζώτος, *Οδοιπορικό στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή Βέροια, Ναοί-τέχνη-ιστορία* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2003), 65-74.

126. *Βυζαντινές τοιχογραφίες καί εἰκόνες*, 30-31, 13γ, πίν. V και εικ. 12.

127. Γεώργιος Αντουράκης, *Αἱ μοναὶ Μυριοκεφάλων καὶ Ρουστίκων Κρήτης μετὰ τῶν παρεκκλησίων αὐτῶν* (Αθήνα, 1977), 94-96, 98-102, πίν. 25-29, 32-36. Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting,* 187, 450-452. Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta,* 262, εικ. 218. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Ρεθύμνου,* 40, εικ. 39.



Εικ. 18. Ρόδος, Μεσαιωνική Πόλη, Άγιος Φανούριος.
Ο άγιος Στέφανος, λεπτομέρεια.



Εικ. 19. Θεσσαλονίκη, Αχειροποίητος.
Ο άγιος Γάιος, λεπτομέρεια.

όπως ακριβώς και η μορφή του αγίου Αθανασίου από τον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλλια (τέταρτη δεκαετία 13ου αιώνα)[128] (Εικ. 17).

Τα προοδευτικά στοιχεία της τεχνοτροπίας του Αγίου Φανουρίου μπορούν να επισημανθούν ευχερώς και στον άγιο Στέφανο, μια μορφή ογκηρή, με εύσαρκο πρόσωπο και αξιοσημείωτο σωματικό εύρος (Εικ. 18). Τα επιμέρους χαρακτηριστικά της φυσιογνωμίας του διαγράφονται με περιορισμένη χρήση των περιγραμμάτων, με έκδηλη ζωγραφική διάθεση και επιτυχημένες σκιάσεις[129]. Η ελαφρώς κυρτή μύτη με τα ανήσυχα, παλλόμενα ρουθούνια, η καμπύλη στο σμίξιμο των φρυδιών και τα αποφασιστικά χείλη συνθέτουν ένα πρόσωπο που ξεχειλίζει από ζωντάνια και ένταση. Στο πλάσιμο του προσώπου, στον τρόπο σκίασης της μύτης και στο γενικό του ύφος, ο άγιος μπορεί να παραλληλισθεί με τον άγγελο από την αψίδα του ναού στο Bačkovo[130], ενώ και η τεχνική της απόδοσης του ιματίου με τα πλατιά φωτεινά επίπεδα ανακαλεί τα ιμάτια των αποστόλων στην Κοίμηση της Παναγίας στον ίδιο ναό[131].

Στη στιβαρότητα και στο σφρίγος, όμως, ο άγιος Στέφανος συγγενεύει περισσότερο με τον άγιο Γάιο (Εικ. 19) και τον άγιο Λεόντιο από την παράσταση των αγίων Τεσσαράκοντα στην Αχειροποίητο της Θεσσαλονίκης, που αναπτύσσεται στον τοίχο επάνω από τη νότια κιονοστοιχία της βασιλικής

128. Μπορμπουδάκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», 305, εικ. 18.

129. Ως προς την κομψότητα του σχεδίου, τα καλλιγραφημένα περιγράμματα και το λεπτό πλάσιμο των όγκων με απαλές τονικές διαβαθμίσεις, οι τοιχογραφίες του Αγίου Φανουρίου παρουσιάζουν ορισμένες ομοιότητες με εκείνες της Αγίας Βαρβάρας στου Γλέζου (π. 1200), Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μάνη (1979)», 163-166, πίν. 123α.

130. Bakalova, *Bachkovo,* εικ. 51. Στην τεχνοτροπική απόδοση του αγίου Στεφάνου επισημαίνονται ορισμένες αναλογίες και με την παράσταση του αγίου Ανανία σε μικρογραφία του χειρογράφου «Αγίου Σάββα 63» του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, που ανήκει στην ομάδα της διακοσμητικής τεχνοτροπίας και χρονολογείται στις τελευταίες δεκαετίες του 12ου αιώνα, αλλά περισσότερο με τον άγιο Ιούδα της Καινής Διαθήκης του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων στον κώδικα «Τάφου 37», που τοποθετείται στο δεύτερο ή τρίτο τέταρτο του 13ου αιώνα, τα ενδύματα του οποίου αναδεικνύουν τη σωματικότητα της μνημειακής μορφής, Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, *Μικρογραφίες τῶν βυζαντινῶν χειρογράφων τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων* (Αθήνα-Ιεροσόλυμα: Πατριαρχείο Ιεροσολύμων, 2002), 59-61, 182-183.

131. Bakalova, *Bachkovo,* εικ. 57.

(1224-1230)[132]. Ως προς τη δομή του σώματος, με έμφαση στην τρίτη διάσταση, όπως επίσης και στη διαμόρφωση των πτυχώσεων, η ίδια μορφή βρίσκεται σε στενή συνάφεια με την τοιχογραφία του αγίου Δημητρίου στον ομώνυμο ναό της Θεσσαλονίκης, η οποία έχει τοποθετηθεί στη δεκαετία 1220-1230[133]. Η διάπλαση των όγκων ακολουθεί μεθόδους που απαντούν στις τοιχογραφίες στη Žiča[134] και στο Mileševo (1228-1234/5)[135], έργα που κινούνται σε παρόμοιο καλλιτεχνικό κλίμα. Στην ευρύτητα της διάπλασης, η παράσταση του αγίου Στεφάνου ομοιάζει με μορφές από το προαναφερθέν ζωγραφικό στρώμα της Επισκοπής Ευρυτανίας, το οποίο αντιπροσωπεύει, μαζί με τα μνημεία της Σερβίας, την καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής[136]. Στην περίπτωσή μας, πάντως, η ευρωστία του αγίου συνοδεύεται από γλυκύτητα στην έκφραση και λεπτότητα στην εμφάνιση, θυμίζοντας τη νεανική και χαρίεσσα, στηθαία μορφή του αγίου Προκοπίου στο σπήλαιο των Αγίων Θεοδώρων στη Ροδόπη, επίσης συγγενική τεχνοτροπικά με τα πρόσωπα των νέων αγίων της νότιας κιονοστοιχίας της Αχειροποιήτου[137]. Αναλογίες σημειώνονται, ακόμα, με τη σπαραγματικά σωζόμενη τοιχογραφία του αγίου Φιλίππου από το παλαιότερο στρώμα της δίκλιτης εκκλησίας των Αγίων Ιωάννη Προδρόμου και Νικολάου στα Μαλευριάνικα, το σημερινό Σταυροπήγι της Μεσσηνίας, που έχει χρονολογηθεί στη δεύτερη τριακονταετία του 13ου αιώνα[138].

Τέλος, ο αδιάγνωστος γέρων άγιος του βόρειου τοίχου με τη φαιόλευκη, γραμμική κόμη που αποδίδεται με διακοσμητική λεπτομέρεια παρουσιάζει χαρακτηριστικά μορφών που προέρχονται από μνημεία των αρχών του 13ου αιώνα, όπως συμπεραίνεται από τον παραλληλισμό του με την τοιχογραφία του αγίου Γουρία στην Επισκοπή της Μάνης[139]. Η σχέση τους εντοπίζεται, κυρίως, στη λεπτολόγο

132. Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης», *AE* 1957: 6-30, πίν. 4. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale», 62, εικ. 3. Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting*, 183, εικ. 422-429. Για την άποψη σύμφωνα με την οποία οι τοιχογραφίες της Αχειροποιήτου είναι πιθανό να φιλοτεχνήθηκαν κατά την περίοδο της Λατινοκρατίας της Θεσσαλονίκης (1204-1224), Sotirios Kissas, «Umetnost u Solunu pocetkom XIII veka Mileševsko slikarstvo», στο *Mileševa dans l'histoire du peuple Serbe,* ό.π. (υποσημ. 125), 37-39. Την ίδια εποχή έχει τοποθετηθεί ο ζωγραφικός διάκοσμος που αποκαλύφθηκε σε ταφικό μνημείο στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης, σήμερα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, ο ίδιος, «Ταφικό μνημείο μέσα στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης», *Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού* 3 (1996): 28-45.

133. Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, «Τοιχογραφία του αγίου Δημητρίου στον ναό του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης», στο *Δώρον*, 209-212.

134. Millet και Frolow, *La peinture murale en Yougoslavie*, τ. Ι, πίν. 55.1. Milan Radujko, «The Stone Synthronon and the Frieze of Fresco Icons in the Altar in the Church of the Ascension of the Christ in Žiča», *Zograf* 29 (2002-2003): 93-118.

135. Πρβλ. τον άγιο Στέφανο με τον απόστολο Ιωάννη, Millet και Frolow, *La peinture murale en Yougoslavie*, τ. Ι, πίν. 63-83. Για το μνημείο βλ. επίσης, Nikolaji Okunev, «Mileševo. Un monument de l'art serbe du XIIIe siècle», *ByzSl* 7 (1938): 97-107, πίν. XVIII. Svetozar Radojčić, «Die Meister der altserbischen Malerei vom Ende des XII. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts», στο *Πεπραγμένα τοῦ Θ΄ Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου,* τ. Α΄, 434-435. Hamann-Mac Lean και Hallensleben, *Die Monumentalmalerei,* 22-23, εικ. 82-91. Djurić, *Byzantinische Fresken*, πίν. XVIII-XXI. Dragan Nagorni, «Bemerkungen zum Stil und zu den Meistern der Wandmalerei in der Klosterkirche Mileševa», *JÖB* 32/5 (1982): 159-172, εικ. 2 και 4.

136. Οι μνημειακές μορφές και η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής της Επισκοπής θεωρείται ότι αντικατοπτρίζουν την τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου και του καλλιτεχνικού της κέντρου, της Θεσσαλονίκης. Kalopissi-Verti, «Tendenze stilistiche», 223-224. Βλ. επίσης, *ΑΔ* 21 (1966), Χρονικά: 28-29, πίν. 29-34 (Μανόλης Χατζηδάκης) και *ΑΔ* 22 (1967), Χρονικά: 18, πίν. 17 (Μανόλης Χατζηδάκης). *Βυζαντινές τοιχογραφίες καί εἰκόνες*, 29-37, πίν. V-XVI, 10-18.

137. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, «Το σπήλαιο των Αγίων Θεοδώρων», 290, πίν. LXXXIII, 12.

138. Νικόλαος Δρανδάκης, «Δίκλιτος σταυρεπίστεγος ναός βυζαντινῶν χρόνων», *ΑΑΑ* XIV (1981), Σύμμεικτα: 37-46, πίν. Ι. Μιχάλης Κάππας, «Οι Φράγκοι στη Μεσσηνία (1204-1460)», στο *Μεσσηνία. Τόπος, Χρόνος, Άνθρωποι* (Αθήνα: Εκδόσεις Μίλητος, 2007), 153.

139. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, πίν. 48. Ο αδιάγνωστος άγιος του Αγίου Φανουρίου ομοιάζει και με τον Παλαιό των Ημερών από τον Άγιο Νικόλαο της Ροδιάς στους Κιρκιζάτες της Άρτας, ο διάκοσμος του οποίου έχει τοποθετηθεί στις αρχές του



Εικ. 20. Κως, Επτά Βήματα, Άγιος Ιωάννης. Ο άγιος Ζαχαρίας, λεπτομέρεια από την Αλαλία του Ζαχαρία.



Εικ. 21. Λέρος, Λακκί, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Ο αββάς Ζωσιμάς, λεπτομέρεια από την Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας.

απόδοση της γενειάδας, στη διάπλαση των παρειών, στην επίμονη σχεδίαση των μαλλιών και την κοσμητική χρήση της γραμμής[140].

Από την αναζήτηση ομοιοτήτων ανάμεσα στο πρώτο στρώμα του Αγίου Φανουρίου και στα υπόλοιπα δωδεκανησιακά μνημεία της εποχής δεν προκύπτει η ύπαρξη κάποιας ιδιαιτέρως στενής συγγένειας, πλην εκείνης με το τρίτο στρώμα των τοιχογραφιών στο καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι, που θα αναπτυχθεί στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο. Η σύγκριση ανάμεσα στον αδιάγνωστο άγιο της ροδιακής εκκλησίας (Εικ. 5) και τον προφήτη Ζαχαρία από την τοιχογραφία του πρώτου στρώματος στο βαπτιστήριο του Αγίου Ιωάννη στα Επτά Βήματα της Κω (Εικ. 20), που χρονολογείται στις αρχές του 13ου αιώνα[141] ή τον αββά Ζωσιμά από την Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Λακκί της Λέρου (Εικ. 21), της ίδιας περίπου εποχής[142], καταδεικνύει απλώς το υψηλότερο επίπεδο της ζωγραφικής του Αγίου Φανουρίου και την αναγωγή του σε πιο προχωρημένα χρονολογικά όρια.

Οι συγκρίσεις των τοιχογραφιών του πρώτου στρώματος του Αγίου Φανουρίου με σύγχρονα παραδείγματα της μνημειακής ζωγραφικής είναι εκ των πραγμάτων περιορισμένες, διότι ελάχιστα μνημεία

13ου αιώνα, Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Ροδιᾶς», *ABME* Β΄ (1936): 131-147. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale», 61, εικ. 2. Djurić, «La peinture murale byzantine», 215, πίν. XII, 22. Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting,* 181-182, 395-406. Βαρβάρα Παπαδοπούλου, *Η βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2002), 68, εικ. 75. Παπαδοπούλου και Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*, 118. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του μνημείου στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, βλ. Leonela Fundić, «The Wall Painting in the Church of St . Nicholas tes Rhodias near Arta. A Contribution to the Study on Its Program, Iconography and Style», *Zograf* 34 (2010): 87-110 (σερβικά με αγγλική περίληψη).

140. Το παιχνίδισμα της γραμμής αποτελεί στοιχείο και των τοιχογραφιών της Ευαγγελίστριας στο Γεράκι, της ίδιας περίπου εποχής, Grigoriadou-Cabagnols, «Samari en Messénie», 191, εικ. 10. Μουτσόπουλος και Δημητροκάλλης, *Γεράκι,* 122, εικ. 195.

141. *ΑΔ* 34 (1979), Χρονικά: 468 (Ηλίας Κόλλιας). Αγγελική Κατσιώτη, «Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο παλαιοχριστιανικό 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.

142. Κόλλιας, «Σχεδίασμα της Καλύμνου», 36-37. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 275-276, πίν. 88α.

που έπονται χρονολογικά του τέλους του 12ου αιώνα, πλην εκείνων της Σερβίας, χαρακτηρίζονται από τόσο εκλεπτυσμένη, εδραιωμένη σε εξαιρετικά πρότυπα, τέχνη. Ωστόσο, είναι διαφωτιστική για την ποιότητα της ζωγραφικής του Αγίου Φανουρίου η σχέση της με ορισμένες φορητές εικόνες της μονής Αγίας Αικατερίνης του Σινά. Επί παραδείγματι, η μορφή του ιεράρχη που ταυτίστηκε με τον άγιο Ιωάννη τον Ελεήμονα θα μπορούσε να παραβληθεί με τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο της εικόνας από το παρεκκλήσι του Αγίου Συμεών του Στυλίτη, που χρονολογείται γύρω στο 1200[143]. Το πλάσιμο του προσώπου με την ισορροπημένη χρήση της γραμμής και του χρώματος, η αριστοκρατική ευγένεια που αναδίδεται από τις δύο μορφές, η αντίληψη της κλασικής ωραιότητας σε συνδυασμό με μια ανθρωποκεντρική ερμηνεία των προσώπων υποδηλώνουν προέλευση από κοινά, οπωσδήποτε μητροπολιτικά, πρότυπα. Στα ίδια συμπεράσματα οδηγεί και η συγκριτική παρατήρηση των αγγέλων από τον Άγιο Φανούριο με τις φορητές εικόνες των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ από τη Μεγάλη Δέηση στο Σινά, που προαναφέρθηκαν[144] (Εικ. 14, 15).

Εν συνόψει, τα σωζόμενα δείγματα της πρώτης τοιχογράφησης του σημαντικού αυτού βυζαντινού ναού της Μεσαιωνικής Πόλης εντυπωσιάζουν με την ποιότητά τους και παρουσιάζουν τα ψήγματα μιας υψηλού επιπέδου τέχνης που εισαγόταν ή διαμορφωνόταν στην πόλη της Ρόδου κατά τις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα[145]. Σύμφωνο με τις τάσεις της περιόδου αυτής, το εικονογραφικό πρόγραμμα της εκκλησίας, αν και αποσπασματικό, είναι προσαρμοσμένο στις υπαγορεύσεις των επίκαιρων τάσεων, εκσυγχρονισμένο και αποτελεί τη φυσική συνέχεια των έως τότε επιλογών για το ιερό βήμα των προγενέστερων ροδιακών ναών[146]. Για τις τοιχογραφίες του Αγίου Φανουρίου έχει ήδη διατυπωθεί η εύστοχη πρόταση χρονολόγησης στη δεύτερη εικοσαετία του 13ου αιώνα, εποχή κατά την οποία ο τοπικός ηγεμόνας Λέων Γαβαλάς εξαναγκάστηκε να αναγνωρίσει την επικυριαρχία του αυτοκράτορα της Νίκαιας Ιωάννη Γ΄ Δούκα Βατάτζη (1226-1234)[147].

Είναι δύσκολο με το μικρό αυτό δείγμα να αξιολογηθούν οι διεργασίες που κατέληξαν στο εξεταζόμενο, υψηλής καλλιτεχνικής αξίας, αποτέλεσμα. Θα ήταν πάντως επιτρεπτό, λόγω ακριβώς της ποιότητας του διακόσμου, να υποτεθεί ότι επρόκειτο για μια τέχνη που, το πιθανότερο, δεν εκπορεύεται από ντόπιο συνεργείο, αλλά από μετακληθέντες από μεγαλύτερο κέντρο και άμεσους φορείς των σύγχρονων αντιλήψεων καλλιτέχνες. Η τεχνοτροπία των τοιχογραφιών, παρά τις όποιες καταβολές της στην κομνήνεια περίοδο, εκδηλώνει με ενάργεια την τοποθέτησή της σε νέους προβληματισμούς

143. Maria Aspra-Vardavakis, «Three Thirteenth-Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model», στο Patterson Ševčenko και Moss, *Medieval Cyprus,* 179-186, εικ. 1.

144. Στο ίδιο, εικ. 4. Βλ. επίσης, Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ,* τ. Β΄, 87-88, τ. Α΄, εικ. 72-73. Μανάφης, *Σινά. Οι θησαυροί της Μονής*, 114, εικ. 41.

145. Κατσιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 380-383.

146. Το θέμα των συλλειτουργούντων ιεραρχών είχε ήδη εμφανισθεί στους ναούς της Ρόδου του τέλους του 12ου αιώνα, όπως π.χ. στο δεύτερο ζωγραφικό στρώμα του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι και στον ναό του Αγίου Μηνά στη Λίνδο.

147. Το πρώτο στρώμα των τοιχογραφιών του Αγίου Φανουρίου είχε τοποθετηθεί από τον Ορλάνδο γενικώς στην περίοδο πριν από την Ιπποτοκρατία (Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 172-173), ενώ ο Κόλλιας, σε μια πρώτη εκτίμηση αμέσως μετά την ολοκλήρωση των εργασιών συντήρησης, το είχε χρονολογήσει στα τέλη του 13ου αιώνα [*ΑΔ* 30 (1975), Χρονικά: 374]. Το μνημείο συνδέθηκε με την πρώιμη περίοδο της διακυβέρνησης των Γαβαλάδων από την Αχειμάστου-Ποταμιάνου («Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», 152, εικ. 27 και «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου», 21), πρόταση που ασπάσθηκε και η Κατσιώτη («Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 278, πίν. 91-92).

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

Εάν λοιπόν η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα θεωρηθεί ορθή, τότε μπορεί να υποστηριχθεί, με αρκετή πιθανότητα, και η προέλευση των δημιουργών τους από τη Νίκαια. Την εικασία ενισχύει το γεγονός ότι η πόλη των Λασκαριδών, έχοντας ήδη από τις αρχές του αιώνα αναλάβει να διαδραματίσει ρόλο ανάλογο με της κραταιάς Πρωτεύουσας, από το 1226 και εξής εδραίωσε την κυριαρχία της στο αυτόνομο έως τότε νησί της Ρόδου. Η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής του μνημείου υποδεικνύει ότι πρόκειται για έργο ενός ώριμου καλλιτέχνη, εκπαιδευμένου σε μεγάλο κέντρο, με πλήρη έλεγχο των εκφραστικών του μέσων, ο οποίος κατόρθωσε να συνδυάσει την κλασική ομορφιά με την πνευματικότητα των μορφών και να προσδώσει ευγένεια στα χαρακτηριστικά και στις χειρονομίες τους. Διατηρεί μεν ορισμένα στοιχεία της υστεροκομνήνειας περιόδου, αλλά έχει την ικανότητα να προχωρήσει σε νέες οδούς ως εκφραστής του καλλιτεχνικού ρεύματος που εμφανίζεται στο ξεκίνημα του 13ου αιώνα[148]. Τέλος, θα πρέπει να επισημανθεί ότι η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής του Αγίου Φανουρίου δικαιολογείται μόνον ως αποτέλεσμα μιας γενναίας χορηγίας και, συνεπώς, της πρωτοβουλίας ενός πλούσιου και ισχυρού παραγγελιοδότη, μέλους της ανώτερης, ή ακόμα και της ανώτατης, κοινωνικής τάξης της πόλης.

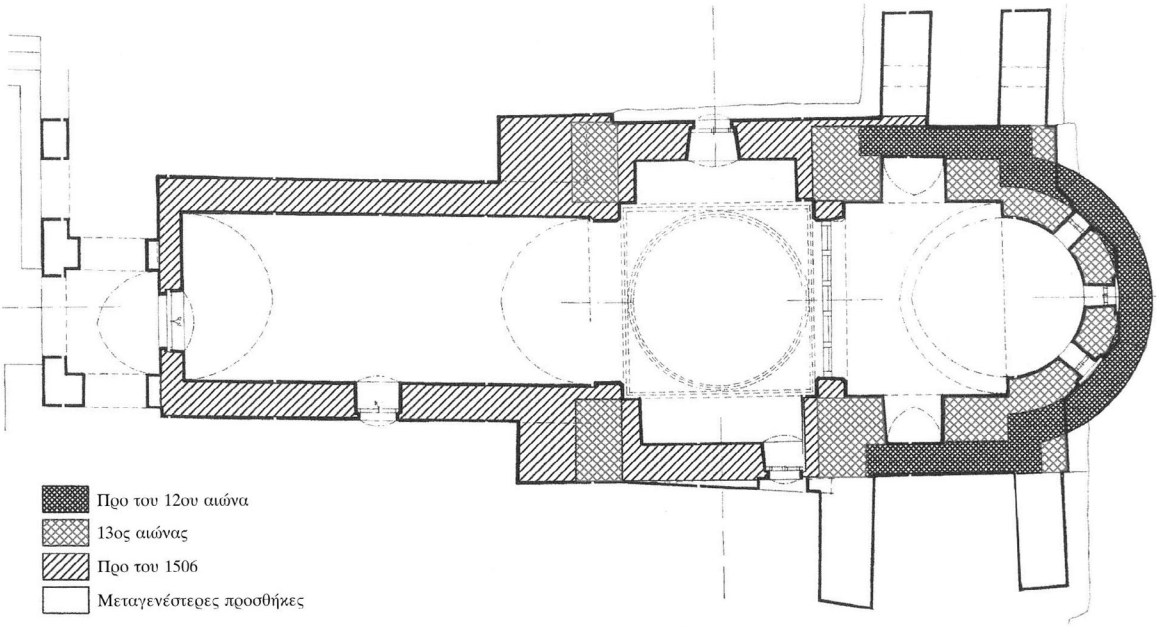
Η ζωγραφική σε ένα μοναστικό κέντρο: το καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι. Ίδρυμα του Λέοντος ή του Ιωάννη Γαβαλά;

Η μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι[149] βρίσκεται σε οχυρή θέση στο εσωτερικό του νησιού, κοντά στο χωριό Λάερμα[150] (Εικ. 1). Το καθολικό της, στη σημερινή του μορφή, ανήκει στον τύπο του ελεύθερου σταυρού με τρούλο, με εγγεγραμμένο το βραχύ, ανατολικό και εκτεταμένο το δυτικό σκέ-

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

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

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



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

λος[151] (Εικ. 22). Η μορφή αυτή οφείλεται σε μετασκευή των αρχών, πιθανότατα, του 13ου αιώνα, κατά την οποία στην υφιστάμενη τότε δρομική ξυλόστεγη βασιλική – που θα είχε οπωσδήποτε κτισθεί τον 8ο-9ο αιώνα, εάν ληφθεί υπόψη ότι διασώζει στους ανατολικούς τοίχους της ανεικονικό διάκοσμο της εικονομαχικής περιόδου[152] – προστέθηκε επιβλητικός τρούλος στηριζόμενος σε καμάρες βόρεια και νότια. Δεν είναι εύκολο να διαπιστωθεί ποια θα ήταν ακριβώς η μορφή που θα είχε το οικοδόμημα στις αρχές του 13ου αιώνα, όταν ανακαινίσθηκε. Το βέβαιον είναι ότι επιθυμία των δωρητών που ανέλαβαν τη δαπάνη της κατασκευής αποτελούσε η προσθήκη του τρούλου και ότι το φιλόδοξο οικοδομικό εγχείρημα υποκρύπτει γενναία οικονομική χορηγία.

Ο ναός είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες που χρονολογούνται από τον 9ο έως τον 18ο αιώνα[153]. Το τρίτο κατά σειρά στρώμα της τοιχογράφησής του, που σώζεται στο ιερό βήμα και στον τρούλο, έχει χρονολογηθεί στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα, και αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα ζωγραφικά σύνολα της Ρόδου, αλλά και ολόκληρης της νησιωτικής περιφέρειας του Αιγαίου[154]. Το εικονογραφικό

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

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

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

153. Στο ίδιο, 33-36.

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



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

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

Τα μηνύματα του τρούλου

Στην κορυφή του τρούλου, σε βαθυκύανο κάμπο, εικονίζεται στηθαίος ο Χριστός Παντοκράτορας να ευλογεί με το δεξιό χέρι και να κρατά στο αριστερό κλειστό ευαγγέλιο[155] (Εικ. 23). Φορά βαθυκύανο χι-

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



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

τώνα και πορφυρό ιμάτιο με καμπυλωτή πτύχωση και ο καστανόχρωμος, ένσταυρος με λευκές κεραίες, φωτοστέφανός του στολίζεται με λευκές στιγμές τριγύρω. Δεξιά και αριστερά της μορφής, πλην των συνηθισμένων συμπληρωμάτων *IC XC*, σώζονται δύο κυκλικά μετάλλια σε κόκκινο και μπλε χρώμα, με μεταλλικές ανταύγειες στο εσωτερικό τους. Οι αινιγματικοί αυτοί δίσκοι έχουν ερμηνευθεί ως κοσμολογικά σύμβολα του ήλιου και της σελήνης[156], που εκφράζουν την παντοδυναμία του Θεού στο σύμπαν και έχουν παραλληλιστεί με τους αντίστοιχους στο Mileševo[157] και στους Αγίους Αποστόλους στο Ιπέκιο[158],

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

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

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



Εικ. 25. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Οι προφήτες Ηλίας και Ελισσαίος.

ενώ παρεμφερή στοιχεία επισημαίνονται σε μνημεία της Κύπρου που χρονολογούνται στον 14ο αιώνα[159].

Στην αμέσως επόμενη ζώνη, δέκα άγγελοι σε στάση προσκύνησης, με επισημότητα και τελετουργικό ρυθμό, κατευθύνονται προς τον Θρόνο της Ετοιμασίας στο ανατολικό άκρο, ο οποίος δορυφορείται από δύο σεραφείμ σε αυστηρά μετωπική στάση. Οι άγγελοι φορούν ανοικτόχρωμο χιτώνα και ιμάτιο που φέρει «σημείον» στον βραχίονα, έχουν στα πόδια τους μαργαριτοκόσμητα υποδήματα και κρατούν σκήπτρο, διαγωνίως στηριζόμενο στον ώμο τους. Τη μονοτονία της επαναληπτικής τους ακολουθίας φαιδρύνει η ποικιλία των χρωματισμών των ενδυμάτων τους (Εικ. 24). Στην τρίτη, ευρύτερη ζώνη του τυμπάνου διατηρούνται δεκαπέντε από τους δεκαέξι συνολικά προφήτες[160], σε μέγεθος φυσικού

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

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

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

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

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου στο Θάρι αποτυπώνει με μεγαλοπρέπεια την επουράνια τάξη και ιεραρχία[161], αντικατοπτρίζοντας συγχρόνως την επίσημη αυτοκρατορική εικονογραφία, όπως συμβαίνει και στους ναούς του Αρχαγγέλου στα Κάτω Λεύκαρα της Κύπρου (π. 1200)[162], του Αγίου Δημητρίου του Κατσούρη κοντά στους Πλησιούς στην Άρτα (1220-1230)[163] και του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλλια της Κρήτης (1230-1236)[164]. Κατ' αναλογία με την ερμηνεία του περιεχομένου των ειλητάριων των προφητών στον Άγιο Δημήτριο του Κατσούρη[165], έχει θεωρηθεί ότι η εκλογή των χωρίων των προφητών στο Θάρι, τα οποία έχουν ως θέμα τους την πίστη στην πρόνοια του Θεού και στη σωτηρία του Ισραήλ, αναφέρονται στην εναπόθεση της ελπίδας για την ανάκτηση της Κωνσταντινούπολης στον αυτοκράτορα Ιωάννη Γ΄ Δούκα Βατάτζη[166].

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

Σύμφωνα με την καθιερωμένη διάταξη της εικονογραφίας, στα σφαιρικά τρίγωνα του ναού απεικονίσθηκαν οι τέσσερις ευαγγελιστές[167], από τους οποίους σώζονται στο μεν βορειοδυτικό, ο Λουκάς και στο βορειοανατολικό, ο Ιωάννης[168]. Ο πρώτος παριστάνεται σκυμμένος επάνω σε κώδικα, να συγγράφει με γραφίδα που κρατά στο δεξιό του χέρι, ανάμεσα σε δύο κτήρια με ορθογώνιες θύρες, στεγασμένα με οξυκόρυφες καμάρες. Ο Ιωάννης, με όρθιο τον κορμό και το αριστερό του χέρι υψωμένο στο στήθος, κάθεται σε ορθογώνιο κάθισμα με ευθύγραμμα ερεισίχειρα και υψηλό ερεισίνωτο που φέρει χιαστί σανίδες ένωσης στις πλευρές και είναι στολισμένο με λευκούς λίθους στο περίγραμμά του (Εικ. 26). Εμπρός του βρίσκεται τραπεζάκι με τα απαραίτητα σύνεργα της γραφής και αναλόγιο με ανοικτό, άγραφο κώδικα. Σε δεύτερο επίπεδο στο βάθος δεξιά, ορθώνεται πολύπλοκο οικοδόμημα με τετράτοξη κιονοστήρικτη πρόσοψη, εδραζόμενο σε συμπαγή τοίχο με φωτιστικές θυρίδες που παραπέμπει σε τείχος (Εικ. 27). Στην κορυφή του υψώνεται κτήριο με τετράγωνη θύρα και επάλξεις, το

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

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

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

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

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

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

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

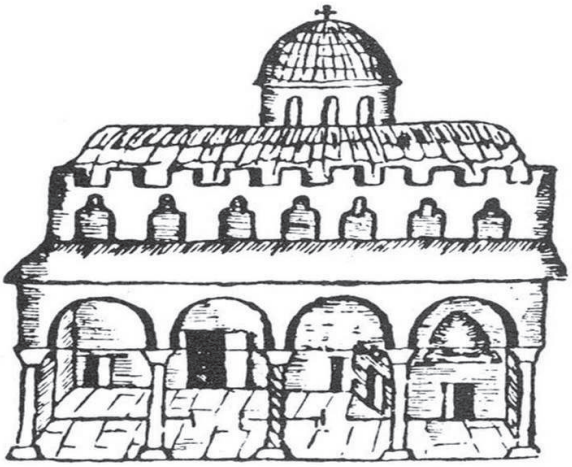
168. Στα αντίστοιχα σφαιρικά τρίγωνα της νότιας πλευράς διατηρούνται ακόμα οι ευαγγελιστές Ματθαίος και Μάρκος από το στρώμα του 1624, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* 83.



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



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



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

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

Το πρώτο από τα ανωτέρω περιγραφόμενα οικοδομήματα που πλαισιώνουν τον ευαγγελιστή Ιωάννη, περίπλοκο στην κατασκευή και τη διάρθρωσή του, έχει συγκριθεί στη γενική του μορφή με ανάλογα αρχιτεκτονήματα σε τοιχογραφίες βυζαντινών εκκλησιών[169]. Παρόλα αυτά, αποκομίζεται η εντύπωση πως με την απεικόνιση του συγκεκριμένου αρχιτεκτονήματος επιθυμείται να αποδοθεί με ορισμένη σχετική ακρίβεια κάποιο υπαρκτό κτηριακό συγκρότημα. Αυτό δεν θα ήταν προφανώς άλλο, στην περίπτωσή μας, από το ιερό μοναστήρι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Χώρα της Πάτμου. Το ισχυρό τείχος στο κάτω μέρος του οικοδομήματος της παράστασης, με τις φωτιστικές θυρίδες και τα πυργοειδή σχήματα, θα μπορούσε να συμβολίζει την επιβλητική μοναστηριακή οχύρωση που περιβάλλει το καθολικό. Από την άλλη πλευρά, η τετράτοξη κιονοστήρικτη πρόσοψη[170] αποτελεί την ακριβέστερη δυνατή, πάντοτε εντός του πλαισίου των συμβάσεων της βυζαντινής τέχνης, απεικόνιση του τετράτοξου, σε σχήμα ανοικτής στοάς, εξωνάρθηκα του καθολικού της μονής του Θεολόγου, η οικοδόμηση του οποίου χρονολογείται στα τέλη του 12ου αιώνα[171]. Η στοά αυτή του εξωνάρθηκα αποτυπώνεται με παρόμοια μορφή και σε μια σειρά μεταβυζαντινών φορητών εικόνων και βημοθύρων της μονής της Πάτμου, όπως επίσης και σε σκίτσο του Barsky[172] (Εικ. 28).

Η πρόθεση να δηλωθούν λεπτομέρειες της αρχιτεκτονικής κτηρίων στη βυζαντινή ζωγραφική, ως αποτέλεσμα της οπτικής παρατήρησης των ζωγράφων, συνδέεται, κυρίως, με το θέμα της προσφοράς των ομοιωμάτων ναών από τους κτήτορες[173]. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις, η πιστότητα και η ακρίβειά τους είναι εντυπωσιακή και περισώζει σπουδαία στοιχεία προς αξιοποίηση στην ανασύνθεση

169. Στο ίδιο, 84.

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

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

172. Στο ίδιο, 70.

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

της κατασκευαστικής τους ιστορίας[174]. Η εξεταζόμενη τοιχογραφία, αν και δεν εμπίπτει στην παραπάνω κατηγορία απεικονίσεων, πραγματεύεται με τρόπο ρεαλιστικό το αρχιτεκτονικό βάθος στην παράσταση του κατεξοχήν τιμώμενου ευαγγελιστή στην περιοχή της Δωδεκανήσου, επιλέγοντας την εγγύτερη δυνατή απόδοση της μορφής του ιερού του προσκυνήματος. Δεδομένου ότι οι απεικονίσεις αρχιτεκτονημάτων στη βυζαντινή τέχνη υπόκεινται σε αυστηρούς κανόνες σχηματοποίησης και εφαρμόζονται με τρόπο αφαιρετικό, η αντιστοιχία ανάμεσα στο κτήριο της τοιχογραφίας από το Θάρι και στο καθολικό της μονής του Θεολόγου διατυπώνεται με κάθε δυνατή επιφύλαξη, προσφέροντας ένα επιπρόσθετο χρονολογικό στοιχείο για την ύπαρξη του εξωνάρθηκα της μονής της Πάτμου ήδη στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα. Η τοιχογραφία της Ρόδου θα αποτελούσε, τρόπον τινά, και την προβολή μιας πρόσφατης κατασκευαστικής επέμβασης στο καθολικό του πατμιακού μοναστηριού. Η ακτινοβολία, άλλωστε, της πατμιακής μονής στα νησιά του Αιγαίου ήταν αναμφίβολη[175], ενώ στο καθολικό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι συγκεκριμένα διαπιστώνονται και στενές αναλογίες στην επιλογή και τη διάταξη ορισμένων εικονογραφικών θεμάτων, αλλά και απηχήσεις της τεχνοτροπίας των παλαιότερων τοιχογραφιών του παρεκκλησίου της Παναγίας[176].

Τέσσερα θαύματα του Χριστού στην καμάρα του ιερού

Από την αρχική εικονογράφηση της αψίδας του ιερού βήματος του καθολικού, σήμερα καλυμμένης από τις τοιχογραφίες του 1506 και του 1624, σώθηκαν μόνον ορισμένα ίχνη από τη μορφή αδιάγνωστου ιεράρχη, που οδηγούν στο συμπέρασμα ότι και στο στρώμα του 13ου αιώνα θα εικονίζονταν συλλειτουργούντες ιεράρχες[177]. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα θέματα που επιλέχθηκαν για την καμάρα του βήματος, η οποία διαιρέθηκε σε δύο ζώνες: στην ανατολική από αυτές ζωγραφίστηκαν τέσσερις σκηνές θαυμάτων του Χριστού, ενώ στη δυτική, και μεγαλύτερη σε πλάτος, ως συνήθως, η Ανάληψη. Στην πρώτη από τις παραπάνω ζώνες διατάσσονται, από τα νότια προς τα βόρεια, η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, η Ίαση του εκ γενετής τυφλού, η Ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά και η Θεραπεία των δέκα λεπρών. Στις τρεις από τις τέσσερις παραπάνω σκηνές, πλην της Θεραπείας των λεπρών, σώζονται επιγραφές με στίχους από τα ψαλλόμενα στην ομώνυμη εορτή δοξαστικά, ενώ και οι τρεις προέρχονται από χωρία του ευαγγελίου του Ιωάννη, αναγιγνωσκόμενα σε διαδοχικές Κυριακές του Πεντηκοσταρίου[178]. Παρόμοια επιλογή θεμάτων και διάταξη εντός του ιερού βήματος απαντά μόνο στο παρεκκλήσιο της Παναγίας της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο[179] και στον Άι- Στράτηγο Μπουλαριών της Μάνης[180].

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

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

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

177. Στο ίδιο, 84-85, πίν. 33, 37.

178. Στο ίδιο, 87-88.

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

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



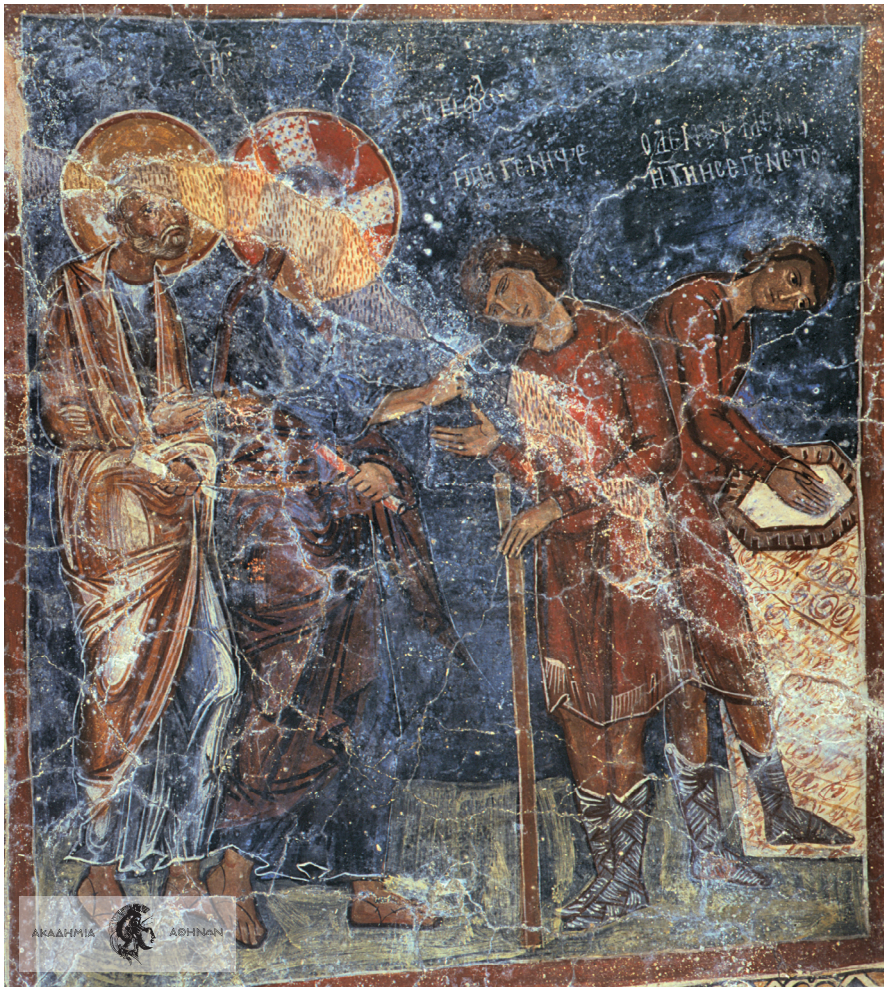
Εικ. 29. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Η Συνάντηση με τη Σαμαρείτιδα.

Στις σκηνές και των τεσσάρων θαυμάτων, ο Χριστός, ντυμένος με βαθυκύανο χιτώνα και καστανέρυθρο ιμάτιο, κρατά κλειστό ειλητάριο στο αριστερό χέρι και ευλογεί με το δεξιό, συνοδευόμενος από έναν μαθητή του, μάρτυρα του συμβάντος[181]. Η γενική εμφάνιση και η αμφίεσή του επαναλαμβάνονται σχεδόν απαράλλακτα[182] και ο ένσταυρος, σε όλες τις περιπτώσεις, φωτοστέφανός του διακοσμείται με πυκνούς, κυανούς και κόκκινους, σταυρούς ή μεγάλους ημίσταυρους. Στη Συνάντηση με τη Σαμαρείτιδα[183] (Εικ. 29), όπου παρίσταται ο Πέτρος, η συνομιλία των προσώπων λαμβάνει χώρα πέριξ του πηγαδιού της οικείας ευαγγελικής περικοπής. Η γυναίκα από τη Σαμάρεια, με ακάλυπτη την κεφαλή

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

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

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



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

της[184] και ντυμένη με πολυτελέστατη ενδυμασία, κρατά στο χέρι της την άκρη του βυθισμένου στο πηγάδι σκοινιού. Το στόμιο του φρέατος εικονίζεται πρισματικά, με κάποια προσπάθεια προοπτικής απόδοσης και το εξαγωνικό χείλος του φέρει τριγύρω γεισήποδες. Στις πλευρές του, μέσα σε σχέδιο από επαναλαμβανόμενους ρόμβους, περικλείονται σπείρες, που αντιγράφουν τους κυματισμούς στην επιφάνεια του νερού.

Στην Ίαση του εκ γενετής τυφλού[185] (Εικ. 30), ο νεαρός, αγένειος ιαθείς απεικονίζεται εις διπλούν, σε δύο διαδοχικά στιγμιότυπα που αποτυπώνουν το θαύμα στη σταδιακή του πραγμάτωση. Στη μία πλευρά,

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

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



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

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

Στη σκηνή της Θεραπείας του παραλυτικού της Βηθεσδά[186], ο θεραπευμένος, φιγούρα σχεδόν γελοιογραφική, έχοντας ήδη ανυψώσει στους ώμους του τον «κράββατόν» του, αποχωρεί με πλατύ διασκελισμό. Ο φωτοστέφανος του Χριστού διαφοροποιείται με την προσθήκη βαθμιδωτού κοσμήματος στις κεραίες, ενώ ο παριστάμενος μαθητής ταυτίζεται αυτήν τη φορά με τον Ιωάννη, όπως τεκμαίρεται από το συμπίλημα *ΙΩ*. Τέλος, στη σκηνή της Ίασης των δέκα λεπρών[187], αρκετά κατεστραμμένης σήμερα, ο πρώτος ασθενής προσπίπτει γονατιστός στα πόδια του Χριστού που ευλογεί, ενώ πίσω

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

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

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



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

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

Η σκηνή της Ανάληψης ακολουθεί τον καθιερωμένο τύπο, με τον Χριστό στην κορυφή να αναλαμβάνεται μέσα σε κυκλική δόξα που ανυψώνουν τέσσερις άγγελοι (Εικ. 31). Στο βόρειο ημιχόριο, στο μέσον, η Παναγία δεόμενη με προτεταμένες τις παλάμες, φορά βαθυπόρφυρο μαφόριο και περιφρουρείται από δύο αγγέλους με σκήπτρα, ενώ οι απόστολοι μοιρασμένοι στις δύο πλευρές της καμάρας, προσηλώνουν το βλέμμα τους με θαυμασμό στο συμβάν (Εικ. 32). Εξέχουσα είναι η θέση που επιφυλάσσεται για τους αποστόλους Ανδρέα και Ιωάννη, η οποία σχετίζεται με την πρόθεση να τονισθεί η αποστολικότητα του οικουμενικού θρόνου της Κωνσταντινούπολης[188].

Αν και οι παραστάσεις θαυμάτων ως θεμάτων που πηγάζουν από τον δημόσιο βίο του Χριστού εικονογραφούνται κατά κόρον ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο[189], η απεικόνισή τους στο ιερό βήμα, και μάλιστα σε σημαίνουσα θέση, περιορίζοντας τον ωφέλιμο χώρο της Ανάληψης, αποτελεί στοιχείο ιδιάζον, και σχετικά δυσερμήνευτο, του συγκεκριμένου ναού[190]. Ο συνδυασμός των τεσσάρων επεισοδίων στη μνημειακή ζωγραφική είναι αυτονόητος, μιας και οι σχετικές ευαγγελικές περικοπές

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

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

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

εκφωνούνται τις τρεις συνεχόμενες Κυριακές μεταξύ Πάσχα και Πεντηκοστής[191], ενώ η συνηθέστερη απεικόνισή τους στον νάρθηκα αποτελεί φυσικό επακόλουθο της σχέσης τους με το ζωοποιόν ύδωρ και, κατά συνέπεια, με το μυστήριο του βαπτίσματος[192]. Πλησιέστερο παράλληλο της συγκεκριμένης εικονογραφικής επιλογής, που προέκρινε την τοποθέτησή τους στο ιερό βήμα, αποτελεί το παρεκκλήσιο της Παναγίας στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (τέλη 12ου αιώνα)[193]. Η αναλογία αυτή ερμηνεύεται ως σχέση προτύπου και αντιγράφου που λειτούργησε ανάμεσα στα δύο μνημεία, προκειμένου να προσδοθεί ιδιαίτερη τιμή στον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο[194]. Άλλωστε ο ίδιος ο Ιωάννης συνέγραψε τα ευαγγελικά χωρία από όπου αντλούνται οι σκηνές της Συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, της Θεραπείας του τυφλού και του παραλύτου. Η εικονογραφική ενότητα των θαυμάτων του Χριστού θα μπορούσε να αιτιολογηθεί, πιθανώς, και με την επιθυμία να δοθεί έμφαση στη θεϊκή φύση του Κυρίου, η οποία εκφράστηκε μέσα από τις θαυματουργικές παρεμβάσεις του δημόσιου βίου του[195]. Θα ήταν δυνατόν, τέλος, η επιλογή των τεσσάρων αυτών παραστάσεων να οφείλεται στην πρόθεση του χορηγού για επίκληση θεραπείας ή σωτηρίας, σε αντάλλαγμα της δωρεάς του.

Στον νότιο και τον βόρειο τοίχο του ιερού απλώνονται αντιστοίχως οι μνημειώδεις συνθέσεις του Νιπτήρα και του Μυστικού Δείπνου[196], οι οποίες, κατεστραμμένες σήμερα σε μεγάλη έκταση, αναπτύσσονταν κατά μήκος. Στην πρώτη σκηνή εικονίζονται καθισμένοι σε συνεχές έδρανο οι δώδεκα απόστολοι με επικεφαλής τον Πέτρο, του οποίου τα πόδια σκουπίζει ο Χριστός με λευκό λέντιο. Από αυτούς μόνον ο Πέτρος και ο Βαρθολομαίος, στην αρχή και στο τέλος του ομίλου, εξαίρονται με την προσθήκη φωτοστεφάνου. Ακολούθως, στον Μυστικό Δείπνο ο Χριστός παριστάνεται ανακεκλιμένος σε στρωμνή με καστανέρυθρη ενδυτή, καθώς ο Ιωάννης σκύβει προς το μέρος του ανήσυχος, ζητώντας να πληροφορηθεί την ταυτότητα του προδότη. Η μορφή του Ιούδα ξεχωρίζει από το σύνολο των συνδαιτυμόνων με τη χαρακτηριστική κίνηση του χεριού του που εκτείνεται προς το «τρυβλίον»[197].

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

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

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

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

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

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

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

197. Μάρκ. ιδ΄, 19-20.



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

επίσκοποι με πολυσταύρια φαιλόνια, ο άγιος Κύριλλος και ένας αδιάγνωστος και στον βόρειο, δύο διάκονοι, ο άγιος Ρωμανός ο Μελωδός, ο οποίος θυμιάζει και, πιθανώς, ο άγιος Στέφανος[198]. Από το ίδιο ζωγραφικό στρώμα έχουν σωθεί εντός του ιερού βήματος, ψηλά, στο δυτικό τμήμα του βόρειου και του νότιου τοίχου, δύο γυναικείες μορφές σε μετάλλια. Η μία από αυτές φέρει κόκκινο μαφόριο και ταυτίζεται με την αγία Μαρίνα[199]. Στο τύμπανο του βόρειου αψιδώματος του ιερού διακρίνονται, επίσης, ίχνη τοιχογραφίας του αγίου Μηνά[200].

Το εξεταζόμενο ζωγραφικό στρώμα του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ περιλαμβάνει πλήθος διακοσμητικών ταινιών, που απλώνονται στον ναό και διαιρούν με σαφήνεια τις επιφάνειές του, διαχωρίζοντας τις παραστάσεις και προσδίδοντας ρυθμό και χάρη στην αυστηρότητα του προγράμματος[201] (Εικ. 33). Τα ποικιλόμορφα αυτά θέματα περιθέουν τις γενέσεις των τόξων και των καμαρών, διανθίζουν κατακόρυφες επιφάνειες και ξεχωρίζουν τις εικονογραφικές ενότητες. Ανάμεσά τους συνεχή ανθικά κοσμήματα, πτυχωτές ταινίες, καρδιόσχημα φύλλα και ελικοειδείς πριονωτοί βλαστοί, θέματα που χρησιμοποιούνται με ευκρίνεια και, παρά την κάποια δόση υπερβολής στη χρήση τους, προδίδουν τη διακοσμητική διάθεση του δημιουργού, αλλά και τη σαφή του αντίληψη για την οργάνωση των παραστάσεων στον διαθέσιμο χώρο. Η λεπτολόγος διάθεση του καλλιτέχνη περιορίζεται, πάντως, στα αφηρημένα κοσμητικά σχέδια των διαχωριστικών ταινιών και πλαισίων και δεν επεκτείνεται, για παράδειγμα, στις ενδυμασίες που είναι όλες αδιακόσμητες, εάν εξαιρεθεί η λεπτομερώς επεξεργασμένη αμφίεση της Σαμαρείτιδας, η οποία θα σχολιασθεί εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο.

Το ζωγραφικό ύφος των τοιχογραφιών

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

198. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* 104-106, πίν. 20, 21, 81γ.
199. Στο ίδιο, 105-106.
200. Στο ίδιο, 105.
201. Στο ίδιο, 107-108.




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

με πολύχρωμες διακοσμητικές ταινίες και η λευκή γραμμή που περικλείει τις περισσότερες μορφές ή τμήματά τους και τις προβάλλει εντονότερα στο φωτεινό χρωματικό βάθος, προσδίδοντάς τους μιαν αόριστη λάμψη[202] (Εικ. 34 και 35). Το λευκό αυτό περίγραμμα, μάλλον ασυνήθιστο για τα δωδεκανησιακά μνημεία, απαντά ακόμα μία φορά στην τοιχογραφία του αγίου Νικολάου στον ναό του Ταξιάρχη Μιχαήλ στη θέση Έμπολας στο Βαθύ της Καλύμνου, που έχει χρονολογηθεί στην τελευταία δεκαετία του 14ου αιώνα[203]. Πρόκειται για έναν προικισμένο ζωγράφο, εξασκημένο στο να διαχειρίζεται μεγάλες επιφάνειες, επιλέγοντας χρώματα που δημιουργούν υποβλητική ατμόσφαιρα. Οι μορφές που διαπλάθει, φωτεινές καθώς προβάλλονται στον βαθυκύανο κάμπο, παρά την όποια γραμμικότητα, έχουν ήθος και διαπνέονται από πρεμία και εσωτερικότητα[204]. Η μέριμνα για την ορθή απόδοση των αναλογιών της ανθρώπινης μορφής είναι αξιοσημείωτη. Τα ενδύματα διαγράφουν ξεκάθαρα τα σώματα, με πτυ-

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

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

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





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

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

χώσεις που υπογραμμίζουν ευκρινώς τα προεξέχοντα μέρη, χωρίς τις επιτηδευμένες απολήξεις του τέλους του 12ου αιώνα, ένδειξη ότι οι τοιχογραφίες απέχουν χρονολογικά από τα κομνήνεια έργα[205]. Την απόσταση αυτή ενισχύει και η τεχνική του φωτισμού των μορφών και της προβολής τους στον χώρο. Στα ενδύματα των προφητών και των αποστόλων, τα πλατιά, ολόφωτα επίπεδα, καμωμένα με παράλληλες, πυκνά τοποθετημένες γραμμές, δημιουργούν την αίσθηση του όγκου, ενώ το λευκό περίγραμμα που αγκαλιάζει τις ανθρώπινες μορφές συντελεί στο να υπερκερασθεί η δισδιάστατη επιφάνεια των τοίχων.

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

Αυτές οι αναζητήσεις της τεχνικής, καθώς και η προτίμηση στις απλούστερες, πιο ήρεμες και απαλλαγμένες από την κομνήνεια εκζήτηση πτυχώσεις αντανακλούν τους νέους πειραματισμούς της τέχνης του πρώτου μισού του 13ου αιώνα και επισημαίνονται ακόμα στις τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Νικολάου και Παντελεήμονα στη Bojana (1259). Μάλιστα, η σύγκριση ανάμεσα στον άγγελο του Ευαγγελισμού από την τελευταία αυτή εκκλησία[206] (Εικ. 36) και τον απόστολο Πέτρο από την παράσταση της Συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα[207] (Εικ. 37) είναι αποκαλυπτική του κοινού ύφους που εκφράζεται. Καθώς τα ιμάτια των δύο μορφών πτυχώνονται στον μηρό, ανοικτόχρωμα επίπεδα με λευκές πινελιές διαγράφουν τους φωτισμένους όγκους, ενώ και το απόπτυγμά τους ξεδιπλώνεται με τρόπο παρεμφερή. Χαρακτηριστική των καταβολών του ύφους της ζωγραφικής στο Θάρι είναι και η αντιπαραβολή της ίδιας παράστασης με τη μικρογραφία του κώδικα Suppl. gr. 1335 της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού, που ανήκει στη λεγόμενη «διακοσμητική» ομάδα του τέλους του 12ου αιώνα[208].

Έχει ήδη επισημανθεί η τεχνοτροπική συνάφεια με τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής στη Žiča (π.1220), ως προς τη διευθέτηση των πτυχώσεων και την πλαστικότητα των μορφών[209], πρόδηλη στην αντιπαραβολή των αγγέλων που πλαισιώνουν τον Παντοκράτορα στον τρούλο στο Θάρι (Εικ. 32) και του αποστόλου Λουκά στη Žiča[210]. Παρόλα αυτά, αξιοσημείωτες αναλογίες εμφανίζουν οι τοιχογραφίες του καθολικού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι και με τις αντίστοιχες της εκκλησίας των Αγίων Αποστόλων στο Ιπέκιο (π. 1250)[211] (Εικ. 38-41). Στα δύο μνημεία είναι έκδηλες οι κατακτήσεις της τέχνης του 13ου αιώνα και η υιοθέτηση των νέων κατευθύνσεών της. Το αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής ζύμωσης των πρώτων δεκαετιών είναι ορατό πλέον στις στιβαρές μορφές, που επιβάλλονται στον χώρο. Η σύγκριση των πτυχώσεων των αγγελικών χιτώνων από το Θάρι με τις αντίστοιχες του ενδύματος του Αβραάμ στην τοιχογραφία της Φιλοξενίας και του Ιωακείμ στη σκηνή των Εισοδίων της Θεοτόκου στο παρεκκλήσι της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο[212] υποδεικνύει, πάντως, την προέλευση της τεχνοτροπικής τάσης της ροδιακής εκκλησίας από το λεγόμενο «μνημειακό» ρεύμα των τελευταίων δεκαετιών του 12ου αιώνα. Πιο ακαδημαϊκή, με ισχυρότερη προσκόλληση στις συμβάσεις και με προτίμηση σε αυστηρότερες μορφές της τέχνης, η τάση αυτή μετασχηματίστηκε και κατέληξε, λίγες δεκαετίες αργότερα, στη μετουσιωμένη τέχνη που αντιπροσωπεύεται, μεταξύ άλλων, και από το εξεταζόμενο μνημείο.

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

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

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

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

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

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

212. Ορλάνδος, *Ἡ μονή τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 3. Κόλλιας, *Πάτμος,* 19, εικ. 12.



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



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



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



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

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

Οι τοιχογραφίες του εξεταζόμενου μνημείου έχουν παραλληλισθεί με τον διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλλια Αποκορώνου της Κρήτης (1230-1236)[214], ενός μνημείου που συνδέθηκε για ιστορικούς και τεχνοτροπικούς λόγους με την αυτοκρατορική τέχνη της Νίκαιας[215]. Στις ομοιότητές τους συγκαταλέγονται η ελαφρότητα των μορφών και η αστάθεια στη στήριξή τους, η άντληση στοιχείων από την κομνήνεια παράδοση, η παρεμφερής αξιοποίηση του χρώματος, η διάταξη των μορφών σε λιτές σκηνές, χωρίς βάθος[216]. Εύστοχη είναι η σύγκριση της σκηνής της Θεραπείας του τυφλού στα Κυριακοσέλλια με την ίδια σκηνή στο Θάρι, που αποκαλύπτει την κοινή αντίληψη στη δομή, τη λιτότητα και την ηρεμία της σύνθεσης και στις αιωρούμενες σχεδόν φιγούρες, που δεν εδράζονται σταθερά στη γραμμή του εδάφους[217].

Η δημοσίευση των τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου διευκρίνισε, ωστόσο, αρκετά ζητήματα της ταυτότητας του μνημείου[218], φωτίζοντας περισσότερο τις διαφορές των δύο συνόλων, πέρα από τη γενική αναλογία της ατμόσφαιρας και του ύφους. Μολονότι σε κανέναν από τους δύο ναούς δεν έχει διευκρινισθεί εάν εργάστηκαν μεμονωμένοι καλλιτέχνες ή συνεργεία ζωγράφων και κατά πόσο ο καθένας από τα μέλη τους συνέβαλε στον τελικό χαρακτήρα της ζωγραφικής, για λόγους ευκολίας της ανάπτυξης του προβληματισμού θα αναφερθούμε στον κύριο, κατά περίπτωση, ζωγράφο, ο οποίος θα έθετε τους άξονες της δημιουργίας με τις οδηγίες του. Στην αντιπαράθεση των δύο, η καλλιτεχνική προσωπικότητα του ζωγράφου της Κρήτης προβάλλει εντονότερη και η εκφραστική του δύναμη έχει τέτοια επιβολή που μάλλον υποσκελίζει στην πρωτοτυπία της τις δυνατότητες του ζωγράφου της ροδιακής εκκλησίας. Πρόκειται για δύο καλλιτέχνες κοινής ίσως παιδείας, αλλά διαφορετικής αντίληψης και με διαβαθμίσεις που οφείλονται στο φυσικό χάρισμα του καθενός.

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

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

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

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

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

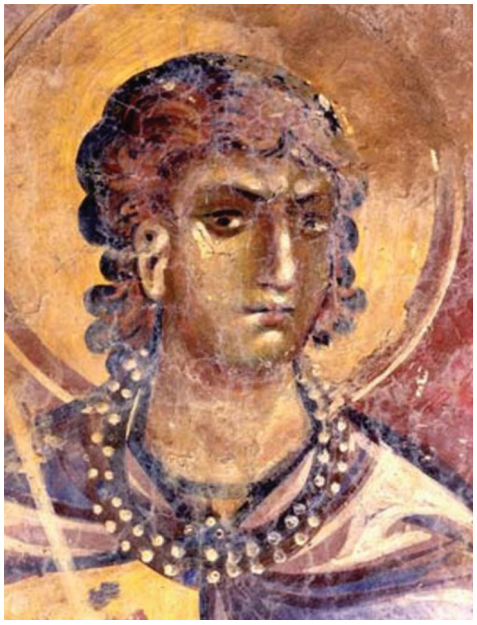
218. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», 273-316.

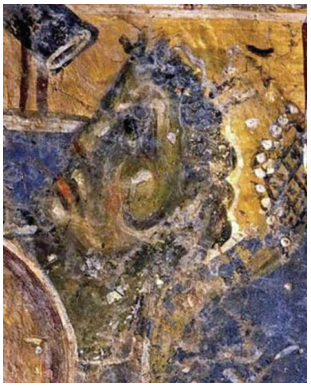


Εικ. 42. Ρόδος, Θάρι, καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Ο προφήτης Ιερεμίας, λεπτομέρεια.

Οι τεχνοτροπικά εγγύτερες σκηνές των δύο μνημείων, πλην της προαναφερθείσας Θεραπείας του τυφλού, είναι ο Νιπτήρας από το Θάρι[219] και η Πεντηκοστή από τα Κυριακοσέλλια[220]. Αισθητά εμφανής είναι, όμως, η διαφορά τους στην παράσταση της Ανάληψης, άχρονη και ήρεμη στον ναό της Ρόδου[221], δονούμενη από το πάθος ζωηρών κινήσεων στα Κυριακοσέλλια[222], όπου ακόμα και τα κλαδιά των δένδρων υποχωρούν, σαν από αιφνίδια ανεμοθύελλα. Ο ζωγράφος της Ρόδου φαίνεται να επηρεάζεται από πιο ακαδημαϊκά και αυστηρά ρεύματα, ενώ το σχέδιό του σε κάποια σημεία είναι άκαμπτο και σκληρό και η αδρότητα της σχεδίασής του εμφανής στο περίγραμμα ορισμένων κεφαλιών. Στην απόδοση των θεμάτων του είναι σχολαστικός και σαφής. Η γραμμή αποτελεί πρωτεύον εργαλείο στην εργασία του (Εικ. 42). Συχνά καταφεύγει σε επαναλήψεις φυσιογνωμικών τύπων και αντικειμένων, στοιχείο που προσδίδει μεν στο έργο του ακρίβεια, αλλά προδίδει αμηχανία και έλλειψη πρωτοτυπίας. Το χαρακτηριστικό του αυτό γίνεται αντιληπτό από την παρατήρηση των συνεχόμενων επεισοδίων των θαυμάτων, όπου ο Χριστός και ο μαθητής συνοδός, σε όμοιες στάσεις[223], δίνουν την εντύπωση απόλυτης αντιγραφής από συγκεκριμένο πρότυπο. Η πιστή μεταφορά στοιχείων εφαρμόζεται ακόμα και σε παράπλευρες σκηνές, όπως για παράδειγμα το φρέαρ του Ιακώβ που αποδίδεται πανομοιότυπο με την κολυμβήθρα του Σιλωάμ στις δύο διαδοχικές παραστάσεις της Συνάντησης με τη Σαμαρείτιδα και της Θεραπείας του τυφλού[224]. Η επανειλημμένη χρήση τους, πάντως, αν και κάπως μονότονη, συμβάλλει στη ρυθμικότητα της αφήγησης, εξαίροντας το περιεχόμενό της με τρόπο υπερβατικό.

219. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* πίν. 20.
220. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», πίν. 21, εικ. 5.
221. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* πίν. 29, 75.
222. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», πίν. 20, εικ. 4.
223. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* πίν. 22, 23.
224. Στο ίδιο, πίν. 22, 23.





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

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

Η προτίμηση του ζωγράφου σε συγκεκριμένους φυσιογνωμικούς τύπους επισημαίνεται και στα πρόσωπα των προφητών του τρούλου[225], όπου, παρά τις όποιες προσπάθειες εξατομίκευσης, επαναλαμβάνονται τα βασικά χαρακτηριστικά και, κυρίως, η έκφραση, ενώ η διαφοροποίησή τους εστιάζεται, ως επί το πλείστον, σε δευτερεύοντα σημεία, όπως π.χ. στο μάκρος ή στο χρώμα των μαλλιών. Η επανάληψή τους θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως αδυναμία του, ίσως, όμως, και να εκφράζει την προσήλωσή του στην ενότητα του ύφους. Οι μορφές που διαπλάθει είναι σφριγηλές και γήινες, με εύρωστους, ρωμαλέους κορμούς, με αυστηρές στάσεις και παγωμένες χειρονομίες, που παραμένουν ακίνητες στην επισημότητά τους. Η φλυαρία των κομνήνειων πτυχώσεων δεν τον ελκύει και επεξεργάζεται λεπτομερώς τις διακοσμητικές του ταινίες, στις οποίες εξαντλεί σχεδόν την αξιοζήλευτη ακρίβειά του.

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

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



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



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

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

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

Η σχέση με τις τοιχογραφίες του Αγίου Φανουρίου

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



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

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

Οι τοιχογραφίες του Αγίου Φανουρίου χαρακτηρίζονται από την αγαστή συνεργασία γραμμής και χρώματος και τη χρήση του περιγράμματος με τρόπο τόσο λεπτό, που καθίσταται σχεδόν ανεπαίσθητο. Αντιθέτως, στο Θάρι το αδρό περίγραμμα επιβάλλεται και το πλάσιμο των όγκων ακολουθεί συμπληρώνοντας[226]. Στην αντίληψη της κλασικής ομορφιάς και στη γλυκύτητα, οι άγγελοι των δύο

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



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



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

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

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

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

Βερολίνου, έχει χρονολογηθεί στο δεύτερο τέταρτο του 13ου αιώνα[227] και εκφράζει με την ποιότητά του ένα ζωγραφικό ρεύμα αριστοκρατικής προέλευσης, που βασίζεται στη γραμμική έκφραση, χωρίς με κανέναν τρόπο να υστερεί σε ποιότητα, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τις τοιχογραφίες του ροδιακού μνημείου. Και στις δύο περιπτώσεις επισημαίνεται η χρησιμοποίηση της γραμμής με έναν αδρό, αλλά απολύτως εκλεπτυσμένο και κομψό τρόπο. Η σύγκριση αυτή αποτελεί μια μικρή μόνον ένδειξη για τις πιθανές σχέσεις ανάμεσα στην τέχνη της Ρόδου και της αντικρινής μικρασιατικής ακτής, από την οποία ελλείπουν οι αρχαιολογικές μαρτυρίες που θα αποσαφήνιζαν τα καλλιτεχνικά προγράμματα των Λασκαριδών στην περιοχή[228].

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

Η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι, αλλά και ορισμένοι υπαινιγμοί που εκφράζονται στο εικονογραφικό του πρόγραμμα πιστεύεται ότι αντανακλούν την αυτοκρατορική ιδεολογία της Νίκαιας[229]. Πρώτος ο αείμνηστος Τίτος Παπαμαστοράκης, σε ένα έξοχο άρθρο του, διέκρινε με θαυμαστή διεισδυτικότητα, παραπλεύρως μάλιστα του βασικού θέματος που εξέταζε, και περιέγραψε εν συντομία τις έμμεσες αναφορές στην ελπίδα για την επιστροφή της αυτοκρατορίας στην κραταιά της έδρα. Ο ίδιος διατύπωσε τη λογικοφανή άποψη ότι οι τοιχογραφίες του μνημείου φιλοτεχνήθηκαν κατά την περίοδο της διακυβέρνησης του Λέοντος Γαβαλά και, πιο συγκεκριμένα, κατά το διάστημα 1226-1234, όταν δηλαδή το νησί βρισκόταν υπό την επικυριαρχία του αυτοκράτορα της Νίκαιας Ιωάννη Γ΄ Δούκα Βατάτζη[230]. Την άποψη αυτή ασπάσθηκαν στη συνέχεια η Αγγελική Κατσιώτη, η οποία, χαρακτηρίζοντας το Θάρι ως «την απαρχή ή την κορωνίδα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας των Γαβαλάδων», μετατόπισε τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών για λόγους ιστορικούς στα έτη 1234-1240, θεωρώντας ότι μεταξύ των ετών αυτών επικράτησε η ποθούμενη ειρήνη και ηρεμία που θα ευνοούσε την εκτέλεση οικοδομικών προγραμμάτων και τις καλλιτεχνικές

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

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

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

230. Τίτος Παπαμαστοράκης, «Η σημασία των προφητών στον τρούλο της Παναγίας του Άρακος και οι αντίστοιχες περιπτώσεις της Παναγίας Μυριοκεφάλων και της Παναγίας της Veljusa», *ΑΔ* 40 (1985), Μελέτες: 87-88.

δραστηριότητες[231]. Από την άλλη πλευρά, η Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, υιοθετώντας, επίσης, την προτεινόμενη από τον Παπαμαστοράκη χρονολόγηση[232], προχώρησε στη διατύπωση της υπόθεσης ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα του μνημείου αποτελεί απόδειξη της υποταγής του τοπικού άρχοντα Λέοντος Γαβαλά στον Ιωάννη Γ΄ Βατάτζη[233]. Η Σοφία Καλοπίση, τέλος, σε γενική μελέτη της για τις τοιχογραφίες του 13ου αιώνα, τοποθέτησε βάσει τεχνοτροπικών κυρίως κριτηρίων τις τοιχογραφίες του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι λίγο μετά τα μέσα του 13ου αιώνα[234].

Η ζωγραφική της εκκλησίας του μοναστηριού τοποθετήθηκε, συνεπώς, στην περίοδο από το 1226 έως το 1260 και περιλήφθηκε σε ένα μικρό, αλλά καίριο για τη θεώρηση της τέχνης του 13ου αιώνα, υποσύνολο μνημείων, τα οποία έχουν συνδεθεί με τη θεωρούμενη ως τέχνη της Νίκαιας[235]. Δεδομένου ότι η εξεταζόμενη περίοδος της ροδιακής τέχνης εμφανίζει το πλεονέκτημα ότι μπορεί να συνδυασθεί με τα μαρτυρούμενα ιστορικά γεγονότα, καθεμιά από τις παραπάνω προτάσεις χρονολόγησης βασίσθηκε σε αυτά, ερμηνεύοντάς τα. Πιο συγκεκριμένα, η ιστορία της Ρόδου από το 1204 έως το 1261 μπορεί να διαιρεθεί στους εξής επιμέρους τομείς, με κριτήριο ορισμένους καθοριστικής σημασίας χρονολογικούς σταθμούς: 1204-1226, 1226-1240, 1240-1250 και 1250-1261. Τα πρώτα χρόνια της διακυβέρνησής του ο Λέων Γαβαλάς, αμέσως μετά το 1204 και μέχρι το 1226, εκμεταλλευόμενος τη γενικότερη σύγχυση των καιρών και την απουσία πολιτικού κέντρου, φαίνεται πως απόλαυσε μια περίοδο σχετικής αυτονομίας, εξασφαλίζοντας τη θέση και ισχυροποιώντας την εξουσία του στην περιοχή. Το 1226, όμως, υποχρεώθηκε να αποδεχθεί την επικυριαρχία του Ιωάννη Γ΄ Δούκα Βατάτζη, ο οποίος είχε πλέον εδραιώσει τις κτήσεις του στην άμεση επικράτειά του και σταδιακά επεκτεινόταν. Η συνύπαρξη του Γαβαλά με τον Βατάτζη, κλυδωνιζόμενη διαρκώς, σε σημείο μάλιστα να οργανωθεί ξανά, γύρω στο 1230, εκστρατεία του δεύτερου εναντίον της Ρόδου[236], διήρκεσε έως το 1240, έτος θανάτου του τοπικού ηγεμόνα.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Προκαλεί, ωστόσο, εύλογα ερωτηματικά η διαπίστωση ότι, παρά την ομόφωνα αποδεκτή σύνδεση του μνημείου με τη Νίκαια, αγνοήθηκε παντελώς η δεκαετία της ομαλής διακυβέρνησης του αδελφού του Λέοντος, Ιωάννη Γαβαλά (1240-1250), ο οποίος τον διαδέχθηκε στην εξουσία και μάλιστα, καθώς μνημονεύεται στις γραπτές πηγές, υπήρξε «περιπόθητος γαμβρὸς τοῦ βασιλέως»[237], έχοντας πιθανότατα νυμφευθεί σύζυγο καταγόμενη από τον ευρύτερο οικογενειακό κύκλο του Ιωάννη Γ΄ Βατάτζη[238]. Αν και οι πηγές είναι αποσπασματικές ως προς το γεγονός αυτό, είναι αποδεκτό ότι ο Ιωάννης υπήρξε πιστός σύμμαχος και πειθήνιος υπήκοος του αυτοκράτορα, ενώ είναι επίσης γνωστό ότι το 1248, όταν οι Γενουάτες επιτέθηκαν στο νησί, ο ίδιος ενδιέτριβε κοντά στον αυτοκράτορα της Νίκαιας[239]. Θα ήταν, συνεπώς, πολύ πιθανότερη η εκτέλεση του διακόσμου στο Θάρι σε μια περίοδο πολιτικής σταθερότητας και συνεχούς σχέσης με τη Νίκαια, η οποία θα είχε επισφραγισθεί και με την οικογενειακή πλέον σχέση του Ιωάννη Γαβαλά με τον Ιωάννη Γ΄ Βατάτζη.

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

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

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



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

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

Στο σημείο αυτό θα εκτεθεί ένας ακόμα προβληματισμός που στηρίζεται σε μια εικονογραφική παρατήρηση στη σκηνή της Συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα[240] (Εικ. 50) και αποτελεί περισσότερο έναν συλλογισμό και μια αναπόδεικτη, ελκυστική υπόθεση εργασίας. Στην παράσταση προξενούν κατάπληξη αφενός η ισότιμη κλίμακα της γυναίκας σε σχέση με τον Χριστό και αφετέρου η λαμπρότητα της αμφίεσής της, ασυμβίβαστη με την καθημερινή ασχολία στην οποία επιδίδεται, αταίριαστη με τα ενδύματα των κοσμικών προσώπων των άλλων παραστάσεων των θαυμάτων στον ίδιο ναό και σπάνια, αν όχι μοναδική, στην εικονογραφία του ίδιου θέματος[241]. Στην ίδια τοιχογραφία στο παρεκκλήσιο της Παναγίας στη μονή Πάτμου, επί παραδείγματι, η Σαμαρείτιδα, σε μικρότερη σαφώς κλίμακα, σε ιεραρχική σχέση με τον Ιησού που εικονίζεται καθιστός, έχει την κεφαλή της καλυμμένη και φορά ένα απλό, ανοικτόχρωμο, ζωστό στη μέση, φόρεμα[242].

Στην περίπτωση της Ρόδου, όμως, η ενδυμασία της Σαμαρείτιδας είναι λεπτομερώς επιμελημένη, όπως συμβαίνει συνήθως στις αφιερωτικές παραστάσεις των χορηγών. Οι φαρδιές χειρίδες του εσωτερικού της ενδύματος, οι παρυφές των οποίων δηλώνονται με λευκό χρώμα, παραπέμπουν στις παραστάσεις των δωρητριών από δύο εκκλησίες της Καστοριάς του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα: της Άννας Ραδηνής, συζύγου του Θεόδωρου Λημνιώτη, στους Αγίους Αναργύρους και της Άννας, που εικονίζεται μαζί με τον «σύνευνό» της Νικηφόρο, στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη[243]. Το φόρεμά της, σε σχήμα ταυ, είναι κατάφορτο με κεντήματα και διακοσμητικούς λίθους, περίκλειστους σε γεωμετρικά

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

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

242. Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου,* πίν. 8, 9β, 36α. Κόλλιας, «Τοιχογραφίες», 60, εικ. 19.

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

σχήματα. Στον λαιμό της πορπώνεται καστανέρυθρος μανδύας ποικιλμένος με πολύτιμες πέτρες στο περίγραμμά του, που καλύπτει τους ώμους της και περιθέεται οριζοντίως, στο ύψος των βραχιόνων της, από φαρδιά, επιρραμμένη ταινία με ρομβοειδή κοσμήματα[244]. Η εσωτερική επένδυση του μανδύα, κατασκευασμένη από πολυτελές ύφασμα με ελικοειδή διάκοσμο, είναι ορατή στα σημεία όπου, με την ανύψωση των χειρών, ανασηκώνεται το ύφασμα. Παρόμοιος διάκοσμος από ρόμβους που περικλείουν σταυρούς στολίζει και την πλατιά απόληξη του φορέματός της χαμηλά. Τόσο τα κεντημένα, βαρύτιμα υφάσματα, όσο και η όψη της πρωταγωνίστριας της παράστασης, με τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και τα ξανθά, καλοχτενισμένα και τραβηγμένα πίσω μαλλιά της, προδίδουν γυναίκα ανώτερης κοινωνικής τάξης και ευγενικής καταγωγής[245].

Είναι, συνεπώς, πρόδηλο ότι η λεπτεπίλεπτη και κομψή εμφάνιση της Σαμαρείτιδας στο Θάρι, με έμφαση στην πραγματολογική της διάσταση, αντανακλά, ίσως μάλιστα και να αντιγράφει πιστά, τον ενδυματολογικό συρμό της εποχής για τις βυζαντινές αρχόντισσες. Η αμφίεση αυτή, ξεχωριστή σε σύγκριση με τις συνηθισμένες της ίδιας παράστασης, ομοιάζει με ανάλογες που φορούν γυναίκες της αριστοκρατικής τάξης, όπως η Ντεσισλάβα, σύζυγος του σεβαστοκράτορα Καλοϊωάννη στην κτητορική παράσταση της Bojana (1259)[246]. Θα ήταν ίσως θεμιτό να υποτεθεί, βάσει των παραπάνω παρατηρήσεων, πως η μορφή της Σαμαρείτιδας εδώ πιθανώς να συμβολίζει ή να υπαινίσσεται μια γυναίκα αριστοκρατικής προέλευσης, με εξέχουσα θέση στην τοπική κοινωνία[247]. Αυτή, για την περίπτωση του νησιού, δεν θα ήταν άλλη από τη σύζυγο του τοπικού ηγεμόνα Ιωάννη Γαβαλά και συγγένισσα του αυτοκράτορα της Νίκαιας Ιωάννη Γ΄ Βατάτζη, η οποία θα είχε την οικονομική δυνατότητα, μαζί με τον σύζυγό της ή και μόνη της, να χρηματοδοτήσει ένα σοβαρό και δαπανηρό, για τα δεδομένα της περιοχής, οικοδομικό και καλλιτεχνικό εγχείρημα.

Η απόδοση χαρακτηριστικών των κτητόρων σε πρωταγωνιστικές μορφές θρησκευτικών παραστάσεων έχει υποστηριχθεί, με περισσότερο ή λιγότερο αληθοφανή επιχειρήματα, και σε άλλες περιπτώσεις, αυτοκρατορικών κυρίως χορηγιών. Στην ψηφιδωτή παράσταση στο μέτωπο της αψίδας του καθολικού της μονής Σινά, του 6ου αιώνα, ο προφήτης Δαβίδ θεωρείται ότι εμφανίζει τα χαρακτηριστικά του αυτοκράτορα Ιουστιανιανού[248] και στο πρόσωπο του βασιλιά Αύγαρου σε ακραίο φύλλο

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

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

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

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

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

τριπτύχου της ίδιας μονής με θέμα το άγιο Μανδήλιο, που χρονολογείται στα μέσα του 10ου αιώνα, έχει υποστηριχθεί ότι αντιγράφεται η φυσιογνωμία του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Ζ΄ Πορφυρογέννητου[249]. Στην παράσταση του προφήτη Σολομώντα από την Εις Άδου Κάθοδο στη Νέα Μονή της Χίου αναγνωρίζονται προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του Κωνσταντίνου Θ΄ Μονομάχου[250], ενώ σε απεικονίσεις στρατιωτικών αγίων στην Κοσμοσώτειρα της Βήρας αναζητήθηκαν τα πορτραίτα μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας των Κομνηνών[251].

Με κάποια επιφύλαξη προτάθηκε η αναγνώριση χαρακτηριστικών της φυσιογνωμίας του Νικηφόρου, υιού και διαδόχου του Μιχαήλ Β΄ Κομνηνού Δούκα, στην τοιχογραφία του προφήτη Σολομώντα στη σύγχρονη με το Θάρι μονή της Βλαχέρνας στην Άρτα (π. 1250)[252]. Ακόμα, όσον αφορά και πάλι το εξεταζόμενο μνημείο, έχει διατυπωθεί η συσχέτιση των απεικονίσεων των προφητών Δαβίδ και Σολομώντα στον τρούλο με τα πρόσωπα του αυτοκράτορα Ιωάννη Γ΄ Δούκα Βατάτζη και του καίσαρα Λέοντος Γαβαλά αντιστοίχως[253]. Ενδιαφέρουσα είναι η υπόθεση σχετικά με την ψηφιδωτή παράσταση της Απογραφής του Ηρώδη στη μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη, στην οποία ο εικονιζόμενος γραφέας θεωρήθηκε ότι παραπέμπει στον κτήτορα του μνημείου, κρατικό αξιωματούχο Θεόδωρο Μετοχίτη[254].

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

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

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

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

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

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

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

θελκτική υπόθεση εργασίας στο πλαίσιο μιας άλλης ανάγνωσης του εικονογραφικού προγράμματος του ναού. Τυχόν επαλήθευσή της πιθανώς θα συνέβαλε και στην επαρκέστερη ερμηνεία της σπάνιας διάταξης των θαυμάτων του Χριστού ως καρπού της επιθυμίας μιας γυναικείας προσωπικότητας να εικονισθεί εντός του ιερού βήματος και σε πολυσήμαντη θέση μια παράσταση με πρωταγωνίστρια επίσης μια γυναίκα. Ή έστω ως χειρονομίας φιλοφρόνησης της τοπικής κοινωνίας ή της κοινότητας των μοναχών προς τη γενναιόδωρη αρχόντισσα του νησιού[255]. Η επιλογή της συγκεκριμένης θέσης για το σύνολο των τεσσάρων παραστάσεων που πραγματεύονται τη θεραπεία και τη λύτρωση έπειτα από θεϊκή θαυματουργική παρέμβαση θα μπορούσε, στο ίδιο πλαίσιο, αποσυνδεόμενη από τις λειτουργικές της προεκτάσεις, να αιτιολογηθεί ως επίκληση για άνωθεν συνδρομή στις προσωπικές περιπέτειες των χορηγών.

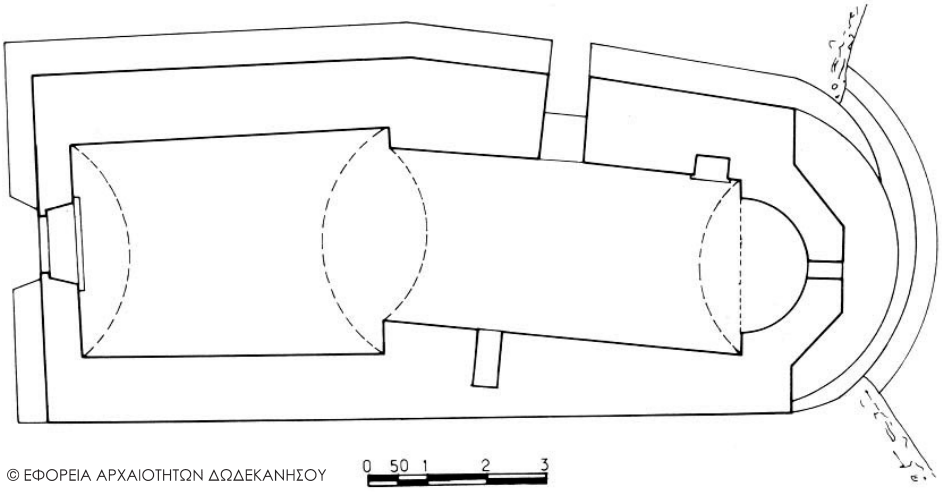
Η ζωγραφική στην ύπαιθρο: ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στη θέση Κουφάς στο Παραδείσι και η συγγένεια των τοιχογραφιών του με το Θάρι

Η μονόχωρη καμαροσκέπαστη εκκλησία του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη θέση Κουφάς του χωριού Παραδείσι βρίσκεται σε ειδυλλιακή τοποθεσία, κατάφυτη με αιωνόβιες ελιές και πεύκα, κοντά στο σημερινό αεροδρόμιο της Ρόδου[256] (Εικ. 1). Κτισμένη επάνω στα λείψανα παλαιοχριστιανικής βασιλι-

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

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

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



Εικ. 51. Ρόδος, Παραδείσι, Κουφάς, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Κάτοψη του ναού.

κής[257], υπέστη αρκετές μετασκευές ανά τους αιώνες, εν μέρει μόνον αναγνώσιμες στη σημερινή της μορφή, καλυμμένη καθώς είναι με ασβεστοκονίαμα (Εικ. 51). Η διαδοχή των κατασκευαστικών, αλλά και των τοιχογραφικών φάσεων μαρτυρεί τη διαρκή χρήση και λειτουργία της, ενώ στην οικοδομική της ιστορία καθοριστική ήταν η μετασκευή του 17ου, πιθανότατα, αιώνα, η οποία περιέλαβε και την προσθήκη ισχυρής τοιχοποιίας για την υποστήριξη της καμάρας στο εσωτερικό, εγκλωβίζοντας στους παράπλευρους τοίχους τμήματα της αρχικής ζωγραφικής[258].

Οι σωζόμενες τοιχογραφίες ανήκουν σε αρκετές και σχετικά δυσδιάκριτες φάσεις. Το νεότερο και μεγαλύτερο σε έκταση στρώμα απλώνεται στις επιφάνειες του ανατολικού τμήματος του ναού και χρονολογείται το έτος 1686, σύμφωνα με την αφιερωτική επιγραφή, όπου αναγράφεται το όνομα του ζωγράφου *Μανουὴλ ἱερέως καὶ σακελλίωνος 'Ρόδου*[259]. Ο παλαιότερος ζωγραφικός διάκοσμος σώζεται στο δυτικότερο τμήμα, που επέχει θέση προνάου, και πιο συγκεκριμένα στον νότιο τοίχο του (Εικ. 52). Η ενδιάμεση ενσωμάτωση τοιχογραφιών άλλων φάσεων, παρεμβατικά του ενιαίου αρχικού στρώματος, το οποίο μερικώς επικάλυψαν, και η τμηματική διατήρηση μεμονωμένων παραστάσεων,

257. Ιωάννης Βολανάκης, «Συμβολή στην έρευνα των παλαιοχριστιανικών μνημείων της Δωδεκανήσου», *ΔωδΧρ* 12 (1987): 110-111, εικ. 112, 113.

258. Κωνσταντινόπουλος και Κόλλιας, «Ἔρευναι εἰς τὴν Ρόδον», ό.π. (υποσημ. 150), 264. Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Ἡ ἐν Πάτμῳ μονὴ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου (ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι)», στο *Βυζαντινὴ τέχνη, Τέχνη εὐρωπαϊκή. Διαλέξεις* (Αθήνα: Υπουργείον Προεδρίας της Κυβερνήσεως, Υπηρεσία Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεως, 1966), 78. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 24.

259. Panagiota Psarri, *Les peintures murales de l'église de Saint Jean le Théologien à Paradissi de Rhodes* (Mémoire du DEA en archéologie byzantine, École Pratique des Hautes Études, Paris, 1993). Ο ζωγράφος είναι γνωστός από ενυπόγραφες εικόνες του στο Πατριαρχείο Ιεροσολύμων, Χάρης Κουτελάκης, «Κτητορικές ἐπιγραφές ἐκκλησιῶν Ρόδου», *ΔωδΧρ* 3 (1974): 51-52. Ο ίδιος, «Δωδεκανήσιοι ζωγράφοι και ζωγραφικά έργα στα Δωδεκάνησα», *ΔωδΧρ* 14 (1991): 122. Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Ὀνόματα ζωγράφων καὶ ἀφιερωτῶν ἐπὶ εἰκόνων τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων», *ΕΕΒΣ* ΚΣΤ΄(1956): 348, αριθ. 21 και 22. Μανόλης Χατζηδάκης και Ευγενία Δρακοπούλου,*Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450-1830),* τ. 2 (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 1997), 167.



Εικ. 52. Ρόδος, Παραδείσι, Κουφάς, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Η δυτική πλευρά του νότιου τοίχου.

αφιερωτικού χαρακτήρα, έχει προσδώσει στις επιφάνειες των τοίχων χαρακτήρα παλίμψηστου. Η διαδοχική εναλλαγή και η αποσπασματικότητά τους δυσχεραίνουν περαιτέρω τη διάκριση της χρονολογικής ακολουθίας, δυσκολία η οποία επιτείνεται από τις μεταγενέστερες επεμβάσεις, συμπληρώσεις και επιζωγραφήσεις του 18ου, πιθανότατα, αιώνα.

Το πρώτο στρώμα της ζωγραφικής του ναού διατηρείται κατά τόπους, διακοπτόμενο από τις μεταγενέστερες εμβόλιμες τοιχογραφίες και με διαταραγμένη εμφάνιση, λόγω των επιζωγραφήσεων που υπέστη. Από τα ανατολικά προς τα δυτικά εικονίζονται στον νότιο τοίχο, ψηλά, λίγο πριν από τη γένεση της καμάρας, ένα μικρό τμήμα της Δευτέρας Παρουσίας και, χαμηλότερα, η Βάπτιση. Οι παραστάσεις αυτές εν μέρει εισχωρούν και κρύβονται πίσω από τη μεταγενέστερη τοιχοποιία που προστέθηκε κατά τον 17ο αιώνα προς ενίσχυση της στατικής επάρκειας του κτηρίου. Ο αρχικός διάκοσμος διαπιστώνεται και στα δεξιά της Βάπτισης, όπου, όμως, έχει επικαλυφθεί από τη μεταγενέστερη παράσταση των αγίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου με ζεύγος δωρητών, που χρονολογείται στον 14ο ή στον 15ο αιώνα. Στο πλάι της, προς τα δυτικά, η τοιχογραφία του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, πιθανότατα του 17ου αιώνα, έχει επίσης καλύψει την προηγούμενη παράσταση. Από την τελευταία διακρίνεται σήμερα μόνον ένα μικρό τμήμα τοξωτού, κιονοστήρικτου πλαισίου[260], ελάχιστα ορατού στα σημεία όπου έχει καταπέσει λόγω κακής πρόσφυσης το μεταγενέστερο στρώμα. Στο πρώτο ζωγραφικό στρώμα ανήκει, τέλος, η έφιππη μορφή του αγίου Μερκουρίου στο δυτικό άκρο του νότιου τοίχου.

260. Πρβλ. Κόλλιας, «Σχεδίασμα της Καλύμνου», 37-38.



Εικ. 53. Ρόδος, Παραδείσι, Κουφάς, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Κολασμένοι, λεπτομέρεια από τη Δευτέρα Παρουσία.

Οι κολασμένοι της Δευτέρας Παρουσίας σε έναν χώρο ταφής

Από τη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας[261], η οποία θα εκτεινόταν πιθανώς σε ολόκληρο το πλάτος του θόλου της δυτικής πλευράς, έχουν σωθεί ορισμένες περιδεείς μορφές κολασμένων, βυθισμένες μέσα στον πύρινο ποταμό της κολάσεως[262] (Εικ. 53). Στο αριστερό μέρος διακρίνονται τρεις γυναικείες μορφές με λυτά τα κοκκινωπά τους μαλλιά, που ανακαλούν τις κοκκινομάλλες κολαζόμενες της Επισκοπής Μάνης, των αρχών του 13ου αιώνα[263]. Η πρώτη από αυτές, γονατισμένη σε στάση ικεσίας, δέεται, αντιμέτωπη με την τρίαινα με την οποία την απωθεί άγγελος τιμωρός[264]. Φορά κατάσαρκα χειριδωτό

261. Από την εκτενή βιβλιογραφία του θέματος αναφέρονται ενδεικτικά: Gabriel Millet, *La dalmatique du Vatican. Les élus, images et croyances* (Paris : Presses universitaires de France, 1945), 14-21. Réau, *Iconographie*, τ. II, 727-757. *LCI* 4, στ. 513-523. Doula Mouriki, «An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica», *ΔΧΑΕ* Η΄ (1975-1976): 145-172. Miltos Garidis, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthétique* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1985). Victoria Kepetzi, «Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement dernier», *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994): 99-112. Marcello Angheben, «Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du Jugement immédiat», *CahArch* 50 (2002): 105-134. Sharon Gerstel, «The Sins of the Farmer: Illustrating Village Life (and Death) in Medieval Byzantium», στο *Word, Image, Number: Communication in the Middle Ages,* επιμ. John Contreni και Santa Casciani (Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2002), 205-217. Η ίδια, «The Byzantine Village Church», 171. Βλ. επίσης, τον κύκλο διαλέξεων, «L'iconographie byzantine du Jugement dernier revisitée», στο *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), 150-159.

262. Dufrenne, «L'enrichissement du programme iconographique», 38. Σταύρος Μαδεράκης, «Η κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης», *Ὕδωρ ἐκ Πέτρας* Α΄, τχ. II (1978): 185-236, Β΄, τχ. II-IV (1979): 21-80, Γ΄-Δ΄, τχ. V-VI (1980-1981): 51-129. Miltos Garidis, «Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier du XIIe au XIVe siècle», *ZLU* 18 (1982): 8-13. Mati Meyer, «Porneia. Quelques considérations sur la représentation du péché de chair dans l'art byzantin», *CahCM* 52 (2009): 225-243.

263. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 204-207, εικ. 53, 56-58. Στην Επισκοπή της Μάνης η παράσταση εικονίζεται σε κόκκινο βάθος στο τύμπανο του νότιου τοίχου του νάρθηκα.

264. Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ταξιάρχης στη Μεσαριά», 125, εικ. 9. Το όργανο του βασανιστηρίου που κρατούν οι άγγελοι ομοιάζει με «τρικράνιον», αντιγράφοντας, πιθανώς, το διαχρονικής μορφής γεωργικό εργαλείο που βρισκόταν σε χρήση και εκείνην την εποχή, Anthony A.M. Bryer, «Byzantine Agricultural Implements: The Evidence of Medieval Illustrations of Hes-



Εικ. 54. Ρόδος, Παραδείσι, Κουφάς, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Ο βύθιος δράκων, λεπτομέρεια από τη Δευτέρα Παρουσία.

ένδυμα σε γήινους τόνους, με λευκές πινελιές που υπαινίσσονται τη διαφάνειά του, επιτρέποντας σε μεγάλο βαθμό την αποκάλυψη των μελών του σώματος. Οι άλλες δύο, μέχρι τον λαιμό βυθισμένες στον ποταμό του πυρός, υφίστανται στωικά την τιμωρία τους, προσηλώνοντας το βλέμμα τους στα τεκταινόμενα. Το φωτεινό κόκκινο χρώμα των μαλλιών τους, στοιχείο ρωπογραφικό, που υπαινίσσεται τις κατά κόρον χρησιμοποιούμενες βαφές, σύμβολο της γυναικείας φιλαρέσκειας και της ροπής προς τη λαγνεία, εξυπονοεί και το αμάρτημα που διέπραξαν, την πορνεία[265].

Στο άσβεστο πυρ, μία ανδρική φιγούρα σε μεγαλύτερη κλίμακα εικονίζεται καθισμένη, με μετωπικό τον κορμό και με τα πόδια της στραμμένα προς τα δεξιά, να υψώνει παρακλητικά τα δύο της χέρια, καθώς οι αιχμές της τρίαινας τη διατρυπούν. Είναι ντυμένη με υπόλευκο φαιλόνιο που διαγράφει την ανατομία των μελών και ωμοφόριο κοσμημένο με καμπυλόσχημους σταυρούς, αμφίεση που παραπέμπει σε επίσκοπο. Δίπλα της ένας γενειοφόρος άνδρας με καστανέρυθρο κοσμικό ένδυμα προσπίπτει δεόμενος και ένας ακόμα, ψηλότερα, με ανοικτά τα χέρια εκλιπαρεί και ο σκούρος μανδύας του, στην κίνηση της επίκλησης, ανασηκώνεται, σχηματίζοντας αιχμηρές παρυφές. Αντικριστά, μία κουβαριασμένη ανδρική μορφή με περισκελίδες σε τόνο της ώχρας και καστανόχρωμο μανδύα ακουμπά στο δεξιό χέρι το αγένειο πρόσωπό της, σε έκφραση οδύνης, αναλογιζόμενη τα επαπειλούμενα δεινά. Ανάμεσά

iod's Works and Days», *ABSA* 81 (1986): 78-79. Ενδεχομένως να επρόκειτο και για ένα από τα εργαλεία που χρησιμοποιούνταν στο λίχνισμα, τους «θρίνακες» ή το «λικμητικό πτύον», δηλαδή έναν τύπο φτυαριού με τρία ή τέσσερα δόντια, Λιβέρη, «Γεωργικά εργαλεία», 275, 280.

265. Τα μακριά, λυτά στους ώμους, μαλλιά χαρακτηρίζουν εν γένει τις κολασμένες σε σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας, Μαρία Βασιλάκη, «Οι παραστάσεις των κολαζομένων γυναικών στις εκκλησίες της Κρήτης», *Αρχαιολογία* 21 (Νοέμβριος 1986): 46. Melita Emmanuel, «Some Notes on the External Appearance of Ordinary Women in Byzantium. Hairstyles, Headdresses: Text and Iconography», *ByzSl* 56 (1995): 776, εικ. 5 και 8. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ταξιάρχης στη Μεσαριά», 127-128, εικ. 13. Για το ακάλυπτο της κεφαλής και τις βαφές των μαλλιών, Φαίδων Κουκουλές, *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός*, τ. Δ΄ (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης, 1951), 369-374. Η χρήση του κόκκινου χρώματος για την κόμη στις τοιχογραφίες του 13ου αιώνα έχει θεωρηθεί ότι απηχεί δυτικές επιδράσεις, Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι*, 200. Koumoussi, *Transfiguration de Pyrgi*, 200. Στην περιοχή της Δωδεκανήσου επισημαίνεται στις τοιχογραφίες του Αγίου Αντωνίου και του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου («Θεολογάκι») στο Βαθύ της Καλύμνου, Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 285, σημ. 106.

τους δύο ακόμα αγένειες ανδρικές κεφαλές αναδύονται, λίγο πριν καταβυθιστούν στις φλόγες του εξώτερου πυρός. Δίπλα στους κολασμένους, μέσα σε πλαίσιο που περιγράφει βυσσινόχρωμη ταινία, διακρίνεται η κάτω πλευρά ενός φολιδωτού τέρατος με συστρεφόμενη ουρά και οπλές αλόγου[266] και τα δύο μελανά, ανυπόδητα πόδια της ανδρικής μορφής που το ιππεύει (Εικ. 54). Πρόκειται για τον βύθιο δράκοντα, ένα δικέφαλο μειξογενές ον με σώμα φιδιού και συνήθως πόδια λιονταριού και όχι ίππου, όπως στην περίπτωσή μας, που καταβροχθίζει τους κατακρινόμενους και φέρει στα νώτα του την προσωποποίηση του Άδη[267].

Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας εμφανίζεται ανεπτυγμένη σε μνημεία του 10ου αιώνα[268] και παγιώνεται τον 11ο αιώνα, οπότε και το πλήθος των στοιχείων που την απαρτίζουν συντίθεται σε ενιαία σκηνή με λεπτομερή αφήγηση[269]. Αν και τα σωζόμενα λείψανα της σκηνής στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στον Κουφά είναι πενιχρά, τεκμαίρεται ότι στην ανάπτυξή της η πραγμάτευση του θέματος δεν αφίσταται από τα ισχύοντα πρότυπα της εποχής, συγγενεύοντας με παραστάσεις του 13ου, κυρίως, αιώνα, όπως της Επισκοπής και της Αγήτριας της Μάνης[270], όπου οι εικονιζόμενοι αμαρτωλοί

266. Η εικονιζόμενη μορφή είχε αρχικά ερμηνευθεί ως δράκος από παράσταση του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου, *ΑΔ* 21 (1966), Χρονικά: 35 (Ιωάννης Βολανάκης). Για τον βύθιο δράκοντα, Κατερίνα Τσάκα, «Παρατηρήσεις στις απεικονίσεις του δράκοντος σε παραστάσεις της μεσοβυζαντινής τέχνης», στο *Ανταπόδοση. Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή* (Αθήνα: Βιβλιοτεχνία Ο.Ε., 2010), 473-493.

267. Emma Maayan-Fanar, «Visiting Hades: a Transformation of the Ancient God in the 9th Century Byzantine Psalters», *BZ* 99/1 (2006): 93-131. Angheben, «Les Jugements derniers byzantins», ό.π. (υποσημ. 261), 123-125. Monique Bougrat, «Trois Jugements derniers de Crète occidentale», στο *Contribution à l'étude du Jugement dernier dans l'art byzantin et post-byzantin* (= *CahBalk* 6) (Paris : Institut National des Langues et Civilisations Orientales, 1984), 17-18. Garidis, *Études sur le Jugement dernier*, ό.π. (υποσημ. 261), 63. Maurice Cocagnac O.P., *Le Jugement dernier dans l'art* (Paris : Éditions du Cerf, 1955), 73. Lazarev, *Pittura bizantina,* πίν. 240, 247-341. Irina Andreescu, «Torcello. I. Le Christ inconnu, II. Anastasis et Jugement dernier: têtes vraies, têtes fausses», *DOP* 26 (1972): 183-223, εικ. 15. Η ίδια, «Torcello. III. La chronologie relative des mosaïques parietals», *DOP* 30 (1976): 258-259, 261-262. Renato Polacco, *La cattedrale di Torcello* (Venezia -Treviso: L'altra riva-Canova, 1984). Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά,* εικ. 150, 151.

268. Όπως στον Άγιο Στέφανο (Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 91-99) και στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως Καστοριάς (10ος αιώνας) (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά,* 92-93, 102. Panayotidi, «La peinture monumentale en Grèce», 82, εικ. 8-9). Στις πρωιμότερες παραστάσεις συγκαταλέγονται εκείνες των καππαδοκικών μνημείων, Yilanli kilise [Michel και Nicole Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Daği* (Paris: Klincksieck, 1963), 100-101, πίν. 49b, 50] και Göreme 2b στην Καππαδοκία, του τέλους του 9ου ή των αρχών του 10ου αιώνα [Nicole Thierry, «L'église au Jugement dernier de Göreme (Göreme No 2b)», στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμπηδών,* τ. 2, 824, σχέδ. 8].

269. Beat Brenk, «Die Anfange der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung», *BZ* 57 (1964): 106-126. Στα πρωιμότερα παραδείγματα συγκαταλέγονται η Παναγία των Χαλκέων (1028) [Δημήτριος Ευαγγελίδης,*Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία των Φίλων της Βυζαντινής Μακεδονίας, 1954). Karoline Papadopoulos*, Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία των Χαλκέων in Thessaloniki* (Graz: Köln, 1966), σχέδ. 5. Άννα Τσιτουρίδου, *Η Παναγία των Χαλκέων* (Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, 1975). Jane Baun, *Tales from Another Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 156-162], η μικρογραφία του τετραευάγγελου αριθ. 74 της Παρισινής Βιβλιοθήκης (1060-1080) [Henri Auguste Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du 11e siècle, Bibliothèque Nationale (gr. 74)* (Paris : Imprimerie Bertaud frères, 1908), εικ. 41, 81. Shigebumi Tsuji, «The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. gr. 74», *DOP* 29 (1975): 166-203] και ένα εξάπτυχο και ένα τετράπτυχο της μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά που χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 11ου και στις αρχές του 12ου αιώνα αντιστοίχως. Kurt Weitzmann, «Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century», στο Weitzmann και Kessler, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, 305-307. George Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych of the Saint Catherine's Monastery at Mount Sinai* (Venice – Athens: Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies – Mount Sinai Foundation, 2009), εικ. 15, 16.

270. Το θέμα αναπτύσσεται σε αρκετά μνημεία της Πελοποννήσου, της ίδιας περίπου εποχής, όπως στον Άι-Στράτηγο στους Μπουλαριούς (τέλη 12ου και δεύτερο μισό 13ου αιώνα), στην Επισκοπή (αρχές 13ου αιώνα) και στην Αγήτρια της Μάνης (π. 1300) [Svetlana Tomeković, «Le Jugement dernier inédit de l'église d'Agètria (Magne)», *JÖB* 32.5 (1982) (*Akten des XVI. Internationalen*

αντιπροσωπεύουν, επίσης, ποικίλες κοινωνικές ομάδες της ανώτερης κοσμικής και εκκλησιαστικής ιεραρχίας[271].

Η θέση της παράστασης στον νάρθηκα του ναού συνάδει απολύτως με τον ταφικό χαρακτήρα του συγκεκριμένου χώρου, για τον οποίον επιλέγεται συχνότατα ως αρμόζουσα θεματική εικονογράφησης[272]. Άλλωστε, σύμφωνα και με τα μοναστηριακά τυπικά, ο νάρθηκας αποτελούσε κατεξοχήν χώρο για την ταφή των κτητόρων, αλλά και σημείο τέλεσης των νεκρώσιμων ακολουθιών[273]. Η διαπίστωση αυτή ισχύει και για την περίπτωση της ταπεινής εκκλησίας του Παραδεισίου, στο δυτικό τμήμα της οποίας προστέθηκαν, σε μεταγενέστερη εποχή, δύο αφιερωτικές παραστάσεις και δύο επιγραφές έξι συνολικά αποθανόντων κτητόρων, του 14ου, του 15ου και του 17ου αιώνα[274]. Το αγαπητό εσχατολογικό θέμα, με διαστάσεις σωτηριολογικές και συνάμα διδακτικές για το εκκλησίασμα, εκφράζει, πέραν της προσδοκίας της Δεύτερης Έλευσης του Κυρίου και της Τελικής Κρίσης, την πεποίθηση των χριστιανών για την απόδοση δικαιοσύνης, με την επίδειξη ελέους στους δικαίους και την απόδοση της αρμόζουσας τιμωρίας στους αμαρτωλούς[275]. Η απεικόνιση εντός του πύρινου ποταμού ενός κληρικού, και μάλιστα επισκόπου, δεν είναι ασυνήθης στη βυζαντινή ζωγραφική[276] και αποτελεί μαρτυρία για τα ήθη της κοινωνίας της εποχής.

Byzantinistenkongresses, II/5): 469-479. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 251-258. Kepetzi, «À propos d'une représentation du Jugement dernier», 395], στην Παναγία τη Χρυσαφίτισσα [Δρανδάκης, «Παναγία ἡ Χρυσαφίτισσα», 394, 395]. Albani, *Panagia Chrysaphitissa-Kirche*, 80-81], στη Μητρόπολη του Μυστρά [Μανόλης Χατζηδάκης, «Νεώτερα γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴν τέχνη τῆς Μητρόπολης τοῦ Μυστρᾶ», *ΔΧΑΕ* Θ΄ (1977-1979): 155. Dufrenne, *Les programmes iconographiques*, 8, 60], στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Βάβυλα στο Λάχι (Kepetzi, «À propos d'une représentation du Jugement dernier», 395-420) και στον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στα Βελανίδια στην Επίδαυρο Λιμηρά (αρχές 14ου αιώνα) (Δρανδάκης κ.ά., «Ἐπίδαυρος Λιμηρά», 445-450).

271. Πρβλ. και την ανάλογη παράσταση στον ναό του Ταξιάρχη Μιχαήλ στη Μεσαριά της Άνδρου (1158), Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ταξιάρχης στη Μεσαριά», 125, εικ. 10 και 12.

272. Γκιολές, «Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα Ὁσίου Λουκᾶ», 140-142, 154-155. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ταξιάρχης στη Μεσαριά», 123. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara*, 59-60. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου*, 28. Svetlana Tomeković, «Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe-première moitié du XIIIe siècle)», *Byz* 58 (1988): 140-154. Σύγχρονο με την εξεταζόμενη εκκλησία παράδειγμα αποτελεί ο νάρθηκας του καθολικού της μονής Βλαχέρνας στην Άρτα, Baun, *Tales from Another Byzantium*, ό.π. (υποσημ. 269), 158-159. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 75-76.

273. Florence Bache, «La fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XIIe au XIVe siècle», *Histoire de l'art* 7 (1989): 25-28. Kalopissi-Verti, «Proskynetaria», 130. Γκιολές, «Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα Ὁσίου Λουκᾶ», 141-143. Jenny Albani, «Female Burials of the Late Byzantine Period in Monasteries», στο Perreault, *Les femmes et le monachisme byzantin*, 111-117.

274. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», πίν. 169β, 170α, 171β. Η ίδια, «Ενδυματολογικές συνήθειες στην ιπποτοκρατούμενη Ρόδο (1309-1522)», *Αρχαιολογία* 83 (Ιούνιος 2002): εικ. 2, 3 και 7. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη», 255.

275. Κυριάκος Χατζηϊωάννου, «Αἱ παραστάσεις τῶν κολαζομένων εἰς τοὺς βυζαντινοὺς καὶ μεταβυζαντινοὺς ναοὺς τῆς Κύπρου», *ΕΕΒΣ* ΚΓ΄ (1953): 290-303. Pavle Mijović, «Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopoćani», στο *Symposium de Sopoćani*, 239-248. Μαρία Βασιλάκη, «Οι πλούσιοι πάνε στην Κόλαση;», στο *Πλούσιοι και φτωχοί στην κοινωνία της ελληνολατινικής ανατολής*, *Διεθνές Συμπόσιο*, επιμ. Χρύσα Μαλτέζου (Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, 1998), 473-482. Ευγενία Δρακοπούλου, «Ο φόβος της τιμωρίας στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική», στο *Οι συλλογικοί φόβοι στην ιστορία*, επιμ. Ελένη Γραμματικοπούλου (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2000): 93-110. Jenny Albani, «Sins and Punishment. A Representation of the Last Judgement in the Church of St. John at Axos, Crete», στο *Proceedings of the Second International Symposium «Christianity in our Life. Past, Present, Future» (Tbilisi, 22-27 November 2005)* (Tbilisi, 2007), 328-332. Ευαγγελία Πάντου, «Οι ατομικοί κολασμοί των αμαρτωλών σε μεταβυζαντινούς ναούς της Μάνης», στο Ελευθερίου και Μέξια, *Επιστημονικό Συμπόσιο για τη βυζαντινή Μάνη*, 233-258.

276. Andréas Nicolaïdès, «Le Jugement dernier de l'église de la Panagia de Moutoullas à Chypre. Une peinture inédite de la seconde moitié du XIVe siècle», *ΔΧΑΕ* ΙΗ΄(1995): 74, εικ. 2. Βλ. και το ακραίο παράδειγμα στο Karşi Kilise της Καππαδοκίας (1212), που περιλαμβάνει ανάμεσα στους κολασμένους και ένα πολύ μεγάλο πλήθος ιεραρχών, Nicole Thierry, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge* (Turnhout : Brepols, 2002), 213, σχέδ. 81.

Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Παραδείσι, αν και θραυσματικά διατηρούμενη, είναι σημαντική, διότι αποτελεί την παλαιότερη απεικόνιση του θέματος στον δωδεκανησιακό χώρο[277]. Στη Ρόδο έπονται χρονολογικά οι παραστάσεις του πρώτου στρώματος στην Παναγία την Ελεούσα στο ομώνυμο χωριό (αρχές 14ου αιώνα)[278], του δεύτερου στρώματος στον Άγιο Φανούριο στη Μεσαιωνική Πόλη (1336)[279], του Αγίου Νικολάου στο Κάστρο της Κρεμαστής (τέλη 14ου αιώνα)[280], της Παναγίας της Κυράς στη θέση Κεραμί στα Σιάννα (τέλη 14ου αιώνα)[281], της Παναγίας της Καθολικής στ' Αφάντου (τέλη 15ου αιώνα)[282] και της Αγίας Τριάδας στη Μεσαιωνική Πόλη (γύρω στο 1500)[283]. Στα υπόλοιπα νησιά το εικονογραφικό θέμα εμφανίζεται στον Ταξιάρχη στο Παλιό Πυλί της Κω (14ος-15ος αιώνας)[284], ενώ η παράσταση του Παραδείσου εντοπίζεται μεμονωμένη σε δύο μνημεία της Τήλου, στον Άγιο Ιωάννη τον Αβαλλά (13ος-14ος αιώνας) και στη μονή του Αγίου Παντελεήμονα (15ος αιώνας)[285].

Η Βάπτιση και οι δράκοντες των νερών

Από τη σκηνή της Βάπτισης έχει σωθεί μόνον το δεξιό μέρος, ενώ η μορφή του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου είναι κρυμμένη πίσω από τη μεταγενέστερη τοιχοποιία (Εικ. 55). Ο Χριστός εικονίζεται σε στάση τριών τετάρτων, όρθιος, γυμνός, με τα πόδια σταυρωμένα και τον δεξιό ώμο ελαφρώς χαμηλότερα, στοιχείο που προσδίδει αστάθεια στην κίνησή του μέσα στα ρέοντα ύδατα του Ιορδάνη. Στο κεφάλι του είναι εμφανή τα ίχνη μεταγενέστερης επέμβασης, κατά την οποία αφαιρέθηκε το παλαιότερο κονίαμα, τοποθετήθηκε νέο και ζωγραφίστηκε από την αρχή το πρόσωπο, ο λαιμός και τμήμα του φωτοστεφάνου. Η παραπάνω διαδικασία αλλοίωσε αισθητά την ενότητα της μορφής, δημιουργώντας λανθασμένες εντυπώσεις για την ποιότητά της και διασπώντας την αισθητική της πληρότητα. Από το αρχικό στρώμα διατηρήθηκε το περίγραμμα και τμήμα του φωτοστεφάνου, ο οποίος είχε αποδοθεί με θερμή ώχρα και έφερε σταυρό διακοσμημένο με μικρούς, πυκνά τοποθετημένους σταυρούς, εναλλάξ κυανούς και κόκκινους.

277. Βλ. σχετικά, Μπίθα, «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο», ό.π. (υποσημ. 65), 442, 450, εικ. 1.

278. Lojacono, «Pitture rodiote», 182-183, εικ. 16-17.

279. Ορλάνδος, «Μνημεῖα τῆς Ρόδου», 169. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης,* 152. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη», 251, σημ. 15. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 431. Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες», 456. Θεόδωρος Αρχοντόπουλος και Αγγελική Κατσιώτη, «Η ζωγραφική στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου από τον 11ο αιώνα μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1522): Μια εκτίμηση των δεδομένων», στο *15 Χρόνια έργων αποκατάστασης στη Μεσαιωνική Πόλη της Ρόδου, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου,* τ. Α΄ (Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2007), 458, 460.

280. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης,* 152-153.

281. Νικόλαος Μαστροχρήστος, «Ο βυζαντινός ναός της Παναγίας Κυράς στα Σιάννα της Ρόδου» (υπό δημοσίευση στις Μελέτες του προσεχούς *ΑΔ).*

282. Ιωάννα Μπίθα, «Αναχρονολόγηση μιας αφιερωτικής πράξης στην Ι. Μ. Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι Ρόδου», *24ο ΣΒΜΑΤ* (2004): 68. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 30, 128-129, 136, 139. Σημειώνεται ότι ο Ορλάνδος είχε τοποθετήσει τις τοιχογραφίες στον 16ο αιώνα, Ορλάνδος, «Μνημεῖα τῆς Ρόδου», 213.

283. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποτοκρατίας*, 142-143, εικ. 100, 101, σχέδ. 5-7. Ο ίδιος, *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική στη Ρόδο στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα, Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, Ακαδημία Αθηνών, 29 Φεβρουαρίου 2000* (Αθήνα: Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Ακαδημία Αθηνών, 2000), 21, 50-59.

284. Βολανάκης, «Ο ναός των Ταξιαρχών Μιχαήλ και Γαβριήλ», 295-296. Για το μνημείο βλ. επίσης, Πασχάλης Ανδρούδης, «Ο βυζαντινός ναός των Ταξιαρχών στο Παλαιό Πυλί της Κω», *Τα Κωακά* ΙΑ΄ (2010): 111-128.

285. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες.



Εικ. 55. Ρόδος, Παραδείσι, Κουφάς, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Η Βάπτιση.

Στην όχθη του ποταμού στέκουν, κατά τα ειωθότα, τρεις άγγελοι σε σεβίζουσα στάση, διατεταγμένοι σε δύο επίπεδα. Ο πρώτος από αυτούς εικονίζεται ολόσωμος, να προσφέρει στον Χριστό λέντιο με αναδιπλούμενες πτυχές, που εντυπωσιάζει με την κομψότητα της εκτέλεσής του[286]. Με εξίσου χαρακτηριστική λεπτότητα έχουν αποδοθεί ο χιτώνας του, σε χρώμα ιώδες, και οι πτέρυγές του που εναρμονίζονται στην καμπύλη τους με την κάμψη του σώματός του. Των υπολοίπων δύο αγγέλων διακρίνεται μόνον το άνω μέρος του κορμού. Δυστυχώς, όπως και στην περίπτωση του Χριστού, σε κανένα από τα κεφάλια των αγγέλων δεν διατηρήθηκε το αρχικό πλάσιμο, καθώς όλα τους έχουν υποστεί παρόμοιες επεμβάσεις αντικατάστασης της ζωγραφικής. Η δεξιά όχθη του Ιορδάνη αποδίδεται με τρόπο αφαιρετικό, ως γεωμετρική προεξοχή ξηράς προβαλλόμενη στον ποταμό, τα νερά του οποίου ζωγραφίζονται με φωτεινό γαλάζιο χρώμα, που κυριαρχεί στη σύνθεση με τη λάμψη και την καθαρότητά του. Από τον βυθό και πλάι στην ακροποταμιά αναδύονται τα κεφάλια τριών ημιεξίτηλων δρακόντων με ορθάνοικτα στόματα, που χάσκουν απειλητικά προς τον Χριστό. Στον κατακόρυφο άξονα, ψηλά, εικονίζεται τμήμα από το ημικύκλιο του ουρανού.

Η τοποθέτηση της Βάπτισης στο δυτικό τμήμα του ναού και όχι ως τμήμα του χριστολογικού κύκλου που θα εκτυλισσόταν στον κεντρικό χώρο του αποτελεί διαδεδομένη πρακτική στην ανάπτυξη των εικονογραφικών προγραμμάτων του νάρθηκα και ισχύει, τουλάχιστον για τους καππαδοκικούς ναούς, ήδη από τον 10ο αιώνα[287]. Η επιλογή της συγκεκριμένης παράστασης υπογραμμίζει τη χρήση του νάρθηκα ως σημείου τέλεσης του βαπτίσματος[288] και του καθαγιασμού των υδάτων[289] και συνδυάζεται αρμοστά με την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας[290]. Η εικονογραφία της ανήκει στον

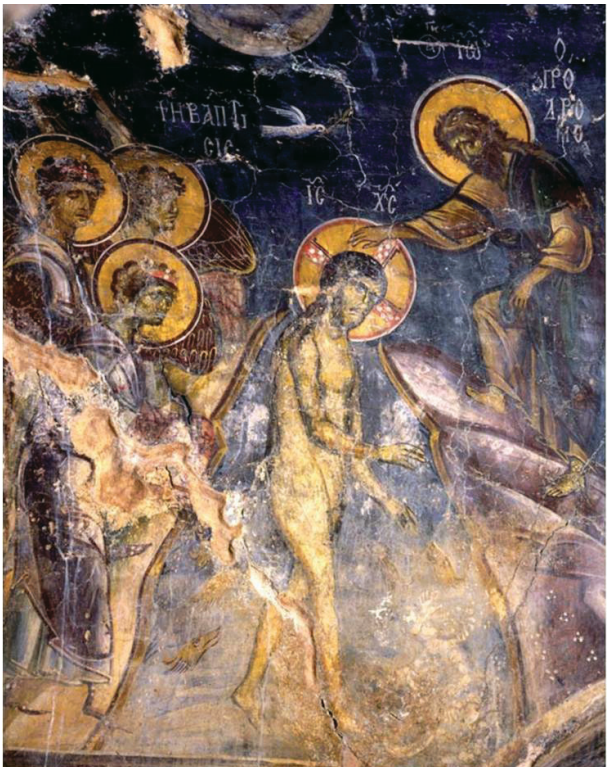
286. Πρβλ. το λέντιο στην παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στο Bačkovo, Bakalova, *Église ossuaire,* 77, εικ. 52, 79, εικ. 55.

287. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 256-257. Gerstel, «The Byzantine Village Church», 171. Ann Wharton Epstein, «Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Empire», *OCP* 55 (1989): 123. Το θέμα απαντά στην ίδια θέση και στην Παναγία των Χαλκέων στη Θεσσαλονίκη, στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη, στον Άγιο Στέφανο, στην Παναγία Μαυριώτισσα και, πιθανότατα, στους Αγίους Αναργύρους της Καστοριάς (Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 256. Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά,* 66-83), στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος στο Κορωπί (Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting*, 152, εικ. 27-31), στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά (Coumbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara,* 60, πίν. 69, 29), στον Άγιο Πέτρο Γαρδενίτσας (Δρανδάκης, «Άγιος Πέτρος Γαρδενίτσας», 117), στο Παλιομονάστηρο του Βρονταμά (Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο Βρονταμᾶ», 182) και στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας [David Talbot-Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1968), πίν. 57b, εικ. 98].

288. Πρβλ. τον Άγιο Νικόλαο της Ροδιάς στην Άρτα, Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες της Άρτας,* 53-54. Για μια άλλη ερμηνεία της παράστασης της Βάπτισης στον νάρθηκα των σερβικών μνημείων, Zaga Gavrilović, «Kingship and Baptism in the Iconography of Dečani and Lesnovo», στο Djurić, *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle* [= *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art* (London: Pindar, 2001)], 126.

289. Gabriel Millet, «Recherches au Mont-Athos, III, Phiale et simandre à Lavra», *BCH* 29 (1905): 109-123. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, 113-118. Catherine Jolivet-Lévy, «Les programmes iconographiques des églises de Cappadoce au Xe siècle. Nouvelles recherches», στο *Κωνσταντίνος Ζ΄ ο Πορφυρογέννητος και η εποχή του, Β΄ Διεθνής Βυζαντινολογική Συνάντηση (Δελφοί, 22-26 Ιουλίου 1987)* (Αθήνα: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Δελφών, 1989), 271. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 257.

290. Ανάλογη είναι η διάταξη στον δυτικό τοίχο της Παναγίας της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά,* 79, εικ. 14. Η Δευτέρα Παρουσία συναπεικονίζεται με τη Βάπτιση, επίσης, στην Παναγία των Χαλκέων [Papadopoulos, *Der Kirche Παναγία των Χαλκέων*, ό.π. (υποσημ. 269), 46-47, σχέδ. 5], στην Επισκοπή της Μάνης (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 174), στον Άγιο Στέφανο και τον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη στην Καστοριά (Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 256-257. Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά,* 65), στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά (Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale», 66. Πανσελήνου, «Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά», 177, εικ. 6) και στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας [Talbot-Rice, *The Church of Haghia Sophia*, ό.π. (υποσημ. 287), 136. Eastmond, *Art and Identity*, 106, 121-122, πίν. XXI].



Εικ. 56. Κρήτη, Κυριακοσέλλια, Άγιος Νικόλαος. Η Βάπτιση.

λιτότερο τύπο[291]. Ο Χριστός παριστάνεται εν κινήσει και με τα πόδια του σταυρωμένα[292], στάση που θα χρησίμευε ως εύσχημο εικαστικό τέχνασμα για την απόκρυψη του φύλου[293]. Οι τρεις άγγελοι που διακονούν τον Κύριο αποτελούν αριθμητικώς τον κανόνα των εικονογραφικών παραδειγμάτων της εποχής, με την αντίστοιχη συμβολική χροιά του τριαδικού σχήματος[294].

Ενδιαφέρουσα είναι η προσθήκη στη σκηνή των αναδυόμενων κεφαλών των κατατροπωμένων δρακόντων, εικονογραφικό στοιχείο προσφιλές στα δωδεκανησιακά μνημεία[295], το οποίο εμφανίζεται στη μνημειακή ζωγραφική κατά το πρώτο ήμισυ του 13ου αιώνα, με σχεδόν σύγχρονο το παράδειγμα

291. Josef Strzygowski, *Ikonographie der Taufe Christi* (München: Buchdruckerei von C. Wolf und Sohn, 1885). Millet, *Recherches*, 170-215. Günter Ristow, *Die Taufe Christi* (Recklinghausen: Aurel Bongers, 1965). Schiller, *Ikonographie*, 127-143. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 122-130. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου*, 61-74. Κατσιώτη, *Ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου*, 102-104, 110.

292. Millet, *Recherches,* 201, 203. Αναφέρονται ενδεικτικά η ψηφιδωτή παράσταση του Οσίου Λουκά (Diez και Demus, *Byzantine Mosaics,* εικ. 6) και οι τοιχογραφίες του ναού του Αρχαγγέλου στα Λεύκαρα (τέλη 12ου αιώνα) (Παπαγεωργίου, «Η ἐκκλησία τοῦ Ἀρχαγγέλου», 217, πίν. XXXIX), της Μαυριώτισσας στην Καστοριά (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά,* 79, εικ. 14), του Σωτήρος στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος (Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα,* 19, εικ. 23) και του ναού των Αγίων Γεωργίου και Νικολάου στον Πύργο Μονοφατσίου (τέλη 13ου αιώνα) (Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 278-279, σχέδ. 5). Ο τύπος αυτός συνυπάρχει με τη μετωπική στάση του Χριστού κατά τα πρότυπα αρχαίων αγαλμάτων, Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», 83-84.

293. Για τις συμβάσεις στην απόδοση της γυμνότητας αγίων μορφών, Maguire, *Icons of Their Bodies,* 72-73, εικ. 65.

294. Millet, *Recherches,* 178-179.

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

στον ναό του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλλια της Κρήτης[296] (Εικ. 56). Η ιδιότυπη εικονογραφική λεπτομέρεια εμφανίζεται και στα τρία επόμενα ροδιακά μνημεία του 13ου αιώνα, στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα στην Απολακκιά, τον Άγιο Γεώργιο τον Κουναρά στο Ασκληπειό και τον Άγιο Νικήτα στη Δαματριά[297], ενισχύοντας τον θριαμβολογικό και σωτηριολογικό χαρακτήρα της παράστασης, καθώς μάλιστα το συγκεκριμένο μυστήριο αποτελεί το μέσον του καθαρμού από τον ρύπο της αμαρτίας.

Δράκοντες στην παράσταση της Βάπτισης διαπιστώνονται για πρώτη φορά στις παρασελίδιες μικρογραφίες ψαλτηρίων του 9ου αιώνα ως εικονογράφηση των στίχων 13 και 14 του εβδομηκοστού τρίτου ψαλμού[298]. Παρά την πρώιμη εμφάνισή του στα ιστορημένα ψαλτήρια, το θέμα δεν υιοθετήθηκε στη μνημειακή ζωγραφική παρά μόλις τον 13ο αιώνα, υπό την επίδραση της υμνογραφίας[299] και εντοπίζεται, επίσης, σε εκκλησίες της Νάξου[300] και της Κρήτης[301]. Στα παραδείγματα των ναών της βόρειας Ελλάδας και της Σερβίας, κατά τον 14ο αιώνα, τη θέση των αφανών δρακοντοκεφαλών πήραν μεγάλοι οφιοειδείς δράκοι που συνθλίβονται κάτω από το τετράγωνο, ορθογώνιο ή σταυρόσχημο, μαρμάρινο υποπόδιο, στο οποίο στέκεται ο Χριστός[302]. Η διασπορά του εικονογραφικού θέματος

296. Μπορμπουδάκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», εικ. 7.

297. Το θέμα βρίσκει συνέχεια και κατά τους επόμενους αιώνες στην περιοχή της Δωδεκανήσου και εμφανίζεται στην Παναγία την Εννιαμερίτισσα στη Χάλκη (1367) (Σιγάλα, «Παναγία η Εννιαμερίτισσα», 350-351), στον Ταξιάρχη στο Παλιό Πυλί της Κω (14ος αιώνας) (Βολανάκης, «Χριστιανικά μνημεία της Κω», 107-113. Ο ίδιος, «Ο ναός των Ταξιαρχών Μιχαήλ και Γαβριήλ», 291-303), στον Προφήτη Αββακούμ στο Παραδείσι της Ρόδου (14ος-15ος αιώνας) [Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποτοκρατίας*, 225] και στον Άγιο Νικόλαο στα Χείλη της Τήλου (15ος αιώνας) [Κόλλιας, «Ιχνογράφημα τῆς Τήλου», 18-19, εικ. 11. Κατσιώτη, «Άγιος Νικόλαος στα Χείλη της Τήλου», 328, πίν. 142].

298. Ευθύμιος Ζιγαβηνός, *Ἁγίου Νικοδήμου Ἁγιορείτου, Ἑρμηνεία εἰς τοὺς ρν΄ ψαλμοὺς τοῦ προφητάνακτος Δαβὶδ*, τ. Β΄ (Θεσσαλονίκη, 1996), 296-297. Το θέμα απαντά στο ψαλτήρι Chludov του Ιστορικού Μουσείου Μόσχας, που χρονολογείται μεταξύ των ετών 857-865, Johan Jacob Tikkanen, *Die Psalter Illustration im Mittelalter* (Helsingfors: Finnischen Litteratur-Gesellschaft, 1895), 11, πίν. 1-3. Jean Ebersolt, *La miniature byzantine* (Paris : Van Oest, 1926), 18. Kurt Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* (Berlin: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1935), 55-56. Lodewijk Grondijs, «La datation des psautiers byzantins et en particulier du psautier Chloudov», *Byz* 25-27 (1955-1957): 591-616. M. V. Ščepkina, *The Study of the Illuminated Greek Codex of the Ninth Century* (ρωσικά με αγγλική περίληψη) (Moscow, 1977), πίν. 72. Επίσης, στον κώδικα 61 της μονής Παντοκράτορος του Αγίου Όρους, των μέσων του 9ου αιώνα, Heinrich Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klostern* (Leipsig: F. A. Brockhaus, 1891), 177, πίν. 17-20. Suzy Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge* (Paris : Klincksieck, 1966), 28, εικ. 13. Πελεκανίδης κ.ά., *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, τ. Γ΄, εικ. 208. Strzygowski, *Ikonographie der Taufe Christi*, ό.π. (υποσημ. 269), 33, πίν. VII, 2. Ernest Theodore DeWald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septagint*, τ. III, *Psalms and Odes, part 1: Vaticanus Graecus 1927* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1941), 21, πίν. XXXI.

299. Ο συμβολισμός της σύνθλιψης του κακού αξιοποιήθηκε στην υμνολογία της εορτής των Θεοφανείων, στα άσματα, στις ωδές και την ευχή του Μεγάλου Αγιασμού, *Μηναῖον τοῦ Ἰανουαρίου* (Αθήνα: Αποστολική Διακονία της Ελλάδος, 1970), 17-87, σποραδικά. *PG* 14, στ. 365, 33, στ. 441 και 43, στ. 360.

300. Η λεπτομέρεια εντοπίζεται στο τρίτο ζωγραφικό στρώμα του ναού του Αγίου Νικολάου στο Σαγκρί της Νάξου (1270), Νικόλαος Κοντολέων, «Εἰδήσεις περὶ τῶν χριστιανικῶν μνημείων τῆς Νάξου», στο *Τόμος εἰς μνήμην Κ. Ἀμάντου* (Αθήνα, 1960), εικ. 12-13. *ΑΔ* 28 (1973), Χρονικά: 554, πίν. 517β και 518α, β (Νικόλαος Ζίας).

301. Νικόλαος Δρανδάκης, «Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναΐσκος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου», *ΚρητΧρ* 11 (1957): 109-113, πίν. Στ΄, εικ. 2. Λασσιθιωτάκης, «Δύο ἐκκλησίες», 14-16, πίν. 6.1. Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta*, 386-387, πίν. 355, Bissinger, *Kreta,* 155-156, πίν. 123, 198-199, πίν. 163, 193-194, πίν. 156, 207, πίν. 174, 248-249, πίν. 210.

302. Στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (1307) [Hamann-Mac Lean και Hallensleben, *Die Monumentmalerei*, εικ. 229. Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. II, XVI, 52.1. Petar Miljković-Pepek, *L'oeuvre de peintres Michel et Eutych* (Skopje: Republic ki zavod za zas tita na spomenicite na kulturata, 1967), πίν. CVIII], στο μοναστήρι της Gračanica (1321) (Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. II, πίν. 36. Κατσιώτη, *Ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου*, 307, εικ. 155) και στον ναό του Αγίου Αθανασίου στην Καστοριά (1384/5) [Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 142-154. Vojislav Djurić, «Mali-Grad, Saint Athanase a Kastoria, Borje», *Zograf* 6 (1975): 31-50. Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 112, εικ. 6]. Για τις παραλλαγές του θέματος στα αρμενικά χειρόγραφα της Κιλικίας, Frédéric Macler, *Miniatures arméniens. Vies du Christ-peintures ornementales. Xe au XVIIe*



Εικ. 57. Ρόδος, Παραδείσι, Κουφάς, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Ο άγιος Μερκούριος.

αποδεικνύει την ευρύτατη αποδοχή του και τη φυσική ενσωμάτωσή του στο νοηματικό περιεχόμενο της σκηνής από τον 13ο αιώνα και εξής. Είναι σημαντική για την αξιολόγηση της εικονογραφίας του εξεταζόμενου μνημείου η διαπίστωση ότι αποτελεί, μαζί με τον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλλια της Κρήτης, το πρωιμότερο παράδειγμα της εμφάνισης των δρακόντων στην παράσταση της Βάπτισης.

Ο στρατιωτικός άγιος Μερκούριος

Τις επιφάνειες των τοίχων του νάρθηκα θα διακοσμούσαν ολόσωμες μορφές αγίων, αλλά σήμερα είναι ορατή μόνον η τοιχογραφία του αγίου Μερκουρίου[303] (Εικ. 57). Έφιππος σε λευκό άτι με καλοχτενισμένη, κοκκινωπή χαίτη, ο άγιος παρελαύνει, ντυμένος με στρατιωτικό χιτώνα, αλυσιδωτό θώρακα και μανδύα που ανεμίζει, σχηματίζοντας κυματιστό απόπτυγμα[304]. Στο δεξιό του χέρι κρατά «σκουτάριον

siècle (Paris: Paul Geuthner, 1913), πίν. XXXIV, εικ. 84. Emma Korchmasjan, Irina Drampjan και Graward Akopjan, *Armenische Buchmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts aus der Matenadar-Sammlung, Jerewan* (Leningrad: Aurura Kunstverlag, 1984), εικ. 37. Jean Michel Thierry, *Armenische Kunst* (Paris : Éditions Mazenod, 1987), εικ. 389. Σχετικά με μικρογραφίες της Βάπτισης που περιέχουν παράσταση του ίδιου του διαβόλου, Panayotis L. Vocotopoulos, «L'évangile illustré de Mytilène», στο Korać, *Studenica et l'art byzantin*, 380-381 και σημ. 25-29. Sirarpie Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1993), τ. I, 39-40 και τ. II, πίν. 121.

303. Otto Meinardus, «The Equestrian Deliverer in Eastern Iconography», *OC* 57 (1973): 142-155. Walter, *Warrior Saints*, 101-108.

304. Ο άγιος εικονίζεται έφιππος, όπως και στην παλαιότερη γνωστή παράστασή του σε εικόνα κοπτικού εργαστηρίου του 10ου αιώνα, που βρίσκεται στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, Leslie S. B. MacCoull, «Sinai Icon B.49: Egypt and Iconoclasm»,

στρογγύλλον, τέλειον»[305], μεγάλη κυκλική ασπίδα με ομόκεντρες ζώνες, διάστικτη με λευκά σημεία και διάσπαρτα οκτάκτινα αστέρια. Την επιβλητική μορφή του αγίου, ευθυτενή στον βηματισμό του αλόγου με το ευρύ στέρνο και τον ρωμαλέο κορμό, παραμορφώνει και πάλι η αλλοίωση του προσώπου του από τη μεταγενέστερη επιζωγράφηση. Από το αρχικό κεφάλι σώζεται το αδρό περίγραμμα των μαλλιών στα αριστερά[306]. Η ένταξη του αγίου Μερκουρίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα της εξεταζόμενης εκκλησίας δεν φαίνεται συμπτωματική, διότι στην ίδια περιοχή σώζεται βυζαντινή εκκλησία αφιερωμένη στη μνήμη του[307]. Η αφθονία των διακοσμητικών στην εξάρτυση του αγίου είναι χαρακτηριστική της ζωγραφικής του 13ου αιώνα, ενώ η κατάστικτη ασπίδα του είναι χαρακτηριστική στη σκευή των στρατιωτικών αγίων γενικότερα και απαντά σε πλήθος μνημείων της ίδιας εποχής[308]. Με ευαισθησία αποδίδεται το ωραίο κεφάλι του ζώου, που ανασηκώνει ήρεμα, παρελαύνοντας, τα μπροστινά του πόδια, σε αγαστή σχέση με τον αναβάτη. Σε μεταγενέστερη επιδιορθωτική παρέμβαση οφείλεται το γκριζωπό τμήμα στο κάτω μέρος του λαιμού του, δεξιά, που διαφέρει από το υπόλοιπο λευκό τρίχωμά του.

Διάκριση των στρωμάτων και αναχρονολόγηση

Μέχρι πρότινος, η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Παραδείσι πιστευόταν ότι αποτελούσε το πρώτο ζωγραφικό στρώμα του ναού και είχε χρονολογηθεί στα τέλη του 12ου αιώνα[309]. Η επιτόπια, προσεκτική παρατήρηση της διαδοχής των φάσεων τοιχογράφησης

JÖB 32.5 (1982): 406-414. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, 78-79, πίν. XXXI, CIV. Μανάφης, *Σινά. Οι θησαυροί της Μονής*, 97, αριθ. 11, 143. Ο άγιος Μερκούριος εικονίζεται πεζός στην παράσταση στο Karabaš Kilise στο Soğanli (Jerphanion, *Églises rupestres*, τ. II, 337), στο ελεφαντοστέινο τρίπτυχο του Μουσείου του Αγίου Μάρκου της Βενετίας [David Buckton, επιμ., *The Treasure of San Marco, Venice* (Milan: Olivetti, 1984), 277], στη μικρογραφία του κώδικα Parisin. gr. 580 [Patterson Ševčenko, *Illustrated Manuscripts*, 21], στις τοιχογραφίες στον Όσιο Λουκά (Diez και Demus, *Byzantine Mosaics*, εικ. 3), στη μονή της Χώρας [Paul Underwood, «Fourth Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes of the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute, 1957-58», *DOP* 13 (1959): 197, εικ. 13] και στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη στην Καστοριά (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 61, εικ. 13). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. επίσης, Grotowski, *Arms and Armour*, 80, εικ. 8. Walter, *Warrior Saints,* 102. Irmgard Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, τ. II, *Oxford Bodleian Library 1-2* (Stuttgard: Anton Hiersemann, 1977-1978), 10, εικ. 31.

305. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 125-126. Grotowski, *Arms and Armour,* 214.

306. Αν και λείπει η κάτω πλευρά της τοιχογραφίας, δεν φαίνεται πιθανό να εικονιζόταν το περιστατικό της δολοφονίας του Ιουλιανού του Αποστάτη, Αγγελική Στρατή και Βαγγέλης Μαλαδάκης, «Το επεισόδιο της θανάτωσης του αυτοκράτορα Ιουλιανού από τον άγιο Μερκούριο: θρύλοι και εικονογραφία», *28ο ΣΒΜΑΤ* (2008): 86-87. Οι ίδιοι, «Το επεισόδιο της θανάτωσης του αυτοκράτορα Ιουλιανού από τον άγιο Μερκούριο: θρύλοι και εικονογραφία», *Βυζαντινά* 30 (2010): 231-393. Η δολοφονία του Ιουλιανού από τον άγιο απαντά στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ασκληπειό της Ρόδου (1676-1677), Ιωάννης Βολανάκης, *Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ασκληπιείο Ρόδου* (Ρόδος: Ιερός Ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, 2006), 19. Για το μνημείο, Αγγελική Κατσιώτη, *Ο εικονογραφικός κύκλος της Αποκάλυψης στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ασκληπειό της Ρόδου (1676-1977), Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, Ακαδημία Αθηνών, 3 Μαρτίου 2009* (Αθήνα: Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Ακαδημία Αθηνών, 2011), 26-29.

307. *ΑΔ* 35 (1980), Χρονικά: 578 (Ιωάννης Βολανάκης). Στη Ρόδο σώζονται δύο ακόμα ναοί του Αγίου Μερκουρίου, στην Ίστριο και στα Μάσσαρι.

308. Όπως στις τοιχογραφίες των έφιππων αγίων Γεωργίου στο Παλιομονάστηρο του Βρονταμά (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 176-177, πίν. 86β), Θεοδώρου στους Αγίους Θεοδώρους Καφιόνας της Μάνης [Nikolaos Drandakis, «Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona (Magne du Péloponnèse)», *CahArch* 32 (1984): εικ. 12] και Δημητρίου στο Παλιομονάστηρο των Αγίων Σαράντα στη Λακεδαίμονα, Δρανδάκης, «Τὸ Παλιομονάστηρο τῶν Ἁγίων Σαράντα», 124, εικ. 19.

309. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η ἐκκλησία τῆς Παναγίας τοῦ Κάστρου τῆς Ρόδου», *ΑΔ* 23 (1968), Μελέται: 270, σημ.

του ναού απέδειξε ότι ανήκει στο στρώμα του πρώτου μισού του 13ου αιώνα, του οποίου τη μορφή αλλοίωσαν οι μεταγενέστερες δυναμικές επεμβάσεις. Οι τελευταίες, που ευθύνονται και για τη σύγχυση της στρωματογραφίας και την ασάφεια στη διάκριση της διαδοχής των φάσεων, συνίσταντο στη σκόπιμη, καθολική αφαίρεση όλων ανεξαιρέτως των κεφαλών των μορφών στις παραστάσεις του νότιου τοίχου, πλην εκείνων της Δευτέρας Παρουσίας, και στην επαναζωγράφησή τους με την προσθήκη νέου κονιάματος. Την ενότητα του συγκεκριμένου ζωγραφικού στρώματος υποδεικνύουν και λεπτομέρειες της τεχνικής της κατασκευής: η χρήση των ίδιων ακριβώς χρωματικών τόνων στις μορφές, η αδρότητα των καστανέρυθρων περιγραμμάτων και η μελιχρή, ηλιοψημένη σάρκα τους.

Η παραπάνω επέμβαση θα επιβλήθηκε από την πρόθεση να ανανεωθούν οι φθαρμένες τοιχογραφίες της εκκλησίας με τον οικονομικότερο τρόπο, από την επιθυμία να ενοποιηθεί από αισθητικής απόψεως η ζωγραφική των αποσπασματικών τοιχογραφιών[310] ή ακόμα να διορθωθεί πιθανή εξόρυξη των οφθαλμών των μορφών που θα ενοχλούσε το θρησκευτικό αίσθημα των εκκλησιαζόμενων. Σε κάθε περίπτωση και παρά την καταστροφική της επίπτωση στον αρχικό διάκοσμο, η προσθήκη, τον 18ο αιώνα, νέων κεφαλιών στα σώματα του 13ου αιώνα, δεν παύει να αποτελεί μέρος της ενδιαφέρουσας ιστορικής διαδρομής της εκκλησίας.

Το πρώτο ζωγραφικό στρώμα του ναού του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Παραδείσι προσφέρει σημαντικές εικαστικές μαρτυρίες για τη ροδιακή τέχνη του 13ου αιώνα, παρά το γεγονός ότι οι λιγοστές τοιχογραφίες που σώθηκαν δεν βοηθούν στην ανασύσταση και την ερμηνεία του εικονογραφικού προγράμματος και η αλλοίωσή τους καθιστά πολύ δύσκολη την αξιολόγησή τους συνολικά. Ως προς την απόδοση της ανθρώπινης μορφής, στην παράσταση της Βάπτισης επισημαίνεται η ισότιμη κλίμακα απεικόνισης του Χριστού και των αγγέλων, που δηλώνει την αντίληψη μιας σύμμετρης και ισορροπημένης σύνθεσης. Πλασμένο με θερμούς τόνους της ώχρας και σε αντίθεση με τα ψυχρά χρώματα του βάθους, το σώμα του βαπτιζόμενου Κυρίου αποδίδεται με άνετα μέλη, χωρίς αρθρώσεις, σχεδόν εξαϋλωμένο. Αντιθέτως, η στιβαρή μορφή του αγγέλου που προσμένει στην όχθη, τυλιγμένη στα ενδύματά της και σε επίσημη στάση, επιβάλλεται με τον όγκο της. Η παρατακτική τοποθέτηση των δύο επόμενων αγγέλων σε δεύτερο επίπεδο και στην ίδια γραμμή, παρότι συνοδεύεται από σχετική μείωση του μεγέθους τους, δεν συμβάλλει στη δημιουργία εντύπωσης βάθους. Την ίδια, δισδιάστατη σύλληψη του χώρου μαρτυρεί και το ενιαίο, γαλάζιο βάθος των νερών του Ιορδάνη, η παράκτια οργάνωση του οποίου βασίζεται σε σχήματα γεωμετρικά.

Η μέριμνα για τη λεπτομερειακή και διακοσμητική απόδοση της αμφίεσης είναι έκδηλη στην παράσταση του αγίου Μερκουρίου: οι λεπτοί, συρμάτινοι κύκλοι του φολιδωτού θώρακα, οι μικροί λίθοι που περιτρέχουν την παρυφή της ασπίδας και οι λευκές στιγμές που πληρούν την επιφάνειά της

113. Η ίδια, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 114. Η ίδια, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», 146-147, 144, εικ. 20. Gallas, *Rhodos,* 297. Papavassiliou και Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 323. Κατσιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 380. Κόλλιας, «Δωδεκάνησα», 99.

310. Πρβλ. την περίπτωση της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης με τις διαδοχικές επισκευές της κτητορικής παράστασης της αυτοκράτειρας Ζωής και των συζύγων της, Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, 106-111, 153-155. Whittemore, *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul*, 13-14, πίν. IX-XI. Ο ίδιος, «A Portrait of the Empress Zoe and of Constantine IX», *Byz* 18 (1946-1948): 223-227. Mango, *Saint Sophia at Istanbul*, 27-29. Eyice, «Une nouvelle hypothèse», ό.π. (υποσημ. 250), 99-101. Oikonomides, «The Mosaic Panel of Constantine IX and Zoe», ό.π. (υποσημ. 250), 219-232.

έχουν ζωγραφισθεί με υπομονή και επιμέλεια. Στην ίδια τοιχογραφία, το λευκό άλογο επιβάλλεται με το δυναμικό και σαφές σχέδιό του και οι σταθερές γραμμές που διαγράφουν το τρίχωμα της χαίτης μαρτυρούν σιγουριά έμπειρου καλλιτέχνη. Τη διακοσμητική του διάθεση επιδεικνύει ο ζωγράφος και σε άλλες επιμέρους λεπτομέρειες, όπως στις φολίδες του τέρατος της Δευτέρας Παρουσίας και στους μικρούς σταυρούς που διακοσμούν τα πλευρικά κενά του τοξωτού πλαισίου στην καλυμμένη από τη μεταγενέστερη τοιχογραφία του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου παράσταση και στις κεραίες του σταυρού στον φωτοστέφανο του Χριστού[311].

Σε θερμούς τόνους γήινων χρωματισμών αποδίδονται και οι κολασμένοι της Δευτέρας Παρουσίας, τα πρόσωπα των οποίων προσφέρουν την ευκαιρία να διαπιστωθεί η τεχνική του πλασίματος των όγκων. Οι άσωτες γυναίκες που τιμωρούνται στον ποταμό της κολάσεως έχουν αδρό, καστανέρυθρο περίγραμμα στην κόμη και με το ίδιο χρώμα γραμμένα τα χαρακτηριστικά τους. Οι παρειές τους πλάθονται με τρόπο μαλακό: στον σκουρότερο καστανό προπλασμό, που δημιουργεί τη σκίαση, απλώνονται ζεστοί τόνοι της ώχρας, εναρμονιζόμενοι με το σκούρο κόκκινο, φωτεινό χρώμα των μαλλιών τους. Με τις μελανές ίριδες να πλέουν στους λευκούς βολβούς των οφθαλμών τους και το βλέμμα προσηλωμένο στο κενό, οι κολασμένες ατενίζουν ανέκφραστες τον θεατή. Η συνοπτική και αδρή σχεδίαση των μορφών της Δευτέρας Παρουσίας, που αντιτίθεται στην επιμελημένη και πιο λεπτομερή απόδοση των υπόλοιπων παραστάσεων[312], ίσως εκφράζει περισσότερο την αμέλεια από την πλευρά του ζωγράφου για τα μικρότερης κλίμακας πρόσωπα μιας ευρύτερης και ψηλότερα τοποθετημένης παράστασης. Ίσως, όμως, να δηλώνει ότι στον ναό εργάστηκαν περισσότεροι του ενός ζωγράφοι ή μαθητευόμενοι.

Η τεχνοτροπική σχέση με το Θάρι ως ένδειξη δράσης εργαστηρίου

Η επιδεξιότητα του ζωγράφου αναδεικνύεται στις πτυχώσεις του ιματίου του αγγέλου της Βάπτισης (Εικ. 55), που δημιουργούν καμπύλους σχηματισμούς με οξείες απολήξεις, ανακαλώντας τις πτυχές του υφάσματος πάνω στα υψηλά και λεπτά πόδια των μορφών στη σκηνή των Εισοδίων της Παναγίας στο παρεκκλήσιο της Παναγίας της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο, του τέλους του 12ου αιώνα[313] (Εικ. 58). Στη διάταξη των ενδυμάτων έχει επισημανθεί ήδη η συγγένεια των τοιχογραφιών του εξεταζόμενου μνημείου με εκείνες του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι[314]. Η σχέση τους είναι οφθαλμοφανής στην απόδοση των αιχμηρών πτυχώσεων των χιτώνων

311. Το στερεότυπο διακοσμητικό θέμα απαντά ακόμα στο καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* πίν. 22 και 230), στον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλλια (Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta,* 247, εικ. 205), στην Τράπεζα της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 21) και στον ναό του Αγίου Αντωνίου στα Κελλιά (δεύτερο μισό 13ου αιώνα) (Κώστας Γερασίμου, Κυριάκος Παπαϊωακείμ και Χριστίνα Σπανού, *Η κατά Κίτιον αγιογραφική τέχνη* (Λάρνακα: Ιερά Μητρόπολις Κιτίου, 2002), 39, εικ. 23.

312. Στο γενικό τους ύφος ομοιάζουν με μορφές από την παράσταση της Εις Άδου Καθόδου στον σπηλαιώδη ναό του Αγίου Νικολάου του Κρεμαστού κοντά στο χωριό Κεφαλόβρυσο της Αιτωλοακαρνανίας, που χρονολογείται στα μέσα του 13ου αιώνα, *ΑΔ* 22 (1967), Χρονικά: 237-238, πίν. 237α (Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος). Σωτήρης Κίσσας, «Σχόλια σε ένα σιγίλλιο του Ιωάννη Αποκαύκου, μητροπολίτη Ναυπάκτου», στο *Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1983), 174, πίν. 4.

313. Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 6.

314. *ΑΔ* 21 (1966), Χρονικά: 35, 52α-53β (Μανόλης Χατζηδάκης). Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 278-279, πίν. 93-94. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* 114.



Εικ. 58. Πάτμος, μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, παρεκκλήσιο Παναγίας. Τα Εισόδια της Θεοτόκου, λεπτομέρεια.

των αγγέλων, που προσκολλώνται στο σώμα και διαγράφουν υπερυψωμένες καμπύλες, σχηματίζοντας καθαρούς και σαφείς όγκους και διαιρώντας σε τομείς τα προβαλλόμενα, χυτά μέλη[315].

Στην τεχνοτροπία των τοιχογραφιών των δύο ροδιακών εκκλησιών διαφέρει ο τρόπος απόδοσης του φωτισμού. Στα ενδύματα των αγγέλων της Βάπτισης του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κουφά, το φως διαχέεται ανεπαίσθητα και μαλακά, ενώ στο Θάρι επιβάλλεται με κοφτά και έντονα φωτεινά επίπεδα, ζωγραφισμένα με πυκνές, παράλληλες γραμμές. Τη δεξιοτεχνία του επιδεικνύει ο ζωγράφος του ναού του Παραδεισίου και στην απόδοση του περίκομψου λεντίου (Εικ. 55): το παιχνίδισμα του υφάσματος στο συνεχές δίπλωμά του, η λεπτομέρεια της παλάμης που είναι ορατή και διαγράφεται κάτω από αυτό και η ρυθμική επανάληψη των μαλακών πτυχών, αποκαλύπτουν τη μαεστρία του στον χειρισμό των ζωγραφικών μέσων και κάποια υπεροχή σε σχέση με τα κατακορύφως διατεταγμένα ιμάτια των αγγέλων από τον τρούλο του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ.

Στις ομοιότητες των δύο μνημείων επισημαίνεται και η πανομοιότυπη διάταξη και το σχήμα των πτερύγων των αγγέλων: η μία πλευρά τους ορίζεται με λευκό περίγραμμα και μία σειρά από ολόλευκα

315. Η μέθοδος αυτή θυμίζει έντονα τις τοιχογραφίες του σερβικού ναού του Σωτήρος στη Žiča, που χρονολογούνται στην τέταρτη δεκαετία του 13ου αιώνα, Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. Ι, πίν. 55. 1,2.

πούπουλα, τοποθετημένα παράλληλα στο ένα άκρο εσωτερικά[316]. Συγγενές είναι, επίσης, το μαλακό πλάσιμο των προσώπων με τα αδρά περιγράμματα. Οι παραπάνω ομοιότητες κατευθύνουν τη χρονολόγηση του πρώτου στρώματος του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κουφά γύρω στα μέσα του 13ου αιώνα και θα μπορούσαν να υποστηρίξουν την υπόθεση της εκτέλεσής του από ζωγράφο που γνώριζε τις τοιχογραφίες της ροδιακής μονής στο Θάρι ή, ακόμα, είχε μαθητεύσει κοντά στο συγκεκριμένο συνεργείο. Η συνάφεια της τεχνοτροπίας υποδεικνύει τη χρονική τους εγγύτητα, ενώ η ποιότητα και των δύο αποτελεί σημαντική μαρτυρία για την ανάπτυξη της τέχνης στο νησί κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Παρά την αποσπασματικότητα των εικαστικών πληροφοριών, θα ήταν επιτρεπτή η διατύπωση της δελεαστικής υπόθεσης για τη δραστηριοποίηση ενός εργαστηρίου στην περιοχή, γύρω στα μέσα του 13ου αιώνα.

316. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* 114.

ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ

Ο ΤΟΠΙΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΕ ΕΠΟΧΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΑΣΤΑΘΕΙΑΣ

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

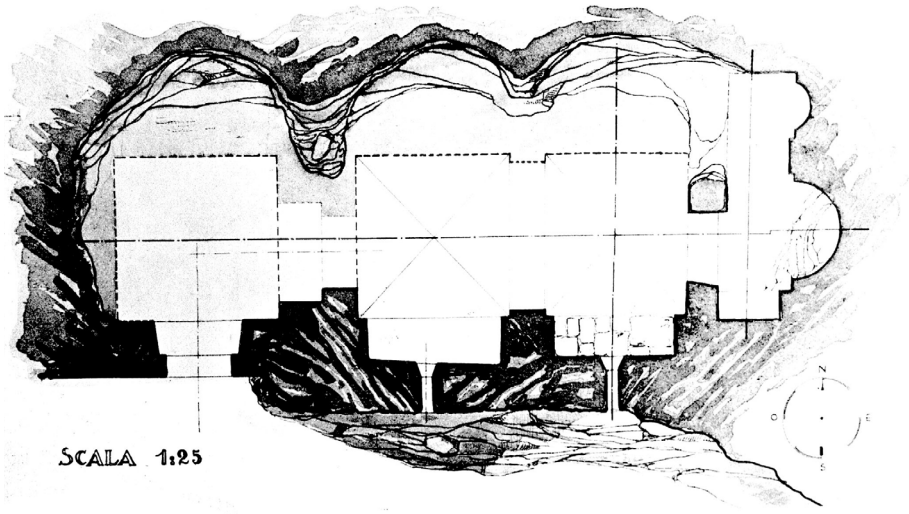
Η μικρή, σπηλαιώδης εκκλησία του Αγίου Νικήτα κοντά στο χωριό Δαματριά[317] είναι σκαμμένη στη νότια πλευρά βραχώδους εξάρματος στον λόφο Παραδείσι[318], στη βορειοδυτική πλευρά του νησιού (Εικ. 1). Η ανάβαση στο μνημείο, το οποίο δεν είναι ορατό από την κοιλάδα χαμηλά, γινόταν μέσω μικρής κλίμακας διαμορφωμένης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

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

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

319. Βοκοτόπουλος, «Λάτρος», 99. Νικονάνος, *Βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλίας,* 123. Νικόλαος Δρανδάκης, «Ο σπηλαιώδης ναὸς τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς κοντὰ στὸ Μυστρά», στο *Εἰλαπίνη. Τόμος τιμητικὸς γιὰ τὸν Καθηγητὴ Νικόλαο Πλάτωνα* (Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1987), 79.

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



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

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

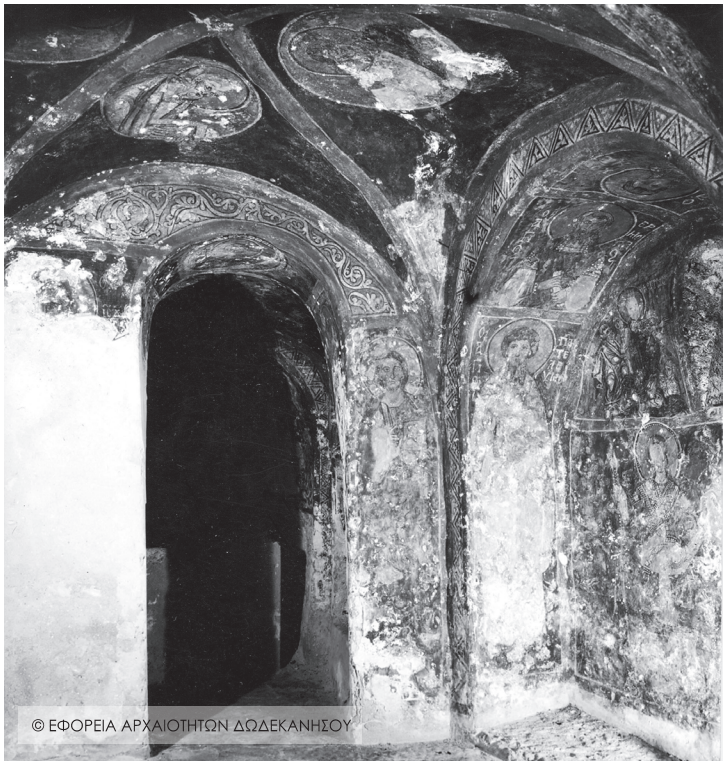
Το ιερό βήμα διαχωρίζεται από τον κυρίως ναό με λαξευτό και κτιστό τέμπλο, έκκεντρα του οποίου τοποθετείται το στενόμακρο, τοξωτό άνοιγμα της Ωραίας Πύλης (Εικ. 60). Ακολουθούν δύο ισομεγέθεις, σχεδόν τετράγωνοι χώροι, διακρινόμενοι μεταξύ τους με τόξο στηριζόμενο σε παραστάδες που προεξέχουν στους πλάγιους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

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

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

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

323. Πρβλ. Ανδρέας Ξυγγόπουλος, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1957), 114. Νικονάνος, *Βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλίας,* 126-127.



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

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

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

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

325. Brandi, «La capella rupestre», 10. Πρβλ. Νικόλαος Δρανδάκης, «Σπηλαιώδεις ναοὶ Λακωνίας βυζαντινῶν χρόνων», στο *Πρακτικὰ τοῦ Γ΄ Διεθνοῦς Συνεδρίου Πελοποννησιακῶν Σπουδῶν (Καλαμάτα, 8-15 Σεπτεμβρίου 1985)* [=*Πελοποννησιακὰ* 13 (1987-88)]: 213-218. Ο ίδιος, «Ὁ Ἅι-Στράτηγος στὸ Μαριόρεμα», *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994): 223-230.

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

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

Δέηση και ιεράρχες στο ιερό βήμα

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

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

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

328. Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μάνη (1979)», 181-183. Στέλλα Παπαδάκη-Oekland, «Τὸ Ἅγιο Μανδήλιο ὡς τὸ νέο σύμβολο σὲ ἕνα ἀρχαῖο εἰκονογραφικό σχῆμα», *ΔΧΑΕ* ΙΔ΄ (1987-1988): 289.

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

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

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



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

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

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

129), τον Άι-Γιαννάκη στη Ζούπενα της Λακωνίας (δεύτερο μισό 11ου αιώνα) (Δρανδάκης, «Ὁ Ἅι-Γιαννάκης στὴ Ζούπενα», 81, 84, 89, εικ. 7, 9-10, 20), τον ομώνυμο σπηλαιώδη ναό της Ζαραφόνας (πρώτο τέταρτο 14ου αιώνα) (ο ίδιος, «Ἅι-Γιαννάκης στη Ζαραφώνα», 136, 138-139, πίν. 71β, 72), το ασκηταριό της Ανάληψης στο Μυριάλι του Ταϋγέτου (τέλη 13ου αιώνα) (ο ίδιος, «Τὸ ασκηταριὸ τῆς Ἀνάληψης», 83, πίν. 43.5), την Αγία Σοφία Μυλοποτάμου Κυθήρων (τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα) (Andreas Xyngopoulos, «Fresques du style monastique en Grèce», στο *Πεπραγμένα τοῦ θ΄ Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου,* τ. Α΄, 511, πίν. 178-180. Χατζηδάκης και Μπίθα, *Κύθηρα*, 295, εικ. 6 και 7), τον σπηλαιώδη ναό του Προδρόμου στα Χρύσαφα της Λακωνίας (τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα) (Δρανδάκης, «Ὁ σπηλαιώδης ναὸς τοῦ Προδρόμου», εικ. 19 και 21) και τις Γραμμένες Σπηλιές της Οίτης (αρχές 13ου αιώνα) [Γεώργιος Πάλλης, «Τοιχογραφίες σε σπήλαια της Οίτης», *ΔΧΑΕ* Λ΄ (2009): 183, εικ. 4].

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

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

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

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

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

Το λαξευτό τέμπλο και οι προσκυνηματικές του «εικόνες»

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

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

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

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

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

339. Χατζηδάκης, «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό», 95.

340. Gerstel, *Eucharistic Sacrifice,* 78.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Άγιος Νικήτας ή Άγιος Κήρυκος;

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

Δεξιά και αριστερά της εικονιζόμενης μορφής, διατηρούνταν τα ίχνη μιας επιγραφής που σήμερα δεν είναι πλέον ορατά. Ο Brandi ανέγνωσε τα γράμματα *ΑΓΙΟC ΚΗ...ΟC*[361], τα οποία είναι ευκρινή και

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

365. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 206, 271, 278.

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

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

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

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

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

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

370. Νικόλαος Μουτσόπουλος, «Κάρπαθος: Σημειώσεις ίστορικῆς τοπογραφίας καί ἀρχαιολογίας. Ἀρχαῖες πόλεις καί μνημεῖα, βυζαντινές καί μεσοβυζαντινές ἐκκλησίες, μεσαιωνικοί καί νεώτεροι οἰκισμοί, λαϊκή ἀρχιτεκτονική», *ΕΕΠΣΑΠΘ Ζ΄* (1975-1977): 459.

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

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

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

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

375. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 278. Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 52, σημ. 38, 114, σημ. 242. Rusudan Kenia, «Treibarbeitkunst Swanetis: Ikonographische Thematik und künstlerische Gestaltung», στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμπηδών,* τ. 1, 371, εικ. 3.

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

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

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



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

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

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

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

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

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

381. Στο ίδιο.

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

Ευαγγελιστές, εξαπτέρυγα σεραφείμ και προφητικά οράματα

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

387. Demus, *Mosaic Decoration,* 27.

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

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

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

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

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

392. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 179-199. Ο ίδιος, «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου στὸν Ἅι-Στράτηγο στοὺς Πάνω Μπουλαριοὺς τῆς Μέσα Μάνης», *ΛακΣπ* 10 (1990): 135-140. Ο ίδιος, «Παρατηρήσεις στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλλου ναῶν τῆς Κωνσταντινούπολης κατὰ τὸ β΄ μισὸ τοῦ 9ου αἰώνα», *Δίπτυχα* 5 (1991-1992): 5-32. Για τα εξαπτέρυγα στη γλυπτική, Θεοχάρης Παζαράς, *Τα βυζαντινά γλυπτά του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2001), 21.

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

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

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

396. Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting,* 15. Ο ψηφιδωτός διάκοσμος της Νέας Μονής Χίου (1049-1055), λόγω του οκταγωνικού αρχιτεκτονικού τύπου του καθολικού, συνδύασε στο εικονογραφικό του πρόγραμμα το θέμα των τεσσάρων ευαγγελιστών με τις απεικονίσεις ισάριθμων σεραφείμ (Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου,* 189). Συνδυασμός ευαγγελιστών και σεραφείμ, ίσως υπό την επίδραση του προγενέστερου αυτοκρατορικού μνημείου, σημειώνεται στην εκκλησία της Παναγίας της Κρίνας στη Χίο (τέλη 12ου αιώνα), στα σφαιρικά τρίγωνα της οποίας τοποθετούνται οι ευαγγελιστές σε ζεύγη στην ανατολική πλευρά, ενώ τη δυτική καταλαμβάνουν δύο σεραφείμ, Πέννα, «Παλαιοχριστιανική και βυζαντινή Χίος», 75.

397. Στα ανατολικά λοφία του τρούλου των Αγίων Αποστόλων στο Περαχωριό της Κύπρου εικονίζεται η παράσταση του Ευαγγελισμού και στα δυτικά από ένα τετράμορφο και ένα σεραφείμ (1160-1180), Arthur H. S. Megaw και Ernest J. W. Hawkins, «The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus and its Frescoes», *DOP* 16 (1962): 290-291, πίν. 3-10. Stylianou, *Painted Churches,* 422, εικ. 255. Lydie Hadermann-Misguich, «Le temps des anges», στο *Les temps des anges, Recueil d'études sur la peinture byzantine du XIIe siècle, ses antécédents, son rayonnement,* επιμ. Brigitte d'Hainaut-Zveny και Catherine Vanderheyde (Bruxelles : Le Livre Timperman, 2005), 29. Velmans, «Quelques programmes iconographiques», ό.π. (υποσημ. 395), 146-147, εικ. 11. Βλ. και Nicole Thierry, «Matériaux nouveaux en Cappadoce (1982)», *Byz* 54 (1984): 332-339.

398. Στον Άγιο Νικόλαο στο Σαγκρί (1270) και στην Παναγία τη Δαμιώτισσα τα σεραφείμ εναλλάσσονται με τετράμορφα, Κωνσταντίνος Καλοκύρης, «Ἀρχαιολογικαὶ ἔρευναι εἰς νήσους τοῦ Αἰγαίου», *ΠΑΕ* 1960: 266, πίν. 206β. Ζίας, «Άγιος Νικόλαος στο Σαγκρί», 81, εικ. 10, Μαρία Παναγιωτίδη, «Τοιχογραφίες της Νάξου», στο *Πρακτικά του Α΄ Πανελλήνιου Συνεδρίου με θέμα «Η Νάξος διαμέσου των αιώνων» (Φιλώτι, 3-6 Σεπτεμβρίου 1992)*, επιμ. Ιωάννης Προμπονάς και Στέφανος Ψαρράς (Αθήνα, 1994), 415-447. Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 98-99. Στην Παναγία στον Αρχατό (1285) περιορίζονται στο δυτικό τμήμα και συνδυάζονται με την παράσταση της Υπαπαντής και του αγίου Γεωργίου στα ανατολικά, Γεώργιος Δημητροκάλλης, «Ὁ ναός τῆς Παναγίας Ἀρχατοῦ Νάξου», *1ο ΣΒΜΑΤ* (1981): 15. Γεώργιος Μαστορόπουλος, *Οι εκκλησίες της περιοχής Φιλωτίου*, τ. Α΄ (Αθήνα: Σύλλογος Φιλωτιτών Νάξου, 1986), 112. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions,* 87. Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 98-99, εικ. 6.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ο χριστολογικός κύκλος

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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


© ΕΦΟΡΕΙΑ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΥ

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

434. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου,* 140.

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

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

437. *Θησαυροί Αγίου Όρους* (Θεσσαλονίκη: Ιερά Κοινότης Αγίου Όρους, 1997²), 65, αριθ. 2.7 (Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας).

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

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

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

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

442. Αναφέρονται χαρακτηριστικά οι μικρογραφίες του κώδικα Β26 της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους με θέμα τον Μωυσή να απευθύνεται στους Εβραίους και να τους οδηγεί στην Ερυθρά Θάλασσα, Weyl Carr, «A Group of Provincial Manuscripts», εικ. 51, 53. Theologos Aliprantis, *Moses auf dem Berge Sinai. Die Ikonographie der Berufung des Moses und des Empfangs der Gesetzestafeln* (München: Tuduv-Verlagsgesellschaft, 1986), εικ. 88, 90. Για άλλα παραδείγματα, Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 166.

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



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

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

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

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

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

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

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

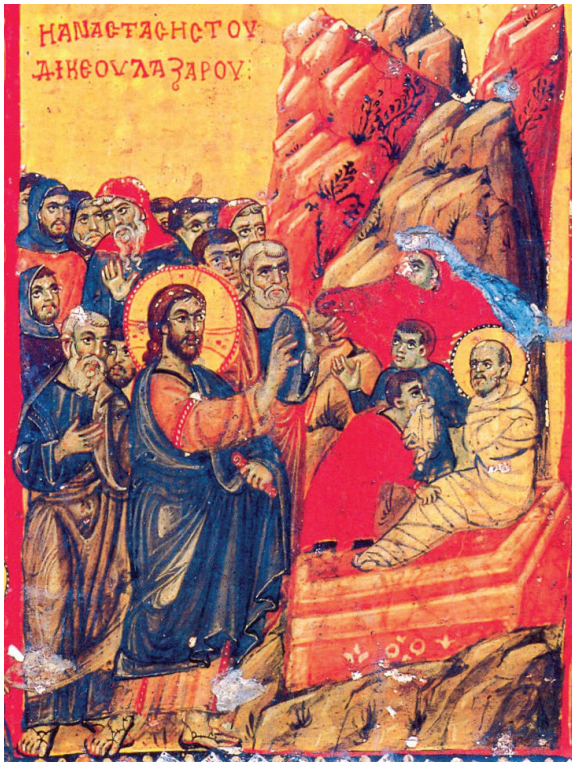
448. Η λεπτομέρεια συναντάται σε μνημεία κυρίως του 11ου αιώνα, Wharton Epstein, «Column Churches», 33-34, εικ. 5-7.

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

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



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



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

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

451. Η παρουσία του Θωμά αιτιολογείται από το γεγονός ότι η απόκρισή του στο κάλεσμα του Χριστού να μεταβούν στο μνημείο του Λαζάρου μνημονεύεται στην ευαγγελική διήγηση: «...εἶπε δὲ ὁ Θωμᾶς, ὁ λεγόμενος Δίδυμος τοῖς συμμαθηταῖς, ἄγωμεν καὶ ἡμεῖς ἵνα ἀποθάνωμεν μετ' αὐτοῦ...» (Ιωάν. ια΄, 16). Γκιολές, «Ο ναὸς τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ», 435. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 183. Μάλιστα σε ορισμένες παραστάσεις του θέματος εικονίζεται μόνον ο Θωμάς, όπως στον Άι-Στράτηγο Μπουλαριών (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης,* 439, εικ. 51), σε φύλλο τετραπτύχου της μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, εικ. 59. Μανάφης, *Σινά. Οι Θησαυροί της Μονής,* 158, εικ. 28), αλλά και σε εκκλησίες στο Κόραμα της Καππαδοκίας, όπου σε ορισμένες περιπτώσεις (π.χ. Çarikli Kilise) συνοδεύεται και από το αγιωνύμιό του (Wharton Epstein, «Column Churches», 34, εικ. 9). Για την εικονογραφία του Θωμά, *ODB* 3, στ. 2076.

452. Η εικονογραφική λεπτομέρεια των φωτοστεφάνων των αποστόλων είναι μάλλον συμπτωματική και εξαρτώμενη από το ακολουθούμενο πρότυπο και δεν φαίνεται να υποκρύπτει άλλους συμβολισμούς. Ο φωτοστέφανος του Λαζάρου σπανίως παραλείπεται, όπως στο καθολικό του Αγίου Ηρακλειδίου της μονής του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη, Αθανάσιος Παπαγεωργίου, *Οδηγός Βυζαντινών Μνημείων της Κύπρου, Η Μονή του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστού στον Καλοπαναγιώτη* (Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, 2007), 28, εικ. 14.

453. Το νεανικό πρόσωπο του Λαζάρου εξακολουθεί να αποτελεί τον κανόνα στην εικονογραφία του και κατά τον 13ο αιώνα,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ἀνάστασης τοῦ δικαίου Λαζάρου, όπως επιγράφεται, ο εγερθείς, με τον κορμό ορθωμένο και τα γόνατα ελαφρώς λυγισμένα, ανασηκώνεται από ρομβόσχημη σαρκοφάγο[461]. Επιπρόσθετη ομοιότητα ανάμεσα στις δύο σκηνές αποτελεί ο τρόπος διαμόρφωσης των βραχωδών κορυφών όπου προβάλλεται το συμβάν. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι ο νέος αυτός εικονογραφικός τύπος είχε ήδη διαδοθεί στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα, με την πρόθεση να αποτυπωθεί ρεαλιστικότερα η στιγμή της έγερσης.

Ο σύνδεσμος της εξέλιξης από τον κατακόρυφο τάφο του σπηλαίου στην οριζόντια σαρκοφάγο έχει αναζητηθεί σε ορισμένα εικονογραφικά παραδείγματα του 12ου αιώνα, στα οποία εμπρός από τον σπηλαιώδη τάφο βρίσκεται τοποθετημένη μαρμάρινη λάρνακα, εντός της οποίας εικονίζεται ορθός ο Λάζαρος[462]. Η τοιχογραφία της ροδιακής εκκλησίας αποδεικνύει, όμως, σε συνδυασμό με τα παράλληλά της παραδείγματα, ότι θα προϋπήρχε κάποιο λανθάνον εικονογραφικό πρότυπο που γνώριζε και αξιοποίησε ο ζωγράφος των τοιχογραφιών του επαρχιακού μνημείου, ο οποίος, παρά την προσκόλλησή του σε παλαιότερες εικονογραφικές εκδοχές, στο σημείο αυτό παρουσιάζεται ενήμερος για τις τρέχουσες εξελίξεις. Η προέλευση του πρωιμότερου γνωστού παραδείγματος από το περιβάλλον των σταυροφορικών βασιλείων της Ανατολής υποδεικνύει μάλλον την εκ δυσμών εισαγωγή της εικονογραφικής αυτής λεπτομέρειας, την οποία συμπεριέλαβε στο καλλιτεχνικό του ιδίωμα ο δημιουργός των τοιχογραφιών του Αγίου Νικήτα, μεριμνώντας ακόμα και για την, κατά το δυνατόν, ρεαλιστική απόδοση της ακανόνιστου σχήματος λάρνακας που διακοσμείται με σπειροειδή στοιχεία και γεισήποδες. Το ιδιότυπο κοσμητικό στοιχείο εντοπίζεται αυτούσιο στα μαρμάρινα πηγάδια που εμπλουτίζουν τις σκηνές της Συνάντησης με τη Σαμαρείτιδα και της Ανάβλεψης του τυφλού στο καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι[463].

Στο γενικότερο πνεύμα της αφηγηματικής λιτότητας που χαρακτηρίζει το μνημείο εντάσσεται και η σκηνή της Σταύρωσης, η οποία αναπτύσσεται στη στενή επιφάνεια της άντυγας του τόξου ανάμεσα στα δύο διαμερίσματα του κυρίως ναού, στο νότιο ήμισυ[464] (Εικ. 73). Η επιγραφή *Η CΤΑΥ/ΡΩCIC* μοιράζεται στις δύο πλευρές εκατέρωθεν του σταυρού, όπως και τα συμπιλήματα *IC XC*. Ο Χριστός, με ελαφρά κάμψη του κορμού, δεσπόζει στον κατακόρυφο άξονα. Φορά λευκό περίζωμα δεμένο με κόμπο στη μέση, το οποίο καλύπτει τους μηρούς του μέχρι το ύψος των γονάτων. Τα βλέφαρά του είναι κλειστά, το σώμα του αποστεωμένο και άσαρκο, με άκαμπτους μυς και τα οστά του θώρακα διαγράφονται έντονα. Τα πόδια του, προσηλωμένα στο ξύλο με δύο χωριστά καρφιά, ακουμπούν σε ορθογώνια, οριζοντίως τοποθετημένη σανίδα, που προεξέχει χαμηλά στη βάση του σταυρού και αποδίδεται με σκίαση, προδίδοντας κάποια προσπάθεια απόδοσης βάθους και προοπτικής. Η Παναγία, στην αριστερή πλευρά,

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

461. Η εικονογραφική ιδιαιτερότητα έχει αποδοθεί στην έλλειψη εξοικείωσης του δυτικού καλλιτέχνη με τη βυζαντινή τέχνη, στην οποία υπήρχε έως τότε η προτίμηση στον τύπο του όρθιου εμπρός από το άνοιγμα του τάφου Λαζάρου, Kurt Weitzmann κ.ά., *The Icon* (New York: Dorset Press, 1987), 204.

462. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 188. Αναφέρονται, μεταξύ άλλων, μία εικόνα επιστυλίου και ένα τετράπτυχο της μονής Σινά (τέλη 12ου αιώνα) (Μανάφης, *Σινά. Οι Θησαυροί της Μονής,* 156, εικ. 25 και 158, εικ. 28) και η μικρογραφία του κώδικα 587 της μονής Διονυσίου (1059) (Πελεκανίδης κ.ά., *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, τ. Α΄, εικ. 221).

463. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* πίν. 22, 23. Φαίνεται ότι η διακοσμητική αυτή λεπτομέρεια ήταν γνωστή στον ζωγράφο, ο οποίος προσπάθησε να την αντιγράψει.

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



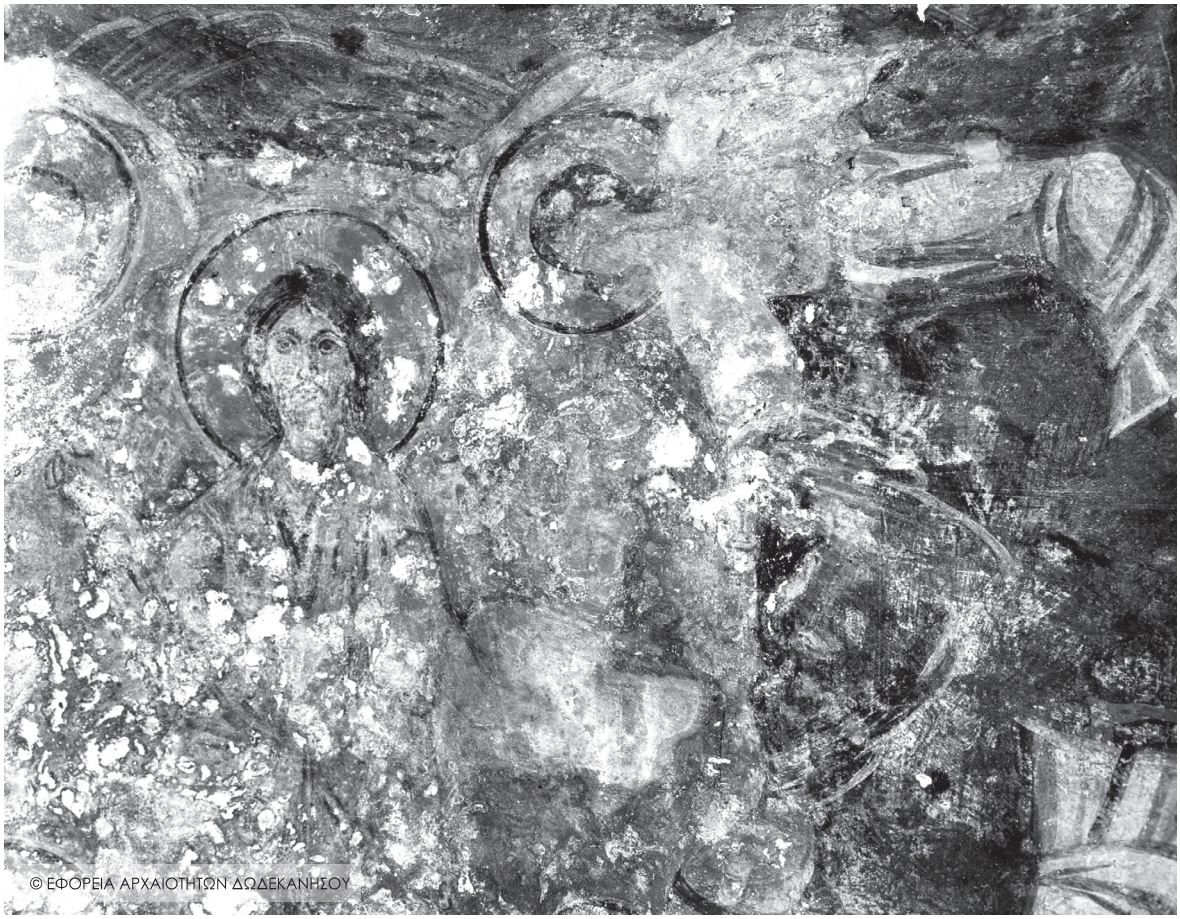
Εικ. 73. Ρόδος, Δαματριά, Άγιος Νικήτας. Η Σταύρωση.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Νέα Μονή Χίου, 146-152. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 162-167. Sirarpie Der Nersessian, «Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion», στο Underwood, *The Kariye Djami*, 305-349. Νικόλαος Γκιολές, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Πέτρου Διροῦ στὴ Μέσα Μάνη καὶ μία ἀσυνήθιστη παράσταση τῆς Εἰς Ἅδου Καθόδου τοῦ Χριστοῦ», *ΛακΣπ* 6 (1982): 134-161. Kartsonis, *Anastasis.*

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

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

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

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

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



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

Ολόσωμοι και στηθαίοι άγιοι

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

483. Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ "ὁ φύλαξ"», *ΠΧΑΕ* Α΄ (1932): 18. *RbK* III, στ. 44. Για τον ρόλο του αρχαγγέλου ως φύλακα, βλ. επίσης, Μουρίκη, «Σπηλιά Πεντέλης», 101. Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Τοιχογραφίες στήν Εὔβοια», 17, σημ. 49.

εκ παραλλήλου τον στρατιωτικό και τον τελετουργικό χαρακτήρα του ως επίσημου φρουρού[484], σε συνάφεια με τη συναπεικόνισή του με τον στρατιωτικό άγιο Δημήτριο.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

οι δύο άγιοι συμπεριλαμβάνονται και στο εικονογραφικό πρόγραμμα της Αγίας Άννας στο Βαθύ της Καλύμνου (τέλη 13ου αιώνα), σε συνεχόμενα στηθάρια στον νότιο τοίχο του ιερού βήματος[506].

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

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

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

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

κόσμηση στις πλευρές και στο δεξιό, λεπτό, μακρόστενο ιατρικό εργαλείο που ομοιάζει με νυστέρι ή λαβίδα. Ο άγιος Κοσμάς, σε ανάλογη στάση με εκείνη του αγίου Ερμολάου, κρατά με τα δύο του χέρια κυλινδρικό φαρμακοδοχείο[508].

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

Σε ολόκληρη την επιφάνεια της κάτω πλευράς του τυμπάνου του δυτικού τυφλού αψιδώματος απλώνεται η μεγαλειώδης παράσταση του αγίου Γεωργίου έφιππου δρακοντοκτόνου[513], που συ-

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

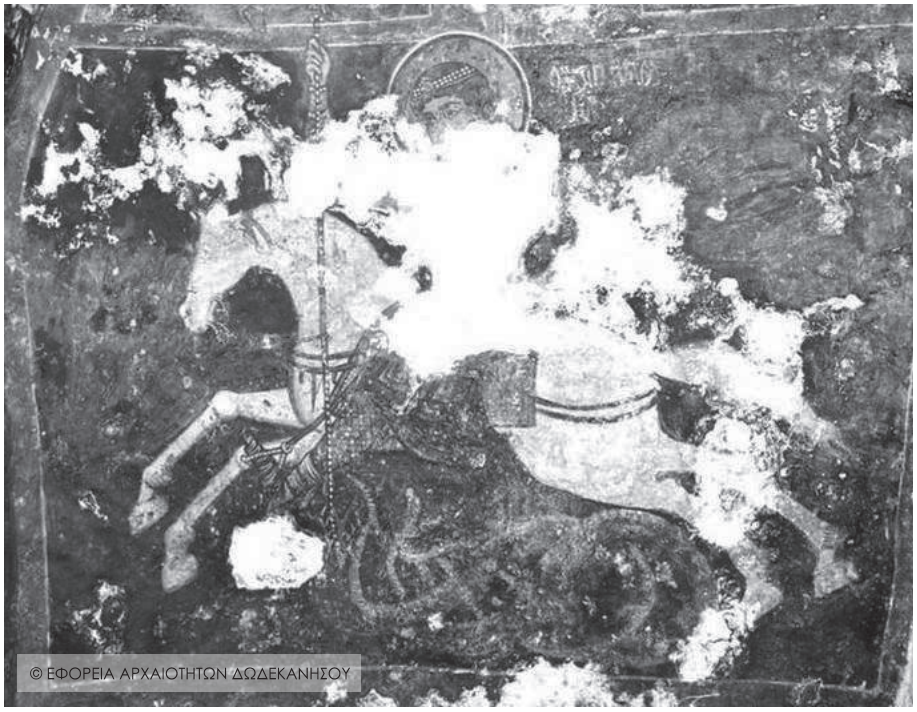
509. Για τη διάδοση της λατρείας και τα προβλήματα της εικονογραφίας των αγίων Αναργύρων, Αρχιμανδρίτης Σίλας Κουκιάρης, «Τα ζεύγη των αγίων Αναργύρων σε ομάδα. Μερικές παρατηρήσεις», *Βυζαντινά* 28 (2008): 307-330. Τα τρία ζεύγη των αγίων Αναργύρων που μαρτυρούνται στις πηγές κατάγονται από τη Μικρά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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

519. Δρανδάκης κ.ά., «Επίδαυρος Λιμηρά», 447. Kepetzi, «À propos d'une représentation du Jugement dernier», 405, εικ. 7 στη σ. 404. Για το προσωνύμιο, βλ. επίσης Γεώργιος Δημητροκάλλης, *Συμβολαὶ εἰς τὴν μελέτην τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Νάξου* (Αθήνα, 1972), 31-32.

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

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

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

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



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



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

των περήφανων, αρχοντικών ζώων ίσως είναι απόρροια του ιπποτικού ιδεώδους που διαδόθηκε με την επέλαση των σταυροφόρων[524].

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

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

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

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

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

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

(Mouriki, «Panagia at Moutoullas», 195, εικ. 22) και στην Παναγία τη Βρεστενίτισσα, Νικόλαος Δρανδάκης, «Παναγία ἡ Βρεστενίτισσα», *ΛακΣπ* 4 (1979) (=*Πρακτικὰ Α΄ Λακωνικοῦ Συνεδρίου, Σπάρτη-Γύθειο, 7-11 Ὀκτωβρίου 1977*΄): 175, εικ. 23, 24.

526. «Ὁ δὲ ἀπόστολος Παῦλος ἦν τῇ εἰδέᾳ κονδοειδῆς, μικρομεγέθης, ἀναφάλας, ψιλὸς τῇ κεφαλῇ, ἀγγυλαῖος ταῖς κνήμαις, μιξαιπόλιος τὴν κάραν καὶ τὸ γένειον», Χατζηδάκης, «Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου», 412.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Διακοσμητικά θέματα

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

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

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

537. Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι,* 149. Για τη μικρογραφία του χειρογράφου, Henri Auguste Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècles* (Paris : Honoré Champion, 1929), 25, πίν. XLIII. Sirarpie Der Nersessian, «The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris. gr. 510. A Study of the Connections between Text and Image», *DOP* 16 (1962): 201-202, πίν. 3. Βλ. και την εικόνα της αγίας Παρασκευής στην Παναγία τη Χρυσαλινιώτισσα της Λευκωσίας (τέλη 14ου αιώνα), Παπαγεωργίου, *Εἰκόνες τῆς Κύπρου,* 63, εικ. 41.

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

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

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

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

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

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

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

542. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Ὅμορφη Ἐκκλησιά,* 52.

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

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

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

546. Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου,* 155, εικ. 120.

547. Grigoriadou-Cabagnols, «Samari en Messénie», 186, εικ. 6.

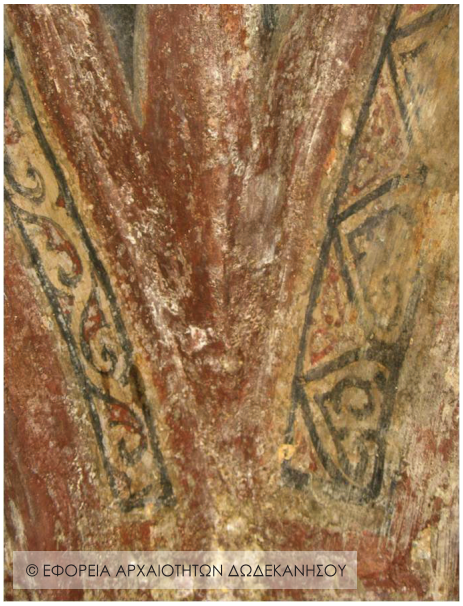
548. Το κόσμημα αποτελεί παραλλαγή ή μετεξέλιξη της τεθλασμένης ταινίας («ακορντεόν»), Frantz, «Byzantine Illuminated Ornament», 43-44. Δροσογιάννη, *Ἅγιος Ἰωάννης Πρόδρομος,* 127. Μαρία Αγρέβη, «Άγιος Νικόλαος στο Έξω Νύφι της Κάτω Μάνης. Εικονογραφικές παρατηρήσεις σε ένα άγνωστο σύνολο τοιχογραφιών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

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

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



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



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

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

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

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

551. Βλ. παραπάνω, σ. 47-48.

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

Μια ερμηνεία του εικονογραφικού προγράμματος

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

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

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

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

καρπός. Στην τέλεση της δέησης μετέχουν ασφαλώς και οι υπόλοιποι άγιοι που εικονίζονται στην κατώτερη ζώνη[552].

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

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

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

552. Panayotidi, «Quelques notes», 739.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

564. Ο ίδιος, «Ἅγιος Θεόδωρος Ἄνω Πούλας», 287.

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

Ένας «ασκητικός» ζωγράφος

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

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

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

565. Βλ. παραπάνω, σ. 29.

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

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

568. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 288, πίν. 113, 114, όπου η ζωγραφική του μνημείου συγκρίνεται με την Όμορφη Εκκλησιά της Αίγινας (1289) (Σωτηρίου, «Ἡ Ὄμορφη Ἐκκλησιά», 272-274, εικ. 12).

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

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

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

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

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

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

στέφανο του αρχαγγέλου Μιχαήλ, με τον οποίο συναντώνται στο πλάτος της διαχωριστικής ταινίας[572].

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

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

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

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

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

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

575. Πρβλ. τις τοιχογραφίες του τρούλου του Αγίου Σώζοντος στο Γεράκι (τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα), Νικόλαος Δρανδάκης, «Οἱ τοιχογραφίες στὸν τροῦλο τοῦ Ἁγίου Σώζοντος στὸ Γεράκι», στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμπηδών,* τ. 1, εικ. 3, 4, 5.

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

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

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

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

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

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

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

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

580. Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μάνη», 148-151, πίν. 121, 122.

581. Παπαδάκη-Oekland, «Ἡ Κερὰ τῆς Κριτσᾶς», πίν. 71β.

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

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

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

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

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

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

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

586. Ο ίδιος, «Ὁ σπηλαιώδης ναὸς τοῦ Προδρόμου», 183, εικ. 8.

587. Ο ίδιος, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ δεύτερου στρώματος στὸν Ἅγιο Νικήτα τῆς Κηπούλας», *ΔΧΑΕ* Ι΄ (1980-1981): πίν. 63.

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

589. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Ὅμορφη Ἐκκλησιά,* πίν. 20.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

599. Δρανδάκης, «Ἔρευναι εἰς τὴν Μάνην», 220, πίν. 155γ και δ.

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

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

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

603. Δρανδάκης, «Ἔρευναι εἰς τὴν Μεσσηνιακὴν Μάνην», πίν. 157γ.

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

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

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

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

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

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

608. Σημειώνεται εδώ και κάποια τεχνοτροπική συγγένεια με το ζωγραφικό στρώμα της Παναγίας της Κεράς Κριτσάς, που χρονολογείται γύρω στο 1300, Παπαδάκη-Oekland, «Ἡ Κερὰ τῆς Κριτσᾶς», πίν. 59-71.

609. Δρανδάκης, «Ἔρευναι εἰς τὴν Μάνην», 222-226, εικ. 138γ.

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

611. Στο ίδιο, πίν. 102β.

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

Ένας ρόδιος ζωγράφος σε δράση στην ύπαιθρο του νησιού

Ο Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας στην Απολακκιά και ο προσανατολισμός προς την Κωνσταντινούπολη

Ο μονόχωρος καμαροσκέπαστος ναός του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα βρίσκεται στην ύπαιθρο του νησιού, σε έναν χθαμαλό λοφίσκο ανάμεσα στα χωριά Αρνίθα και Απολακκιά, στη νοτιοδυτική πλευρά της Ρόδου[613] (Εικ. 1). Αν και διοικητικά εμπίπτει στα όρια του οικισμού της Απολακκιάς, το ίδιο το κτίσμα, όπως και η έκταση πέριξ αυτού, ανήκει σε κτηματολογική μερίδα της πλησιόχωρης μονής του Αγίου Φιλήμονος στην Αρνίθα και για τον λόγο αυτό στη βιβλιογραφία αναφέρεται ως Άγιος Γεώργιος άλλοτε στην Αρνίθα και άλλοτε στην Απολακκιά[614]. Η εκκλησία έχει ορθογώνια κάτοψη και μία ημιεξαγωνική εξωτερικά και ημικυκλική εσωτερικά αψίδα, χωρίς παραβήματα, στην ανατολική πλευρά. Στον βόρειο τοίχο του ιερού βήματος υπάρχει μικρό, ορθογώνιο κογχάριο, το οποίο χρησιμεύει ως πρόθεση[615]. Στη δυτική της πλευρά ανοίγεται απλή τοξωτή θύρα, ως κατώφλι της οποίας έχει χρησιμοποιηθεί αρχαίο ενεπίγραφο αρχιτεκτονικό μέλος σε δεύτερη χρήση. Επάνω από αυτή σώζεται ημικυκλικό ανακουφιστικό τόξο, το ανώτερο όριο του οποίου υπογραμμίζεται από μια απλή σειρά πλίνθων που προεξέχουν οδοντωτά. Ο ναός είναι οικοδομημένος εξ ολοκλήρου από εγχώριους, αδρά πελεκημένους λίθους, στους αρμούς των οποίων παρεμβάλλονται ακανόνιστα πλίνθοι και μικρά κομμάτια κεραμιδιών. Η αψίδα καλύπτεται με τεταρτοσφαίριο και ο κυρίως ναός με ημικυλινδρική καμάρα που φέρει στην εξωτερική της πλευρά δικλινή, κεραμωτή στέγη.

Η κτητορική επιγραφή και ο Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος

Στην κτητορική επιγραφή που σώζεται στη γένεση του τεταρτοσφαιρίου της αψίδας[616] αναφέρεται ότι ο ναός κτίσθηκε και τοιχογραφήθηκε το έτος 1289/90, ενώ μνημονεύεται επιπλέον το όνομα του

613. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 114-142. Klaus και Yvonne Von Bolzano, *Das andere Rhodos* (Salzburg: Müller, 1977), 152-162. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», 149, εικ. 117-118. Ιωάννης Βολανάκης, «Ο βυζαντινός ναός του Αγίου Γεωργίου Βάρδα στην Αρνίθα Ρόδου», *15ο ΣΒΜΑΤ* (1995): 17-18. Ο ίδιος, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Βάρδα.* Angiolini Martinelli, «S. Giovanni Vardas», 553-563. Καλοπίση-Βέρτη, «Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300», 82-84. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 283-284.

614. Γιώργος Διακοσάββας, *Αρνίθα, παραδοσιακό χωριό στη νότια Ρόδο. Οδοιπορικό στην ιστορία και λαογραφία του* (Ρόδος, 2005), 67. Για τη λειτουργία και τον ρόλο των εκκλησιών μέσα στα βυζαντινά χωριά, Gerstel, «The Byzantine Village Church», 165-178.

615. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 115. Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Βάρδα,* 23-25. Για τη χρήση του όρου «μονόκλιτη καμαροσκέπαστη βασιλική» και γενικώς για τον τύπο, Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἰς τὴν Δυτικὴν Στερεὰν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἤπειρον ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 7ου μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 10ου αἰῶνος* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1975), 105-106. Σχετικά με την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική του 13ου αιώνα, Vojislav Korać, «L'architecture byzantine au XIIIe siècle», στο *Symposium de Sopoćani,* 13. Τέλος, διεξοδική ανάλυση της εφαρμογής του αρχιτεκτονικού τύπου στην Κρήτη, Όλγα Γκράτζιου, *Η Κρήτη στην ύστερη μεσαιωνική εποχή. Η μαρτυρία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής* (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010), 97-107.

616. Η συγκεκριμένη θέση στην κόγχη του ιερού είναι από τις πλέον συνήθεις για την ανάπτυξη των κτητορικών επιγραφών, πρβλ. την Όμορφη Εκκλησιά στην Αίγινα (1289) (Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions,* 85), τον Άγιο Νικόλαο στην Κλένια Κορινθίας [Δρανδάκης, «Ἅγιος Νικόλαος Κλένιας», 58-59. Μαρία Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Κλένια της Κορινθίας», *Δίπτυχα* 4 (1986): 97-98], την Παναγία στης Γιαλλούς στη Νάξο (1288/9) (Δρανδάκης, «Παναγία στῆς Γιαλλοῦς», 261), τον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι (1284) και τη Σκλαβοπούλα Σελίνου (1290/1) στην Κρήτη (Spatharakis, *Wall Paintings of Crete,* 9-11 και 12-13), τον Σωτήρα στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος (1260-1280) (Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα,* 67), τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στην Καστάνια της Μάνης (Δροσογιάννη, *Ἅγιος Ἰωάννης Πρόδρομος,* 196-199, 216-224)



Εικ. 85. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η κτητορική επιγραφή.

τότε αυτοκράτορα Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου[617]: [*Ἀν*]*οικοδομήθει ἐκ βά*[*θρων ὁ θεῖος καὶ πάνσεπτος ναὸς τοῦ μεγαλο*]*μάρτυρος τοῦ καινοῦ καὶ τροπεωφό(ρου) Γεω(ργίου) τοῦ…*[*ἐπί τῆ*]*ς βασιλ(είας) κυροῦ Ἀ*[*ν*]*δρο(νίκου)* τ[*οῦ*] *Παλαιολόγου* τ]*ῶ ϛΨϟΗ΄ ἔτι ἰνδ(ικτιῶνος) Γ΄*[618] (Εικ. 85).

Η χρήση του ρήματος *ἀνοικοδομήθη*, αν και συνήθης σε περιπτώσεις ανέγερσης, έχει θεωρηθεί ότι υποδηλώνει την προϋπαρξη παλαιότερου ναού στην περιοχή[619], κάτι που μαρτυρείται και από τη μικρής έκτασης ανασκαφική έρευνα που πραγματοποιήθηκε στο σημείο[620]. Η μνεία στον αυτοκράτορα αποτελεί απόδειξη ότι το νησί, σε καιρούς χαλεπούς, πιθανώς ακυβερνησίας ή έστω έλλειψης σταθερής διοίκησης, προσέβλεπε ακόμα στην Κωνσταντινούπολη, επιδιώκοντας να διατηρήσει τους δεσμούς του με την κεντρική εξουσία[621]. Το γεγονός ότι σε αρκετές κτητορικές επιγραφές στην Κρήτη[622], στην

και τον Άγιο Γεώργιο στα Ντουριάνικα Κυθήρων (Χατζηδάκης και Μπίθα, *Κύθηρα,* 134, 140). Σε πολλές περιπτώσεις, όμως, η επιγραφή τοποθετείται στον δυτικό τοίχο, επάνω από τη θύρα του νάρθηκα, Ετζέογλου και Κωνσταντινίδη, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στην Κίττα», 216, πίν. 38.3.

617. Papavassiliou και Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 327. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου», 23. Ο αυτοκράτορας Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος μνημονεύεται πλειστάκις σε μνημεία που ανεγέρθηκαν την εποχή της διακυβέρνησής του και μάλιστα σε δύο που κτίσθηκαν την ίδια χρονιά με τον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, στην Όμορφη Εκκλησιά της Αίγινας και στη Χρυσαφίτισσα στη Λακωνία, Σωτηρίου, «Ἡ Ὄμορφη Ἐκκλησιά», 245. Alfons Maria Schneider, «Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ ναϋδρίου τῆς Ὄμορφης Ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης», *ΕΕΒΣ* ΣΤ΄ (1929): 398. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions,* 85. Φωσκόλου, *Η Όμορφη Εκκλησιά,* 26-27. Albani, *Panagia Chrysaphitissa-Kirche*, 26-29.

618. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions,* 94. Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες», 358, σημ. 75.

619. Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες», 358.

620. *ΑΔ* 37 (1982), Χρονικά: 412 (Ιωάννης Βολανάκης).

621. Καλοπίση-Βέρτη, «Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής», 83, εικ. 25. Οι κτητορικές επιγραφές της Κρήτης που μνημονεύουν τους βυζαντινούς αυτοκράτορες συχνά περιλαμβάνουν όχι μόνον άτομα, αλλά ολόκληρα χωριά, που αναφέρονταν στον αυτοκρατορικό θρόνο, αναγνωρίζοντάς τον ως την ανώτατη νόμιμη αρχή έναντι των βενετών κατακτητών, Χρύσα Μαλτέζου, «Κοινωνία και τέχνες στην Ελλάδα κατά τον 13ο αιώνα. Ιστορική εισαγωγή», *ΔΧΑΕ* ΚΑ΄ (2000): 9-16.

622. Στην Κρήτη, μνεία στον Ανδρόνικο Β΄ Παλαιολόγο γίνεται στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδας, στον Άγιο Παύλο στον Άγιο Ιωάννη (1303/4), στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Δοράκι (1321) και σε επιγραφή της Γόρτυνας, Ειρήνη Θεοχαροπούλου, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδας», *Κρητική Εστία* περ. Δ΄, τ. 9 (2002): 60-61 και σημ. 2. Δημήτριος Τσουγκαράκης και Ελένη Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη, «Ανέκδοτα χαράγματα και επιγραφές από ναούς και μονές της Κρήτης», στο *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, επιμ. Στέφανος Κακλαμάνης, Αθανάσιος Μαρκόπουλος, Γιάννης Μαυρομάτης (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης και Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2000), 700.

Αίγινα[623], στη Ρόδο και αλλού μνημονεύεται ο Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος έχει ερμηνευθεί ότι απηχεί την ευρύτατη αποδοχή που έτυχε η εφαρμογή της επίσημης θρησκευτικής πολιτικής του και η αποκήρυξη της Ένωσης των Εκκλησιών στα εδάφη της αυτοκρατορίας, ιδίως σε περιοχές που τελούσαν υπό λατινική κατοχή[624].

Η επωνυμία «Βάρδας» που προσδιορίζει τον ναό και προέρχεται από την προφορική παράδοση είναι πιθανό να εξυπονοεί πιθανές σχέσεις με την πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας ή και την απευθείας υπαγωγή της εύφορης περιοχής σε μέλη της κωνσταντινουπολιτικής αριστοκρατίας. Η ύπαρξη αριστοκρατικών οίκων που σχετίζονταν με τη Ρόδο, ακόμα και όταν διέμεναν μόνιμα στην Κωνσταντινούπολη, και στους οποίους είχαν δοθεί «διὰ βραβείου» αξιώματα, επιβεβαιώνεται από τα επώνυμα που σώζονται σε επιγραφές και μολυβδόβουλλα και είναι πιθανό να αντικατοπτρίζεται σε τοπωνύμια του νησιού. Ορισμένα από αυτά είναι τα ονόματα Αρμενόπουλος[625], Αλωπός[626], Πηγονίτης[627], Βάραινα[628] και Κατακαλών[629], τα οποία έφεραν ευγενείς, εκλεκτά μέλη των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων της αυτοκρατορίας.

Το όνομα ενός βέστη Βάρδα αναγραφόταν σε, χαμένη σήμερα, επιγραφή και σε συνδυασμό με το τοπωνυμικό προσδιοριστικό της εξεταζόμενης εκκλησίας θα μπορούσε να υποτεθεί ότι υποδηλώνει τις σχέσεις του συγκεκριμένου οίκου με τη Ρόδο[630]. Είναι, επίσης, χαρακτηριστικό ότι το επώνυμο Βαρδο(ΐ)αν(ν)ης ή Βαρδοάνης, πιθανώς σύνθετο από το Βάρδας και το Ιωάννης, απαντά και στη μεταγενέστερη

623. Για την κτητορική επιγραφή του μνημείου, Φωσκόλου, *Όμορφη Εκκλησιά,* 26-38.

624. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου,* 298-299. Βλ. επίσης, Chyssa Maltezou, «Byzantine “consuetudines” in Venetian Crete», *DOP* 49 (1995): 278-280. Ακόμα και στη μακρινή Καππαδοκία, στον ναό του Αγίου Γεωργίου στο Bélisérama, με κτήτορες τη Θάμαρ και τον Βασίλειο Γιαγούπη, η σωζόμενη επιγραφή μνημονεύει τον αυτοκράτορα Ανδρόνικο Β΄ και τον σουλτάνο Μασούτ, Vitalien Laurent, «Note additionelle : L’inscription de l’église Saint-Georges de Bélisérama», *REB* 26 (1968): 367-371. Thierry, «L’art monumental en Asie Mineure», 106. Επίσης, στην κτητορική επιγραφή της Παναγίας Σπηλαιώτισσας στη Λυκία (1288/9) απαντά ταυτόχρονη μνεία του Ανδρόνικου Β΄ και του σελτζούκου σουλτάνου του Ικονίου, Semavi Eyice, «Akmanastir (S. Chariton) in der Nähe von Konya und die Höhlenkirchen von Sille», *ByzF* 2 (1967): 166. Στην Όμορφη Εκκλησιά της Αίγινας (1289) αναφέρεται ο αυτοκράτορας Ανδρόνικος μαζί με τον πατριάρχη Αθανάσιο, Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions,* 85. Βασιλική Φωσκόλου, «Η επιγραφή της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αίγινα: Μία προσπάθεια ιστορικής ερμηνείας», *15ο ΣΒΜΑΤ* (1995): 79. Σε λίγο μεταγενέστερη εποχή, στον Άγιο Νικόλαο του Μαύρικα στο ίδιο νησί (1330), μνημονεύεται ο λατίνος αυθέντης Αλφόνσος Φαδρίγος της Αραγωνίας, Μητσάνη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Μαύρικα», 372-373.

625. Τα ονόματα Κωνσταντίνος και Νικόλαος Αρμενόπουλος σημειώνονται, αντιστοίχως, σε γραπτή επιγραφή από την ανώνυμη εκκλησία της οδού Αγησάνδρου στη Μεσαιωνική Πόλη της Ρόδου και σε εγχάρακτη επιγραφή επάνω σε αρχιτεκτονικό μέλος, Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 227, εικ. 172. Κατσιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 383-384.

626. Κατσιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 384-385. Κατσιώτη, «Άγιος Γεώργιος Πλακωτός», 106.

627. Μολυβδόβουλλό του βρέθηκε σε τάφο του νάρθηκα της ανώνυμης εκκλησίας στην οδό Αγησάνδρου στη Μεσαιωνική Πόλη της Ρόδου, Κατσιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 385 (όπου και η σχετική βιβλιογραφία), πίν. 156γ. Για τον οίκο με το επώνυμο Πηγονίτης, βλ. επιπροσθέτως, Alexandra-Kyriaki Wassiliou-Seibt, «Der Familienname Pegonites auf byzantinischen Siegeln und anderen schriftlichen Quellen», στο *Realia Byzantina*, [Byzantinisches Archiv 22], επιμ. Sofia Kotzabassi και Giannis Mavromatis (New York – Berlin: Walter de Gruyter, 2009), 303-319.

628. Το όνομα αναγραφόταν σε χαμένη σήμερα επιγραφή, Ιωάννης Κοντής, «Ἀνασκαφικαὶ ἔρευναι εἰς τὴν πόλιν τῆς Ρόδου», *ΠΑΕ* 1952: 584-585. Papavassiliou και Archontopoulos, «Nouveaux éléments», σημ. 87. Κατσιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 385.

629. Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό*, 184.

630. *ΚΑΙ ΤΑΥΤΑ ΠΟΝΩΝ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΒΕΣΤΟΥ ΒΑΡΔΑ / ΜΕΘ' ΩΝ ΤΑ ΚΥΚΛΩ ΤΗΣ ΔΕ ΠΕΡΙΟΙΚΙΔΟΣ*. Johannes Hedenborg, *Geschichte der Insel Rhodos. Von Urzeit bis auf heutigen Tage, Atlas* (χφ, χ.χ.), πίν. XXI.9. Papavassiliou και Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 328-329. Κατσιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο της οικογένειας των Αρμενόπουλων», 385.

κτητορική επιγραφή του Αγίου Νικολάου στο Φουντουκλί[631]. Γενικώς, όμως, η χρήση του ονόματος και του επωνύμου Βάρδας υπήρξε ευρύτατα διαδεδομένη στους βυζαντινούς χρόνους και, όπως είχε επισημάνει ο Ορλάνδος, ανευρίσκεται τόσο ανάμεσα σε υψηλά ιστάμενους κρατικούς αξιωματούχους, όσο και στις ταπεινότερες, λαϊκές τάξεις[632]. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό αυτής της διασποράς ότι δύο από τα προαναφερθέντα ονόματα που έχουν θεωρηθεί ως συνδεόμενα με αριστοκρατικούς οίκους, εκείνα του Κατακαλών[633] και του Βάρδα, έφεραν, επίσης, σύμφωνα με έγγραφο του έτους 1261, δύο πάροικοι της μονής Κεχιονισμένης στα Παλάτια της Μιλήτου[634].

Η παράσταση του τιμώμενου αγίου Γεωργίου βρίσκεται στο ανατολικό τμήμα του νότιου τοίχου του κυρίως ναού, δίπλα στο τέμπλο και απέναντι από την Παναγία Βρεφοκρατούσα, και ανήκει σε επόμενη φάση της τοιχογράφησης του ναού[635]. Πρόκειται για τη μοναδική τοιχογραφία που ανήκει σε μεταγενέστερο ζωγραφικό στρώμα[636].

631. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη», 251.

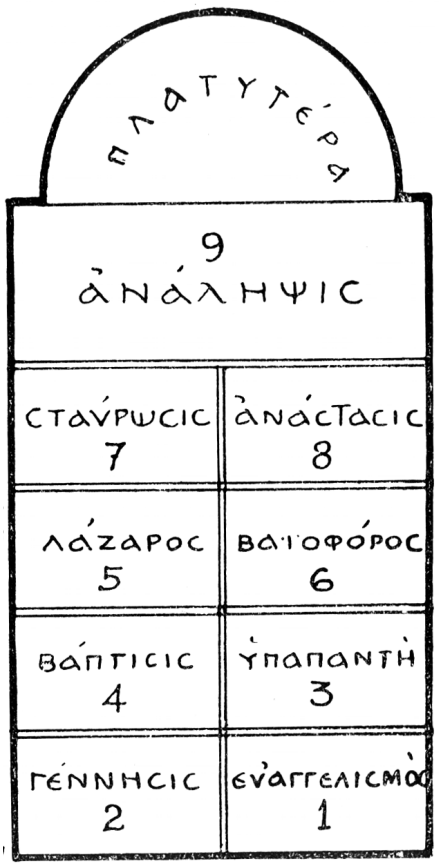
632. *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit (641-867),* τ. 1 (New York - Berlin: Walter de Gruyter, 1999), 255-270. Το όνομα Βάρδας απαντά σε επιγραφή στα Τράλλα της Λυδίας, χαρακτηρίζοντας έναν «μαρμαράριο»: *Κ(ύρι)ε βοήθη τοὺς δούλους τοῦ Θ(εοῦ) Βασήλην κὲ Βάρδα κὲ Ἰ(ωάννην) μαρμα(ραίους)* [Henri Grégoire, *Recueil des inscriptions grecques-chrétiennes d'Asie Mineure* (Paris : Ernest Leroux, 1922), τ. Ι, 127. Χαράλαμπος Μπούρας, «Μνείες οἰκοδόμων, μαστόρων καί κατασκευαστῶν στό μέσο καί ὕστερο Βυζάντιο», *ΔΧΑΕ* ΛΑ΄ (2010): 11]. Χαρακτηρίζει, όμως, εκ παραλλήλου και έναν πατρίκιο και ύπατο [Ιωάννης Λεοντιάδης, *Μολυβδόβουλα του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2006), 99)], έναν πρωτοσπαθάριο και στρατηγό (11ος αιώνας) [Valentina Sandrovskaja, «Die Funde der byzantinischen Bleisiegel in Sudak», στο *Studies in Byzantine Sigillography,* επιμ. Nikolaos Oikonomides (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1993), 95-96], έναν χαριστικάριο της γυναικείας μονής του Αγίου Προκοπίου Ραιδεστού, στα τέλη του 11ου αιώνα [Σωτήριος Βαρναλίδης, *Ὁ θεσμὸς τῆς χαριστικῆς (δωρεᾶς) τῶν μοναστηρίων εἰς τοὺς Βυζαντινούς* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1985), 50, 54]. Το όνομα Ιωσήφ Βάρδας αναφέρεται και σε μια πράξη του Κανίτη (πατριαρχικού σακελλίου) του έτους 1167, όπου επικυρώνεται η ενοικίαση μετοχίου της μονής Ξηροχωραφίου στην Κωνσταντινούπολη, στην περιοχή «τα Πιττάκια» [Jean Darrouzès και Nigel Wilson, «Restes du cartulaire de Hiéra-Xérochoraphion», *REB* 26 (1968): 25, στ. 55]. Βάρδας ονομαζόταν και ένας από τους δύο στασιαστές εναντίον του Βουτουμίτη κατά τη διάρκεια της εκστρατείας του εναντίον του Βοημούνδου της Αντιόχειας, το 1102 [Donald Nicol, *The Byzantine Family of Kantakouzenos (Cantacuzenus) ca. 1100-1460. A Genealogical and Prosopographical Study* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1968), 3]. Σε πηγές μνημονεύεται, επίσης, η επιγαμία ανάμεσα σε μια γυναίκα από τον οίκο Βάρδα και κάποιον Γεώργιο Βλαζνό {Donald Nicol, «Refugees, Mixed Population and Local Patriotism in Epiros and Western Macedonia after the Fourth Crusade», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. Ι [=*Studies in Late Byzantine History and Prosopography* (London: Variorum Reprints, 1986), IV], 6}. Ιωαννίτζης Βάρδας ονομαζόταν ο ιερομόναχος που ίδρυσε μικρό ευκτήριο στη Μεγίστη Λαύρα και αναφέρεται σε έγγραφο του 1285 [Νικόλαος Εμμανουηλίδης, *Το δίκαιο της ταφής στο Βυζάντιο* (Αθήνα: Εκδόσεις Σάκκουλα, 1989), 217, σημ. 67]. Ο Βάρδας σεβαστός ο Ατουέμης υπογράφει ένα έγγραφο βάσει του οποίου δωρίζονται από τον Βασίλειο Γαβαλά και τη σύζυγό του Καλή Αληθινή στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Πάτμου κτήματά τους στην περιοχή των Φυγέλων [Miklosich και Müller, *Acta et diplomata*, τ. VI (Vindobonae: C. Gerold, 1890), 174-176]. Ιωαννίτζης-Ιωσήφ Βάρδας ονομαζόταν, τέλος, ο ιερομόναχος που ζωγράφισε την Άσπρη Εκκλησιά στη Χαλκιδική (Kalopissi-Verti, «Painters», 150).

633. Για το επώνυμο Κατακαλών, Δημήτριος Πολέμης, «Ἀνεπίγραφοι στίχοι εἰς τὸν θάνατον Ἰωάννη Βρυεννίου τοῦ Κατακαλῶν», *ΕΕΒΣ* ΛΕ΄ (1967): 107-116.

634. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, *Βυζαντινά έγγραφα*, αριθ. 66, 172. Το μετόχι αυτό είχε προσαρτηθεί στη μονή Πάτμου από τον Θεόδωρο Λάσκαρη, το 1216, Μαρία Νυσταζοπούλου, «Ὁ ἐπὶ τοῦ κανικλείου καὶ ἡ Ἐφορεία τῆς ἐν Πάτμῳ μονῆς», *Σύμμεικτα* 1 (1966): 81. Judith Waring, «Literacies of Lists: Reading Byzantine Monastic Inventories», στο *Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and Beyond*, επιμ. Catherine Holmes και Judith Waring (Leiden: Brill, 2002), 165-185.

635. Ορλάνδος, «Μνημεῖα τῆς Ρόδου», 139, εικ. 119. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* 123. Η θέση αυτή είναι συνήθης για τον πάτρονα άγιο, πρβλ. Αγγελική Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ζαχαρία στο Φοινίκι της Χάλκης», *ΑΔ* 40 (1985), Μελέτες: 283.

636. Βολανάκης, *Άγιος Γεώργιος Βάρδας*, 78-81. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 295, σημ. 178. Η τοιχογραφία, στην πρώτη δημοσίευσή της, είχε θεωρηθεί ότι συνανήκει με το πρώτο ζωγραφικό στρώμα, του έτους 1288/9, Ορλάνδος, «Μνημεῖα τῆς Ρόδου», 139. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions,* 94.



Εικ. 86. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Διάταξη εικονογραφικού προγράμματος.

Οι τοιχογραφίες του ιερού βήματος

Η ανάπτυξη του εικονογραφικού προγράμματος της μικρής εκκλησίας παρουσιάζει ενδιαφέροντα στη σημειολογία τους στοιχεία[637] (Εικ. 86). Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας σώζεται τμήμα της παράστασης της Παναγίας ένθρονης Βρεφοκρατούσας μεταξύ δύο αγγέλων που προσκλίνουν σε ένδειξη σεβασμού (Εικ. 87). Η δεξιά και επάνω πλευρά της τοιχογραφίας έχει καταστραφεί και διατηρείται μόνον ο αρχάγγελος της αριστερής πλευράς, τμήμα από την ενδυμασία της Παναγίας και το άνω αριστερό άκρο του θρόνου. Επάνω σε βαθυκύανο κάμπο, η Θεοτόκος παριστανόταν καθισμένη σε ξυλόγλυπτο θώκο, χωρίς ερεισίνωτο, με ελικόσχημο διάκοσμο στην αριστερή του πλευρά και πορφυρό κυλινδρικό μαξιλάρι με οξεία, ανοικτοκάστανη απόληξη. Στο πίσω μέρος του θρόνου διακρίνεται λευκή ενδυτή με κόκκινη και κυανή ταινία που μιμείται υφαντό, ενώ λευκές στιγμές τονίζουν τα περιγράμματα, προσδίδοντας μιαν αίσθηση πολυτέλειας στο έπιπλο.

Από τη μορφή της Παναγίας έχουν διατηρηθεί τμηματικά ο βαθυκύανος χιτώνας και το καστανό μαφόριό της και το απλωμένο δεξιό της χέρι με την παλάμη που τείνει να στηρίξει το Βρέφος. Ο αρχάγγελος εικονίζεται όρθιος, στραμμένος προς τη Θεοτόκο, με απλωμένο προς το μέρος της το δεξιό

637. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 117-118. Για τη συγκρότηση του εικονογραφικού προγράμματος στις εκκλησίες του 13ου αιώνα, Jolivet-Lévy, «Images et espace cultuel à Byzance», 163-181.



Εικ. 87. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας, αψίδα. Άγγελος, λεπτομέρεια.

του χέρι, κρατώντας με το αριστερό μακρόστενη πορφυρή ράβδο. Φορά φαιόλευκο, ποδήρη, χειριδωτό χιτώνα με πολύπλευρο άνοιγμα που αποκαλύπτει τον σφριγηλό λαιμό του και από πάνω ανοικτό κόκκινο ιμάτιο, ριγμένο ελεύθερα επάνω από τον αριστερό ώμο. Οι φτερούγες του, αποδοσμένες με καστανές πινελιές, ξεχωρίζουν ελάχιστα στα δεξιά. Η άνετη στάση των τριών τετάρτων και ο ευρύς διασκελισμός χαρίζουν στη μορφή κίνηση και την τοποθετούν εμφαντικά στον χώρο. Φωτοστέφανος από ώχρα, τονισμένος με διπλό, λευκό και καστανό, περίγραμμα, περιβάλλει το εύσαρκο, νεανικό πρόσωπο με τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, την καλοσχηματισμένη μύτη και την επιμελημένη κόμη που συγκρατείται από λεπτή λευκή ταινία. Η αρχαιοπρεπής ενδυμασία του[638] συναντάται σε μνημεία του 12ου[639] και του 13ου αιώνα[640].

Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης, συσχετιζόμενος με θεολογικές έννοιες, όπως η παρομοίωση της κόγχης του ιερού βήματος με τον Θρόνο του Θεού και η έμφαση στη Θεία Ενσάρκωση[641],

638. Στοιχείο που συνυπάρχει με την αυτοκρατορική περιβολή των αγγέλων, Mango, «St. Michael and Attis», ό.π. (υποσημ. 482), 39-45. Σχετικά με την εικονογραφία των αγγέλων, Mirjana Tatić-Djurić, *Das Bild der Engel* (Recklinghausen: Bongers, 1962). Mikhail Alpatov, «Sur l'iconographie des anges dans l'art de Byzance et de l'ancienne Russie», *Zograf* 11 (1980): 5-15. Archimandrite Silas Koukiaris, «Deux scènes des miracles de l'archange Michel au monastère des Saints Archanges à Prilep», *Zograf* 12 (1981): 54-58 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη). Henry Maguire, «A Murderer Among the Angels: The Frontispiece Miniatures of Paris, gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art», στο Ousterhout και Brubaker, *Sacred Image,* 63-71. Catherine Jolivet-Lévy, «Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine», *CahArch* 46 (1998): 121-128. Peers, *Subtle Bodies.* ό.π. (υποσημ. 479), 13-60. Για τον κοσμολογικό συμβολισμό στην εικονογραφία των αγγέλων, βλ. επίσης, Julia Valéva, «La tombe des Archanges de Sofia. Signification eschatologique et cosmologonique du décor», *CahArch* 34 (1986): 8.

639. Στην εκκλησία της Παναγίας της Αρακιώτισσας στα Λαγουδερά της Κύπρου (1192) (Stylianou, *Painted Churches,* 175, εικ. 97), στον Άγιο Γεώργιο στο Κουρμπίνοβο (1191) (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, πίν. 8 και 9), στον Άι-Στράτηγο Μπουλαριών (τέλη 12ου-αρχές 13ου αιώνα) (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης,* 454, πίν. 106).

640. Στον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλλια Αποκορώνου (Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», 287) και στον Άγιο Νικόλαο στην Κλένια Κορινθίας (1286/7) (Δρανδάκης, «Ἅγιος Νικόλαος Κλένιας», 58-59, εικ. 2)

641. Η απεικόνιση της Παναγίας στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας, αν και είχε εμφανιστεί ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο, καθιερώθηκε και αποτέλεσε τον κανόνα στο εικονογραφικό πρόγραμμα των εκκλησιών, μετά τη λήξη της εικονομαχίας. *LCI* 3, στ.

αποτελεί έναν από τους πιο διαδεδομένους[642] και απαντά σε πολλά μνημεία από τον 6ο και μέχρι τον 13ο αιώνα[643]. Για την περιοχή της Δωδεκανήσου, όμως, αποτελεί μάλλον εξαίρεση στον εικονογραφικό κανόνα που επιτάσσει, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, την παράσταση της Δέησης για την εικονογράφηση της αψίδας[644].

Στον ημικύλινδρο της αψίδας, κάτω από την ταινία με την κτητορική επιγραφή, διατηρούνται ελάχιστα ίχνη από την παράσταση των συλλειτουργούντων ιεραρχών. Συνέχεια της χορείας τους αποτελούσε ο ημιεξίτηλος, αδιάγνωστος επίσκοπος που εικονίζεται μετωπικός στον νότιο τοίχο του ιερού[645]. Στην κόγχη της πρόθεσης, σε βαθυκύανο κάμπο που περιγράφεται από φαρδιά κόκκινη ταινία, εικονίζεται ο άγιος Στέφανος, στηθαίος και μετωπικός, ντυμένος με υπόλευκο στιχάριο[646] (Εικ. 88). Στον αριστερό του ώμο διακρίνεται αμυδρά η στενή λωρίδα του ωραρίου του, εκατέρωθεν της κεφαλής του αναγράφεται η κεφαλαιογράμματη επιγραφή *Ο ΑΓΙΟC / CTE/ΦΑ/NOC / Ο ΠΡΟΤΟ/ΜΑΡΤΙC* και ο ευρύς φωτοστέφανός του αποδίδεται με ώχρα και περιγράφεται από λευκό και καστανόχρωμο κύκλο. Ο άγιος απεικονίζεται αγένειος, με εύσαρκο, στρογγυλό πρόσωπο, μεγάλο μέτωπο και κοντά μαλλιά. Στον ογκώδη λαιμό του διαγράφεται με τρόπο σχηματικό το οστό του στέρνου. Η δροσερή, νεανική όψη με το μικρό, χυμώδες στόμα, παρά το αυστηρό της βλέμμα, διαπνέεται από εφηβική αθωότητα και γλυκύτητα.

Επάνω από την κόγχη της πρόθεσης, επίσης σε προτομή, εικονίζεται μετωπικός ένας ακόμα διάκονος, ο άγιος Ρωμανός ο Μελωδός, «νέος, ἀρχιγένης»[647] (Εικ. 89). Δεξιά και αριστερά της κεφαλής

156-210. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος,* 62-64. Βλ. τις παραστάσεις στην Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολης [Cyril Mango και Ernest J. W. Hawkins, «The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Report on Work Carried Out in 1964», *DOP* 19 (1965): 113-151. Natalia Teteriatnikov, «Hagia Sophia, Constantinople: Religious Images and Their Functional Context», *Zograf* 30 (2004-2005): 9-19], στην Κοίμηση της Νίκαιας [Paul Underwood, «The Evidence of Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea», *DOP* 13 (1959): 235], στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης [Robin Cormack, «The Apse Mosaics of Saint Sophia at Thessaloniki», *ΔΧΑΕ* Ι΄ (1980-1981): 115-135]. Το θέμα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας επικρατεί σε μνημεία σχετιζόμενα με την πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας, ενώ παράλληλα απαντά συχνότατα ως αγαπητό θέμα των πατριαρχικών σφραγίδων, George Galavaris, «The Representation of the Virgin and Child on a "Thokos" on the Seals of the Constantinopolitan Patriarch», *ΔΧΑΕ* Β΄ (1961-1962): 153-181.

642. Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting,* 17-20. Kalopissi-Verti, «Osservazioni iconografiche», 199. Γκιολές, «Ο ναὸς τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ», 425-428, εικ. 2. Η Θεοτόκος εικονίζεται ένθρονη μεταξύ δύο σεβιζόντων αγγέλων, όρθια στον τύπο της Οδηγήτριας, δεόμενη και σε άλλες ακόμα παραλλαγές, Βασιλάκη, *Μήτηρ Θεού,* 125-129. Για την εικονογραφία της αψίδας: Demus, *Mosaic Decoration,* 52-55. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος,* 57-83. Nikolaos Gioles, «Christologische Streitigkeiten im 12. Jh. und ihr Einfluß auf das ikonographische Programm in dieser Zeit», στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμπηδών,* τ. 1, 265-276. Για ειδικές περιπτώσεις εικονογράφησης της αψίδας: Νικόλαος Δρανδάκης, «Δεόμενοι ἅγιοι ἐπὶ τοῦ τεταρτοσφαιρίου ἁψῖδος εἰς ἐκκλησίας τῆς Μέσα Μάνης», *ΑΑΑ* IV (1971): 232-240. Σοφία Καλοπίση-Βέρτη, «Παρατηρήσεις στην εικονογραφία των αψίδων σε εκκλησίες της Μάνης: Μεταμόρφωση, Πλατυτέρα, Θεοπάτορες, Δωρητές», *1ο ΣΒΜΑΤ* (1981): 35. Μαρία Παναγιωτίδη, «Παρατηρήσεις στην εικονογραφία των αψίδων σε εκκλησίες της Μάνης: Δεόμενοι άγιοι, Δέηση, Ένθρονη Παναγία με δωρητές», στο ίδιο, 66-67. Myrto Méladini-Georgopoulou, «Le décor absidal des églises byzantines de Kythera (Cythères) (c. 1100-1275 a.C.)», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. IIB, 449-468. Χατζηδάκης και Μπίθα, *Κύθηρα,* 33.

643. Οι ψηφιδωτές παραστάσεις της Παναγίας της Κανακαριάς στη Λυθράγκωμη (π. 530) και της Παναγίας της Αγγελόκτιστης στο Κίτιο της Κύπρου ανήκουν στα πρωιμότερα παραδείγματά του, Arthur H. S. Megaw και Ernest J. W. Hawkins, *The Church of the Panagia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus, Its Mosaics and Frescoes* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1977), εικ. 40, 78-79, 135. Stylianou, *The Painted Churches,* 45, εικ. 13 και 51, εικ. 17.

644. Στις εξαιρέσεις συγκαταλέγεται και η εκκλησία της Παναγίας της Χωστής στο Βαθύ της Καλύμνου, στην αψίδα της οποίας, στο τέταρτο κατά σειρά ζωγραφικό στρώμα, εικονίζεται και πάλι η Θεοτόκος ένθρονη ανάμεσα σε αγγέλους.

645. Έχει ταυτισθεί, χωρίς ισχυρά επιχειρήματα, με τον άγιο Νικόλαο, Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Βάρδα,* 45.

646. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 132, εικ. 112-113. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», εικ. 117.

647. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 157. Βλ. και την τοιχογραφία στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά, Coumbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara,* πίν. 14.



Εικ. 88. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Ο άγιος Στέφανος.



Εικ. 89. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Ο άγιος Ρωμανός.

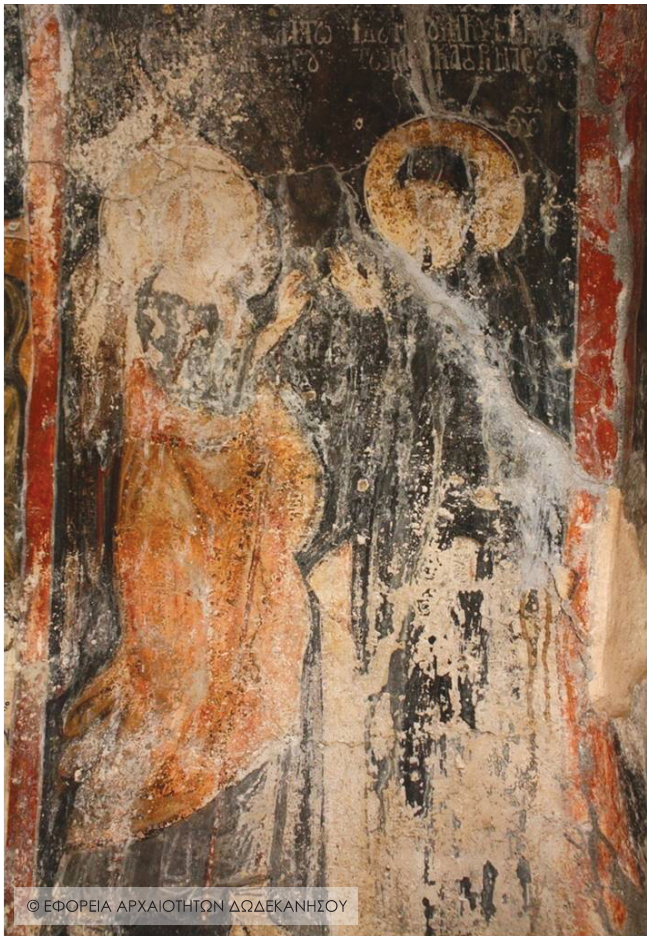
του απλώνεται η επιγραφή *Ο ΑΓΙΟC / ΡΟΜΑΝΟC / Ο ΜΕΛΟΔΟC*. Φορά λευκό στιχάριο διακοσμημένο με σταυρό στο στήθος και οράριο, του οποίου η λεπτή λωρίδα διακρίνεται κατακόρυφη στον αριστερό ώμο, και σφίγγει στη δεξιά παλάμη του το άκρο ενός θυμιατού, ενώ στο αριστερό χέρι, το οποίο δεν εικονογραφείται, κρατούσε λιβανωτίδα με κωνική επίστεψη και σταυρό με ακρέμονες. Ο άγιος φέρει λεπτό μύστακα και βραχύ, αραιό γένι και τα κοντά καστανά μαλλιά του προεξέχουν πίσω από τα αυτιά και σχηματίζουν συμμετρικές τούφες στην κορυφή του μετώπου του. Τα μεγάλα μάτια του υπογραμμίζονται από έντονα, καμπύλα φρύδια και η ωριμότητα της ηλικίας δηλώνεται με τις βαθιές ρυτίδες στο μέτωπο. Η συναπεικόνιση του αγίου διακόνου με τον άγιο Στέφανο, ως εκπροσώπων της ίδιας εκκλησιαστικής τάξης, είναι συνηθέστατος[648], ενώ η στενότητα του χώρου επέβαλε την απεικόνισή τους σε προτομή[649] και σε κατακόρυφη διάταξη.

Ο χριστολογικός κύκλος

Η ευαγγελική αφήγηση αρχίζει με την παράσταση του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στο δυτικό άκρο της νότιας πλευράς της καμάρας (Εικ. 90). Στην αριστερή πλευρά εικονίζεται ολόσωμος ο αρχάγγελος Γαβριήλ, στραμμένος προς το μέρος της Παναγίας, με το αριστερό του πόδι προτεταμένο και το δεξιό χέρι υψωμένο σε χειρονομία ομιλίας. Φορά ποδήρη, χειριδωτό χιτώνα γκρίζου χρώματος και πορτοκαλέρυθρο ιμάτιο που αφήνει ελεύθερο τον δεξιό του ώμο, φέρει σανδάλια στα πέλματά του και

648. Στην ίδια τη Ρόδο έχει ήδη αναφερθεί η προγενέστερη τοιχογραφία στον βόρειο τοίχο του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 105. Σημειώνονται επιγραμματικά ακόμα το ζεύγος των αγίων διακόνων στην Παναγία την Κερά της Κριτσάς Λασηθίου (στρώμα αρχών 13ου αιώνα) [Κατερίνα Μυλοποταμιτάκη, *Ο ναός της Παναγίας Κεράς Κριτσάς* (Ηράκλειο: Εκδόσεις Μύστις, 2005), 11, εικ. 8], στη Sopočani (Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. II, πίν. 42.2), στον Άγιο Δημήτριο της μονής Ξενοφώντος του Αγίου Όρους και στην Παλαιά Μητρόπολη της Έδεσσας (14ος αιώνας) [Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες σε ναούς της Μακεδονίας*, ό.π. (υποσημ. 457), 82, 120].

649. Στηθαίοι εικονίζονται οι δύο διάκονοι και στον Άγιο Γεώργιο στο Κουρμπίνοβο, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 91-92, πίν. 31-32.



Εικ. 90. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Ο Ευαγγελισμός.

στηρίζει στο αριστερό του χέρι μαργαριτοκόσμητη ράβδο[650]. Λόγω της στενόμακρης επιφάνειας, οι φτερούγες του στριμώχνονται στον διατιθέμενο χώρο, ενώ η απολέπιση των χρωμάτων έχει αφανίσει τα χαρακτηριστικά του προσώπου του. Επάνω από το κεφάλι του σώζονται υπολείμματα της ημιεξίτηλης επιγραφής *(ΧΑΙΡΕ ΚΕΧΑΡ)ΗΤΩ/(ΜΕΝΗ / Ο ΚΥΡΙΟC ΜΕΤΑ) COY*. Η Παναγία εικονίζεται όρθια, ντυμένη με κυανόχρωμο χιτώνα και καστανέρυθρο μαφόριο, με το δεξιό της χέρι υψωμένο, ενώ πίσω της διακρίνεται τμήμα καθίσματος. Ψηλά, σε δύο στίχους απλώνεται η μακροσκελής επιγραφή της απόκρισής της στα λεχθέντα: *ΙΔΟΥ Η ΔΟΥΛΗ ΚΥ(ΡΙΟΥ) ΓΕΝΟΙΤΩ ΜΟΙ ΚΑΤΑ ΤΟ ΡΙΜΑ COY* και τα συμπιλήματα *ΜΡ ΘΥ*[651].

650. Για το σκήπτρο του αρχαγγέλου Γαβριήλ στη συγκεκριμένη παράσταση, Κωνσταντίνος Καλοκύρης, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως* (Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικόν Ἵδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, 1972), 119.

651. Η παράθεση των φράσεων που ανταλλάσσουν οι δύο μορφές σε εκτεταμένες επιγραφές στο επάνω μέρος της παράστασης αποτελεί στοιχείο που απαντά και σε πολλά άλλα μνημεία του 12ου και του 13ου αιώνα. Αναφέρονται ενδεικτικά οι εκκλησίες των Αγίων Αποστόλων στο Περαχωριό, του Αγίου Νεοφύτου στα Λαγουδερά και της Παναγίας του Μουτουλλά στην Κύπρο [Arthur H. S. Megaw και Ernest J. W. Hawkins, «The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes», *DOP* 16 (1962): εικ. 28, 29. Mango και Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos», εικ. 72. Maguire, *Art and Eloquence,* εικ. 34. Mouriki, «Panagia at Moutoullas», 179], του Αγίου Νικολάου του Κασνίτζη στην Καστοριά (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά,* 55, εικ. 6, 8), του Άι-Στράτηγου Μπουλαριών της Μάνης (τέλη 12ου αιώνα) (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 402, εικ. 16 και πίν. 103), του Άι-Στρατηγού στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας (λίγο μετά το 1250) (Γκιολές, «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ»,

Η παράσταση χαρακτηρίζεται από εικαστική λιτότητα, χωρίς την υποδήλωση τοπίου και αρχιτεκτονικού βάθους. Χαρακτηριστική της εργασίας του ζωγράφου είναι η τοποθέτηση της γραμμής του εδάφους σε σημείο πολύ υψηλότερο από το κάτω όριο του πλαισίου, με συνέπεια να μεσολαβεί μια λωρίδα κενού χώρου ανάμεσα σε αυτό και στους εικονιζόμενους. Οι δύο μορφές βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση, με την Παναγία ελαφρώς υπερυψωμένη. Παρά τη στατικότητά τους, η ζωηρότητα της επικοινωνίας σημαίνεται με τα αναγραφόμενα υπεράνω των κεφαλιών τους, εικονογραφώντας επακριβώς τη στιγμή της ανακοίνωσης από τον άγγελο και της αποδοχής από τη Θεοτόκο της θεόπεμπτης είδησης[652], ενώ τα υψωμένα χέρια υπογραμμίζουν την ένταση των διαμειβομένων.

Η παράσταση τοποθετείται στο δυτικότερο άκρο του κυρίως ναού, αντιβαίνοντας στον κανόνα του δεξιόστροφου αφηγηματικού συστήματος, σύμφωνα με τον οποίο το δωδεκάορτο αρχίζει από το ανατολικό τμήμα του βόρειου ή του νότιου τοίχου[653]. Η σκηνή κατατάσσεται πρώτη στη σειρά των επεισοδίων του χριστολογικού κύκλου που εικονογραφούνται στην καμάρα[654], εισάγοντας τον θεατή στην αφήγηση αμέσως μετά την προσέλευσή του στον χώρο από τη δυτική θύρα. Η προτίμηση στον παλαιότερο τύπο της όρθιας ευαγγελιζόμενης Παναγίας[655] πιθανώς να υπαγορεύτηκε και από την ιδιαιτερότητα της διαθέσιμης επιφάνειας στη στενή λωρίδα του διαχώρου. Ο ζωγράφος ακολουθεί παλαιότερα εικονογραφικά πρότυπα, αποφεύγοντας τις αφύσικες στάσεις των μορφών, που κινητοποιούσαν αναλόγως και τις πτυχώσεις των ενδυμάτων τους στη μνημειακή ζωγραφική του τέλους του 12ου αιώνα[656].

Στο δυτικό άκρο του βόρειου μισού της καμάρας, απέναντι από τον Ευαγγελισμό, εικονίζεται η Γέννηση του Χριστού[657]. Στο μέσον της, η Θεοτόκος διακρίνεται με δυσκολία, λόγω μιας διαγώνιας ρωγμής που επέφερε απώλεια του ζωγραφικού στρώματος στη συγκεκριμένη περιοχή. Εικονίζεται ημιανακεκλιμένη σε βαθυκύανη στρωμνή επενδεδυμένη με πορφυρό ύφασμα, φορά καστανέρυθρο μαφόριο και απλώνει το χέρι της προς τη φάτνη. Το λίκνο είναι κτιστό, ορθογωνίου σχήματος[658] και

429-430), του Αγίου Νικολάου στο Σαγκρί της Νάξου (1270) (Ζίας, «Άγιος Νικόλαος στο Σαγκρί», 84, εικ. 4 και 86, εικ. 5) και του Αγίου Δημητρίου Κροκεών (1286) (Δρανδάκης, «Ἅγιος Δημήτριος Κροκεῶν», 223, εικ. 28).

652. Την επικοινωνιακή αυτή σχέση της έκπληξης και της αποδοχής υπογραμμίζει και η κίνηση του δεξιού χεριού της Παναγίας, που υψώνεται προς τους ουρανούς, πρβλ. την ψηφιδωτή παράσταση της μονής Βατοπαιδίου (11ος αιώνας), Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, «Τα εντοίχια ψηφιδωτά του καθολικού της Μονής Βατοπεδίου», στο *Θυμίαμα,* 318-319, πίν. XXX.16.

653. Βαραλής, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού», ό.π. (υποσημ. 569), 202-205 και σημ. 2 στη σ. 201, όπου η σχετική με το ζήτημα βιβλιογραφία.

654. Στη δυτική πλευρά του κυρίως ναού έχει τοποθετηθεί η παράσταση και στον Άγιο Στέφανο της Καστοριάς (αρχές 13ου αιώνα), Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 151, εικ. 71, 72.

655. Millet, «Salutation Angélique», ό.π. (υποσημ. 408), 469. Όρθια, μεταξύ άλλων παραδειγμάτων, εικονίζεται η Παναγία και στον Άγιο Παντελέημονα στο Νέρεζι (Sinkević, *Nerezi*, πίν. XXXV-XXXVI), στην Ευαγγελίστρια στο Γεράκι (Μουτσόπουλος και Δημητροκάλλης, *Γεράκι,* εικ. 142), στη Μαυριώτισσα της Καστοριάς (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά,* 70, εικ. 5), στη χυμευτή παράσταση της Pala d'Oro (Maguire, *Art and Eloquence*, εικ. 38), αλλά και στην Αγία Αικατερίνη στη Μεσαιωνική Πόλη της Ρόδου (Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 86-87).

656. Maguire, *Art and Eloquence*, εικ. 31.

657. Ματθ. Α΄, 18-25, Λουκ. Β΄, 1-7.

658. Κτιστή φάτνη τέτοιου τύπου απαντά και στη Γέννηση της Παλαιάς Μητροπόλεως της Βέροιας, που χρονολογείται στο πρώτο τέταρτο του 13ου αιώνα (Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου*, πίν. 55β), στην εκκλησία της Παναγίας στην περιοχή Axtala της Γεωργίας (1205-1216) [Alexeij Lidov, «Les motifs liturgiques dans le programme iconographique d'Axtala», *Zograf* 20 (1989): 41, εικ. 4] και στον ναό της Παναγίας στη μονή των Σύρων στο Wadi Natrun της Αιγύπτου, όπου μάλιστα το σπαργανωμένο Βρέφος εικονίζεται με γυμνά πόδια, διότι, σύμφωνα με απόκρυφο συριακό κείμενο, μία από τις φασκιές δόθηκε



Εικ. 91. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Το Λουτρό του Βρέφους, λεπτομέρεια από τη Γέννηση.

το θείο Βρέφος, σφιχτά τυλιγμένο στα σπάργανά του και φωτοστεφανωμένο, στρέφει το βλέμμα του προς τη μητέρα του και προς τα δύο ζώα, το βόδι και το γαϊδουράκι, που το θερμαίνουν με την ανάσα τους[659]. Κάτω αριστερά, ο Ιωσήφ, ντυμένος με γκριζογάλανο χιτώνα και πορτοκαλέρυθρο ιμάτιο, είναι καθισμένος χαμαί, με τα νώτα του γυρισμένα στα τεκταινόμενα και το μάγουλο στηριγμένο στο αριστερό του χέρι, βυθισμένος στους αμφίβολους συλλογισμούς του[660]. Κάτω δεξιά εικονίζεται το Λουτρό του Βρέφους[661] (Εικ. 91): μια νεαρή θεραπαινίδα που κρατά μόνωτο αγγείο ρίχνει νερό σε κυλινδρική

στους Μάγους από την Παναγία και κατέληξε ως λείψανο στην Περσία [Lucy Anne Hunt, «Artistic Interchange in Old Cairo in the Thirteenth to Early Fourteenth Century: The Role of Painted and Carved Icons», στο *Interactions. Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, επιμ. Colum Hourihane (Princeton N.J.: Princeton University, 2007), 59-60]. Θεωρείται, επίσης, ότι η φάτνη που αποδίδεται με τοιχοποιία αντανακλά το παλαιστινιακό locus sanctus του Σπηλαίου της Γέννησης, Mouriki, «Panagia at Moutoullas», 184.

659. Η κτιστή φάτνη με τον σπαργανωμένο Χριστό που θυμίζει βωμό ή σαρκοφάγο έχει θεωρηθεί ως αναφορά στη Θεία Ευχαριστία και υπενθύμιση τόσο του προσκυνήματος της Βηθλεέμ, όσο και του Ενταφιασμού του Χριστού. Evans, *Faith and Power,* 364, αριθ. 221. Η συγκεκριμένη μορφή του λίκνου έχει συσχετισθεί και με το εικονογραφικό θέμα του Αμνού, Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι,* 115. Για τις προεκτάσεις του, βλ. ακόμα Kurt Weitzmann, «*Loca Sancta* and the Representational Art of Palestine», *DOP* 28 (1974): 36-39.

660. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου,* 46-49. André Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1968), 130.

661. Για την καταγωγή, την εικονογραφική εξέλιξη και τη διάδοση του θέματος, Per Jonas Nordhagen, «The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene», *BZ* 54 (1961): 333-337. Ernst Kitzinger, «The Hellenistic Heritage in Byzantine Art», *DOP* 17 (1963): 104. Vincent Juhel, «Le bain de l'Enfant-Jésus dès origines à la fin du douzième siècle», *CahArch* 39 (1991):

κολυμβήθρα με κωνική βάση[662]. Φορά ποδήρες βαθυκόκκινο φόρεμα, ζωσμένο στη μέση, με χειρίδες που φθάνουν έως το ύψος του αγκώνα, ενώ μαργαριτοκόσμητη ταινία τυλίγεται στο κεφάλι της και λευκές στιγμές στολίζουν τα υποδήματά της. Η μαία στα αριστερά φορά μακρύ, αχειρίδωτο χιτώνα και έχει το κεφάλι της τυλιγμένο με κεφαλόδεσμο σε τύπο τυρμπανιού, από λευκό ύφασμα με ενυφασμένες παράλληλες ρίγες[663]. Είναι καθισμένη σε έξαρμα του εδάφους και κρατά στα γόνατά της το γυμνό Βρέφος, στηρίζοντάς το με το δεξιό της χέρι, καθώς απλώνει το αριστερό στο λουτρό για να ελέγξει τη θερμοκρασία του νερού[664]. Ο φωτοστέφανος του Χριστού είναι ένσταυρος με τα συμπιλήματα *IC XC* δεξιά και αριστερά, στο ύψος των ώμων. Λίγο ψηλότερα, δύο αντωπά μαύρα κατσικάκια χοροπηδούν, προσδίδοντας στο συμβάν φαιδρότητα και γραφικότητα. Στην κορυφή της παράστασης, τρεις άγγελοι με γκριζογάλανους χιτώνες και πορτοκαλοκόκκινα ιμάτια δοξολογούν με τα χέρια τους υψωμένα στους ουρανούς. Ένας τέταρτος στα δεξιά, του οποίου ο φωτοστέφανος διακόπτεται από την κόκκινη διαχωριστική ταινία του πλαισίου, σκύβει προς την αντίθετη κατεύθυνση, κομίζοντας τη χαρμόσυνη είδηση σε έναν νεαρό ποιμένα. Ο τελευταίος φορά χειριδωτό κόκκινο χιτώνα, ζωστό στη μέση και κρατά στα χέρια του αυλό[665]. Η επιγραφή *Η ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΓΕΝΗCΙC* στην κορυφή επιστέφει την τοιχογραφία.

Ο εικονογραφικός πυρήνας της παράστασης ακολουθεί, με παραλλαγές που επιβάλλονται από τις απαιτήσεις του χώρου, τα καθιερωμένα πρότυπα[666]. Παρά την κατακόρυφη ανάπτυξή της σε ένα διάχωρο εντελώς ακατάλληλο για ένα θέμα εμπλουτισμένο με πλήθος εικονογραφικών στοιχείων, κατορθώνει να αφηγηθεί λεπτομερώς τα τεκταινόμενα. Η σύνθεση είναι παρατακτική και ασύνδετη, αλλά με την αξιοποίηση των βράχων ως διαχωριστικών των επιμέρους σκηνών, ο ζωγράφος δημιουργεί κάποιου είδους ενότητα στη σκηνή. Ο λιγοστός χώρος δεν τον απέτρεψε από την προσθήκη γραφικών λεπτομερειών, όπως τα μικρά ζώα που εξαίρουν τον βουκολικό χαρακτήρα του επεισοδίου, ενώ με επιμέλεια απέδωσε ακόμα και το νερό που χύνεται από την κανάτα της θεραπαινίδας, με τη συμβατική δήλωση τεσσάρων καμπύλων γραμμών.

111-132. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada,* 92-96. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, «Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ», στο Underwood, *The Kariye Djami*, 208-214.

662. Angiolini Martinelli, «S. Giovanni Vardas», 556, εικ. 1.

663. Σχετικά με τη διευθέτηση της κόμης και τα κεφαλομάντηλα των γυναικείων μορφών που παρευρίσκονται και επικουρούν στις παραστάσεις γεννήσεων, Emmanuel, «Hairstyles, Headdresses», ό.π. (υποσημ. 265), 774, 775, σχέδ. g. Παρόμοιο κεφαλομάντηλο φορά η Σαλώμη στον Άγιο Νικόλαο στο Σαγκρί της Νάξου, Ζίας, «Άγιος Νικόλαος στο Σαγκρί», 81, εικ. 11. Περίτεχνα τυλιγμένο μαντήλι σε τύπο τυρμπανιού, που πιθανώς υποδηλώνει και τον ενδυματολογικό συρμό της εποχής, φέρει και η δωρήτρια που εικονίζεται στον ναό του Αγίου Αντωνίου στο Βαθύ της Καλύμνου, Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 255. Κουκιάρης, «Δύο ναοί», 183.

664. Το νεογνό παριστάνεται μεγαλόσωμο, ως νήπιο, καθισμένο στην ποδιά της μαίας, στοιχείο που, όπως έχει επισημανθεί, απαντά μάλλον με μικρότερη συχνότητα σε σύγκριση με την απεικόνισή του βυθισμένου μέσα στο νερό, Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου,* 50-51.

665. Ως προς τον αριθμό και τη γενική διάταξη των αγγέλων, η τοιχογραφία του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα συνάδει με εκείνη της μονής Λατόμου, Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου,* 45, εικ. 5. Ο ποιμένας-μουσικός, ακούγοντας το ευάρεστο νέο, έχει σταματήσει τη μελωδία του αυλού του, όπως στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι (1303) και στην Κοίμηση Οξυλίθου (τέλη 13ου αιώνα), Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι,* πίν. 11 και 40.

666. Η εικονογραφία της σκηνής βασίσθηκε σε συνδυασμό της ευαγγελικής αφήγησης και απόκρυφων κειμένων, Millet, *Recherches*, 93-169. Κωνσταντίνος Καλοκύρης, *Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος* (Αθήνα, 1956). Schiller, *Ikonographie,* τ. 1, 69-77. *RbK* II, στ. 637-662. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 109-118. Lafontaine-Dosogne, «The Infancy of Christ», ό.π. (υποσημ. 661), 208-217.



Εικ. 92. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η Υπαπαντή.

Στο νότιο τμήμα της καμάρας, σε συνέχεια του Ευαγγελισμού προς τα ανατολικά, εικονίζεται η Υπαπαντή, η οποία τιτλοφορείται με την ομώνυμη επιγραφή που αναγράφεται με λευκά κεφαλαία στο επάνω τμήμα του κυανού κάμπου (Εικ. 92). Η παράσταση οργανώνεται με βάση τον κατακόρυφο άξονα, ο οποίος υπερτονίζεται από τις στενόμακρες αναλογίες του διαχώρου, και εξαίρεται με το αρχιτεκτόνημα που δεσπόζει στο βάθος. Δεξιά στέκεται ο Συμεών, γέροντας με γκριζόλευκα μακριά μαλλιά και γενειάδα, που έχει ήδη σηκώσει στην αγκαλιά του τον μικρό Χριστό και αγγίζει με το δεξιό του μάγουλο τρυφερά το πρόσωπό του. Είναι ντυμένος με ποδήρη, γκριζογάλανο χιτώνα και ροδοκόκκινο ιμάτιο που καλύπτει το σώμα, προβάλλοντας με τις πτυχώσεις του την ανατομία των μελών. Ο Χριστός φορά χιτώνα και ιμάτιο σε τόνους της ώχρας, κρατά σφιχτά στο αριστερό του χέρι κλειστό ειλητάριο και τείνει το δεξιό προς αναζήτηση της επαφής με τη μητέρα του. Στη ζωηρή κίνηση των ποδιών του αποτυπώνεται η προσπάθεια διαφυγής του από τον εναγκαλισμό. Ο φωτοστέφανός του φέρει μαργαριτοκόσμητο σταυρό με διαπλατυσμένα σκέλη και τα συμπιλήματα *IC XC*.

Πίσω από τον Συμεών, σε δεύτερο επίπεδο και σε υψηλότερη γραμμή, σε μάλλον ανεπιτυχή απόδοση προοπτικής βράχυνσης, η προφήτισσα Άννα, με την αντίστοιχη επιγραφή *Η ΠΡΟΦΗΤΙCΑ ΑΝΝΑ* στον φωτοστέφανό της, εικονίζεται τυλιγμένη σε σκούρο λαδί μαφόριο να κρατά με το αριστερό της

χέρι ανοικτό ειλητάριο, όπου αναγράφεται η ρήση *ΤΟΥΤΟ / ΤΟ ΒΡΕΦ(ΟC) / ΟΥΡΑΝΟΝ / ΚΑΙ ΓΗΝ / ΕCΤΕΡΕ/-ΩCΕΝ*[667]. Το γεροντικό της πρόσωπο με τις βαθιές ρυτίδες στρέφεται με δέος προς τους ουρανούς. Στην αριστερή πλευρά της παράστασης, η Παναγία προσηλώνει το ανήσυχο και προστατευτικό βλέμμα της προς το παιδί της, το οποίο έχει μόλις αποχωριστεί και απλώνει το δεξιό χέρι για να το παρηγορήσει. Δίπλα της συμπιέζεται ο Ιωσήφ, ψηλόλιγνη μορφή που διακρίνεται κατά το ήμισυ. Φορά γκριζόλευκο χιτώνα και λαδί ιμάτιο και κρατά στον κόρφο του τις έμψυχες προσφορές, ένα λευκό και ένα γκρίζο πουλί, περιστέρια ή τρυγόνες[668].

Το αρχιτεκτονικό βάθος που συμβολίζει τον ναό του Σολομώντα στα Ιεροσόλυμα αποτελείται από δύο μονόχωρα, μακρόστενα κτήρια με δικλινείς στέγες επιστρωμένες με κεράμους κόκκινου και κυανού χρώματος[669]. Ανάμεσά τους προβάλλει κιβώριο με κωνική επίστεψη, που φράσσεται χαμηλά με βημόθυρα και στηρίζεται σε τρεις κιονίσκους στεφόμενους από κιονόκρανα με διάκοσμο άκανθας[670]. Πίσω από τις σφαλιστές θύρες του ιερού διακρίνεται βωμός αγίας τράπεζας, όπου βρίσκονται τοποθετημένα δύο κλειστά ειλητάρια, τυλιγμένα με κόκκινη μύρινθο. Οι κομψές, ρόδινες κολώνες του κιβωρίου δημιουργούν συνεχόμενα ημικυκλικά τόξα που στηρίζουν τον θόλο, καταλήγοντας ψηλότερα σε γκριζόλευκους μαρμάρινους προβόλους ορθογωνικής διατομής[671]. Από ευθύγραμμο λεπτό ελκυστήρα αναρτώνται με άγκιστρα δύο λευκά καντήλια[672], ενώ στο κενό ανάμεσα στα τόξα απλώνονται οι επιγραφές *ΜΡ ΘΥ* και *Ο Α(ΓΙΟC) CΥΜΕΩΝ Ο ΘΕΟΔΟΧΟC.*

667. Η παρουσία της προφήτισσας Άννας, που υμνεί το θείο Βρέφος διαμέσου του περιεχομένου του ανεπτυγμένου ειλητάριου της καθιερώνεται μέσα στον 12ο αιώνα. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 182.

668. Πρβλ. την ίδια χειρονομία του Ιωσήφ στην Παναγία Αμασγού στο Μονάγρι της Κύπρου, Boyd, «Panagia Amasgou», εικ. 19, 22.

669. Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι*, 60-61. Σταύρος Μαδεράκης, «Ο Άγιος Νικόλαος στην Αργυρούπολη Ρεθύμνης», στο *Πεπραγμένα του Ζ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου,* τ. Β2, 470-471.

670. Ο τύπος του αρχιτεκτονήματος εν γένει εμφανίζει ισχυρές αναλογίες με τον αντίστοιχο της Υπαπαντής στον Άγιο Δημήτριο του Κατσούρη στην Άρτα (τέλη 13ου αιώνα), Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες της Άρτας*, πίν. 22.

671. Παρόμοιου τύπου γεισήποδες περιθέουν και την απόληξη των οριζοντίων οικοδομημάτων εκατέρωθεν του κιβωρίου.

672. Για τα γυάλινα συνήθως κανδήλια που εικονίζονται στην παράσταση της Υπαπαντής, Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 190-191, πίν. 199, 202. Οι κανδήλες του κιβωρίου της Υπαπαντής έχει υποστηριχθεί ότι οφείλονται σε επίδραση της δυτικής τέχνης, Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι*, 124, 221, όπου και τα σχετικά παραδείγματα της μνημειακής ζωγραφικής. Βλ. επίσης, Κατσιώτη, «Άγιος Νικόλαος στα Χείλη της Τήλου», 329 και σημ. 9. Για το θέμα της απεικόνισης του Παναγίου Τάφου σε παραστάσεις του Επιταφίου Θρήνου και την αντιπαράθεση της λατινικής με την ορθόδοξη Εκκλησία σχετικά με την τελετή του Αγίου Φωτός, Βασιλική Φωσκόλου, «Απεικονίσεις του Παναγίου Τάφου και οι συμβολικές προεκτάσεις τους κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ* ΚΕ΄ (2004): 225-236. Στα Δωδεκάνησα, η ίδια λεπτομέρεια εντοπίζεται στην παράσταση της Υπαπαντής στον Άγιο Νικόλαο στα Χείλη της Τήλου, οι τοιχογραφίες του οποίου χρονολογούνται γύρω στο 1400, Κατσιώτη, «Άγιος Νικόλαος στα Χείλη της Τήλου», πίν. 141. Αναφέρουμε, μεταξύ άλλων, την τοιχογραφία της Υπαπαντής στον Άγιο Γεώργιο στο Βαθυακό της Κρήτης [Konstantinos Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete* (New York: Red Dust, 1973), 57], τις μικρογραφίες με το ίδιο θέμα σε αρμενικό χειρόγραφο των μέσων του 11ου αιώνα [Lydia Durnowo, *Armenische Miniaturen* (Köln: DuMont Schauberg, 1960), 52-53] και στο χειρόγραφο Hamilton στο Kupferstich Kabinett του Βερολίνου (13ος αιώνας) [*Byzantine Art - An European Art, 9th Exhibition of the Council of Europe* (Athens: Departement of Antiquities and Archaeological Restoration, 1964), αριθ. 286]. Παρόμοια λεπτομέρεια απαντά, ωστόσο, και σε άλλες παραστάσεις, όπως στην τοιχογραφία της Βαϊοφόρου του καθολικού του Αγίου Ηρακλειδίου της μονής του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη (Παπαγεωργίου, «Ιδιάζουσαι τοιχογραφίαι», πίν. XXIII) και σε εικόνα με σκηνές βιογραφικού κύκλου του αγίου Νικολάου από τον ναό του Αγίου Νικολάου της Στέγης στην Κακοπετριά της Κύπρου, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄, που χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα [Patterson Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas,* 38, 222-223. *Το παράδειγμα της εικόνας του Αγίου Νικολάου της Στέγης του 13ου αι. που συντηρήθηκε στη Ρώμη. Η Κύπρος και η Ιταλία την εποχή του Βυζαντίου. Εθνικό Μουσείο Palazzo Venezia (Ρώμη, 23 Ιουνίου-26 Ιουλίου 2009)*, επιμ. Ιωάννης Ηλιάδης (Λευκωσία: Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄, 2009), 96, εικ. 5] και, τέλος, στην παράσταση με θέμα τις Μυροφόρες στο Κενό



Εικ. 93. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η Υπαπαντή, λεπτομέρεια.

Η παράσταση ακολουθεί το εικονογραφικό σχήμα που επικράτησε κατά τα τέλη του 12ου αιώνα, σύμφωνα με το οποίο ο Χριστός έχει ήδη παραδοθεί από τη μητέρα του στα χέρια του Συμεών[673]. Οι δύο μορφές βρίσκονται σε στοργική περίπτυξη και η τρυφερότητα που αναδίδεται από το άγγιγμα των παρειών τους θυμίζει την παράσταση της Γλυκοφιλούσας[674] (Εικ. 93). Κοινό σημείο των δύο θεμάτων αποτελεί ο εύλογος εννοιολογικός συσχετισμός ανάμεσα στην Υπαπαντή και τη σταυρική θυσία του Χριστού και η προεικόνιση του Πάθους, το οποίο συναισθάνεται ο γέρων σπεύδοντας να εκδηλώσει τη φιλοστοργία του προς το Βρέφος[675]. Στην προκειμένη περίπτωση προτιμήθηκε η πιο επίσημη στάση του παιδιού, που παραμένει στην αγκαλιά του πρεσβυτέρου, με μόνη εκδήλωση απροθυμίας την κίνηση του χεριού του προς τα πίσω. Ο συμβολισμός του επικείμενου Πάθους αποτυπώνεται, επίσης,

Μνημείο σε χειρόγραφο του Αρμενικού Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, όπου παρόμοια καντήλια κρέμονται από κιβώριο άνωθεν του τάφου [Sirarpie Der Nersessian, *Byzantine and Armenian Studies*, τ. II (Louvain: Imprimerie Orientaliste, 1973), 69, εικ. 252].

673. Λουκ. Β΄, 22-38. Σχετικά με την εικονογραφία του θέματος: Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Ἡ Ὑπαπαντή», *ΕΕΒΣ* ΣΤ΄ (1929): 328-339. Dorothy C. Schorr, «The Iconographic Development of the Presentation in the Temple», *ArtB* 28 (1946): 17-32. Henry Maguire, «The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art», *DOP* 34-35 (1980-1981): 260-269. Réau, *Iconographie*, τ. II, 2, 261-266. *RbK* I, στ. 1134-1145. Schiller, *Ikonographie*, τ. 1, 100-104. Annemarie Weyl Carr, «The Presentation of an Icon at Mount Sinai», *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994): 239-248. Νανώ Χατζηδάκη, «Άγνωστη εικόνα του αγίου Συμεών του Θεοδόχου στη Σίφνο», *ΔΧΑΕ* περ. Δ΄, τ. ΚΔ΄ (2003): 243-256. Η παράσταση της Υπαπαντής περιελήφθη από πολύ νωρίς στο θεματολόγιο της βυζαντινής εικονογραφίας. Στα πρωιμότερα παραδείγματα, ας αναφερθεί η ψηφιδωτή παράσταση στο Kalenderhane Camii, Cecil L. Striker και Y. Doğan Kuban, «Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Third and Fourth Preliminary Reports», *DOP* 25 (1971): 256, εικ. 11.

674. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 177. Η ενθουσιώδης και συνάμα τρυφερή αντίδραση του Συμεών στη θέα του Σωτήρος Χριστού θεωρείται ότι εμπνέεται από ομιλητικά κείμενα, βλ. σχετικά Maguire, *Art and Eloquence,* 84-90.

675. Πρβλ. τη μικρογραφία του ευαγγελίου του Karahissar, όπου ο Συμεών εικονίζεται ως «γλυκοφιλών», καθώς ο Χριστός γαντζώνεται με τρόμο επάνω του, αντικρίζοντας ένα κτήριο που συμβολίζει τον μελλοντικό του τάφο, Weyl Carr, *Byzantine Illumination*, 239-241, εικ. 11, D1.

στη γυμνότητα των ποδιών του Βρέφους, απόδειξη της τρωτής, ανθρώπινης φύσης του[676]. Αναφορά στον επερχόμενο μαρτυρικό θάνατο αποτελεί και η στάση της Παναγίας που ανακαλεί παραστάσεις της Σταύρωσης[677], όπως και η θλίψη που αποτυπώνεται στη συνοφρυωμένη έκφραση του προσώπου της και το πλήρες περίσκεψης ύφος.

Μια εικονογραφική λεπτομέρεια που αξίζει να σχολιασθεί είναι τα δύο τυλιγμένα ειλητάρια που εικονίζονται τοποθετημένα, χωριστά το ένα από το άλλο, στην επιφάνεια της αγίας τράπεζας, όπου συνηθέστερα υπάρχει κλειστό ευαγγέλιο[678]. Στη μεταγενέστερη τοιχογραφία της Υπαπαντής στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου στα Χείλη της Τήλου (π. 1400), επάνω στην επιφάνεια του θυσιαστηρίου υπάρχουν, επίσης, δύο κλειστά ειλητάρια, αυτή τη φορά δεμένα μαζί με την ίδια μύρινθο διαγωνίως[679]. Στην παρουσία τους είναι πολύ πιθανό να συμβολίζεται η συνάντηση της Παλαιάς με την Καινή Διαθήκη, η οποία εκφράζεται κατεξοχήν στη συγκεκριμένη παράσταση[680].

Η σκηνή της Βάπτισης, στο δυτικό τμήμα της βόρειας πλευράς της καμάρας (Εικ. 94), έπεται της Γέννησης προς τα ανατολικά και τοποθετείται απέναντι από την Υπαπαντή. Ο Χριστός παριστάνεται γυμνός[681] και μετωπικός. Απλώνει σε ευλογία το δεξιό του χέρι, ελαφρώς μακρύτερο από το αριστερό, το οποίο είναι αμήχανα διευθετημένο με την παλάμη γυρισμένη προς τα πίσω, σε παραλληλία με τη γραμμή του κορμού. Στη δεξιά όχθη του ποταμού εικονίζεται ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος με το πόδι του αιωρούμενο μεταξύ στεριάς και νερού. Φορά λαδοπράσινο ιμάτιο, που αφήνει γυμνό τον δεξιό του ώμο και με το δεξιό του χέρι αγγίζει την κεφαλή του Χριστού. Στην αριστερή πλευρά, ένας μόνον άγγελος, με γκριζογάλανο χιτώνα και ροδοκόκκινο ιμάτιο, διακονεί προσφέροντας το λέντιο[682]. Τα κόκκινα υποδήματά του είναι πλουμιστά με λευκά πετράδια.

Στην κορυφή της παράστασης, έπειτα από μεγάλο κενό που μεσολαβεί λόγω των υπερβολικά στενόμακρων αναλογιών της παράστασης, ένα μικρό τμήμα κύκλου συμβολίζει τους ουρανούς. Το τοπίο δηλώνεται με τρόπο συμβατικό. Ο ζωγράφος διαγράφει αδρά τις κοφτές όχθες του Ιορδάνη

676. Maguire, «The Iconography of Symeon», ό.π. (υποσημ. 673), 267. Για το ανάστροφο πέλμα σε απεικονίσεις του Χριστού, αλλά και το συμβολισμό των γυμνών, σταυρωμένων ποδιών του, Γεώργιος Σωτηρίου, «Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου (Πρόδρομος τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους)», *ΑΕ* 1953-1954: 87-91. Stylianou, *Painted Churches,* 166, εικ. 85. Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη, «Η Παναγία Γλυκοφιλούσα και το "ανακλινόμενον βρέφος" σε εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου», *ΔΧΑΕ* ΙΣΤ΄ (1991-2): 228-236. Η ίδια, «Christ the Lamb and the Ενώτιον of the Law in a Wall Painting of Araka», *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994): 53-58. Ο υπαινιγμός της σταυρικής θυσίας μέσω άλλων εικονογραφικών θεμάτων αποτελεί κοινό τόπο στη βυζαντινή τέχνη, Branislav Todić, «Anapeson. Iconographie et signification du thème», *Byz* 64 (1994): 134-160.

677. Maguire, «The Depiction of Sorrow», 144-146. Στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, η Παναγία της Σταύρωσης κρατά με το αριστερό της χέρι το άκρο του ενδύματός της ακριβώς όπως και στην παράσταση της Υπαπαντής.

678. Σε άλλες περιπτώσεις παρατηρείται η ύπαρξη ενός μεγάλου ειλητάριου, όπως στην Αγία Μαρίνα στον Μουρνέ Κρήτης (1300), Τζένη Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίνας στον Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιογραφικός κύκλος της αγίας Μαρίνας», *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994): 214, εικ. 3.

679. Κατσιώτη, «Άγιος Νικόλαος στα Χείλη της Τήλου», πίν. 141. Κώδικας και ειλητάριο εικονίζονται στην αγία τράπεζα στην παράσταση της Υπαπαντής των Αγίων Αναργύρων Κηπούλας στη Μάνη (1265), Δρανδάκης, «Άγιοι Ἀνάργυροι Κηπούλας», 105, πίν. 26β.

680. *PG* 129, 896. Weyl Carr, «The Presentation of an Icon at Mount Sinai», ό.π. (υποσημ. 673), 242-244, εικ. 4.

681. Η προσκόλληση στην απεικόνιση του γυμνού Χριστού θεωρείται αρχαϊκό στοιχείο κατά την παλαιολόγεια περίοδο, κατά την οποία ο Χριστός φορά συνήθως περίζωμα, Belting, Mouriki και Mango, *Pammakaristos*, 64. Chassoura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos*, 115. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 94. Γυμνός εικονίζεται ο Χριστός και στον Άγιο Νικόλαο της Ροδιάς (αρχές 13ου αιώνα), Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες της Άρτας,* 53, εικ. 25.

682. Η σύμβαση αυτή ισχύει γενικώς στη βυζαντινή τέχνη, σε περιπτώσεις που ο καλλιτέχνης επιθυμεί να δηλώσει το πλήθος, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* εικ. 57.



Εικ. 94 . Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η Βάπτιση.

και αποτυπώνει τον αντικατοπτρισμό του φωτός στην επιφάνεια των νερών με λευκές παράλληλες γραμμές στη δεξιά μόνο πλευρά. Κάτω από χαμηλό δενδρύλλιο με φουντωτό φύλλωμα και δισχιδή κορμό τοποθετείται η αξίνη της ευαγγελικής αφήγησης[683]. Η προσωποποίηση του Ιορδάνη, μια ημίγυμνη γεροντική μορφή με κοντά λευκά μαλλιά και στρογγυλή γενειάδα, τυλιγμένη στο κόκκινο περίζωμά της, κρατά λευκό άωτο αγγείο, από όπου εκχέεται νερό[684]. Χαρακτηριστική εικονογραφική

683. Το στοιχείο αυτό αναφέρεται στην ευαγγελική ρήση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου «ἤδη δὲ καὶ ἡ ἀξίνη πρὸς τὴν ρίζαν τῶν δένδρων κεῖται, πᾶν οὖν δένδρον μὴ ποιοῦν καρπὸν καλὸν ἐκκόπτεται καὶ εἰς πῦρ βάλλεται», Ματθ. γ΄, 10-11. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 123. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 261-262 (όπου μάλιστα η παράσταση συνοδεύεται από εκτεταμένη επιγραφή με το σχετικό χωρίο). Το εργαλείο που εικονίζεται στις σκηνές της Βάπτισης ταυτίζεται μάλλον με τσεκούρι ή πέλεκυ, παρά τον χαρακτηρισμό του ως αξίνη, Λιβέρη, «Γεωργικά εργαλεία», 282-283.

684. Η προσωποποίηση του ποταμού εμφανίζεται στις πρώτες κιόλας απεικονίσεις του θέματος, Deichmann, *Ravenna,* εικ. 41. Για τις μορφές της προσωποποίησης σε διάφορες περιόδους της βυζαντινής τέχνης, Kono Keiko, «The Personifications of the Jordan and the Sea: Their Function in the Baptism in Byzantine Art», στο *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, 161-212. Η προσωποποίηση της θάλασσας παραλείπεται στην τοιχογραφία του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, βλ. σχετικά Μαγδαληνή Παρχαρίδου, «Η προσωποποίηση της θάλασσας στην υστεροβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική», στο *Α΄ Συνάντηση των Βυζαντινολόγων της Ελλάδος και της Κύπρου (Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 25-27 Σεπτεμβρίου 1998). Εισηγήσεις, περιλήψεις ανακοινώσεων* (Ιωάννινα: Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 1999), 162-163. Maria Vittoria Marini Clarelli, «Personificazioni, metafore e allegorie nell'arte paleologa», στο Iacobini και Della Valle, *L'arte di Bisanzio,* 56.



Εικ. 95. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Οι δράκοντες, λεπτομέρεια από τη Βάπτιση.

λεπτομέρεια συνιστούν οι έξι κεφαλές των δρακόντων που προβάλλουν στις όχθες διατεταγμένες ανά τρεις, σε ισόρροπη αντιστοιχία εκατέρωθεν του Χριστού, να τον απειλούν με τα χαίνοντα στόματα και τα λευκά αιχμηρά τους δόντια[685] (Εικ. 95). Στην οργάνωση των στοιχείων της παράστασης εν γένει ακολουθείται η καθιερωμένη εικονογραφία του θέματος[686] και επαναλαμβάνεται εμπλουτισμένος ο τύπος του ασκηταριού του Αγίου Νικήτα της Δαματριάς.

Ο χριστολογικός κύκλος συνεχίζεται στη βόρεια πλευρά της καμάρας με την παράσταση της Έγερσης του Λαζάρου (*Η ΕΓΕΡCΙC ΤΟΥ / ΛΑΖΑΡΟΥ*) (Εικ. 96). Η τοιχογραφία έχει υποστεί σοβαρές απώλειες και χρωματικές απολεπίσεις και η κάτω πλευρά της, όπου θα εικονίζονταν οι αδελφές του Λαζάρου, έχει καταπέσει[687]. Στην αριστερή πλευρά, ο Χριστός με γοργό και αποφασιστικό βηματισμό προσέρχεται στο σημείο του τάφου κρατώντας κλειστό ειλητάριο στο αριστερό του χέρι και απλώνοντας το δεξιό του χέρι σε χειρονομία λόγου. Παρακολουθώντας την έντονη κίνησή του, η άκρη του βαθυκύανου ιματίου του σχηματίζει κυματιστό απόπτυγμα. Τον ακολουθούν οι απόστολοι Πέτρος και Θωμάς, που

685. Ο Ορλάνδος είχε ταυτίσει τα συγκεκριμένα όντα με καρχαρίες: «...γραφικὸν στοιχεῖον παρουσιάζουσιν ἐπίσης καὶ αἱ ἀνώμαλαι ὄχθαι τοῦ ποταμοῦ, μάλιστα δὲ μεγάλαι κεφαλαὶ ἰχθύων τεταγμέναι ἀνὰ τρεῖς ἐφ' ἑκάστης ὄχθης. Τὰ χαίνοντα στόματα τῶν ἰχθύων αὐτῶν, ὡπλισμένα διὰ πολλῶν λευκῶν ὀδόντων μαρτυροῦν ὅτι περὶ καρχαριῶν πιθανώτατα πρόκειται...» («Μνημεῖα τῆς Ρόδου», 122-124, εικ. 107).

686. Για την εννοιολογική σχέση της Βάπτισης με την Ανάσταση, Zaga Gavrilović, «La Résurrection d'Adam : une réinterprétation», *CahArch* 27 (1978) [= *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art* (London: Pindar, 2001): 1-27]. Η Βάπτιση του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα ως προς τη διάταξή της θυμίζει την ανάλογη στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στη Μεγάλη Καστάνια της Μάνης, Δροσογιάννη, *Άγιος Ἰωάννης Πρόδρομος*, πίν. XVIII.

687. Σύμφωνα με τον Ορλάνδο, δεν θεωρείται πιθανό να είχαν απεικονισθεί οι αδερφές του Λαζάρου στην παράσταση του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 125-126.



Εικ. 96. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η Έγερση του Λαζάρου.

αποδίδονται σε ισότιμη με αυτόν κλίμακα[688]. Η παρατακτική τους τοποθέτηση επιτείνεται από την ομοιομορφία των στάσεων και των κινήσεών τους. Ο Λάζαρος είναι όρθιος μπροστά στο άνοιγμα του ταφικού μνημείου με την αετωματική επίστεψη[689]. Το κεφάλι του δεν έχει σωθεί. Είναι τυλιγμένος σφιχτά με τις λευκές κειρίες, την άκρη των οποίων βαστά με αίσθημα αποστροφής μια ανδρική, αγένεια μορφή σε μικρότερη κλίμακα, ντυμένη με κοντό, κόκκινο, χειριδωτό χιτώνα[690].

688. Ο περιορισμένος αριθμός των αποστόλων, που επιβάλλεται και από την έλλειψη χώρου, αποδεικνύει μια προσκόλληση σε παλαιότερα και πιο συντηρητικά πρότυπα, καθώς από τις αρχές του 13ου αιώνα ο όμιλος των ακολούθων του Χριστού αυξάνεται προοδευτικά. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 134. Πρβλ. την πολυπρόσωπη παράσταση στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας (δεύτερο μισό 13ου αιώνα), Δρανδάκης, «Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας», 46, πίν. 12α. Αντιθέτως, στα παραδείγματα με τους ολιγάριθμους ομίλους ανήκει η Όμορφη Εκκλησιά της Αίγινας (Φωσκόλου, *Η Όμορφη Εκκλησιά*, πίν. 23) και ο Σωτήρας στο Αλεποχώρι (Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα*, 23-24).

689. Πρβλ. το ταφικό μνημείο στην ίδια παράσταση στους Αγίους Αναργύρους στη Μίνα (δεύτερο μισό 13ου αιώνα), Δρανδάκης, «Ἔρευναι εἰς τὴν Μάνην», 225. Η σταδιακή εγκατάλειψη της απεικόνισης του τάφου ως σπηλαιώδους ανοίγματος και η προτίμηση σε αρχιτεκτονικές μορφές του εκδηλώνεται κατά τον 12ο αιώνα, Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria,* 188. Η δίρριχτη στέγη στην εξεταζόμενη τοιχογραφία παρουσιάζει αναλογίες με παρόμοιες που εικονίζονται σε δύο τετράπτυχα της μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά (αρχές 13ου αιώνα), Μανάφης, *Σινά. Οι Θησαυροί της Μονής,* 148, εικ. 17, 158, εικ. 28.

690. Η χαρακτηριστική κίνηση της κάλυψης της μύτης του για να προστατευθεί από τη δυσωδία της αποσύνθεσης παραλείπεται, όπως και στην αντίστοιχη παράσταση στην Όμορφη Εκκλησιά της Αίγινας, Φωσκόλου, *Η Όμορφη Εκκλησιά,* 149.



Εικ. 97. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η Βαϊοφόρος.

Η παράσταση της Βαϊοφόρου, παραπλεύρως της Υπαπαντής στο νότιο μισό της καμάρας, αποτελεί τον αντίποδα της Έγερσης του Λαζάρου ως συνεχόμενο ευαγγελικό επεισόδιο και συνοδεύεται από την επιγραφή *Η ΒΑΙΩΦΟΡΟC*[691] (Εικ. 97). Ο Χριστός εισέρχεται θριαμβευτικά στα Ιεροσόλυμα, καθισμένος πλαγίως σε λευκό υποζύγιο[692], με κατεύθυνση προς τα ανατολικά. Φορά καστανέρυθρο χιτώνα με πολύπλευρο, ακανόνιστο άνοιγμα στον λαιμό και βαθύ κυανό ιμάτιο που καλύπτει τον αριστερό του ώμο και διπλώνει στο ύψος των γονάτων. Στα πέλματά του διακρίνονται σανδάλια με λεπτές ταινίες. Με το βλέμμα του στραμμένο στην πόλη που ετοιμάζεται να τον υποδεχθεί πανηγυρικά[693], ο Κύριος υψώνει το δεξιό του χέρι ευλογώντας το πλήθος που τον αναμένει, με τον αντίχειρα ενωμένο με τον παράμεσο, και κρατά στο αριστερό λευκό ειλητάριο, συγκρατώντας ταυτοχρόνως το άκρο από τον

691. Ματθ. κα΄, 1-9. Μάρκ. ια΄, 1-10, Λουκ. ιθ΄, 29-40, Ιωάν. ιβ΄, 12-15.

692. Σύμφωνα με άλλη ερμηνεία η ράχη του όνου αντικαθιστά τον θρόνο του Χριστού, Maguire, *Art and Eloquence,* 68-74.

693. Η παραλλαγή της στροφής του κεφαλιού του Χριστού προς τους αποστόλους που τον ακολουθούν σημειώνεται μεταξύ άλλων στις παραστάσεις του Αγίου Γεωργίου στο Κουρμπίνοβο (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* 140-141), στον Άι-Στράτηγο Μπουλαριών και στους Αγίους Θεοδώρους Καφιόνας της Μάνης (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης,* 440, εικ. 52 και 91, εικ. 17). Τον ίδιο τύπο ακολουθεί και η παράσταση της Βαϊοφόρου στην εκκλησία του Ταξιάρχη Μιχαήλ στη θέση Έμπολας στο Βαθύ της Καλύμνου, που έχει χρονολογηθεί στα μέσα του 14ου αιώνα, Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 236, εικ. 12.



Εικ. 98. Ρόδος. Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Ο Χριστός, λεπτομέρεια από τη Βαϊοφόρο.

χαλινό[694] (Εικ. 98). Δίπλα του, μισοκρυμμένος πίσω από το ζώο, εικονίζεται ο απόστολος Πέτρος με τρόπο που επιχειρεί ατέχνως να δηλώσει την επαλληλία των δύο, αλλά καταλήγει στη δημιουργία μιας αφύσικης και υπερύψηλης φιγούρας. Ο ακόλουθος του Χριστού φορά γκριζογάλανο χιτώνα και καστανό ιμάτιο που συγκρατεί εν είδει επιδέσμου τον αγκώνα του.

Στην αριστερή πλευρά συνωθείται ο μικρός όμιλος Ιουδαίων που προσδοκά την έλευση του Κυρίου. Διακρίνονται δύο ηλικιωμένοι άνδρες με μακριές, γκρίζες γενειάδες που έχουν τα κεφάλια τους τυλιγμένα με κεφαλομάντηλα και μία μάλλον γυναικεία μορφή με κόκκινο κεφαλόδεσμο. Πίσω τους διαγράφονται οι δίρριχτες στέγες της Ιερουσαλήμ, ενώ σε δεύτερο επίπεδο εικονίζεται ένα μικρό αγόρι που έχει αναρριχηθεί σε φοίνικα και χειρονομεί ζωηρά. Ο κορμός του δένδρου, σε σχήμα πλεξούδας που δηλώνει συμβατικά τη διαμόρφωση του ξύλου, ξεχωρίζει πίσω από το σώμα του ζώου. Χαμηλά, στο περιθώριο του κεντρικού επεισοδίου, μια ομάδα τριών παιδιών συμμετέχει στην τιμητική υποδοχή του Σωτήρος: το ένα από αυτά γδύνει το μεσαίο τραβώντας με ζωηρές κινήσεις τον λευκό του χιτώνα, ενώ το τρίτο παιδάκι στρώνει κόκκινο ένδυμα στον δρόμο του Χριστού (Εικ. 99). Η παιγνιώδης διάθεση της σκηνής προσδίδει στο γεγονός τη δροσιά ενός καθημερινού και χαριτωμένου στιγμιότυπου[695].

Στη σύνθεση διαπιστώνεται και πάλι ότι τα υιοθετούμενα πρότυπα απορρέουν από την παλαιότερη εικονογραφική παράδοση[696], ενώ ακολουθείται ο σπανιότερος «αντίστροφος» τύπος, από τα

694. Angiolini Martinelli, «S. Giovanni Vardas», 558, εικ. 2.

695. Σοφία Γερμανίδου, «Το απεκδυόμενο παιδίο της Βαϊοφόρου. Στοιχείο ρεαλισμού ή συμβολισμού;», *Porphyra* 23 (2015): 87-95. Βλ. επίσης Doula Mouriki, «The Theme of the "Spinario" in Byzantine Art», *ΔΧΑΕ* ΣΤ΄ (1970-1972): 61-63. Ivana Jevtić, «Sur le symbolisme du Spinario dans l'iconographie de l'Entrée à Jerusalem. Deux représentations inédites dans les églises serbes», *CahArch* 47 (1999): 119-126. Hennessy, *Images of Children in Byzantium*, ό.π. (υποσημ. 364), 70-71, πίν. 2.19.

696. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου,* 194-195. Ο θριαμβευτικός χαρακτήρας της παράστασης ανάγεται στις απεικονίσεις αυτοκρατορικών θριάμβων (adventus), Ernst Kantorowitcz, «The King's Advent», *ArtB* 26 (1944): 215-216. Για το εικονογραφικό θέμα, Millet, *Recherches*, 255-284. *RbK* II, στ. 22-30. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 135-142. Tania Velmans, «Observations sur



Εικ. 99. Ρόδος. Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Παιδιά, λεπτομέρεια από τη Βαϊοφόρο.

δεξιά προς τα αριστερά, μιας και αυτός προσαρμόζεται καλύτερα στη φορά και την ακολουθία του εικονογραφικού προγράμματος[697]. Συντηρητικό χαρακτήρα έχει, επίσης, η προσθήκη ενός μόνον αποστόλου[698], αλλά και η απεικόνιση του ζώου με τον λαιμό όρθιο και το κεφάλι του υψωμένο[699]. Ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια αποτελεί το ημίγυμνο παιδάκι που αποχωρίζεται τα ενδύματά του με τη βοήθεια του ντυμένου συνομηλίκου του[700], μιας και συνήθως η απεκδυόμενη μορφή γδύνεται μόνη της[701]. Ένα δευτερεύον εικονογραφικό στοιχείο που αξιολογείται θετικά ως προς την καλλιτε-

l'emplacement et l'iconographie de l'Entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie (Géorgie)», στο *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye* (Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1982), 471-481. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 193-196. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 189-194.

697. Παρόμοια διάταξη στην παράσταση της Βαϊοφόρου στη Νέα Μονή Χίου έχει ερμηνευθεί ως αποτέλεσμα της πρόθεσης των δημιουργών να κατευθύνουν τη φορά της προς το κύριο τμήμα του ναού, Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου,* 194. Τον ίδιο τύπο ακολουθεί και η Βαϊοφόρος στη μονή Δαφνίου, Diez και Demus, *Byzantine Mosaics,* πίν. 92.

698. Ένας απόστολος εικονίζεται στην παράσταση της Βαϊοφόρου στην κρύπτη του Οσίου Λουκά, Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς,* 79, εικ. 80.

699. Βλ. την ίδια παράσταση στη Bojana της Βουλγαρίας (1259), Dimitrov, *Boyana Church*, 8. Σε αρκετά παραδείγματα του 13ου αιώνα, ο όνος σκύβει για να αντιμετωπίσει, άλλοτε με διάθεση παιχνιδιάρικη και άλλοτε ενοχλημένος και απειλητικός, τα παιδάκια. Με αυτήν τη μορφή εικονίζεται το υποζύγιο στην Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας (Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Ὄμορφη Ἐκκλησιά*, πίν. 26) και στους Ταξιάρχες της Δεσφίνας (Σωτηρίου, «Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης», πίν. 30). Από την περιοχή της Δωδεκανήσου αναφέρονται τα παραδείγματα στον Ταξιάρχη στον Έμπολα της Καλύμνου (μέσα 14ου αιώνα), στην Αγία Μαρίνα Νεράς της Σύμης, στην Αγία Τριάδα στα Νικειά της Νισύρου και στην Παναγία την Καθολική στην Πυλώνα της Ρόδου, όλα του 15ου αιώνα, Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 234-235, σημ. 60. Για την απεικόνιση του πώλου που ακολουθεί τον όνο σε ορισμένες παραστάσεις του θέματος, Γκιολές, «Ἅγιος Θεόδωρος Ἄνω Πούλας», 285-286.

700. Πρβλ. την ίδια παράσταση και στον Άγιο Νικόλαο της Αγόριανης (π. 1300), Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», 124, πίν. 25. Η εικονογραφική προέλευση του θέματος θα πρέπει, πιθανότατα, να αναζητηθεί στην παράσταση της Βάπτισης, βλ. λ.χ. τη Βάπτιση του Χριστού της Νέας Μονής Χίου [Doula Mouriki, «Les mosaïques de la Nea Moni de Chios», *CorsiRav* 31 (1984): 390, εικ. 12] και τη μικρογραφία με τη Βάπτιση του πλήθους στον χειρόγραφο κώδικα 146 των Ομιλιών του αγίου Γρηγορίου του Ναζιανζηνού που βρίσκεται στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας (Lazarev, *Pittura bizantina*, εικ. 227).

701. Στα πρωιμότερα παραδείγματα ανήκει η τοιχογραφία στο Çavusin της Καππαδοκίας (964-965) (Jerphanion, *Églises*



Εικ. 100. Ρόδος. Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η Σταύρωση.

χνική πρόθεση του ζωγράφου είναι η απόδοση των επάλληλων φλύδων του κορμού της φοινικιάς με τρόπο που να αποτυπώνει, κατά το δυνατόν φυσιοκρατικά, την ιδιαίτερη μορφή του συγκεκριμένου δένδρου[702].

Συνεχόμενα με την παράσταση της Έγερσης του Λαζάρου, στο ανατολικό άκρο του βόρειου μισού της καμάρας εικονίζεται, σε ευρύτερο των προηγουμένων διάχωρο, η Σταύρωση (Εικ. 100). Το επάνω

rupestres, τ. ΙΙ, πίν. 141.2). Το θέμα είναι αγαπητό τόσο σε μνημεία συνδεόμενα με υψηλές χορηγίες, όπως στην Capella Palatina της Σικελίας (Demus, *Norman Sicily*, πίν. 20b), όσο και σε εκκλησίες της περιφέρειας, όπως στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι και στην Κοίμηση Οξυλίθου Ευβοίας (Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι,* 63-64, πίν. 14, 118, πίν. 43) και στο καθολικό του Αγίου Ηρακλειδίου της μονής του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη (Παπαγεωργίου, «Ἰδιάζουσαι τοιχογραφίαι», πίν. XXIII). Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα το δηλωτικό άρρενος φύλο του δηλώνεται με σχετική πιστότητα. Αναφέρουμε ενδεικτικά τις παραστάσεις στον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στο Γεράκι (τέλη 13ου αιώνα) (Μουτσόπουλος και Δημητροκάλλης, *Γεράκι,* 38, εικ. 24), στο Παλιομονάστηρο του Βρονταμά (Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο Βρονταμᾶ», 180, πίν. 90) και στον Άγιο Νικόλαο Αγόριανης στη Λακωνία (π. 1300) (Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», 124, πίν. 25).

702. Στην ίδια παράσταση στον Ταξιάρχη στον Έμπολα της Καλύμνου, η υφή του ξύλου έχει αποδοθεί με κάθετες και οριζόντιες, διασταυρούμενες γραμμές, Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 236, εικ. 12. Η μέριμνα των ζωγράφων για την ορθή απόδοση της φοινικιάς επισημαίνεται ήδη στην ψηφιδωτή παράσταση της Νέας Μονής Χίου και στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου της Στέγης στην Κακοπετριά, όπου ο κορμός δηλώνεται με κατακόρυφα τοποθετημένους, συνεχόμενους κόμβους (Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 195, πίν. 253. Stylianou, *Painted Churches,* 57, εικ. 20). Με τον ίδιο τρόπο αποδίδεται και στην Παναγία του Μουτουλλά [Παπαγεωργίου, «Ἰδιάζουσαι τοιχογραφίαι», πίν. XXIX. Στυλιανός Περδίκης και Διομήδης Μυριανθεύς, *Ο ναός της Παναγίας στον Μουτουλλά,* Οδηγοί Βυζαντινών Μνημείων της Κύπρου (Λευκωσία: Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, 2009), 29]. Σε αρκετές περιπτώσεις, όμως, παρατηρείται ότι δεν καταβάλλεται προσπάθεια να ταυτιστεί το εικονιζόμενο δένδρο με φοίνικα, αλλά ο κορμός του σχεδιάζεται απλός, χωρίς φυσιοκρατική διάθεση, όπως για παράδειγμα στην παράσταση στον ναό της Μεταμόρφωσης στο Πυργί Ευβοίας, Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Τοιχογραφίες στήν Εὔβοια», 19, πίν. 6α. Παρόμοια διαμόρφωση του κορμού παρατηρείται στο δένδρο της Βαϊοφόρου στο ψηφιδωτό της μονής Δαφνίου, όπου οι κόμβοι αποδίδονται δισχιδείς, σχηματίζοντας ιχθυάκανθα, Diez και Demus, *Byzantine Mosaics,* πίν. 92.



Εικ. 101. Ρόδος. Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η Σταύρωση, λεπτομέρεια.

τμήμα της τοιχογραφίας έχει υποστεί σοβαρές απώλειες της ζωγραφικής επιφάνειας: λείπει το πρόσωπο του Χριστού, το επάνω μέρος του κορμού του και το αριστερό του χέρι και όλα τα δευτερεύοντα στοιχεία της σκηνής. Ο σταυρός του μαρτυρίου αποδίδεται προοπτικά με σκιάσεις και καταλήγει σε ένα κομμάτι ξύλου τετραγωνικής διατομής, όπου προσηλώνονται με δύο ξεχωριστά καρφιά τα δύο του πόδια. Η βάση του σταυρού στον «κρανίου τόπο» στερεώνεται επάνω σε καμπύλο, βραχώδες έξαρμα που περιέχει σχηματοποιημένη νεκροκεφαλή, σαν λευκό προσωπείο σε κατά κρόταφον θέση. Το ραδινό σώμα του Χριστού, ελαφρώς καμπυλωμένο επάνω στο ξύλο και με παράλληλες τις κνήμες, τυλίγεται στη μέση με λευκό περίζωμα, διακοσμημένο εναλλάξ με άλικες και κυανές, παράλληλες γραμμές.

Στην αριστερή πλευρά, ευθυτενής η Παναγία, ντυμένη με βαθυκύανο φόρεμα, στρέφεται προς τον σταυρό σφίγγοντας στο στέρνο το βυσσινόχρωμο μαφόριο με το αριστερό της χέρι και υψώνει το δεξιό προς τον γιο της[703]. Στα πόδια της φορά κόκκινα υποδήματα, στολισμένα με πυκνές, λευκές στιγμές. Η έκφραση της οδύνης είναι έκδηλη στη στάση και στις χειρονομίες της. Πίσω της εικονίζεται φωτοστεφανωμένη γυναικεία μορφή με καστανό φόρεμα και βαθυκύανο μαφόριο, το πρόσωπο της οποίας συσπάται από τη θλίψη. Τη συνήθη θέση του στα δεξιά καταλαμβάνει ο «ηγαπημένος» μαθητής του Χριστού, ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, ο οποίος φορά φαιόλευκο χιτώνα και ρόδινο ιμάτιο που καλύπτει τον αριστερό του ώμο και δένεται σφιχτά στη μέση του. Το δεξιό χέρι του είναι ακουμπισμένο με απόγνωση στην παρειά του, ενώ το αριστερό, χαλαρό, αγγίζει τον μηρό του[704]. Το νεανικό,

703. Maguire, «The Depiction of Sorrow», 158, εικ. 65, 66. Η οδύνη της Παναγίας κορυφώνεται με τη λιποθυμία της, που ενσωματώνεται από τον 13ο αιώνα στην παράσταση, Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, 219-226, πίν. 21, 88.

704. Επισημαίνεται π.χ. στην εκκλησία του Άι-Στρατηγού στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας και στον Άγιο Γεώργιο στην Κίττα της

αγένειο πρόσωπο αυλακώνεται στα μάγουλα με αδρές γραμμές, σαν να περιγράφεται η πορεία που ακολούθησε ένα δάκρυ (Εικ. 101). Πίσω από τον Ιωάννη προστίθεται σε ελαφρώς μικρότερη κλίμακα ο ρωμαίος εκατόνταρχος Λογγίνος, που φορά κοντό στρατιωτικό χιτώνα και υψηλά κόκκινα υποδήματα. Επάνω από τον φολιδωτό του θώρακα με τα μεταλλικά ελάσματα και τα πτερύγια στους ώμους φέρει κόκκινο μανδύα με κουκούλα, που δένει στο στέρνο και καλύπτει το κεφάλι του. Στο αριστερό του χέρι σφίγγει τη λαβή του ξίφους του[705] και με το δεξιό υψωμένο σε χειρονομία ομιλίας, με τον αντίχειρα ενωμένο με τον παράμεσο, ανακοινώνει την ομολογία της πίστεώς του, αναγνωρίζοντας τη θεϊκή φύση του Χριστού[706]. Ο ρωμαίος αξιωματούχος, όπως και η θρηνωδός, εξαίρονται με την προσθήκη φωτοστεφάνου[707], στοιχείο που χαρακτηρίζει την εικονογραφία της παράστασης κατά τον 13ο αιώνα[708]. Παρόλα αυτά, η ολιγοπρόσωπη Σταύρωση, με τη λιτότητα των εκφραστικών της μέσων, ακολουθεί κυρίως αρχαϊκότερα πρότυπα, που επιβιώνουν και συνυπάρχουν με τις εικονογραφικές προσθήκες και τις καινοτομίες των προοδευτικών μνημείων[709].

Η Εις Άδου Κάθοδος, αντικριστά με τη Σταύρωση, καταλαμβάνει το ανατολικό άκρο του νότιου μισού της καμάρας του κυρίως ναού, ως επιτομή της Θείας Οικονομίας[710]. Η φθορά της τοιχογραφίας και η χρωματική απολέπιση δεν έχει επιτρέψει παρά μόνον την αδρή διατήρηση των γενικών περιγραμμάτων των μορφών. Ο Χριστός, με στητό παράστημα, είναι γυρισμένος προς τα δεξιά, απευθυνόμενος

Μέσα Μάνης (Γκιολές, «Ο ναὸς τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ», 438, εικ. 9) και στον χειρόγραφο κώδικα MS. 25 στη Βιβλιοθήκη της Ακαδημίας Επιστημών του Κιέβου (Weyl Carr, *Byzantine Illumination,* 238-239, εικ. 12Β9). Για άλλα, πρωιμότερα παραδείγματα, Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, 210-211, σημ. 4. Η στάση του Ιωάννη παρουσιάζει αναλογίες με την αντίστοιχη στη Σταύρωση στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου (π. 1200), Mango και Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos», εικ. 32.

705. Σε άλλες περιπτώσεις βαστά δόρυ, όπως στο Elmali Kilisse (Restle, *Kleinasien*, τ. ΙΙ, πίν. 183) ή στον Άγιο Γεώργιο στο Κουρμπίνοβο (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* εικ. 83).

706. «Ἀληθῶς Θεοῦ υἱὸς ἦν οὗτος», Λουκ. κγ΄, 47. Σε έναν μεγάλο αριθμό ναών της Πελοποννήσου, η παραπάνω ομολογία της πίστης του κεντυρίωνα αναγράφεται στην επιφάνεια της ασπίδας του, Δρανδάκης, «Παναγία ἡ Χρυσαφίτισσα», 378, εικ. 29. Ο ίδιος, «Παλιομονάστηρο Βρονταμᾶ», 167, πίν. 70, 71β. Γκιολές, «Ο ναὸς τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ», 438.

707. Συνήθως οι γυναίκες που συνοδεύουν την Παναγία αναφέρονται ως «μυροφόρες», Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, 102-103. Η προσθήκη φωτοστεφάνου στον Λογγίνο είναι προφανής, μιας και η λατρεία του ήταν διαδεδομένη ήδη από τον 5ο αιώνα, Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Αἱ παραστάσεις τοῦ ἑκατοντάρχου Λογγίνου καὶ τῶν μετ' αὐτοῦ μαρτυρησάντων δύο στρατιωτῶν», *ΕΕΒΣ* Λ΄ (1960-1961): 54-84.

708. Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μεσσηνιακὴ Μάνη», 194. Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα,* 25, πίν. 29.

709. Σχετικά με την εξέλιξη του θέματος στη Δύση, Dorothy C. Schorr, «The Mourning Virgin and St. John», *ArtB* 22 (1940): 61-69. Knut Berg, «Une iconographie peu connue du Crucifiement», *CahArch* 9 (1957): 319-328. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 147-152. Τον λιτό τύπο ακολουθεί και η Σταύρωση του Ταξιάρχη στον Έμπολα της Καλύμνου (τέλη 13ου αιώνα), Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 226-227. Η διάταξη του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα αντιστοιχεί στην παράσταση της Σταύρωσης στην εκκλησία της Bojana στη Βουλγαρία (1259), όπου, επίσης, οι δευτερεύουσες μορφές καταλαμβάνουν ελάχιστο χώρο πίσω από τις κεντρικές (Tschilingirov, *Die Kunst in Bulgarien*, εικ. 120) και της Αγίας Παρασκευής στον οικισμό Χόντρου Σελίνου στην Κρήτη (πρώτο τέταρτο 14ου αιώνα) (Λασσιθιωτάκης, «Ἐκκλησίες τῆς δυτικῆς Κρήτης», 140). Ομοιότητες στη σύνθεση των εικονογραφικών στοιχείων παρουσιάζει η εξεταζόμενη παράσταση με μικρογραφία αρμενικού χειρογράφου του έτους 1193, Sirarpie Der Nersessian, *Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Pères Mekhtharistes de Venise* (Paris: Éditions de Boccard, 1937), πίν. XXVIII. Στα μεσοβυζαντινά παραδείγματα ο αριθμός των μελών της γυναικείας συνοδείας της Παναγίας είναι μικρός, ενώ κατά την παλαιολόγεια περίοδο αυξάνεται, Σωτηρίου, «Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης», 186.

710. Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος, *RbK* Ι, στ. 142-148. Janko Radovanović, «Les représentations rares de la Descente aux Limbes dans la peinture serbe du XIVe siècle», *Zograf* 8 (1977): 34-46. Shigebumi Tsuji, «Destruction des portes de l'Enfer et ouverture des portes du Paradis», *CahArch* 31 (1983): 5-33. Γκιολές, «Άγιος Πέτρος Διρού», ό.π. (υποσημ. 469), 145-151. Kartsonis, *Anastasis*. Nicole Thierry, «Le thème de la Descente du Christ aux Enfers en Cappadoce», *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994): 59-66.

προς τους πρωτόπλαστους που εικονίζονται κάτω δεξιά. Έχουν σωθεί ελάχιστα ίχνη της γεροντικής μορφής του Αδάμ και, πιθανότατα, της Εύας μπροστά από αυτόν[711], ενώ στο αριστερό τμήμα, χαμηλά, διακρίνονται οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών[712], πίσω από τετράγωνη πρόσοψη σαρκοφάγου με διάκοσμο από εναλλασσόμενες πυκνές γραμμώσεις[713]. Από τον όρθιο κορμό του Χριστού θα μπορούσε να υποτεθεί ότι δεν αποδίδεται η στιγμή της ανάσυρσης των πρωτοπλάστων από το βασίλειο του Άδη, αλλά η πρόσκλησή τους προς το μέρος του[714].

Σε ολόκληρο το εύρος της καμάρας του ιερού βήματος απλώνεται η παράσταση της Ανάληψης[715] (Εικ. 102-104). Στο κέντρο θα εικονιζόταν ο αναλαμβανόμενος Χριστός μέσα σε κυκλική δόξα ανυψούμενη από τέσσερις αγγέλους, από τους οποίους διατηρούνται οι δύο, με το κεφάλι τους στραμμένο προς τα ανατολικά και τα πόδια τους λυγισμένα σε ορθή γωνία. Ο καλύτερα διατηρημένος από αυτούς, στη νότια πλευρά της καμάρας υπεράνω του ομίλου των αποστόλων, φορά λαδοπράσινο ιμάτιο, η παρυφή του οποίου ανασηκώνεται για να φανεί ο φαιόλευκος χιτώνας του, που διακοσμείται με δύο κατακόρυφες, κόκκινες ταινίες. Στα πόδια του φέρει πορφυρά υποδήματα, στολισμένα με σειρές κυκλικών λευκών λίθων[716].

Τα πρόσωπα που παρακολουθούν το συμβάν καταλαμβάνουν, διαιρεμένα ως συνήθως σε δύο ημιχόρια, το βόρειο και το νότιο μισό της καμάρας. Στο πρώτο από αυτά την κεντρική θέση κατέχει η Θεοτόκος, όρθια και μετωπική, υψώνοντας σε δέηση εμπρός και τα δύο της χέρια με τις παλάμες στραμμένες προς τα έξω[717] (Εικ. 102). Φορά βαθυκύανο χιτώνα και σκούρο καστανό μαφόριο με κεντημένα πάνω του οκτώ λευκά σταυρόσχημα κοσμήματα, ενώ ανοικτόχρωμος κεφαλόδεσμος καλύπτει την κόμη της. Το λεπτό και ευγενικό πρόσωπο της Παναγίας στηρίζεται σε έναν λεπτοκαμωμένο, τρυφερό λαιμό, ενώ το σταθερό βλέμμα της και η επισημότητα της ακίνητης στάσης προσδίδουν ιερατικότητα στην παράσταση. Τον τελετουργικό χαρακτήρα της σκηνής υπερτονίζουν οι δύο αρχάγγελοι που πλαισιώνουν συμμετρικά την Θεοτόκο, με ελαφρά στροφή προς τους δύο ισάριθμους ομίλους των αποστόλων.

Ο άγγελος στα αριστερά φορά φαιόλευκο χειριδωτό χιτώνα με γαλανές και λευκές πτυχώσεις και ιμάτιο σε τόνο της ανοικτής ώχρας, που τυλίγεται σφιχτά στη μέση και καλύπτει τον αριστερό ώμο πτυχούμενος. Υψώνει το δεξιό του χέρι προς τον αναλαμβανόμενο Χριστό με τον δείκτη τεντωμένο και κρατά στο αριστερό του χέρι τυλιγμένο ειλητάριο. Την πλούσια καστανή κόμη του συγκρατεί λεπτή, λευ-

711. Από τα σωζόμενα λείψανα προκύπτει ότι ακολουθείται ο λεγόμενος «μεσοβυζαντινός» τύπος, με τους πρωτόπλαστους να εικονίζονται μαζί στη μία πλευρά, Ελένη Δεληγιάννη-Δωρή, «Παλαιολόγεια εικονογραφία. Ο σύνθετος εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης», στο *Αντίφωνον,* 402-404.

712. Οι δύο μορφές επιβεβαιώνουν την καταγωγή του Χριστού από τη γενεά του Δαβίδ, υπογραμμίζοντας παράλληλα το δόγμα της Θείας Ενσάρκωσης, Νικόλαος Γκιολές, «Η σταυροθήκη Fieschi-Morgan καὶ οἱ παλαιότερες σωζόμενες στὴν Ἀνατολὴ παραστάσεις τῆς Εἰς Ἅδου Καθόδου», *Δίπτυχα* Γ΄ (1982-1983): 140-141. Οι προφητάνακτες εικονίζονται, μεταξύ άλλων, στον Σωτήρα στο Αλεποχώρι (Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτῆρα,* 29, πίν. 34) και στην Όμορφη Εκκλησιά της Αίγινας (Σωτηρίου, «Ἡ Ὄμορφη Ἐκκλησιά», 263, εικ. 14). Για τα πρώιμα παραδείγματα της απεικόνισης του Δαβίδ και του Σολομώντα στην Καππαδοκία, Jerphanion, *Églises rupestres*, τ. Ι, πίν, 34.1 και 66.2. Kartsonis, *Anastasis,* 186-203.

713. Πρβλ. τη σαρκοφάγο στην Εις Άδου Κάθοδο στους Αγίους Αναργύρους Κηπούλας (1265), Δρανδάκης, «Ἅγιοι Ἀνάργυροι Κηπούλας», πίν. 30α. Ο ίδιος, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης,* 330, εικ. 26. Γκιολές, «Ὁ ναὸς τοῦ Ἅι-Στρατηγοῦ», 440, εικ. 10.

714. Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Ὁ ὑμνολογικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰς τὸν Ἅδην Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ», *ΕΕΒΣ* ΙΖ΄ (1941): 113- 129.

715. Μάρκ. ιστ΄, 19, Λουκ. κδ΄, 50-52, Πράξεις των Αποστόλων Α΄, 9-12.

716. Η ίδια λεπτομέρεια έχει επισημανθεί και στον Άγιο Νικήτα της Δαματριάς.

717. Angiolini Martinelli, «S. Giovanni Vardas», 560, εικ. 3.



Εικ. 102. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η Ανάληψη, λεπτομέρεια.

κή κορδέλα που δημιουργεί τετράγωνους και καμπύλους σχηματισμούς, ενώ δύο ατίθασοι, αγκιστροειδείς θύσανοι καλύπτουν με τρόπο χαριτωμένο το μέτωπο. Το σαγόνι του είναι τετράγωνο και ισχυρό, η μύτη ελαφρώς γρυπή και το ύφος του διακρίνεται από ψυχική ένταση. Ο δεξιός άγγελος, σε παρόμοια στάση και κίνηση, φορά επίσης βαθυκύανο χιτώνα, αλλά ροδόχρωμο ιμάτιο. Το δεξιό του χέρι υψώνεται πίσω από τον φωτοστέφανο της Παναγίας, ενώ στο χαμηλωμένο δεξιό βαστά κλειστό ειλητάριο.

Εκατέρωθεν της συμπαγούς αυτής τριάδας εικονίζονται τέσσερις απόστολοι. Στη δεξιά πλευρά αναγνωρίζεται ο Παύλος, ταυτιζόμενος από τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά και από το αρχικό γράμμα Π στην κορυφή του κεφαλιού του (Εικ. 103). Ο άγιος στρέφεται προς τα δεξιά, με το βλέμμα προσηλωμένο στους ουρανούς και κρατά στο αριστερό του χέρι κλειστό κώδικα με λευκή στάχωση. Δίπλα του στέκει ο Βαρθολομαίος, με το αρχικό του ονόματός του στην ίδια θέση. Στην εγγύτερη στον άγγελο μορφή της αριστερής πλευράς, με τα γκρίζα κοντά μαλλιά και τη μακριά γενειάδα, έχει αναγνωρισθεί ο ευαγγελιστής Λουκάς[718] ή ο απόστολος Ματθαίος[719].

Μεταξύ των αποστόλων του νότιου ημιχορίου, ψηλά, αναγράφεται η ρήση: *ΟΥΤΟC ΕCΤΙ ΧC Ο ΘC Ο ΑΝΑΛΗΦΘΕΙC* [*ΑΦ' ΗΜΩΝ ΕΙC ΤΟΝ*] *ΟΥΡΑΝΟΝ*. Πρώτος από αριστερά, στην ανατολική πλευρά, εικονίζεται ο απόστολος Ιωάννης, όπως δηλώνουν τα αρχικά του ονόματός του (*ΙΩ*) δίπλα στο κεφάλι του. Πίσω του στέκονται ο Φίλιππος (*Φ*)[720], ο Ιάκωβος (*Ι*) και ο Σίμων (*C*)[721]. Από αυτούς μόνον ο Ιωάννης, με την

718. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 129, 130, εικ. 109.

719. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* 101.

720. Γκιολές, *Ἡ Ἀνάληψις,* 326, σημ. 23.

721. Περί των εικονογραφικών τύπων των αποστόλων, Γκιολές, *Ἡ Ἀνάληψις*, 322-336. Βλ. επίσης, Demus, *Norman Sicily*, 318, 351, σημ. 492. *RbK* Ι, στ. 227, 235, 238.



Εικ. 103. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η Ανάληψη, λεπτομέρεια.

ιδιότητα του ευαγγελιστή, βαστά στο δεξιό του χέρι κλειστό, σταχωμένο, μαργαριτοκόσμητο κώδικα και υψώνει το αριστερό με τον δείκτη τεντωμένο στους ουρανούς (Εικ. 104). Φορά γκριζογάλανο χειριδωτό χιτώνα με κόκκινη διακοσμητική ταινία και ρόδινο ιμάτιο και το πρόσωπό του, γεροντικό, αλλά ρωμαλέο, χαρακτηρίζεται από τη συνήθη μακριά γενειάδα και το πλατύ μέτωπο. Οι τρεις υπόλοιποι απόστολοι, τοποθετημένοι με κάποια αίσθηση του βάθους σε διαδοχικά επίπεδα, στρέφουν την προσοχή τους στην αντικρινή τους ομάδα.

Στην απέναντι πλευρά, η μισοκατεστραμμένη μορφή που ηγείται του δεξιού ομίλου και θα μπορούσε να ταυτισθεί με τον απόστολο Πέτρο υψώνει το δεξιό της χέρι σε χειρονομία θαυμασμού. Τον βαθυκύανο χιτώνα με τις κάθετες πτυχώσεις και τις κατακόρυφες, κόκκινες ταινίες καλύπτει καστανό ιμάτιο με αποχρώσεις της ώχρας στις πτυχές, το απόπτυγμα του οποίου σχηματίζει συνεχόμενες τριγωνικές απολήξεις. Δενδράκια με βλαστούς και φύλλα στη μια και στην άλλη πλευρά της καμάρας υπαινίσσονται τον υπαίθριο τόπο στο Όρος των Ελαιών, όπου διαδραματίστηκε το γεγονός.

Η διάταξη των προσώπων και των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων της παράστασης[722] ακολουθεί τα πρότυπα των τοιχογραφιών προγενέστερων ροδιακών μνημείων, όπως του Αγίου Μηνά της Λίνδου και του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι[723], που θα χρησίμευσαν

722. Στην ήδη αναφερθείσα βιβλιογραφία για το θέμα, ας προστεθούν, Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἁψῖδι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Θεσσαλονίκης», *ΑΕ* 1938: 32-53. Μαρία Παναγιωτίδη, «Ἡ παράσταση τῆς Ἀνάληψης στόν τροῦλο τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης», *ΕΕΠΣΑΠΘ* ΣΤ΄, 2 (1974): 69-82. Γκιολές, «Ἅγιος Ἰωάννης Θεολόγος Γαρδενίτσας», 36-83. Ιωάννης Βαραλής, «Εικόνα με ιδιότυπη παράσταση Ανάληψης», *ΔΧΑΕ* ΙΕ΄ (1989-1990): 166, σημ. 5.

723. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* 100-101.



Εικ. 104. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η Ανάληψη, λεπτομέρεια.

ίσως ως έμπνευση και οδηγός για τον ζωγράφο. Κοινά στοιχεία είναι η ομοιόμορφη κατανομή σε ομίλους, η απεικόνιση της Παναγίας στη βόρεια πλευρά της καμάρας και η σημείωση του ονόματος των φωτοστεφανωμένων αποστόλων σε συμπίλημα επάνω από τα κεφάλια τους[724]. Μια επιπλέον αναλογία της παράστασης με την ανάλογη στο Θάρι αφορά τη σημαίνουσα θέση που έχει αποδοθεί στον απόστολο και ευαγγελιστή Ιωάννη, έναν άγιο που έχαιρε ιδιαίτερης τιμής στα Δωδεκάνησα. Στο καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι, όμως, ο Ιωάννης εικονίζεται νέος και αγένειος[725]. Τέλος, η ευγενική μορφή της Παναγίας παρουσιάζει αναλογίες στη στάση με την αντίστοιχη στην ίδια παράσταση του Αγίου Φανουρίου[726].

Η παράσταση της Κοίμησης, που επιγράφεται με λευκά κεφαλαία *Η ΚΟΙΜΗCΙC / ΤΗC ΥΠΕΡΑ/ΓΙΑC Θ(ΕΟ-ΤΟ)ΚΟΥ*, είναι και η μόνη μαζί με την Ανάληψη που αναπτύσσεται σε εύρος (Εικ. 105), καταλαμβάνοντας το επάνω μέρος του δυτικού τοίχου της εκκλησίας[727]. Κατά τα ειωθότα, η Παναγία, τυλιγμένη με το μαφόριό της και με τα χέρια της σταυρωμένα στην επιθανάτια κλίνη, δεσπόζει στον οριζόντιο άξονα.

724. Γκιολές, *Ἡ Ἀνάληψις,* 331. Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι,* πίν. 21.

725. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* 101. Πρβλ. Κωνσταντινίδη, «Ὁ Ἅγιος Μάμας στὸν Καραβᾶ», 147.

726. Παρόμοια είναι και η στάση της Παναγίας στην ίδια παράσταση στην εκκλησία της Παναγίας Αρακιώτισσας στα Λαγουδερά, Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», εικ. 71.

727. Η τοποθέτηση της παράστασης στον δυτικό τοίχο είναι συνήθης, αν και συχνά προτιμάται για τη θέση αυτή η σκηνή της Σταύρωσης. Maguire, *Art and Eloquence*, 63. Η Κοίμηση της Θεοτόκου τοποθετείται ενίοτε και στη βόρεια πλευρά του ναού, όπως συμβαίνει στην Όμορφη Εκκλησιά στην Αθήνα (Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Ὄμορφη Ἐκκλησιά,* 15, 50), στην Κοίμηση Οξυλίθου στην Εύβοια (Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι,* 109) και στον Άγιο Νικόλαο της Ροδιάς στην Άρτα (Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες της Άρτας,* 79-83, εικ. 47-49).



Εικ. 105. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.

Το νεκροκρέβατο καλύπτει ποδέα από βαθυκύανο ύφασμα, διάστικτο με κεντήματα σε ρομβοειδείς σχηματισμούς που περικλείουν σταυρούς. Στο μέσον της κλίνης στέκεται η μεγαλόπρεπη μορφή του Χριστού που ανυψώνει με το αριστερό του χέρι την ψυχή της μητέρας του, αποδοσμένη ως σπαργανωμένο βρέφος με φωτοστέφανο[728], καθώς δύο ιπτάμενοι άγγελοι σε μικρότερη κλίμακα, με καλυμμένα τα χέρια τους, σπεύδουν με θλίψη να την παραλάβουν.

Δεξιά και αριστερά, οι απόστολοι, χωρισμένοι σε δύο ισάριθμους ομίλους, προσκυνούν το σκήνωμα και θρηνούν. Κορυφαίος του αριστερού χορού είναι ο Πέτρος, του οποίου το θυμιατό διακρίνεται ακέραιο και προβάλλεται στην ενδυτή της κλίνης, χωρίς, όμως, τα ίχνη της αλυσίδας από όπου θα ήταν αναρτημένο. Στα πόδια της Θεοτόκου σκύβει ο απόστολος Παύλος, ενώ πίσω του ακολουθούν, σε ποικίλες στάσεις πένθους, οι απόστολοι Ανδρέας, Σίμων και Θωμάς, ένας αδιάγνωστος γέρων απόστολος με μακριά, γκρίζα γενειάδα και κοντά μαλλιά και ο ευαγγελιστής Λουκάς, όπως δηλώνεται από τον κώδικα που κρατά και από το αρχικό *Λ* στην κορυφή του κεφαλιού του[729] (Εικ. 106). Στο μέσον της σκηνής, ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος προσκλίνει ευλαβικά να ασπασθεί τα χέρια της Παναγίας.

728. Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Ἡ πτερωτὴ ψυχὴ τῆς Θεοτόκου», *ΔΧΑΕ* ΣΤ΄ (1970-1972): 1-12. Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ*, 58. Maguire, *Art and Eloquence*, 59-60. Ο Χριστός βαστά την ψυχή με γυμνά χέρια, λεπτομέρεια που πηγάζει από παλαιότερα πρότυπα. Πρβλ. τις παραστάσεις στη Bojana (Dimitrov, *Boyana Church*, 21), στον Άγιο Γεώργιο στο Kurbinovo (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, εικ. 90), στην Αγία Σοφία της Αχρίδας (Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. I, πίν. 5) και στη Martorana (Demus, *Norman Sicily*, πίν, 56).

729. Δρανδάκης, «Το ασκητήριο της Ανάληψης», 88.



Εικ. 106. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η Κοίμηση της Θεοτόκου, λεπτομέρεια.

Από τον όμιλο στα αριστερά έχει διατηρηθεί σε καλύτερη κατάσταση ο Φίλιππος, νεαρός και αγένειος, ταυτιζόμενος από το αρχικό *Φ* που τον συνοδεύει. Ακριβώς πίσω από το κεφάλι της Παναγίας διακρίνονται με δυσκολία δύο ιεράρχες[730].

Στοιχείο της λιτής και συντηρητικής σύνθεσης αποτελεί η παράλειψη της δόξας που συνήθως περιβάλλει τον Χριστό και των αγγέλων που τον περιστοιχίζουν[731]. Η θέση των αποστόλων ακολουθεί την εικονογραφική παράδοση που τοποθετεί τους δύο κορυφαίους εκατέρωθεν του ιερού λειψάνου και τον Ιωάννη τον Θεολόγο σε περίοπτο σημείο στο κέντρο, ανάμεσα στη νεκρική κλίνη και τον Χριστό. Ανθρώπινοι στην έκφραση της θλίψης τους, οι μαθητές του Χριστού διαφοροποιούνται ως προς την έκφρασή τους. Άλλοι, όπως ο Φίλιππος, λυπημένοι και σοβαροί, στέκονται αγέρωχοι και αξιοπρεπείς, άλλοι συγκρατούν με δυσκολία τον πόνο τους, κάποιοι με αυλακωμένες από τη συγκίνηση τις παρειές και συσπώμενα από την οδύνη τα φρύδια έχουν ήδη λυγίσει. Ο περίλυπος Λουκάς αγγίζει με το χέρι του το πρόσωπο και ορισμένοι, οι πλέον εκφραστικοί, ανασηκώνουν την άκρη του ιματίου τους για να σκουπίσουν ένα δάκρυ[732].

730. Ο δεύτερος από αυτούς θα πρέπει να ταυτισθεί με τον άγιο Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη, λόγω της παρουσίας του αρχικού *Δ*, βλ. σχετικά Ludmila Wratislav-Mitrović και Nikolaj Okunev, «La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe», *ByzSl* 3 (1931): 138-139.

731. Πρβλ. την ίδια παράσταση στον Άγιο Νικήτα Καραβά της Μάνης (τέλη 13ου αιώνα), Γκιολές, «Άγιος Νικήτας Καραβᾶ», 174-175, πίν. 9α.

732. Maguire, «The Depiction of Sorrow», εικ. 70.

Πέραν της εύστοχης απεικόνισης της ψυχολογικής κατάστασης των εμπλεκομένων, ο ζωγράφος επιδεικνύει την ακρίβεια και την επιμέλειά του στη σχολαστική απόδοση των διακοσμητικών λεπτομερειών. Χωρίς φειδώ στη χρήση των κοσμημάτων, πλουμίζει την περίτεχνη ποδέα της κλίνης με πυκνά σταυρόσχημα κοσμήματα, που περιέχονται στους ρυθμικά επαναλαμβανόμενους ρόμβους, και αποδίδει με ευστοχία την υφή του βαρύτιμου υφάσματος, που αποτελεί κοινό τόπο σε παραστάσεις της Κοίμησης, ιδίως στα επαρχιακά μνημεία του 13ου αιώνα[733]. Είναι, τέλος, χαρακτηριστική η απουσία αρχιτεκτονικού βάθους, όπως συμβαίνει και στην ίδια παράσταση στην Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας[734].

Στηθαίοι άγιοι και αγίες

Η μεσαία ζώνη των τοίχων του ναού περιλαμβάνει μια σειρά στηθαίων αγίων. Πρώτος από τα δυτικά στον βόρειο τοίχο εικονίζεται ο άγιος Μάμας[735], μετωπικός και αγένειος, με κοντά μαλλιά[736]. Φορά ανοικτόχρωμο χιτώνα με πλατιά, διακοσμημένη παρυφή και πορφυρό μανδύα που κουμπώνει στον λαιμό και καλύπτει το δεξιό τμήμα του θώρακα. Όπως είναι σύνηθες στις απεικονίσεις του, συγκρατεί με το αριστερό του χέρι ένα ζωηρό αρνάκι, με καστανό περιλαίμιο και μακρύ, λευκό τρίχωμα, που τεντώνει τα μπροστινά του πόδια και στρέφει το κεφάλι του προς το μέρος του[737]. Στο δεξιό του χέρι ο άγιος κρατούσε έναν σταυρό, ίχνη του οποίου δεν σώζονται σήμερα, μόνον η σφιγμένη σε γροθιά παλάμη[738].

Σύμφωνα με τα κείμενα του βίου του, ο άγιος Μάμας υπήρξε ο ίδιος ποιμένας, αλλά και προστάτης και ιατρός των ποιμνίων[739]. Ο συνδυασμός του με τον άγιο Τρύφωνα, ο οποίος εικονίζεται ολόσωμος ακριβώς από κάτω, είναι συνήθης, ιδίως σε ναούς της περιφέρειας της αυτοκρατορίας που στήριζαν

733. Αντίστοιχα παραδείγματα απαντούν στην Κοίμηση Οξυλίθου (Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι,* 126, πίν. 57) και στον ναό της Παναγίας στον Άγιο Ιωάννη Ρεθύμνου (Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Ρεθύμνου*, 62-63, εικ. 68).

734. Βασιλάκη-Καρακατσάνη,*Όμορφη Έκκλησιά,* 52, εικ. 14.

735. Για τη λατρεία και την εικονογραφία του αγίου, Άννα Μαραβά-Χατζηνικολάου, «Εὐλογία τοῦ ἁγίου Μάμα», *ΔΧΑΕ* Β΄ (1960-1961): 131-137. Η ίδια, *Ο Άγιος Μάμας* (Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 1995²). *LCI* 7 (1974): 483-485. Smilka Gabelić, «Representations of St. Mamas in the Wall Painting of Cyprus» (σερβικά με αγγλικά περίληψη), *Zograf* 15 (1984): 69-75. Η ίδια, «Contribution to the Iconography of Saint Mamas and Saints with Attributes (Unpublished Fresco of St. Mamas and St. Vlasios "Voucolos"), στο *Πρακτικά του Β΄ Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου,* τ. Β΄, 577-581. Νικόλαος Μ. Μπονόβας, Αγαθονίκη Τσιλιπάκου και Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου, επιμ., *Η τιμή του αγίου Μάμαντος στη Μεσόγειο: Ένας ακρίτας άγιος ταξιδεύει, Οκτώβριος 2013-Ιανουάριος 2014*, κατάλογος έκθεσης (Θεσσαλονίκη: Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 2013).

736. Χαρακτηριστικό του φυσιογνωμικού τύπου του αγίου Μάμα είναι το «ἄκομον», η ατημέλητη, αχτένιστη κόμη του, με τους ατίθασους βοστρύχους που προεξέχουν, στεφανώνοντας το πρόσωπό του. Δρανδάκης, «Παναγία στῆς Γιαλλοῦς», 259, εικ. 4. Gerstel, «Byzantine Village Church», 175.

737. Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται το αρνάκι και στην ίδια παράσταση στον ναό του Σωτήρος στο Σπήλι Ρεθύμνου (αρχές 13ου αιώνα), Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Ρεθύμνου,* 98, εικ. 116.

738. Σε ορισμένες περιπτώσεις ο άγιος κρατά ραβδί, απαραίτητο εξάρτημα για έναν ποιμένα, όπως στην τοιχογραφία στο Elmali Kilise της Καππαδοκίας (Jerphanion, *Églises rupestres*, τ. II, πίν. 117.1), στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι Ευβοίας (Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι*, 31-33, 96, πίν. 31) και στον Άγιο Νικόλαο «στης Μαρούλαινας» (Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μεσσηνιακὴ Μάνη», 193, πίν. 135α). Το αρνί στην αγκαλιά του αγίου συμπεριλαμβάνεται στις παραστάσεις του ήδη από τον 12ο αιώνα, λ.χ. στην τοιχογραφία στην Παναγία της Κοφίνου στην Κύπρο (τέλη 12ου αιώνα), ενώ σε μεταγενέστερα παραδείγματα εικονίζεται και έφιππος σε λιοντάρι, Gabelić, «Representations of St. Mamas in the Wall Painting of Cyprus», ό.π. (υποσημ. 735), 70, εικ. 1, 2. Στην εκκλησία του Ταξιάρχη στον Μεσαναγρό της νότιας Ρόδου σώζεται μια μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου, έφιππου σε λέοντα (αδημοσίευτη).

739. Hippolyte Delehaye, «Passio Sancti Mammetis», *AnBol* 58 (1940): 126-141.

σχεδόν αποκλειστικά την οικονομία τους στις αγροτικές καλλιέργειες και την κτηνοτροφία[740]. Στην περιοχή της Δωδεκανήσου σώζεται ναός αφιερωμένος στον άγιο Μάμα στις Μενετές της Καρπάθου, ο οποίος χρονολογείται στα τέλη του 13ου ή στις αρχές του 14ου αιώνα[741], ενώ η μορφή του περιλαμβάνεται συχνά στα εικονογραφικά προγράμματα των δωδεκανησιακών εκκλησιών[742].

Σε συνέχεια του αγίου Μάμα παριστάνεται ο άγιος Προκόπιος, με νεανικό και αγένειο πρόσωπο και κοντά, βοστρυχωτά μαλλιά. Στο δεξιό του χέρι κρατά σταυρό και υψώνει το αριστερό με την παλάμη στραμμένη προς τα έξω. Ο κόκκινος χιτώνας του κοσμείται με φαρδιά, ωχροκίτρινη, επιρραμμένη ταινία σε όλο το πλάτος των ώμων και μέχρι τον λαιμό και οι χειρίδες του απολήγουν σε διάλιθα περικάρπια. Τους ώμους του σκεπάζει βαθυκύανος μανδύας που καλύπτει την αριστερή πλευρά του κορμού[743] και στη φυσιογνωμία επισημαίνεται η χαρακτηριστική διαμόρφωση των μαλλιών που καταλήγουν ευθύγραμμα μέχρι κάτω από τα αυτιά[744]. Ο εικονογραφικός τύπος που επιλέγεται είναι εκείνος του μάρτυρα, σπανιότερος σε σχέση με τον αντίστοιχο του στρατιωτικού αγίου για τη συγκεκριμένη εποχή[745].

Η σειρά των αγίων της μεσαίας ζώνης στον βόρειο τοίχο συνεχίζεται με τις προτομές του αγίου Θεοδώρου του Τήρωνα και του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη (Εικ. 107). Στο πρόσωπό τους αναγνωρίζονται σε αδρές γραμμές τα φυσιογνωμικά γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν τον καθένα από

740. Gerstel, «The Byzantine Village Church», 172-173. Η λατρεία του αγίου αναπτύχθηκε ιδιαιτέρως στην Κύπρο, έπειτα από τη μεταφορά των λειψάνων του στη Μόρφου από τον τάφο του στην Καισάρεια, Μαραβά-Χατζηνικολάου, *Ο Άγιος Μάμας*, ό.π. (υποσημ. 735), 75-76.

741. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 290-291. Ναοί τιμώμενοι στη μνήμη του αγίου σώζονται, επίσης, στη Μάνη (Κωνσταντινίδη, «Ὁ Ἅγιος Μάμας στὸν Καραβᾶ», 141-165), στην Κύπρο (Stylianou, *Painted Churches*, 246), στη Νάξο [Δημητροκάλλης, *Συμβολαὶ εἰς τὴν μελέτην*, ό.π. (υποσημ. 519), 67] και στην Κρήτη (Gerstel, «The Byzantine Village Church», 175, σημ. 43), όπου μάλιστα σώζεται ο μοναδικός γνωστός εικονογραφικός κύκλος του βίου του, στον ομώνυμο ναό δυτικά της Παλαιοχώρας Σελίνου (1355/6) [Λασσιθιωτάκης, «Ἐκκλησίες τῆς δυτικῆς Κρήτης», 175-176. Ioannis Spatharakis, A. Van den Brink και A. Verweij, «A Cycle of St. Mamas in a Cretan Church», *JÖB* 53 (2003): 229-238]. Για τον Άγιο Μάμα Μυλοποτάμου (1312-1321), Κωνσταντίνος Καλοκύρης, *Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης* (Αθήνα, 1957), 122. Απόσπασμα από το συναξάρι του αγίου σώζεται, επίσης, σε εικόνα του 14ου αιώνα που βρίσκεται στη μονή Κύκκου, *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου. 2000 χρόνια τέχνης και αγιότητος* (Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, Ιερά Μητρόπολις Μόρφου, 2000), 274, αριθ. 15 (Στυλιανός Περδίκης).

742. Όπως στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά της Ρόδου, Νικόλαος Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά (1434/5) και ο ζωγράφος Αλέξιος», *ΔΧΑΕ* ΛΓ΄ (2012): 178.

743. Χαρακτηριστική της τιμής της οποίας έχαιρε ο άγιος στα Δωδεκάνησα είναι και η ύπαρξη ενός σπανιότατου εικονογραφικού κύκλου τεσσάρων επεισοδίων του βίου του στη μονόχωρη καμαροσκέπαστη εκκλησία του Αγίου Προκοπίου στη Σύμη, που έχει χρονολογηθεί στα τέλη του 14ου αιώνα, Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 217-219. Ο ίδιος, «Ο ιστορημένος βίος του αγίου Προκοπίου στην ιπποτοκρατούμενη Σύμη», *21ο ΣΒΜΑΤ* (2001): 16-17. Στον βίο του αγίου υπάρχουν αναλογίες με τον αντίστοιχο του αγίου Ευσταθίου, καθώς και οι δύο ασπάσθηκαν τον χριστιανισμό έπειτα από όραμα, Hippolytes Delehaye, *Les légendes grecques des saints militaires* (Paris: Librairie Alphonse Picard et Fils, 1909), 77-86. Nicole Thierry, «Vision d'Eustache. Vision de Procope. Nouvelles données sur l'iconographie funéraire byzantine», στο *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο*, τ. Γ΄ (Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, ΕΕΠΣΑΠΘ, 1991), 1845-1860.

744. Πρβλ. τον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στα Χρύσαφα της Λακεδαίμονος (τέλη 13ου αιώνα), Νικόλαος Δρανδάκης, «Ὁ σταυροειδὴς ναὸς τοῦ Προδρόμου στὰ Χρύσαφα», *ΛακΣπ* 9 (1988): 316-317, εικ. 11.

745. Walter, *Warrior Saints*, 94-100. Κοσμική αμφίεση φορά ο άγιος Προκόπιος στις τοιχογραφίες καππαδοκικών εκκλησιών του 10ου αιώνα, Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, 53, 58, 113. Για την εικονογραφία του αγίου, Réau, *Iconographie*, 3.3, 1123. *ODB* 3 (1991), 1731. Γεώργιος Τσαντήλας, «Η λατρεία του αγίου Προκοπίου την περίοδο των Σταυροφόρων και η βιογραφική εικόνα του στο Πατριαρχείο Ιεροσολύμων», *ΔΧΑΕ* ΚΖ΄ (2006): 245-257. Σε εικόνα του ζωγράφου Πέτρου που βρίσκεται στη μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά και χρονολογείται στην τρίτη δεκαετία του 13ου αιώνα, η πολυτελής ενδυμασία του αγίου που εικονίζεται ως υψηλόβαθμος αξιωματούχος συμπληρώνεται με το «μανιάκιον» και το ξίφος που κρατά στο αριστερό του χέρι, υπογραμμίζοντας έτσι, παράλληλα, τη στρατιωτική ιδιότητα του πρώτου παλαιστινιακού μάρτυρα, Doula Mouriki, «Four Thirteenth-century Sinai Icons by the Painter Peter», στο Korać, *Studenica et l'art byzantin*, 343-344. Μανάφης, *Σινά. Οι θησαυροί της Μονής*, 113-114, 174, εικ. 47.



Εικ. 107. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης.

αυτούς. Ο Τήρων, με λεπτότερο πρόσωπο, έχει κοντά, μέχρι το ύψος του λαιμού, καστανά μαλλιά που δεν εξέχουν από το περίγραμμα της κεφαλής του και μακριά, πλούσια, καστανή γενειάδα. Στο κεφάλι του φέρει στέφανο με μονή σειρά λευκών λίθων και μεγαλύτερου μεγέθους πετράδι στο μέσον[746]. Στην απολεπισμένη τοιχογραφία του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη ξεχωρίζουν τα πυκνά, φουντωτά και σγουρά μαλλιά και η γενειάδα που απολήγει σε αιχμηρό άκρο[747](Εικ. 107). Τους παρεμφερείς φυσιογνωμικούς τύπους των δύο ομώνυμων αγίων διαφοροποιούν, ως συνήθως, ανεπαίσθητες εικονογραφικές λεπτομέρειες, που αφορούν το μήκος και το σχήμα της γενειάδας και τη διευθέτηση της κόμης[748].

Οι δύο κατεξοχήν στρατιωτικοί άγιοι[749] εικονίζονται εδώ, όπως και ο άγιος Προκόπιος, στον σπανιότερο εικονογραφικό τύπο τους, ως μάρτυρες, με κοσμική αμφίεση. Αντί της στρατιωτικής εξάρτυσης

746. Το απλό διάδημα που στέφει τα κεφάλια των αγίων ανάγεται σε χρόνους κομνήνειους, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo,* πίν. 102, 103, 104, 114.

747. Σε περιπτώσεις απεικόνισής τους στον τύπο του στρατιωτικού, μικρές διαφοροποιήσεις στην εξάρτυσή τους δηλώνουν τον διαφορετικό βαθμό τους στην ιεραρχία, Nikolaos Oikonomides, «Le dédoublement de saint Théodore et les villes d'Euchaïta et d'Euchaneia», *AnBol* 104 (1986): 327-335. Alexander Kazhdan και Henry Maguire, «Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art», *DOP* 41 (1991): 8, 13, εικ. 12-16. Maguire, *Icons of Their Bodies,* 20-23, εικ. 11-15. Ο ίδιος, «Disembodiment and Corporeality in Byzantine Images of the Saints», στο *Iconography at the Crossroads. Papers from the Colloquium Sponsored by the Index of Christian Art (Princeton University, 23-24 May 1990)*, επιμ. Brendan Cassidy (Princeton, N.J.: Princeton University), 1993, 76-77.

748. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 157, 270, 295.

749. Για τη δημιουργία και την εξέλιξη της λατρείας των αγίων: Αντώνιος Σιγάλας, «Ἀνωνύμου Βίος καὶ ἀνατροφὴ τοῦ ἁγίου Θεοδώρου τοῦ Τήρωνος», *ΕΕΒΣ* Β΄ (1925): 220-226. *LCI* 8, 447-451. Alexander Kazhdan, «Military Notes», *Byz* 35 (1983): 544-545. Walter, «The Intaglio of Solomon in the Benaki Museum» ό.π. (υποσημ. 516), 35-42. Ο ίδιος, «Theodore, Archetype of the Warrior Saint», *REB* 57 (1999): 163-210. Ο ίδιος, *Warrior Saints*, 44-66. Κωνσταντίνος Χαραλαμπίδης, «Η πρώιμη εικονογραφία του αγίου Θεοδώρου», *Βυζαντινά* 16 (1991): 117-141. *ODB* 3, 2047-2049. Παπαμαστοράκης, «Ιστορίες και ιστορήσεις», 213-230.

που τους χαρακτηρίζει συνήθως, κρατούν στα χέρια τους μαρτυρικούς σταυρούς και προτείνουν τις παλάμες τους στο στήθος στην τυπική χειρονομία των αγίων αυτής της κατηγορίας. Η απεικόνισή τους με αυλικά ενδύματα, πέραν της πρόθεσης να δοθεί έμφαση στον μαρτυρικό τους θάνατο και να εξαρθεί ο χαρακτήρας τους ως στρατιωτών της χριστιανικής πίστης, έχει συνδεθεί κυρίως με τις στηθαίες παραστάσεις τους[750].

Δίπλα στον άγιο Θεόδωρο τον Στρατηλάτη εικονίζεται ο άγιος Κοσμάς. Η φθορά της ζωγραφικής έχει επιφέρει τέτοια αλλοίωση, ώστε μόνον το γενικό περίγραμμα της μορφής και της ενδυμασίας του είναι ορατά. Ξεχωρίζει το αγένειο πρόσωπο με τα νεανικά χαρακτηριστικά, ο ανοικτόχρωμος, χειριδωτός χιτώνας του και η κόκκινη χλαμύδα που τον καλύπτει. Ο άγιος κρατά διαγωνίως κυλινδρικό αντικείμενο φαρμακευτικής χρήσης.

Μεταξύ των αγίων Κοσμά και Δαμιανού παρεμβάλλεται ο άγιος Παντελεήμων στον συνήθη εικονογραφικό του τύπο[751] (Εικ. 108), νέος, με γλυκό πρόσωπο και σγουρά μαλλιά, στολισμένα με διάλιθο στεφάνι. Φορά λευκό χιτώνα και το χαρακτηριστικό, πολυτελές, κόκκινο ένδυμα των ιατρών, άλλοτε χαρακτηριζόμενο ως «φαιλόνιο»[752], που πέφτει εμπρός πλούσια πτυχωμένο, σχηματίζοντας τριγωνικό απόπτυγμα και καλύπτοντας το στήθος. Ο χιτώνας του αγίου είναι χειριδωτός και φέρει στο επάνω τμήμα του ευρεία διακοσμητική ταινία, πεποικιλμένη με πολύτιμους λίθους σε διαγώνια διάταξη. Μικροί λευκοί κύκλοι τοποθετημένοι στο άνοιγμα του μανδύα του, μιμούμενοι πετράδια, συμπληρώνουν την πολυτέλεια της αμφίεσής του. Η αβρότητα της έκφρασής του συμβαδίζει με τις περιγραφές του στα κείμενα, ενώ το λοξό βλέμμα προσδίδει ζωντάνια στη μετωπική, αυστηρή μορφή.

Η χορεία των στηθαίων αγίων του βόρειου τοίχου ολοκληρώνεται με τον άγιο Δαμιανό στο ανατολικό άκρο της. Στο σημείο αυτό, η διαχωριστική της συγκεκριμένης ζώνης ταινία δημιουργεί ορθή γωνία, διασταυρούμενη στον κατακόρυφο άξονα με το ανατολικό πέρας της Σταύρωσης και εισχωρεί εν μέρει στην παράσταση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, της οποίας καταλαμβάνει μικρό, τετράγωνο τμήμα επάνω δεξιά. Ο άγιος Δαμιανός (Εικ. 108), σωζόμενος σε εξαιρετική κατάσταση, παριστάνεται, όπως και ο άγιος Κοσμάς, νεαρός και αγένειος[753] και με λεπτό, μαργαριτοκόσμητο στέφος που αποδίδεται με μονή σειρά λευκών μαργαριταριών και σταυρό στο μέσο. Τα ίσια, καστανά μαλλιά του σταματούν

750. Alexandra Trifonova, «The Iconographical Type of Saints Theodore Teron and Theodore Stratelates Facing Each Other and Its Diffusion During the Byzantine and Post-Byzantine Period», *Zograf* 34 (2010): 53. Πρβλ. την απεικόνιση του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη στον Άγιο Πέτρο Γαρδενίτσας, Δρανδάκης, «Ἅγιος Πέτρος Γαρδενίτσας», 119, πίν. 15γ. Με κοσμική αμφίεση εικονίζονται οι άγιοι στην εκκλησία των Αγίων Αποστόλων στη Žiča (τέλη 14ου αιώνα) (Trifonova, ό.π., 56, εικ. 5), αλλά και ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης στην εγκαυστική εικόνα του τέλους του 6ου ή των αρχών του 7ου αιώνα της μονής Σινά (Μανάφης, *Σινά. Οι θησαυροί της Μονής*, 138, εικ. 4) και στο πλαίσιο φορητής εικόνας του 11ου αιώνα με θέμα τη Σταύρωση στο ίδιο μοναστήρι (Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ,* τ. Ι, εικ. 64). Επίσης, στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας στην εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων Διρού (τέλη 13ου αιώνα), Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μάνη (1979)», 167-170, πίν. 117β, γ και 118α, β. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης εικονίζεται ντυμένος με χιτώνα και ιμάτιο, χωρίς τη στρατιωτική του ενδυμασία, αλλά κρατώντας δόρυ και σπαθί στον ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφατσίου, Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 290-291, σχέδ. 4. Στον ψηφιδωτό διάκοσμο του καθολικού της μονής του Οσίου Λουκά εικονίζονται εις διπλούν και με στρατιωτική εξάρτυση και με περιβολή μάρτυρα. Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, 50, εικ. 48 και 49.

751. Maguire, *Icons of Their Bodies,* 43-46, εικ. 39, 40.

752. Δρανδάκης, «Ἅγιος Πέτρος Γαρδενίτσας», 514, πίν. 17α.

753. Αγένειοι εικονίζονται οι άγιοι Ανάργυροι στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι και στον Άγιο Γεώργιο Λαμπηνής Αγίου Βασιλείου, δύο κρητικά μνημεία του 13ου αιώνα, Λασσιθιωτάκης, «Δύο ἐκκλησίες», 44-45. *ΑΔ* 27 (1972), Χρονικά: 658, πίν. 617 (Μανόλης Μπορμπουδάκης). Στον ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφατσίου, ο Κοσμάς παριστάνεται αγένειος και ο Δαμιανός γενειοφόρος, Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 297, σχέδ. 6.



Εικ. 108. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Ο άγιος Παντελεήμων και ο άγιος Δαμιανός.

στο ύψος του λαιμού και σχηματίζουν δύο χαριτωμένες, ημικυκλικές προεξοχές που φαιδρύνουν το ευρύ μέτωπο. Φορά λευκό χιτώνα με φαρδιές χειρίδες, στολισμένο τριγύρω από τους ώμους με πλατιά ταινία κεντημένη με περίτεχνους ρόμβους. Από πάνω φέρει το οικείο για τους αγίους της τάξης του, καστανέρυθρο ένδυμα που καλύπτει το στήθος του και διακοσμείται με τέσσερα λευκά ανθέμια. Όπως και στον τοιχογραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικήτα Δαματριάς, οι άγιοι Ανάργυροι στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα ακολουθούν τον σπανιότερο αγένειο εικονογραφικό τύπο.

Στο δυτικό ήμισυ του νότιου τοίχου του ναού έχουν σωθεί τέσσερις αγίες σε προτομή. Από αυτές, πρώτη από τα ανατολικά είναι η αγία Κυριακή[754] (Εικ. 109), η οποία διαχωρίζεται από τις υπόλοιπες τρεις με μια πλατιά διακοσμητική ταινία που αναπτύσσεται στον κατακόρυφο άξονα, κάτω από τετράγωνο, φραγμένο σήμερα, άνοιγμα. Φθορές της τοιχογραφίας έχουν καταστρέψει το αριστερό ήμισυ του προσώπου της αγίας, η οποία εικονίζεται μετωπική, ντυμένη με βαθυκόκκινο, κοσμικό ένδυμα που φέρει τριγωνικό άνοιγμα στον λαιμό και στρογγυλά, ωχροκίτρινα επιρράμματα στους βραχίονες. Λευκό μαντήλι με μαύρη ταινία στην παρυφή του, λοξά στερεωμένο, καλύπτει την κόμη της και πέφτει χαλαρά στον αριστερό της ώμο, σχηματίζοντας μαλακές πτυχώσεις. Το αριστερό της χέρι είναι υψωμένο με την

754. Gavrilović, «Observations on the Iconography of St. Kyriake», ό.π. (υποσημ. 534), 255-264.



Εικ. 109. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η αγία Κυριακή.

παλάμη προς τα έξω. Στο δεξιό τμήμα αναγράφεται ορθογραφημένα το αγιωνύμιό της (*ΚΥΡΙΑΚΗ*)[755]. Ιδιαιτέρως αγαπητή στη Ρόδο, η αγία Κυριακή έχει ήδη επισημανθεί στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Νικήτα Δαματριάς, όπου μάλιστα παριστάνεται ολόσωμη. Κοινός στις δύο τοιχογραφίες είναι ο τύπος της λοξά φορεμένης καλύπτρας, που δίνει την αίσθηση του υφαντού[756].

Η αγία Ειρήνη παριστάνεται σε πανομοιότυπη στάση με της αγίας Κυριακής, με πολυτελέστερα, όμως, ενδύματα, ενδεικτικά της αριστοκρατικής της καταγωγής (Εικ. 110). Επάνω από το κόκκινο φόρεμά της με τα κεντητά επιρράμματα λίγο πάνω από τους αγκώνες, φέρει διάλιθο αυτοκρατορικό λώρο, αποδοσμένο σε τόνο της ώχρας και κεντημένο με πυκνά ρομβόσχημα σχέδια[757]. Στο κεφάλι της έφερε στέμμα, ελάχιστα διακρινόμενο σήμερα, ενώ τα μαλλιά της, χωρίς κεφαλόδεσμο, πέφτουν ελεύθερα μέχρι το ύψος του λαιμού. Η εμφάνιση της αγίας με κορώνα και επιμελημένη, αριστοκρατική αμφίεση ακολουθεί καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο[758]. Στην ίδια γραμμή, η αγία Βαρβάρα σώζεται σε κα-

755. Η αγία Κυριακή συναπεικονίζεται με την αγία Βαρβάρα στον Άγιο Θεόδωρο στον Τσόπακα της Μάνης, Δρανδάκης, «Ὁ Ἅγιος Θεόδωρος στὸν Τσόπακα», 245. Ναοί αφιερωμένοι στη μνήμη της εντοπίζονται στην περιοχή της Μάνης [Αριστέα Καββαδία-Σπονδύλη, «Μία νέα βυζαντινὴ θέση στὴ Μάνη», *Πελοποννησιακὰ* 17 (1987-1988): 97] και στα Κύθηρα (Χατζηδάκης και Μπίθα, *Κύθηρα,* 214-219].

756. Με κοσμικά ενδύματα και παρομοίως τοποθετημένη καλύπτρα εικονίζεται η αγία Κυριακή στον ημικύλινδρο της αψίδας στον ομώνυμο ναό στη θέση Σανίδια στον Ποταμό των Κυθήρων (13ος αιώνας), στο ίδιο, 216, εικ. 1, 219, εικ. 9.

757. Στη σύγχρονη τοιχογραφία στον ναό της Παναγίας της Χωστής στο Βαθύ της Καλύμνου, η αγία Ειρήνη φορά, επίσης, περίτεχνο μανδύα, στολισμένο με γεωμετρικά κοσμήματα και φέρει λευκό κεφαλόδεσμο που τυλίγεται στο μέτωπο και αφήνει ελεύθερη την κόμη της στα πλάγια, Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», πίν. 97α.

758. Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς,* 22. Gerstel, «Female Piety», εικ. 1. Carolyn L. Connor, «The Portraits of Female Saints in the Mosaics of Hosios Loukas», στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμπηδών,* τ. 1, 137-144. Για την ομώνυμή της οσία, Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ,*



Εικ. 110. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Οι αγίες Ειρήνη, Βαρβάρα και Παρασκευή.

λύτερη κατάσταση από τις υπόλοιπες[759]. Το πλουμιστό της βαθυκύανο ένδυμα τυλίγει τον κορμό σε τύπο μανδύα που εφαρμόζει καθέτως με ωχροκίτρινη ταινία[760] και προδίδει τη διακοσμητική διάθεση του ζωγράφου, ο οποίος χάραξε με τεμνόμενες διαγωνίους έναν πυκνό κάναβο από ρόμβους και τους στόλισε με θαυμαστή επιμέλεια, προσθέτοντας στο εσωτερικό τους λευκά σταυρόσχημα ανθέμια[761]. Στο ύψος των βραχιόνων, το φόρεμα κοσμείται επιπλέον με επίρραπτους πόλους[762], ενώ το κεφάλι της αγίας είναι σφιχτά τυλιγμένο σε λευκό, ριγωτό μαντήλι, «φακιόλιον», που τυλίγεται σαν τυρμπάνι στο κεφάλι της και αφήνει ελεύθερους, λυτούς, κάποιους βοστρύχους στον λαιμό[763]. Η ένταξή της

τ. Ι, 45-46, τ. ΙΙ, εικ. 32. Nancy Patterson Ševčenko, «The Representation of Donors and Holy Figures on Four Byzantine Icons», *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994): 157-158, εικ. 1. Οι αγίες Ειρήνη και Κυριακή εικονίζονται μαζί στον Άγιο Πέτρο Γαρδενίτσας, Δρανδάκης, «Ἅγιος Πέτρος Γαρδενίτσας», 87.

759. *PG* 116, 301-316. *ΘΗΕ* 3, 608-611. Η αγία λατρευόταν ιδιαιτέρως στην Κωνσταντινούπολη, Γκιολές, «Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα Ὁσίου Λουκᾶ», 154.

760. Πρβλ. το ένδυμα της αγίας Κυριακής στην τοιχογραφία του δεύτερου στρώματος (τέλη 13ου αιώνα) του Αγίου Παντελεήμονα στους Μπουλαριούς, Δρανδάκης, «Ἅγιος Παντελήμων Μπουλαριῶν», 457, εικ. 19.

761. Το ίδιο ρομβοειδές κόσμημα στολίζει το φόρεμα της αγίας Βαρβάρας στον Άγιο Θεόδωρο στον Τσόπακα, Δρανδάκης, «Ὁ Ἅγιος Θεόδωρος στὸν Τσόπακα», 252. Επίσης, απαντά και σε μνημεία της Κρήτης, της ίδιας εποχής, Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 298-299, εικ. 13.

762. Ανάλογο ένδυμα φορά η αγία Κυριακή στην Παναγία τη Χρυσαφίτισσα, Albani, *Panagia Chrysaphitissa-Kirche,* πίν. 6. Τα επιρράμματα που διακοσμούν το φόρεμά της ίσως αντανακλούν ενδυματολογικές συνήθειες της εποχής και απαντούν σε πολλά ακόμα παραδείγματα, όπως στα μετάλλια των αγίων γυναικών στον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στο Γεράκι. Μουτσόπουλος και Δημητροκάλλης, *Γεράκι,* πίν. 19, 20.

763. Μελίτα Εμμανουήλ, «Γυναικείες κομμώσεις και κεφαλόδεσμοι στο Βυζάντιο», *Αρχαιολογία* 83 (Ιούνιος 2002): 20, πίν.

σε ομάδα μαρτύρων γυναικών και η τοποθέτησή της στον νότιο τοίχο, σε προτομή ή εντός μεταλλίου είναι συνήθης στην εικονογράφηση των βυζαντινών ναών[764].

Στη δυτική άκρη της μεσαίας ζώνης τοποθετείται, τέλος, η προτομή της αγίας Παρασκευής, απολεπισμένη σε μεγάλο βαθμό. Τυλιγμένη στο μαφόριό της, η αγία θα αποτελούσε την αυστηρότερη μορφή της ομάδας, αφού συνηθίζεται να απεικονίζεται με απλή, σκουρόχρωμη περιβολή, χωρίς πρόσθετα διακοσμητικά, ενδυματολογικά στοιχεία[765]. Περισσότερες από μία αγίες με το όνομα Παρασκευή καταχωρίζονται στο χριστιανικό εορτολόγιο[766], ενώ ήδη από τον 9ο αιώνα απαντά απεικόνιση της αγίας συνδεόμενη με την ομώνυμη ημέρα της Μεγάλης Εβδομάδας, σε μικρογραφία των Ομιλιών του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού (Paris. gr. 510)[767]. Αρκετά συχνή είναι και η παρουσία της σε κυπριακές τοιχογραφίες και εικόνες, όπου απεικονίζεται να κρατά στα χέρια της εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης, παραπέμποντας και πάλι στην προσωποποίηση της Μεγάλης Παρασκευής[768].

Η Παναγιά η Ακηδιωκτενή ή του Υδραγωγείου

Από το τυπικό για τις εκκλησίες της εποχής εικονογραφικό πρόγραμμα του ναΐσκου, το ενδιαφέρον προσελκύει η τοιχογραφία της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στην ανατολική πλευρά του βόρειου τοίχου, δίπλα στο τέμπλο (Εικ. 111), η οποία επέχει θέση λατρευτικής εικόνας, σε αντιστοιχία με τη μεταγενέστερη παράσταση του τιμώμενου αγίου Γεωργίου στον νότιο τοίχο. Την παράσταση συμπλήρωνε στα αριστερά, ενταγμένη σε χωριστό πλαίσιο, η εν μέρει πλέον σωζόμενη μορφή του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, που αποδίδεται σε στάση τριών τετάρτων να στρέφεται προς την Παναγία[769]. Από την τοιχογραφία, που έχει καταπέσει στο μεγαλύτερο μέρος της, διατηρείται στη δεξιά πλευρά το τοξωτό πλαίσιο που επέστεφε τον άγιο, στηριζόμενο σε σχηματοποιημένο κιονίσκο και διακοσμημένο με ρομβοειδή κλιμακωτά σχήματα. Τμήμα κυκλικού δίσκου, ψηλά, αποδίδει τον ουράνιο θόλο, προς

12. Ο τύπος του μαντηλιού απαντά σχεδόν αυτούσιος σε παράσταση δωρήτριας στον ναό του Αγίου Αντωνίου στο Βαθύ της Καλύμνου, που χρονολογείται, επίσης, στις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα, Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 255, σημ. 130.

764. Ο συνδυασμός και η θέση των αγίων στον νότιο τοίχο απαντά και σε άλλα μνημεία, πρβλ. την παράσταση των αγίων Ειρήνης και Βαρβάρας στην Παναγία τη Φανερωμένη στα Φραγκουλιάνικα (Κωνσταντινίδη, *Ο ναός της Φανερωμένης*, 65) και την αγία Βαρβάρα μαζί με την αγία Παρασκευή στη βασιλική των Σερβίων [Ξυγγόπουλος, *Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων*, ό.π. (υποσημ. 323), 44].

765. Πρβλ. την παράσταση της αγίας Παρασκευής στην Παναγία τη Φουκριά στη Συκιά της Επιδαύρου Λιμηράς, Δρανδάκης κ.ά., «Ἐπίδαυρος Λιμηρά», 245, πίν. 177. Βλ. επίσης, Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 288, εικ. 8. Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 145, 202, 313.

766. *LCI* 8, 118-121. *ODB* 3, 1585-1586. *Αρχιμανδρίτης Σίλας Κουκιάρης, Ο κύκλος του βίου της αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ Ικονίου στη χριστιανική τέχνη* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Θεολογική Σχολή, 1994), 120-127.

767. Sirarpie Der Nersessian, «The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris. gr. 510. A Study of the Connections between Text and Image», *DOP* 16 (1962): 201-202, πίν. 3.

768. Παπαγεωργίου, *Εἰκόνες τῆς Κύπρου*, 63, εικ. 41. Christopher Walter, «The Portrait of Saint Paraskevi», *ByzSl* 56 (1995): 753-757. Σχετικά με τις αγίες Κυριακή και Παρασκευή και τους συμβολισμούς τους, σε αντιπαραβολή με την αγία Παρασκευή τη Νέα, που έζησε τον 10ο αιώνα, François Halkin, «Les trois saintes Dimanche, Mercredi et Vendredi», *AnBol* 86 (1968): 390, σημ. 6. Σημαντικός είναι, τέλος, ο εικονογραφικός κύκλος του βίου της που έχει σωθεί στον ναό της Αγίας Παρασκευής στην Πλάτσα (1412), Ελένη Δεληγιάννη-Δωρή, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Παρασκευής στην Πλάτσα της Έξω Μάνης (1412)», *6ο ΣΒΜΑΤ* (1986), 22-23.

769. Angiolini Martinelli, «S. Giovanni Vardas», 562, εικ. 4.



Εικ. 111. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η Παναγία η Ακηδιωκτενή, λεπτομέρεια.

τον οποίο υψώνεται το δεξιό χέρι του Προδρόμου σε χειρονομία ομιλίας. Χαμηλά, διακρίνονται οι ανθοφόροι κλάδοι ενός πυκνού θάμνου.

Η Θεοτόκος εικονίζεται ολόσωμη, όρθια, στον τύπο της Γλυκοφιλούσας, να κρατά με το αριστερό της χέρι τον Χριστό, υψώνοντας το δεξιό στο στήθος. Φορά κόκκινο μαφόριο με σταυρόσχημο κόσμημα στην κορυφή και υπόλευκο κεκρύφαλο που καλύπτει εντελώς την κόμη της. Ο Χριστός αποδίδεται μεγαλόσωμος, ως νήπιο, καθισμένος άνετα στην αγκαλιά της μητέρας του, να τείνει το αριστερό του χέρι προς τον ώμο της, αγγίζοντας με την παρειά του τρυφερά τη δική της. Φορά λευκό, χειριδωτό χιτώνα με τριγωνικό άνοιγμα στον λαιμό και κιτρινωπό ιμάτιο, ενδύματα που αφήνουν ακάλυπτα, γυμνά μέχρι το γόνατο, τα σταυρωμένα πόδια του. Ο φωτοστέφανός του είναι ένσταυρος, στολισμένος με ρόμβους που περιβάλλονται από λευκές στιγμές. Την παράσταση συνοδεύει η ευανάγνωστη μεν, αλλά δυσερμήνευτη επιγραφή *Μ(ήτη)ρ Θ(εο)υ η Ακηδιωκτεν*[*ή*] (Εικ. 111), την οποία ο Ορλάνδος είχε εσφαλμένα αναγνώσει ως *Σκη*[*α*]*διώ*[*τισσα*], συσχετίζοντάς την με τη μονή της Παναγίας της Σκιαδενής κοντά στην Αρνίθα[770]. Η συγκεκριμένη επιγραφή, πιθανώς λόγω της λανθασμένης αρχικής της ανάγνωσης,

770. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 138, σημ. 8. Η επιγραφή έχει μεταγραφεί και: *Η ΑΚΗΔΙ/ΩΚΙ.Υ Ρ..,* Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Βάρδα,* 99.



Εικ. 112. Κως, Ζια, Άγιος Γεώργιος. Η Παναγία η Κηδωκτηνή, λεπτομέρεια.

αλλά και της έλλειψης στοιχείων για την επαρκή ερμηνεία της, παρέμενε αταύτιστη και ασχολίαστη. Η σπανιότητα που παρουσιάζει και ο αινιγματικός της χαρακτήρας καθιστούν ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα την ερμηνεία της, σε συνάρτηση ασφαλώς και με τον εικονογραφικό τύπο που συνοδεύει.

Μια παρεμφερής προσωνυμία θησαυρίζεται και πάλι στον δωδεκανησιακό χώρο, στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Θηριαύλη στη Ζια της Κω[771], που έχει τοποθετηθεί στα τέλη του 13ου ή στις αρχές του 14ου αιώνα[772]. Ο ναός, μονόχωρος καμαροσκέπαστος, αλλά επιπεδόστεγος εξωτερικά, διαρθρώνεται εσωτερικά με τυφλά αψιδώματα, ανά δύο στις μακρές του πλευρές. Σε τοιχογραφία που βρίσκεται στο τύμπανο του νοτιοδυτικού αψιδώματος παριστάνεται η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα ανάμεσα στους δεόμενους, σε βαθιά προσκύνηση, αγίους Ιωάννη Πρόδρομο και Ιωάννη Θεολόγο[773] (Εικ. 112). Ο μεν Πρόδρομος, δεξιά, φορά καστανή μηλωτή και βαθυκύανο ιμάτιο και ευλογεί με το δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητάριο με την επιγραφή *ΙΔΕ Ο / ΑΜΝΟC ΤΟΥ / Θ(ΕΟ)Υ Ο Ε/ΡΩΝ ΤΗΝ / ΑΜΑΡΤΙ/ΑΝ ΤΟΥ ΚΩ/CΜΟΥ*. Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, στα αριστερά, τυλιγμένος

771. Ο ναός είναι γνωστός ως Άγιος Γεώργιος Θηριαύλης ή Θεριώτης. Με την προσωνυμία «Θεριαυλί» ή «Θεργιαβλί» αναφέρεται ήδη σε έγγραφο του 1766, Μανόλης Κιαπόκας, «Το Ασφενδιού της Κω. Σύντομη ιστορική αναδρομή», *Κωακά* Ζ΄ (2002): 198. Ο ίδιος, *Το Ασφενδιού της Κω. Σύντομη ιστορική αναδρομή* (Κως: Δήμος Δικαίου, 2006), 63. Ιάκωβος Ζαρράφτης, *Κώια,* τ. Α΄ *Γεωγραφικά-ιστορικά*, επανέκδοση (Κως: Ιπποκράτειος Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2005), 83. Για την πιθανή ετυμολογία του τοπωνυμίου Ζια ή Ζυα, Μιχάλης Σκανδαλίδης, *Τοπωνυμικά και ονοματικά της νήσου Κω* (Κως: Έκδοση πόλεως Κω-Δικαίου-Αντιμάχειας, 2002), 185-186.

772. *ΑΔ* 34 (1979), Χρονικά: 468, πίν. 251β (Ηλίας Κόλλιας). Βολανάκης, «Χριστιανικά μνημεία της νήσου Κω», 85-89. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 295. Γεώργιος Μαστορόπουλος, «Ταύτιση (;) του επί του όρους Δικαίου της Κω μονυδρίου Αρσενίου του Σκηνούρη (11ος αι.)», στο Αλευρά, Λαιμού και Σημαντάκη, *Ιστορία, τέχνη, αρχαιολογία της Κω,* 341, σημ. 59. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 342-343.

773. Παράσταση της Δέησης του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου και του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου προς τη Θεοτόκο απαντά, επίσης, στο δεξιό φύλλο ενός τριπτύχου της μονής Σινά που χρονολογείται στον 14ο αιώνα, Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ,* τ. Α΄, εικ. 231, τ. Β΄, 202. Το ίδιο θέμα απαντά στη μεταβυζαντινή περίοδο σε τρίπτυχα της κρητικής σχολής που σχετίζονται με την Πάτμο, Γεώργιος Κακαβάς, «Θέματα πατμιακής εικονογραφίας σε κρητικά τρίπτυχα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου», *ΔΧΑΕ* ΚΔ΄ (2003): 294-295, 299.



α



β

Εικ. 113. Κως, Ζια, Άγιος Γεώργιος. Τμήμα της επιγραφής: α. *Η ΚΗΔΩ*, β. *ΚΤΗΝΗ*.

μέχρι τον αυχένα στο ροδόχρωμο ιμάτιό του, βαστά στα δύο του χέρια κλειστό, σταχωμένο, λιθοκόσμητο ευαγγέλιο.

Την παράσταση συνοδεύει η επιγραφή *Η ΚΗΔΩΚΤΗ[Ν]Η*[774] (Εικ. 113). Σε σύγκριση με την προαναφερθείσα επωνυμία του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, εδώ απουσιάζει το αρχικό *α* και το *ι* μετά το *δ*. Αν και δηλώνονται με ομοειδή επιγραφή και παρότι ομοιάζουν στον γενικό τους τύπο, οι δύο τοιχογραφίες διαφέρουν στα επιμέρους εικονογραφικά τους γνωρίσματα. Στο παράδειγμα της Κω, η Παναγία, πέραν του ότι πλαισιώνεται από τους δύο δεόμενους αγίους, δορυφορείται και από δύο αγγέλους σε μικρότερη κλίμακα, ψηλά. Εικονίζεται ιστάμενη επάνω σε ορθογώνιο υποπόδιο και επίσης αριστεροκρατούσα, ντυμένη με βαθυκύανο φόρεμα και πορφυρό μαφόριο, να κλίνει ελαφρώς την κεφαλή της προς το Βρέφος. Ο Χριστός φέρει λευκό, πεποικιλμένο χιτώνα με γωνιώδες άνοιγμα στον λαιμό και ευλογεί με το δεξιό του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο. Οι κνήμες του είναι γυμνές και σταυρωμένες, όπως στον τύπο του αναπεσόντα, και ο κορμός του είναι όρθιος και σχεδόν μετωπικός, γυρισμένος προς τον θεατή[775].

Οι γνωστές και δημοσιευμένες επιγραφές που συγγενεύουν με την εξεταζόμενη είναι ελάχιστες. Πλην της περίπτωσης στην Κω, σημειώνεται η εξίτηλη επιγραφή *ΑΚΜΗΔΩΚΤΙΝΟC* που συνόδευε την αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας και της Σταύρωσης από το χωριό Πύργος του Μαρμαρά της Προποντίδας[776]. Η εικόνα φυλάσσεται σήμερα στον ναό των Ταξιαρχών του Νέου Μαρμαρά και η αρχική της φάση χρονολογείται στον 14ο αιώνα, αν και στην κύρια όψη της φέρει επιζωγραφήσεις από τον 17ο έως και τον 19ο αιώνα. Ηχητικά εγγύς είναι και η δυσεξιχνίαστη επωνυμία της εκκλησίας της Παναγίας της *Αγιοδεκτινής* στον Κάμπο της Χίου, νεότερου κτίσματος που διασώζει πιθανώς την ονομασία παλαιότερου ναού, τη θέση του οποίου κατέλαβε[777]. Όλες οι παραπάνω επωνυμίες είναι

774. Βολανάκης, «Χριστιανικά μνημεία της νήσου Κω», 88-89.

775. Στον ιδιότυπο εικονογραφικό τύπο της παράστασης έχει αναφερθεί η κ. Ιωάννα Μπίθα σε ανακοίνωσή της με τίτλο «Σχόλια σε έναν εικονογραφικό τύπο της Παναγίας στα Δωδεκάνησα», που παρουσιάστηκε στο *ΙΓ΄ Πολιτιστικό Συμπόσιο Δωδεκανήσου (Λειψοί, 28-30 Αυγούστου 2003)*.

776. Ιωακείμ Παπάγγελος και Αγγελική Στρατή, «Ιστορική και αισθητική παρουσίαση των εικόνων», στο *Εικόνων κάλλος αθέατον,* επιμ. Ιωακείμ Παπάγγελος, Αγγελική Στρατή και μοναχή Δανιηλία (Αθήνα: Ίνδικτος, 2004), 265-273. Ευχαριστώ πολύ τους συγγραφείς για την ευγενική επισήμανση της εικόνας.

777. Γεώργιος Ζολώτας, *Ἱστορία τῆς Χίου*, τ. Α΄, *Ἱστορικὴ τοπογραφία καὶ γενεαλογία*, ΙΙ, *Τοπογραφία πόλεως Χίου-γενεαλογία* (Αθήνα: Π. Δ. Σακελλαρίου, 1923), 150 και 152. Νικόλαος Περρής, *Ὁ Κάμπος*, τ. Α΄ (Χίος, 1972), 149. Θερμές ευχαριστίες οφείλονται στον κ. Βαγγέλη Παπαθανασίου για την υπόδειξη του μνημείου και, ιδιαιτέρως, στην κ. Όλγα Βάσση για τις βιβλιογραφικές επισημάνσεις και τις συζητήσεις μας σχετικά με αυτό.

πολύ πιθανό να προέρχονται από κοινή ετυμολογική ρίζα και να απηχούν το ίδιο, παραφθαρμένο κατά περίπτωση, επίθετο.

Η αινιγματική αυτή επιγραφή της Θεοτόκου, που απαντά εις διπλούν στα Δωδεκάνησα, βρίσκει την ερμηνεία της, παραδόξως, σε ενθύμηση του παρισινού κώδικα της Σούδας (Paris. gr. 2625)[778], όπου, σύμφωνα με την τελευταία, ορθή ανάγνωση του Peter Schreiner, καταγράφεται το γεγονός της ανακαίνισης μιας εκκλησίας στην Κωνσταντινούπολη, το έτος 1267, λίγα χρόνια μετά από την ανακατάληψη της πόλης από τον Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγο: «Ἐνεκαινίσθη ὁ πάνσεπτος ναὸς τῆς ὑπ(ερ)αγίας θ(εοτό)κου τῆς ἀκιδοκτηνῆς μηνὶ φε(β)ρ(ουαρίῳ) γ΄ ἡμέρᾳ ε΄ ἰνδικτιῶνος ι΄ τοῦ ἔτους ϛψοε΄»[779].

Η εν λόγω ενθύμηση αποτελεί τη δεύτερη κατά σειρά, μεταξύ τριών που καταγράφονται στον κώδικα. Η πρώτη από αυτές μνημονεύει την επάνοδο στην Κωνσταντινούπολη του κτήτορα του χειρογράφου, ο οποίος και «ἐκράτησε» την οικία του Μιχαήλ Αγγωνιτιάνου. Στην ίδια αναφέρεται, επίσης, η ανέγερση της Αγίας Μαρίνας της «χαμιλῆς» από τον πεθερό του κτήτορα, η οποία διακοσμήθηκε από τον ζωγράφο Μόδεστο, και η ανέγερση «ὁσπητίων» σε τόπο που παραχωρήθηκε από τον μεγάλο δρουγγάριο Γαβαλά[780], «πλησίον τοῦ δομεστίκου Καλοειδᾶ»[781]. Η τρίτη ενθύμηση περιγράφει τον «περίορο τῶν ὁσπητίων», καθορίζοντας με ακρίβεια τη θέση τους σε σχέση με τα περιβάλλοντα κτήρια, την κινστέρνα, μια συκέα και τη βασιλική οδό.

778. Το χειρόγραφο απασχόλησε αρχικά τον Σωκράτη Κουγέα, ο οποίος το συνέδεσε με τον ιστορικό Γεώργιο Ακροπολίτη και ταύτισε την αναφερόμενη σε αυτό περιοχή με τη λεγόμενη «τα Παναγίου», Σωκράτης Κουγέας, «Ο Γεώργιος Ακροπολίτης κτήτωρ του παρισινού κώδικος του Σουίδα (Cod. Parisin. Graec. 2625)», *Βυζαντινά Μεταβυζαντινά* 12 (1949): 61-74. Vassilios Kidonopoulos, *Bauten in Konstantinopel 1204-1328* (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1994), 181-182. Για τον Γεώργιο Ακροπολίτη, Ruth Macrides, «1204: The Greek Sources», στο *Urbs Capta. La IVe Croisade et ses conséquences*, επιμ. Angeliki Laiou (Paris : Lethieleux, 2005), 141-150.

779. «Τοῦ κυρίου ἡ γῆ. Μηνὶ αὐγούστῳ ἰε΄, ἰνδικτιῶνος δ΄τοῦ ἔτους ϛψξθ΄ εἰσήχθημεν σὺν θεῷ εἰς Κωνσταντινούπολιν. Καὶ ἐκράτησα τὴν οἰκίαν τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγωνιτιάνου.Ἐκτίσθη δὲ ἡ ἁγία Μαρίνα χαμιλὴ παρὰ τοῦ πενθεροῦ μου. Καὶ κατὰ τὴν θ΄ ἰνδικτιῶνα τοῦ ϛψοδ΄ ἐκτίσθη ὡς ὁρᾶται σήμερον, ἐζωγραφήθη δὲ παρὰ τοῦ Μοδέστου. Κατὰ δὲ τὴν ι΄ ἰνδικτιῶνα ἀνῆλθον εἰς Βλαχέρνας ἐξ ὁρισμοῦ βασιλικοῦ καὶ ἐδόθη τόπος διὰ τοῦ μεγάλου δρουγγαρίου τοῦ Γαβαλᾶ πλησίον τοῦ δομεστίκου Καλοειδᾶ. Ἐδόθη μοι καὶ χάριν ἐξόδου ὑπερπύρων ς΄. ἐκτίσθησαν δὲ τὰ ὁσπήτια ἀρχὴ ἀπριλίου ἰνδ ι΄.Ὁ δὲ περίορος τῶν ὁσπητίων ἄρχεται ἀπὸ τοῦ παλαιοῦ χορήγου τείχου καὶ κατέρχεται τὴν ὁδὸν τὴν ἐρχομένην ἀπὸ τοῦ ναοῦ καὶ ἔρχεται τὴν κινστέρνην μέχρι καὶ τῆς ἱσταμένης συκέας καὶ ἀκουμβίζει μέχρι καὶ τῆς βασιλικῆς ὁδοῦ ἀντικρὺ τοῦ Καλομισείδου δομεστίκου καὶ ἀνέρχεται τὴν ὁδόν. Εἶτα λοξεύει καὶ ἀνέρχεται τὴν παλαιοεκκλησίαν καὶ ἀκουμβίζει πάλιν ὅθεν ἤρξατο τοῦ παλαιοῦ περιόρου», Schreiner, «Die topographische Notiz», 276.

780. Πρόκειται για τον αναφερόμενο στις πηγές «μέγα δρουγγάριο τοῦ στόλου» Γαβαλά (1241-1266/7) (Kyritses, *Byzantine Aristocracy,* 403), του οποίου τυχόν συγγενικός δεσμός με την οικογένεια των Γαβαλάδων της Ρόδου, αν και δεν επιβεβαιώνεται από άλλη μαρτυρία, θα ήταν εύλογος.

781. Το όνομα «Καλόπδος» ανευρίσκεται σε βυζαντινή σφραγίδα (;) που βρέθηκε στην αρχαία Φοινίκη της ροδιακής Περαίας, Νικήτας Χαβιαράς, «Βυζαντιακή σφραγίς», στο *Βυζαντινά Χρονικά* (Πετρούπολη, 1908), 1-2. Το επώνυμο Καλοειδάς απαντά κατά τον 13ο αιώνα στην περιοχή της Σμύρνης. Κάποιος Κωνσταντίνος Καλοειδάς, «δούλος» του βασιλέως, αναφέρεται σε έγγραφο αγοραπωλησίας του 1208 [Miklosich και Müller, *Acta et Diplomata*, τ. IV, *Acta et Diplomata Monasteriorum et Ecclesiarum Orientis* (Vindobonnae: C. Gerold, 1871), 183-184]. Επίσης, στην ίδια περιοχή εντοπίζεται ο Γεώργιος Καλοειδάς, προκαθήμενος και ιδιοκτήτης γης, με δράση μεταξύ των ετών 1257 και 1288 (Kyritses, *Byzantine Aristocracy,* 410). Το όνομα του Νικολάου Καλοειδά, αναγνώστη και νομικού, απαντά σε συμβόλαιο που γράφτηκε στην Έφεσο, το 1216 (Νικόλαος Οικονομίδης, «Η εγγραμματωσύνη των Κρητικών γύρω στο 1200», στο *Πεπραγμένα του Ζ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου,* τ. Β2, 596). Καλοειδάς ονομάζεται, όμως, και ο μοναχός τον οποίο ανασύρει από τη σαρκοφάγο η Παναγία Οξεία Αντίληψις σε μικρογραφία του κωνσταντινουπολιτικού ψαλτηρίου της Οξφόρδης που χρονολογείται το έτος 1391 (κώδικας αριθ. 61) [Athanasios Semoglou, *Le voyage outre-tombe de la Vierge dans l'art byzantin. De la descente aux enfers à la montée au ciel* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 2003), 81, πίν. XLV].

Η Κωνσταντινούπολη, ήδη από τις αρχές του 13ου αιώνα, είχε υποστεί σοβαρές φθορές από πυρκαγιές, στις οποίες προστέθηκαν εκείνες που επέφερε η άλωση. Οι δηώσεις στα κτήρια και η αρπαγή των θησαυρών της πόλης υπήρξαν ανυπολόγιστες, ενώ δύο σεισμοί που σημειώθηκαν το 1231 και το 1237, ολοκλήρωσαν την εικόνα της καταστροφής[782]. Κατά τη διάρκεια της λατινικής κατοχής, δεκαεννέα μονές και οκτώ ναοί κατεδαφίσθηκαν, ενώ αμέσως μετά το 1261 απαιτήθηκαν τόσα έργα ανακαίνισης για την παλινόρθωση της Πρωτεύουσας, ώστε δικαίως ο Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος έλαβε το προσωνύμιο Νέος Κωνσταντίνος[783]. Σε αυτό το πλαίσιο φαίνεται πως ανακαινίσθηκε και η εκκλησία της Παναγίας της Ακιδοκτηνής στην Κωνσταντινούπολη από την οικογένεια του λόγιου κωνσταντινουπολίτη αριστοκράτη, κατόχου του πολύτιμου χειρογράφου. Τα σημαντικότερα έργα ανοικοδόμησης υλοποιήθηκαν, όμως, επί του Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου, οπότε και σημειώθηκαν οι περισσότερες ανακαινίσεις και προσθήκες στα σωζόμενα οικοδομήματα, χορηγοί των οποίων υπήρξαν, κυρίως, οι ανήκοντες στην αριστοκρατική τάξη της πόλης[784].

Η λέξη «Ακιδοκτηνή» έλκει την καταγωγή της από το ουσιαστικό «ἀκίδουκτος» ή «ἀκέδουκτος», εξελληνισμένη απόδοση της λατινικής λέξης «aquaeductum», που σημαίνει υδραγωγείο[785]. Με την επωνυμία αυτή, η οποία αναφέρεται προφανώς στο Υδραγωγείο του Ουάλεντος[786], δηλώνεται στην

782. Thomas F. Madden, «The Fires of the Fourth Crusade in Constantinople, 1203-1204: A Damage Assessment», *BZ* 84/85 (1991-1992): 72-89.

783. Ξενοφών Σιδερίδης, «Μανουὴλ Ὁλοβώλου ἐγκώμιον εἰς τὸν αὐτοκράτορα Μιχαὴλ Η΄ τὸν Παλαιολόγον», *ΕΕΒΣ* Γ΄ (1926): 168-191. Luigi Previale, «Un Panegirico inedito per Michele VIII Paleologo», *BZ* 42 (1943-49): 28. Ruth Macrides, «The New Constantine and the New Constantinople-1261?», *BMGS* 6 (1980): 23-24. Peter Schreiner, «Zwei Denkmäler aus der frühen Paläologenzeit: ein Bildnis Michaels VIII und der Genueser Pallio», στο *Festschrift für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag*, επιμ. Marcell Restle (München: Edition Maris, 1988), 249-258. Alice Mary Talbot, «The Restoration of Constantinople under Michael VIII», *DOP* 47 (1993): 243-261. Vassiliki Foskolou, «"In the Reign of the Emperor of Rome…": Donor Inscriptions and Political Ideology in the Time of Michael VIII Paleologos», *ΔΧΑΕ* ΚΖ΄ (2006): 459. Paul Magdalino, «Μεσαιωνική Κωνσταντινούπολη: Κτισμένο περιβάλλον και αστική ανάπτυξη», στο Λαΐου, *Οικονομική ιστορία του Βυζαντίου από τον 7ο έως τον 15ο αιώνα,* 241. Βασιλική Φωσκόλου, «Ο *'Ρώμης ἄναξ* στην επιγραφή του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Χορηγία, αυτοκρατορική πολιτική και ιδεολογία στα χρόνια του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου», *Σύμμεικτα* 23 (2013): 24.

784. Robert S. Nelson, «Tales of Two Cities: The Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki», στο Μαυρομμάτης και Νικολάου, *Μανουήλ Πανσέληνος*, 136-137. Alice Mary Talbot, «Building Activity in Constantinople under Andronikos II: The Role of Women Patrons in the Construction and Restoration of Monasteries», στο *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography and Everyday Life, Papers from the International Workshop Held at Boğaziçi University (Istanbul, 7-10 April 1999)*, επιμ. Nevra Necipoğlu (Leiden: Brill, 2001), 329-343. Η ίδια, «Pilgrimage to Healing Shrines: The Evidence of Miracle Accounts», *DOP* 56 (2002): 165-167. Άννα Χρηστίδου, «Ερευνώντας την ιστορία μέσα από άγνωστα βυζαντινά αυτοκρατορικά πορτραίτα σε εκκλησίες της Αλβανίας», στο *Ανταπόδοση*, ό.π. (υποσημ. 266), 537-564. Ο ίδιος ο Μιχαήλ Η΄, στο γενικότερο ιδεολογικό πλαίσιο της αποκατάστασης της βυζαντινής αυτοκρατορίας, προέβη στην ανοικοδόμηση της μονής του Αγίου Δημητρίου των Παλαιολόγων στην Κωνσταντινούπολη, που είχε καταστραφεί κατά τη λατινική κατοχή, και στη συνένωσή της με τη μονή της Θεοτόκου των Κελλιβάρων στο όρος Λάτρος, Παπαμαστοράκης, «Εικαστικό εγκώμιο», 238. Χαρά Κωνσταντινίδη, «Η Αχειροποίητος-Φανερωμένη των πρώτων Παλαιολόγων», *ΔΧΑΕ* ΚΔ΄ (2003): 94-95 και 98.

785. Schreiner, «Die topographische Notiz», 280-281, σημ. 26. Βλ. επίσης, Charles du Fesne, sieur du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, τ. I (Paris : Didot Fratres, Instituti Regiae Franciae Typographi, 1840), 352.

786. Raymond Janin, *Constantinople Byzantine. Développement urbain et répertoire topographique* (Paris : Institut d'Études Byzantines, 1964), 306-307. Το πρώτο υδραγωγείο του Βυζαντίου κατασκευάστηκε από τον Αδριανό, ωστόσο οι εργασίες για την εξασφάλιση ύδρευσης στην Κωνσταντινούπολη πραγματοποιήθηκαν επί Μεγάλου Κωνσταντίνου και ολοκληρώθηκαν επί Ουάλεντος: Δημητρίου Σκαρλάτου τοῦ Βυζαντίου, *Ἡ Κωνσταντινούπολις* (Ἀθήνησιν, 1851), 115-120. Feridun Dirimtekin, «Adduction de l'eau à Byzance dans la région dite "Bulgarie"», *CahArch* 10 (1959): 217-243. Cyril Mango, *Le développement urbain de Constantinople (IVe-VIIe siècles)* (Paris : Éditions De Boccard, 1985), 20, 4-41. Ο ίδιος, «The Water Supply of Constantinople», στο *Constantinople and its Hinterland, Papers from the Twenty-Seventh Spring Symposium of Byzantine Studies (Oxford, April 1993),*

ουσία ο ακριβής τοπογραφικός προσδιορισμός ενός ναού αφιερωμένου στη Θεοτόκο. Και άλλα μνημεία της Κωνσταντινούπολης περιγράφονται στις πηγές με βάση τη θέση τους ως προς το υδραγωγείο, όπως π.χ. «ἡ Ἁγία Ἀναστασία ἐν τῷ ἀγωγῷ» ή «ἡ μονὴ Ἀκαταλήπτου κατὰ τὴν καμάριν»[787], όμως εδώ η τοπωνυμική ένδειξη, και μάλιστα προερχόμενη από τον αντίστοιχο λατινικό όρο, μετασχηματίστηκε σε επίθετο που προσδόθηκε στην Παναγία. Η εκκλησία της Ακιδοκτηνής ταυτίστηκε από τον Schreiner με τη μονή Κυριώτισσας, το σημερινό Kalenderhane Camii, τη μοναδική σωζόμενη της Κωνσταντινούπολης που βρίσκεται σε επαφή σχεδόν με το υδραγωγείο[788].

Η ίδρυση του μνημείου ανάγεται στο τελευταίο τέταρτο του 6ου αιώνα, ενώ οι επάλληλες οικοδομικές του φάσεις φθάνουν έως τον 13ο αιώνα[789]. Κατά τις εργασίες της αποκατάστασής του αποκαλύφθηκαν δύο τοιχογραφίες με θέμα την Παναγία Βρεφοκρατούσα και τη συνοδευτική επιγραφή *Κυριώτισσα*[790], γεγονός που οδήγησε στην αρκετά πειστική ταύτιση του ναού με το καθολικό της ομώνυμης μονής. Στην περίοδο της Λατινοκρατίας, το κτηριακό συγκρότημα καταλήφθηκε από φραγκισκανούς μοναχούς και στο ανατολικό πέρας του διακονικού ιδρύθηκε παρεκκλήσι, το οποίο διακοσμήθηκε με τοιχογραφίες που εικονίζουν θέματα ειλημμένα από τον βίο του αγίου Φραγκίσκου[791]. Εάν η ταύτιση της αναφερόμενης στην ενθύμηση εκκλησίας με την Παναγία Κυριώτισσα εκληφθεί ως βάσιμη, τότε θα πρέπει να υποτεθεί πως το εν λόγω μνημείο, τουλάχιστον κατά τον 13ο αιώνα, θα ήταν γνωστό και καταγεγραμμένο στη συλλογική μνήμη και με τη δευτερεύουσα, τοπογραφικού χαρακτήρα, επίκληση Ακιδοκτηνή. Άλλωστε και κατά την περίοδο της λατινικής κατοχής της Κωνσταντινούπολης δεν είχε πάψει η λειτουργία του συστήματος ύδρευσης και το υδραγωγείο, το οποίο σύμφωνα με βενετικό

επιμ. Cyril Mango και Gilbert Dagron (Aldershot: Variorum, 1995), 9-18. Paul Magdalino, *Constantinople médiévale. Études sur l'évolution des structures urbaines* (Paris : Éditions de Boccard, 1996), 73-74. *Saftan, Heaven on Earth,* 20-24. Helen Saradi, *The Byzantine City in the Sixth Century. Literary Images and Historical Reality* (Athens: Society of Messenian Archaeological Studies, 2006), 351. James Crow, Jonathan Bardille και Richard Bayliss, *The Water Supply of Byzantine Constantinople* [Journal of Roman Studies 11] (London: Society for the Promotion of Roman Studies, 2008), χάρτες αριθ. 12-15.

787. Schreiner, «Die topographische Notiz», 281. Στις πηγές πολύ συχνά οι εκκλησίες περιγράφονται σε σχέση με άλλα δημόσια οικοδομήματα, όπως π.χ. «σύνεγγυς τῆς Ἄσπαρος κινστέρνης», «πλησίον τῆς Ἀετίου κινστέρνης», Raymond Janin, «Études de topographie byzantine: Les citernes d'Aétius, d'Aspar et de Bonus», *EB* 1 (1943): 92, 102.

788. Schreiner, «Die topographische Notiz», 279-281. Jean Ebersolt, *Les églises de Constantinople* (Paris : Ernest Leroux, 1913), 93-110. Ο ίδιος, *Monuments d'architecture byzantine* (Paris : Les Éditions d'art et d'histoire, 1934), 56, πίν. XIIIa. Vitalien Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin*, τ. V, 2: *L'église* (Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965), 82-83. Cecil L. Striker και Y. Doğan Kuban, «Work at Kalenderhane Camii in Istanbul», *DOP* 21 (1967): 267-271, *DOP* 22 (1968): 185-193, *DOP* 25 (1971): 251-258, *DOP* 29 (1975): 313. Thomas Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul. A Photographic Survey* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1976), 171-185. Wolfgang Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls* (Tübingen: Wasmuth, 1977), 153-158. Hilary Sumner-Boyd και John Freely, *Strolling through Istanbul: A Guide to the City* (London - New York, 1987), 216-217. Paul Magdalino, «Constantinopolitana», στο *Aetός, Studies in Honour of Cyril Mango*, επιμ. Ihor Ševčenko και Irmgard Hutter (Stuttgart – Leipzig: B. G. Teubner, 1998), 227-230.

789. Το συγκρότημα είχε αρχικά ταυτισθεί με τη μονή Ακαταλήπτου, Striker και Kuban, *Kalenderhane in Istanbul*, 13, 23, εικ. 3, 5 και 6. Για την αρχιτεκτονική του μνημείου, Lioba Theis, *Flankenraume im mittelbyzantinischen Kirchenbau. Zur Befundsicherung, Rekonstruktion und Bedeutung einer verschwundenen architektonischen Form in Konstantinopel* (Wiesbaden: Reichert Verlag, 2005), 134-147.

790. Η επωνυμία της Κυριώτισσας απαντά συχνά και σε μολυβδόβουλλα, Ιωάννα Κολτσίδα-Μακρή, «Η εικονογραφία της Θεοτόκου από ενεπίγραφες παραστάσεις μολυβδόβουλλων του Νομισματικού Μουσείου Αθηνών», στο *Θωράκιον,* 285-294.

791. Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται γύρω στο 1250 και αποδίδονται σε λατίνο καλλιτέχνη του κύκλου του ζωγράφου της παρισινής βίβλου, Striker και Kuban, *Kalenderhane in Istanbul*, 141-142. Η μονή της Παναγίας Κυριώτισσας κάπκε, σύμφωνα με μαρτυρίες, στη φωτιά του 1197, Magdalino, «Constantinopolitana», ό.π. (υποσημ. 788), 227-230.

έγγραφο του 1252 έφτανε ακόμα μέχρι τον φόρο του Ταύρου, συνέχιζε να αποτελεί κομβικό σημείο στην τοπογραφία της πόλης[792].

Η ανεύρεση της ιδιότυπης αυτής επωνυμίας της Παναγίας σε δύο μνημεία της περιφέρειας και σε μία εκκλησία της Κωνσταντινούπολης αποτελεί ευτυχή συγκυρία, διότι μπορεί να συμβάλει διττώς στη μελέτη τους, αφενός φωτίζοντας στιγμιότυπα της τοπικής ιστορίας της Δωδεκανήσου και αφετέρου προσθέτοντας επιχειρήματα στην επίλυση ενός τοπογραφικού προβλήματος της Πρωτεύουσας. Προκειμένου να εξετασθεί η πιθανότητα να ταυτίζεται πράγματι η αναφερόμενη στη σημείωση εκκλησία της Ακιδοκτηνής με εκείνη της Κυριώτισσας, θα ήταν ενδεχομένως χρήσιμη και διαφωτιστική η συγκριτική εξέταση των επιγραφών και των εικονογραφικών δεδομένων των τοιχογραφιών του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα και του Αγίου Γεωργίου του Θηριαύλη με τα αντίστοιχα της κωνσταντινουπολιτικής μονής.

Η τοιχογραφία του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα ανήκει στον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Γλυκοφιλούσας[793], ο οποίος εμφανίστηκε ήδη από τα μέσα του 10ου αιώνα στη Νέα Εκκλησία του Tokali Kilisse στο Κόραμα της Καππαδοκίας[794] και συνδέθηκε άμεσα με τον συμβολισμό του Πάθους, που υπονοεί η στοργή και η περίσκεψη στο τρυφερό βλέμμα της Παναγίας και υπαινίσσονται τα γυμνά πόδια, το προβαλλόμενο, ανάστροφο πέλμα του Βρέφους ή η απόδοσή του ως ανακλινόμενου. Το προσφιλές θέμα απαντά έκτοτε σε πολλές και ποικιλώνυμες παραλλαγές. Μάλιστα, στο περίφημο εξάπτυχο της μονής Σινά, των αρχών του 12ου αιώνα, όπου αποτυπώνεται μεταξύ άλλων και η περιώνυμη εικόνα της Βλαχερνίτισσας[795], η Παναγία απεικονίζεται ως Γλυκοφιλούσα και όχι δεόμενη, στάση που μέχρι πρότινος εθεωρείτο ως η καθιερωμένη του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου[796]. Στη ροδιακή τοι-

792. David Jacoby, «The Urban Evolution of Latin Constantinople (1204-1261)», στο *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography and Everyday Life, Papers from the International Workshop Held at Boğaziçi University*, ό.π. (υποσημ. 784), 296.

793. Για τον εικονογραφικό τύπο, André Grabar, «Sur les origins et l'évolution du type iconographique de la Vierge Eléousa», στο *Mélanges Charles Diehl*, τ. II (Paris : Ernest Leroux, 1930), 21-42. Ο ίδιος, «Les images de la Vierge de tendresse. Type iconographique et thème (à propos de deux icônes à Dečani)», *Zograf* 6 (1975): 25-30. Victor Lazareff, «Studies in the Iconography of the Virgin», *ArtB* 20 (1938): 36. Mirjana Tatić-Djurić, «Eléousa. A la recherche du type iconographique», *JÖB* 25 (1976): 259-267. Nicole Thierry, «La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne», *Zograf* 10 (1979): 59-70, εικ. 2, 13. Sophia Kalopissi-Verti, «Representations of the Virgin in Lusignan Cyprus», στο *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium,* επιμ. Maria Vassilaki (Aldershot: Ashgate, 2005), 305-319.

794. Wharton Epstein, *Tokali Kilise,* 26, πίν. 118-119. Μαρία Παναγιωτίδη, «Η εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στο μοναστήρι του Πετριτζού (Bačkovo) στη Βουλγαρία», στο *Ευφρόσυνον,* τ. 2, 459-468. Nano Chatzidakis, «A Fourteenth-Century Icon of the Virgin Eleousa in the Byzantine Museum of Athens», στο Moss και Kiefer, *Byzantine East, Latin West,* 495-500.

795. Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ,* τ. Α΄, εικ. 146-148, τ. Β΄, 125-128. Kurt Weitzmann, «Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century», στο *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies (Oxford, 5-10 September 1966),* επιμ. John M. Hussey, Dimitri Obolensky και Steven Runciman (London: Oxford University Press, 1967), 220, πίν. 37 (= Weitzmann και Kessler, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination,* 297, 301). Βασιλάκη, *Μήτηρ Θεού,* 478-479, αριθ. 80 (Αναστασία Τούρτα). Annemarie Weyl Carr, «Icons and the Object of Pilgrimage in Middle Byzantine Constantinople», *DOP* 56 (2002): 78. Christina Angelidi και Titos Papamastorakis, «Picturing the Spiritual Protector. From Blachernitissa to Hodegetria», στο *Images of the Mother of God,* ό.π. (υποσημ. 793), 214-215. Μια ενδιαφέρουσα άποψη για τις συνθήκες δημιουργίας του συγκεκριμένου έργου, σε σχέση με τις χριστολογικές έριδες και την αίρεση των Βογομίλων, Nicolette Trahoulia, «The Truth in Painting: A Refutation of Heresy in a Sinai Icon», *JÖB* 52 (2002): 271-285. Για την Παναγία Βλαχερνίτισσα βλ. ακόμα, Robert Ousterhout, «The Virgin of the Chora. An Image and its Context», στο Ousterhout και Brubaker, *Sacred Image*, 94-96.

796. Όπως για παράδειγμα στον σταυρό λιτανείας του πρώτου μισού του 11ου αιώνα, σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη, Βασιλάκη, *Μήτηρ Θεού*, 360-361. *Βυζαντινή τέχνη, τέχνη ευρωπαϊκή, 9η Έκθεση Συμβουλίου της Ευρώπης*, κατάλογος έκθεσης (Αθήνα, 1964), 440-441. Μανόλης Μπορμπουδάκης, επιμ., *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, *Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 13 Απριλίου - 30 Ιουνίου 1994*, κατάλογος έκθεσης (Αθήνα: Μπαστάς-Πλέσσας 1994),

χογραφία, ο Χριστός αγκαλιάζει τη μητέρα του και με τα δύο του χέρια, εντείνοντας με την κίνηση αυτήν τη δραματικότητα της παράστασης και προοιωνίζοντας το μελλοντικό Πάθος[797], που υπογραμμίζεται και με τη συμμετοχή του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, παραπλεύρως[798]. Εικονογραφικά παράλληλα της εξεταζόμενης τοιχογραφίας αποτελούν η Παναγία η Γλυκοφιλούσα στην εκκλησία της Αγήτριας στη Μέσα Μάνη, του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα[799] και η ίδια παράσταση στο τύμπανο της θύρας στον νάρθηκα της Βλαχέρνας της Άρτας, για την οποία έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι αντιγράφει την προσκυνηματική εικόνα της ομώνυμης μονής στη Βλαχέρνα της Κωνσταντινούπολης[800].

Η παράσταση στον Άγιο Γεώργιο τον Θηριαύλη της Κω είναι επίσης φορτισμένη έντονα με την υπόμνηση του Πάθους, που επισημαίνεται στην περίλυπη στάση της Παναγίας και τη μελαγχολική κλίση της κεφαλής της προς τον Χριστό, στην αναγγελία της θυσίας στο κείμενο του Προδρόμου, στη στάση του ανυπόδητου Βρέφους και στην παρουσία των αγγέλων που παραστέκουν[801]. Παρότι δεν ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, στα νοήματα που κομίζει και στους ενεχόμενους συμβολισμούς της, η τοιχογραφία της Κω δεν απέχει πολύ από εκείνη του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, με την οποία μοιράζεται ακόμα την έμφαση στα γυμνά και σταυρωμένα πόδια του Χριστού, έμμεση αναφορά στη σταυρική θυσία[802].

Οι δύο δωδεκανησιακές τοιχογραφίες, των οποίων τα σημαινόμενα ταυτίζονται, αλλά η εικονογραφία δεν συμπίπτει παρά μόνον αδρομερώς, δεν φαίνεται να αναπαράγουν πιστά το ίδιο πρότυπο και οπωσδήποτε όχι αυτό της Παναγίας Κυριώτισσας[803], σύμφωνα με το οποίο η Παναγία εικονίζεται μετωπική, να κρατά τον Χριστό, επίσης μετωπικό, εμπρός στο στήθος. Είναι, ωστόσο, πλέον αποδεδειγμένο ότι οι εικονιστικοί τύποι της Παναγίας δεν συμπίπτουν πάντοτε με τη δηλούμενη επωνυμία, αλλά πολύ συχνά συγχέονται, όπως και στην προαναφερθείσα απόδοση της Παναγίας Γλυκοφιλούσας[804]. Ακόμα και η παράσταση της Κυριώτισσας, γνωστή ήδη από τον 9ο αιώνα στο ψηφιδωτό του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Νίκαια, δεν δηλώνεται πάντοτε με το προσδόκιμο επίθετο: στην περίπτωση της τοιχογραφίας της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα, του τέλους του 13ου αιώνα, επι-

263, αριθ. 86 (Αναστασία Δρανδάκη). Brigitte Pitarakis, «À propos de l'image de la Vierge orante avec le Christ-Enfant», *CahArch* 48 (2000): 45-47.

797. Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, «Εικόνα Παναγίας Ελεούσας από την Καστοριά», *ΔΧΑΕ* Ι΄ (1980-1981): 275-278.

798. Στην περιοχή της Δωδεκανήσου ο εικονογραφικός τύπος της Γλυκοφιλούσας επισημαίνεται και στο δεύτερο ζωγραφικό στρώμα της Παναγίας της Χωστής στο Βαθύ της Καλύμνου, που χρονολογείται στα τέλη του 12ου αιώνα, όπως επίσης και στον ναό του Αγίου Φανουρίου της Μεσαιωνικής Πόλης (1335/6) (Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 223, εικ. 46).

799. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης,* 254-255.

800. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα,* 97-100.

801. Είναι χαρακτηριστικό ότι η Παναγία φέρει στην κεφαλή μαντήλι, το οποίο συνήθως σχετίζεται με την παράσταση της Κυκκώτισσας, πρβλ. την τοιχογραφία στην εκκλησία της Χρυσελεούσας στο χωριό Λυσός της Κύπρου (13ος αιώνας), Annemarie Weyl Carr, «Byzantines and Italians on Cyprus: Images from Art», *DOP* 49 (1995): 348-352, εικ. 20.

802. Chatzidakis, «L'évolution de l'icône», 359-360, εικ. 22. Lydie Hadermann-Misguish, «Pelagonitissa et Kardiotissa. Variantes extrèmes du type Vierge de Tendresse», *Byz* 52 (1983): 9-16. Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας, «Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς», στο *Ευφρόσυνον*, τ. 2, 653-654. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες,* 80.

803. Mirjana Tatić-Djurić, «L'icône de Kyriotissa», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. IIB, 758-786. Η ίδια, «Les icônes de la Vierge à Studenica», στο Korać, *Studenica et l'art byzantin,* 199-200. Πρβλ. Vitalien Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin*, τ. V, 2: *L'église* (Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1972), αριθ. 1156. Αγγελική Σταυροπούλου-Μακρή, «Εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας στο Μέτσοβο», *Δωδώνη* 4 (1975): 377-396.

804. André Grabar, «L'Hodigitria et l'Eléousa», *ZLU* 10 (1974): 10-11. Ο ίδιος, «Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge», *CahArch* 26 (1977): 172.

γράφεται ως *Πανυπέραγνος*[805], ενώ σε μολυβδόβουλλο του μητροπολίτη Θηβών Πέτρου αναφέρεται ως *Επίσκεψις*[806].

Στην ίδια τη μονή Κυριώτισσας, και οι δύο τοιχογραφίες που σώθηκαν στο διακονικό και στο τύμπανο της θύρας προς τον νάρθηκα, φέρουν την ομώνυμη επωνυμία, επιβεβαιώνοντας τον χαρακτηρισμό του εικονογραφικού τύπου[807]. Εάν λοιπόν υποτεθεί ότι με την αναφορά της Παναγίας Ακιδοκτηνής στη Ρόδο και στην Κω υπήρχε η πρόθεση να μνημονευθεί η μονή της Παναγίας Κυριώτισσας, τότε φαίνεται πως η αναγωγή στον ναό καθεαυτό αποτελούσε μέλημα σημαντικότερο από την παραπομπή στο εικονογραφικό πρότυπο που τυχόν εξέφραζε η λατρευτική του εικόνα[808]. Όσο, όμως, και αν η απόδοση στην Παναγία ενός επιθέτου που δεν συμβαδίζει με τον εικονογραφικό της τύπο είναι συνήθης, εξακολουθεί να εκπλήσσει η αδόκητη εμφάνιση μιας ιδιαιτέρως σπάνιας επωνυμίας, κωνσταντινουπολιτικής καθώς φαίνεται προέλευσης, σε δύο ναΰδρια της μακρινής νησιωτικής περιφέρειας που είναι μάλιστα αφιερωμένα στον άγιο Γεώργιο[809].

Την ίδια ακριβώς εποχή, δηλαδή στις τελευταίες δεκαετίες του 13ου ή στις αρχές του 14ου αιώνα, χρονολογείται η κατασκευασμένη από πλίνθους κτητορική επιγραφή του μονόχωρου ξυλόστεγου ναού της Παναγίας της Πρεβέντζας στην Αιτωλοακαρνανία, όπου δηλώνεται ευθέως η αφιέρωση στην Παναγία Κυριώτισσα και στους Αγίους Θεοδώρους[810]. Στην Παναγία Κυριώτισσα ήταν αφιερωμένος και ένας, κατεδαφισμένος σήμερα, ναός στη Βέροια, του οποίου οι αποτοιχισμένες πλέον τοιχογραφίες χρονολογούνται στα τέλη του 15ου αιώνα[811].

Το ερώτημα γιατί στα δύο δωδεκανησιακά μνημεία επελέγη μια άλλη επωνυμία προκειμένου να μνημονευθεί το ίδιο ονομαστό προσκύνημα της Κωνσταντινούπολης[812] παραμένει κατά συνέπεια

805. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Ὅμορφη Ἐκκλησιά,* 97, πίν. 39α.

806. Βασιλάκη, *Μήτηρ Θεού*, 214, εικ. 157.

807. Η πρώτη από αυτές χρονολογείται στις πρώτες δεκαετίες του 12ου αιώνα, ενώ η δεύτερη συνδέεται με την ανακαίνιση του ναού αμέσως μετά το 1261, Striker και Kuban, *Kalenderhane in Istanbul*, 151-153, εικ. 150 και 142-143, εικ. 174.

808. Τέτοιου είδους αναφορές σε μακρινά προσκυνήματα δεν είναι ασυνήθεις στην περιφέρεια της αυτοκρατορίας. Ένας από τους κτήτορες με το επώνυμο Πουζανάλας της Παναγίας της Φανερωμένης στα Φραγκουλιάνικα της Μάνης (1322/3) συνδέεται με την ευρύτερη περιοχή της Κυζίκου και της Προύσας, σχέση που ανιχνεύεται, άλλωστε, και στην επιγραφή του Αρχαγγέλου στον Πολεμίτα (1278), όπου αναφέρεται ο Γεώργιος Πατέλης «από της Ανατολής κάστρου Προύσσης», Κωνσταντινίδη, *Ο ναός της Φανερωμένης*, 80-87.

809. Είναι γεγονός ότι με την επιλογή μιας επωνυμίας της Παναγίας η πρόθεση δεν εστιάζεται τόσο στην υποκατάσταση της εικόνας, αλλά στην ανάκληση του προσκυνήματος διά μέσου της επωνυμίας, βλ. π.χ. την εικόνα της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής στο Αρχιεπισκοπικό Ίδρυμα Μακαρίου στη Λευκωσία (τέλη 14ου αιώνα) σε αντιδιαστολή με την πρωιμότερη τοιχογραφία των Αγίων Θεοδώρων στον Μυστρά, Weyl Carr, «Icons and the Object of Pilgrimage», ό.π. (υποσημ. 795), 85.

810. *ΑΔ* 23 (1968), Χρονικά, 284-285, πίν. 225β (Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος και Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας). Αθανάσιος Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία* (Αθήνα: Εκδόσεις Αρσινόη, 1985), 73, 302-304, εικ. 35, 45, 303. Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, «Ὁ ναὸς τῆς Παναγίας στὴν Πρεβέντζα τῆς Ἀκαρνανίας», στο *Βυζάντιον. Αφιέρωμα στον Ανδρέα Ν. Στράτον* (Αθήνα, 1986), 251-275. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions,* 56-57, εικ. 16. Γεώργιος Βελένης, «Σχόλια και παρατηρήσεις σε πολύστιχες πλίνθινες επιγραφές», στο *Αντίφωνον,* 269.

811. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, 212-213, 274-275. Ο ίδιος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας* (Αθήνα: Ακρίτας, 1995), 29, 51-52. Κωνσταντίνος Στάικος, επιμ., *Από τη Σάρκωση του Λόγου στη Θέωση του Ανθρώπου. Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες από την Ελλάδα, Εθνικό Μουσείο Τέχνης της Ρουμανίας (6 Οκτωβρίου 2008-15 Ιανουαρίου 2009),* κατάλογος έκθεσης (Αθήνα: Ελληνικό Ίδρυμα Πολιτισμού, 2008), 2.

812. Ναός της Παναγίας της Κυριώτισσας υπήρχε και στη Νίκαια, όπου μάλιστα τάφηκε ο πατριάρχης Γερμανός Β΄, όπως αναφέρει ο Νικηφόρος Κάλλιστος, Raymond Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins* (Paris : Institut Français d'Études Byzantines, 1975), 113-114.

αναπάντητο και, κατ' επέκταση, η επαλήθευση της εικασίας ότι η εκκλησία της Ακιδοκτηνής συμπίπτει με εκείνη της Κυριώτισσας δεν φαίνεται να ερείδεται επαρκώς στα δεδομένα των εξεταζόμενων τοιχογραφιών. Αντιθέτως, η ετερότητα της επιγραφικής, όσο και της εικονογραφικής μαρτυρίας επιβάλλει την εξέταση του ενδεχόμενου να επρόκειτο για κάποιον άγνωστο, αταύτιστο ή μη σωζόμενο πλέον ναό της Κωνσταντινούπολης, τη λατρευτική εικόνα του οποίου παραλλάσσουν ή επιχειρούν να αντιγράψουν, στο μέτρο του δυνατού, αλλά χωρίς σχολαστική μέριμνα, οι τοιχογραφίες της Δωδεκανήσου[813].

Ο αναφερόμενος στην ενθύμηση της Σούδας ναός της Παναγίας τεκμαίρεται ότι προϋπήρχε της άλωσης του 1204, εφόσον γίνεται μνεία σε ανακαίνιση και όχι στην ίδρυσή του. Συνεπώς, έπειτα από την κατάκτηση της Κωνσταντινούπολης, είτε θα είχε εγκαταλειφθεί και υποστεί σοβαρές φθορές είτε θα είχε καταληφθεί από Λατίνους. Σε λατινικές πηγές της περιόδου αυτής μνημονεύονται τουλάχιστον τριάντα τέσσερις εκκλησίες και μονές της Πρωτεύουσας που υπήχθησαν στη δικαιοδοσία του καθολικού δόγματος, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται και αρκετοί ναοί αφιερωμένοι στη Θεοτόκο. Παρόλα αυτά, καμία από τις διασωθείσες αυτές γραπτές μνείες δεν ενθυμίζει, έστω και αμυδρά, την ονομασία Ακιδοκτηνή[814].

Ακόμα, όμως, και αν τελικώς στις δύο δωδεκανησιακές επιγραφές δεν απηχείται η μονή της Κυριώτισσας, το βέβαιον είναι ότι τουλάχιστον αναφέρονται σε κάποιον ναό της Κωνσταντινούπολης. Δεν είναι ανοίκεια η αφιέρωση εκκλησιών της επαρχίας σε επωνυμία της Παναγίας που τιμάται κατεξοχήν σε κάποιον άλλο περιώνυμο ναό, με πιο διαδεδομένη την ονομασία Βλαχέρνες, συχνότατη στον ελλαδικό χώρο[815]. Συναφές είναι και το παράδειγμα της Παναγίας της Κουμπελίδικης στην Καστοριά, στην αφιερωτική επιγραφή της οποίας σώζεται η επωνυμία «Σκουταριώτισσα», που παραπέμπει στην ομώνυμη μονή της Θεοτόκου στη Χρυσόπολη[816]. Δεν πρέπει να θεωρηθεί συμπτωματικό το γεγονός ότι η επιγραφή, όπως και η τοιχογράφηση της Κουμπελίδικης, χρονολογούνται επίσης στις πρώτες δεκαετίες μετά την ανάκτηση της Κωνσταντινούπολης, το 1261. Η τάση να ιδρύονται στην περιφέρεια εκκλησίες με τις επωνυμίες των αντίστοιχων μητροπολιτικών, σε μια εποχή κατά την οποία τα θεμέλια της κεντρικής εξουσίας είχαν αρχίσει ήδη να κλονίζονται, ενδεχομένως αντανακλά την πρόθεση να δοθεί έμφαση στην ανασύσταση της σχέσης με την επανακτηθείσα Πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα γίνεται κατανοητή και η επιλογή για τα μνημεία της Ρόδου και της Κω μιας επωνυμίας που παρέπεμπε στην κωνσταντινουπολιτική εκκλησία της Ακιδοκτηνής, αν και παραμένει δύσκολο να εξιχνιασθούν οι λόγοι που υπαγόρευσαν τη συγκεκριμένη ονομασία και που θα ερμήνευαν μια πιθανή, αμφίδρομη σχέση. Για τον Άγιο Γεώργιο στη Ζια της Κω, ο ζωγραφικός

813. Για τη χρήση μιας ακόμα ενδιαφέρουσας προσωνυμίας της Θεοτόκου με τοπωνυμική αναφορά στην Κρήτη, Όλγα Γκράτζιου, «Παναγία η Λαμπηνή: Μια χαμένη μεσοβυζαντινή εικόνα της Κρήτης», στο Γκράτζιου και Λούκος, *Ψηφίδες,* 245-255.

814. Όπως π.χ. ναοί με τις επωνυμίες Formosa, Hpanymnitos, de Scota, in Bethleem, de Percheio. Raymond Janin, «Les sanctuaires de Byzance sous la domination latine (1204-1261)», *EB* 2 (1944): 134-184. Eugène Dalleggio d'Alessio, «Les sanctuaires urbains et suburbains de Byzance sous la domination latine (1204-1261)», *REB* 11 (1953): 50-61.

815. Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Ἡ παρὰ τὴν Ἄρταν μονὴ τῶν Βλαχερνῶν», *ABME* Β΄ (1936): 3-4.

816. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς*, ό.π. (υποσημ. 429), 23-25. Τίτος Παπαμαστοράκης, «Η αφιερωτική επιγραφή της Παναγίας Κουμπελίδικης στην Καστοριά», *10ο ΣΒΜΑΤ* (1990): 71. Ο ίδιος, «Η αφιερωτική επιγραφή του ναού της Παναγίας Σκουταριώτισσας και Ακαταμάχητου (Κουμπελίδικης) στην Καστοριά», στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμπηδών,* τ. 2, 599-601. Νικόλαος Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες της Καστοριάς, 9ος-11ος αιώνας* (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Παρατηρητής, 1992), 87-88. Ευγενία Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος-16ος αιώνας), Ιστορία, τέχνη, επιγραφές* (Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 1997), 90-92.

διάκοσμος του οποίου έχει χρονολογηθεί στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα[817], οι μόνες πληροφορίες που αντλούνται προέρχονται από το ίδιο το μνημείο. Σε χειρόγραφο του Αρχείου της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο που χρονολογείται το 1288 και περιέχει τη δέηση των κατοίκων της Κω για την προσάρτηση της τοπικής μονής των Σπονδών στη μονή Πάτμου[818], αναφέρεται ένα μοναστήρι του Αγίου μεγαλομάρτυρος Γεωργίου, ωστόσο, δεν είναι καθόλου βέβαιο ότι ταυτίζεται με τον προαναφερθέντα ναό.

Οι σχέσεις της Κω με την Πάτμο, από τον 11ο αιώνα και εξής, ήταν ιδιαιτέρως στενές, δεδομένου μάλιστα ότι η νήσος είχε αποτελέσει σταθμό στην πορεία του οσίου Χριστοδούλου, πριν την ίδρυση της πατμιακής μοναστικής κοινότητας[819]. Στην αρκετά σπάνια, αν και όχι εντελώς ασυνήθιστη, συναπεικόνιση του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην ιδιότυπη παράσταση της Δέησης στη Ζια[820], θα μπορούσε να λανθάνει πιθανή μετοχιακή σχέση του ναού με τη μονή Πάτμου, η οποία δεν μαρτυρείται στις γραπτές πηγές. Στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου είναι εξακριβωμένο ότι ανήκαν οι μονές των Σπονδών, του Άλσους και του Σωτήρος Χριστού στο όρος Δίκαιος[821]. Η πρώτη από αυτές έχει ταυτισθεί με τον ενοριακό ναό του Ασφενδιού κοντά στη Ζια. Η εκκλησία αυτή ήταν για αρκετό καιρό αυτοδέσποτη και, έπειτα από μια περίοδο εγκατάλειψης, στελεχώθηκε από κύπριους μοναχούς, πριν προσαρτηθεί στη μονή Πάτμου[822]. Η γειτνίαση του Αγίου Γεωργίου με τη μονή Σπονδών θα ήταν δυνατόν να υποστηρίξει την εικασία ότι επρόκειτο για μετόχι της, ενώ και η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής του μνημείου μαρτυρεί δεσμούς με την κωνσταντινουπολιτική τέχνη της εποχής[823].

Η ανάγνωση της ροδιακής επιγραφής και η σύνδεση της παράστασης που συνοδεύει και της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα με έναν ναό της Κωνσταντινούπολης οδηγεί σε ερωτήματα σχετικά με την ταυτότητα του κτήτορα, τη θέση του στην κοινωνική ιεραρχία και τους συνδέσμους της περιοχής με την πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, σύμφωνα με την προφορική παράδοση, ο Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας και το κτήμα όπου είναι κτισμένος ανήκουν στη μονή του Αγίου Φιλήμονος στην Αρνίθα[824], της οποίας δεν αποκλείεται να ήταν εξαρχής μετόχι. Παρότι στην ίδια τη μονή δεν υπάρχουν στοιχεία για την εποχή της ίδρυσής της, πέραν ορισμένων παλαιοχριστιανικών γλυπτών σε δεύτερη χρήση, είναι ενδιαφέρον να επισημανθεί ότι ο άγιος Φιλήμων λατρευόταν κατεξοχήν στην Κωνσταντινούπολη, όπου και υπήρχε ναός αφιερωμένος στη μνήμη του[825].

817. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 294-295.

818. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, *Βυζαντινά έγγραφα*, 226.

819. Μαρία Θεοχάρη, «Η πρώτη μονή του οσίου Χριστοδούλου στην Κω και ο οικισμός του χώρου», στο *Ιερά Μονή Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, 900 χρόνια ιστορικής μαρτυρίας*, 161-168.

820. Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος εικονίζεται δεόμενος προς τη Θεοτόκο και στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Καμάρι της Αμοργού, πιθανώς του τέλους του 13ου αιώνα (αδημοσίευτη τοιχογραφία), όπως επίσης και στους Αγίους Θεοδώρους Κατακαλών της Αρνίθας, Άννα Νίκα, «Η εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων στην περιοχή Κατακαλών της Ρόδου και ο θεσμός της στρατιωτικής πρόνοιας στο Βυζάντιο», *ΔωδΧρ* 23 (2009): 447-448.

821. Kalopissi-Verti, «Kos tardoantica e bizantina», 249. Κόλλιας, «Οικισμοί, κάστρα και μοναστήρια της μεσαιωνικής Κω», στο Αλευρά, Λαιμού και Σημαντώνη, *Ιστορία-τέχνη-αρχαιολογία της Κω*, 297, 300. Σε αφιερωτικό γράμμα του αρχιεπισκόπου Κω Νικάνδρου, το 1582, αφιερώνεται στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο και το μονύδριο του Αγίου Ιωάννη του Χωστού στο Πλατανάκι στην περιοχή Ασφενδιού, Κιαπόκας, «Το Ασφενδιού της Κω. Σύντομη ιστορική αναδρομή», ό.π. (υποσημ. 771), 198.

822. Κόλλιας, «Οικισμοί, κάστρα και μοναστήρια της μεσαιωνικής Κω», 297-299.

823. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 294.

824. Μιχάλης Θωμάς, *Απολακκιά Ρόδου* (Ρόδος, 1999), 83.

825. Rodolphe Guilland, *Études de topographie de Constantinople byzantine*, τ. II (Berlin – Amsterdam: Adolf Hakkert, 1969), 55.

Σε κάθε περίπτωση, η ήδη διατυπωμένη άποψη πως η μνεία του αυτοκράτορα Ανδρονίκου στην κτητορική επιγραφή δηλώνει εμμέσως τον δεσμό του νησιού με το κέντρο της διοίκησης, σε μια εποχή που το νησί λυμαίνονταν γενουάτες πειρατές[826], όχι απλώς επιβεβαιώνεται, αλλά και ενισχύεται περαιτέρω. Η υπόμνηση της Παναγίας της Ακιδοκτηνής στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα δεν μπορεί ασφαλώς να οφείλεται σε πρωτοβουλία του ζωγράφου, ο οποίος, σημειωτέον, όπως θα αποδειχθεί σε επόμενο κεφάλαιο, δεν υπερβαίνει τα τοπικά όρια ούτε και τον μέσο όρο της καλής επαρχιακής τέχνης της εποχής[827]. Η διερεύνηση μιας πιθανής σχέσης του κτήτορα με τον λόγιο κάτοχο του χειρογράφου της Σούδας ή με το περιβάλλον του, αν και δελεαστική, δεν βρίσκει προς το παρόν επαρκή ερείσματα. Ωστόσο, η παρουσία στα Δωδεκάνησα μιας σπανιότατης επωνυμίας της Θεοτόκου που απηχεί την ονομασία μιας εκκλησίας της Κωνσταντινούπολης αποτελεί σημαίνουσα μαρτυρία για τον τόπο, ιδίως κατά τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, για την οποία τα ιστορικά στοιχεία είναι ελλιπή.

Ολόσωμοι άγιοι και αγίες

Στη δυτική άκρη του βόρειου τοίχου εικονίζεται ο άγιος Τρύφων, ένας ακόμα μάρτυρας της χριστιανικής πίστης που σχετίζεται με την αγροτική και κτηνοτροφική δραστηριότητα[828] (Εικ. 114). Για τον λόγο αυτό και η απεικόνισή του τοποθετείται κάτω από την τοιχογραφία του στηθαίου αγίου Μάμα, κατεξοχήν προστάτη των ζώων, και σε άμεση σχέση με την εικονιζόμενη άνωθεν παράσταση της Γέννησης, στο περιθώριο της οποίας προβάλλεται ο ποιμενικός βίος[829]. Ο άγιος Τρύφων θεωρείται προστάτης της γεωργίας και, σύμφωνα με τα σχετικά αγιολογικά κείμενα, ήταν προικισμένος με το χάρισμα να απομακρύνει τους κάθε είδους κινδύνους που ελλόχευαν για την ανάπτυξη και τη συγκομιδή των αγροτικών προϊόντων των κήπων, των αμπελιών, των σπαρτών και των δένδρων[830]. Παριστάνεται μετωπικός, με το δεξιό του πόδι ελαφρώς προτεταμένο, να κρατά στο δεξιό του χέρι λευκό σταυρό με δύο οριζόντιες κεραίες[831] και να υψώνει το αριστερό με την παλάμη στραμμένη προς τα έξω, στην τυπική χειρονομία των μαρτύρων[832]. Φορά φαιόλευκο, ποδήρη χιτώνα με επίρραπτη, διάλιθη ταινία

826. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου*, 263. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 294.

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

828. Με καταγωγή από τη Φρυγία, ο άγιος Τρύφων ήταν ο ίδιος ποιμένας με θεραπευτικές ιδιότητες και γι' αυτό κατατάσσεται μεταξύ των αγίων Αναργύρων, Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 162, 199, 270. *LCI* 8, 501-502. Ας σημειωθεί, ακόμα, ότι ο άγιος Τρύφων ανακηρύχθηκε ως προστάτης άγιος της αυτοκρατορίας των Λασκαριδών στη Νίκαια, Damianos, Archbishop of Sinai, «The Medical Saints», 46-47.

829. Albani, *Panagia Chrysaphitissa-Kirche*, 79, 119, πίν. 26b. Οι δύο άγιοι συναπεικονίζονται και στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά, Gerstel, «The Byzantine Village Church», 175-176, εικ. 7.

830. Ο άγιος Τρύφων θεωρείται προστάτης των κηπουρών, *ΘΗΕ* 11, 873-874. Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 53. Για την ακολουθία του αγίου, Ιωάννης Τσικνόπουλος, «Ἡ ἀκολουθία τοῦ ἁγίου Τρύφωνος», *ΚΣ* ΛΓ΄ (1969): 199-201.

831. Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες της Άρτας,* 171-172, εικ. 140. Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο Βρονταμᾶ», 170-171, πίν. 75β. Άλλες φορές κρατά κάποιο ζώο ή ενδεικτικό της αγροτικής παραγωγής εργαλείο. Σε τοιχογραφίες κρητικών εκκλησιών ο άγιος Τρύφων εικονίζεται κρατώντας δρεπάνι [Ioannis Spatharakis, *Wall Paintings of Crete,* τ. Ι*, Rethymnon Province* (London: Pindar, 1999), 43-44, πίν. 4a, εικ. 18. Λιβέρη, «Γεωργικά εργαλεία», 279-280], ενώ στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά κρατά στην αγκαλιά του ένα αρνάκι (Gerstel, «The Byzantine Village Church», εικ. 4). Δρεπάνι κρατά ο άγιος και στην τοιχογραφία στον Άγιο Νικόλαο των Μαριτσών της Ρόδου.

832. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 162, 199, 270. Το πλήθος των απεικονίσεών του μαρτυρεί τη διαδεδομένη λατρεία του σε όλη την έκταση της αυτοκρατορίας. Μεταξύ αυτών αναφέρονται οι τοιχογραφίες του στον ναό του Αγίου Παντελεήμονα στο Νέρεζι (Sinkević, *Nerezi,* εικ. 71) και στον Άγιο Γεώργιο στο Κάστρο Γερακίου (τέλη 13ου ή αρχές 14ου αιώνα) (Δημητροκάλλης, *Γεράκι,* 53).



Εικ. 114. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Οι άγιοι Τρύφων, Νικήτας και Δημήτριος.

στους ώμους και με μακριές χειρίδες που απολήγουν σε κεντητά επιμανίκια. Κόκκινος μανδύας με λευκά σταυρόσχημα κοσμήματα πορπώνεται στη βάση του λαιμού και καλύπτει το αριστερό τμήμα του κορμού και τον δεξιό του ώμο. Το αγένειο πρόσωπο του νεαρού αγίου, με το ευρύ μέτωπο και τη γλυκιά έκφραση, χαρακτηρίζεται από κοντή και ίσια κόμη με τέσσερις σγουρούς, ατημέλητους βοστρύχους να προβάλλουν πίσω από τα αυτιά.

Στην ίδια σειρά με τον άγιο Τρύφωνα, στα δεξιά, εικονίζεται ο στρατιωτικός άγιος Νικήτας (Εικ. 114). Φορά βαθυκύανο, μακρύ, χειριδωτό χιτώνα[833], με διάλιθα περικάρπια και θώρακα με ρομβοειδή διάκοσμο, ελάσματα στους βραχίονες και καμπύλες απολήξεις στους ώμους[834]. Κάτω από το στήθος

833. Η λεπτομέρεια του μακριού χιτώνα εντοπίζεται και σε άλλες απεικονίσεις στρατιωτικών αγίων, όπως σε φορητές εικόνες της μονής Σινά και σε φύλλο τριπτύχου με θέμα τον άγιο Θεόδωρο τον Στρατηλάτη στο Μουσείο Hermitage. Μανάφης, *Σινά. Οι Θησαυροί της Μονής,* εικ. 40. Evans, *Faith and Power,* 191, αριθ. 110. Για τους στρατιωτικούς αγίους βλ. επίσης, Miodrag Marković, «On the Iconography of the Military Saints in Eastern Christian Art and the Representations of the Holy Warriors in the Monastery of Dečani», στο *Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and Studies,* επιμ. Vojislav Djurić (Belgrade: Serbian Acadeny of Sciences, 1995), 627-630.

834. Ο τύπος του θώρακα με τις καμπύλες προεξοχές στους ώμους απαντά και στην αποτοιχισμένη τοιχογραφία στρατιωτικού αγίου από την εκκλησία του Αγίου Νικολάου στον Πύργο Ευβοίας, του τέλους του 13ου αιώνα, που βρίσκεται σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, Evans, *Faith and Power,* 88, πίν. 44.

του τυλίγεται λευκό, ημιδιαφανές μαντήλι. Βαθυκόκκινος μανδύας με λευκά σταυρόσχημα κοσμήματα, κουμπωμένος λοξά, καλύπτει τους ώμους του. Στο κεφάλι του φέρει διάδημα με διπλή σειρά κύκλων και μεγαλύτερο ωοειδές πετράδι στο μέσον και στο δεξιό του χέρι στηρίζει λοξά δόρυ διακοσμημένο με μικρές στιγμές[835]. Ο φυσιογνωμικός του τύπος ακολουθεί με ελαφρές παραλλαγές το πρότυπο της εικόνισης του Χριστού, παριστάνεται δηλαδή «χριστοειδής»[836], με κοντή διχαλωτή γενειάδα και ίσια καστανά μαλλιά που φθάνουν ως το ύψος του λαιμού, σχηματίζοντας χαλαρούς βοστρύχους στην αριστερή πλευρά του λαιμού (Εικ. 115).

Σύμφωνα με την αγιολογική παράδοση υπήρχαν τέσσερις άγιοι του ορθοδόξου εορτολογίου με το όνομα Νικήτας, εκ των οποίων οι δύο συνεορτάζουν στις 15 Σεπτεμβρίου[837]. Ο εικονιζόμενος στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα ταυτίζεται με τον συνηθέστερο από αυτούς, τον στρατιωτικό άγιο μάρτυρα Νικήτα από το βαρβαρικό φύλο των Γότθων[838]. Η απεικόνισή του με στρατιωτική εξάρτυση συνυπάρχει με εκείνην του μάρτυρα[839] και στα Δωδεκάνησα αξιοποιήθηκαν και οι δύο εικονογραφικοί τύποι, καθώς στην τοιχογραφία που σώζεται στην εκκλησία του Πανορμίτη στην Πλαγιά της Χάλκης (τέλη 13ου αιώνα), ο άγιος φέρει αμφίεση στρατιωτικού[840], ενώ στον Άγιο Κήρυκο στο Βαθύ της Καλύμνου, στο ζωγραφικό στρώμα των αρχών του 13ου αιώνα, εικονίζεται ντυμένος με επίσημα αυλικά ενδύματα[841].

Τρίτος από τα δυτικά ανάμεσα στους ολόσωμους αγίους του βόρειου τοίχου είναι ο άγιος Δημήτριος, του οποίου σώζεται το αριστερό χέρι, τμήμα του κορμού και το κεφάλι σχεδόν κατά το ήμισυ[842]

835. Grotowski, *Arms and Armour,* 323-329.

836. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 157, 270, 295. *LCI* 8, 42-43. Ομοίως περιγράφεται και ο άγιος Αρτέμιος, Walter, *Warrior Saints,* 231. Αντιθέτως, στην τοιχογραφία του νοτιοδυτικού παρεκκλησίου του Οσίου Λουκά, ο άγιος διαφοροποιείται από τον συνήθη «χριστοειδή» φυσιογνωμικό τύπο και ομοιάζει ως προς την κόμη με τους αγίους Σέργιο και Βάκχο, με αδιόρατη γενειάδα στις παρειές, Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, 100-101, εικ. 48.

837. Κατσιώτη, «Χάλκινος λιτανευτικός σταυρός», 478-479. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται και ένας στυλίτης άγιος Νικήτας, που ετιμάτο σε εκκλησία στο Kizil Çukur της Καππαδοκίας, Catherine Jolivet-Lévy, «Contribution à l'étude de l'iconographie mésobyzantine des deux Syméon Stylites», στο *Les saints et leur sanctuaire à Byzance. Textes, images et monuments,* επιμ. Catherine Jolivet-Lévy, Michel Kaplan και Jean-Pierre Sodini (Paris : Publications de la Sorbonne, 1993), 36-37. Nicole Thierry, «L'église peinte de Nicétas Stylite et d'Eustrate clisurarque, ou fils de clisurarque. Cappadoce», στο *Actes du XIVe CIEB,* 451-455.

838. Ο βίος του αγίου περιέχεται στη Σύνοψη του Συμεών Μεταφραστή, *PG* 115, στ. 704-712. Για την εικονογραφία του, Walter, *Warrior Saints*, 231-233. Η λατρεία του ήταν ιδιαιτέρως διαδεδομένη στη Μάνη, Δρανδάκης, «Ἅγιος Παντελήμων Μπουλαριῶν», 447, σημ. 2. Ο ίδιος, «Δεόμενοι ἅγιοι ἐπὶ τοῦ τεταρτοσφαιρίου ἁψῖδος εἰς ἐκκλησίας τῆς Μέσα Μάνης», ό.π. (υποσημ. 642), 233, σημ. 2.

839. Με κοσμικά ενδύματα απεικονίζεται ο άγιος Νικήτας στη Νέα Μονή Χίου (Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου,* 185, πίν. 85 και 236α), στην κρύπτη του Οσίου Λουκά Βοιωτίας (Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, 100-101, εικ. 48), στον ναό του Αγίου Ιωάννη Γαρδενίτσας στη Μέσα Μάνη (πρώτο μισό 12ου αιώνα) (Γκιολές, «Ἅγιος Ἰωάννης Θεολόγος Γαρδενίτσας», 65-66, εικ. 22), αλλά και σε αρκετούς ναούς της Καππαδοκίας. Έχει μάλιστα διατυπωθεί η εικασία ότι επρόκειτο για εικονογραφική σύγχυση με τον ομώνυμο συνεορτάζοντα μάρτυρα, που ήταν γιος του Μαξιμιανού, Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 52, 115, 126, 179, 282. Carolyn L. Connor, *Art and Miracles in Medieval Byzantium: The Crypt at Hosios Loukas and Its Frescoes* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991), εικ. 16.

840. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 283, πίν. 98. Μάλιστα στη νήσο Χάλκη, στη θέση Αμαλή σώζεται εκκλησία τιμώμενη στη μνήμη του αγίου Νικήτα, στο ίδιο, 279. Μαρία Σιγάλα, *Η Χάλκη από την παλαιοχριστιανική εποχή μέχρι και το τέλος της περιόδου της Ιπποτοκρατίας (5ος αι.-1523 μ.Χ.): Μνημεία, αρχιτεκτονική, τοπογραφία, κοινωνία* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2011), 233, εικ. 44-46.

841. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 273, πίν. 83β.

842. Στην αναφερθείσα ήδη βιβλιογραφία που αφορά τη λατρεία του αγίου, ας προστεθούν και τα ακόλουθα: Alexander Vasiliev, «The Historical Significance of the Mosaic of St. Demetrios at Sassoferrato», *DOP* 13 (1959): 31-39. Charalambos Bakirtzis, «Le culte de saint Demétrius», στο *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie (Bonn, 22-28*



Εικ. 115. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Ο άγιος Νικήτας, λεπτομέρεια.



Εικ. 116. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Ο άγιος Δημήτριος, λεπτομέρεια.

(Εικ. 114, 116). Αποδοσμένος στον επικρατέστερο εικονογραφικό του τύπο, με τα ίσια μαλλιά του να σταματούν ψηλά στον τράχηλο[843], ο άγιος φορά πορφυρό, χειριδωτό χιτώνα με διακοσμημένα επιμανίκια και αλυσιδωτή πανοπλία που καλύπτει τους βραχίονες και στηρίζει κατακόρυφα στο δεξιό του χέρι δόρυ που φέρει μικρές λευκές στιγμές, απομίμηση πολύτιμων λίθων. Τους ώμους του καλύπτει κυανή χλαμύδα, ενώ στο ύψος του στήθους τυλίγεται διαφανές μαντήλι. Ο σιδηρόπλεκτος θώρακας είναι συνήθης στην πολεμική εξάρτυση των στρατιωτικών αγίων[844] και αντικατοπτρίζει τη σύγχρονη σκευή των πολεμιστών. Η στάση του αγίου, με το δόρυ σε ευθεία παράλληλη με το σώμα και το χέρι στραμμένο προς τα μέσα, δημιουργεί ποικιλία σε σχέση με τη διαγώνια διάταξη του αντίστοιχου όπλου του αγίου Νικήτα.

Στον νότιο τοίχο, έπειτα από τη μεταγενέστερη παράσταση του επώνυμου αγίου, εικονίζεται ολόσωμος και μετωπικός ο αρχάγγελος Μιχαήλ, διαχωριζόμενος από τους επόμενους δύο αγίους με κόκκινη διαχωριστική ταινία. Η ύπαρξη του πλαισίου και το εύρος της παράστασης προσδίδουν μεγαλοπρέπεια στην απεικόνισή του. Η τοιχογραφία έχει καταπέσει σχεδόν κατά το ήμισυ, ενώ και το σωζόμενο τμήμα της είναι απολεπισμένο. Με απλωμένες τις φτερούγες του, ο αρχάγγελος κρατά στο

September 1991) (Münster: Città del Vaticano: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1995), 58-68. Ο ίδιος, «Pilgrimage to Thessaloniki: The Tomb of Saint Demetrios», *DOP* 56 (2002): 175-192.

843. Smirnova, «Remarques sur l'iconographie de Saint Demetrios», ό.π. (υποσημ. 486), 537-547. Σιώμκος, «Εικονιστικός τύπος αγίου Δημητρίου», 293-297. Μέντζος, «Ζητήματα της εικονογραφίας του αγίου Δημητρίου», ό.π. (υποσημ. 486), 363-392.

844. Παρόμοιου τύπου θώρακες απαντούν και στους στρατιωτικούς αγίους που εικονίζονται στον ναό του Αγίου Παντελέημονα στο Νέρεζι (Sinkević, *Nerezi,* εικ. 58, 62) και σε εικόνες της μονής Σινά (Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ*, τ. Ι, εικ. 186, τ. ΙΙ, 170. Mouriki, «Panagia at Moutoullas», εικ. 33). Για την εξάρτυση των στρατιωτικών αγίων, Tomeković, «Les répercussions du choix», 29. Svetlana Dmitrijeva, «The depiction of warrior saints in frescoes of 1380 at the church of Our Saviour in Kovaliovo**»,** *Zograf* 33 (2009): 121-135.

δεξιό του χέρι σφαίρα και στο αριστερό μακρόστενη ράβδο και φορά αυτοκρατορικό λώρο σε τόνο της ώχρας[845]. Όπως έχει επισημανθεί, ο αρχάγγελος Μιχαήλ έχαιρε ιδιαίτερης τιμής στην περιοχή της Δωδεκανήσου[846]. Η εικονογραφική του απόδοση με επίσημη περιβολή συμφωνεί με τη σύγχρονη τοιχογραφία στο ασκηταριό του Αγίου Νικήτα της Δαματριάς[847]. Και στα δύο μνημεία, η απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ τοποθετείται σε τιμητική θέση πλησίον του ιερού βήματος ή σε συνέχεια του πάτρονος αγίου και όχι κοντά στη δυτική είσοδο, όπου διαδραματίζει ρόλο φύλακα της εκκλησίας[848].

Σε ενιαίο διάχωρο δίπλα στον αρχάγγελο Μιχαήλ εντάσσονται οι ολόσωμες, μετωπικές μορφές των αγίων ιεραρχών Υπατίου και Βλασίου (Εικ. 117). Η απεικόνισή τους εκτός του ιερού βήματος, στο δυτικό άκρο του νότιου τοίχου, αν και ασυνήθιστη, δεν είναι μοναδική. Παρά την καθιερωμένη και σύμφωνη με την ιδιότητά τους συγκέντρωση των αγίων επισκόπων στον ημικύλινδρο και στους τοίχους του ιερού βήματος, ακόμα και μετά τον 12ο αιώνα, σε ορισμένες εκκλησίες αυτοί τοποθετούνται σε άλλες θέσεις μέσα στον ναό, ανάμεσα στις υπόλοιπες τάξεις των αγίων[849].

Ο άγιος Υπάτιος φορά κόκκινο φαιλόνιο με ρόδινες ανταύγειες και λευκό ωμοφόριο με απλούς βαθυκύανους σταυρούς[850]. Γέρων, οξυγένης[851], με κοντά, λευκά μαλλιά, ευλογεί με το δεξιό χέρι και στο αριστερό, καλυμμένο με την άκρη του φαιλονίου του, κρατά κλειστό ευαγγέλιο. Σύμφωνα με τον

845. Για την επίσημη αυτοκρατορική και αυλική ενδυμασία, Piltz, «Middle Byzantine Court Costume», 39-51.

846. Πλην των μοναστηριών που αναφέρθηκαν σε προηγούμενο κεφάλαιο, σημειώνεται και ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στη θέση Έμπολας στο Βαθύ της Καλύμνου, Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 274. Η ανάπτυξη της λατρείας του αρχαγγέλου Μιχαήλ στη γεωγραφική περιοχή της Δωδεκανήσου θα σχετιζόταν οπωσδήποτε με το πλήθος των προσκυνημάτων του στη Μικρά Ασία, Κατσιώτη, «Χάλκινος λιτανευτικός σταυρός», 476-477. Smiljka Gabelić, «From the Painted Programme of Saint John (Ayvali Kilise), Cappadocia» (σερβικά με αγγλική περίληψη), *Zograf* 33 (2009): 41.

847. Σε άλλες περιπτώσεις, με την ιδιότητα του φύλακα του ναού, ο αρχάγγελος Μιχαήλ κρατά στο ανασηκωμένο δεξιό του χέρι γυμνό σπαθί και στο αριστερό, ως συνήθως, σφαίρα, όπως στον Άι-Γιαννάκη στη Ζούπενα (Δρανδάκης, «Ὁ Ἅι-Γιαννάκης στὴ Ζούπενα», 84, εικ. 11) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά,* 114, εικ. 8). Η συνήθεια της τοποθέτησης της παράστασης του αρχαγγέλου Μιχαήλ ολόσωμου, σε ρόλο φύλακα, κοντά στις εισόδους των ναών θα συνεχισθεί και θα επικρατήσει κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, Μανόλης Χατζηδάκης και Δημήτριος Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο* (Αθήνα: Interamerican, 1990), εικ. 95. Αναστασία Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι* (Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1991), 149, 161.

848. Πρβλ. την τοιχογραφία του καθολικού του Αγίου Ηρακλειδίου της μονής Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη, Παπαγεωργίου, «Ιδιάζουσαι τοιχογραφίαι», 202. Για τον θρυλούμενο ρόλο του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως φύλακα της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης, George Majeska, «St. Sophia in the Fourteenth and Fifteenth Centuries: The Russian Travelers on the Relics», *DOP* 27 (1973): 75-76. Σχετικά με τον ρόλο των αρχαγγέλων ως φυλάκων σε τάφους, Robert Ousterhout, «A Byzantine Chapel at Didymoteicho and its Frescoes», στο Iacobini και Della Valle, *L'arte di Bisanzio,* 199-200.

849. Tomeković, «Contribution à l'étude du programme du narthex», ό.π. (υποσημ. 272). Ανάλογες περιπτώσεις με του Αγίου Γεωργίου Βάρδα, στις οποίες επισημαίνεται η εικόνιση ιεραρχών στον νάρθηκα ή έστω στο δυτικό τμήμα των ναών, αποτελούν η Παναγία η Ελεούσα στη Veljusa (1164-1170) [Petar Miljković-Pepek, *Veljusa. Le monastère de la Vierge de Pitié au village de Veljusa près de Strumica* (Skopije, 1981), 223-230, σχέδ. VIII, πίν. 72-73] και η Επισκοπή Μέσα Μάνης (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης,* 178-179, 205, εικ. 53).

850. Nicole Thierry, «Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques)», *REB* 24 (1966): 308-315.

851. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 156, 269, 292. Για την εικονογραφία του αγίου, *LCI* 5, 201. Σπανιότατη είναι η απεικόνισή του σε νεανική ηλικία, Μαρία Σωτηρίου, «Αἱ ἀρχικαὶ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Στέγης Κύπρου», στο *Χαριστήριον εἰς Α.Κ. Ὀρλάνδον,* τ. Γ΄ (Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 1966), 134, πίν. XLVIII. Ο άγιος Υπάτιος εικονίζεται στον ίδιο εικονογραφικό τύπο, με άσπρα μαλλιά και μακριά, μυτερή γενειάδα, και στον Άγιο Γεώργιο στο Λογγανίκο, Chassoura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos*, 77-78. Είναι συχνές οι απεικονίσεις του αγίου σε ναούς της Καππαδοκίας, De Jerphanion, *Églises rupestres*, 2.2, 515 και Christopher Walter, «Portraits of Local Bishops: A Note on their Significance», *ZRVI* 21 (1982): 14-17.



Εικ. 117. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Οι άγιοι Υπάτιος και Βλάσιος.

βίο του, ο άγιος επίσκοπος Γαγγρών Παφλαγονίας διέσωσε με θαυματουργικό τρόπο τη συγκομιδή των κατοίκων της περιοχής του από τις επιδρομές αρουραίων[852]. Στη δυτική άκρη του νότιου τοίχου, σε στάση πανομοιότυπη με του αγίου Υπατίου, εικονίζεται ο άγιος Βλάσιος. Η συγγένεια του φυσιογνωμικού τους τύπου[853] και οι ίδιοι χρωματισμοί των επισκοπικών τους αμφίων επιτείνουν την ομοιότητα των δύο συνεχόμενων μορφών. Ο άγιος ήταν επίσκοπος Σεβαστείας και θεραπευτής ανθρώπων,

852. *ΘΗΕ* 11, 958. Evangelia Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)* (Athènes: Université National et Capodistriaque d'Athènes, 1992), 256, πίν. 86. Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», 17-18, εικ. 22.

853. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 155. *ODB* 1, 294-295. Η μακριά, μυτερή γενειάδα αποτελεί χαρακτηριστικό της φυσιογνωμίας του αγίου, βλ. ενδεικτικά και την παράστασή του στην προαναφερθείσα εκκλησία των Αγίων Αποστόλων στο Λογγανίκο [Chassoura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos*, 81, εικ. 11] και στο πλαίσιο φορητής εικόνας της μονής Σινά που χρονολογείται στα τέλη του 13ου ή στις αρχές του 14ου αιώνα [Αναστασία Δρανδάκη, επιμ., *Προσκύνημα στο Σινά, Θησαυροί από την Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης (20 Ιουλίου-26 Σεπτεμβρίου 2004)* (Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη 2004), 172-175, αριθ. 33 (Helen C. Evans)]. Με σγουρά άσπρα μαλλιά και μυτερή, διχαλωτή γενειάδα εικονίζεται ο άγιος στον ομώνυμο ναό στα Φριγγιλιάνικα των Κυθήρων, Χατζηδάκης και Μπίθα, *Κύθηρα,* 115, εικ. 5, 116, εικ. 6.



Εικ. 118. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Η αγία Μαρίνα.

αλλά και ζώων, ιδιότητα που εξαίρεται στο στιχηρό προσόμοιο της εορτής του[854]. Είναι, συνεπώς, αιτιολογημένη η ενσωμάτωση των δύο ιεραρχών στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, που βρίσκεται στην πιο εύφορη περιοχή της ροδιακής υπαίθρου, όπου τόσο η αγροτική παραγωγή, όσο και η εκτροφή ζώων, θα αποτελούσαν τις κύριες πλουτοπαραγωγικές πηγές[855].

854. *ΘΗΕ* 3, 925-926. Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες της Άρτας,* 129. Για τις ιαματικές ιδιότητες του αγίου Βλασίου, Γκιολές, «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ», 429, σημ. 2. Είναι χαρακτηριστική η παράσταση του αγίου στον Άγιο Παντελεήμονα στο Νέρεζι, όπου εικονίζεται σε νεαρή ηλικία, να κρατά στα χέρια του ένα μοσχαράκι, Sinkević, *Nerezi,* πίν. LXVI, εικ. 57.

855. Η λατρεία του αγίου Βλασίου ήταν ανεπτυγμένη στην περιφέρεια της αυτοκρατορίας και ναοί αφιερωμένοι στη μνήμη του βρίσκονται στα Φριλιγγιάνικα των Κυθήρων, όπου μάλιστα εικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας (Χατζηδάκης και Μπίθα, *Κύθηρα,* 112-130), αλλά και στην Ηγουμενίτσα [*ΑΔ* 27 (1972), Χρονικά: 474 (Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος)]. Οι παραστάσεις του σε μνημεία του 13ου και 14ου αιώνα αφθονούν. Αναφέρονται ενδεικτικά το καθολικό της μονής Προυσού Ευρυτανίας (αρχές 13ου αιώνα) [Αθανάσιος Παλιούρας, *Το Μοναστήρι της Παναγίας στον Προυσό* (Αθήνα: Εκδόσεις Τζαφέρη, 1997), 56], οι ναοί του Αγίου Δημητρίου του Κατσούρη στην Άρτα (Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες της Άρτας,* 129-130, πίν. 17, εικ. 97), της Επισκοπής Μάνης (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 184, εικ. 34), του Αγίου Πέτρου στα Καλύβια Κουβαρά (Coumbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara,* εικ. 10), της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο Πυργί (1296) (Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Τοιχογραφίες στήν Εὔβοια», 14, πίν. 3α), του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα (1343/4-1348/9) [Ντούλα Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Πλάτσα τῆς Μάνης* (Αθήνα: Τράπεζα Αττικής, 1975), εικ. 95], το ασκηταριό του Αγίου Ιωάννη τον Προδρόμου στο Βασσαρά της Λακωνίας (Μπακούρου, «Ἀσκηταριὰ τῆς Λακωνίας», 432) και το Παλιομονάστηρο του Βρονταμά (Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο

Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, η μόνη αγία που δεν συμπεριελήφθη στη χορεία των στηθαίων αγίων γυναικών, αλλά εξαίρεται με ολόσωμη παράσταση, είναι η αγία Μαρίνα, η οποία εικονίζεται στο βόρειο τμήμα του δυτικού τοίχου, δίπλα στον άγιο Φιλήμονα [856] (Εικ. 118). Παριστάνεται μετωπική, ντυμένη με κατακόκκινο μαφόριο[857], να κρατά λευκό σταυρό στο δεξιό της χέρι και να υψώνει το αριστερό σε δέηση. Η λατρεία της αγίας ήταν ευρύτατα διαδεδομένη στη Ρόδο[858]. Στον Άγιο Γεώργιο τον Χωστό στη Λίνδο (τέλη 12ου αιώνα) εικονίζεται στον ημικύλινδο της αψίδας, ανάμεσα στους αγίους Νικόλαο, Γεώργιο και Βασίλειο[859]. Πρέπει να σημειωθεί ότι ο ενοριακός ναός του διπλανού οικισμού της Απολακκιάς, στα όρια του οποίου βρίσκεται το εξεταζόμενο ναΰδριο, τιμάται στη μνήμη της αγίας Μαρίνας, γεγονός που ίσως απηχεί τη διατήρηση παλαιότερης λατρείας. Η θέση της αγίας δίπλα στην είσοδο του ναού, καίρια για τη συμβολική προστασία και τη φύλαξή του, έχει αποτροπαϊκό χαρακτήρα και συνάδει με την ιδιότητά της να εξολοθρεύει τον διάβολο[860].

Βρονταμᾶ», 163, εικ. 67β). Ο άγιος Βλάσιος ο Βουκόλος απαντά και σε πολλά μνημεία της Κρήτης, όπως στον Σωτήρα στο Σπήλι (Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta,* εικ. 245), στον Χριστό Μεσκλών (1303) [Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Δύο βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς δυτικῆς Κρήτης», *ΑΒΜΕ* Η΄ (1955-1956): 165, εικ. 8], στον Άγιο Γεώργιο Άνω Βιάννου και στον Άγιο Ιωάννη στο Σέλι [Gabelić, «Contribution to the Iconography of Saint Mamas», ό.π. (υποσημ. 735), 577-581. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Ρεθύμνου,* 95, 254].

856. Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 134, εικ. 116.

857. Στις λίγες εξαιρέσεις συγκαταλέγεται η απεικόνισή της στον ναό του Αγίου Μερκουρίου στην Κέρκυρα (1074-1075), Vocotopoulos, «Fresques à Corfou», ό.π. (υποσημ. 403), 161-162, εικ. 14. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 236-240. Στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά, ο συνδυασμός του κόκκινου μαφορίου με τη λευκή, ορατή κατά το ήμισυ, καλύπτρα δημιουργούν ένα πολύ αρμονικό χρωματικό αποτέλεσμα, Πανσελήνου, «Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά», 186-187, εικ. 21.

858. Στα αγιολογικά κείμενα αναφέρονται δύο αγίες με αυτό το όνομα, η μία από τις οποίες καταγόταν από την Αντιόχεια της Πισιδίας και η δεύτερη από τη Συρία, Jaroslav Folda, «The Saint Marina Icon. Maniera Cypria, Lingua Franca, or Crusader Art?», στο *Four Icons in the Menil Collection*, επιμ. Bertrand Davezac (Houston, Tex.: Menil Foundation, 1992), 107-133. Για την εικονογραφία της αγίας, Réau, *Iconographie*, τ. III, 2, 877-882. *LCI* 7, 494-500. Η αγία Μαρίνα έχαιρε ιδιαίτερης τιμής και στην Κύπρο [Ιωάννης Τσικνόπουλος, «Ἅγιοι τῆς Κύπρου», *ΚΣ* Λ΄ (1966): 160-161 και 132], ιδίως κατά τη σταυροφορική περίοδο [Kurt Weitzmann, «Crusader Icons and Maniera Greca», στο *Byzanz und der Westen, Studien zur Kunst des europaïschen Mittelalters*, επιμ. Irmgard Hutter (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie des Wissenschaften, 1984), 157-158. Παπαγεωργίου, *Εἰκόνες τῆς Κύπρου*, 8, 55, εικ. 2, 5, 34, 56]. Επίσης, στη μονή Σινά υπήρχε παρεκκλήσι αφιερωμένο στη μνήμη της, ενώ σώζονται και φορητές εικόνες στις οποίες η αγία συναπεικονίζεται συνήθως με την αγία Αικατερίνη, Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ*, τ. Α΄, εικ. 50.

859. Κατσιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 380, πίν. 154β. Η απεικόνιση αγίων γυναικών στο ιερό βήμα είναι σχετικά ασυνήθιστη, πρβλ. όμως την αγία Μελανία στον Άγιο Γεώργιο «Μίνας», του 13ου αιώνα, και την αγία Καλλινίκη στον Άγιο Νικόλαο στο Μπρίκι της Μάνης, Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης,* 135-136, εικ. 4. Τοιχογραφίες της σώζονται, επίσης, στο παρεκκλήσι των Αρμενόπουλων στη Μεσαιωνική Πόλη της Ρόδου (Κατσιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 377) και στους Αγίους Θεοδώρους στον Αρχάγγελο (1372) [Ηλίας Κόλλιας, «Τοιχογραφίαι τῆς Ἱπποτοκρατίας (1309-1522) εἰς Ρόδον», *ΑΑΑ* VI (1973): εικ. 1-2. Βολανάκης, *Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου*, 50-51]. Εικονογραφικός κύκλος της αγίας σώζεται στον ομώνυμο ναό στη θέση Νερά της Σύμης, του 15ου πιθανότατα αιώνα, Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 218-219. Για τον κύκλο της αγίας στην εκκλησία στον Μουρνέ της Κρήτης, Τζένη Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίνας στον Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιογραφικός κύκλος της αγίας Μαρίνας», *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994): 212-218. Βλ. επίσης Κώστας Γερασίμου, «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Μαρίνης όπως παρουσιάζεται σε μεταβυζαντινή εικόνα [του Ιωάννη Κορνάρου (1793)] από το χωριό Καλοπαναγιώτης της Κύπρου», *ΚΣ* ΞΘ΄ (2005): 103-109.

860. Jaqueline Lafontaine-Dosogne, «Un thème iconographique peu connu : Marina assommant Belzébul», *Byz* 32 (1962): 251-259. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada,* 206-209. Δίπλα στη θύρα εικονίζεται η αγία Μαρίνα, μαζί με την αγία Κυριακή, και στο ασκηταριό του Τιμίου Προδρόμου στη Λακεδαίμονα, της ίδιας περίπου εποχής, Δρανδάκης, «Τό Παλιομονάστηρο τῶν Ἁγίων Σαράντα», 133.



Εικ. 119. Ρόδος, Απολακκιά, Άγιος Γεώργιος ο Βάρδας. Ο άγιος Φιλήμων.

Ο απόστολος Φιλήμων εκ των εβδομήκοντα, ένας σπάνιος άγιος

Στη βόρεια πλευρά του δυτικού τοίχου του ναού, δίπλα στην αγία Μαρίνα, εικονίζεται ένας ακόμα επίσκοπος, ο άγιος Φιλήμων, σύμφωνα με το αγιωνύμιο που αναγράφεται με κομψό και ορθογραφημένο τρόπο δεξιά και αριστερά, στο ύψος των ώμων (Εικ. 119). Ο άγιος παριστάνεται μετωπικός, με το δεξιό του χέρι υψωμένο σε ευλογία και κλειστό ευαγγέλιο στο αριστερό. Στη θέση του επισκοπικού φαιλονίου φορά γκριζογάλανο χιτώνα με πλατιές χειρίδες και ροδοκόκκινο ιμάτιο που καλύπτει το αριστερό τμήμα του κορμού του. Από πάνω φέρει λευκό ωμοφόριο με μεγάλους σταυρούς. Το πρόσωπό του, παρά το επισκοπικό του αξίωμα που θα απαιτούσε γενειάδα, είναι εν τούτοις αγένειο και σχεδόν εφηβικό και το ωοειδές κεφάλι με το ευρύ μέτωπο στεφανώνουν κοντά και σγουρά μαλλιά, επιμελώς διευθετημένα σε διακοσμητικούς θυσάνους. Η παράσταση παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, τόσο για τη σπανιότητα του εικονιζόμενου αγίου, όσο και για την ιδιότυπη εικονογραφία του.

Στα συναξάρια μνημονεύονται τουλάχιστον τέσσερα πρόσωπα με το όνομα Φιλήμων, που εορτάζουν σε διαφορετικές ημερομηνίες και πιθανώς συγχέονται, ενώ οι παραστάσεις τους είναι εξίσου σπάνιες και συγκεχυμένες με τις αναφορές τους στα αγιολογικά κείμενα[861]. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται και ο μάρτυρας Φιλήμων, ειδωλολάτρης αυλητής στην Αίγυπτο[862], η μνήμη του οποίου τιμάται στις 19 Φεβρουαρίου. Αυτός ήταν εθνικός, ο οποίος ασπάσθηκε τον χριστιανισμό και συμμαρτύρησε, κατά τον τρίτο χρόνο της βασιλείας του Διοκλητιανού, με τον διάκονο Απολλώνιο[863]. Στον ψηφιδωτό διάκοσμο του τρούλου του Αγίου Γεωργίου στη Θεσσαλονίκη, που χρονολογείται πιθανότατα στα μέσα του 5ου αιώνα, συναντάται στη χορεία των εικονιζομένων κάποιος Φιλήμων «χοραυλός», σχεδόν αγένειος, με νεανικό πρόσωπο και κοντά, σγουρά μαλλιά, ταυτιζόμενος με την επιγραφή *Φιλήμωνος χοραυλοῦ μηνὶ μαρτίῳ*[864]. Οι επιγραφές που συνοδεύουν τις δεόμενες ανδρικές μορφές του διακόσμου

861. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 152, 200, 201, 272, 299. *ΘΗΕ* 11, 1074.

862. *Acta Sanctorum Martii*, τ. I, 1-8, 751-755. Ενίοτε μάλιστα ο συγκεκριμένος άγιος συγχέεται με τον απόστολο Φιλήμονα από τις Κολοσσές και θεωρείται ότι ο δεύτερος εορτάζει εις διπλούν, Τζων Βεϊνόγλου, «Συμβολή στην έρευνα για τους μάρτυρες και αγίους της Μικρασίας», *Μικρασιατικά Χρονικά* 18 (1988): 17-40.

863. Το μαρτύριό τους, το οποίο περιλαμβάνει και τη μεταστροφή και τη θανάτωση του εκτελεστή τους, Αριανού, τοποθετείται στην Αντινόη της Αιγύπτου. Εκεί, κατά τα τέλη του 4ου αιώνα, προσκύνησαν τα λείψανά του στο μαρτύριο, όπου απόκειντο, οι συγγραφείς της *Historia Monachorum*, «Περὶ Ἀπολλωνίου μάρτυρος»: «...Καὶ προσκυνήσαντες τῷ θεῷ ἠσπασάμεθα αὐτῶν τὰ σκηνώματα ἐν τῇ Θηβαΐδι...», André Jean Festugière, επιμ., *Historia Monachorum in Aegypto* (Bruxelles : Société des Bollandistes, 1961), 115-118. Arietta Papaconstantinou, *Le culte des saints en Égypte des Byzantins aux Abbassides. L'apport des inscriptions et des papyrus grecs et coptes* (Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 2001), 201. Ruth Webb, *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008), 8, 47, 143, 144, 157-159, 210. Για το κοντάκιο των αγίων μαρτύρων Φιλήμονος και Απολλωνίου, Κωνσταντίνος Μανάφης, «Κονδακάριον τοῦ Σινᾶ Σ 926. Τὰ νεοευρεθέντα φύλλα», *ΕΕΒΣ* ΝΑ΄ (2003): 589-590. Αθανάσιος Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ιεροσολυμιτική Βιβλιοθήκη*, τ. Α΄ (Bruxelles : Culture et Civilisation, 1963), 31.

864. Ralph F. Hoddinott, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Initial Development of Early Christian Art* (London: Macmillan, 1963), 112, εικ. 17a και 22d. André Grabar, «À propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Thessalonique», *CahArch* 17 (1967): 59-81, εικ. 3. Denis Feissel, *Recueil des inscriptions chrétiennes de Macédoine du IIIe au VIe siècle,* BCH supplement 8 (Paris : Éditions de Boccard, 1983), 104. Σαπφώ Ταμπάκη, *Η Θεσσαλονίκη στις περιγραφές των περιηγητών* (Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1998), 176, πίν. XXI, εικ. 4 και 5. Hjalmar Torp, «Les mosaïques de la Rotonde de Thessalonique : l'arrière-fond conceptuel des images d'architecture», *CahArch* 50 (2002): 3-20. Ευτέρπη Μαρκή, «Η αμφίεση στους παλαιοχριστιανικούς και πρωτοβυζαντινούς χρόνους σε μνημεία της Θεσσαλονίκης», *ΔΧΑΕ* Λ΄ (2009): 299, εικ. 8. Ευτυχία Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Χρυσάνθη Μαυροπούλου-Τσιούμη και Χαράλαμπος Μπακιρτζής, *Ψηφιδωτά της Θεσσαλονίκης, 4ος-14ος αιώνας* (Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν, 2012), 88-89, εικ. 51 και 52.

και αναφέρουν το όνομα, την ιδιότητά τους και έναν από τους μήνες του έτους οδήγησαν στη διατύπωση της υπόθεσης ότι πρόκειται για μάρτυρες των παλαιοχριστιανικών καλενδαρίων, που απαρτίζουν ένα είδος χριστιανικού μηνολογίου και αντιπροσωπεύουν τις διάφορες τάξεις των αγίων της Εκκλησίας[865]. Εάν η παραπάνω εικασία έχει ισχύ, τότε ο Φιλήμων χοραυλός θα μπορούσε εύλογα να ταυτισθεί με τον μάρτυρα αυλητή Φιλήμονα που μαρτύρησε στη Θηβαΐδα της Αιγύπτου μαζί με τον Απολλώνιο.

Στον εξ Αιγύπτου μάρτυρα αναφέρονται, πιθανότατα, και οι αφιερωτικού τύπου επιγραφές *τοῦ ἁγίου Φιλήμων* δύο κοπτικών λύχνων που βρίσκονται στο Μουσείο Μπενάκη και στο Royal Ontario Museum και χρονολογούνται στον 6ο αιώνα και πριν το 641[866]. Ο ίδιος, σε γεροντική ηλικία[867], απεικονίζεται σε προτομή εντός μεταλλίου σε ψηφιδωτή παράσταση στη μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη (1315-1320)[868]. Η συναπεικόνισή του με τον Απολλώνιο δεν αφήνει αμφιβολίες ότι πρόκειται και πάλι για τον καταγόμενο από την Αίγυπτο μάρτυρα, ενώ στην ίδια ομάδα σε συνεχόμενα μετάλλια περιλαμβάνονται οι άγιοι Λεύκιος, Θύρσος, με τους οποίους βάσει του κωνσταντινουπολιτικού συναξαρίου συνεορτάζει στις 14 Δεκεμβρίου, και Αγαθόνικος. Ο άγιος Φιλήμων παριστάνεται εδώ στον τύπο του μάρτυρα, στηθαίος, ντυμένος με κοσμικά ενδύματα, όμως ηλικιωμένος, με λευκά, κοντά μαλλιά και βραχύ γένι, να κρατά σταυρό στο δεξιό χέρι. Με τους αγίους Θύρσο, Λεύκιο, Καλλίνικο και, φυσικά, τον Απολλώνιο συναπεικονίζεται ο άγιος Φιλήμων και σε δύο εικονογραφημένα μηνολόγια του Συμεών Μεταφραστή που χρονολογούνται στον 11ο αιώνα, στους κώδικες Δ 51 της Μεγίστης Λαύρας στον Άθω[869] και Gr. 1017 της Αμβροσιανής Βιβλιοθήκης του Μιλάνου[870], όπου καταχωρίζονται επίσης στη 14η Δεκεμβρίου[871].

865. Edmund Weigand, «Der Kalenderfries von Hagios Georgios in Thessalonike. Datierung, Ideen und kunstgeschichtliche Stellung», *BZ* 39 (1939): 128. Μαρία Σωτηρίου, «Προβλήματα τῆς εἰκονογραφίας τοῦ τρούλου τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης», *ΔΧΑΕ* ΣΤ΄ (1970-1972): 191-204. Νικόλαος Γκιολές, «Ἕνα εἰκονογραφικό παράλληλο τῶν μωσαϊκῶν τοῦ τρούλου τῆς Ροτόντας τῆς Θεσσαλονίκης», *Παρουσία* Α΄ (1972): 123-137. Ο ίδιος, *Παλαιοχριστιανική τέχνη. Μνημειακή ζωγραφική (π. 300-726)* (Αθήνα: Εκδόσεις Δέσποινα Μαυρομμάτη, 1991), 55-57. Για τη θεωρία ότι οι εικονιζόμενοι στη Ροτόντα είναι υπαρκτά πρόσωπα, που με τις πραγματικές τους ιδιότητες (επίσκοποι, πρεσβύτεροι, στρατιωτικοί, γιατροί, αυλητής) δαπάνησαν για τον διάκοσμο, Eugene Kleinbauer, «The Orants in the Mosaic Decoration of the Rotunda at Thessaloniki: Martyr Saints or Donors?», *CahArch* 30 (1982): 31, πίν. 4 και 6. Στην περίπτωση του αγίου Φιλήμονος η επιγραφή που τον συνοδεύει και αναφέρεται στον μήνα Μάρτιο («μηνὶ Μαρτίῳ») φαίνεται ότι αντιπροσωπεύει την αιγυπτιακή ημερομηνία της εορτής του αγίου, σύμφωνα με το αραβικό συναξάρι, στο οποίο συνεορτάζει με τον Αρριανό στις 3 Μαρτίου. Στο αντίστοιχο κωνσταντινουπολιτικό οι δύο μάρτυρες μνημονεύονται στις 14 Δεκεμβρίου. Σε μία από τις παραλλαγές του αραβικού συναξαρίου αναφέρεται πάντως η μνήμη του αγίου Φιλήμονος στις 23 Νοεμβρίου, ενώ ένας ακόμα μάρτυρας με αυτό το όνομα εορτάζεται στη Λευκή Μονή στις 7 Φεβρουαρίου, Papaconstantinou, *La culte des saints en Égypte*, ό.π. (υποσημ. 863), 201-202.

866. Κάτια Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, «Ἐνεπίγραφοι κοπτικοί λύχνοι τοῦ Μουσείου Μπενάκη», *ΔΧΑΕ* ΣΤ΄ (1970-1972): 135. John W. Hayes, *Ancient Lamps in the Royal Ontario Museum*, τ. I, *Greek and Roman Clay Lamps, A Catalogue* (Toronto: Toronto Royal Intario Museum, 1980), αριθ. 505, 126-127.

867. Για την εικονογραφία του αγίου, *LCI* 8, 198.

868. Ο άγιος εικονίζεται σε μετάλλιο στο ανατολικό τόξο του ναού, Paul Underwood, *The Kariye Djami. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes,* τ. I-II (New York: Bollingen Foundation, Pantheon Books, 1966), τ. I, 152, αριθ. 155, τ. II, 282, 296. Peter Weiss, *Die Mosaiken des Chora-Klosters in Istanbul* (Stuttgart - Zürich: Belser Verlag, 1997), 31. Robert Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii* (London-Istanbul: Scala Publications, 2002), 50.

869. Sirarpie Der Nersessian, «The Illustrations of the Metaphrastian Menologium», στο *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.* (Princeton, 1955), 226, 228, εικ. 2, 7. Mijović, *Ménologe*, 196, εικ. 10. Πελεκανίδης κ.ά., *Οἱ Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, τ. Γ΄, 249-250. Ελένη Δεληγιάννη-Δωρή, «Ιστορημένα χειρόγραφα του Μηνολογίου του Συμεών του Μεταφραστή», *Παρουσία* 1 (1982): 282-283, 293. Patterson Ševčenko, *Illustrated Manuscripts*, 11, 95, 97.

870. Kurt Weitzmann, «Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste», *DOP* 33 (1979): 97-112. Patterson Ševčenko, *Illustrated Manuscripts*, 129.

871. Στο ίδιο, 132.

Ο τύπος της αμφίεσης του εικονιζόμενου στην τοιχογραφία του Αγίου Γεωργίου Βάρδα άγει, όμως, στην ταύτισή του με έναν εκ των εβδομήκοντα αποστόλων, τον Φιλήμονα από τις Κολοσσές της Φρυγίας[872], μαθητή του αποστόλου Παύλου και αποδέκτη μιας εκ των επιστολών του, πρώτο επίσκοπο Γάζης[873] και μάρτυρα της χριστιανικής πίστης, ο οποίος συμμαρτύρησε επί άρχοντος Ανδροκλέους με τον Άρχιππο, τον Ονήσιμο και την Απφία[874], με τους οποίους συνεορτάζει στις 22 Νοεμβρίου[875]. Στην εξεταζόμενη τοιχογραφία είναι πρόδηλη η συνδυαστική παράθεση ενδυμάτων που υποδηλώνουν τη διπλή ιδιότητα του αγίου ως αποστόλου και επισκόπου, αφού φέρει το διακριτικό της εκκλησιαστικής θέσης του ωμοφόριο επάνω από τα αποστολικά ενδύματα. Ανάλογη είναι και η περίπτωση του αγίου Λαζάρου, ο οποίος, σύμφωνα με την παράδοση, μετά την ανάστασή του, υπήρξε πρώτος επίσκοπος Κιτίου στην Κύπρο, αλλά συμπεριλαμβάνεται και μεταξύ των εβδομήκοντα αποστόλων και σε ορισμένες απεικονίσεις του φορά το ωμοφόριο επάνω από τον χιτώνα[876].

872. Ο Φιλήμων ασπάστηκε τον χριστιανισμό χάρη στον απόστολο Παύλο και το ύφος της απευθυνόμενης επιστολής προς το πρόσωπό του είναι δηλωτικό στενής φιλικής σχέσης. Ο Θεοδώρητος παραδίδει ότι η οικία του αγίου στις Κολοσσές σωζόταν ακόμα τον 5ο αιώνα. William Smith, επιμ., *Dictionary of the Bible*, τ. II (London: John Murray, 1863), 831-833. Alexandre Westphal, επιμ., *Dictionnaire encyclopédique de la Bible,* τ. II (Valence-sur-Rhone : Impremeries Réunies, 1935), 386-387.

873. Κωνσταντίνος Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστὴς (μὴν Νοέμβριος),* τ. Γ΄ (Αθήνα: Α. Κολλαράκη και Ν. Τριανταφύλλου, 1952), 467. Ο Φιλήμων αναφέρεται ως επικεφαλής επισκοπικής έδρας από τον Ψευδοδωρόθεο, Hippolyte Delehaye, «Les origines du culte des martyrs», στο *SubsHag* 20 (Bruxelles : Société des Bollandistes, 1933), 187-188. Για τους αγίους επισκόπους και τον ρόλο που έπαιζαν στην κοινωνία και τη λατρεία, Michel Kaplan, «Le saint, le village et la cité», στο *Les saints et leur sanctuaire à Byzance*, ό.π. (υποσημ. 837), 81-94. Πρέπει να σημειωθεί ότι δεν αναφέρεται εκκλησία αφιερωμένη στον άγιο Φιλήμονα στη Γάζα, Catherine Saliou, επιμ., *Gaza dans l'Antiquité tardive. Archéologie, rhétorique et histoire, Actes du colloque international de Poitiers (6-7 mai 2004)* (Salerno : Helios, 2005), όπου και η σχετική βιβλιογραφία. Μαρτυρείται, ωστόσο, εκεί μονή του Αγίου Ιλαρίωνα, ο οποίος έχαιρε μεγάλης τιμής στην Κύπρο, όπου και πέθανε, και θεωρείται μαζί με τον άγιο Χαρίτωνα ως θεμελιωτής του παλαιστινιακού μοναχισμού, Pierre Maraval, *Récits des premiers pèlerins chrétiens au Proche-Orient (IVe-VIIe siècle)* (Paris : Les Éditions du Cerf, 1996), 294. Brouria Bitton-Ashkelony και Aryeh Kofsky, *The Monastic School of Gaza* (Leiden: Brill, 2006), 8-9.

874. *PG* 117, 174-175. Νικοδήμου Αγιορείτου, *Συναξαριστὴς τῶν δώδεκα μηνῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ*, τ. Α΄ (Αθήνα, 1868), 237-238. Hippolyte Delehaye, *Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris. Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* (Bruxelles : Société des Bollandistes, 1902), 466. David A. Fiensy, «What Would You Do for a Living», στο *Handbook of Early Christianity*, επιμ. Anthony J. Blasi, Jean Duhaime και Paul André Turcotte (Oxford: Altamira Press, 2002), 566. Για το περιεχόμενο της επιστολής του αποστόλου Παύλου και τη σχετική βιβλιογραφία, Everett Ferguson, *Encyclopedia of Early Christianity* (New York – London: Garland Publishing, 1998), 908-909. Μάλιστα, αναφέρεται ότι ο Φιλήμων διέθετε την οικία του στις Κολοσσές για την πραγματοποίηση των συνάξεων της χριστιανικής κοινότητας, Alfred Baudrillart, Albert Vogt και Urbain Rouzies, επιμ., *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, τ. III (Paris : Letouzey, 1912), 1556-1558. ALCIde Mannés Jacquin, *Histoire de l'église*, τ. I (Paris : Éditions de la Revue des Jeunes, 1928), 37, 57, 58. Aimé Puech, *Histoire de la littérature grecque chrétienne*, τ. I (Paris : Les Belles Lettres, 1928), 269-271. John Philip Thomas, *Private Religious Foundations in the Byzantine Empire* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1987), 7. Carolyn Osiek, «Archaeological and Architectural Issues and the Question of Demographic and Urban Forms», στο *Handbook of Early Christianity*, επιμ. Anthony J. Blasi, Jean Duhaime και Paul André Turcotte (Oxford: Altamira Press, 2002), 98.

875. Ο απόστολος Φιλήμων από τις Κολοσσές της Φρυγίας μνημονεύεται με τους συνεορτάζοντες Άρχιππο και Απφία ορισμένες φορές στις 20 Φεβρουαρίου, όπως στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄ (Vatic. gr. 1613), Patterson Ševčenko, *Illustrated Manuscripts,* 129. Παρόλα αυτά, στην εξάπτυχη εικόνα μηνολογίου της μονής Σινά, το μαρτύριο του Αρχίππου εικονίζεται στις 19 Φεβρουαρίου, ενώ στο μηνολόγιο της Μόσχας (κώδ. 183), ο αποκεφαλισμός των αγίων Φιλήμονος, Αρχίππου και Απφίας συνοδεύει την 21η Φεβρουαρίου [Galavaris, *An Eleventh Century Hexaptych*, ό.π. (υποσημ. 269), 86], αλλά και την 22α Νοεμβρίου, όπως στο μηνολόγιο Vatic. gr. 1156 της Βατικανής Βιβλιοθήκης, του 11ου αιώνα (Mijović, *Ménologe,* 195).

876. Henri Auguste Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du 11e siècle, Bibliothèque Nationale (gr. 74)* (Paris : Imprimerie Bertaud frères, 1908), πίν. 166. Christopher Walter, «Lazarus a Bishop», *REB* 27 (1969): εικ. 3, 4. Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», 15-16. Για τον άγιο Λάζαρο, Χαράλαμπος Χοτζάκογλου, *Ο άγιος Λάζαρος και η Κύπρος. Το προσκύνημα, η εικονογραφία, η λατρεία και οι παραδόσεις του Αγίου στην Κύπρο, Έκθεση εικόνων και κειμηλίων στο Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄ (Λευκωσία, 2 Μαρτίου-8 Μαΐου 2010)*, κατάλογος έκθεσης (Λευκωσία: Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄, 2010). Ο ίδιος, «Ο άγιος Λάζαρος, οι μαρτυρίες για τον βίο του και η σχέση του με το Κίτιον. Ξαναδιαβάζοντας τις πηγές», *ΚΣ* ΞΣΤ΄ (2002): 33-42.

Το αγένειο και νεανικό πρόσωπο του αγίου Φιλήμονος[877] δεν συνάδει με το αξίωμα του επισκόπου. Σύμφωνα με την εικονογραφική τυπολογία, η γενειάδα αποτελεί αναπόσπαστο φυσιογνωμικό στοιχείο των ιεραρχών, ενδεικτικό της βαθμίδας τους όσο και το ωμοφόριο, και από τον γενικό αυτό κανόνα εξαιρούνται μόνον οι ευνούχοι[878]. Θα ήταν δυνατόν να υποτεθεί ότι η συγκεκριμένη εικονογραφική ιδιαιτερότητα ίσως υπαινίσσεται τη γοργή ανέλιξη του αγίου και τον πρόωρο μαρτυρικό του θάνατο[879].

Τον εικονογραφικό τύπο της τοιχογραφίας του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα, ελαφρώς παραλλαγμένο[880], ακολουθεί η επόμενη παράσταση του αγίου Φιλήμονος στον ζωγραφικό διάκοσμο της Παναγίας της Εννιαμερίτισσας στην αντικρινή Χάλκη (1367)[881]: ο νεαρός και αγένειος επίσκοπος εικονίζεται σε στηθάριο στον νότιο τοίχο του ιερού βήματος, ανάμεσα σε άλλους ιεράρχες (Εικ. 120). Φορά τα συνήθη επισκοπικά άμφια, μονόχρωμο φαιλόνιο και ένσταυρο ωμοφόριο με απλούς ορθογώνιους σταυρούς, και κρατά στα χέρια του ευαγγέλιο. Αν και εδώ παραλείπεται η αποστολική ενδυμασία, χαρακτηριστικό της φυσιογνωμίας του εξακολουθεί να αποτελεί η θυσανωτή διαμόρφωση της κοντής κόμης[882].

877. Σύμφωνα με τη σύντομη, και κάπως αόριστη, οδηγία της Ερμηνείας της ζωγραφικής τέχνης, ο εκ των εβδομήκοντα άγιος Φιλήμων εικονίζεται «γέρων, περικαπνισμένον ἔχων τὸ γένειον», Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία,* 152, 299. Το μαρτύριο των τριών συμμαρτύρων περιγράφεται εξίσου λακωνικά: «Οἱ ἀπόστολοι Ἄρχιππος, Φιλήμων καὶ Ἀπφία διαφόρως αἰκιζόμενοι τελειοῦνται», στο ίδιο, 200.

878. Αναφέρεται ενδεικτικά το παράδειγμα του πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως αγίου Ιγνατίου του Νέου, γιου του αυτοκράτορα Μιχαήλ Ραγκαβέ, ο οποίος ευνουχίστηκε μετά την εκθρόνιση του πατέρα του, για να μην εγείρει απαιτήσεις στο θρόνο, Rodolphe Guilland, «Les eunuques dans l'empire byzantin. Étude de titulaire et de prosopographie Byzantines», *EB* 1 (1943): 202-205. Mango, *Saint Sophia at Istanbul*, 52, εικ. 62. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité*, τ. III, πίν. 20-21. Marina Sacopoulo, «Saint-Nicolas-du Toit, deux effigies inédites de patriarches constantinopolitains», *CahArch* 17 (1967): 195-199. Cyril Mango και Ernest J. W. Hawkins, «The Mosaics of Saint Sophia at Istanbul. The Church Fathers in the North Tympanum», *DOP* 26 (1972): εικ. 12. Shaun Tougher, «Byzantine Eunuchs: An Overview, with Special Reference to their Creation and Origin», στο *Women, Men and Eunuchs. Gender in Byzantium,* επιμ. Liz James (London: Routledge, 1997), 168-184. Nancy Patterson Ševčenko, «Marking Holy Time: The Byzantine Calendar Icons», στο *Βυζαντινές εικόνες. Τέχνη, τεχνική και τεχνολογία,* επιμ. Μαρία Βασιλάκη (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002), 55. Kathryn M. Ringrose, *The Perfect Servant. Eunuchs and the Social Construction of Gender in Byzantium* (Chicago: Chicago University Press, 2003), 118, 119, εικ. 3.

879. Αγένειο, αλλά ώριμο ηλικιακά εικονογραφικό τύπο, παρά την επισκοπική του αμφίεση, ακολουθεί και η απόδοση του αγίου Λαζάρου σε ορισμένες παραστάσεις του, όπως στο Tokali Kilise (Wharton Epstein, *Tokali Kilise,* 67), στον ναό του Σωτήρος στη Nereditsa (1199) [Lazarev, *Old Russian Murals,* ό.π. (υποσημ. 124), 117, εικ. 94, 118, εικ. 95] και στο Παλιομονάστηρο στον Βρονταμά (τέλη 12ου αιώνα) (Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο Βρονταμᾶ», 165). Στην περίπτωση, όμως, του μεσήλικα και ισχνού Λαζάρου, η έλλειψη τριχοφυΐας, που αντιφάσκει με την ώριμη ηλικία του, θα μπορούσε να συνδέεται με φυσιογνωμικό τύπο σπανού άνδρα ή και με την επιθυμία να αποδοθεί στο πρόσωπό του πιο ρεαλιστικά η νεκρική όψη με τις λιπόσαρκες παρειές. Ένας αδιάγνωστος, αγένειος ιεράρχης περιλαμβάνεται και στο εικονογραφικό πρόγραμμα της εκκλησίας στο Bačkovo, ο οποίος θα ήταν δυνατόν να ταυτισθεί με τον Λάζαρο, Bakalova, *Église ossuaire,* 53, εικ. 20. Η ίδια, *Bachkovo,* εικ. 4. Αγένειος ή αρχιγένειος εικονίζεται, επίσης, σε παρόμοιο φυσιογνωμικό τύπο, ο άγιος Γερμανός στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά (δεύτερο τέταρτο 13ου αιώνα), Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara,* πίν. 18.

880. Για τις ελαφρές διαφορές που σημειώνονται σε παραλλαγές του ίδιου εικονογραφικού τύπου ενός αγίου, βλ. και Νικόλαος Δρανδάκης, «Εἰκονογραφία τοῦ ὁσίου Νίκωνος», *Πελοποννησιακά* 5 (1962): 306-319.

881. Σιγάλα, «Παναγία η Εννιαμερίτισσα», 341-342, εικ. 8.

882. Μέσα σε μετάλλιο, νέος, με αγένειο πρόσωπο και ενδύματα μάρτυρα εικονίζεται ο άγιος στον ζωγραφικό διάκοσμο του έτους 1624 στο καθολικό της μονής Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου,* 149. Στις σπάνιες μεμονωμένες παραστάσεις του αγίου Φιλήμονος συγκαταριθμείται και η τοιχογραφία του μέσα σε μετάλλιο στην Παναγία τη Βαγγελίστρα της Βέροιας, που ανήκει στο ζωγραφικό στρώμα του έτους 1672 και όπου ο άγιος εικονίζεται με κοσμική ενδυμασία μάρτυρα, κοντά καστανά μαλλιά και γένια, Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της,* 190, πίν. 108. Σχετικά με την εικονογραφική μετάλλαξη που είναι δυνατόν να υποστεί, για διάφορους λόγους, ο τύπος ενός αγίου, χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του τοπικού οσίου Αντωνίου του διά Χριστόν σαλού, πολιούχου της Βέροιας. Ο ίδιος, «Αγιολογικά-εικονογραφικά αγίων Βεροίας», *ΑΔ* 44-46 (1989-1991), Μελέτες: 158-161, εικ. 65β και 66.



Εικ. 120. Χάλκη, Παναγία η Εννιαμερίτισσα.
Ο άγιος Φιλήμων.

Η σύνοψη των ελάχιστων γνωστών βυζαντινών παραστάσεων του αγίου Φιλήμονος στη μνημειακή ζωγραφική οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο εκ Κολοσσών απόστολος και μάρτυρας δεν εντοπίζεται σε μεμονωμένη, αυτοτελή παράσταση παρά μόνον στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα και στην εγγύς της Ρόδου κείμενη νήσο της Χάλκης. Η ιδιάζουσα εικονογραφική του προσέγγιση υποδηλώνει τις τρεις αποδιδόμενες σε αυτόν ιδιότητες και δεν επιτρέπει τη σύγχυσή του με τον ομώνυμο άγιο από την Αίγυπτο. Επιπροσθέτως, η σημαίνουσα θέση του στο εικονογραφικό πρόγραμμα του εξεταζόμενου ναού, στον δυτικό τοίχο, σε ρόλο φύλακα[883] μαζί με την αγία Μαρίνα, η οποία, επίσης, τυγχάνει χωριστής τιμής στην τοπική αγιολογική παράδοση, είναι δηλωτική της αξίας του στη συνείδηση των πιστών. Ο απόστολος, «φυλάττων» την είσοδο, περιφρουρεί εκ παραλλήλου και τα δόγματα της ορθόδοξης πίστης, προερχόμενος μάλιστα από τη διευρυμένη χορεία των ιδρυτών της ορθόδοξης Εκκλησίας και συνεχιστών του έργου των μαθητών του Χριστού.

Η έμφαση στον εκ των εβδομήκοντα απόστολο είναι πιθανό να αντικατοπτρίζει το γενικότερο ιδεολογικό κλίμα της εποχής, κύημα του οποίου υπήρξε και η διαμόρφωση, την ίδια περίπου εποχή, του εικονογραφικού θέματος της Σύναξης των Εβδομήκοντα Αποστόλων, που πρωτοεμφανίζεται πλήρως ανεπτυγμένο στα υπερώα της Οδηγήτριας του Μυστρά (1312-1322)[884] και έχει θεωρηθεί ως έκφραση

883. Παρόλο που ως επίσκοπος θα μπορούσε να είχε ενταχθεί και στη χορεία των συλλειτουργούντων ή στο ιερό βήμα, Chara Konstantinidi, «Le message idéologique des évêques locaux officiants», *Zograf* 25 (1996): 39-50.

884. Κουκιάρης, «Η σύναξη των Ο΄», 291-292. Για την παράσταση της Οδηγήτριας, Dufrenne, *Les programmes iconographiques*, 10, 43, εικ. 24-27. Το θέμα αποδίδεται, επίσης, στην Παντάνασσα του Μυστρά (1428), όπου ορισμένοι από τους αποστόλους εικονίζονται με επισκοπική αμφίεση, άλλοι φορούν μόνο χιτώνα και ιμάτιο και κάποιοι, όπως και ο άγιος Φιλήμων στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα, φορούν ωμοφόριο επάνω από τον χιτώνα και το ιμάτιο τους, ενώ όλοι τους είναι ανυπόδητοι, σύμφωνα με τις οδηγίες του Χριστού (Λουκ. Ι΄, 5). Οι λίγες σωζόμενες επιγραφές που συνοδεύουν τις μορφές δεν επιτρέπουν την ταύτιση του αγίου Φιλήμονος

της αντίδρασης της επίσημης Εκκλησίας στο λατινικό δόγμα[885]. Είναι πιθανό με την απεικόνιση του αποστόλου Φιλήμονος στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα να διατρανώνεται η αμετάθετη προσήλωση στην ορθόδοξη χριστιανική παράδοση, της οποίας ένθερμος προασπιστής υπήρξε ο μνημονευόμενος στην κτητορική επιγραφή του μνημείου αυτοκράτορας Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος.

Η παράσταση στηρίζεται σε άγνωστο ή χαμένο πρότυπο και σχετίζεται με την ανάπτυξη της λατρείας του αγίου στην περιοχή της νότιας Ρόδου[886]. Η λατρεία αυτή οφείλει τη διάδοσή της στην ύπαρξη μονής αφιερωμένης στον άγιο Φιλήμονα στη γειτονική Αρνίθα[887], στην οποία, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ανήκει το ναΰδριο του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα και το πέριξ αυτού αγροτεμάχιο[888]. Το καθολικό του μοναστηριού, στη σημερινή του μορφή, είναι μια μεταβυζαντινή, μονόχωρη σταυροθολιακή εκκλησία[889] στη θέση παλαιότερου, άδηλης χρονολόγησης, ναού[890]. Εκεί φυλάσσονται σεπτά λείψανα του τιμώμενου αγίου, όπως επίσης και το θεωρούμενο ως όργανο του αποκεφαλισμού του, ένα θραυσματικά σωζόμενο σιδερένιο ξίφος[891]. Η προσκυνηματική του εικόνα, τοποθετημένη στο τέμπλο του καθολικού, ήταν καλυμμένη μέχρι πρότινος με ασημένια επένδυση και κατά τη συντήρησή της αποκαλύφθηκαν σημαντικά στοιχεία για την περιπετειώδη ιστορική της διαδρομή[892].

Πέραν των ευάριθμων βυζαντινών απεικονίσεων του αγίου Φιλήμονος[893], είναι αξιομνημόνευτη και η σπανιότητα μοναστηριών ή ναών τιμώμενων στη μνήμη του σε άλλες περιοχές της αυτοκρατορίας,

ανάμεσα στους εικοσιεπτά εικονιζόμενους της Οδηγήτριας και τους τριάντα οκτώ, περίπου, της Παντάνασσας. Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα,* 182-191, εικ. 78-81 και 87. Ορισμένοι από τους εβδομήκοντα αποστόλους εικονίζονται ήδη στον ψηφιδωτό διάκοσμο του Οσίου Λουκά, ντυμένοι με χιτώνα και ιμάτιο, να κρατούν κλειστό ειλητάριο, Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς,* εικ. αριθ. 100-105. Μεμονωμένες παραστάσεις τους απαντούν, επίσης, στην πρόθεση της Μητρόπολης του Μυστρά, Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα,* 214, σημ. 96. Η μορφή του αγίου Φιλήμονος Γάζης επισημαίνεται, τέλος, στην παράσταση των Εβδομήκοντα Αποστόλων στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου του Αγίου Όρους (1603), Κουκιάρης, «Η σύναξη των Ο΄», 294, σημ. 23, αριθ. 49.

885. Στο ίδιο, 289-290.

886. Η έμφαση στη λατρεία τοπικών αγίων ή αγίων που συνδέθηκαν για οποιοδήποτε λόγο με μια περιοχή είναι πολύ έντονη από τον 12ο αιώνα και εξής. Στον ημικύλινδρο της Παναγίας της Αρακιώτισσας στην Κύπρο συγκεντρώνεται ένα πλήθος τοπικών επισκόπων, στοιχείο που θεωρείται ότι στοχεύει στην προβολή της αυτοκεφαλίας της Εκκλησίας της Κύπρου και στην ανάδειξη της ταυτότητας του νησιού σε μια εποχή πολιτικής αναστάτωσης, Christopher Walter, «Portraits of Local Bishops. A Note on their Significance», *ZRVI* 21 (1982): 14. Nicolaïdes, «L'église de la Panagia Arakiotissa», 12.

887. Διακοσάββας, *Αρνίθα, παραδοσιακό χωριό στη νότια Ρόδο*, ό.π. (υποσημ. 614), 72-103.

888. Είναι χαρακτηριστικό ότι επί Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου τα μοναστήρια απέκτησαν σημαντικά προνόμια και αύξησαν την περιουσία και τις εκτάσεις που κατείχαν, Τόνια Κιουσοπούλου, «Η γεωγραφία των βυζαντινών μοναστηριών. Παρατηρήσεις για μια τυπολογία», στο Γκράτζιου και Λούκος, *Ψηφίδες,* 95-97.

889. Ντέλλας, *Οι σταυροθολιακές εκκλησίες της Δωδεκανήσου (1750-1924),* πίν. Β.2.8, αριθ. 65.

890. Μαρτυρίες για την προϋπαρξη του μοναστηριού αντλούνται από χειρόγραφες ενθυμήσεις των ετών 1642 και 1680-1689 που σώζονται σε χειρόγραφο ευχολόγιο του Βρετανικού Μουσείου, Χριστόδουλος Παπαχριστοδούλου, «Εἰδήσεις γιά τή Ρόδο στό ΙΖ΄ μ.Χ. αἰώνα ἀπό ἕνα χειρόγραφο εὐχολόγιο τοῦ Βρεττανικοῦ Μουσείου», *Δωδεκανησιακόν Ἀρχεῖον* 6 (1976): 1-29, κυρίως 7-8. Σε έγγραφο του έτους 1347 του Ιπποτικού Αρχείου στη Μάλτα αναφέρεται ότι στον πρώτο και παπά της Απολακκιάς Janni Martigeni παραχωρείται με διαρκή εμφύτευση ένα μοναστήρι μαζί με κήπο, επτά κυψέλες και λιοτρίβι, με ενοίκιο 60 άσπρα τον χρόνο. Είναι πολύ πιθανό να επρόκειτο για τη μονή του Αγίου Φιλήμονος, Kara Hattersley-Smith, «Documentary and Archaeological Evidence for Greek Settlement in the Countryside of Rhodes in the Fourteenth and Early Fifteenth Centuries», στο *The Military Orders. Fighting for the Faith and Caring for the Sick,* επιμ. Malcolm Barber (Aldershot: Variorum, 1994), 85.

891. Για το τέμπλο και τα κειμήλια της μονής, Χάρης Κουτελάκης, *Η ανάπτυξη της ξυλογλυπτικής στο Αιγαίο και ιδιαίτερα στα Δωδεκάνησα* (Αθήνα, 1985), 3-4. Ο ίδιος, «Οι σταυροί λιτανείας του Αγίου Φιλήμονα της Ρόδου», στο *Χάρις Χαίρε,* τ. Β΄, 175-191.

892. Κωνσταντία Κεφαλά, «Ένας σπάνιος άγιος στα Δωδεκάνησα: ο απόστολος Φιλήμων εκ των εβδομήκοντα», *32ο ΣΒΜΑΤ* (2012): 58-59. Η ίδια, «Ένας σπάνιος άγιος στα Δωδεκάνησα: ο απόστολος Φιλήμων εκ των εβδομήκοντα», στο Κατσαρός και Τούρτα, *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, 577-584.

893. Οι αμέσως επόμενες απεικονίσεις του αγίου χρονολογούνται στη μεταβυζαντινή περίοδο και περιλαμβάνονται στην

εκτός της Ρόδου[894]. Στην Κωνσταντινούπολη αναφέρονται δύο εκκλησίες του Αγίου Φιλήμονος, η πρώτη εκ των οποίων βρισκόταν στο Στρατήγειο και η ίδρυσή της αποδίδεται από τον Ψευδοκωδινό στον πατρίκιο Ευδόξιο, αναγόμενη στην εποχή του Μεγάλου Κωνσταντίνου[895]. Είχε μάλιστα δύο παρεκκλήσια, του Αγίου Επιφανίου Κύπρου και του Αγίου Αναστασίου του Πέρση, και εόρταζε στις 22 Νοεμβρίου[896]. Η δεύτερη, στη συνοικία της Ελαίας ή «ἐν τῷ Πτωχείῳ», ήταν αφιερωμένη από κοινού στους αγίους Φιλήμονα και Άρχιππο και βρισκόταν πέρα από τον Κεράτιο, πιθανότατα στον λόφο όπου σώζεται το φρούριο της Γαλάτας. Σε κανέναν από τους παραπάνω ναούς δεν παραδίδεται ότι φυλάσσονταν λείψανα του αγίου, ωστόσο, ο Clairvaux εκαυχάτο ότι κατείχε την ωμοπλάτη του αγίου, γεγονός που, εάν αληθεύει, υποδηλώνει ότι εκλάπη προφανώς από την Κωνσταντινούπολη[897]. Σε ανώνυμη περιγραφή της Κωνσταντινούπολης στα ρωσικά, που συγγράφηκε μεταξύ των ετών 1389 και 1391[898], σταχυολογείται η πληροφορία ότι στη μονή Παμμακαρίστου φυλάσσονταν η κεφαλή του αγίου Ιγνατίου του Θεοφόρου και οι σοροί των αγίων Κάρπου και Παπύλου, Τροφίμου, Φιλήμονος και Ονησιφόρου[899], η οποία, ωστόσο, δεν διασταυρώνεται από άλλες πηγές[900]. Τέλος, στην Κύπρο θησαυρίζεται το τοπωνύμιο «Άγιος Φιλήμων» σε μια ενδιαφέρουσα, διαχρονική αρχαιολογική θέση στις δυτικές πλαγιές του όρους Τρόοδος, κοντά στο εγκαταλελειμμένο χωριό Λιβάδι. Η ανασκαφική

ιστόρηση μαρτυρίων σε σκηνές μηνολογίου που αναπτύσσονται στους νάρθηκες των ναών. Για παράδειγμα, ο αποκεφαλισμός των αγίων Φιλήμονος, Αρχίππου και Απφίας εικονογραφείται στον κύκλο του μηνολογίου στη μονή Γαλατάκη της Ευβοίας (1586) [Triantaphyllia Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le narthex et la chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur* (Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 2003), 57, 58, 76, 77, 93, 181, 205], στις μονές Βαρλαάμ και Μεταμόρφωσης Μετεώρων και στον Όσιο Μελέτιο στη Βοιωτία, όπου, όμως, ο άγιος μάρτυρας τελειούται στην πυρά [Helen Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios* [Miscellanea Byzantina Monacensia 18] (München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, 1975), 271-273, πίν. 39.6, 42.4, 27], στο Ιπέκιο (1561) και στο Pelinovo (1717-1718) (Mijović, *Ménologe,* 366, σχέδ. 66 και 381, σχέδ. 74].

894. Η εκκλησία του Αγίου Φιλήμονος στη Σύμη, που χρονολογείται στον 18ο αιώνα, φαίνεται ότι απηχεί τη μεγάλη διάδοση της λατρείας του κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο στην περιοχή, Κώστας Φαρμακίδης και Αγάπη Καρακατσάνη, *Σύμη,* Οδηγός (Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν, 1975), 49.

895. «...Τὸν δὲ ἅγιον Φιλήμονα ἀνήγειρεν Εὐδόξιος πατρίκιος καὶ ἔπαρχος τοῦ μεγάλου Κωνσταντίνου...», Theodorus Preger, *Scriptores Originum Constantinopolitanarum*, τ. II (Leipzig: B. G. Teubner, 1779), 218, αριθ. 16. *PG* 157, 552. Γεωργίου Κωδινοῦ, *Παρεκβολαὶ ἐκ τῆς βίβλου τοῦ χρονικοῦ περὶ τῶν πατρίων τῆς Κωνσταντινουπόλεως* [CSHB] (Bonnae: Impensis Ed. Weberi, 1843), 76. Rodolphe Guilland, «Études sur la topographie de Constantinople byzantine», *JÖBG* 8 (1959): 53. Ο ίδιος, *Études de topographie de Constantinople byzantine*, τ. II, ό.π. (υποσημ. 825), 55. Paul Magdalino, *Constantinople médiévale. Études sur l'évolution des structures urbaines* (Paris : Éditions de Boccard, 1996), 21, σημ. 25 και 106-107.

896. Jean P. Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte* (Wien: Verlag Von Carl Grasser, 1897), 135. Μανουήλ Γεδεών, *Βυζαντινὸν ἑορτολόγιον* (Κωνσταντινούπολη: χ.ε., 1899), 62. Mouriki, «The Cult of Cypriot Saints», 240. Rodolphe Guilland, «Études sur la topographie de Constantinople byzantine», *JÖBG* 8 (1959): 53. Gilbert Dagron, *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330-451* (Paris : Presses Universitaires de France, 1974), 392.

897. Paul Édouard Dedier Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*, τ. II (Genevae: Imprimerie de Jules Guillaume Fick, 1877), 196.

898. Cyril Mango, «The Date of the Anonymous Russian Description of Constantinople», *BZ* 45 (1952): 380-385.

899. George Majeska, *Russian Travellers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1984), 152, σημ. 98, 345. Σε χειρόγραφο του 16ου αιώνα που βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη του Trinity College στο Cambridge και περιέχει την περιγραφή της μονής Παμμακαρίστου, δεν γίνεται μνεία των συγκεκριμένων σορών, αλλά μόνο μια γενική αναφορά στην ύπαρξη λειψάνων: «...ἔνδον δὲ τοῦ Βήματος τῆς αὐτῆς ἐκκλησίτζας ἐνε τὸ ἅγιον σῶμα τῆς ἁγίας Σολομονής, μέσα εἰς ἕνα σεντούκι ξύλινον. Καὶ εἶναι καὶ εἰς ἄλλο σεντούκη ξύλινον ἄλλων πολλῶν ἁγίων λείψανα.'Ιωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, μὲ τὸ ὄνομα. Τὰ δὲ λοιπὰ εἶναι ἀνώνυμα...», στο ίδιο, 346.

900. Peter Schreiner, «Eine unbekannte Beschreibung der Pammakaristoskirche (Fethiye Camii) und weitere Texte zur Topographie Konstantinopels», *DOP* 25 (1971): 222, 234-235. Belting, Mouriki και Mango, *Pammakaristos*, 39-42.

έρευνα που διενεργείται εκεί έχει αποκαλύψει τα λείψανα ενός οικοδομήματος της μεσαιωνικής περιόδου, κτισμένου στα ίχνη ενός αρχαίου αγροτικού ιερού των κλασικών χρόνων, του οποίου τα ερείπια, αλλά και τα πήλινα αφιερώματα έχουν χρησιμοποιηθεί ως οικοδομικό υλικό[901].

Εν κατακλείδι, οι λόγοι για τους οποίους η λατρεία του αγίου Φιλήμονος αναπτύχθηκε στη Ρόδο, με επίκεντρο το ομώνυμο μοναστήρι, είναι πολύ πιθανό να συνδέονται με τη μεταφορά των λειψάνων του[902] ή ακόμα και της λατρευτικής του εικόνας, είτε από την ίδια την Κωνσταντινούπολη, όπου είναι βεβαιωμένη η ύπαρξη ναών του, είτε από κάποιο άλλο προσκύνημα του αγίου σε άλλη περιοχή. Η απουσία των σχετικών πληροφοριών που θα συνέβαλαν στην εξακρίβωση του χρόνου κατά τον οποίο εισήχθη η λατρεία του και στην εξιχνίαση των αιτιών που κατέληξαν στη στενή του σύνδεση με το νησί, με δεδομένη τη σπανιότητα της διασποράς της, δεν επιτρέπει, προς το παρόν, παρά μόνον τη διατύπωση κάποιων διαπιστώσεων[903], αλλά θα είχε ενδιαφέρον να ερευνηθεί εάν η άνθησή της ήταν συγκυριακή ή είχε βαθύτερες ρίζες[904].

901. Ευστάθιος Ράπτου, «Αρχαία ιερά και λατρείες στην περιοχή της Τηλλυρίας», στο *Τηλλυρία: Μνήμες, ιστορία και αρχαιολογία* (Λευκωσία: Μουσείον Ιεράς Μονής Κύκκου, 2010), 23-25. Ευχαριστώ ιδιαιτέρως τον δρα Χριστόδουλο Χατζηχριστοδούλου, έφορο του Πολιτιστικού Ιδρύματος της Τράπεζας Κύπρου, όπως επίσης και τον αρχαιολόγο του Τμήματος Αρχαιοτήτων Κύπρου κ. Ευστάθιο Ράπτου, ο οποίος διευθύνει την ανασκαφή στη συγκεκριμένη θέση, για την επισήμανση της θέσης και τις πληροφορίες που μου παρείχαν με μεγάλη ευγένεια και προθυμία. Είναι αξιοσημείωτη η παρουσία του ονόματος Φιλήμων στην Κύπρο κατά τον 14ο αιώνα, Jean Darrouzès, «Un obituaire chypriote : le parisinus graecus 1588», *ΚΣ* ΙΕ΄ (1951): 28, 39. *PLP* 12, 103, αριθ. 29806, 29807.

902. Για τη λατρεία των λειψάνων στο Βυζάντιο, Germaine Da Costa-Louillet, «Saints de Constantinople aux VIIIe, IXe et Xe siècles», *Byz* 24 (1954): 186-208. E. D. Hunt, «The Traffic in Relics: Some Roman Evidence», στο *The Byzantine Saint, University of Birminghan, Fourteenth Spring Symposium of Byzantine Studies*, επιμ. Sergei Hackel (London: Fellowship of St Alban and St Sergius, 1981), 171-180. Karel C. Innemée, «Some Notes on Icons and Relics», στο Moss και Kiefer, *Byzantine East, Latin West*, 519-522. Ioli Kalavrezou, «Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court», στο Maguire, *Byzantine Court Culture*, 53-79. Sophia Mergiali-Sahas, «Byzantine Emperors and Holy Relics. Use and Misuse of Sanctity and Authority», *JÖB* 51 (2001): 55-59. Michele Bacci, «Relics of the Pharos Chapel: A View from the Latin West», *Eastern Christian Relics,* επιμ. Alexei Lidov (Moscow, 2003), 234-248. John Wortley, «Relics of "The Friends of Jesus" at Constantinople», στο *Byzance et les reliques du Christ,* επιμ. Jannic Durand και Bernard Flusin (Paris : Centre de Recherche d'histoire et Civilisation de Byzance, 2004), 143-157. George Majeska, «The Relics of Constantinople after 1204», στο ίδιο, 183-190. Derek Krueger, «The Religion of Relics in Late Antiquity and Byzantium», στο *Treasures of Heaven. Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe,* επιμ. Martina Bagnoli, Holger Klein, Griffith Mann και James Robinson, κατάλογος έκθεσης (New Haven - London: Yale University Press, 2011), 5-17.

903. Η περίπτωση των τοπικών αγίων, σε σχέση με τους αγίους που συνδέθηκαν με άλλη περιοχή εκτός της γενέτειράς τους, είναι διαφορετική. Χαρακτηριστικός της πρώτης περίπτωσης είναι ένας τοπικός άγιος της Κύπρου, ο άγιος Αθανάσιος ο Πεντασχοινίτης, από το χωριό Πεντάσχοινο στην περιοχή της Αμαθούντας, που έζησε τον 7ο αιώνα και τοιχογραφίες του απαντούν από τον 12ο αιώνα, Georgios Philotheou, «The Church and the Tomb of Aghios Athanasios Pentaschoinitis: A Significant Place of Pilgrimage in Cyprus», στο *Routes of Faith in the Medieval Mediterranean. History, Monuments, People, Pilgrimage Perspectives, Proceedings of an International Symposium (Thessalonike, 7-10/11/2007)*, επιμ. Evangelia Hadjitryphonos (Thessaloniki: European Center of Byzantine and Post-Byzantine Monuments, 2008), 227-242. Επίσης, στην ίδια ομάδα εμπίπτει ο κρητικός άγιος Ιωάννης ο Ξένος, Michalis Andrianakis, «Aghios Ioannis Xenos and his Cult», στο ίδιο, 256-268.

904. Για παράδειγμα στην Τραπεζούντα, η λατρεία του αγίου Ευγενίου αναπτύχθηκε, διότι βρήκε υποστήριξη από τους αυτοκράτορες του βασιλείου και παρέμεινε τοπική, με την εξαίρεση ενός μαρτυρούμενου ναού στην Κύπρο, Jan Olof Rosenqvist, «Local Worshipers, Imperial Patrons: Pilgrimage to St. Eugenios of Trebizond,» *DOP* 56 (2002): 201, 206. Για τον ρόλο των τοπικών επισκόπων στην εγκαθίδρυση λατρευτικών πρακτικών με την αντίστοιχη μεταφορά λειψάνων, Trpimir Vedriš, «Martyrs, Relics, and Bishops: Representation of the City in Dalmatian Translation Legends», *Hortus Artium Medievalium* 12 (2006): 175-186.

Διακοσμητικά θέματα

Σε αντίθεση με τον διάκοσμο του Αγίου Νικήτα της Δαματριάς, οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα δεν περιέχουν παρά ελάχιστα, αυτοτελώς ανεπτυγμένα, διακοσμητικά θέματα. Η οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος στις επιφάνειες της καμάρας και των τοίχων πραγματοποιείται με την καθαρή διάκριση των ζωνών και με τη χρήση κόκκινων διαχωριστικών ταινιών πλαισίωσης. Η μεσαία ζώνη, που περιέχει τις προτομές των αγίων, δεν διαιρείται σε επιμέρους, χωριστά για κάθε άγιο, μετάλλια ή ορθογώνια τμήματα, αλλά οι μορφές αναπτύσσονται σε ενιαίο βάθος. Μόνο στην περίπτωση των αγίων γυναικών του νότιου τοίχου η αγία Κυριακή διαχωρίζεται από τις υπόλοιπες με ευρεία διακοσμητική ταινία και αυτό για να καλυφθεί η κενή περιοχή που δημιουργήθηκε με τη διάνοιξη τετράγωνου ανοίγματος επάνω. Η ταινία αυτή αποτελείται από δύο αντωπά, καρδιόσχημα ανθέμια, σχεδιασμένα με ακρίβεια επάνω στον κατάλευκο κάμπο.

Η παράσταση του αγίου Στεφάνου στο ορθογώνιο κογχάριο του βόρειου τοίχου του ιερού βήματος πλαισιώνεται από απλή διακοσμητική ζώνη. Σε λευκό βάθος αναπτύσσεται με σχεδιαστική ευχέρεια, εις διπλούν, κυανός και κόκκινος ελικοειδής βλαστός. Και στις δύο περιπτώσεις τα κοσμητικά θέματα δεν στοχεύουν στην ανάδειξη της αρχιτεκτονικής του ναού, αλλά στην κάλυψη κάποιων κενών περιοχών που προέκυψαν κατά τον σχεδιασμό. Τη διακοσμητική του διάθεση επιδεικνύει ο ζωγράφος σε επιμέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως στο μαφόριο της Παναγίας που διακοσμείται με διάλιθους σταυρούς, στην αμφίεση των ιαματικών αγίων, της αγίας Ειρήνης και της αγίας Βαρβάρας και στην ενδυτή της νεκρικής κλίνης στην Κοίμηση της Θεοτόκου με την πληθώρα καλοσχεδιασμένων κοσμημάτων[905].

Τα μηνύματα του εικονογραφικού προγράμματος

Η ανάπτυξη του εικονογραφικού προγράμματος της μικρής εκκλησίας, αν και γενικώς ακολουθεί τις επιταγές της εποχής, παρουσιάζει ενδιαφέροντα και εν μέρει ασυνήθιστα στοιχεία[906]. Τη συνήθη της θέση στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας καταλαμβάνει η παράσταση της Παναγίας ένθρονης Βρεφοκρατούσας, απτή απόδειξη του δόγματος της Θείας Ενσάρκωσης, αλλά σπανιότερη σε σχέση με τη Δέηση για την περιοχή της Δωδεκανήσου. Χαμένες σήμερα μορφές ιεραρχών θα κάλυπταν τις επιφάνειες του ιερού βήματος, χαμηλά, σε νοητή τέλεση της Θείας Ευχαριστίας και με την απαραίτητη συνοδεία των αγίων διακόνων[907].

905. Ένα ακόμα διακοσμητικό σχέδιο, αποτελούμενο από συνεχόμενα οκτάγωνα με προεξέχουσες γωνίες σώζεται επάνω από την παράσταση του αγίου Γεωργίου στον νότιο τοίχο του ναού και ανήκει στο δεύτερο στρώμα τοιχογράφησης. Παρόμοιου τύπου κοσμήματα απαντούν στη βόρεια κόγχη στο Φουντουκλί και θεωρείται ότι αποτελούν εισηγμένα, δυτικά στοιχεία, Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποτοκρατίας*, 96 σημ. 42, εικ. 51. Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες», 458, σημ. 2. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη», 258, σημ. 48.

906. Ορλάνδος, «Μνημεῖα τῆς Ρόδου», 117-118. Για τη συγκρότηση του εικονογραφικού προγράμματος σε άλλες εκκλησίες του 13ου αιώνα, Jolivet-Lévy, «Images et espace cultuel à Byzance», 163-181. Για τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική ενός ναού και την προσαρμογή της εικονογράφησής του, Ioannis Vitaliotis, «Le programme iconographique "classique" de l'église byzantine, expression de la doctrine christologique», στο *Christo nell'arte bizantina e postbizantina. Atti del Convegno organizzato nell'ambito delle celebrazioni promosse dal Patriarcato di Venezia in occasione del Bimillenario della Nascita di Gesù Cristo (Venezia, 22-23 settembre 2000)*, επιμ. Chryssa Maltezou και George Galavaris (Venezia: Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, 2002), 57-70.

907. Walter, *Art and Ritual,* 171-177. Gerstel, *Sacred Mysteries,* ό.π. (υποσημ. 84), 37-47. Η τοποθέτηση των διακόνων σε άλλα σημεία της εκκλησίας είναι σπάνια. Εξαίρεση αποτελεί, για παράδειγμα, η απεικόνιση του αγίου Στεφάνου στον Άγιο Δημήτριο

Η διάταξη των εικονογραφικών θεμάτων ακολουθεί, όπως και στους περισσότερους μονόκλιτους καμαροσκέπαστους ναούς, το σύστημα της τοποθέτησης του χριστολογικού κύκλου στον θόλο[908], προτομών αγίων στη μεσαία, στενή ζώνη των τοίχων και ολόσωμων μορφών χαμηλά[909]. Η επιφάνεια της καμάρας χωρίζεται σε οκτώ ισοϋψή διάχωρα διαφορετικού πλάτους, βαθμιαία αυξανόμενου από τα δυτικά προς τα ανατολικά, με συνέπεια οι παραστάσεις του δυτικού τμήματος να εντάσσονται σε πολύ στενούς και μακριούς πίνακες, ενώ οι αντίστοιχες του ανατολικού να παρουσιάζονται αρκετά πιο διευρυμένες, στοιχείο που επιτείνει την έννοια του ρυθμού και της κλιμακωτής διαβάθμισης της αφήγησης. Οι ειλημμένες από το δωδεκάορτο σκηνές είναι δέκα, παραλείπονται δηλαδή μόνον η Μεταμόρφωση και η Πεντηκοστή. Από αυτές τρεις σχετίζονται με τη γέννηση και τη νηπιακή ηλικία του Χριστού (Ευαγγελισμός, Γέννηση, Υπαπαντή), δύο αφορούν τον δημόσιο βίο του (Βάπτιση και Έγερση Λαζάρου), τρεις προέρχονται από το Πάθος και την Ανάσταση (Βαϊοφόρος, Σταύρωση, Εις Άδου Κάθοδος), ενώ πλην της απαραίτητης Ανάληψης περιλαμβάνεται και η Κοίμηση της Θεοτόκου[910].

Η διάταξη των σκηνών διέπεται από μια αντίληψη καθαρής οργάνωσης, που δεν ακολουθεί τον κανόνα της πλειονότητας των εκκλησιών του ίδιου αρχιτεκτονικού τύπου, όπου το δωδεκάορτο αρχίζει με τον Ευαγγελισμό στο ανατολικό τμήμα του νότιου μισού της καμάρας και συνεχίζεται με κυκλική φορά για να καταλήξει στο ανατολικό μέρος της βόρειας πλευράς[911]. Εδώ, η έναρξη της ευαγγελικής αφήγησης γίνεται με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου στο δυτικότερο τμήμα της νότιας πλευράς της καμάρας[912], ενώ η αμέσως επόμενη σκηνή, η Γέννηση του Χριστού βρίσκει θέση ακριβώς απέναντι, στο δυτικό τμήμα της βόρειας πλευράς. Ο εορτολογικός κύκλος[913] συνεχίζεται με την Υπαπαντή ανατολικά του Ευαγγελισμού και τη Βάπτιση ανατολικά της Γέννησης. Στο σημείο αυτό, η συμπλεκτική ροή του προγράμματος[914] διακόπτεται και γίνεται προς στιγμήν ευθύγραμμη, με την Έγερση του Λαζάρου ως συνεχόμενη της Βάπτισης σκηνή και τη Βαϊοφόρο αντικριστά. Το ανατολικό τμήμα του θόλου στον κυρίως ναό, σε θέση καίρια δίπλα στο θυσιαστήριο, καταλαμβάνουν η Σταύρωση στο βόρειο ήμισυ και η Κάθοδος στον Άδη στο νότιο. Η ακολουθία των αφηγηματικών σκηνών κορυφώνεται με την Ανάληψη που δεσπόζει σε ολόκληρη την έκταση της καμάρας του ιερού βήματος και ολοκληρώνεται με την εκτεταμένη παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου στο τύμπανο του δυτικού τοίχου.

Μεθάνων στο δυτικό άκρο του νότιου τοίχου, η οποία έχει ερμηνευθεί πολλαπλώς, ως αρχαϊσμός, ως υπαγόρευση της προτίμησης του κτήτορα ή ως πρωτοβουλία του ζωγράφου, Κουκούλης και Οικονόμου, «Δύο βυζαντινοὶ ναοὶ τῶν Μεθάνων», 259.

908. Πρβλ. τους ναούς των Κυκλάδων, Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 96-99.

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

910. Σπανίως περιλαμβάνεται πλήρες το δωδεκάορτο, όπως στον ζωγραφικό διάκοσμο της Παναγίας της Αμασγού στην Κύπρο, Boyd, «Panagia Amasgou», 292-304. Βλ. και Ernst Kitzinger, «Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art», *CahArch* 36 (1988): 53.

911. Σωτηρίου, «Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης», 176-177. Chassura, *Longanikos,* 43-44. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete,* ό.π. (υποσημ. 831), 18, 39, 278-279.

912. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων η παράσταση του Ευαγγελισμού τοποθετείται στο ανατολικό τμήμα των ναών, είτε σε δύο τμήματα στο τύμπανο του τόξου της κεντρικής αψίδας, Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting*, 30-31.

913. Underwood, *The Kariye Djami,* ό.π. (υποσημ. 868), 29-30. Για την εξέλιξη του δωδεκαόρτου και την εμφάνισή του σε άλλες μορφές τέχνης, πλην της μνημειακής ζωγραφικής, Weitzmann, «Icon Programs», 63-116.

914. Η τοποθέτηση της σκηνής που έπεται στην απέναντι πλευρά της καμάρας παρατηρείται και σε άλλους μονόχωρους καμαροσκεπείς ναούς, όπως π.χ. στον ναό του Αγίου Γεωργίου του Ξιφηφόρου στο Αποδούλου Αμαρίου της Κρήτης (τέλη 13ου αιώνα), εκεί, όμως, η έναρξη της αφήγησης γίνεται από το ανατολικότερο σημείο της καμάρας, Ιωάννης Βολανάκης, «Ὁ εἰς Ἀποδούλου Ἀμαρίου βυζαντινὸς ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Ξιφηφόρου», στο *Πεπραγμένα τοῦ Δ΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Ηράκλειο, 29 Αυγούστου – 3 Σεπτεμβρίου 1976)*, τ. Β΄ (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1981), 29-41.

Παρόμοιου τύπου εικονογραφική διάταξη δεν έχει επισημανθεί σε άλλα μνημεία του ίδιου αρχιτεκτονικού τύπου της περιοχής, με εξαίρεση την εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Κουναρά στο χωριό Ασκληπειό, επίσης στην περιφέρεια της νότιας Ρόδου. Η εφαρμογή του συγκεκριμένου συστήματος εικονογράφησης αποτελεί παρέκκλιση από τους αυστηρούς κανόνες της τυπολογίας της εποχής και οι τροποποιήσεις που εισάγονται φαίνεται ότι κρίθηκαν απαραίτητες για την επίτευξη της ορθής αναγνωσιμότητας του προγράμματος. Η καινοτόμος οργάνωση, που εμφορείται από μια προσωπική θεώρηση για την εκμετάλλευση του χώρου, σέβεται απολύτως τον αρχιτεκτονικό τύπο του ναού και επιβάλλει μια διαφορετική ανάγνωση του εικονογραφικού του προγράμματος, με γνώμονα την εύληπτη θέαση από τον εισερχόμενο. Με το βλέμμα να αναζητά και να ακολουθεί το νήμα της αφηγηματικής συνέχειας, ξετυλίγεται ρυθμικά εμπρός στα μάτια του πιστού η εικαστική αποτύπωση του σωτηριολογικού έργου της Θείας Οικονομίας. Επιπροσθέτως, με αυτού του είδους την ανάπτυξη, η ομάδα των παραστάσεων στις οποίες η Παναγία διαδραματίζει τον κορυφαίο ρόλο, ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση και η Κοίμηση, συγκεντρώνεται στο δυτικό μέρος του ναού, σε ισόρροπη αντιστοιχία με την επιβλητική Βρεφοκρατούσα στον αντίποδα οριζοντίως. Δημιουργείται κατ' αυτόν τον τρόπο μια στενή εννοιολογική σχέση των εμπλεκόμενων παραστάσεων, με κορύφωση στη μορφή του Χριστού που κρατά την ψυχή της Παναγίας στην Κοίμηση του δυτικού τοίχου, σε ευθεία συνάρτηση με το αντίστροφο εικονογραφικό σχήμα της αψίδας, στην αρχή και στο τέλος του αφηγηματικού άξονα[915]. Η αντίθεση αυτή στη συνολική θεώρηση του εικονογραφικού προγράμματος αποτελεί την εικαστική έκφραση του δόγματος της Θείας Ενανθρώπησης, με την αντιστροφή των ρόλων, καθώς ο Χριστός εναγκαλίζεται το σπαργανωμένο βρέφος, όμοιο στην απόδοσή του με τον μικρό Χριστό της διπλανής Γέννησης[916].

Ως απόρροια της τοποθέτησης της Κοίμησης στον δυτικό τοίχο, η παράσταση της Σταύρωσης διατάχθηκε σε νοηματική συνέχεια των σκηνών του δωδεκαόρτου, αντιμέτωπη με την Ανάσταση και στο ανατολικότερο σημείο του κυρίως ναού, πλησίον του ιερού βήματος[917]. Οι υπόλοιπες παραστάσεις κατανέμονται με ευκρίνεια και οι σκηνές του Πάθους εξαίρονται, πέραν της τοποθέτησής τους δίπλα στο ιερό βήμα, και με το μεγαλύτερο εύρος τους. Στην επιλογή των σκηνών που εικονογραφούν την καμάρα περιλήφθηκαν ασφαλώς η Βαϊοφόρος και η Ανάληψη, που εκφράζουν με τον πιο εύγλωττο τρόπο τον επίγειο θρίαμβο και την επουράνια βασιλεία του Χριστού, εξαίροντας, αντιστοίχως, την ανθρώπινη και τη θεία φύση του[918].

Η τοιχογραφία της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, συνοδευόμενη από τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στα αριστερά, στην ανατολική πλευρά του βόρειου τοίχου, επέχει τη θέση προσκυνηματικής εικόνας και βρισκόταν σε αντιστοιχία με τον τιμώμενο άγιο, στην απέναντι πλευρά. Στην ανθρώπινη και τρυ-

915. Lydie Hadermann Misguich, «Aspects de l'ambiguïté spatiale dans la peinture monumentale byzantine», *Zograf* 22 (1992): 8.

916. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*, 62-64. Για τον συνδυασμό των τριών σκηνών, του Ευαγγελισμού, της Γέννησης και της Κοίμησης και τις συμβολικές τους προεκτάσεις, Maguire, *Art and Eloquence,* 63-64.

917. Η τοποθέτηση της Σταύρωσης και της Ανάστασης στο ανατολικό μέρος του ναού, και μάλιστα εντός του ιερού βήματος, απαντά, επίσης, στην εκκλησία του Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα στο Βαθύ της Καλύμνου, όπου διατάσσονται στο βόρειο ήμισυ της καμάρας, ενώ στο νότιο ήμισυ αναπτύσσονται αντιστοίχως η Βαϊφόρος και η Γέννηση, Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα», 219.

918. Πρβλ. την εκκλησία της Παναγίας της Καλορίτισσας στη Νάξο (1270-1280), Μαρία Παναγιωτίδη, «Η εκκλησία της Γέννησης στο μοναστήρι της Παναγίας Καλορίτισσας στη Νάξο. Φάσεις τοιχογράφησης», στο *Αντίφωνον*, 544-546.

φερή στιγμή του εναγκαλισμού συμπυκνώνεται η ιδέα του μελλοντικού Θείου Πάθους και η μεσιτεία της Παναγίας για τη σωτηρία των βροτών, ενώ η σπανιότατη επωνυμία «Ακηδιωκτενή» απηχεί ένα προσκύνημα της Κωνσταντινούπολης, υπογραμμίζοντας τους στενούς δεσμούς του νησιού με την πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας.

Στις κατακόρυφες επιφάνειες των τοίχων του κυρίως ναού, ο ζωγραφικός διάκοσμος οργανώνεται σε δύο παράλληλες ζώνες διαφορετικού πλάτους, που περιλαμβάνουν τις απεικονίσεις αγίων. Η διάταξή τους σε επιμέρους ομάδες ή ζεύγη καθορίσθηκε με βάση το εορτολόγιο, την κατηγορία στην οποία ανήκουν και τη θέση τους στην τοπική λατρεία. Σοφά επιλεγμένοι και σε ισορροπημένη αναλογία, οι εικονιζόμενοι άγιοι, δεκαεννέα στο σύνολό τους, αντιπροσωπεύουν όλες τις τάξεις της επουράνιας Εκκλησίας: ένας αρχάγγελος, τρεις ιεράρχες, δύο στρατιωτικοί, τρεις ιαματικοί, πέντε μάρτυρες και πέντε αγίες[919] συνθέτουν μια συμπαγή ενότητα που εγγυάται με τη μεσιτεία της την ασφάλεια και την ευημερία της περιοχής. Στη χορεία αυτή σημαίνουσα θέση κατέχει ο αρχάγγελος Μιχαήλ, επίσημος φρουρός, σε θέση καίρια δίπλα στον τιμώμενο άγιο. Η ασυνήθιστη απεικόνιση δύο ιεραρχών, των αγίων Υπατίου και Βλασίου, εκτός του ιερού βήματος[920] και μάλιστα στο δυτικότερο άκρο του νότιου τοίχου, ενισχύει τον θεολογικό χαρακτήρα του προγράμματος, αλλά κυρίως αναδεικνύει τις ιδιότητες των συγκεκριμένων αγίων που σχετίζονται με την προστασία της αγροτικής συγκομιδής και των κοπαδιών. Δεν είναι τυχαίο ότι βρίσκονται σε άμεσο συσχετισμό με τους εικονιζόμενους στο δυτικό άκρο του βόρειου τοίχου αγίους Μάμα και Τρύφωνα, τους κατεξοχήν προστάτες των γεωργικών καλλιεργειών και της κτηνοτροφικής δραστηριότητας, που εμφανίζονται συχνότατα σε μνημεία της υπαίθρου[921].

Από τις τοιχογραφίες της εκκλησίας δεν λείπουν κάποιοι από τους σημαντικότερους στρατιωτικούς αγίους. Σώζονται ολόσωμοι οι άγιοι Νικήτας και Δημήτριος, ενώ στο κατεστραμμένο τμήμα του διακόσμου στον βόρειο τοίχο ίσως συμπεριλαμβάνονταν και ένας ή δύο ακόμα[922]. Πάνοπλοι και ορθοί, ετοιμοπόλεμοι, αν και όχι έφιπποι, εικονίζονται σε ρυθμική διαδοχή, μετωπικοί, με ελαφρές παραλλαγές στη στάση. Οι μάρτυρες της πίστεως θέτουν στο εκκλησίασμα υψηλά πρότυπα τήρησης των χριστιανικών αρχών, ενώ οι ιαματικοί άγιοι υπόσχονται με την παρουσία τους τη θεραπεία σωμάτων και ψυχών[923].

Η σειρά των στηθαίων γυναικείων μορφών στον νότιο τοίχο αποτελείται από τις αγίες Κυριακή,

919. Στον Άγιο Νικόλαο στο Μισοσκάλι της Τήλου (τέλη 13ου αιώνα), σε μετάλλια της μεσαίας ζώνης εικονίζονται οι αγίες Βαρβάρα, Θέκλα, Ειρήνη και Κυριακή, ενώ, την ίδια εποχή, στο εικονογραφικό πρόγραμμα της Παναγίας της Τραφιώτισσας στη Μεσαριά περιλαμβάνονται οι αγίες Παρασκευή, Ειρήνη και Μαρίνα (αδημοσίευτες τοιχογραφίες). Για τις απεικονίσεις γυναικών σε ναούς του 12ου αιώνα, Μαρία Παναγιωτίδη, «Το πρόβλημα του ρόλου του χορηγού και του βαθμού ανεξαρτησίας του ζωγράφου στην καλλιτεχνική δημιουργία. Δύο παραδείγματα του 12ου αιώνα», στο Βασιλάκη, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη,* 94-95.

920. Όπου συνήθως εικονίζονται, πρβλ. την παράσταση του αγίου Βλασίου στον ημικύλινδρο της αψίδας στον Άγιο Βασίλειο «στου Καλού» κοντά στον οικισμό Μάλες της Μάνης (π. 1280-1290), Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μάνη (1979)», 157, πίν. 115δ.

921. Η τοποθέτησή τους κάτω από την παράσταση της Γέννησης, στην οποία οι βοσκοί διαδραματίζουν βασικό ρόλο, δεν είναι τυχαία, Gerstel, «The Byzantine Village Church», 174-176, εικ. 7.

922. Πρέπει να σημειωθεί ότι στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα ο αριθμός των στρατιωτικών αγίων ισορροπεί σε σχέση με τους υπόλοιπους, μάρτυρες και ιαματικούς, αν και σε αρκετά μνημεία της εποχής σε άλλες περιοχές υπερέχουν, και μάλιστα σε εκείνα που χρονολογούνται μετά την επανάκτηση της Κωνσταντινούπολης, το 1261, όπως είναι ο Άγιος Νικόλαος στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας (δεύτερο μισό 13ου αιώνα) (Δρανδάκης, «Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας», 35-61) και η Παναγία η Κουμπελίδικη στην Καστοριά [Παπαμαστοράκης, «Η αφιερωτική επιγραφή του ναού της Παναγίας Σκουταριώτισσας», ό.π. (υποσημ. 816), 599-601].

923. Η παρουσία ιαματικών αγίων στον νάρθηκα των εκκλησιών σχετίζεται και με την τελούμενη στον συγκεκριμένο χώρο ακολουθία του αγιασμού, Γκιολές, «Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα Ὁσίου Λουκᾶ», 151.

Ειρήνη, Βαρβάρα και Παρασκευή, με κοινό χαρακτηριστικό την ικανότητά τους και πάλι να προσφέρουν θεραπεία σε ασθένειες, καθώς όλες τους περιλαμβάνονται στην κατηγορία των ιαματικών αγίων[924]. Η απεικόνισή τους στο δυτικό τμήμα του ναού, όπου βρισκόταν συνήθως ο νάρθηκας, θεωρείται ότι αντανακλά τη θέση των γυναικών μέσα στον ναό κατά την τέλεση της Θείας Λειτουργίας ή ότι συνδέεται με τη λειτουργική και ταφική χρήση του χώρου, ιδίως στην περίπτωση αγίων όπως οι αγίες Παρασκευή και Κυριακή, που συνδέονται με το Πάθος και την Ανάσταση. Η κομψή παρουσία τους στα επαρχιακά μνημεία της αυτοκρατορίας, με διάθεση ανάδειξης της διακοσμητικής αξίας της αμφίεσης, πιστεύεται ότι αντανακλά ενδυματολογικούς συρμούς και συνήθειες της καθημερινότητας[925].

Από την ομάδα των αγίων γυναικών διαφοροποιείται η αγία Μαρίνα, με ιδιαίτερη θέση στην τοπική λατρεία, η οποία κατ' εξαίρεσιν εικονίζεται ολόσωμη στο βόρειο τμήμα του δυτικού τοίχου, δίπλα στον άγιο Φιλήμονα. Δίπλα της, στη δυτική θύρα τοποθετείται ο άγιος Φιλήμων, ο επώνυμος άγιος του παραπλήσιου μοναστηριού, του οποίου ο Άγιος Γεώργιος αποτελούσε μετόχι. Σε αυτόν ανατίθεται ο ρόλος του φύλακα του ναού, που συνήθως αναλαμβάνει ο αρχάγγελος Μιχαήλ[926]. Ο ρόλος αυτός περιλαμβάνει και την προστασία του ορθοδόξου δόγματος από τον κίνδυνο του εκλατινισμού και ανατίθεται στον εκ των εβδομήκοντα απόστολο, έναν από τους ιδρυτές της Εκκλησίας, που με το αδιαμφισβήτητο κύρος του διακηρύττει ρητά την προσήλωση στην παράδοση. Ο συνδυασμός των δύο αγίων που κατέχουν πρωτεύουσα θέση στην τοπική λατρευτική παράδοση και η συναπεικόνισή τους σε περίοπτο, δηλωτικό της προστασίας και της περιφρούρησης του εκκλησιάσματος σημείο θυμίζουν την αντίστοιχη παράσταση, στην ίδια ακριβώς θέση, της αγίας Κυριακής και του οσίου Νίκωνος του Μετανοείτε στην εκκλησία του Άι-Στράτηγου στους Επάνω Μπουλαριούς της Μέσα Μάνης (1274)[927]. Δεν είναι συμπτωματικό ότι στη διάρκεια του 13ου αιώνα οι κατά τόπους λατρείες απέκτησαν βαρύνουσα σημασία στην περιφέρεια της αυτοκρατορίας.

Στην οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα αναγνωρίζεται εν συνόλω η αποτύπωση μιας ορθολογικής σκέψης, με θεολογικές αναφορές και πνευματική καλλι-

924. Στο ίδιο, 154. Παρόμοια χορεία γυναικών μαρτύρων συγκεντρώνεται στην Παναγία τη Χρυσαφίτισσα και στον Άγιο Νικόλαο της Αγόριανης, με μια μικρή διαφοροποίηση ως προς το τέταρτο μέλος της ομάδας: στη θέση της αγίας Παρασκευής εικονίζεται η αγία Αναστασία η Φαρμακολύτρια, Albani, *Panagia Chrysaphitissa-Kirche,* 73-75, 118. Πρβλ. τον ναό του Αγίου Γεωργίου στην Κίττα της Μέσα Μάνης (1321), Ετζέογλου και Κωνσταντινίδη, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στην Κίττα», 215. Η παρουσία των γυναικείων μορφών στον νότιο τοίχο έχει σχετισθεί με την προορισμένη για τις γυναίκες θέση μέσα στον ναό, Gerstel, «Female Piety», 89-111. Alice Mary Talbot, «Women's Space in Byzantine Monasteries», *DOP* 52 (1998): 113-127. Robert F. Taft, «Women at Church in Byzantium: Where, When and Why?», στο ίδιο, 27-87. Στο δυτικό τμήμα του νότιου τοίχου εικονίζονται οι αγίες Αικατερίνη, Ειρήνη και Βαρβάρα στην Κοίμηση της Θεοτόκου στα Τέρια της Επιδαύρου Λιμηράς (τέλη 13ου αιώνα), Δρανδάκης κ.ά., «Ἐπίδαυρος Λιμηρά», 388. Βλ. και την παράσταση της αγίας Μαρίνας με την αγία Αναστασία και την αγία Βαρβάρα στον Άγιο Νικόλαο στου Βλαχιώτη, Κουκιάρης, «Άγιος Νικόλαος στου Βλαχιώτη», 254. Ωστόσο, δεν είναι ανοίκεια και η τοποθέτησή τους στον βόρειο τοίχο, όπως στον Άγιο Γεώργιο στα Φούτια της Επιδαύρου Λιμηράς (τέλη 14ου αιώνα), Βικτωρία Κέπετζη, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Φούτια της Επιδαύρου Λιμηράς και ιδιόμορφη παράσταση από την Θεία Λειτουργία», στο *Αντίφωνον,* 512.

925. Gerstel, «Female Piety», 96, 103.

926. Συνήθως, δίπλα στην είσοδο των ναών εικονίζεται ο αρχάγγελος Μιχαήλ, ενίοτε μαζί με τον αρχάγγελο Γαβριήλ, θέση που σχετίζεται με την ιδιότητά τους ως φυλάκων του ναού.

927. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης,* 430-431, σχέδ. 42, αριθ. XVII-XVIII, 466. Η προσαρμογή στις απαιτήσεις της τοπικής λατρείας και η απεικόνιση δημοφιλών στην περιοχή αγίων αποτελεί κοινό τόπο στις εκκλησίες της περιφέρειας, όπως συμβαίνει με τις παραστάσεις του οσίου Νίκωνος στη Λακωνία, Αρχιμανδρίτης Σίλας Κουκιάρης, «Δύο βυζαντινοί ναοί στα Πάκια Λακωνίας», *ΛακΣπ* 10 (1990): 167, 179.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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





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

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

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



© ΕΦΟΡΕΙΑ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΥ

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

939. Πράξεις των Αποστόλων Β΄, 20.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

948. Στο ίδιο, πίν. 115γ.

949. Στο ίδιο, πίν. 103α.



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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

961. Αδημοσίευτες τοιχογραφίες.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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


© ΕΦΟΡΕΙΑ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΥ


© ΕΦΟΡΕΙΑ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΥ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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





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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 έξι[1010]. Φαίνεται ίσως παράδοξο ότι περίπου ο ίδιος αριθμός μνημείων έχει διατηρηθεί και σε πολύ μικρότερα νησιά της Δωδεκανήσου, όπως η Τήλος[1011]. 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 κτήρια[1012]. Έτσι, στους οικισμούς της υπαίθρου διατηρήθηκαν λίγοι μόνον ακέραιοι ενοριακοί ναοί της βυζαντινής περιόδου[1013] 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 αγοράσθηκαν 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 αιώνας)* (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 Κατταβιά, Ντέλλας, *Οι σταυροθολιακές εκκλησίες της Δωδεκανήσου*, 76-77.

Ο αριθμός των μνημείων που εξετάσθηκαν 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 υπαίθρου[1014].

Ζητήματα εικονογραφίας

Οι έξι εκκλησίες που εξετάσθηκαν 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 περιεχομένου[1015]. Με το βλέμμα προσηλωμένο 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 εξαπτέρυγων 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 γενουατικά 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, αντιτασσόμενη 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 Πρόδρομο[1016], 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 αντανακλά κωνσταντινουπολιτικά πρότυπα[1017]. 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 αυτοκρατορίας[1018].

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 σύγχρονής τους 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 συνήθεις: 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 koinè 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 στὸν ναὸ τοῦ Σωτῆρος κοντὰ στὸ 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 σύνηθες 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 ζωοποιού 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 Πάτμο[1019]. Η ειδοποιός διαφορά σε σχέση με άλλες απεικονίσεις του κύκλου του Πεντηκοσταρίου σε μνημεία της ίδιας ή μεταγενέστερης εποχής[1020] είναι η έμφαση που προσδίδεται με την επιλογή της σημαίνουσας θέσης μέσα στο ιερό βήμα, αντί στο δυτικό τμήμα του ναού[1021]. Η παρουσία του στο Θάρι ερμηνεύθηκε ως πιθανός καρπός της επιθυμίας των κτητόρων 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 Νιπτήρας 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, *Ἡ μονὴ τοῦ 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, *Λαμπηδών,* 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 τῆς 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 Παθών[1022]. 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 σφιχτά 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 ναΰδριο 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 Ασκληπειό[1023]. Αυτά τα δείγματα υποδηλώνουν ότι τα εικονογραφικά προγράμματα των ροδιακών ναών κατά τον 13ο αιώνα εμπλουτίσθηκαν, κατά τον συρμό της εποχής, με επιμέρους θέματα[1024].

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

1023. Το σπάραγμα τοιχογραφίας 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 τοιχογραφιών 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 τοιχογραφημένων 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 υμνολογίας, 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 ταραγμένη περίοδο των στρατιωτικών επιχειρήσεων[1025]. 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 νησιού[1026]. 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, ιδιαιτέρως τιμώμενη στη νότια Ρόδο[1027].

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 1204[1028].

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

1026. Σημειωτέον 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 εκκλησίας 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 βάθους στην παράσταση του ευαγγελιστή Ιωάννη του Θεολόγου. Η προσπάθεια για την απόδοση ενός τειχισμένου συγκροτήματος με έμφαση στο εικονιζόμενο τοξωτό προστώο οδήγησε στη διατύπωση της υπόθεσης ότι δεν επρόκειτο για ένα τυπικό αρχιτεκτόνημα βάθους, 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 Ιωάννη[1029]. 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 εγγράφων[1030] και υπονοείται από την πιθανολογούμενη σύνδεση του δεύτερου στρώματος τοιχογράφησης της Τράπεζας της μονής της Πάτμου με το καλλιτεχνικό κέντρο της Νίκαιας[1031].

Στη μνημειακή ζωγραφική της Ρόδου κατά τον 13ο αιώνα εισάγεται η εικονογραφική λεπτομέρεια των δρακόντων των υδάτων στη Βάπτιση[1032], 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 Κυριακοσέλλια 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 Ακηδιωκτενή, που παραπέμπει σε ομώνυμο προσκύνημα της Κωνσταντινούπολης, αποδεικνύει την εξάρτηση του μνημείου από την πρωτεύουσα[1033]. Αυτή η εξάρτηση δεν μπορεί να

1029. Κόλλιας, *Πάτμος,* 13.

1030. Έρα Βρανούση, *Βυζαντινά ἔγγραφα τῆς μονῆς Πάτμου*, τ. Α΄, *Αὐτοκρατορικά* (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 Ακηδιωκτενή. Ανάγνωση και ερμηνεία μιας επιγραφής από τη Ρόδο», *29ο ΣΒΜΑΤ* (2009): 66-67. Η ίδια, «Μήτηρ Θεού η Ακηδιωκτενή. Ανάγνωση και ερμηνεία μιας επιγραφής από τη Ρόδο», στο *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου,* 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 άγιο[1034]. 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 της[1035].

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 Μεσογείου[1036]. 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 Δαματριάς[1037]. 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 Εκκλησιάς της Αίγινας, Βασιλική Φωσκόλου, «"Δυτικές" επιδράσεις στην τέχνη της λατινοκρατούμενης Ανατολής. Μια πρόταση ιστορικής ανάγνωσης», στο Γκράτζιου 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 Δύση[1038].

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 συγκυριών[1039].

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 γίγνεσθαι 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 τάσεων[1040]. Μάλιστα, ήταν τέτοια η δομή της κοινωνίας, ώστε συνήθως ο χορηγός ήταν εκείνος που προβαλλόταν, ενώ ο ζωγράφος παρέμενε ανώνυμος[1041]. Στη διαδικασία της παραγωγής του καλλιτεχνικού έργου, αναμφισβήτητα 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, σημ. 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 Μαυρομμάτης 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 ακαθόριστη[1042]. Στην περίπτωση του ζωγράφου των δύο εκκλησιών της νότιας Ρόδου φαίνεται πως ο κτήτορας 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 μαρτυριών[1043] 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 μνημείων[1044]. 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 ασπάσθηκαν[1045].

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 ιδιαιτέρως 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 ιδιαιτέρως 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 Μαριτσά, Νικόλαος Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά (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. Κατσιώτη, «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 ισχυρότερων[1046]. Δεν είναι συγκυριακό ότι κατόρθωσε να διατηρήσει την αυτονομία του για ένα χρονικό διάστημα, χωρίς οχλήσεις, 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 Γαβαλάς[1047]. 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 τους[1048]. 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 άνθησης[1049]. 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 ζωγραφικής[1050].

1046. Στα νεοσύστατα κρατίδια που διαμορφώθηκαν έπειτα από την πτώση της Κωνσταντινούπολης, η καλλιέργεια των τεχνών αποτέλεσε ένα από τα κύρια μελήματα των ηγεμόνων, Eastmond, *Art and Identity*. Γιαννούλης, 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. Κατσιώτη, «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, «Ἐκκλησίες τῆς δυτικῆς 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 αποσαφνισθεί εάν επρόκειτο για μεμονωμένο παράδειγμα. Η μελέτη των μνημείων που ακολουθούν μαρτυρεί, πάντως, ότι οι τοιχογραφίες του επέδρασαν στην πορεία της διαμόρφωσης της τοπικής ζωγραφικής[1051]. 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 αψίδας και του τρούλου αποκαλύπτουν την αξιοποίηση πολύ καλών προτύπων και μαρτυρούν γενναία χορηγία κτητόρων που δεν εφείσθησαν χρημάτων, προκειμένου να υλοποιήσουν το όραμά τους[1052]. 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 Βατάτζηδων[1053]. 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 άψογη τεχνική του, αλλά και από τη μοναδική σωζόμενη, αλλά απταίστως 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 εγγραμματωσύνη 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 Κυπρολογικού Συνεδρίου,* τ. Β΄, 411-439.

1052. Για τη συμβολή του κτήτορα στη διαμόρφωση των καλλιτεχνικών τάσεων, Svetlana Tomeković-Reggiani, «Portraits et structures sociales au XIIe siècle. Un aspect du problème : le portrait laïque», στο *Actes du XVe 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 Foutreenth-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 χώρο[1054].

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 Θάρι[1055]. 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 στηλιτεύονται τα ήθη αμαρτωλών γυναικών και ανδρών, ακόμα και επισκόπων, σφυγμομετρώντας πιθανώς καταστάσεις της εποχής[1056].

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 Karşi Kilise (1212) της Καππαδοκίας, όπου εικονίζεται πλήθος ιεραρχών. Nicole Thierry, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge* (Paris : Brepols, 2002), 213, σχέδ. 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 σχήματα[1057], 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 απαραιτήτως ως πτώση της καλλιτεχνικής στάθμης, αλλά ως μετεξέλιξη και προσαρμογή στα νέα οικονομικά και πολιτιστικά δεδομένα[1058]. 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 μονόχωρου καμαροσκέπαστου, ιδιαιτέρως διαδεδομένου στις επαρχίες της αυτοκρατορίας[1059]. 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 αντανακλούν 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 Εκκλησίας[1060]. 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 παλαιολόγειας 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, «Τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Αργολίδα. Ο ναός των Ταξιαρχών και ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος», *ΔΧΑΕ* ΙΣΤ΄ (1991-1992): 164-165.

1059. Νικόλαος Δρανδάκης, «Παρατηρήσεις στὶς τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα ποὺ σώζονται στὴ 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. (υποσημ. 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 κωνσταντινουπολιτικής 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 κωνσταντινουπολιτική ζωγραφική[1061].

Η ταυτότητα του χορηγού, παρά τις αποχρώσες 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 κωνσταντινουπολιτικής 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 εργασίας[1062], 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 συνδεόταν[1063].

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 κωνσταντινουπολίτης 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 εξαίρετης 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», *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994): 249-257.

15ου αιώνα, μνημονεύει κάποιον Σωφρόνιο ιερομόναχο. Δεν θα έπρεπε, συνεπώς, να αποκλεισθεί η υπόθεση της χρηματοδότησης της ανέγερσης του ναϋδρίου, 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 κοινότητας[1064].

Η περιοχή της νότιας Ρόδου, όπου εντοπίζεται και ο δεύτερος, αντιπροσωπευτικός του τέλους του 13ου αιώνα, ναΐσκος 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 φιλοτεχνήσει δύο κοντινές εκκλησίες, στην ίδια περιοχή[1065]. Πρόκειται πιθανότατα για έναν ζωγράφο και όχι για οργανωμένο συνεργείο[1066]. Ορισμένες διαφορές που σημειώθηκαν στην τεχνοτροπία 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 του[1067], 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 Δωδεκανήσου[1068].

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 artiste byzantin : les commanditaires, les modèles, les doctrines», στο *Artistes, artisants 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 συνεργάσθηκε μαζί με τον ανιψιό του Μιχαήλ στον ναό του Χριστού στα Μεσκλά της Κρήτης (1303), Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Δύο βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς δυτικῆς 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 Κνπούλας (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 Αστραπάς, 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 τοιχογραφιών[1069]. 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 εργάσθηκαν 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 Βάπτιση[1070].

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 εκπνοή 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, παρουσίαζε 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 Αστραπά 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 Συναδηνό (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, «Δυτικότροπες 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 ληστρική δράση των πειρατών που εντάθηκε στα τέλη του αιώνα είχαν επιβάλει την απομόνωση των νησιών εντός του περιγράμματός τους[1072]. 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 του[1073], το γεγονός, όμως, παραμένει ανεπιβεβαίωτο[1074]. Η Πάτμος φαίνεται ότι ήκμασε, ιδίως κατά την πρώτη πεντηκονταετία του αιώνα, και το μοναστήρι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου διεύρυνε τις κτήσεις του με ευνοϊκά προστάγματα των αυτοκρατόρων της Νίκαιας[1075]. 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 Καλύμνου[1076] και ο Λέων Εσκαμματισμένος τοποθετήθηκε με ανάλογη αρμοδιότητα στις «Κυκλάδες νήσους», το 1263[1077]. Σε έγγραφα του Αρχείου της πατμιακής μονής μαρτυρούνται τα ονόματα δύο διοικητών της Κω στα τέλη του 13ου αιώνα, του Αλέξιου Βαραγγόπουλου[1078], «κεφαλῆς» της νήσου το 1288 , και του δούκα Γεωργίου Βαλσαμώνα, το 1290[1079]. Η γειτονική Νίσυρος στο

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

1072. Μιχαήλ Σκανδαλίδης, «Η πειρατεία στη Ρόδο και στα άλλα νησιά του δωδεκανησιακού αρχιπελάγους», *ΔωδΧρ* ΙΒ΄ (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 Κῷ πάλαι πότε διαλάμψασα Ἱερὰ Μονὴ τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ», *Δωδεκανησιακὸν Ἀρχεῖον* Α΄ (1955): 48-56. Ο ίδιος, «Ἡ ἐν Κῷ πάλαι πότε διαλάμψασα Ἱερὰ Μονὴ τῶν Σπονδῶν», *Δωδεκανησιακὸν Ἀρχεῖον* Β΄ (1956): 3-25. Ο ίδιος, «Ἡ ἐν Κῷ πάλαι πότε διαλάμψασα Ἱερὰ Μονὴ τοῦ Ἄλσους», *Δωδεκανησιακὸν Ἀρχεῖον* Δ΄ (1963), 133-141. Γεώργιος Μαστορόπουλος, «Ταύτιση (;) του επί του όρους Δικαίου της Κω μονυδρίου Αρσενίου του Σκηνούρη (11ος αι.)», στο Αλευρά, Λαιμού και Σημαντώνη, *Ιστορία-τέχνη-αρχαιολογία της Κω,* 333-356. Κόλλιας, «Οικισμοί, κάστρα και μοναστήρια της Κω», 291-320.

1076. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, *Βυζαντινά έγγραφα,* 165. Ηλίας Κόλλιας, «Ιστορικές πληροφορίες από το αρχείο της Μονής Πάτμου για τη μεσαιωνική Λέρο», στο *Ιωνίας άκρον, 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 πειρατών[1080]. 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 περιοχή[1081]. Για τη Σύμη[1082], την Τήλο[1083], τη Χάλκη[1084] και την Κάρπαθο[1085], οι μαρτυρίες είναι λιγοστές, ενώ στην Κάσο, στην Αστυπάλαια[1086] 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 Κω[1087], 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 Ανάληψης μαρτυρεί την επιβίωση της υστεροκομνήνειας εκζήτησης[1088] και αναλογεί στο παράδειγμα του ροδιακού Αγίου Μηνά[1089]. Στο ίδιο πνεύμα κινούνται και οι τοιχογραφίες στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Λακκί της Λέρου[1090] (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 Μιχαηλίδου, «Συμβολή στην ιστορία της επισκοπής Λέρου», *ΔωδΧρ* 14 (1991): 211-220. Αγγελική Κατσιώτη και Ελένη Παπαβασιλείου, «Μεσοβυζαντινή γλυπτική στη Λέρο και τη Νίσυρο», *ΔΧΑΕ* ΚΓ΄ (2002): 140-147. Ιωάννα Κολτσίδα-Μακρή, «Μολυβδόβουλα από ανασκαφές και γενικότερα γνωστής προέλευσης στον ελλαδικό χώρο», στο *Ἠπειρόνδε. Proccedings 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, *Άγονη Γραμμή*, 92-99 (Ελένη Παπαβασιλείου).

1083. Κόλλιας, «Ἰχνογράφημα τῆς Τήλου», 2-3. Φιλήμονος-Τσοποτού, Σταμπολίδης και Τασούλας, *Άγονη Γραμμή*, 246 (Αγγελική Κατσιώτη).

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

1085. Ιωάννης Βολανάκης, «Τα παλαιοχριστιανικά 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 Περαία. Νομισματοκοπεία, κυκλοφορία, εικονογραφία, Πρακτικά Συνεδρίου της Δ΄ επιστημονικής συνάντησης (Κως, 30 Μαΐου-2 Ιουνίου 2003)* (Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αιγαιακών 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 Κατσιώτη, «Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο παλαιοχριστιανικό 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, ΙΙ, Τοιχογραφημένοι ναοί βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής, Συμπλήρωμα Α΄», *Κωακά* Δ΄ (1995): 45-56. Κατσιώτη, «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. Κατσιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 380-381 (χρονολόγηση γύρω στο 1200). Κατσιώτη, «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 αιώνα[1091].

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 Καλύμνου[1092]. Οι μορφές με τις στενόμακρες αναλογίες και τα ήρεμα πρόσωπα, η απλοποίηση στην έκφραση και το λιγοστό 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 οικισμό[1093].

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 1200[1094], στις αρχές του 13ου αιώνα[1095] και στην τρίτη εικοσιπενταετία του[1096], με πειστικότερη ίσως την άποψη που τις θεωρεί ως ενιαίο έργο του πρώτου μισού του 13ου αιώνα[1097]. 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 κομνήνειας τέχνης. Η διατήρηση των ψηλόλιγνων μορφών και η γραμμικότητα στο ύφος 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 Κατσιώτη και Νείλος Πιτσινός, «Ο Άγιος Ιωάννης Θεολόγος στο Λακκί Λέρου: τα νεότερα δεδομένα της έρευνας», *25ο ΣΒΜΑΤ* (2005): 63.

1091. Κόλλιας, «Σχεδίασμα της Καλύμνου», 36-37. Κατσιώτη, «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 Μισοχώρι της Νισύρου, Κατσιώτη 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, *Άγονη Γραμμή*, 320-321, εικ. 11 (Αγγελική Κατσιώτη).

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

1093. Πρόκειται για την παράσταση της τρίμορφης Δέησης στην αψίδα και τους συλλειτουργούντες ιεράρχες στον ημικύλινδρο, στο ίδιο, 274, πίν. 85α και β. Βλ. και Κατσιώτη, «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, *Ἡ μονὴ τοῦ 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 τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ 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 περιττεύοντα στοιχεία.

Στον διάκοσμο της Τράπεζας επισημαίνεται η συνύπαρξη δύο τάσεων, στις διαφορές των οποίων ίσως να οφείλεται και η διάσταση 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 η 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 γόνατα[1098]. Η δραματικότητα και η ένταση δημιουργούν έναν ρυθμό που επιτείνεται από το πλήθος των προσώπων και τις πλούσιες πτυχές άφθονων ενδυμάτων[1099].

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 Κυριακοσέλλια της Κρήτης, η οποία, σύμφωνα με τον μελετητή, δεν θα έπρεπε να αποδοθεί σε διαφορετικούς χρωστήρες, αλλά στη συνύπαρξη διαφόρων ρευμάτων[1100]. 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 κάποιο 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* (Άγιον 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 κομνήνειας 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 Τήλου[1101]. Αν και ορισμένα χαρακτηριστικά της παράστασης, όπως οι ραδινές, εκλεπτυσμένες μορφές, πηγάζουν από την κομνήνεια 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 εποχής[1102], έχουν τοποθετηθεί γύρω στα 1230-1260[1103], ενώ ο τοιχογραφικός διάκοσμος στην εκκλησία του Αγίου Ιωάννη της Τσαγκριάς στη Σύμη έχει χρονολογηθεί, επίσης, περί τα μέσα του αιώνα[1104]. 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 αιώνα[1105]. 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. 95 α και β. Για τη χρονολόγηση στις πρώτες δεκαετίες του 13ου αιώνα, Φιλήμονος-Τσοποτού, Σταμπολίδης και Τασούλας, *Άγονη Γραμμή*, 178 (Χαριστούλα Γιακουμάκη).

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, *Άγονη Γραμμή,* 93, εικ. 6 (Ελένη Παπαβασιλείου)]. Στα μέσα του αιώνα έχει τοποθετηθεί και μια αποτοιχισμένη τοιχογραφία με θέμα τον Χριστό στον τύπο του Παντοκράτορα, περισυλλεγείσα από το ασκηταριό της Παναγίας της Ληστηριώτισσας στη Νίσυρο, σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο του νησιού [Φιλήμονος-Τσοποτού, Σταμπολίδης και Τασούλας, *Άγονη 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, «Σχεδίασμα 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 παραγγελιοδοτών[1106]. 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.

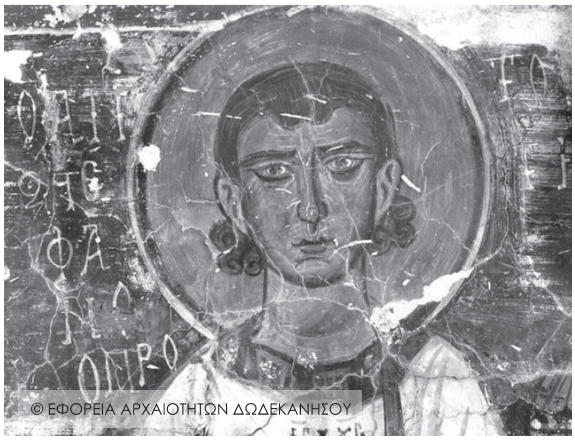
Η τεχνοτροπική τάση που εκφράζεται στην ώριμη μορφή της στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα απαντά, ελαφρώς παραλλαγμένη, στον ναό του Πανορμίτη στην Πλαγιά της κοντινής Χάλκης, το πρώτο στρώμα του οποίου τοποθετείται στις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα[1107]. Μεταξύ των δύο μνημείων κοινό στοιχείο αποτελεί 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 Καρπάθου[1108]. 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 τοιχογραφήσεων από τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, Καλοπίση-Βέρτη, «Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300», 89. Αγγελική Λαΐου, «Στο Βυζάντιο των Παλαιολόγων: οικονομικά και πολιτιστικά φαινόμενα», στο *Ευφρόσυνον,* τ. 1, 294. Σχετικά με τις κοινές τεχνοτροπικές τάσεις σε διαφορετικές περιοχές της αυτοκρατορίας, Μαρία Παναγιωτίδη, «Τεχνοτροπικές σχέσεις της ζωγραφικής της Κύπρου και της Πελοποννήσου κατά το 13ο αιώνα», στο *Πρακτικά του Β΄ Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου,* τ. Β΄, 561-566.

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

1108. Στο ίδιο, 286-288.


© ΕΦΟΡΕΙΑ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΥ

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


© ΕΦΟΡΕΙΑ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΟΥ

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 Βάρδα[1109]. Στενή συγγένεια επισημάνθηκε και ανάμεσα στον άγιο Ιωάννη από την παράσταση της Σταύρωσης στην εκκλησία της Τήλου[1110] και στον άγγελο της ίδιας παράστασης στον Άγιο Γεώργιο τον Κουναρά στο Ασκληπειό. 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, ομοιότητες εμφανείς στην αντιπαραβολή του αποστόλου Πέτρου από τη σκηνή της Βαϊοφόρου στην Αγία Τριάδα[1111] 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 Καρπάθου[1112]. Στο μνημείο εντοπίζονται κοινές τεχνικές με εκείνες των ροδιακών εκκλησιών που εξετάσθηκαν, 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. Κατσιώτη, «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 προτύπων[1113]. 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 κεφαλόδεσμο[1114]. Στην παράσταση του Επιταφίου Θρήνου επισημαίνεται η χρήση φωτεινού κόκκινου χρώματος για την κόμη των γυναικών που θρηνούν, στοιχείο δυτικής πιθανότατα προέλευσης[1115] (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. Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 246-247. Η ίδια, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 288-289, πίν. 115α, β και γ.

1114. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 284-185, πίν. 104, 105γ. Βλ. επίσης, Κόλλιας, «Σχεδίασμα 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 Δέηση.

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 Βαθύ[1116] και η παράσταση της Δέησης στον Άγιο Νικόλαο στα Σκάλια [1117] (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 Καλλιώτισσας[1118], η παράσταση της Δέησης στην αψίδα του μικρού ναού του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου («Θεολογάκι») στο Βαθύ[1119] και το σπάραγμα της Κοίμησης από το παρεκκλήσι της Παναγίας στους Αγίους Αποστόλους στο Άργος[1120].

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

1117. Στο ίδιο, 285, πίν. 105α. Βλ. επίσης, Κόλλιας, «Σχεδίασμα 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, «Ἰχνογράφημα 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, *Άγονη 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, «Σχεδίασμα 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 Μισοσκάλι[1121]. Ο χαρακτήρας των τοιχογραφιών τους είναι λαϊκότροπος, 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 Θεσσαλονίκη[1122], φαίνεται ότι αφήνουν ανεπηρέαστη την περιοχή και λίγες μόνο μακρινές απηχήσεις σημειώνονται σποραδικά και αποτελούν μεμονωμένα παραδείγματα[1123]. Στην Τήλο, για παράδειγμα, οι τοιχογραφίες του δίκογχου 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΄ Παλαιολόγο[1124]. Η μορφή του Χριστού Παντοκράτορα, ευρύστερνη 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 Μαυρομμάτης 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. Μητσάνη, «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 αυτοκρατορίας[1125]. 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 εργασίας[1126]. 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 τοιχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν σε μνημεία της ανερχόμενης Σερβίας, μιας περιοχής πρόσφορης τότε για εργασίες καλλιτεχνικής φύσεως[1127]. 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 πρωτεύουσα[1128].

Παρότι τα νησιά του Αιγαίου κατά τη διανομή των εδαφών εντάχθηκαν εξαρχής στη σφαίρα της βενετικής επιρροής[1129], 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 Νίκαιας[1130]. 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 1240[1131].

1125. Χρύσα Μαλτέζου, «Κοινωνία και τέχνες στην Ελλάδα κατά τον 13ο αιώνα. Ιστορική εισαγωγή», *ΔΧΑΕ* ΚΑ΄ (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 Sopoćani,* 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, Αρχειακά 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 δεσμούς[1132]. 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 αιώνα[1133]. Τα σωζόμενα δείγματα, αν και ισχνά, είναι υψηλής ποιότητας, σε αντίθεση με την πτώση του επιπέδου που παρατηρείται στις φραγκοκρατούμενες, κυρίως, περιοχές του ελλαδικού χώρου[1134].

Η τέχνη της περιόδου αυτής κατά τα φαινόμενα δεν επηρεάστηκε δραματικά από την αιφνίδια απώλεια του καλλιτεχνικού κέντρου. Οι κομνήνειες 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 αιώνων[1135], έχοντας ισχυρές ρίζες, επιβιώνουν και εξελίσσονται κατά το δυνατόν[1136]. 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 αντανακλάσεως οι κατευθυντήριες γραμμές που θα εξέπεμπε το νέο κέντρο προς τα εξαρτώμενα εδάφη. Με δεδομένη την ερήμωση της Κωνσταντινούπολης[1137], ο ρόλος της νέας πρωτεύουσας έμελλε να αναδειχθεί ζωτικός για τη συνέχιση της καλλιτεχνικής παράδοσης. Η Ρόδος[1138], όπως και η Πάτμος[1139], η Κρήτη[1140] και τελευταία η Βουλγαρία και το Σινά[1141] αποτελούν κάποιες από τις περιοχές όπου ανι-

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

1133. Κατσιώτη, «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, Κατσιώτη 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. Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής»,

1139. Djurić, «La peinture murale byzantine», 208-209. Κατσιώτη, «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 Νίκαιας[1142], 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 Θεσσαλονίκης[1143], ενώ ένα εργαστήριο τοπικής εμβέλειας και επαρχιακού χαρακτήρα διαμορφώθηκε στην περιοχή των Αθηνών[1144].

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 της[1145] 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 Κωνσταντινούπολης[1146], η Νίκαια αποτέλεσε στην ουσία, για αυτά τα λίγα χρόνια, την προέκτασή της, έχοντας κληρονομήσει, εκτός από τους θεσμούς, και τα καλλιτεχνικά δεδομένα[1147]. 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 αιώνα[1148]. Το ελάχιστο αυτό δείγμα δεν

Proceedings of the 22nd International Congres 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, «Ή πρώιμος παλαιολόγειος ἀναγέννησις», 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-Nicea», στο *Milion 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 αναφορές[1149].

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, εκμεταλλευόμενοι την προσφορά εργασίας στο συγκεκριμένο πεδίο[1150]. 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 χρησιμοποίησαν 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 κωνσταντινουπολιτικά 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 κωνσταντινουπολιτικής 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 Νίκαιας[1151].

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. (υποσημ. 227), 141.

λιτεχνικής παραγωγής[1152]. 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 Ιωάννη[1153]. Η ποιότητα της ζωγραφικής στη Ρόδο υπερέχει σαφώς συγκρινόμενη με τα προαναφερθέντα παραδείγματα, αλλά και με κάποιες τοιχογραφίες που εντοπίζονται στη φραγκοκρατούμενη Πελοπόννησο[1154]. Οι τοιχογραφίες των μνημείων στο δεσποτάτο της Ηπείρου[1155] 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 μητροπολιτικά 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 Sopoćani*, 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, Κουρκουτίδου-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 Κοιλάκου). Ναυσικά Πανσελήνου, *Βυζαντινή Αθήνα* (Αθήνα: Δήμος Αθηναίων, 2004), 61, πίν. 26-27], ο Άγιος Πέτρος στα Καλύβια Κουβαρά (1232) [Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Ἡ προσωπογραφία Μιχαὴλ τοῦ Χωνιάτου», *ΕΕΒΣ* ΚΑ΄ (1951): 210-214. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara,* 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, «Ἅγιος Ἰωάννης Θεολόγος. Ἐργασίαι 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) [Mouriki, «An Unusual Representation», ό.π. (υποσημ. 261), 145-171], ο Άγιος Γεώργιος στον Ωρωπό (Χατζηδάκης, «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό», 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 Euboia», *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 *Πρακτικὰ τοῦ Α΄ Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ 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 Σωτῆρος 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 άτεχνο και επαρχιακό διάκοσμο του Αγίου Μάμα Καραβά της Μέσα Μάνης (1232), Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Λακωνικὴ Μάνη», 254-256, πίν. 183. Κωνσταντινίδη, «Ὁ Ἅγιος Μάμας στὸν Καραβᾶ», 141-165.

1155. Το πρώτο στρώμα στον Άγιο Δημήτριο του Κατσούρη της Άρτας (δεύτερο τέταρτο 13ου αιώνα) [Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Ὁ Ἅγιος 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, «Ἡ τέχνη στὴν Ἤπειρο 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 τάσεις[1156]. 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 Καλύμνου[1158]. Αλλά και σε επαρχίες που σχετίζονταν αμεσότερα με την περιοχή της Νίκαιας, όπως ήταν η Καππαδοκία, όπου μάλιστα διατηρούνται επιγραφές που μνημονεύουν τους αυτοκράτορες[1159], η τέχνη οδηγείται σε αρχαϊκότερες φόρμες που δεν συμβαδίζουν με τις σύγχρονες εξελίξεις της τέχνης[1160].

Με την τέχνη της Κωνσταντινούπολης έχουν συνδεθεί άμεσα οι ζωγραφικές διακοσμήσεις που εκτελέστηκαν στην περιοχή της Σερβίας[1161], 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 Fundić, «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 αποτοιχισμένη 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, «Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Ἄννας στό Ἀμάρι. Παρατηρήσεις σέ μία παραλλαγή τῆς Δέησεως», *ΔΧΑΕ* Ζ΄ (1973-1974): 31-54, πίν. 9. Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta,* 274-275, εικ. 232.

1158. Κατσιώτη, «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, «Ἡ Κερὰ τῆς Κριτσᾶς», 110-111.

1159. Π.χ. το Karşi 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», *OCP* 1 (1935): 239-256. Ο ίδιος, *Églises rupestres*, τ. II, 1-16. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, «Nouvelles notes capadociennes», *Byz* 33 (1963): 123-127. Restle, *Kleinasien*, τ. I, 167-168, τ. III, εικ. 468-473. Jolivet-Lévy, *Cappadoce,* 229-230. Η ίδια, «Images et espace cultuel 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. Archaïsme et contemporanité», 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 Frolow, *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'ésthetique 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 πλαστικότητας[1162]. 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 κορμοστασιά[1163].

Μεταξύ των μνημείων που συνδέθηκαν με την τέχνη της Νίκαιας με ισχυρά επιχειρήματα, ο Άγιος Νικόλαος στα Κυριακοσέλλια της Κρήτης αποτελεί κορυφαίο παράδειγμα[1164]. Οι τοιχογραφίες της Τράπεζας της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο, επίσης έχουν αποδοθεί, κατά μια άποψη, στο ίδιο καλλιτεχνικό κέντρο[1165], από όπου υποστηρίχθηκε ότι προέρχονται και οι ζωγράφοι του καθολικού της μονής Βλαχέρνας στην Άρτα[1166]. Σχέσεις ανιχνεύονται και ανάμεσα στη νέα πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας και την εκκλησία των Αγίων Νικολάου και Παντελεήμονα στη Bojana 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 Νίκαιας[1168]. 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 πρωτεύουσα[1169].

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 Žiča (1220), της Αναλήψεως στο Mileševo (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. IX, εικ. 12 και πίν. X, 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 κομνήνειας γραμμικότητας, διακρίνονται από το μνημειακό τους στήσιμο. 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 στή Μονή Βλαχέρνας τῆς Ἄρτας», *ΑΑΑ* VIII (1975): 208-216. Η ίδια, «The Byzantine Wall Painting of Vlacherna Monastery (Area of Arta)», στο *Actes du XVe CIEB*, τ. IIA, 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 Κωνσταντινούπολη[1170]. 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 Πόλη[1171]. Πρόκειται για τον κώδικα αριθ. 4 που περιέχει τα τέσσερα ευαγγέλια με τις Πράξεις και τις Επιστολές των Αποστόλων και τέσσερις ολοσέλιδες μικρογραφίες των ευαγγελιστών[1172].

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 αντιγραφέων και μικρογράφων στο νησί, θα είχε δημιουργήσει εικαστική παράδοση που δεν θα έμενε ανεκμετάλλευτη από τους ζωγράφους που επιδίδονταν 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 Βατοπαιδίου[1173]. Στις αρχές του 13ου αιώνα έδρασαν ο Γεώργιος ο Ρόδιος[1174], 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 Μητσάνη, «Το εικονογραφημένο ευαγγέλιο του Βασιλείου Μελιτηνιώτη (Καισάρεια, 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 ἐκκλησίας 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 Οκτωήχου και Μικρό Ευχολόγιο), έδρασε τις τελευταίες δεκαετίες του 12ου αιώνα. Έργο του ιδίου 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 Ἀμίλκα Ἀλιβιζάτου, καθηγητοῦ τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* (Αθήνα, 1958), 339-448. Αθανάσιος Κομίνης, *Πίνακες χρονολογημένων πατμιακῶν κωδίκων* (Αθήνα: Βασιλικόν Ἵδρυμα Ερευνών, Κέντρο Βυζαντινών 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. 316v) αναγράφεται ότι «ἐτελειώθ(η) τὸ ἱερ(ὸν) ἐυα(γγέ)λ(ιον) διὰ χειρὸς γεωργ(ίου) ἱερέ(ως) τοῦ 'Ροδ(ίου)», με τη συνδρομή του Ευθυμίου μοναχού για τον ναό του Αγίου Επιφανίου της Εγκλείστρας, Παπαγεωργίου, «Λαξευτά ασκητήρια», 57, σημ. 92. Βλ. επίσης, Jean Darrouzès, «Les manuscripts originaires de Chypre à la Bibliothèque Nationale», *REB* 8 (1950): 172-173. Ο ίδιος, «Notes pour servir à l'histoire de Chypre», *ΚΣ ΚΓ΄* (1959): 31-32. Costas N. Constantinides και Robert Browning,

Ρόδου[1175] και ο Ιωάννης Πρωτοψάλτης[1176]. Έχει διατυπωθεί ακόμα η υπόθεση της παραμονής ροδίων γραφέων 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 χειρόγραφα[1177].

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 εποχής[1178]. 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 Ευαγγελάτου-Νοταρά, *Χορηγοί-κτήτορες-δωρητές σε σημειώματα κωδίκων. Παλαιολόγειοι 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 ἐκ Σκήτης τοῦ 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 τέχνης[1179].

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 ιδίωμα[1180]. 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 βελησκούς και περιορισμένων δυνατοτήτων και οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες περιορίζονται σε μικρής κλίμακας κτήρια[1181]. 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 αντανακλά 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 προσώπων[1182], 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 εξέλιξή 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 Χαλκιόπουλοι της Ηπείρου (1282/3), Σωτήριος Κίσσας, «Όσιος 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 («ἐτελειώθη τὸ παρὸν δι' ἐξόδου τοῦ μοναχοῦ κυρ Καλλίστου, χειρὶ δὲ τοῦ ταπεινοῦ καὶ παρ' ἀξίαν ἱερέως καὶ πρωτεκδίκου τῆς ἁγιωτάτης μητροπόλεως 'Ρόδου Συμεὼν τοῦ Καλλιανδρή, ἐν ἔτει ϛψπθ΄ 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 Sopoćani*, 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 αντανακλάται κατά τον 12ο αιώνα στις εξαιρετικής ποιότητας τοιχογραφίες της Παναγίας του Άρακος και της Εγκλείστρας 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*, τ. 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 Κροκεῶν», 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.

SUMMARY

THIRTEENTH CENTURY WALL PAINTINGS IN THE CHURCHES OF RHODES

Rhodes in the 13th century: events, state and church administration, intellectual life (Greek text: 23-31)

In the early 13th century, Rhodes, which was under the rule of the self-proclaimed sovereign and then *caesar* Leon Gabalas, soon found itself the target of the territorial aspirations of the emperor of Nicaea Ioannes III Vatatzes, who included it among his acquisitions in 1226. The Rhodian ruler, a strong personality capable of highly effective diplomatic maneuvering in support of his interests, maintained a policy of keeping an equal distance between Vatatzes and the Venetian doge and ruled the island until his death in 1240. He was succeeded by his brother Ioannes Gabalas, who was more consistent in his obligations to the emperor of Nicaea and served the latter loyally. Indeed we are informed by written testimony that he had acquired the titles of *sebastos* (venerable), *pansebastos* (most venerable), and *megas doux* (grand duke), having married a blood relation of Ioannes III Vatatzes.

Following the recovery of Constantinople in 1261, Michael VIII Palaiologos ceded the island to his brother Ioannes about 1275, while in 1284 is mentioned the name of the *pansebastos* Michael, "head of the island of Rhodes" (*κεφαλῆς τῆς νήσου Ῥόδου*), indicating imperial interest in strengthening regional administration over the island. For the last quarter of the century, Rhodes would at intervals constitute a feudal holding of the Genoese and fall prey to pirates before its definitive secession from the Byzantine Empire upon the founding of the state of the Knights of St. John in the Dodecanese.

Even during the tumultuous period of the 13th century, the island was not cut off from social concerns and the ideological movements of the age. Its intellectual life emerges from scattered written references such as the description of the large library of the Monastery of Artamites, where the learned historian Nikephoros Blemmydes stayed for some time in 1233, having found himself on Rhodes while sailing from Ephesus in 1233. Blemmydes's sojourn provided him the opportunity to acknowledge and praise the qualities of Leon Gabalas whom he rewarded with an especially flattering portrait.

The participation of the church leadership in questions which beset the Empire in the second half of the century emerges indirectly from the testimony of texts and letters: the monk Ignatios Rhodios participated with fierce zeal in the events surrounding the Arsenite Schism as a defender of the Patriarch Arsenius, while Theodoulos, bishop of Rhodes, was in 1274 upon the convocation of the

Council of Lyon a co-signer of a letter in favor of Union addressed to Pope Gregory I. The consent of the head of the local church hierarchy to a text advocating Union did not of course mean that this view reflected the common feeling of the Rhodian Orthodox population.

Two anonymous bishops of Rhodes who were active during the final decades of the 13th century are referred to in letters of Patriarch Georgios Kyprios (1283-1289) and Maximus Planudes (1295-1300). These Rhodian ecclesiastical officials would certainly have been of recognized standing and maintained relations with the capital and the learned circles surrounding the patriarch and emperor. The four-year sojourn (1289-1293) of the exiled Patriarch of Alexandria Athanasius II on the island was especially important for the local history of Rhodes during the final decade of the 13th century.

The end of the 13th century coincided with a series of events which led to Rhodes becoming ever-more removed from the capital of the empire, which was enfeebled and torn by civil strife. Historical circumstances contributed to its surrender to the Order of the Knights of St. John in 1309 and to the formation of a potent administrative scheme that managed to survive for nearly 80 years after the Fall of Constantinople to the Turks.

Monuments of the first half of the 13th century. The art of the age of the Gabalades and the orientation towards Nicaea

Painting in the Medieval town of Rhodes, the seat of Leon Gabalas: the example of Hagios Phanourios (Greek text: 35-59)

Hagios Phanourios, built as a domed church of the free-cross plan and situated at a crossroads in the heart of the Medieval town, includes at least three layers of painting. Remains of the first layer are preserved in the sanctuary. Paintings remaining from its iconographic program include the Deesis in the conch of the apse, celebrating hierarchs in the apse semi-cylinder, the figures of saints on the walls, and the Ascension in the barrel vault. The depiction of Saint Stephen the First Martyr is characteristic: he is dressed not in the established vestments of a deacon, but in a chiton and himation, attire which highlights his apostolic attributes. This iconographic peculiarity, which is primarily associated with the earlier depictions of this saint and finds parallels in contemporary Serbian monuments dependent on the imperial capital, probably indicates its origins from the imperial environment of Constantinople or Nicaea.

Stylistic comparisons reveal the origins of the monument's painting in the Komnenian art of Constantinople during the late 12th century, while its advanced elements followed developments of the second and third decades of the 13th century. The full-length figure of Saint John the Merciful expresses the originality of art at the beginning of this century, with increased solidity, skillful shading, refined ethos, and the bodily amplitude characteristic of this robust, sculptural type of painting. In modeling the faces with calm but austere features, calligraphic hairstyles, and restrained but graceful emotional expressions, one recognizes stylistic features of the wall paintings of Saint Demetrius in Vladimir (c. 1195), the church of the Virgin in Studenica (1208), and that of the Apostle John from the scene of the Dormition in the third painting layer at Episkopi in Euvrytania

(c. 1230). These similarities are indicative of the diffusion of trends during this particular period, and of their differentiation in accordance with the models followed and the centers from which these models came. Another illustration of the quality of the painting in Hagios Phanourios is its relation with some contemporary portable icons in the Monastery of Saint Catherine on Mt. Sinai: in the modeling of faces, there is a common, balanced employment of line and color, aristocratic nobility, and perception of classical beauty.

The high quality of the wall paintings – the work of a gifted painter – is a valuable visual testimony to the artistic standards of the capital of the self-proclaimed local ruler Leon Gabalas. As the island's leader, Gabalas saw to it that relations were maintained with the empire of Nicaea and it appears that he also endeavored through art to promote the prestige of his small state. The decoration of the monument is dated to the second decade of the century, perhaps during the period when Ioannes III Vatatzes had already imposed his authority on Rhodes. However, the paintings' date to shortly before 1226 should not be excluded, when Leon – autonomous and the master of his territory – together with his court would have sought among the finest painters who had left vanquished Constantinople's workshops to adorn monuments in their town.

Painting in a monastic center: the katholikon of the Monastery of the Archangel Michael at Thari. A foundation of Leon or Ioannes Gabalas? (Greek text: 59-91)

The Monastery of the Archangel Michael at Thari is located at a sheltered location in the island's interior near the village of Laerma. Its main church belongs to the domed free-cross plan, with an inscribed shorter eastern side and extended western one. The third consecutive layer of its wall paintings (preserved in the sanctuary and the dome) dates to the first half of the 13th century. Christ Pantokrator, ten venerating angels, and sixteen prophets are depicted in the dome. The representation captures the heavenly order and hierarchy with grandeur while simultaneously mirroring official imperial iconography. The selected passages on the scrolls held by the prophets, which express faith in the God's providence and the salvation of Israel, are considered to refer to a deposition of hope in the Emperor Ioannes III Doukas Vatatzes for the recovery of Constantinople. Representations of the Evangelists, of which only those of Luke and John survive today, decorated the pendentives.

The subjects chosen for the barrel vault of the sanctuary, which is divided into two zones, are particularly interesting. In the eastern zone, four scenes stemming from the public life of Christ were painted, giving emphasis to his divine nature as expressed through his miracles (the Meeting with the Samaritan Woman, the Healing of the Blind Man, the Healing of the Paralytic at Bethesda, and the Healing of the Ten Lepers). Their association in monumental painting is self-evident, given that the related Gospel passages are read aloud on the three consecutive Sundays between Easter and Pentecost. The western, wider side of the vault depicted the Ascension as was normal, while the Last Supper, the Washing of the Feet, and figures of saints adorned the sanctuary's side walls.

The painter's most characteristic attributes are his clarity in articulating scenes, the accuracy and purity of his drawing, a resolution and assurance in the use of expressive means, the separation of scenes using polychrome decorative bands, and the use of a white outline surrounding most of

the figures (or parts of them), projecting them more intensely against the bright background and lending them an elusive glow. A comparison with the contemporary painter of Hagios Nikolaos at Kyriakosellia, Crete shows that the two artists may have had a common training, but differed in perception and rank due to the natural gifts of each. The painter on Rhodes appears to have been influenced by more academic and austere currents: his drawing is at some points rigid and hard, and the roughness of his design is apparent in the outline of a number of heads. His colleague on Crete worked with tremendous comfort and ease, employing swift, agile brushstrokes. He manipulated line, but also utilized painterly means and color alternations with impressive skill. The figures he created were sometimes deformed by intensity and are uniquely expressive. Nevertheless, the two artists are very typical exponents of the new tendencies of the 13th century.

The distance between the painting at Thari and works of the late 12th century is evident, and the search for technique coincided with experimentation on monuments dating to around the middle of the 13th century. Comparison of the katholikon of the Archangel Michael to Hagios Phanourios reveals a connection as well as substantial differences, showing both the temporal and the artistic precedence of the latter, which probably functioned as a model for that at Thari. It is possible its wall paintings were executive by a local painter who may have apprenticed in workshops from Nicaea.

The decoration of the monument has been dated to between 1226 and 1234, but here a date in the next twenty years (i.e. 1240-1260) and its association with the brother and successor of Leon, Ioannes Gabalas (1240-1250) are proposed. According to the written sources, the latter was the *son-in-law (gambros) of the emperor*, having taken a wife from the family circle of Ioannes Vatatzes. On the basis of the above information, and given the aristocratic sponsorship of the monument, a different reading of the Samaritan Woman scene in the sanctuary is proposed here. The woman's splendid attire with embroidered, costly fabrics reflecting the fashion of this age for Byzantine noblewomen, and her appearance with portrait-like features and blond, neatly-combed hair recall the votive representations of donors. Thus we maintain that her face symbolizes (or was chosen by) a woman of aristocratic origins enjoying a prominent place in local society, perhaps the wife of the local ruler Ioannes Gabalas and a relation of the emperor of Nicaea. In the same context, the choice of the specific location in the sanctuary for the four scenes which involve healing and deliverance in the wake of divine miraculous intervention could, irrespective of its liturgical implications, be justified as an invocation for divine assistance in the personal vicissitudes of the donors.

Painting in the countryside: Hagios Ioannes Theologos at Koufas, Paradeisi and the relation of its wall paintings to Thari (Greek text: 91-108)

The church of Hagios Ioannes Theologos at Kouphas, Paradeisi, is a barrel-vaulted single-nave church displaying various building phases, the most important being its 17th century alteration. The first layer of painting is preserved in places on the south wall, interrupted by subsequent wall paintings and is compromised by the overpainting to which it was subjected. Until recently it was believed that the surviving part of the Second Coming belonged to the earlier layer of the church's paintings and it had been dated to the late 12th century; however, it was established stratigraphi-

cally and shown to be contemporaneous with the 13th century layer, which also includes the scenes of the Baptism and the mounted Saint Mercurius.

From the scene of the Second Coming, which probably would have extended over the entire width of the dome on the west side, some terrified figures of the damned in the fiery river of Hell have survived: female and male figures, even a bishop, are falling into the outer fire, while the dragon is depicted at the side. The heads of the dragons emerging from the waters of the Jordan encircling Christ comprise an interesting iconographic detail of the Baptism, an element introduced during this age under the influence of hymnology which enriches the representation. The inclusion in the iconographic program of the mounted and armed Saint Mercurius is not accidental, as there survives in the same region a Byzantine church dedicated to his memory.

Regarding the stylistic rendering of the wall paintings, one observes that despite their poor state of preservation this was a work of high art. Very good models are reflected in the sophisticated manner of configuring the folds of the figures' garments, while the strong similarities of the wall paintings with the murals at Thari would place their dating to around the mid-13th century as well, and could support the hypothesis of a workshop with common roots being active in the region about this time. The mastery of the painter in the handling of painterly media is revealed in the lighting and shading, the rendering of drapery folds which cling to the body and delineate accented curves, forming pure, clear volumes and dividing into sectors the projecting, flowing limbs in a rhythmic repetition of the soft drapery folds, attesting to the activity of experienced workshops on the island.

The monuments of the second half of the 13th century. The local character of painting in an age of political instability

The hermitage of Hagios Niketas in Damatria: the monks' response to official ecclesiastical policy? (Greek text: 109-165)

The cave church of Hagios Niketas near the village of Damatria was hewn out of soft limestone on the south side of a rocky protrusion on the hill "Paradeisi", and consisted of three adjoining rooms. The space probably served the ritual needs of the ascetics who lived as hermits in the wider region, which teemed with caves and natural fissures due to its geological formation. These natural cavities would most likely have been the hermitages of the ascetics, and the church of Hagios Niketas the *kyriakon* of their community.

From its once fully-painted interior, today there survive the representations of the sanctuary, a part of its groin-vaulted ceiling, and the south side. The configuration of its carved templon with monumental, full-figure representations of Christ Pantokrator and the infant holding Virgin, which function as icons for veneration, with Saint Kerykos in a medallion at the apex of the soffit of the Beautiful Gate between Saints Stephen and Romanus on the sides of the soffits is characteristic. The important position of the saint at the top of the arched entrance to the sanctuary followed by the painted, pilgrimage-style representations of Christ and the Virgin, and his prominence, enhanced

by the circular medallion of the *imago clipeata* type in which he is incorporated, raise reasonable questions about the dedication of the church, permitting the hypothesis that the church was originally founded in memory of Saint Kerykos.

Busts of the four Evangelists and seraphim adorned the groin vaults of the ceiling, an archaizing element that lent the iconographic program a panegyric and triumphal character with powerful eschatological references. The seven surviving representations of the Christological cycle (the Annunciation, Baptism, Transfiguration, Raising of Lazarus, Crucifixion, Descent into Hell, and Ascension) unfolded in the upper parts of the nave. Among the saints depicted (Demetrios, the Archangel Michael, Panteleemon, Hermolaos, Cosmas and Damianos, George the "Cappadocian", the Apostle Paul and Saint Kyriake), the healing saints were found to have a special place.

The traces of an oversize roundel in the *prothesis*, most probably the remains of the depiction of the Holy Chalice, in combination with the majestic depiction of the Apostle Paul could be considered an iconographic allusion reflecting the reaction of the island's monks against the official stance of the bishop of Rhodes Theodoulos in favor of Union with the Catholic Church in 1274. A possible date for the monument after 1282 – i.e. following the assumption of power by Andronikos II Palaiologos – agrees with the historical circumstances. The style of decoration, which follows the linear current which was then fashionable in provincial painting, would also suggest the same period.

This was the work of a local painter, with an emphasis on the declaration of the transcendental and a manifest decorative tendency, who was active within the austere context of a conservative monastic environment. Among his attributes one may note the limited constraint of the frames-limits of scenes, the absence of a ground line resulting in figures appearing to hover in air, thus acquiring a powerful sense of the transcendent, an adherence to a simple narrative line, a limited palette, a decorative tendency, and the linear arrangement of drapery. However, among the stereotypical faces we may single out that of Saint Kyriake, with the painterly execution of her corpulent face which exudes the coolness and freshness of a country girl, with its typical firm modeling and added rosy patches. The close relation of the wall paintings in Hagios Niketas to a large number of monuments dating to the second half of the 13th century around the periphery of the empire confirms their dating to the final two decades of the 13th century and their inclusion in the common artistic idiom of the empire's periphery.

A Rhodian painter active in the island's countryside

Hagios Georgios Vardas in Apolakkia and the orientation towards Constantinople (Greek text: 166-238)

The barrel-vaulted single-nave church of Hagios Georgios Vardas is on a low hill lying between the villages of Apolakkia and Arnitha. The founding inscription at the genesis of the apse semi-dome states that the church's wall paintings were executed in 1289/90, and mentions the name of the emperor Andronikos II Palaiologos. The name *Vardas*, which comes from the oral tradition, may imply connections with the capital.

The infant holding Virgin was depicted in the apse along with saints Stephen and Romanos the Melodist, who were portrayed half-figured. The Christological cycle unfolds in the vault of the chapel. Its surface is divided into eight panels of equal height but different widths which increase gradually as one moves from west to east, with the result that the representations in the west part are integrated into very narrow, tall paintings, while the corresponding ones on the east are presented as considerably more expanded, an element which stresses the sense of rhythm and escalation of the narrative. There are ten scenes taken from the Dodekaorton, with only the Transfiguration and the Pentecost omitted. Of these, three are associated with the Nativity and infancy of Christ (the Annunciation, Nativity, and Presentation), two involve his public life (the Baptism and Raising of Lazarus), three come from the Passion and Resurrection (Entry into Jerusalem, the Crucifixion, the Descent into Hell), while apart from the requisite Ascension, the program also includes an extensive representation of the Dormition of the Mother of God on the west wall.

On the vertical surfaces of the nave walls the painted decoration is organized in two parallel zones of different widths which include the depictions of full-figure saints (Tryphon, Niketas, Demetrios, Hypatios, Blasios, Marina and Philemon) and busts of saints (Mamas, Prokopios, Theodoros Stratelates and Theodoros of Tyre, Panteleemon, Cosmas and Damian, plus the female saints Kyriake, Barbara, Eirene, and Paraskeve). Their arrangement in individual groups or pairs was determined on the basis of the calendar of feasts, the group to which they belonged, and their place in local worship. Wisely chosen and in a balanced ratio, the total of nineteen saints represent all ranks of the heavenly Church: an archangel, three prelates, two military saints, three healing saints, five martyrs, and five female saints form a compact unity which ensures through its intercession the region's security and prosperity.

The wall painting of the Virgin Glykophilousa on the east side of the north wall, with Saint John the Baptist at left, plays the role of an icon of veneration and is accompanied by the very rare inscription *Akedioktēnē* (*Ἀκηδιωκτενή*). A similar epithet for the Virgin, *Kedoktē[n]ē* (*Κηδωκτη[ν]ή*), is found again in the Dodecanese in a wall painting in the church of Hagios Georgios Theriavlis in Zia, Kos, which was executed in the late 13th or early 14th century. The odd epithet finds its interpretation in a mention in the Parisian codex of the Suda, which records the renovation of the church of "*τῆς ὑπ(ερ)αγίας θ(εοτό)κου τῆς ἀκιδοκτηνῆς*" in Constantinople in 1267. The word is derived from the noun *ἀκίδουκτος* or *ἀκέδουκτος*, a Hellenized rendition of the Latin word *aquaeductum*, meaning aqueduct. With its obvious reference to the Valens Aqueduct, the inscription essentially constitutes the precise topographic identification of a Constantinopolitan church dedicated to the Mother of God.

The rare depiction of Saint Philemon, which is connected with the monastery of this name in neighboring Arnitha where his relics and icon of veneration were kept, is also of special interest. Iconographic study has shown that this was not the martyr Philemon from Egypt, who is identified with the flute-player (*χοραυλός*) of this name in the Rotunda of Thessaloniki and the saint depicted in the Chora Monastery in Constantinople, but rather one of the seventy apostles, Philemon from Colossae in Phrygia and disciple of the Apostle Paul, the first bishop of Gaza and a martyr of the Christian faith. The absence of churches dedicated to this saint in regions of the empire outside the Dodecanese and two churches dedicated to him in Constantinople (at *Strategeio* and in the quarter

of *Elaia* or *ἐν τῷ Πτωχείῳ*) has led to the hypothesis that the establishment of paying honor to this saint was associated with the capital itself, whence it was transferred to Rhodes.

Although the epigraphic and iconographic testimony shows clear influences from and orientation towards Constantinople, the stylistic evidence suggests a provincial painter active in the region, as will be seen below.

Hagios Georgios Kounaras at Asklepeio. Another commission for the Vardas painter (Greek text: 238-250)

The picture of Rhodian art during the final two decades of the century is completed by the wall paintings in a second church painted by the same artist as that of Hagios Georgios Vardas. This was the barrel-vaulted single-nave, once fully-painted church of Hagios Georgios Kounaras in the village of Asklepeio from whose iconographic program survive only four representations of the Dodekaorton in the north half of the vault: the Nativity, Baptism, Crucifixion, and Ascension. Remains of the scene of Saint George's martyrdom survive on the north wall, an element which reveals the painter was informed about current developments and intended to enrich the typical iconographic program. Moreover, in 13th century monumental painting, there was a characteristic inclination to renew iconographic motifs and add episodes from the lives and martyrdoms of honored saints. An interesting detail in the representation of the Crucifixion was the addition of a rudimentary coat-of-arms with an inverse chevron on the shield of the centurion, an element showing western influence.

In a comparison of the wall paintings in this church with the decoration in Hagios Georgios Vardas, their impressive iconographic and stylistic similarity is obvious, proving that they were the work of the same painter. Their closeness begins from the design of the iconographic program and arrangement of scenes, and concludes with common facial types and the same technique. While no epigraphic evidence survives regarding the painter, the fact that he painted two churches in neighboring settlements in southern Rhodes strongly supports the argument that he was a local artist. At the same time, it is an indication of artistic activity in this region and the prosperity of the local rural population, which appears not to have neglected the decoration of churches despite widespread political instability and economic hardship.

The style, artistic technique, and characteristic attributes of the painter of Vardas (Greek text: p. 250-263)

The churches of Hagios Georgios Vardas and Hagios Georgios Kounaras were the work of a painter who, if not himself a native, appears to have been active in southern Rhodes and remained there for a considerable time. Among his characteristic attributes, one should point to his persistence in implementing a specific type of iconographic program by starting the narrative from the west, perhaps in an attempt to record the episodes of the Gospel narrative in a way that would facilitate their viewing by the faithful. In creating his compositions, the painter drew inspiration from earlier models. A symmetrical arrangement was his priority and he aimed, wherever the representation allowed, at a balanced placement of persons in groups of equal size, maintaining the emphasis along

the vertical axis. In more populous scenes, however, which required the incorporation of a great many iconographic elements (e.g. Entry into Jerusalem, the Nativity), his inability to fully integrate the involved figures in a plausible relationship is revealed.

The figures he fashioned are slender and calm, with a vacant look and tender expression lacking any particular emotional intensity. In modeling the faces, a light green base was used; a pale ochre subtly rendered the skin, while a rough dark brown line delineated the characteristically large eyes, fleshy lips, strong chin, and heavy, accented eyelids. One of his traits was the limited indication of the natural landscape and architectural depth. We should also recognize in his style an effort to experiment as far as possible with the realistic depiction of a number of objects, e.g. the cross of martyrdom in the Crucifixion, where the pieces of wood are depicted prismatically with chiaroscuro which contributes to the depiction's perspective, and through the use of graduated shades of brown with accents of olive green, as well as with progressive shading. In contrast to faces, where his skill and the delicacy of his brush unfold, he appears to have fallen short in the depiction of bodies, and his weakness – or indifference – in giving balanced proportions to the limbs is apparent.

Generally speaking, however, we recognize in the artistic style of these two churches in southern Rhodes the common artistic current that prevailed in nearly all the provinces of the empire during the final decades of the 13th century, as comparisons to monuments in Naxos, Crete, the Peloponnese and Euboea demonstrate. An evaluation of these wall paintings not only suggests dating them close to one another, but allows a concrete proposal for their relative dating. At Hagios Georgios Vardas, the painter seems to be more confident of his medium, appearing surer of himself and more competent. Having acquired the requisite techniques, he shows greater spontaneity and freedom in his rendering, familiarity with his painterly means and unfolds his skills with greater self-confidence. Thus, the available evidence would allow the hypothesis that the church in Asklepeio was as it were his earlier work. In any case, the two should not be separated by more than two to five years.

Conclusions concerning monumental painting on Rhodes in the 13th century

Issues of iconography (Greek text: 268-275)

The number of monuments examined may be limited, but both their chronology – which encompasses nearly the entire century – as well as their geographical distribution across the whole island, both city and countryside, compose a broad field adequate for observations. In assessing the iconographic programs of these six churches, the composition in the dome at Thari, which is considered to reflect in its solemnity the ideological climate of the empire of Nicaea, holds a special place. With their gaze fixed on the lost capital, expectations were directed towards the ambitious rulers of the new states formed after the fall of the Byzantine capital, which both claimed and vied for the honor of recovering Constantinople. In the figure of Christ Pantokrator, framed by whirling discs, there is an implicit declaration of the cosmological overtones of the representation and the expectation of Christ's triumphal Second Coming. On the other hand, the archaic choice for the ceiling of the hermitage of Hagios Niketas with the evangelists and seraphim represents the conservatism and

strictness of ascetic life, copying earlier iconographic compositions in domes and emphasizing in this archaic element the non-anthropomorphic celestial powers they are praising.

In church apses, both the Deesis, so popular in monumental paintings of the Dodekaorton, as well as the representation of the infant holding Virgin established for this position were depicted. It appears that Rhodes maintained a balance between metropolitan art and that of the eastern provinces, which is justified by its geographical position in the midst of sea routes and at the crossroads of cultural contacts in the empire.

The peculiarity of the iconographic program of the sanctuary at Thari is noteworthy, with the Ascension confined to the west part of the vault, since on the corresponding east part extended four scenes of Christ's miracles sharing the common element of life-giving water as common denominator. This iconographic module, which is rare for this position, comes from the cycle of the Pentecost and finds analogies only in the chapel of the Virgin at the Monastery of Patmos. Its presence at Thari has been interpreted as the possible fruit of the founders' wish to invoke Christ's miraculous action. However, one should not exclude the possibility that it was an iconographic variant established among learned monastic circles which did not become widespread due to the increased demands it presented for the smooth integration of scenes into the limited area of the sanctuary vault. In the same monument, the detailed rendering of the building in the scene of John the Evangelist has been seen as an attempt at a realistic depiction of the Patmos monastery, with emphasis on the exonarthex's four-arched portico supported by columns.

In the arrangement of the Dodekaorton of Hagios Georgios Vardas and Hagios Georgios Kounaras, the implementation of an unusual organization is observed: with the placement of the Annunciation at the west end of the south side, the narrative thread begins with the viewer's entrance into the church and concludes in the Ascension at its easternmost point, following a tightly-woven sequence in alternating directions. This system, unknown elsewhere, may have been an innovation of the artist who painted both churches. In the cave chapel of Hagios Niketas, the Christological cycle is extended in terms of the number of scenes, but placed in small panels in the high parts of the church. The result is that the impressively large figures of the saints predominate. The miniature Gospel scenes, as if in imitation of portable epistyle images hung on the walls, complement the dominant representations of saints.

The theme of dragons emerging from the waters of the Jordan in the Baptism held a special place in the monumental painting of Rhodes during the 13th century. It first appeared in Hagios Ioannes at "Kouphas", Paradeisi, and is found without exception on all later Rhodian monuments. The same element is simultaneously found at Hagios Nikolaos in Kyriakosellia on Crete, whose painting is also believed to echo the imperial art of Nicaea. The discovery of the common presence of an element which was rare for this particular age in two regions influenced by the art of the new capital leads us to suppose that this was an iconographic detail that came from the new artistic environment, emphasizing the soteriological content of the scene.

Relations between the monumental painting of Rhodes and the art of the eastern Mediterranean are indicated by iconographic details on monuments dating to the second half of the century, such as the representation of Moses in the Transfiguration at Hagios Niketas in Damatria as beardless

and with short white hair. The rarity of this iconographic type and its presence on icons of Saint Catherine's Monastery on Mt. Sinai, and in the manuscripts of a group of doubtful provenance which most likely originated in Cypriot and Palestinian workshops, probably signals the route followed in its implementation in Rhodian iconography.

The use of a neoteric iconographic element in the Raising of Lazarus in Hagios Niketas leads in the same direction of geographical influence: the depiction of the risen man in a seated position in a sarcophagus at the moment he is being raised. This detail, which became customary at the beginning of the following century, is found earlier in a Crusader icon on the epistyle of the Mt. Sinai Monastery (c. 1260), and provides a possible indication of the knowledge, models, and origin of the painter, as well as the penetration of what was probably an element of western provenance into the iconography of the region through sea routes in the eastern Mediterranean.

Donors and painters (Greek text: 275-283)

Based on the qualitative difference between the earlier and later 13th century Rhodian monuments, one would conclude that during the first half of the century members of the aristocracy who were connected with the island had assumed the initiative for their decoration, while members of the humbler classes in local society sponsored the painting of churches dating to the end of the century. This hypothesis is supported by the lower quality of the painting, but it cannot be solely related to the financial position of sponsors. It is more likely to reflect changes in the political and social sphere, which were a consequence of historical circumstances.

The high quality of the decoration of Hagios Phanourios reveals the patronage by a senior official in the Byzantine town. Even if Leon Gabalas himself was not directly involved in the creation of this monument's decoration, his presence as the island's ruler, his seat in the town, and the relations he had established with the empire of Nicaea all contributed to shaping the artistic climate of the age. Sponsorship by a member of the upper class is attested by the church's location in the town, where local political and administrative authorities were based, but above all by the artistic quality, which could only have been introduced with the intervention or support of the supreme local leader. It was reasonable for this ambitious ruler to also seek through art to demonstrate his power and promote the prestige of his state, which he was anxious to maintain *inter alia* against much larger and more powerful states. The wall paintings of Hagios Phanourios offer eloquent visual testimony to the intellectual level of the town Leon aspired to promote, and to the refinement of the art of their painter, who, it is presumed, acquired his art and practiced it in a major artistic and cultural center, possibly in Constantinople itself or Nicaea, its successor.

The dating of the wall paintings in the church at Thari to about the mid-13th century in combination with the historical evidence leads to the hypothesis that its founder was Leo's brother and successor Ioannes Gabalas, who had married a woman from the house of the Vatatzedes. This Byzantine noblewoman may have in turn seen to the decoration, and perhaps the placement in an unusual location in the sanctuary of a group of scenes emphasizing a female figure with whom Christ converses on equal terms was her choice. The scale of quality in comparing this monument with

Hagios Phanourios is visible in the coarseness of the line, which in the latter church is instead thin and flexible, expressive of a different chronological phase, but which is also indicative of the variation within a common painting current. Here it is not impossible that indigenous artistic potential in Rhodes was utilized, with possible apprenticeships and training in workshops associated with Nicaea. In any event, the painter of Thari is distinguished by a precision of design and his style is recognizable because, with its emphasis on contour, it creates stereotyped figures filled with intensity.

In the church of Hagios Ioannes at Kouphas, Paradeisi, the choice of representations reveals the thought of a cultured donor, who dictated an iconographic program which was up-to-date in conception and rich in references. Stylistic observation shows his dependence on previous forms of art on the island and a great affinity with Thari. The roughness of contours and the uniform modeling of faces in addition to the successful use of colors were the hallmarks of this painter. Thus, the three monuments dating to before 1261 represent different levels of a common artistic current whose beginnings may be traced for historical reasons to the empire of Nicaea.

The period intervening between 1261 and 1280 coincides with a gap in the evidence, since the next three monuments date to the last two decades of the 13th century, and indeed two of them are from the same painter. Artists had by then become removed from the style of the early 13th century, unable to follow current trends, and so they repeated earlier models. The case of the painting in the hermitage at Damatria is one of the clearest instances of sponsorship, since the form of the space itself reflects the activity of what was probably a small ascetic community. The painter's conservative idiom would have pleased the monastic circles which invited him. Through the use of rough contours he composed imposing figures in an austere style well-fitted to the spiritual environment he was called to satisfy.

While at Hagios Georgios Vardas there are direct references to Constantinople with the epithet *Akedioktēnē* (*Ακηδιωκτενή*), and in the representation of the Virgin Glykophilousa and depiction of Saint Philemon, possible links between donor and capital city are likely but difficult to substantiate. Despite the sufficient evidence of the monument, the sponsor's identity remains obscure and undocumented. The name *Vardas*, which recalls the surname of a Byzantine noble family, might indicate the involvement of an individual of high social status connected with Constantinople, but the frequency with which this particular surname is found and its connection in the 13th century with persons of humble origin offer no solid arguments to support this conjecture. The connection with the center of the empire is detectable in epigraphic and iconographic testimony, but is not reflected in the quality of the painting, which follows the average for the empire's provinces. As concerns the small church of Hagios Georgios Kounaras, this was clearly a typical case of a rural church. Its location in the heart of a fertile valley supports the hypothesis that it belonged to some local landowner who owed property in this fertile and wealth-producing area.

In conclusion, it could be said that during the first decades of the century, historical and political circumstances as well as economic growth allowed the hiring of painters from the major artistic centers of the age who had been trained in the workshop tradition of Nicaea, itself inherited from Constantinople. In contrast, during the turbulent decades just before the century's end, it appears that local painters working as individuals and not in organized workshops were active on the island.

Stylistic trends (Greek text: 283-303)

Despite the central place of Rhodes in the island periphery of the southeast Aegean, it does not seem to have played a leading role in the formation of painting currents in the rest of the Dodecanese. Although the creation of a workshop tradition in the region's main urban center and subsequent replenishing of the islands would have been understandable, this does not emerge from the archaeological evidence. The islands of the Dodecanese did not function as satellites to the largest and richest island in the island complex.

A series of Dodecanesian churches have been dated to the early 13th century and in their decoration one may discern the continuation of tendencies in Late Komnenian painting. Examples include the churches of Hagios Menas at Lindos, Hagios Ioannes at Epta Bemata, Zoodochos Pigi at Monagri near the village of Asfendiou on Kos, and of Hagios Ioannes Theologos at Lakki on Leros. These monuments are connected by a discreet quality, an attachment to the previous painting tradition, and the persistent use of line, which sometimes created sophisticated undulations in drapery folds and sometimes produced figures of monumental character. The fine quality of the painting at Hagios Phanourios in the Medieval town of Rhodes remains an isolated instance among contemporary examples in the region, with the exception of the second layer of decoration in the Refectory of the Monastery of Hagios Ioannes Theologos on Patmos, for which a connection to the imperial environment of Nicaea has also been proposed. There one may point to the coexistence of two tendencies, with the retention of tall, lanky figures and a linear style surviving in parallel to the manifestation of a new monumental style. This disposition to experiment and the eclecticism of the work may be consequences of the loss of the artistic center and its move to Bithynia before the new trends had become systematized.

As regards the dissemination of artistic tendencies, it is therefore observed that during the first half of the 13th century Rhodes was annexed to the empire of Nicaea and was one of the regions which reflected the guidelines the new center would transmit to its dependent territories. However, during the second half of the century the art of the island, reliance on the high-quality tradition of monuments of the previous half-century was transformed, resulting in a local artistic idiom. Wall paintings were consigned to painters with a local range and their style was the conservative linear one found in the empire's provinces. An acceptance of this conservative tendency is noted, with emphasis on linearity and stylization, which is found in all of the empire's provincial societies and expressed the aesthetic preferences of those commissioning paintings. Adherence to the principles of an earlier tradition was perhaps desirable, serving as a stable reference point in an age of continual unrest, of dangers threatening the empire's borders as well as challenges to the cohesion of the Orthodox Church.

This stylistic tendency, expressed in its late form in the church of Hagios Georgios Vardas is also found in the wall paintings of Panormites at Plagia on nearby Halki, of Hagia Triada at Spitakia on Telos, and of Hagios Loukas at Apella on Karpathos. An interesting group of monuments with similar origins is found in Vathy on Kalymnos. Artistic developments noted in the major centers such as Constantinople or Thessaloniki appear to have left the Dodecanese unaffected, and only distant echoes are occasionally noted, as in the church of Hagios Pavlos at Livadia on Telos.

In conclusion, it may be said in light of their chronological sequence, the 13th century wall paintings in Rhodes offer a vivid record of the fluctuations of their age, and their evolution was fully in line with historical circumstances. The ambitious start of the century and strong presence of a local aristocracy coincided with the involvement in artistic developments, while the turmoil of the century's final decades resulted in the reproduction of older models.

Tsanslated by Deborah Kazazis

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ι. ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ ΚΑΙ ΣΕΙΡΩΝ

***ΑΑΑ**: Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*
***ΑΒΜΕ**: Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*
***ΑΔ**: Αρχαιολογικόν Δελτίον*
***ΑΕ**: Ἀρχαιολογική Ἐφημερίς*
***ΑΕΜ**: Ἀρχεῖον Εὐβοϊκῶν Μελετῶν*
***ΔΚΜΣ**: Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*
***ΔΧΑΕ**: Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*
***ΔωδΧρ**: Δωδεκανησιακά Χρονικά*
***ΕΕΒΣ**: Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*
***ΕΕΠΣΑΠΘ**: Επιστημονική Επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*
***ΕΕΦΣΠΑ**: Ἐπιστημονική Ἐπετηρίς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν*
***ΘΗΕ**: Θρησκευτική καί Ἠθική Ἐγκυκλοπαιδεία*
***ΗπειρΧρ**: Ηπειρωτικά Χρονικά*
***ΙΕΕ**: Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*
***ΚρητΧρ**: Κρητικά Χρονικά*
***ΚΣ**: Κυπριακαί Σπουδαί*
***ΛακΣπ**: Λακωνικαί Σπουδαί*
***ΝΕ**: Νέος Ἑλληνομνήμων*
***ΝομΧρ**: Νομισματικά Χρονικά*
***ΠΑΑ**: Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν*
***ΠΑΕ**: Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*
***ΠΧΑΕ**: Πρακτικά της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*
***ΣΒΜΑΤ**: Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*

***ABSA**: Annual of the British School at Athens*
***AJA**: American Journal of Archaeology*
***AH**: Art History*
***AnBol**: Analecta Bollandiana*
***ArtB**: The Art Bulletin*
***ASAtene**: Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*
***BCH**: Bulletin de Correspondance Hellénique*
***BHG**: Bibliotheca Hagiographica Graeca*
***BMGS**: Byzantine and Modern Greek Studies*
***BurlMag**: Burlington Magazine*
***ByzF**: Byzantinische Forschungen*
***BZ**: Byzantinische Zeitschrift*
***Byz**: Byzantion*
***CahArch**: Cahiers Archéologiques*
***CahBalk**: Cahiers Balkaniques*
***CahCM**: Cahiers de Civilisation Médiévale*
***CR**: Clara Rhodos. Studi e materiali pubblicati a cura dell'Istituto Storico-Archeologico di Rodi*
***CorsiRav**: Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*
CSHB: Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae
***DOP**: Dumbarton Oaks Papers*
DOS: Dumbarton Oaks Studies
***EB**: Études byzantines*
***EChR**: Eastern Churches Review*
***EO**: Échos d'Orient*
***GRBS**: Greek, Roman and Byzantine Studies*
***JBAA**: Journal of the British Archaeological Assosiation*
***JÖB**: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*
***JÖBG**: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*
***JRA**: Journal of Roman Archaeology*
***LCI**: Lexikon der christlichen Ikonographie*
***OC**: Oriens Christianus*
***OCP**: Orientalia Christiana Periodica*
***ODB**: Oxford Dictionary of Byzantium*
***PLP**: Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*
***RA**: Revue Archéologique*
***RbK**: Reallexikon zur byzantinischen Kunst*
***REB**: Revue des Études Byzantines*
***SubsHag**: Subsidia Hagiographica*
***TM**: Travaux et Mémoires*
***ZLU**: Zbornik za Likovne Umetnosti, Matice Srpska*
***ZRVI**: Zbornik Radova Vizantološkog Instituta*

II. ΠΗΓΕΣ

Miklosich και Müller, *Acta et Diplomata:* Von Miklosich, Franz Ritter και Joseph Müller. *Acta et Diplomata Graeca Medii Aevi Sacra et Profana,* τ. I-VI. Vindobonae: C. Gerold, 1860-1890.

Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, *Βυζαντινά ἔγγραφα:* Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, Μαρία. *Βυζαντινά ἔγγραφα τῆς Μονῆς Πάτμου*, τ. Β΄, *Δημοσίων Λειτουργῶν.* Αθήνα: Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 1980.

III. ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΡΘΡΩΝ ΚΑΙ ΜΟΝΟΓΡΑΦΙΩΝ

Αλευρά, Λαιμού και Σημαντώνη, *Ιστορία-τέχνη-αρχαιολογία της Κω:* Κοκκορού-Αλευρά, Γεωργία, Άννα Λαιμού και Εύα Σημαντώνη-Μπουρνιά, επιμ. *Ιστορία-τέχνη-αρχαιολογία της Κω, Α΄ Επιστημονικό Συνέδριο (Κως, 2-4 Μαΐου 1997).* Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2001.

Αντίφωνον: *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη.* Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πουρναράς, 1994.

Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας»: Αρχοντόπουλος, Θεόδωρος. «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ Καλύμνου». Στο *Κάλυμνος,* 385-409.

Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης:* Αρχοντόπουλος, Θεόδωρος. *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης στην πόλη της Ρόδου και η ζωγραφική του ύστερου μεσαίωνα στα Δωδεκάνησα (1309-1453).* Ρόδος – Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού – Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αιγαιακών Σπουδών, 2010.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Ταξιάρχης στό Μαρκόπουλο»: Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μαίρη. «Οἱ βυζαντινές τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη στό Μαρκόπουλο Ἀττικῆς». *ΔΧΑΕ* Η΄ (1975-1976): 199-227.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμπηδών:* Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μαρία, επιμ. *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη.* τ. 1, 2. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου, 2003.

Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα:* Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μαρία και Μελίτα Εμμανουήλ. *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα.* Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδας, 2005.

Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα.* Θεσσαλονίκη: Ελληνική Εταιρεία Σλαβικών Μελετών, 2001.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο»: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο». Στο *Το Αιγαίο, Επίκεντρο ελληνικού πολιτισμού,* επιμ. Λαμπρινή Βαγενά-Παπαϊωάννου. Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Μέλισσα, 1992, 131-160.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες:* Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. *Ελληνική τέχνη, Βυζαντινές τοιχογραφίες.* Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1994.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη»: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί της Ρόδου». Στο *Θωράκιον,* 247-262.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου:* Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. *Στο Θάρι της Ρόδου. Ο ναός και οι τοιχογραφίες της Μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ.* Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2006.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου»: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου κατά το 13ο αιώνα». Στο *Η βυζαντινή τέχνη μετά την τετάρτη σταυροφορία,* 13-24.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα:* Αχειμάστου- Ποταμιάνου, Μυρτάλη. *Η Βλαχέρνα της Άρτας.* Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 2009.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ταξιάρχης στη Μεσαριά»: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μυρτάλη. «Τοιχογραφίες του Μεγάλου Ταξιάρχη Μιχαήλ στη Μεσαριά της Άνδρου. Στοιχεία εικονογραφίας και τέχνης». Στο Γκράτζιου και Λούκος, *Ψηφίδες,* 117-132.

Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Ὅμορφη Ἐκκλησιά:* Βασιλάκη-Καρακατσάνη, Αγάπη. *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὅμορφης Ἐκκλησιᾶς στήν Ἀθήνα.* Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 1971.

Βασιλάκη, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη:* Βασιλάκη, Μαρία, επιμ. *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2000.

Βασιλάκη, *Μήτηρ Θεού*: Βασιλάκη, Μαρία, επιμ. *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη (Μουσείο Μπενάκη, 20 Οκτωβρίου-20 Ιανουαρίου 2001),* κατάλογος έκθεσης. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2000.

Βασιλάκη, «Η Κρήτη υπό βενετική κυριαρχία»: Βασιλάκη, Μαρία. «Η Κρήτη υπό βενετική κυριαρχία. Η μαρτυρία των μνημείων του 13ου αιώνα». Στο *Η βυζαντινή τέχνη μετά την τετάρτη σταυροφορία*, 31-46.

Βοκοτόπουλος, «Λάτρος»: Βοκοτόπουλος, Παναγιώτης Λ. «Λάτρος», *ΕΕΒΣ* ΛΕ΄ (1967): 69-106.

Βοκοτόπουλος, «Τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου»: Βοκοτόπουλος, Παναγιώτης Λ. «Παρατηρήσεις στις βυζαντινές τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο». Στο *Ιερά Μονή Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, 900 χρόνια ιστορικής μαρτυρίας*, 196-202.

Βολανάκης, *Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου*: Βολανάκης, Ιωάννης. *Οι τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου Ρόδου.* Ρόδος, 1982.

Βολανάκης, «Χριστιανικά μνημεία της νήσου Κω»: Βολανάκης, Ιωάννης. «Χριστιανικά μνημεία της νήσου Κω ΙΙ. Τοιχογραφημένοι ναοί βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής». *Κωακά* Γ΄ (1989): 57-118.

Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Βάρδα:* Βολανάκης, Ιωάννης. *Ο βυζαντινός ναός του Αγίου Γεωργίου Βάρδα στην Αρνίθα Ρόδου.* Ρόδος, 1998.

Βολανάκης, «Ο ναός των Ταξιαρχών Μιχαήλ και Γαβριήλ»: Βολανάκης, Ιωάννης. «Ο ναός των Ταξιαρχών Μιχαήλ και Γαβριήλ στο Παλαιό Πυλί της Κω». Στο *Χάρις Χαίρε,* τ. Α΄, 291-303.

***Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες**: Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες (Εθνική Πινακοθήκη, Σεπτέμβριος-Δεκέμβριος 1976).* Αθήνα: Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Αναστηλώσεων, 1976.

***Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη**: Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη (Αθήνα, Παλιό Πανεπιστήμιο, 26 Ιουλίου 1985 - 6 Ιανουαρίου 1986).* Αθήνα: Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 1985.

***Βυζαντινή Μακεδονία*:** *Διεθνές Συμπόσιο: Βυζαντινή Μακεδονία (324-1430 μ.Χ.).* Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1995.

Γαλάβαρης, *Ζωγραφική χειρογράφων*: Γαλάβαρης, Γεώργιος. *Ζωγραφική εικονογραφημένων χειρογράφων.* Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1995.

Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Τοιχογραφίες στὴν Εὔβοια»: Γεωργοπούλου-Βέρρα, Μυρτώ. «Τοιχογραφίες τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Εὔβοια. Ὁ Σωτήρας στὸ Πυργὶ καὶ ἡ Ἁγία Θέκλα». *ΑΔ* 32 (1977), Μελέται: 9-38.

Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες της Άρτας*: Γιαννούλης, Δημήτριος. *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περίοδο του δεσποτάτου της Ηπείρου.* Ιωάννινα: Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, 2010.

Γκιαούρη, «Ἅγιος Νικόλαος κοντά στό Γεράκι»: Γκιαούρη, Αιμιλία. «Ὁ ναός τοῦ Ἁγίου Νικολάου κοντά στό Γεράκι». *ΑΔ* 32 (1977), Μελέται: 91-115.

Γκιολές, «Ἅγιος Ἰωάννης Θεολόγος Γαρδενίτσας»: Γκιολές, Νικόλαος. «Ὁ ναός τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Γαρδενίτσας Μέσα Μάνης». *ΛακΣπ* 3 (1977): 36-83.

Γκιολές, *Ἡ Ἀνάληψις*: Γκιολές, Νικόλαος. *Ἡ Ἀνάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς α΄ χιλιετηρίδος.* Αθήνα, 1981.

Γκιολές, «Ἅγιος Νικήτας Καραβᾶ»: Γκιολές, Νικόλαος. «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικήτα στὸν Καραβᾶ Μέσα Μάνης». *ΛακΣπ* 7 (1983): 154-189.

Γκιολές, «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ»: Γκιολές, Νικόλαος. «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας». *ΛακΣπ* 9 (1988): 423-462.

Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*: Γκιολές, Νικόλαος. *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα (μέσα 6ου αι.-1204).* Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990.

Γκιολές, «Ἅγιος Θεόδωρος Ἄνω Πούλας»: Γκιολές, Νικόλαος. «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Θεοδώρου Ἄνω Πούλας στὴ Μέσα Μάνη». *ΛακΣπ* 13 (1996): 277-305.

Γκιολές, «Εικονογραφικά θέματα»: Γκιολές, Νικόλαος. «Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη εμπνευσμένα από την αντιπαράθεση και τα σχίσματα των δύο εκκλησιών». Στο *Θωράκιον*, 263-284.

Γκιολές, «Εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα Ὁσίου Λουκᾶ»: Γκιολές, Νικόλαος. «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ». *ΕΕΒΣ* ΝΓ΄ (2007-2009): 139-160.

Γκράτζιου και Λούκος, *Ψηφίδες*: Γκράτζιου, Όλγα και Χρήστος Λούκος, επιμ. *Ψηφίδες. Μελέτες ιστορίας, αρχαιολογίας και τέχνης στη μνήμη της Στέλλας Παπαδάκη-Oekland.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2009.

Δημητροκάλλης, *Γεράκι*: Δημητροκάλλης, Γεώργιος. *Γεράκι. Οι τοιχογραφίες των ναών του Κάστρου.* Αθήνα, 2001.

Διαμαντή, «Τὸ ἀσκηταριὸ τοῦ Ἁγίου Νίκωνα»: Διαμαντή, Καλλιόπη. «Τὸ ἀσκηταριὸ τοῦ Ἁγίου Νίκωνα στὴν Τρύπη». *ΛακΣπ* 9 (1988): 347-375.

Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*: Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*. Επιμ. Αθανάσιος Παπαδόπουλος-Κεραμεύς. Πετρούπολη, 1909.

Δρανδάκης, «Παναγία στῆς Γιαλλοῦς»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Νάξου Παναγία στῆς Γιαλλοῦς (1288/9)». *ΕΕΒΣ* ΛΓ΄ (1964): 258-269.

Δρανδάκης, «Ἅγιος Παντελήμων Μπουλαριῶν»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Ἅγιος Παντελήμων Μπουλαριῶν». *ΕΕΒΣ* ΛΖ΄ (1969-1970): 437-458.

Δρανδάκης, «Ἔρευναι εἰς τὴν Μεσσηνιακὴν Μάνην»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Ἔρευναι εἰς τὴν Μεσσηνιακὴν Μάνην». *ΠΑΕ* 1976: 213-252.

Δρανδάκης, «Ἔρευναι εἰς τὴν Μάνην»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Ἔρευναι εἰς τὴν Μάνην». *ΠΑΕ* 1977: 200-228.

Δρανδάκης, «Ἅγιος Νικόλαος Μονεμβασίας»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στόν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας». *ΔΧΑΕ* Θ΄ (1977-1979): 35-61.

Δρανδάκης, «Ἅγιοι Ἀνάργυροι Κηπούλας»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων Κηπούλας (1265)». *ΑΕ* 1980: 97-118.

Δρανδάκης, «Ἅγιος Δημήτριος Κροκεῶν»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Κροκεῶν» (1286)». *ΔΧΑΕ* ΙΔ΄ (1984): 203-238.

Δρανδάκης, «Ἅγιος Θεόδωρος στὸν Τσόπακα»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Ὁ Ἅγιος Θεόδωρος στὸν Τσόπακα τῆς Μάνης». Στο *Φίλιον δώρημα εἰς τὸν Τ. Γριτσόπουλον. Πελοποννησιακὰ* 16 (1985-1986): 241-255.

Δρανδάκης, «Ὁ Ἅι-Γιαννάκης στὴ Ζούπενα»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Ὁ σπηλαιώδης ναὸς τοῦ Ἅι-Γιαννάκη στὴ Ζούπενα». *ΔΧΑΕ* ΙΓ΄ (1985-1986): 79-92.

Δρανδάκης, «Ἅγιος Νικόλαος Κλένιας»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Κλένιας». Στο *Πρακτικά Β΄ Τοπικοῦ Συνεδρίου Κορινθιακῶν Ἐρευνῶν (Λουτράκι, 25-27 Μαΐου 1984).* Αθήναι, 1986, 57-64.

Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο Βρονταμᾶ»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Τὸ Παλιομονάστηρο τοῦ Βρονταμᾶ». *ΑΔ* 43 (1988), Μελέτες: 159-192.

Δρανδάκης, «Ὁ σπηλαιώδης ναὸς τοῦ Προδρόμου»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Ὁ σπηλαιώδης ναὸς τοῦ Προδρόμου κοντὰ στὴ Χρύσαφα τῆς Λακεδαίμονος». *ΔΧΑΕ* ΙΕ΄ (1989-1990): 179-196.

Δρανδάκης, «Ἅγιος Πέτρος Γαρδενίτσας»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Πέτρου Γαρδενίτσας». Στο *Φίλια Ἔπη εἰς Γεώργιον Ε. Μυλωνᾶν*, τ. Δ΄. Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 1990, 82-134.

Δρανδάκης, «Ἅι-Γιαννάκης στη Ζαραφώνα»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Ο σπηλαιώδης ναός του Ἁι-Γιαννάκη στη Ζαραφώνα». Στο *Ευφρόσυνον*, τ. 1, 136-140.

Δρανδάκης, «Τὸ Παλιομονάστηρο τῶν Ἁγίων Σαράντα»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Τὸ Παλιομονάστηρο τῶν Ἁγίων Σαράντα στὴ Λακεδαίμονα καὶ τὸ ἀσκητάριό του». *ΔΧΑΕ* ΙΣΤ΄ (1991-1992): 115-138.

Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*: Δρανδάκης, Νικόλαος. *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης.* Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 1995.

Δρανδάκης, «Παναγία ἡ Χρυσαφίτισσα»: Δρανδάκης, Νικόλαος. «Παναγία ἡ Χρυσαφίτισσα (1290)». Στο *Πρακτικὰ Α΄ Τοπικοῦ Συνεδρίου Λακωνικῶν Μελετῶν (Μολάοι, 5-7 Ἰουνίου 1982), Πελοποννησιακά* 9 (1982-1983): 337-403.

Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μάνη (1978)»: Δρανδάκης, Νικόλαος, Ελένη Δωρή, Σοφία Καλοπίση και Μαρία Παναγιωτίδη. «Ἔρευνα στὴ Μάνη». *ΠΑΕ* 1978: 135-182.

Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μάνη (1979)»: Δρανδάκης, Νικόλαος, Σοφία Καλοπίση και Μαρία Παναγιωτίδη. «Ἔρευνα στὴ Μάνη». *ΠΑΕ* 1979: 156-214.

Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Μεσσηνιακή Μάνη»: Δρανδάκης, Νικόλαος, Σοφία Καλοπίση και Μαρία Παναγιωτίδη. «Ἔρευνα στὴ Μεσσηνιακή Μάνη», *ΠΑΕ* 1980: 188-246.

Δρανδάκης κ.ά., «Ἔρευνα στὴ Λακωνικὴ Μάνη»: Δρανδάκης, Νικόλαος, Νικόλαος Γκιολές και Χαρά Κωνσταντινίδη. «Ἔρευνα στὴ Λακωνική Μάνη». *ΠΑΕ* 1981: 254-268.

Δρανδάκης κ.ά., «Ἐπίδαυρος Λιμηρά»: Δρανδάκης, Νικόλαος, Νικόλαος Γκιολές, Ελένη Δωρή, Σοφία Καλοπίση, Βικτωρία Κέπετζη, Χαρά Κωνσταντινίδη, Μαρία Κωνσταντουδάκη και Μαρία Παναγιωτίδη. «Ἔρευνα στὴν Ἐπίδαυρο Λιμηρά». *ΠΑΕ* 1982: 349-466.

Δροσογιάννη, *Ἅγιος Ἰωάννης Πρόδρομος*: Δροσογιάννη, Φανή. *Σχόλια στίς τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου στὴ Μεγάλη Καστάνια τῆς Μάνης.* Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 1982.

***Δώρον*:** *Δώρον, τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο.* Θεσσαλονίκη: Τομέας Τμήματος Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 10η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, 2006.

Ελευθερίου και Μέξια, *Επιστημονικό Συμπόσιο για τη βυζαντινή Μάνη:* Ελευθερίου, Ευαγγελία και Αγγελική Μέξια, επιμ. *Επιστημονικό Συμπόσιο για τη βυζαντινή Μάνη στη μνήμη Νικολάου Β. Δρανδάκη (Καραβοστάσι Οιτύλου, 21-22 Ιουνίου 2008), Πρακτικά.* Σπάρτη: Υπουργείο Πολτισμού και Τουρισμού, 5η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Δήμος Οιτύλου, 2008-2009.

Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου»: Εμμανουήλ, Μελίτα. «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη Λακωνίας». *ΔΧΑΕ* ΙΔ΄ (1987-1988): 107-148.

Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι:* Εμμανουήλ, Μελίτα. *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Ευβοίας.* Αθήνα: Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, 1991.

Ετζέογλου, «Παναγία Ἀνδρουμπεβίτζια»: Ετζέογλου, Ροδονίκη. «Ὁ βυζαντινός ναός τῆς Παναγίας τῆς Ἀνδρουμπεβίτζιας στή Μεσσηνιακή Μάνη». Στο *Ευφρόσυνον,* τ. 1, 160-175.

Ετζέογλου και Κωνσταντινίδη, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στην Κίττα»: Ετζέογλου, Ροδονίκη και Χαρά Κωνσταντινίδη. «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στην Κίττα της Μέσα Μάνης (1321). Μια πρώτη προσέγγιση». Στο Ελευθερίου και Μέξια, *Επιστημονικό Συμπόσιο για τη βυζαντινή Μάνη,* 213-219.

Ευαγγελίδης, «Ἐκκλησία Ρόδου»: Ευαγγελίδης, Τρύφων. «Ἐκκλησία Ρόδου». *ΕΕΒΣ* ΣΤ΄ (1929): 145-179.

***Ευφρόσυνον**: Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη,* τ. 1, 2. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1991.

Ζίας, «Άγιος Νικόλαος στο Σαγκρί»: Νικόλαος Ζίας, «Άγιος Νικόλαος στο Σαγκρί». Στο Χατζηδάκης, *Νάξος,* 80-89.

***Η βυζαντινή τέχνη μετά την τετάρτη σταυροφορία**: Η βυζαντινή τέχνη μετά την τετάρτη σταυροφορία. Η τετάρτη σταυροφορία και οι επιπτώσεις της, Διεθνές Συνέδριο (Ακαδημία Αθηνών, 9-12 Μαρτίου 2004).* Αθήνα: Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Ακαδημία Αθηνών, 2007.

Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου»: Θεοχαροπούλου, Ειρήνη. «Οι τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφατσίου». *ΑΔ* 57 (2002), Μελέτες: 261-364.

***Θυμίαμα**: Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα,* τ. 1, 2. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 1994.

***Θωράκιον**: Θωράκιον, Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη.* Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2004.

***Ιερά Μονή Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, 900 χρόνια ιστορικής μαρτυρίας**: Ιερά Μονή Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, 900 χρόνια ιστορικής μαρτυρίας (1088-1988), Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Πάτμος, 22-24 Σεπτεμβρίου 1988).* Αθήνα, 1989.

Ιωάννου, *Τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας:* Ιωάννου, Ανδρέας. *Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας.* Αθήνα, 1959.

Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορώντας τη «Δέηση»:* Καζαμία-Τσέρνου, Μαρία. *Ιστορώντας τη «Δέηση» στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος.* Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πουρναράς, 2003.

Καλοπίση-Βέρτη, «Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα»: Καλοπίση-Βέρτη, Σοφία. «Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα της Μέσα Μάνης (1278)». Στο *Αντίφωνον*, 451-474.

Καλοπίση-Βέρτη, «Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300»: Καλοπίση-Βέρτη, Σοφία. «Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300 στον ελλαδικό και νησιωτικό χώρο (εκτός Μακεδονίας)». Στο Μαυρομμάτης και Νικολάου, *Μανουήλ Πανσέληνος,* 63-90.

Καλοπίση-Βέρτη, «Επιπτώσεις της Δ΄ Σταυροφορίας»: Καλοπίση-Βέρτη, Σοφία. «Επιπτώσεις της Δ΄ Σταυροφορίας στη μνημειακή ζωγραφική της Πελοποννήσου και της ανατολικής Στερεάς Ελλάδας έως τα τέλη του 13ου αιώνα». Στο *Η βυζαντινή τέχνη μετά την τετάρτη σταυροφορία*, 63-81.

***Κάλυμνος**: Κάλυμνος, ελληνορθόδοξος ορισμός του Αιγαίου.* Αθήνα: Ιερά Μητρόπολη Λέρου, Καλύμνου και Αστυπαλαίας, 1994.

Κατσαρός και Τούρτα, *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*: Κατσαρός, Βασίλης και Αναστασία Τούρτα επιμ., *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο.* Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν, 2015.

Κατσελάκη, «Εικόνα των αγίων Ιουλίττας και Κηρύκου»: Κατσελάκη, Ανδρομάχη. «Εικόνα των αγίων Ιουλίττας και Κηρύκου στο Βυζαντινό Μουσείο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις». *ΔΧΑΕ* ΚΒ΄ (2001): 18.

Κατσιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων»: Κατσιώτη, Αγγελική και Θεόδωρος Αρχοντόπουλος. «Το παρεκκλήσιο της οικογένειας των Αρμενόπουλων στη Ρόδο και η τέχνη του τέλους του 12ου αιώνα στα Δωδεκάνησα». Στο *Ρόδος 2.400 χρόνια*, τ. Β΄, 375-386.

Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ»: Κατσιώτη, Αγγελική. «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη

Μιχαήλ στον Έμπολα-Βαθύ Καλύμνου». Στο *Κάλυμνος*, 213-258.

Κατσιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής»: Κατσιώτη, Αγγελική. «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα». *ΑΔ* 51-52 (1996-1997), Μελέτες: 269-302.

Κατσιώτη, «Άγιος Νικόλαος στα Χείλη της Τήλου»: Κατσιώτη, Αγγελική. «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14ου-15ου αιώνα στα Δωδεκάνησα. Ο ησυχασμός και οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Χείλη της Τήλου». *ΑΔ* 54 (1999), Μελέτες: 327-342.

Κατσιώτη, «Άγιος Γεώργιος Πλακωτός»: Κατσιώτη, Αγγελική. «Οι παλαιότερες τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Πλακωτού στη Μαλώνα της Ρόδου». *ΔΧΑΕ* ΚΓ΄ (2002): 105-120.

Κατσιώτη, «Χάλκινος λιτανευτικός σταυρός»: Κατσιώτη, Αγγελική. «Χάλκινος λιτανευτικός σταυρός από τη Νίσυρο με παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ. Η πιθανή προέλευσή του». Στο *Χάρις Χαίρε*, τ. Α΄, 471-485.

Κατσιώτη, *Ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου*: Κατσιώτη, Αγγελική. *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*. Αθήνα, 1998.

Κεφαλά, «Οι δράκοντες των υδάτων»: Κεφαλά, Κωνσταντία. «Οι δράκοντες των υδάτων. Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας της Βάπτισης με αφορμή τα παραδείγματα της Δωδεκανήσου». Στο *Χάρις Χαίρε,* τ. Β΄, 421-433.

Κόλλιας, «Ἰχνογράφημα τῆς Τήλου»: Ηλίας Κόλλιας, «Ἰχνογράφημα τῆς Τήλου», *ΔωδΧρ* τ. Γ΄ (1974): 1-32.

Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*: Ηλίας Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποτοκρατίας. Ο Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα και η Αγία Τριάδα (Ντολαπλί Μετζίντ) στη μεσαιωνική πόλη*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1986.

Κόλλιας, «Οικισμοί, κάστρα και μοναστήρια της μεσαιωνικής Κω»: Κόλλιας, Ηλίας. «Οικισμοί, κάστρα και μοναστήρια της μεσαιωνικής Κω», στο Αλευρά, Λαιμού και Σημαντώνη, *Ιστορία-τέχνη-αρχαιολογία της Κω*, 291-320.

Κόλλιας, *Πάτμος*: Κόλλιας, Ηλίας. *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Πάτμος*. Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Μέλισσα, 1986.

Κόλλιας, «Τοιχογραφίες»: Κόλλιας, Ηλίας. «Τοιχογραφίες». Στο Κομίνης, *Θησαυροί της Μονής Πάτμου*, 57-69.

Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου*: Κόλλιας, Ηλίας. *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το παλάτι του μεγάλου μαγίστρου.* Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1994.

Κόλλιας, «Σχεδίασμα της Καλύμνου»: Κόλλιας, Ηλίας. «Σχεδίασμα της αρχαιολογίας και τέχνης της Καλύμνου από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια μέχρι το τέλος της Ιπποτοκρατίας (1522)». Στο *Κάλυμνος*, 23-50.

Κόλλιας, «Άγιος Φανούριος»: Κόλλιας, Ηλίας. «Άγιος Φανούριος: ένας μεταλλαγμένος άγιος». Στο *Χάρις Χαίρε*, τ. Β΄, 285-305.

Κόλλιας, *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ.*: Κόλλιας, Ηλίας, επιμ. *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ. μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1522). Παλάτι Μεγάλου Μαγίστρου.* Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2004.

Κομίνης, *Θησαυροί της Μονής Πάτμου*: Κομίνης, Αθανάσιος, επιμ. *Οι Θησαυροί της Μονής Πάτμου.* Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1988.

Κουκιάρης, «Η σύναξη των Ο΄»: Κουκιάρης, Σίλας, αρχιμανδρίτης. «Η σύναξη των Ο΄ στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία». *Κληρονομία* 18 (1986): 289-304.

Κουκιάρης, *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων*: Κουκιάρης, Σίλας, αρχιμανδρίτης. *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*. Αθήνα – Γιάννινα: Εκδόσεις Δωδώνη, 1989.

Κουκιάρης, «Άγιος Νικόλαος στου Βλαχιώτη»: Κουκιάρης, Σίλας, αρχιμανδρίτης. «Ο Άγιος Νικόλαος στου Βλαχιώτη». Στο *Αντίφωνον*, 246-256.

Κουκιάρης, «Δύο ναοί»: Κουκιάρης, Σίλας, αρχιμανδρίτης. «Δύο ναοί στο μετόχι της μονής Πάτμου, στο Άργος Καλύμνου και ο Άγιος Παντελεήμων στο Βαθύ Καλύμνου». Στο *Κάλυμνος,* 149-185.

Κουκούλης και Οικονόμου, «Δύο βυζαντινοὶ ναοὶ τῶν Μεθάνων»: Κουκούλης, Θεόδωρος και Μαριάννα Οικονόμου. «Δύο βυζαντινοὶ ναοὶ τῶν Μεθάνων: Ἅγιος Δημήτριος καὶ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος». *Πελοποννησιακὰ* 22 (1996-1997): 221-276.

Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, «Το σπήλαιο των Αγίων Θεοδώρων»: Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Ευτυχία. «Το σπήλαιο των Αγίων Θεοδώρων». Στο Bakirtzis, *Byzantine Thrace,* 279-302.

Κωνσταντινίδη, «Ὁ Ἅγιος Μάμας στὸν Καραβᾶ»: Κωνσταντινίδη, Χαρά. «Ὁ Ἅγιος Μάμας στὸν Καραβᾶ Κούνου Μέσα Μάνης (1232)». *ΛακΣπ* 10 (1990): 141-165.

Κωνσταντινίδη, *Ο ναός της Φανερωμένης*: Κωνσταντινίδη, Χαρά. *Ο ναός της Φανερωμένης στα Φραγκουλιάνικα της Μέσα Μάνης*. Αθήνα: Εταιρεία Λακωνικών Σπουδών, 1998.

Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*: Κωνσταντινίδη, Χαρά. *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Εκδόσεις Π. Κυριακίδη, 2008.

Λαΐου, *Οικονομική ιστορία του Βυζαντίου από τον 7ο έως τον 15ο αιώνα*: Λαΐου, Αγγελική, επιμ. *Οικονομική ιστορία του Βυζαντίου από τον 7ο έως τον 15ο αιώνα*, τ. Β΄. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2010.

Λασσιθιωτάκης, «Δύο ἐκκλησίες»: Λασσιθιωτάκης, Κωνσταντίνος. «Δύο ἐκκλησίες στὸ νομό Χανίων». *ΔΧΑΕ* Β΄ (1960-1961): 9-51.

Λασσιθιωτάκης, «Ἐκκλησίες τῆς δυτικῆς Κρήτης»: Λασσιθιωτάκης, Κωνσταντίνος. «Ἐκκλησίες τῆς δυτικῆς Κρήτης, Δ΄,Ἐπαρχία Σελίνου». *ΚρητΧρ* 22 (1970): 133-210.

Λιβέρη, «Γεωργικά εργαλεία»: Λιβέρη, Αγγελική. «Βυζαντινά γεωργικά εργαλεία και μηχανές». *ΔΧΑΕ* ΚΑ΄ (2000): 275-286.

Μανάφης, *Σινά. Οι Θησαυροί της Μονής*: Μανάφης, Κωνσταντίνος, επιμ. *Σινά. Οι Θησαυροί της Ιεράς Μονής Αγίας Αικατερίνης*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1990.

Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος*: Μαντάς, Απόστολος. *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2001.

Μαυρομμάτης και Νικολάου, *Μανουήλ Πανσέληνος*: Μαυρομμάτης, Λεωνίδας και Κατερίνα Νικολάου, επιμ. *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου*. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 1999.

Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες»: Μητσάνη, Αγγελική. «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες κατά το 13ο αιώνα». *ΔΧΑΕ* ΚΑ΄ (2000): 93-122.

Μητσάνη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Μαύρικα»: Μητσάνη, Αγγελική. «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Μαύρικα στην Αίγινα». *ΑΔ* 56 (2001), Μελέτες: 365-382.

Μουρίκη, «Σπηλιά Πεντέλης»: Μουρίκη, Ντούλα. «Οἱ βυζαντινές τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς Πεντέλης». *ΔΧΑΕ* Ζ΄ (1973-1974): 79-119.

Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα*: Μουρίκη, Ντούλα. *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι Μεγαρίδος*. Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1978.

Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*: Μουρίκη, Ντούλα. *Τα Ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, τ. Ι, ΙΙ. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 1985.

Μουρίκη, «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής Θεολόγου»: Μουρίκη, Ντούλα. «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μονής Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο. Το εικονογραφικό πρόγραμμα, η αρχική αφιέρωση του παρεκκλησίου και ο χορηγός». *ΔΧΑΕ* ΙΔ΄ (1987-1988): 205-263.

Μουτσόπουλος και Δημητροκάλλης, *Γεράκι*: Μουτσόπουλος, Νικόλαος και Γεώργιος Δημητροκάλλης. *Γεράκι. Οἱ ἐκκλησίες τοῦ οἰκισμοῦ*. Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1981.

Μπακούρου, «Ἀσκηταριὰ τῆς Λακωνίας»: Μπακούρου, Αιμιλία. «Τοιχογραφίες ἀπὸ δύο ἀσκηταριὰ τῆς Λακωνίας». Στο *Πρακτικὰ τοῦ Α΄ Τοπικοῦ Συνεδρίου Λακωνικῶν Μελετῶν (Μολάοι, 5-7 Ἰουνίου 1982)*. Αθήνα: Εταιρεία Λακωνικών Σπουδών, 1982-1983, 404-440.

Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*: Μπαλτογιάννη, Χρυσάνθη. *Εικόνες. Μήτηρ Θεού*. Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ, 1994.

Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες»: Μπίθα, Ιωάννα. «Ενδυματολογικές μαρτυρίες στις τοιχογραφίες της μεσαιωνικής Ρόδου (14ος αι.-1523)». Στο *Ρόδος 2.400 χρόνια*, τ. Β΄, 429-448.

Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες στην Κω»: Μπίθα, Ιωάννα. «Ενδυματολογικές μαρτυρίες, αφιερωτές και βυζαντινές τοιχογραφίες στην Κω». Στο *Χάρις Χαίρε*, τ. Α΄, 341-357.

Μπορμπουδάκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου»: Μπορμπουδάκης, Μανόλης. «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλλια». *2ο ΣΒΜΑΤ* (1982): 64-65.

Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου»: Μπορμπουδάκης, Μανόλης. «Ο ναός του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλλια Αποκορώνου». Στο *Πεπραγμένα Ι΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2006)*. Χανιά: Φιλολογικός Σύλλογος ο «Χρυσόστομος», 2011, τ. Β2, 273-316.

Νικονάνος, *Βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλίας*: Νικονάνος, Νικόλαος. *Βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλίας. Ἀπό τό 10ο αἰῶνα ἕως τήν κατάκτηση τῆς περιοχῆς ἀπό τούς Τούρκους τό 1393. Συμβολή στή βυζαντινή ἀρχιτεκτονική*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 1979.

Ξυγγόπουλος, «Τὸ ἀνάγλυφον τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων»: Ξυγγόπουλος, Ανδρέας. «Τὸ ἀνάγλυφον τῶν

Ἁγίων Ἀναργύρων εἰς τὸν Ἅγιον Μᾶρκον τῆς Βενετίας». *ΑΔ* 20 (1965), Μελέται: 84-95.

Ορλάνδος, «Μνημεῖα τῆς Ρόδου»: Ορλάνδος, Αναστάσιος Κ. «Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ρόδου». *ABME* Στ΄ (1948): 56-112.

Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου»: Ορλάνδος, Αναστάσιος Κ. «Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ρόδου». *ABME* Στ΄ (1948): 112-215.

Ορλάνδος, *Παρηγορήτισσα*: Ορλάνδος, Αναστάσιος Κ. *Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης.* Αθήνα, 1963.

Ορλάνδος, *Ἡ μονὴ τοῦ Θεολόγου Πάτμου*: Ορλάνδος, Αναστάσιος Κ. *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών, 1970.

Παναγιωτίδη, «Οἱ τοιχογραφίες τῆς κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου»: Παναγιωτίδη, Μαρία. «Οἱ τοιχογραφίες τῆς κρύπτης τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὰ Καμπιὰ τῆς Βοιωτίας». Στο *Actes du XVe CIEB,* τ. IIB. Athènes, 1981.

Πανσελήνου, «Ἅγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά»: Πανσελήνου, Ναυσικά. «Ἅγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά Αττικής». *ΔΧΑΕ* ΙΔ΄ (1987-1988): 173-187.

Παπάγγελος, *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*: Παπάγγελος, Ιωακείμ, επιμ. *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση-ιστορία-τέχνη*. Άγιον Όρος: Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, 1996.

Παπαγεωργίου, «Ἰδιάζουσαι τοιχογραφίαι»: Παπαγεωργίου, Αθανάσιος. «Ἰδιάζουσαι βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τοῦ 13ου αἰῶνος ἐν Κύπρῳ». Στο *Πρακτικὰ τοῦ Πρώτου Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου (Λευκωσία, 1969).* Λευκωσία: Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 1972, 201-212.

Παπαγεωργίου, «Ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἀρχαγγέλου»: Παπαγεωργίου, Αθανάσιος. «Ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἀρχαγγέλου, Κάτω Λεύκαρα». *RDAC* 1990: 189-230.

Παπαγεωργίου, *Εἰκόνες τῆς Κύπρου*: Παπαγεωργίου, Αθανάσιος. *Εἰκόνες τῆς Κύπρου.* Λευκωσία: Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου, 1991.

Παπαγεωργίου, «Λαξευτὰ ασκητήρια»: Παπαγεωργίου, Αθανάσιος. «Λαξευτὰ ασκητήρια και μοναστήρια της Κύπρου». *Επετηρίς Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 4. Λευκωσία, 1999 (ανάτυπο), 33-70.

Παπαδάκη-Oekland, «Ἡ Κέρα τῆς Κριτσᾶς»: Παπαδάκη-Oekland, Στέλλα. «Ἡ Κέρα τῆς Κριτσᾶς. Παρατηρήσεις στή χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν της». *ΑΔ* 22 (1967), Μελέται: 87-112.

Παπαδάκη-Oekland, «Από τη ζωή των ζωγράφων»: Παπαδάκη-Oekland, Στέλλα. «Από τη ζωή των ζωγράφων στην Κρήτη κατά τους πρώτους αιώνες της Ενετοκρατίας». Στο *Πεπραγμένα Η΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου,* τ. Β2. Ηράκλειο: Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 2000, 155-176.

Παπαδοπούλου, *Βυζάντιο και Σερβία*: Παπαδοπούλου, Ευτυχία, επιμ. *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ΄ αιώνα* [Διεθνή Συμπόσια 3]. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, 1996.

Παπαδοπούλου και Καραμπερίδη, *Μνημεία της Ηπείρου*: Παπαδοπούλου, Βαρβάρα και Αργυρώ Καραμπερίδη, επιμ. *Τα βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου.* Ιωάννινα: Υπουργείο Πολιτισμού, 8η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, 2008.

Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*: Παπαζώτος, Θανάσης. *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος-18ος αι.). Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης.* Αθήνα: Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1994.

Παπαμαστοράκης, «Ἅγιος Δημήτριος του Κατσούρη»: Παπαμαστοράκης, Τίτος. «Ἅγιος Δημήτριος του Κατσούρη: το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλλου». Στο Χρυσός, *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου,* 419-454.

Παπαμαστοράκης, «Εικαστικό εγκώμιο»: Παπαμαστοράκης, Τίτος. «Ένα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου: Οι εξωτερικές τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά». *ΔΧΑΕ* ΙΕ΄ (1989-1990): 221-240.

Παπαμαστοράκης, «Ιστορίες και ιστορήσεις»: Παπαμαστοράκης, Τίτος. «Ιστορίες και ιστορήσεις βυζαντινών παλλικαριών». *ΔΧΑΕ* Κ΄ (1998): 222-228.

Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*: Παπαμαστοράκης, Τίτος. *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο.* Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 2001.

Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου*: Παπαχριστοδούλου, Χριστόδουλος. *Ιστορία της Ρόδου από τους προϊστορικούς χρόνους έως την ενσωμάτωση της Δωδεκανήσου (1948).* Αθήνα: Δήμος Ρόδου, 1994².

Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό*: Παπαχριστοδούλου, Χριστόδουλος. *Τοπωνυμικό της Ρόδου.* Ρόδος: Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Δωδεκανήσου, 1996².

Πελεκανίδης, *Καστορία*: Πελεκανίδης, Στυλιανός. *Καστορία,* τ. Ι, *Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι, Πίνακες.* Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1953.

Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*: Πελεκανίδης, Στυλιανός και Μανόλης Χατζηδάκης, *Καστοριά.* Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Μέλισσα, 1985.

Πέννα, «Παλαιοχριστιανική και βυζαντινή Χίος»: Πέννα, Βασιλική. «Παλαιοχριστιανική και βυζαντινή Χίος». Στο *Τα μνημεία της Χίου. Χίος: Ιστορία και τέχνη.* Χίος, 1988, 51-90.

Πεπραγμένα τοῦ Θ΄ Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου*: Πεπραγμένα τοῦ Θ΄ Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 12-19 Ἀπριλίου 1953).* Αθήνα: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1955.

Πεπραγμένα του Ε΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου: *Πεπραγμένα του Ε΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Άγιος Νικόλαος, 25 Σεπτεμβρίου-1 Οκτωβρίου 1981).* Ηράκλειο: Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, 1985.

Πεπραγμένα του Ζ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου: *Πεπραγμένα του Ζ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ρέθυμνο, 25-31 Αυγούστου 1991).* Ρέθυμνο: Δήμος Ρεθύμνης, 1985.

Πρακτικά τοῦ Α΄ Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου: *Πρακτικά τοῦ Α΄ Διεθνοῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου (Λευκωσία, 14-19 Απριλίου 1969).* Λευκωσία: Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 1972.

Πρακτικά του Β΄ Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου: *Πρακτικά του Β΄ Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία, 20-25 Απριλίου 1982).* Λευκωσία: Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 1986.

Πρακτικά του Γ΄ Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου: *Πρακτικά του Γ΄ Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία, 16-20 Απριλίου 1996).* Λευκωσία, 2001.

Ρόδος 2.400 χρόνια*: Ρόδος 2.400 χρόνια. Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψη από τους Τούρκους (1532), Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο (Ρόδος, 24-29 Οκτωβρίου 1993), Πρακτικά.* Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2000, τ. Β΄, 375-386.

Σαββίδης, «Η Ρόδος καί ἡ δυναστεία τῶν Γαβαλάδων»: Σαββίδης, Αλέξιος. «Ἡ Ρόδος καί ἡ δυναστεία τῶν Γαβαλάδων τήν περίοδον 1204-1250 μ.Χ.». *ΔΙΕΕ* 24 (1981): 358-376.

Σαββίδης, «Η βυζαντινή δυναστεία των Γαβαλάδων»: Σαββίδης, Αλέξιος. «Η βυζαντινή δυναστεία των Γαβαλάδων και η ελληνοϊταλική διαμάχη για τη Ρόδο τον 13ο αιώνα». *Βυζαντινά* 12 (1983): 405-428.

Σαββίδης, *Βυζαντινά στασιαστικά κινήματα*: Σαββίδης, Αλέξιος. *Βυζαντινά στασιαστικά και αυτονομιστικά κινήματα στα Δωδεκάνησα και στη Μικρά Ασία (1189-1240).* Αθήνα: Εκδόσεις Δόμος, 1987.

Σαββίδης, «Η γενουατική κατάληψη της Ρόδου»: Σαββίδης, Αλέξιος. «Η γενουατική κατάληψη της Ρόδου το 1248-1250 μ.Χ.». *Παρνασσός* ΛΒ΄ (1990): 183-199.

Σιγάλα, «Παναγία η Εννιαμερίτισσα»: Σιγάλα, Μαρία. «Η Παναγία η Οδηγήτρια ή Εννιαμερίτισσα στη Χάλκη της Δωδεκανήσου (1367)». *ΑΔ* 55 (2000), Μελέτες: 329-382.

Σιγάλα, «Η μεσαιωνική Χάλκη Δωδεκανήσου»: Σιγάλα, Μαρία. «Η μεσαιωνική και μεταβυζαντινή Χάλκη μέσα από τα κυριότερα μνημεία της». *ΔωδΧρ* ΚΒ΄ (2008): 95-120.

Σιγάλα, «Τα Κελλιά της Χάλκης»: Σιγάλα, Μαρία. «Τα Κελλιά της Χάλκης Δωδεκανήσου. Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών και η σημασία τους». *ΔΧΑΕ* Λ΄ (2009): 149-158.

Σιώμκος, «Εικονιστικός τύπος αγίου Δημητρίου»: Σιώμκος, Νικόλαος. «Σχετικά με την προέλευση ενός ιδιόμορφου εικονιστικού τύπου του αγίου Δημητρίου». *Βυζαντινά* 26 (2006): 293-318.

Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Ρεθύμνου:* Σπαθαράκης, Ιωάννης. *Βυζαντινές τοιχογραφίες νομού Ρεθύμνου.* Ρέθυμνο: Εκδόσεις Μίτος, 1999.

Σωτηρίου, «Ἡ Ὁμορφη Ἐκκλησιά»: Σωτηρίου, Γεώργιος. «Ἡ Ὁμορφη Ἐκκλησιά Αἰγίνης». *ΕΕΒΣ* Β΄ (1925): 242-276.

Σωτηρίου, «Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης»: Σωτηρίου, Μαρία. «Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ βυζαντινοῦ ναϋδρίου τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης». *ΔΧΑΕ* Γ΄ (1962-1963): 175-202.

Σωτηρίου, *Εἰκόνες Σινᾶ*: Σωτηρίου, Γιώργος και Μαρία. *Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ*, τ. Α΄ και Β΄. Αθήνα: Institut français d'Athènes, 1956, 1958.

Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου*: Τσιγαρίδας, Ευθύμιος Ν. *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα.* Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1986.

Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*: Τσιτουρίδου, Άννα. *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα.* Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1986.

Φιλήμονος-Τσοποτού, Σταμπολίδης και Τασούλας, *Άγονη Γραμμή*: Φιλήμονος-Τσοποτού, Μελίνα, Νικόλαος Σταμπολίδης και Γιώργος Τασούλας, επιμ. *Άγονη Γραμμή. Ένα αρχαιολογικό ταξίδι στο Καστελλόριζο, στη Σύμη, στη Χάλκη, στην Τήλο και τη Νίσυρο, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης*, κατάλογος έκθεσης. Αθήνα: Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού, 2011.

Φωσκόλου, *Η Όμορφη Εκκλησιά*: Φωσκόλου, Βασιλική. *Η Όμορφη Εκκλησιά στην Αίγινα. Εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση των τοιχογραφιών.* Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2000.

***Χάρις Χαίρε*:** *Χάρις Χαίρε, Μελέτες στη μνήμη της Χάρις Κάντζια,* τ. Α΄-Β΄. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αιγαιακών Σπουδών, 2004.

Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*: Χατζηδάκη, Νανώ. *Ελληνική τέχνη, Βυζαντινά ψηφιδωτά.* Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1994.

Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*: Χατζηδάκη, Νανώ. *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα, Όσιος Λουκάς.* Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Μέλισσα, 1996.

Χατζηδάκης, «Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου»: Χατζηδάκης, Μανόλης. «Ἐκ τῶν Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου». *ΕΕΒΣ* ΙΔ΄ (1938): 393-414.

Χατζηδάκης, «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό»: Χατζηδάκης, Μανόλης. «Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό». *ΔΧΑΕ* Α΄ (1959): 87-107.

Χατζηδάκης, *Νάξος*: Χατζηδάκης, Μανόλης, επιμ. *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα, Νάξος.* Αθήνα: Εκδοτικός οίκος Μέλισσα, 1989.

Χατζηδάκης και Μπίθα, *Κύθηρα*: Χατζηδάκης, Μανόλης και Ιωάννα Μπίθα. *Κύθηρα. Ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Ελλάδος.* Αθήνα: Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Ακαδημία Αθηνών, 1997.

Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες»: Χριστοφοράκη, Ιωάννα. «Χορηγικές μαρτυρίες στους ναούς της μεσαιωνικής Ρόδου (1204-1522)». Στο *Ρόδος 2.400 χρόνια,* τ. Β΄, 449-464.

Χρυσός, *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*: Χρυσός, Ευάγγελος, επιμ. *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου (Άρτα, 27-31 Μαΐου 1990).* Αθήνα: Μουσικοφιλολογικός Σύλλογος Άρτας ο «Σκουφάς», Εκδόσεις Βασιλόπουλος, 1992.

***Actes du XIVe CIEB*:** *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines, Bucarest, 1971*, τ. I-III. Bucarest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974.

***Actes du XVe CIEB*:** *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines,* Athènes, septembre 1976, τ. I-IIA,B. Athènes : Association Internationale des Études Byzantines, 1979, 1981.

***Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses*:** *Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses, München, 1958*. München: C.H. Beck, 1960.

Albani, *Panagia Chrysaphitissa-Kirche*: Albani, Jenny. *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien.* Athen: Christliche Archäologische Gesellschaft, 2000.

Angiolini Martinelli, «S. Giovanni Vardas»: Angiolini Martinelli, Patrizia. «Gli affreschi della chiesa di S. Giovanni Vardas ad Apolakkia. Note preliminari». *CorsiRav* 42 (1995): 553-563.

Bakalova, *Église ossuaire*: Bakalova, Elka. *Église ossuaire de Batchkovo.* Sofia: Bulgarski khudozhnik, 1977 (βουλγαρικά με γαλλική περίληψη).

Bakalova, *Bachkovo*: Bakalova, Elka κ.ά. *The Ossuary of the Bachkovo Monastery.* Plovdiv: Pygmalion, 2003.

Bakirtzis, *Byzantine Thrace:* Bakirtzis, Charalambos, επιμ. *Byzantine Thrace, Image and Character, First International Symposium for Thracian Studies (Komotini, May 28th-31st 1987)*, τ. 1-2. Amsterdam: A. M. Hakkert, 1989 [=*ByzF* 14 (1989)].

Belting, Mouriki και Mango, *Pammakaristos*: Belting, Hans, Doula Mouriki και Cyril Mango, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul* [DOS 15]. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1978.

Bissinger, *Kreta*: Bissinger, Manfred. *Kreta. Byzantinishe Wandmalerei.* München: Editio Maris, 1995.

Boyd, «Panagia Amasgou»: Boyd, Susan. «The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus and Its Wallpaintings». *DOP* 28 (1974): 276-349.

Brandi, «La capella rupestre»: Brandi, Cesare. «La capella rupestre del monte Paradiso». *Memorie dell'Istituto Storico-Archeologico di Rodi* (a cura dell'Instituto FERT) III (1938): 7-13.

Chassoura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos*: Chassoura, Olympia, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos-Laconie*. Athènes, 2002.

Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale»: Chatzidakis, Manolis. «Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce». Στο *Symposium de Sopoćani*, 59-73.

Chatzidakis, «L'évolution de l'icône»: Chatzidakis, Manolis. «L'évolution de l'icône aux 11e-13e siècles et la transformation du templon». Στο *Actes du XVe CIEB*, τ. I, 331-366.

Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*: Chatzida-

kis-Bacharas, Theano. *Les peintures murales de Hosios Loukas : Les chapelles occidentales*. Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 1982.

Coumbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara*: Coumbaraki-Pansélinou, Nafsika. *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge à Mérenta, Deux monuments du XIIIe siècle en Attique.* Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, 1976.

Cutler, «Art in Byzantine Society»: Cutler, Anthony. «Art in Byzantine Society: Motive Forces of Byzantine Patronage». Στο *Akten der XVI. Internationaler Byzantinistenkongress.* Wien, 1981 [=*JÖB* 31/2 (1982)], 759-787.

Damianos, Archbishop of Sinai, «The Medical Saints»: Damianos, Archbishop of Sinai. «The Medical Saints of the Orthodox Church in Byzantine Art». 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 des Wissenschaften, 2007.

Deichmann, *Ravenna*: Deichmann, Friedrich Wilhelm. *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna.* Baden-Baden: Grimm, 1958.

Deliyanni-Dori, «Eine Gruppe»: Deliyanni-Dori, Helen. «Eine Gruppe von drei ausgemalten Kirchen (14./15. Jahrhundert) im Despotat von Morea: Das Werk einer lokalen Malerwerkstatt?». Στο Koch, *Byzantinische Malerei,* 41-55.

Demus, *Norman Sicily*: Demus, Otto. *The Mosaics of Norman Sicily.* London: Routledge and Kegan Paul, 1949.

Demus, *Mosaic Decoration*: Demus, Otto. *Byzantine Mosaic Decoration.* London: Routledge and Kegan Paul, 1953².

Diez και Demus, *Byzantine Mosaics*: Diez, Ernst και Otto Demus. *Byzantine Mosaics in Greece: Daphni and Hosios Lucas.* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931.

Dimitrov, *Boyana Church*: Dimitrov, Bozhidar. *St. Nicholas and St. Panteleimon, Boyana Church,* National Museum of History. Sofia: Borina, 1994.

Djurić, *Byzantinische Fresken*: Djurić, Vojislav. *Byzantinische Fresken in Jugoslawien.* München: Hirmer Verlag, 1976.

Djurić, «La peinture murale byzantine»: Djurić, Vojislav. «La peinture murale byzantine. XIIe et XIIIe siècles». Στο *Actes du XVe CIEB*, τ. I, 159-252.

Djurić, *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle*: Djurić, Vojislav, επιμ. *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle.* Beograd : Srpska Akademija Nauka i Umetnosti, 1989.

Dufrenne, «L'enrichissement du programme iconographique»: Dufrenne, Suzy. «L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle». Στο *Symposium de Sopoćani,* 35-46.

Dufrenne, *Les programmes iconographiques*: Dufrenne, Suzy. *Les programmes iconographiques des églises de Mistra.* Paris : Klincksieck, 1970.

Eastmond, *Art and Identity*: Eastmond, Anthony. *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium. Hagia Sophia and the Empire of Trebizond* [Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs 10]. Aldershot: Ashgate 2004.

Evans και Wixom, *The Glory of Byzantium*: Evans, Helen C. και William D. Wixom, επιμ. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, 843-1261.* New York: Metropolitan Museum of Art, 1997.

Evans, *Faith and Power*: Evans, Helen C., επιμ. *Byzantium. Faith and Power (1261-1557).* New York: Metropolitan Museum of Art, 2004.

Frantz, «Byzantine Illuminated Ornament»: Frantz, Alison. «Byzantine Illuminated Ornament». *ArtB* 16 (1934): 43-76.

Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta*: Gallas, Klaus, Klaus Wessel και Manolis Borboudakis, *Byzantinisches Kreta.* München: Hirmer Verlag, 1983.

Gerstel, *Eucharistic Sacrifice*: Gerstel, Sharon. *Monumental Painting and Eucharistic Sacrifice in the Byzantine Sanctuary: The Example of Macedonia.* Dissertation, Institute of Fine Arts, New York, 1993.

Gerstel, «Female Piety»: Gerstel, Sharon. «Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium». *DOP* 52 (1998): 89-111.

Gerstel, «The Byzantine Village Church»: Gerstel, Sharon. «The Byzantine Village Church: Observations on Its Location and on Agricultural Aspects of Its Program». Στο *Les villages dans l'empire byzantin (IVe-XVe siècle),* επιμ. Jacques Lefort, Cécile Morrisson και Jean-Pierre Sodini [Réalités Byzantines 11]. Paris : Lethielleux, 2005, 165-178.

Gerstel, «Late Byzantine Sanctuary Screen»: Gerstel, Sharon. «An Alternative View of the Late Byzan-

tine Sanctuary Screen». Στο Gerstel, *Thresholds of the Sacred*, 137-161.

Gerstel, *Thresholds of the Sacred*: Gerstel, Sharon, επιμ. *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2006.

Grabar, *La peinture en Bulgarie*: Grabar, André. *La peinture religieuse en Bulgarie*, τ. I-II. Paris : Paul Geuthner, 1928.

Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*: Grabar, André. *L'empereur dans l'art byzantin.* Paris : Les Belles Lettres, 1936.

Grabar και Hubert, *Synthronon:* Grabar, André και Jean Hubert. *Synthronon, Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge, Recueil des Études* [Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 2]. Paris : Klincksieck, 1968.

Grigoriadou-Cabagnols, «Samari en Messénie»: Grigoriadou-Cabagnols, Helène. «Le décor peint de l'église de Samari en Messénie». *CahArch* 20 (1970): 177-196.

Grotowski, *Arms and Armour*: Grotowski, Piotr. *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261).* Leiden: Brill, 2010.

Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*: Hadermann-Misguich, Lydie. *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle.* Bruxelles : Éditions de Byzantion, 1975.

Hamann-Mac Lean και Hallensleben, *Die Monumentalmalerei:* Hamann-Mac Lean, Richard και Horst Hallensleben. *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert.* Gießen: Schmitz, 1963.

Iacobini και Della Valle, *L'arte di Bisanzio*: Iacobini, Antonio και Mauro della Valle, επιμ. *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi, 1261-1453.* Roma : Argos, 2001.

Jerphanion, *Églises rupestres*: De Jerphanion, Guillaume. *Les églises rupestres de Cappadoce,* I.1, I2, II1, II.2. Paris : Paul Geuthner, 1925, 1932, 1936, 1942.

Jolivet-Lévy, *Cappadoce*: Jolivet-Lévy, Catherine. *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords.* Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.

Jolivet-Lévy, «Images et espace cultuel à Byzance»: Jolivet-Lévy, Catherine. «Images et espace cultuel à Byzance : L'exemple d'une église de Cappadoce (Karşi Kilise, 1212)». Στο *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en occident, Études comparées*, επιμ. Michel Kaplan. Paris : Publications de la Sorbonne, 2001, 163-181.

Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*: Kalopissi-Verti, Sophia. *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien* [Miscellanea Byzantina Monacensia 20]. München, 1975.

Kalopissi-Verti, «Osservazioni iconografiche»: Kalopissi-Verti, Sophia. «Osservazioni iconografiche sulla pittura monumentale della Grecia durante il XIII secolo». *CorsiRav* 31 (1984): 191-220.

Kalopissi-Verti, «Tendenze stilistiche»: Kalopissi-Verti, Sophia. «Tendenze stilistiche della pittura monumentale della Grecia durante il XIII secolo». *CorsiRav* 31 (1984): 221-253.

Kalopissi-Verti, «Kos tardoantica»: Kalopissi- Verti, Sophia. «Kos tardoantica e bizantina nelle scoperte archeologiche dal IV secolo al 1314». *CorsiRav* 38 (1991): 233-251.

Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*: Kalopissi-Verti, Sophia. *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece.* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie des Wissenschaften, 1992.

Kalopissi-Verti, «Painters»: Kalopissi-Verti, Sophia. «Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions». *CahArch* 42 (1994): 139-158.

Kalopissi-Verti, «Painters' Portraits in Byzantine Art»: Kalopissi-Verti, Sophia. «Painters' Portraits in Byzantine Art». *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994): 129-142.

Kalopissi-Verti, «Proskynetaria»: Kalopissi-Verti, Sophia. «The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception». Στο Gerstel, *Thresholds of the Sacred*, 107-132.

Kartsonis, *Anastasis*: Kartsonis, Anna. *Anastasis. The Making of an Image.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1986.

Kazhdan και Maguire, «Byzantine Hagiographical Texts»: Kazhdan, Alexander και Henry Maguire. «Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art». *DOP* 41 (1991): 1-22.

Kepetzi, «À propos d'une représentation du Jugement dernier»: Kepetzi, Victoria. «À propos d'une

représentation du Jugement dernier d'une église de Laconie». Στο Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Λαμπηδών,* τ. 1, 395-420.

Koch, *Byzantinische Malerei*: Koch, Guntram, επιμ. *Byzantinische Malerei, Bildprogramme-Ikonographie-Stil, Symposium in Marburg vom 25.-29.6.1997*. Wiesbaden: Reichert, 2000.

Korać, *Studenica et l'art byzantin*: Korać, Vojislav, επιμ. *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200, Septembre 1986.* Beograd: Academie Serbe des Sciences et des Arts, 1988.

Koumoussi, *Transfiguration de Pyrgi*: Koumoussi, Anastasia. *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Saint-Thècle en Eubée. Rapports avec l'art occidental.* Athènes: Université d'Athènes, Faculté des Lettres, 1987.

Kyritses, *Byzantine Aristocracy*: Kyritses, Demetrios. *The Byzantine Aristocracy in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries.* Cambridge Mass.: Harvard University, 1997.

Lazarev, *Pittura bizantina*: Lazarev, Viktor. *Storia della pittura bizantina.* Torino: Einaudi, 1967.

Lojacono, «Pitture rodiote»: Lojacono, Pietro. «Pitture parietali bizantine rodiote». Στο *Studi Bizantini e Neoellenici, Atti dell' VIII Congresso Internazionale di Studi Bizantini (Palermo, 3-10 aprile 1951),* επιμ. Silvio Giuseppe Mercati, τ. II. Roma, 1953, 175-186.

Lojacono, «Il monastero di Tharì»: Lojacono, Pietro. «Il monastero di Tharì presso Alaerma nell'isola di Rodi». *Palladio, Rivista di Storia dell'Architettura* IV (ottobre-dicembre 1951), 153-160.

Maguire, «The Depiction of Sorrow»: Maguire, Henry. «The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art». *DOP* 31 (1977): 123-174.

Maguire, *Art and Eloquence*: Maguire, Henry. *Art and Eloquence in Byzantium.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.

Maguire, *Icons of Their Bodies*: Maguire, Henry. *Icons of Their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1996.

Maguire, *Byzantine Court Culture*: Maguire, Henry, επιμ. *Byzantine Court Culture from 820 to 1204.* Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1997.

Mango, «The Date of the Narthex Mosaics»: Mango, Cyril. «The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea». *DOP* 13 (1959): 245-252.

Mango και Hawkins, «The Hermitage of St. Neophytos»: Mango, Cyril και Ernest J. W. Hawkins. «The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings». *DOP* 20 (1966): 119-206.

Mango, *Saint Sophia at Istanbul*: Mango, Cyril. *Materials for the Study of the Mosaics of Saint Sophia at Istanbul.* Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1962.

Mijović, *Ménologe*: Mijović, Pavle. *Ménologe. Recherches iconographiques.* Beograd, 1973 (σερβικά με γαλλική περίληψη).

Millet, *Recherches*: Millet, Gabriel. *Recherches sur l'iconographie de l'évangile au XIVe, XVe et XVIe siècles.* Paris : Fontemoing (Éditions de Boccard successeur), 1916.

Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*: Millet, Gabriel και Anatole Frolow. *La peinture du moyen âge en Yougoslavie,* τ. I-IV. Paris : Éditions de Boccard, 1954-1969.

Moss και Kiefer, ***Byzantine East, Latin West*:** Moss, C. και K. Kiefer, επιμ. *Byzantine East, Latin West. Art Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995.

Mouriki, «Stylistic Trends»: Mouriki, Doula. «Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century». Στο *L'art byzantin au début du XIVe siècle, Symposium de Gračanica, 1973.* Beograd: Alexandros Press, 1978, 55-83.

Mouriki, «Panagia at Moutoullas»: Mouriki, Doula. «The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus». Στο *Byzanz und der Westen, Studien zur Kunst des europaïschen Mittelalters*, επιμ. Irmgard Hutter. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschalten, 1984,171-121.

Mouriki, «The Cult of Cypriot Saints»: Mouriki, Doula. «The Cult of Cypriot Saints in Medieval Cyprus as Attested by Church Decoration». Στο *Sweet Land of Cyprus, Papers Given at the Twenty-Fifth Jubilee Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham March 1991,* επιμ. Anthony A. M. Bryer και George S. Georghallides. Nicosia: Cyprus Research Center, 1993, 237-277.

Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa»: Nicolaïdès, Andréas. «L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre : Étude iconographique des fresques de 1192». *DOP* 50 (1996): 1-137.

Ousterhout και Brubaker, *Sacred Image*: Ousterhout, Robert και Leslie Brubaker, επιμ. *The Sacred Image, East and West.* Urbana: University of Illinois Press, 1995.

Panayotidi, «La peinture monumentale en Grèce»: Panayotidi, Maria. «La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843-1081)». *CahArch* 34 (1986): 75-108.

Panayotidi, «The Question of the Role of the Donor»: Panayotidi, Maria. «The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach». *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994): 143-156.

Panayotidi, «Quelques notes»: Panayotidi, Maria. «Quelques notes sur une petite église du XIVe siècle dans le Magne». *ByzSl* 56 (1995): 735-742.

Panayotidi, «Some Observations»: Panayotidi, Maria. «Some Observations on Thirteenth-Century Sinai Icons and Boyana Frescoes (1259)». Στο *The Boyana Church between the East and West in the Art of the Christian Europe*, επιμ. Bisserka Penkova. Sofia, 2011, 238-247.

Parani, *Reconstructing the Reality of Images*: Parani, Maria. *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries).* Leiden - Boston: Brill, 2003.

Papavassiliou και Archontopoulos, «Nouveaux éléments»: Papavassiliou, Eleni και Theodoros Archontopoulos, «Nouveaux éléments historiques et archéologiques de Rhodes à travers des fouilles dans la ville médiévale». *CorsiRav* 38 (1991): 307-350.

Patterson Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*: Patterson Ševčenko, Nancy. *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art.* Torino: Bottega d'Erasmo, 1983.

Patterson Ševčenko, *Illustrated Manuscripts*: Patterson Ševčenko, Nancy. *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion.* Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Patterson Ševčenko και Moss, *Medieval Cyprus*: Patterson Ševčenko, Nancy και Christopher Moss, επιμ. *Medieval Cyprus, Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1999.

Perreault, *Les femmes et le monachisme byzantin*: Perreault, Jacques Y., επιμ. *Les femmes et le monachisme byzantin, Actes du Symposium d'Athènes 1988.* Athènes : Canadian Archaeological Institute at Athens, 1991.

Piltz, «Middle Byzantine Court Coustume»: Piltz, Elizabeth. «Middle Byzantine Court Coustume». Στο Maguire, *Byzantine Court Culture*, 39-51.

Réau, *Iconographie*: Réau, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*, τ. I-III. Paris : Presses Universitaires de France, 1955-1959.

Restle, *Kleinasien*: Restle, Marcell. *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien.* Recklinghausen: Bongers, 1967.

Safran, *Heaven on Earth*: Safran, Linda, επιμ. *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium.* Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2000².

Savvides, «Rhodes from the End of the Gabalas Rule»: Savvides, Alexios. «Rhodes from the End of the Gabalas Rule to the Conquest by the Hospitallers, A.D. c.1250-1309». *Βυζαντινός Δόμος* 2 (1988): 199-232.

Schiller, *Ikonographie*: Schiller, Gertrud. *Ikonographie der christlichen Kunst.* Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1966-1991.

Schreiner, «Die topographische Notiz»: Schreiner, Peter. «Die topographische Notiz über Konstantinopel in der Pariser Suda-Handschrift. Eine Neuinterpretation». Στο *Αετός, Studies in Honour of Cyril Mango*, επιμ. Ihor Ševčenko και Irmgard Hutter. Stuttgart-Leipzig: B.G. Teubner, 1998, 273-283.

Sinkević, *Nerezi*: Sinkević, Ida. *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage.* Wiesbaden: Dr Ludwig Reichert Verlag, 2000.

Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*: Siomkos, Nikolaos. *L'église Saint-Étienne à Kastoria. Étude des différentes phases du décor peint (Xe-XIVe siècles)* [Βυζαντινά Κείμενα και Μελέται 38]. Thessalonique : Centre des Recherches Byzantines, 2005.

Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting*: Skawran, Karin. *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece.* Pretoria: University of South Africa, 1982.

Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*: Spatharakis, Ioannis. *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete.* Leiden: Alexandros Press, 2001.

Striker και Kuban, *Kalenderhane in Istanbul*: Striker, Cecil L. και Y. Doğan Kuban, *Kalenderhane in Istanbul: the Buildings, Their History, Architecture and Decoration : Final Reports on the Archaeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978.* Mainz: Phillip von Zabern, 1997.

Stylianou, *Painted Churches*: Stylianou, Andreas και Judith. *The Painted Churches of Cyprus.* London: Trigraph Ltd, 1985.

***Symposium de Sopoćani*:** *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani 1965.* Beograd : Faculté de

philosophie, Département de l'histoire de l'art, 1967.

Thierry, «L'art monumental en Asie Mineure»: Thierry, Nicole. «L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe au XIVe siècle». *DOP* 29 (1975): 73-111.

Tomeković, «Les répercussions du choix»: Tomeković, Svetlana. «Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse». *Zograf* 12 (1981): 25-42.

Tschilingirov, *Die Kunst in Bulgarien*: Tschilingirov, Assen. *Die Kunst des christlichen Mittelalters in Bulgarien, 4. bis 18. Jahrhundert.* München: C.H. Beck, 1979.

Underwood, ***The Kariye Djami:*** Underwood, Paul, επιμ. *The Kariye Djami*, τ. 4, *Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background.* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1975.

Underwood, «Iconography of Ministry Cycles»: Underwood, Paul. «Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles». Στο ο ίδιος, *The Kariye Djami,* 243-302.

Walter, *Art and Ritual:* Walter, Christopher. *Art and Ritual of the Byzantine Church* [Birmingham Byzantine Series], επιμ. Robin Cormack. London: Variorum Publications, 1982.

Walter, *Warrior Saints*: Walter, Christopher. *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition.* Aldershot and Burlington, Vt.: Ashgate, 2003.

Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine:* Weitzmann, Kurt. *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, τ. I, *From the Sixth to the Tenth Century.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1976.

Weitzmann, «Byzantium and the West»: Weitzmann, Kurt. «Byzantium and the West Around the Year 1200». Στο *The Year 1200: A Symposium, The Metropolitan Museum of Art.* New York: Metropolitam Museum of Art, 1975 (=Kurt Weitzmann, *Art in the Medieval West and Its Contacts with Byzantium,* London: Variorum Reprints, 1982, IX), 53-73.

Weitzmann, «Icon Programs»: Weitzmann, Kurt. «Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai». *ΔΧΑΕ* ΙΒ΄ (1984): 63-116.

Weitzmann και Kessler, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination:* Weitzmann, Kurt και Herbert Kessler, επιμ. *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination.* Chicago – London: University of Chicago Press, 1971.

Weyl Carr, *Byzantine Illumination:* Weyl Carr, Annemarie. *Byzantine Illumination 1150-1250, The Study of a Provincial Tradition.* Chicago – London: University of Chicago Press, 1987.

Weyl Carr, «A Group of Provincial Manuscripts»: Weyl Carr, Annemarie. «A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century». *DOP* 36 (1982): 39-81.

Weyl Carr και Morrocco, *Lysi, Cyprus:* Weyl Carr, Annemarie και Lawrence Morrocco. *A Byzantine Masterpiece Recovered, the Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus.* Houston Texas: Menil Collection, 1991.

Wharton Epstein, «Column Churches»: Wharton Epstein, Anne. «The Fresco Decoration of the Column Churches, Göreme Valley, Cappadocia. A Consideration of Their Chronology and Their Models». *CahArch* 29 (1980-1981): 27-45.

Whittemore, *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul:* Whittemore, Thomas. *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul, Third Preliminary Report. The Imperial Portraits of the South Gallery*. Oxford: Oxford University Press, 1942.

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ

Φωτογραφικό Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου: Εικ. 4, 5, 6, 7, 8, 13, 18, 20, 21, 27, 45, 51, 52, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 82, 83, 85, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148.

Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών: Εικ. 3, 9, 10, 14, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 42, 46, 47, 48, 50, 53, 54, 55, 57, 62, 64, 71, 75, 78, 81, 84, 87, 89, 95, 101, 102, 103, 104, 108, 118, 119, 125, 126, 128, 138.

Εικ. 2: Ορλάνδος, «Μνημεῖα τῆς Ρόδου», 93 εικ. 78.

Εικ. 11: Ορλάνδος, *Ἡ μονή τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 78.

Εικ. 12: *Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες*, πίν. XI.

Εικ. 15: Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, πίν. 59.

Εικ. 16: *Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες*, εικ. 13γ.

Εικ. 17: Μπορμπουδάκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», εικ. 18.

Εικ. 19: Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης», *ΑΕ* 1957, πίν. 4.1.

Εικ. 22: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, εικ. 8.

Εικ. 26: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, πίν. 19α.

Εικ. 28: Μανόλης Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, εικ. σ. 70.

Εικ. 36: Dimitrov, *Boyana Church*, εικ. 5.

Εικ. 39: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, πίν. 84.

Εικ. 41: Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, πίν. 85.

Εικ. 43: Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», εικ. 17.

Εικ. 44: Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», εικ. 16.

Εικ. 49: Otto Demus, «Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts», *JÖB* 7 (1958): εικ. 7.

Εικ. 56: Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου», εικ. 7.

Εικ. 58: Ορλάνδος, *Ἡ μονή τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 6.

Εικ. 59: Brandi, «La capella rupestre», πίν. I.

Εικ. 69: Weyl Carr, «A Group of Provincial Manuscripts», εικ. 51.

Εικ. 72: *Faith and Power*, 362-363, αριθ. 220.

Εικ. 86: Ορλάνδος, «Μνημεῖα τῆς Ρόδου», 118 εικ. 105.

Εικ. 139: Παναγιωτίδη, «Άγιος Γεώργιος Λαθρήνου», εικ. 6, 7.

Εικ. 140: Φωτογραφία Αγγελικής Μητσάνη.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΣ

Η Κωνσταντία Κεφαλά γεννήθηκε το 1974 στη Φθιώτιδα. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου υποστήριξε τη διδακτορική της διατριβή το 2012. Η επιστημονική της δραστηριότητα επικεντρώνεται στη μελέτη της βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Από το 1996 υπηρετεί ως αρχαιολόγος στην Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου με έδρα τη Ρόδο και αντικείμενο ευθύνης κυρίως την αρχαιολογική προστασία της Πάτμου. Ασχολείται επίσης με τον σχεδιασμό εκπαιδευτικών προγραμμάτων, τη σύνταξη αρχαιολογικών μελετών, τη διοργάνωση μουσείων, εκθέσεων και άλλων επιστημονικών εκδηλώσεων στο ερευνητικό περιβάλλον της ίδιας Εφορείας. Είναι παντρεμένη με τον Γιάννη Χαλκίτη και μητέρα δύο παιδιών.

[kefaladina@gmail.com]

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ
ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΙΔΡΥΘΕΙΣΑ ΤΟ 1884

Ι. ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Οι τόμοι όλων των περιόδων του *Δελτίου*, πλην των εκάστοτε πέντε τελευταίων ετών, είναι αναρτημένοι στην ηλεκτρονική διεύθυνση http://epublishing.ekt.gr/

Ετήσια συνδρομή/Subscription: http://www.deltionchae.org/index.php/deltion/about/subscriptions

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α΄ (1884-1911)

Τεύχη 1-10 . . . . . έκαστο 3,00€

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β΄ (1924-1927)

Τεύχη 1-4 . . . . . έκαστο 3,00€

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Γ΄. ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Τόμος Α΄ (1932) . . . . . 4,00€
» Β΄ (1933) . . . . . —
» Γ΄ (1934-1936) . . . . . 4,00€
» Δ΄ (1936-1938) . . . . . 4,00€

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Δ΄

Τόμος Α΄ (1959), Στή μνήμη Ν. Βέη, 186 σελ., 58 πίν. . . . . 10,00€
» Β΄ (1960-1961), 232 σελ., 73 πίν. . . . . 10,00€
» Γ΄ (1962-1963), 244 σελ., 67 πίν. . . . . 10,00€
» Δ΄ (1964-1965), Στή μνήμη Γ. Σωτηρίου, 408 σελ., 93 πίν. . . . . 10,00€
» Ε΄ (1966-1969), Στή μνήμη Δ. Εὐαγγελίδη, 320 σελ., 115 πίν. . . . . 10,00€
» ΣΤ΄ (1970-1972), Στή μνήμη Π. Μιχελῆ, 254 σελ., 90 πίν. . . . . 10,00€
» Ζ΄ (1973-1974), Στή μνήμη A. Frolow, 212 σελ., 56 πίν. . . . . 10,00€
» Η΄ (1975-1976), Στή μνήμη V. N. Lazarev, 246 σελ., 17 πίν. . . . . 10,00€
» Θ΄ (1977-1979), Στή μνήμη Μαρίας Σωτηρίου, ις΄ + 328 σελ., 122 πίν. . . . . 10,00€
» Ι΄ (1980-1981), Στή μνήμη Ἀ. Ξυγγοπούλου, μ΄ + 384 σελ., 110 πίν. . . . . 10,00€
» ΙΑ΄ (1982-1983), Στή μνήμη Ἀ. Κ. Ὀρλάνδου, 288 σελ. μέ ἔνθετες εἰκόνες . . . . . 10,00€
» ΙΒ΄ (1984), Στήν ἑκατονταετηρίδα τῆς Χ.Α.Ε., 515 σελ. μέ ἔνθετες εἰκόνες . . . . . 10,00€
» ΙΓ΄ (1985-1986), Στη μνήμη Μ. Καλλιγά, 318 σελ. με ένθετες εικόνες. . . . . 15,00€
» ΙΔ΄ (1987-1988), 372 σελ. με ένθετες εικόνες . . . . . 15,00€
» ΙΕ΄ (1989-1990), Στη μνήμη Ι. Τραυλού, 288 σελ. με ένθετες εικόνες. . . . . 15,00€
» ΙΣΤ΄ (1991-1992), Στη μνήμη A. Grabar, 300 σελ. με ένθετες εικόνες . . . . . 15,00€
» ΙΖ΄ (1993-1994), Στη μνήμη Ντούλας Μουρίκη, 392 σελ. με ένθετες εικόνες . . . . . 25,00€
» ΙΗ΄ (1995), 208 σελ. με ένθετες εικόνες . . . . . 20,00€
» ΙΘ΄ (1996-1997), 415 σελ. με ένθετες εικόνες . . . . . 50,00€
» Κ΄ (1998-1999), Στη μνήμη Δ. Πάλλα, 422 σελ. με ένθετες εικόνες . . . . . 50,00€
» ΚΑ΄ (2000), 292 σελ. με ένθετες εικόνες. . . . . 38,00€
Εύρετήριο / Index (1884-2000) . . . . . 10,00€

Τα τεύχη 4, 5, 6.1, 6.2 και 10 της Α΄ περιόδου, το τεύχος 1 της Β΄ περιόδου και ο τόμος Β΄ της Γ΄ περιόδου έχουν εξαντληθεί.

Ι. ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ (συνέχεια)

Τόμος ΚΒ΄ (2001), Στη μνήμη Μ. Χατζηδάκη, 424 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 50,00€
» ΚΓ΄ (2002), 284 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 40,00€
» ΚΔ΄ (2003), Στη μνήμη Ν. Οικονομίδη, 424 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 40,00€
» ΚΕ΄ (2004), 240 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 40,00€
» ΚΣΤ΄ (2005), Στη μνήμη Γ. Γαλάβαρη, 418 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 40,00€
» ΚΖ΄ (2006), Στη μνήμη Ν. Β. Δρανδάκη, 524 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 50,00€
» ΚΗ΄ (2007), Στη μνήμη Π. Μ. Μυλωνά, 302 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 40,00€
» ΚΘ΄ (2008), Στη μνήμη Άννας Μαραβά-Χατζηνικολάου, 276 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 35,00€
» Λ΄ (2009), Στη μνήμη Η. Κόλλια, 320 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 35,00€
» ΛΑ΄ (2010), 198 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 35,00€
» ΛΒ΄ (2011), 214 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 35,00€
» ΛΓ΄ (2012), Στη μνήμη Δ. Κωνστάντιου, 476 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 50,00€
» ΛΔ΄ (2013), Στη μνήμη Τ. Παπαμαστοράκη, 448 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 50,00€
» ΛΕ΄ (2014), 434 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 50,00€
» ΛΣΤ΄ (2015), 384 σελ. με ένθετες εικόνες ..... 50,00€

ΙΙ. ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΑΙ ΕΠΙΓΡΑΦΑΙ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Τόμος Ι. Peloponnes, Fasc. A: *Isthmos, Korinthos*, von N. A. Bees (Βέης), Αθήνα 1941, XCII+128 σελ. ..... 10,00€
Τόμος Χ. Crete, Fasc. A: *The Greek Christian Inscriptions of Crete. IVth-IXth Century A.D.*, by A. C. Bandy, Αθήνα 1970, 156 σελ. ..... 10,00€

ΙΙΙ. ΤΕΤΡΑΔΙΑ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Ἁγ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα*, μέ ἀγγλική περίληψη, Ἀθήνα 1972, 150 σελ., 58 πίν., http://epublishing.ekt.gr/el/9383 ..... —
Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Αθήνα 1982, 220 σελ., 96 πίν. με 112 εικόνες ..... 12,00€
G. Zacos, *Byzantine Lead Seals*, volumes two (Text-Plates), Bern 1984-1985, 543 σελ., 100 πίν. ..... 44,00€
Ι. Κολτσίδα-Μακρή, *Βυζαντινά μολυβδόβουλλα*, με γαλλική περίληψη, Αθήνα 1996, 204 σελ., 584 πίν. ..... 30,00€
Ευγ. Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς (12ος-16ος αι.)*, με γαλλική περίληψη, Αθήνα 1997, 190 σελ., 118 εικ., http://epublishing.ekt.gr/el/9381 ..... —
J. Albani, *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha, Lakonien*, με ελληνική περίληψη, Αθήνα 2000, 133 σελ., 40 πίν. ..... 23,00€
Σ. Βογιατζής, *Συμβολή στην ιστορία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής της Κεντρικής Ελλάδος κατά το 16ο αιώνα*, με αγγλική περίληψη, Αθήνα 2000, 146 σελ., 60 πίν. ..... 30,00€
T. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le narthex et la chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur*, με ελληνική περίληψη, Αθήνα 2003, 233 σελ., 104 πίν. ..... 45,00€
Ν. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος*, Αθήνα 2009, 96 σελ., 83 εικ. ... 40,00€

IV. ΑΛΛΑ

Δ. Πάλλας, *Κατάλογος χειρογράφων τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου*, Ἀθήνα 1955, 132 σελ. .....5,00€

V. ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Κωνσταντία Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στις εκκλησίες της Ρόδου*, με αγγλική περίληψη, Αθήνα 2015, 342 σελ. με 148 ένθετες εικόνες
http://ebooks.epublishing.ekt.gr/ ..... —