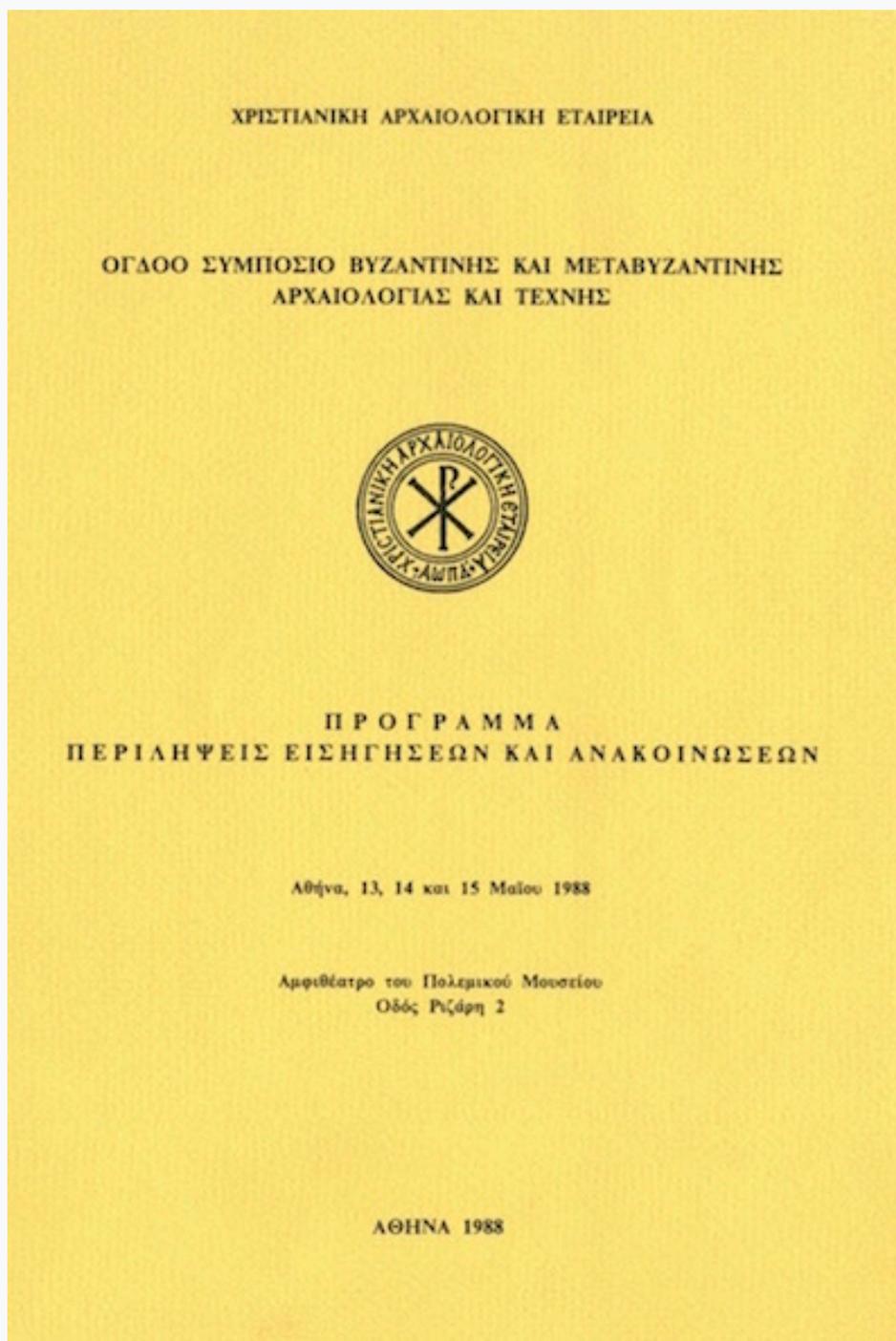
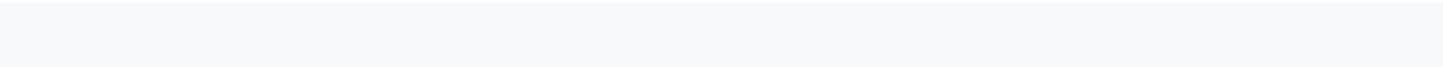


Ετήσιο Συμπόσιο Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 8, Αρ. 8 (1988)

Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης





ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΟΓΔΟΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ



Π Ρ Ο Γ Ρ Α Μ Μ Α
Π Ε Ρ Ι Λ Η Ψ Ε Ι Σ Ε Ι Σ Η Γ Η Σ Ε Ω Ν Κ Α Ι Α Ν Α Κ Ο Ι Ν Ω Σ Ε Ω Ν

Αθήνα, 13, 14 και 15 Μαΐου 1988

Αμφιθέατρο του Πολεμικού Μουσείου
Οδός Ριζάρη 2

ΑΘΗΝΑ 1988

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΟΓΔΟΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ



Π Ρ Ο Γ Ρ Α Μ Μ Α
Π Ε Ρ Ι Λ Η Ψ Ε Ι Σ Ε Ι Σ Η Γ Η Σ Ε Ω Ν Κ Α Ι Α Ν Α Κ Ο Ι Ν Ω Σ Ε Ω Ν

Αθήνα, 13, 14 και 15 Μαΐου 1988

Αμφιθέατρο του Πολεμικού Μουσείου
Οδός Ριζάρη 2

ΑΘΗΝΑ 1988

ΕΚΤΥΠΩΣΕΙΣ OFFSET: Σ. ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ - Σ. ΠΑΠΑΔΑΜΗΣ Ο.Ε.
Εμ. Μπενάκη 76 Τηλ. 36.22.928 - 36.15.213

Μέ πρόταση του Διοικητικού Συμβουλίου, η οποία έγινε δεκτή από την Γενική Συνέλευση της Έταιρείας, την 26η Απριλίου 1987, στο έφετεινό 8γδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, πλὴν τῶν γενικῶν ἀνακοινώσεων ὑπάρχουν καὶ ἄλλες ἐπικεντρωμένες γύρω ἀπὸ ἓνα εἰδικὸ θέμα: Τὸν 15ο αἰῶνα.

Τὸ Συμβούλιο πρότεινε σὲ τέσσερα μέλη τῆς Έταιρείας νὰ γράψουν ἰσορῆτες γενικὲς εἰσηγήσεις, ἐπὶ οὐσιαστικῶν προβλημάτων τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς καὶ συνάμα πληροφόρησε τὰ μέλη τῆς Έταιρείας ὅτι θὰ δεχόταν ἀνακοινώσεις ἀκόμα καὶ μεγαλύτερης διαρκείας ἐφ' ὅσον θὰ ἐντάσσονταν στὸ εἰδικὸ θέμα. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ὅτι πλὴν τῶν εἰσηγήσεων τῶν Ντ. Μουρίκη, Μαν. Μπορμπουδάκη, Εὐθ. Τσιγαρίδα καὶ θ. Χατζηδάκη θὰ παρουσιαστοῦν στὸ Συμπόσιο δέκα τρεῖς ἀνακοινώσεις μὲ θέματα σχετικὰ μὲ τὴν ζωγραφικὴ τοῦ 15ου αἰῶνα, μερικὲς ἀπὸ τίς ὁποῖες ξεπερνοῦν σὲ διάρκεια τα 15 λεπτά.

Δεδομένου ὅτι οἱ ἀνακοινώσεις ἀνέρχονται συνολικὰ σὲ 41 καὶ ὅτι τὸ τελευταῖο ἀπόγευμα τοῦ τριήμερου εἶναι ἀφιερωμένο στὴν τακτικὴ ἐτήσια γενικὴ συνέλευση τῆς Έταιρείας, στὸ ἐφετεινὸ πρόγραμμα προέκυψε κάποια συμφόρηση. Παρακαλοῦνται θερμὰ ὅλοι οἱ ὀμιλητὲς νὰ τηρήσουν μὲ σχολαστικότητα τὰ ὅρια πού θέτει τὸ πρόγραμμα ἔτσι ὥστε νὰ μὴν προκύψουν προβλήματα κατὰ τὴν ἐφαρμογὴ του καὶ νὰ ἀπομείνει ἀρκετὸς χρόνος γιὰ γενικὲς συζητήσεις.

Οἱ δύο συνεδριάσεις τῆς Παρασκευῆς καὶ τμήμα τῆς πρωινῆς συνεδριάσεως τοῦ Σαββάτου καλύπτονται ἀπὸ γενικῆς φύσεως ἀνακοινώσεις. Τὸ εἰδικὸ θέμα τῆς τέχνης κατὰ τὸν 15ο αἰῶνα ἀρχίζει στίς 11 π.μ. τοῦ Σαββάτου καὶ διαρκεῖ ὡς τὸ τέλος τῆς πρωινῆς συνεδριάσεως τῆς Κυριακῆς, 15ης Μαΐου.

Ἀπὸ πλευρᾶς περιεχομένου τὸ πρόγραμμα τοῦ 8γδοῦ Συμποσίου ἔχει ὡς ἑξῆς:

Μετὰ τὴν ἐναρξη τοῦ Συμποσίου παρουσιάζονται πέντε ἀνακοινώσεις σχετικὲς μὲ Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ καὶ ἀκολουθοῦν ὀκτώ ἄλλες ἀναφερόμενες στὴν βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ. Τὸ ἀπόγευμα τῆς Παρασκευῆς παρουσιάζονται ἀφ' ἑνὸς τέσσερις ἀνακοινώσεις γιὰ βυζαντινὰ χειρόγραφα καὶ κεραμικὰ καὶ ἀφ' ἑτέρου ἕξι μὲ θέματα μετὰ τὴν ἄλωση, τρία γιὰ ζωγραφικὴ καὶ τρία ἀρχιτεκτονικά.

Τὸ πρῶν τοῦ Σαββάτου δλοκληρώνεται ἡ παρουσίαση τῶν γενικῶν ἀνακοινώσεων μὲ πέντε ἀκόμα ἐργασίες, κυρίως ἀρχαιολογικοῦ ἢ ἱστορικοῦ περιεχομένου. Ἡ πρώτη διάλεξη γιὰ τὴν τέχνη τοῦ 15ου αἰῶνα γίνεται ἀπὸ τὸν κ. Μπορμπουδάκη καὶ ἀκολουθοῦν τρεῖς ἀνακοινώσεις συγγενεῖς ἀπὸ πλευρᾶς περιεχομένου (τοιχογραφίες στὴν Κρήτη). Τὸ ἀπόγευμα, τὴν εἰσήγηση τοῦ κ. Τσιγαρίδα γιὰ τίς τοιχογραφίες στὸν βορειοελλαδικὸ χῶρο ἀκολουθοῦν δύο ἀνακοινώσεις καὶ τὴν εἰσήγηση τῆς κας Μουρίκη δύο ἐπίσης συγγενεῖς θεματολογικὰ ἀνακοινώσεις γιὰ τοιχογραφίες στὴν Πελοπόννησο. Τέλος, τὸ πρῶν τῆς Κυριακῆς εἶναι ἕξ δλοκληρῶν ἀφιερωμένο σὲ εἰκόνες τοῦ 15ου αἰῶνα μὲ τὴν εἰσήγηση τῆς κας Χατζηδάκη καὶ ἕξι ἀνακοινώσεις μὲ ἀνάλογα θέματα.

Διευκρινιστικὲς ἐρωτήσεις πρὸς τοὺς ὀμιλητὲς προβλέπονται στὸ τέλος κάθε συνεδριάσεως. Γενικὴ συζήτηση θὰ γίνῃ τὸ βράδυ τῆς Παρασκευῆς καὶ τοῦ Σαββάτου, ὅπως καὶ τὸ μεσημέρι τῆς Κυριακῆς.

Ἡ Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία εὐχαριστεῖ θερμὰ τὸ Ἰπουργεῖο Πολιτισμοῦ, τὸ ὁποῖο διὰ τοῦ Τμήματος Συνεδρίων ἐνισχέει ὀικονομικά, ὅπως καὶ κατὰ τὰ προηγούμενα ἔτη, τὸ ἐφετεινὸ Ὀγδοο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΟΓΔΟΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

Παρασκευή, 13 Μαΐου 1988

Πρωινή συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Ν. Δρανδάκης και Ν. Ζίας.

- 9.15 Έναρξη του Συμποσίου. Εισαγωγή και ανακοινώσεις από τον Πρόεδρο της Έταιρείας.
- 9.30 Γ. Καλόφωνος. Όνειρα με εικόνες και εικόνες με όνειρα.
- 9.45 Θ. Μπαζαίου. Η σκηνή της Μεταμόρφωσης κατά την έκφραση του Ν. Μεσαρίτη. Ρητορικά στοιχεία και πραγματικότητα.
- 10.00 Ν. Δρανδάκης. Ο Άϊ-Γιαννάκης του Μυστρά.
- 10.15 Ε. Παπαθεοφάνους - Τσοροφί. Οι τοιχογραφίες του σπηλαίου της Αποκάλυψης στην Πάτμο.
- 10.30 Μ. Καζανάκη - Λάππα. Μία Παλαιολόγεια εικόνα Βρεφοκρατούσας του τύπου της Γλυκοφιλούσας.
- 10.45 Διάλειμμα.
- 11.00 Δ. Κωνσταντίου. Ούζντινα. Η ιστορική διαδρομή, ή πολεοδομική εξέλιξη και τά μνημεία ενός μεσαιωνικού οικισμού.
- 11.15 Σωτ. Βογιατζής. Νέωτερα στοιχεία για την οικοδομική ιστορία του καθολικού της Νέας Μονής Χίου.
- 11.30 Εύθ. Μαστροκόστας. Ο λατινικός καθεδρικός ναός του Αγίου Ανδρέα Πατρών.
- 11.45 Α. Μουτζάλη. Η μεσοβυζαντινή βασιλική της Αγίας Ειρήνης στο Ριγανόκαμπο Πατρών.
- 12.00 Διάλειμμα.
- 12.15 Κ. Οικονόμου. Ο ναός του Σωτήρος στο Πικέρμι Αττικής.
- 12.30 Χ. Καλλιγιά. Ο ναός του Αγίου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας.
- 12.45 Π. λ. Θεοχαρίδης. Παρατηρήσεις στην οικοδομική ιστορία της Μονής Αγίου Παύλου στο Άγιον Όρος.
- 1.00 Π. Μυλωνάς. Αθωνικά δάπεδα ναών και η συμβολή τους στην χρονολόγηση των μνημείων.
- 1.15 Ερωτήσεις προς τους διμλητές.
- Απογευματινή συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Δ. Πάλλας, Ο. Γκράτζιου.
- 5.15 Γ. Δημητροκάλης. Η επιστροφή της ψυχής από τον Άδη.
- 5.30 C h r. W a l t e r. Η εικονογραφία του προφ. Άββακούμ στο άριστοκρατικό ψαλτήρι Κωδ. 15 της Εθνικής Βιβλιοθήκης Αθηνών.
- 5.45 Α. Οικονόμου. Κεραμική του 12ου αιώνα από το Άργος.
- 6.00 Ν. Πούλου και Η. Άθανασιάδης. Μία πρώτη προσπάθεια ταξινόμησης λυχναρίων με την βοήθεια ηλεκτρονικού υπολογιστή.
- 6.15 Β. Ζαφειρούλης. Ένα ανέκδοτο εικονογραφημένο χειρόγραφο της Αποκάλυψης.
- 6.30 Διάλειμμα.
- 6.45 Α. Τούρτα. Οι ηπειρώτες ζωγράφοι Άναστάσιος και Άλέξιος και τό έργο τους.
- 7.00 Ε. Παπασταύρου. Μεταβυζαντινές εικόνες από την Αγία Άναστασία Μάκρης Έβρου.
- 7.15 Γ. ρ. Πουλημένος. Τρεις φάσεις του καθολικού της Μ. Φανερωμένης στην Σαλαμίνα.
- 7.30 Α. Πασαλή. Τό καθολικό της Μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο.
- 7.45 Κ. α. λ. Θεοχαρίδου. Η Μονή του Αγίου Γεωργίου έξω από την Άσπροβάλτα.
- 8.00 Ερωτήσεις προς τους διμλητές και συζήτηση έως τις 9.00.

Σάββατο, 14 Μαΐου 1988

Πρωινή συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Μ. Χατζηδάκης, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου.

- 9.15 Γ. Άντουράκης. Όνόματα επαγγελματιών στις χριστιανικές επιγραφές.
 9.30 Σοφ. Σοφοκλέους. Τό Βυζαντινό Μουσείο Λεμεσού.
 9.45 Ίωαν. Στεριώτου. Μιά άγνωστη άπεικόνιση της στρατοπέδευσης των Βενετών, τοῦ 1666.
 10 00 Γ. Παπάγγελος. Τό μεσαιωνικό νεκροταφείο της Ίερισοῦ.
 10.15 Νικ. Ούκονομίδης. Βογομιλικά κατάλοιπα κοντά στην Θεσσαλονίκη.
 10.30 Έρωτήσεις πρὸς τοὺς ὁμιλητές.
 10.45 Διάλειμμα.
 11.00 Μαν. Μπορμπούδάκης. Τοιχογραφίες στην Κρήτη κατά τόν 15ο αἰώνα.
 11.45 Στ. Μαδεράκης. Ἡ τοιχογραφία στην Κρήτη τόν 15ο αἰώνα.
 12.15 Διάλειμμα.
 12.30 Μ. Άσπρά - Βαρδαβάκη. Παναγία ἡ Μεσοχωρήτισσα στις Μάλλες της Κρήτης. Τό δεύτερο στρώμα τοιχογραφιών.
 12.45 Τ. Παπαμαστοράκης. Εἰκονογραφημένες παρατηρήσεις στόν ζωγραφικό διάκοσμο ναοῦ της Κρήτης τῶν ἀρχῶν τοῦ 15οῦ αἰώνα.
 1.00 Έρωτήσεις πρὸς τοὺς ὁμιλητές.

Άπογευματινή συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Χαράλ. Μπούρας - Φ. Δροσογιάννη.

- 5.15 Εύθ. Τσιγαρίδας. Ἡ μνημειακή ζωγραφική στην Μακεδονία τόν 15ο αἰώνα.
 6.00 Εὐη Γεωργιτισογιάννη. Ένα ἐργαστήριο ἀνωτύμων ζωγράφων τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 15οῦ αἰ. στά Βαλκάνια.
 6.15 Μυρτ. Άχειμάστου - Ποταμιάνου. Οἱ τοιχογραφίες της Μονῆς τοῦ Βίκου στό Μονοθένδρι της Ἡπείρου.
 6.30 Διάλειμμα.
 6.45 Ντ. Μουρίκη. Οἱ τοιχογραφίες της Παντάνασσας τοῦ Μυστρά καί ἡ σχέση τους μέ τά κύρια ρεύματα στην ζωγραφική.
 7.30 Χαρά Κωνσταντινίδη. Ναός τῶν ἀρχῶν τοῦ 15οῦ αἰώνα στην Ἐπίδαυρο Λιμηρᾶ.
 7.45 Ζ. Καλοπίση - Βέρτη. Ένας ναός τοῦ 15οῦ αἰώνα στην ἐπαρχία της Ἐπιδαύρου Λιμηρᾶς: Ἡ Ἁγία Παρασκευή οἰκισμοῦ Ἁγ. Ἁνδρέα.
 8.00 Διάλειμμα.
 8.15 Έρωτήσεις πρὸς τοὺς ὁμιλητές καί συζήτηση ἕως τίς 9.30.

Κυριακή, 15 Μαΐου 1988

Πρωινή συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Παν. Βοκοτόπουλος, Μ. Μιχαλίδης.

- 10.00 Θεανώ Χατζηδάκη. Η τέχνη των κρητικών εικόνων κατά τον 15ο αιώνα.
- 10.45 Δημ. Τριανταφυλλόπουλος. Πρώιμες μεταβυζαντινές κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα. Προβλήματα μεθοδολογίας και έρμηνείας.
- 11.15 Διάλειμμα.
- 11.30 Μ. Κωνσταντούδακη-Κιτρομηλίδου. Παρεξηγημένες κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα.
- 11.45 Δ. Μπούρα. Νέο τρίπτυχο κρητικής σχολής του τέλους του 15ου αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη.
- 12.00 Μ. Βασιλάκη. Κρητικές εικόνες με τήν προσευχή του Χριστού στον κήπο της Γεσθημανή.
- 12.15 Διάλειμμα.
- 12.30 Ε. Ίωαννιδάκη-Ντόστογλου. Εύφραϊμ ο Σύρος και Μάρκος Εόγενικός.
- 12.45 Χρ. Μπαλτογιάννη. Στοιχεία θλίψης στην εικονογραφία του 15ου αιώνα.
- 1.15 Έρωτήσεις προς τους ομιλητές και συζήτηση έως τις 1.45.
- 1.45 Συμπεράσματα από το Όγδοο Συμπόσιο της ΧΑΕ.

Απογευματινή συνεδρίαση

- 6.00 Έτησια τακτική Γενική Συνέλευση των μελών της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας για το έτος 1988. Αρχαιρεσίες για τήν ανάδειξη μελών νέου Διοικητικού Συμβουλίου.

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΤΩΝ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ

Ντούλα Μουρίκη

Οι τοιχογραφίες της Παντάνασσας του Μυστρά και η σχέση τους με τα κύρια ρεύματα στη ζωγραφική του πρώτου μισού του 15ου αιώνα.

Η Παντάνασσα του Μυστρά διατηρεί με τα σημερινά δεδομένα το σπουδαιότερο ζωγραφικό διάκοσμο από το πρώτο μισό του 15ου αιώνα. Η ύψηλή ποιοτική του στάθμη, ή ένταξη του στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες ενός λαμπρού πολιτιστικού κέντρου της εποχής αυτής, σε συνδυασμό με την άκριβη χρονολογία του, εξασφαλίζουν στο μνημειακό αυτό σύνολο τις προϋποθέσεις να χρησιμεύσει για γενικότερες παρατηρήσεις ως προς την πορεία της βυζαντινής ζωγραφικής στην ύστεροπαλαιολόγεια περίοδο.

Η Μονή της Παντάνασσας οφείλεται στη χορηγία του Ίωάννη Φραγγόπουλου, καθολικού μεσάζοντος και πρωτοστράτορος του Δεσποτάτου. Μία χαμένη σήμερα έπιγραφή, που διάβασε ο Fourmont στο βωμό του Ιεροῦ στο τέλος του περασμένου αιώνα, έδινε τη χρονολογία 1428 για τα έγκαίνια του ναοῦ.

Οι τοιχογραφίες της Παντάνασσας έχουν ως κύρια πρότυπα τη ζωγραφική των δύο σημαντικότερων μνημείων του 14ου αιώνα στο Μυστρά, του Άφεντικού και της Περιβλέπτου. Στην περίπτωση του Άφεντικού η εικονογραφική εξάρτηση γίνεται φανερή στη συγκρότηση του προγράμματος, ενώ στην περίπτωση της Περιβλέπτου, στη δομή κυρίως των σκηνών του Δωδεκαόρτου. Η εικονογραφία των τοιχογραφιών της Παντάνασσας εμπλουτίζεται και με νέα στοιχεία, καθώς και με καινούργιες έρμηνειες γνωστών θεμάτων. Συχνή είναι η παρουσία κλασικών λεπτομερειών, όπως π.χ. των κοσμημάτων σε μονοχρωμία, ενώ η διεύθυνση δυτικών εικονογραφικών στοιχείων είναι έπουσιώδης και έντοπίζεται σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες.

Η στυλιστική απόδοση της ζωγραφικής της Παντάνασσας, παρ'όλο που εξασφαλίζει έναν όμοιογενή χαρακτήρα, προδίδει την παρουσία άρκετών ζωγράφων. Οι μορφές είναι μνημειακές και έχουν έντονο δυναμισμό. Τα πρόσωπα δέν ξεφεύγουν συνήθως από το κλασικό ιδεώδες και έχουν αποβάλλει σε μεγάλο βαθμό τον Ιερατικό χαρακτήρα. Το πλάσιμο στα πρόσωπα και στις ένδυμασίες βασίζεται σε τολμηρές αντιπαράθεσεις ψυχρών και ζεστών τόνων και συμβάλλει στη δυναμική παρουσία των μορφών. Τα δράματα αποδίδονται με φαντασμαγορικό τρόπο μπροστά σε πλούσιο σκηνογραφικό βάθος. Η παρέκκλιση από τις άρχές του τονισμού του κεντρικού άξονα και της συμμετρίας, μία περισσότερο νατουραλιστική χρωματική απόδοση του τοπίου και της αρχιτεκτονικής, ή μείωση της σημασίας του κεντρικού θέματος με την παρεμβολή άνεκδοτολογικών λεπτομερειών και την έξαρση των στοιχείων του περιβάλλοντος, δίνουν στις παραστάσεις τό χαρακτήρα σκηνών της καθημερινής ζωής.

Καθοριστικό ρόλο για τη συνολική έντύπωση της ζωγραφικής καίζει ο χειρισμός του φωτός και του χρώματος. Χωρίς να υποδηλώνεται συστηματικά ή παρουσία μιᾶς φωτιστικής πηγῆς, αὐτή ἡ έντύπωση δημιουργεῖται συχνά ἀπό τόν τρόπο ἀπόδοσης τῶν φωτισμένων ἐπιπέδων. Τό χρῶμα δέν χρησιμοποιεῖται ὡς στοιχεῖο τονισμοῦ ἢ δημιουργίας ρυθμοῦ. Τά χρῶματα, σέ μεγάλη ποικιλία, ἀλλά σέ χαμηλόφωνους, συνήθως ψυχρούς, τόνους, λειτουργοῦν ἰσότιμα στίς συνθέσεις δημιουργώντας μία γενική έντύπωση τοιχοτάπητα· λείπει έντελῶς τό κλασσικό για τήν Παλαιολόγια ζωγραφική κόκκινο.

Στίς τοιχογραφίες τῆς Παντάνασσας χρησιμοποιοῦνται οἱ γνωστές φόρμουλες τῆς μητροπολιτικῆς ζωγραφικῆς τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα, οἱ ὁποῖες ἀποδίδονται τώρα μέ καταλυτική σχεδόν ἐλευθερία. Ἡ ἐπιστροφή αὐτή γίνεται κατ'ἀρχήν μέσα ἀπό τήν ἐμπειρία τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Ἄφεντικοῦ, ἀντιπροσωπευτικῆς Κωνσταντινουπολίτικῆς δημιουργίας τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα, καί ἐκεῖνης τῆς Περιβλέπτου, πού ἀποτελεῖ, στό τρίτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα, μία ἀπό τίς πιό πειστικές περιπτώσεις ἀναβίωσης τῆς ζωγραφικῆς τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ Ἰδιου αἰώνα.

Ἀπό τό Ἄφεντικό ἡ ζωγραφική τῆς Παντάνασσας ἀντλεῖ τήν ποικιλία τῶν φυσιογνωμικῶν τύπων, μία πιό ἐλεύθερη ζωγραφική γλώσσα πού ἐκφράζεται μέ ἐνιαῖες φόρμες (σέ ἀντιδιαστολή μέ τή συχνά καλλιγραφική ἀντιμετώπιση πού βλέπουμε στήν Περιβλεπτο), καθώς καί τήν προτίμηση στοῦς ἀνοιχτούς τόνους, κυρίως για τά στοιχεῖα τοῦ τοπίου καί τά ἀρχιτεκτονήματα. Στή ζωγραφική τῆς Περιβλέπτου ἀνάγονται οἱ τύποι τῶν μορφῶν, ὁ χαρακτηριστικός τρόπος στό πλάσιμο τῆς σάρκας μέ τά λαμπερά ἄσπρα φῶτα καί ἡ μεταλλική έντύπωση τῆς πτυχολογίας.

Παρ'ὄλο πού ἡ ζωγραφική τοῦ Μυστρά ἀποτελεῖ μία ἀπό τίς βασικές ἀφετηρίες για τή διαμόρφωση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἰδιώματος τῆς Παντάνασσας, τοῦτο φανερῶνει τήν ἀρτία καλλιτεχνική παιδεία καί ἐξοικέωση τῶν δημιουργῶν του καί μέ ἄλλα πρότυπα πού προδίδουν τήν Κωνσταντινουπολίτικη προέλευσή τους. Οἱ δύο ἄλλες πηγές προβληματισμοῦ γι'αὐτούς τούς καλλιτέχνες πρέπει νά ἦσαν κλασσικίζοντα πρότυπα καί ἡ ζωγραφική τοῦ Trecento ὡς πρός τίς ἀναζητήσεις για τή νατουραλιστική ἀπόδοση τῶν μορφῶν καί τοῦ χώρου.

Ἡ ἔλλειψη συγκριτικοῦ ὕλικου στή μνημειακή ζωγραφική τῆς Κωνσταντινουπόλης ἀπό τό δεύτερο μισό τοῦ 14ου καί τό πρώτο μισό τοῦ 15ου αἰώνα μάς ἀναγκάζει νά τό ἀναζητήσουμε στίς μικρογραφίες τῶν χειρογράφων, στίς εἰκόνες μέ σίγουρη προέλευση ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη, καθώς καί σέ ἔργα μνημειακῆς ζωγραφικῆς πού μποροῦν νά ἀποδοθοῦν μέ ἀσφάλεια σέ ζωγράφους πού ἐκπαιδεύτηκαν στήν πρωτεύουσα. Συγκριτικό ὕλικό στή μνημειακή ζωγραφική τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα μπορεῖ νά ἀναζητηθεῖ κυρίως σέ δύο τοιχογραφικά σύνολα τῆς Σχολῆς τῆς Morava, δηλαδή τό Kalenic (1407-13/14) καί τή Resava (Manasija) (1410-18), καθώς καί σέ ὀρισμένα χρονολογημένα τοιχογραφικά σύνολα στήν Κρήτη.

Ἡ Παντάνασσα καί τά μνημεῖα τῆς Σχολῆς τῆς Morana παρουσιάζουν συγγένεια ὡς πρός τόν εἰκονογραφικό πλοῦτο καί τίς ὕψηλές ἀξιώσεις τῶν προτύπων τους, καθῶς καί τήν τόλμη γιά καινούργιες λύσεις στήν ἀπόδοση τῶν μορφῶν καί στή σύνθεση τῶν σκηνῶν. Καί στίς δύο περιπτώσεις διαφαίνεται ἡ ἐξοικείωση καί μέ δυτικά ἔργα πού ἄφησαν πολύ πιό φανερή τή σφραγίδα τους στά μνημεῖα τοῦ Βορρά.

Ἡ συγγένεια τῆς ζωγραφικῆς τῆς Παντάνασσας μέ τή μνημειακή ζωγραφική τῆς Κρήτης ἀπό τό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰώνα περιορίζεται μόνο στόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο πλάθονται οἱ μορφές. Κανένα ἀπό τά μνημειακά σύνολα στήν Κρήτη δέν βοήθεῖ στήν ἀντιμετώπιση τῶν προβλημάτων πού συνδέονται μέ τήν μελέτη τῆς ζωγραφικῆς τῆς Παντάνασσας. Μέ πιθανή ἐξαίρεση τίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας στό Σκλαβεροχώρι καί τοῦ Μιχαήλ Ἀρχαγγέλου στήν Ἐπισκοπή Πεδιάδος, τά σωζόμενα σύνολα τοιχογραφιῶν αὐτῆς τῆς ἐποχῆς στίς ἐκκλησίες τῆς Κρήτης ἐκφράζουν ἕνα τοπικό ἰδίωμα καί δέν μποροῦν νά συνδεθοῦν μέ τίς σύγχρονες τάσεις τῆς ζωγραφικῆς στήν Κωνσταντινούπολη.

Ἀναμφισβήτητα ἡ ζωγραφική τῆς Παντάνασσας ἀντιπροσωπεύει μιὰ κεντρική τάση τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ἐποχῆς πού παρά τίς ἀντίξοες πολιτικές συνθήκες, χαρακτηρίζεται ἀπό πληθωρική δραστηριότητα στόν τομέα αὐτό, ὅπως μαρτυροῦν οἱ πηγές. Ἐἶναι συμπτωματικό ὅτι τό μόνο σωζόμενο παράδειγμα αὐτοῦ τοῦ ρεύματος βρίσκεται στό Μυστρά. Συνεπῶς, παρά τή μοναδικότητά του, παραμένει ἀμείωτη ἡ ἀξία του ὡς σημείου ἀναφορᾶς γιά τή θεώρηση τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς τῆς ἐποχῆς.

Κωνσταντίνος Πορτομπαζάκης

Τοιχογραφίες στην Κρήτη κατά τον 15ο αιώνα

Οι Κρητικές τοιχογραφίες του 15ου αί. αντιπροσωπεύουν την ύστερη φάση της Παλαιολόγειας ζωγραφικής και δείχνουν τὰ προδρομικά στάδια διαμόρφωσης της Κρητικής σχολής, γεγονός που καθορίζει τή διπλή σημασία της Κρητικής ζωγραφικής της περιόδου, αν και ἡ ἔμφαση έχει δοθεῖ στή σχέση μέ τήν Κρητική σχολή του 16ου αἰ. Ἡ διείσδυση της ἰδεαλιστικής τέχνης της Πρωτεύουσας καί στό νησί της Κρήτης πραγματοποιεῖται ἀπό τό δεύτερο μισό του 14ου αἰ. καί μιὰ συγκεκριμένη τάση, ἐπαρχιακοῦ χαρακτήρα, ἐπικρατεῖ σέ ὀρισμένες περιοχές (φέουδα Καλλέργηδων) ἕως καί τήν δεύτερη δεκαετία του 15ου αἰ.

Μέ τήν κάθοδο ζωγράφων τῆς Κωνσταντινούπολης, πού προσλαμβάνει ὁμαδικό χαρακτήρα, ἀπό τό τέλος 14ου ἀρχές 15ου αἰ. μεταφέρεται στήν Κρήτη καί ἡ ζωγραφική καί ἀνανεώνεται ἡ τοπική ἐπαρχιακή τέχνη μέ τίς καλύτερες παραδόσεις τῆς Πρωτευουσιάνικης ζωγραφικῆς. Ἐνδεικτικῶς εἶναι ἡ διακόσμηση τῆς Παναγίας στό Σκλαβερόχωρι, πού μέ τή μοναδική στήν ἐντοίχια ζωγραφική τῆς Κρήτης ὕψηλή ποιότητα τῆς τέχνης συνδέεται ἀμεσα μέ τή Πρωτεύουσα. Ἀνάλογες ἐνδείξεις παρέχουν καί οἱ σύγχρονες περίπου διακοσμήσεις στή Μονή Βαλααμονέρου, τέλους 14ου αἰ. ἕως καί 1431, στά Καπετανιά 1401-2 καί τή Βριωμένη 1401-2, ἐνδείξεις πού διαπιστώνονται καί σέ φορητές εἰκόνες τῆς περιόδου. Στή ζωγραφική τῶν Φωκάδων, πιθανότατα Κωνσταντινοπολιτῶν προσφύγων, ἀναγνωρίζεται ἕνα μεταγενέστερο στάδιο ἐξέλιξης τῆς Πρωτευουσιάνικης τέχνης, πού προσλαμβάνει τό χαρακτήρα του κλασικιστικοῦ ἀκαδημαῖσμοῦ τῶν παλιότερων προτύπων, μέ τήν ἐπικράτηση τῶν ἀρχῶν τῆς κλασικιστικῆς αἰσθητικῆς καί τή σχηματοποίηση τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνας, ὅπως διαπιστώνεται στή ζωγραφική τῆς Ἐμπάρου 1435-6, του Ἄβδου 1445 καί τῆς Σύμης 1453. Τα τεχνοτροπικά αὐτά χαρακτηριστικά καί οἱ τεχνικές μέθοδοι ἐντάσσουν τούς Φωκάδες στούς ἀμεσοὺς προδρόμους τῆς Κρητικῆς Σχολῆς. Στήν ἴδια παράδοση καί σέ διαφορετική κάθε φορά ποιότητα ζωγραφικῆς ἔχουν ἐκτελεστεῖ οἱ διακοσμήσεις στούς Ἄδρουμύλους 1416, στό Σειρικάρι 1427, στίς Μάλες 1431-2 καί στή Μικρή Ἐπισκοπή 1444. Δυτικές ἐπιδράσεις, πού ὀφείλο-

νται στην κυριαρχική παρουσία του Βενετσιάνικου στοιχείου, κυρίως σέ στρατιωτικές μορφές, αναγνωρίζονται στίς τοιχογραφίες τής 'Επισκοπής καί του 'Αγ. 'Ιωάννη 'Οδηγήτριας. Στο δεύτερο μισό του 15ου αί. μειώνεται ο αριθμός τών τοιχογραφικών διακοσμήσεων, γεγονός πού μπορεί νά ἐρμηνευθεῖ ἀπό τή μαζική παραγωγή φορητῶν εἰκόνων στά ἀναπτυσσόμενα ἀστικά κέντρα γιά τίς ἀνάγκες του ἔξαγωγικοῦ ἐμπορίου, δραστηριότητα πού ἀπερρόφησε τούς καλύτερους ζωγράφους.

Παρά τήν πτώση τής ποιότητας τών τοιχογραφικῶν διακοσμήσεων σημαντικοί ζωγράφοι τής περιόδου εἶναι ὁ βένος Διγενής, Κωνσταντινουπολίτης πρόσφυγας πού τοιχογραφεῖ τό 1462 τούς Ἅγιους Πατέρες στά Φλώρια καί ὁ Γεώργιος Πελεγρής στό 1467 τήν ἀνώνυμη στό Καστέλλι Ρίτζου, πού κινοῦνται στήν ἴδια παράδοση, με τούς κλασσικιστικούς χαρακτήρες τής σύνθεσης καί τή σχηματοποιημένη τεχνική καί ἐντονότερο τόν ἀκαδημαϊκό χαρακτήρα. Ἡ παραγωγή ἔργων ἀπό τούς ἴδιους ζωγράφους μέ τή διπλή ἱκανότητα νά ζωγραφίζουν Βυζαντινά καί Δυτικά, δέν διαπιστώνεται στίς τυπογραφίες διακοσμήσεις, πού παραμένουν πιστές στήν παράδοση, οὔτε καί ἡ ποιότητα μπορεί νά σχετιστεῖ μέ τή ζωγραφική τών εἰκόνων, ὅπως του κύκλου του Ρίτζου τής ἴδιας περιόδου. Τελευταῖο στάδιο τής ἐξέλιξης διαπιστώνεται στίς τοιχογραφίες τής Παναγίας τής Ἁγίας Παρασκευῆς του 1516, στίς ὁποῖες μερικά ἀπό τά βασικά χαρακτηριστικά τής τεχντροπίας καί τής τεχνικῆς τής Κρητικῆς σχολῆς ἔχουν ἀποκρυσταλλωθεῖ καί ἐρμηνεύουν μέχρις ἑνός σημείου τήν προέλευση τής τέχνης του Θεοφάνη του Κρητός. Ἡ ζωγραφική του Ἁγ. Γεωργίου στά Δρακιανά του 1545 συνεχίζει τήν ἐπαρχιακή παράδοση του β' μισοῦ του 15ου αἰ. καί δέν σχετίζεται μέ τούς μεγάλους τοιχογράφους του 16ου, ἀνώτερης ὅμως ποιότητας ζωγραφική ἀναγνωρίζεται στίς τοιχογραφίες του 16ου αἰ στήν Παναγία του Πρίνου.

ΕΥΘΥΜΙΟΣ Ν. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ

Η ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΤΟΝ 15ο ΑΙΩΝΑ

Η καλλιτεχνική παραγωγή κατά τον 15ο αιώνα στη Μακεδονία είναι ελάχιστα γνωστή. Οι περιορισμένες γνώσεις που έχουμε μέχρι στιγμής αφορούν κυρίως τη ζωγραφική κατά το τελευταίο τέταρτο του 15ου αιώνα και οφείλονται στα δημοσιεύματα του Α. Ξυγγόπουλου και Στ. Πελεκανύδη πάνω στα μνημεία των Σερβίων και της Αιανής Κοζάνης, της Καστοριάς και της περιοχής Πρεσπών Φλωρίνης.

Σήμερα, μετά από έρευνες κατά την τελευταία δεκαπενταετία, είμαστε σε θέση όχι μόνο να παρακολουθήσουμε την καλλιτεχνική παραγωγή στη Μακεδονία σ' όλη τη διάρκεια του 15ου αιώνα, αλλά και να προσδιορίσουμε καλλιτεχνικά ρεύματα ή εργαστήρια που κινούνται στο χώρο αυτό.

Στο σύνολό της η καλλιτεχνική παραγωγή στη Μακεδονία κατά τον 15ο αιώνα, παρά το γεγονός ότι εμφανίζεται μειωμένη σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο, αναπτύσσεται κυρίως στο χώρο της κεντρικής και δυτικής Μακεδονίας και απλώνεται σ' όλη τη διάρκεια του 15ου αιώνα με έμφαση μάλιστα κατά το πρώτο και τελευταίο τέταρτο του αιώνα. Αυτό δείχνει ότι παρά τις συνθήκες τουρκικής κατοχής, που είναι ελάχιστα γνωστές, σε ορισμένα αστικά κέντρα και περιοχές της Μακεδονίας, πολιτικές και οικονομικές συγκυρίες, άγνωστες μέχρι στιγμής, ευνοούν, όπως θα δούμε, όχι μόνο την ανανέωση του ζωγραφικού διακόσμου υφισταμένων ναών, αλλά και την ανέγερση και τη διακόσμηση νέων. Το ιστορικό και καλλιτεχνικό αυτό φαινόμενο παρατηρείται στην Καστοριά, στη Βέροια, στο Άγιο Όρος και στην ενδοχώρα της Μακεδονίας, όχι όμως στη Θεσσαλονίκη.

Οι ναοί που κτίζονται και διακοσμούνται την περίοδο αυτή είναι, κατά κανόνα, ταπεινές, μονόχωρες, ξυλόστεγες βασιλικές μικρών διαστάσεων. Μόνο οι ναοί της Παναγίας στο Τορνίκι Γρεβενών και της Παναγίας Ελεούσας στη μεγάλη Πρέσπα (1408/9) είναι καμαροσκεπείς, μονόχωρες βασιλικές. Οι μικρές διαστάσεις των ναών, σε συνδυασμό με την ανάγκη απεικόνισης των βασιικών θεμάτων του εικονογραφικού προγράμματος μιας μονόχωρης βασιλικής, είχαν σαν συνέπεια την απεικόνιση σκηνών μικρών διαστάσεων, τη μείωση του όγκου της ανθρώπινης μορφής και τον περιορισμό των προσώπων στα πλέον απαραίτητα για κάθε θέμα. Έτσι η μεγάλη κλίμακα των συνθέσεων και ο μνημειακός χαρακτήρας της ζωγραφικής ορισμένων μνημείων της Μακεδονίας, που επικλεί και κατά το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, εξαφανίζεται κατά τον 15ο.

Αναλυτικότερα η καλλιτεχνική παραγωγή κατά τον 15ο αιώνα στη Μακεδονία έχει ως εξής:

Στους ναούς της Θεσσαλονίκης, που περιέρχεται οριστικά στην κατοχή των Τούρκων το 1430, δεν έχουν σωθεί σύμφωνα με την επικρατούσα άποψη, τοιχογραφίες του 15ου αιώνα. Ωστόσο ορισμένες τοιχογραφίες ολοσώμων αγίων στους πεσσούς της νότιας κλινο-

στοιχείας καθώς και η Σταύρωση, που σώζεται στο νάρθηκα του ναού του Αγίου Δημητρίου, μπορούν να θεωρηθούν έργα του πρώτου τέταρτου του 15ου αιώνα. Οι εικονοστασικοί τύποι, ο πλαστικός χαρακτήρας στην ανάδειξη του προσώπου και η χρωματική κλίμακα που χρησιμοποιείται αναγνωρίζονται στις τοιχογραφίες της RESAVA στη Σερβία (1418), οι οποίες, όπως είναι γνωστό, αποδίδονται σε καλλιτέχνες που προέρχονται ή έχουν επηρεαστεί από το καλλιτεχνικό περιβάλλον της Θεσσαλονίκης.

Στο Άγιο Όρος, λίγα χρόνια μετά την πτώση της Θεσσαλονίκης μαρτυρείται η διακόσμηση των καθολικών της μονής Κωνσταμονίου (1433) και του Αγ. Παύλου (1447). Από τις διακοσμήσεις αυτές, που δε σώζονται σήμερα, διατηρείται μόνο ένα απόσπασμα τοιχογραφίας στη μονή Αγίου Παύλου με το κεφάλι του Αγίου Αθανασίου. Στις αρχές επίσης του 15ου αιώνα τοποθετείται μια σύνθεση στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Χελανδαρίου (1431), ενώ στο τέλος του 15ου έχουν χρονολογηθεί οι τοιχογραφίες της Τράπεζας της μονής Ξενοφώντος (1496/7).

Στα τελευταία χρόνια έχουμε επισημάνει τοιχογραφίες του 15ου αιώνα στο παρεκκλήσι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου της μονής Παντοκράτορος καθώς και στο κελλί του Αγίου Προκοπίου της μονής Βατοπεδίου. Στον 15ο αιώνα αποδίδουμε επίσης μία αποτυπωμένη τοιχογραφία με την παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα, που σώζεται στο κελλί Μολυβοκκλησιά, στην περιοχή των Καρυών. Από τις τοιχογραφίες αυτές οι τοιχογραφίες που σώζονται στο κελλί Προκοπίου είναι έργα υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας και απηχούν τις ιδεαλιστικές τάσεις της βυζαντινής τέχνης κατά το πρώτο μισό του 15ου αιώνα.

Το σημαντικότερο καλλιτεχνικό κέντρο στη Μακεδονία κατά τον 15ο αιώνα αναδεικνύεται η πόλη της Καστοριάς, που έχει περιέλθει στην κατοχή των Τούρκων ήδη από το 1386. Από την άποψη αυτή είναι αξιοσημείωτο ότι στην Καστοριά στο κέρασμα από τον 14ο στον 15ο αιώνα παρατηρείται ανέγερση και διακόσμηση νέων ναών. Οι ναοί αυτοί είναι: ο Ιωάννης ο Πρόδρομος στην πλατεία Ομονοίας της πόλεως, οι Άγ. Τρεις (1401), η Παναγία Ρασιώτισσα (1410), ο Αγ. Ανδρέας του Ρουσούλη (γύρω στο 1430) και η Παναγία στο Ζευγοστάσι (1432), κοντά στην Καστοριά. Οι τοιχογραφίες των ναών αυτών, εάν εξαιρέσουμε αυτές της Παναγίας Ρασιώτισσας, συνεχίζουν τις καλλιτεχνικές τάσεις, που διαμορφώθηκαν στην Καστοριά κατά το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, και οι οποίες στον 15ο αιώνα τείνουν να εξαντλήσουν τις εκραστικές τους δυνατότητες. Αντίθετα στις τοιχογραφίες της Παναγίας Ρασιώτισσας είναι εμφανή βασικά χαρακτηριστικά του εργαστηρίου εκείνου που θα εμφανιστεί διαμορφωμένο στο τελευταίο τέταρτο του 15ου αιώνα.

Η εμφάνιση του εργαστηρίου αυτού αποτελεί το σημαντικότερο καλλιτεχνικό φαινόμενο κατά τον 15ο αιώνα στο χώρο της Μακεδονίας, αλλά και της Βαλκανικής. Έργα του εργαστηρίου αυτού, του οποίου η δραστηριότητα περιορίζεται χρονικά στα όρια μιας τριακονταετίας, έχουν αναγνωριστεί σε τέσσερις ναούς της Καστοριάς: στον Άγ. Νικόλαο της μοναχής Ευκραξίας (1485/6) στον Άγ. Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίας

(γύρω στο 1490-1500), στον Άγ. Σπυρίδωνα (γύρω στο 1490-1500), και στον Άγ. Νικόλαο του Μαγαλειού (1505). Στο ίδιο εργαστήριο έχουν αποδοθεί και οι τοιχογραφίες των Αγ. Αναργύρων Σερβίων (1510) στο νομό Κοζάνης.

Από τις τοιχογραφίες αυτές ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες του ναού του Αγ. Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας, όχι μόνο γιατί συνθέτουν ένα σχεδόν αέριο εικονογραφικό σύνολο της εποχής, αλλά γιατί αποτελούν εξέχον έργο του εργαστηρίου αυτού, το οποίο με κέντρο, όπως έχει γίνει αποδεκτό, την Καστοριά, έχει ακλώσει την καλλιτεχνική του δραστηριότητα σ' όλη τη βαλκανική χερσόνησο. Στην παραγωγή του εργαστηρίου αυτού εντάσσουμε επίσης τις τοιχογραφίες της Παναγίας στο Τορνίκι Γρεβενών, τις τοιχογραφίες του ανατολικού τούχου του Ιερού και του νάρθηκα (1498) του ναού της Παναγίας Χαβιαρά στη Βέροια καθώς και ορισμένες τοιχογραφίες στο ναό του Αγ. Δημητρίου της συνοικίας Ελεούσας στην Καστοριά.

Μεμονωμένες, ενδιαφέρουσες περιπτώσεις στην καλλιτεχνική παραγωγή της Καστοριάς αποτελούν η τοιχογραφία της Παναγίας Οδηγήτριας στην κόγχη πάνω από την είσοδο του ναού του Ταξιάρχη Γυμνασίου, καθώς και οι τοιχογραφίες της εξωτερικής όψεως του νότιου τοίχου του Ταξιάρχη της Μητροπόλεως. Στις τοιχογραφίες αυτές απεικονίζονται προσωπογραφίες αρχόντων της Καστοριάς, που έχουν ταφεί στο ναό το πρώτο μισό του 15ου αιώνα, όπως προκύπτει από τις επιγραφές που τις συνοδεύουν (1436 και 1439).

Αντίθετα οι χρονολογημένες στα 1485/6 τοιχογραφίες της εξωτερικής όψεως του δυτικού τούχου του ναού της Παναγίας Κουμπελίδικης φαίνεται ότι συνάπτονται καλλιτεχνικά με τις τοιχογραφίες του νάρθηκα της Παναγίας Αιανής.

Λίγο μετά τα μέσα του 15ου αιώνα τοποθετούνται οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου στη Βεύη Φλωρίνης (1460). Οι συνθέσεις είναι μικρών διαστάσεων και ακολουθούν ένα λιτό εικονογραφικό σχήμα. Οι μορφές είναι μικρόσωμες, λεπτές, σχεδόν άσαρκες, με επίπεδη γραμμική πτυχολογία πάνω σε μονόχρωμο βάθος. Το πλαίσιο στα πρόσωπα είναι ζωγραφικό, και σε ορισμένες περιπτώσεις είναι συνοπτικό και χαλαρό. Εικονογραφικά στοιχεία συνθέτουν το μνημείο με τη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα, ενώ τεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά αναγνωρίζονται σε μνημεία του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα στην Αχρόδα και στην περιοχή της Σόφιας.

Στη Βέροια, όπως και στην Καστοριά, παρατηρείται σ' όλη τη διάρκεια του 15ου αιώνα ανέγερση νέων ναών, που διακοσμούνται με τοιχογραφίες, ή ανανέωση του διακόσμου υπαρχόντων ναών. Δυστυχώς οι τοιχογραφίες των ναών της Βέροιας, εάν εξαιρέσουμε το καλύτερο στρώμα ζωγραφικής του ναού της Παναγίας Χαβιαράς (1498), δεν είναι ασφαλώς χρονολογημένες.

Στη μετάβαση από τον 14ο στον 15ο αιώνα τοποθετούμε δύο πολύ ενδιαφέροντα σύνολα που σώζονται στη Βέροια: τις τοιχογραφίες του ναού του Αγ. Γεωργίου του Μικρού και τις αποτοιχισμένες τοιχογραφίες του ναού της Αγ. Φωτίδας, που έχει κατεδαφιστεί το 1938. Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγ. Γεωργίου κινούνται στο καλλιτεχνικό ρεύμα της ζωγραφικής του δεύτερου μισού, το οποίο επηρεάζεται από την καλλιτεχνική παράδοση του

πρώτου τέταρτου του 14ου αιώνα. Αντίθετα οι τοιχογραφίες της Αγ. Φωτίδας, που δεν ανήκουν στη δραστηριότητα ενός μόνο καλλιτέχνη, αποτελούν - εάν εξαιρέσουμε την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας - έκφραση μιας αντικλασσικής ροής στη βυζαντινή τέχνη, ανάλογης μ' αυτή που αναγνωρίζεται στις τοιχογραφίες της μονής ΖΕΜΕΝ στη Βουλγαρία και στο ΚΟΡΟΡΙΝ της Σερβίας (γύρω στα 1402).

Από τις καλύτερες τοιχογραφίες του 15ου αιώνα, που σώζονται στη Βέροια, είναι αυτές που διατηρούνται στο δυτικό τείχος του ναού της Αγίας Άννης. Κύριο χαρακτηριστικό των τοιχογραφιών αυτών είναι η λιτότητα των συνθέσεων, η σχηματική απόδοση του τοπίου, ο περιορισμός του σωματικού όγκου, η τάση αποδόσεως του όγκου στο πρόσωπο χωρίς σχηματοποίηση, η κυριαρχία της γραμμής, η περιορισμένη χρωματική κλίμακα και η ομοιομορφία των προσώπων, που παραμένουν ανέκφραστα. Οι τοιχογραφίες αυτές των οκτώ βασικών χαρακτηριστικών της τέχνης των αναγνωρίζονται στις τοιχογραφίες του ναού του Αγ. Κωνσταντίνου και Ελένης της Αρχρύδας (γύρω στο 1400) και στο Ακροστολικό από το ΖΡΖΕ (1421/22), ανήκουν σε μια ροπή ενός αντικλασσικού ρεύματος ζωγραφικής, στο οποίο μπορούν να αποδοθούν επίσης οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Κονταριώτισσας Πιερίας, οι τοιχογραφίες του Αγίου Μηνά στο Βελβεντό και των Αγίων Θεοδώρων στα Σέρβια Κοζάνης. Στο τελευταίο μνημείο αναγνωρίζονται επί πλέον στοιχεία επαφής με το εργαστήριο της Καστοριάς του τελευταίου τέταρτου του 15ου αιώνα. Επαρχιακή έκφραση, που κινείται στο περιθώριο της καλλιτεχνικής αυτής ροής, θεωρούμε τις τοιχογραφίες της Παναγίας Ελεούσας στη Πρέσπα (1408/9). Στις τοιχογραφίες αυτές, που είναι έργο του μοναχού Ιωαννίκου, αναγνωρίζονται εικονογραφικά στοιχεία, που τις συνδέουν με την καλλιτεχνική παράδοση της Καστοριάς κατά το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα.

Από τον κατεδαφισμένο ναό της Παναγίας Κυριώτισσας στη Βέροια προέρχονται ορισμένες τοιχογραφίες του 15ου αιώνα. Οι τοιχογραφίες αυτές είναι προϊόν μιας καλλιτεχνικής τάσης, η οποία αναγνωρίζεται και σε άλλους ναούς της Βέροιας, όπως στο ναό της Παναγίας Γοργοεπηκόου καθώς και στο καλύτερο στρώμα ζωγραφικής, των ναών της Παναγούδας και της Παναγίας Παλιοφορούτισσας. Η καλλιτεχνική αυτή τάση, της οποίας το καλύτερο έργο στη Βέροια πρέπει να θεωρηθούν οι τοιχογραφίες της Παναγίας Κυριώτισσας, διακρίνεται με τις λιτές, επίπεδες συνθέσεις, τις άσπρες μορφές, τη γραμμική απόδοση της πτυχολογίας πάνω σε μονόχρωμο βάθος και τη σχηματοποιημένη απόδοση του όγκου στα πρόσωπα. Η δραστηριότητα του εργαστηρίου αυτού στη Βέροια εντάσσεται στα πλαίσια ενός γενικότερου καλλιτεχνικού ρεύματος, αντικλασσικού χαρακτήρα, μέσα στο 15ο αιώνα, του οποίου εκφράσεις εντοπίζονται και σε άλλα μνημεία - τοιχογραφίες και εικόνες - του ευρύτερου μακεδονικού χώρου.

Σ' ένα άλλο εργαστήριο του 15ου αιώνα αποδίδουμε το στρώμα ζωγραφικής του 15ου αιώνα που σώζεται στους ναούς του Αγ. Νικολάου της Γούρνας και του Αγ. Πατακίου. Οι τοιχογραφίες αυτές με τα σαρκωμένα, αλλά πλαδαρά και ανέκφραστα πρόσωπα, στα οποία αποφεύγεται η γραμμική σχηματική υποδήλωση του όγκου και με τη χαλαρή πτυχολογία ακολουθούν τάσεις της τέχνης, που αναγνωρίζονται σε τοιχογραφίες της Κύπρου του τελευταίου

τέταρτου του 15ου αιώνα.

Ακραία μεμονωμένη έκφραση αντικλασσικού χαρακτήρα, με έντονο το διακοσμητικό στοιχείο στη λειτουργία των ρυτίδων και της γενειάδας και με ιδιαίτερα τονισμένα τα φρύδια, συνιστούν οι τοιχογραφίες του Αγ. Ανδρέα της ενορίας Αγ. Γεωργίου Βεροίας. Ανάλογη τάση αναγνωρίζεται σε μνημεία της γιουκοσλαβικής Μακεδονίας, όπως στις τοιχογραφίες του Προφ. Ηλιά στο DOLGAEC (1454/5) αλλά και του VELESTOVO (1444).

Την ποιικιλία των καλλιτεχνικών ιδιωμάτων που αναπτύσσονται στη Βέροια τον 15ο αιώνα εκφράζουν οι τοιχογραφίες του 15ου, που σώζονται στην Περίβλεπτο, στους Αγ. Θεοδώρους, στον Αγ. Κήρυκο και στην Αγ. Παρασκευή.

Στο περιθώριο των καλλιτεχνικών τάσεων της εποχής κινούνται οι τοιχογραφίες του Αγ. Ανδρέα Βεροίας της ενορίας Κυριωτίτσας, του Αγ. Γεωργίου Πρέσπας και του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Αιανή, που χαρακτηρίζονται από εκλεκτισμό στις επιλογές τους. Οι τοιχογραφίες αυτές, στις οποίες αναγνωρίζονται ορισμένα στοιχεία από το εργαστήριο της Καστοριάς του τελευταίου τέταρτου του 15ου αιώνα, διακρίνονται κυρίως από τις κοντόχοντρες, άκαμπτες ανέκφραστες μορφές, που σε ορισμένες περιπτώσεις είναι έντονα δύσμορφες.

Με την παρουσίαση των παραπάνω μνημείων φάνηκε ότι κατά τον 15ο αιώνα, παρά τις συνθήκες τουρκικής κατοχής, η καλλιτεχνική παραγωγή στη Μακεδονία συνεχίζεται χωρίς διακοπή. Κατά την πρώτη περίοδο (1386-1453) ο χαρακτήρας της τέχνης στη Μακεδονία είναι συντηρητικός και εκπροσώπεται από την καλλιτεχνική παράδοση του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα. Παράλληλα παρατηρείται βαθμιαία πτώση της καλλιτεχνικής ποιότητας. Κατά τη δεύτερη περίοδο (1453-1510) παρουσιάζεται ιδιαίτερα αυξημένη καλλιτεχνική παραγωγή με κέντρα κυρίως τη Βέροια και την Καστοριά. Η περίοδος αυτή σημαδεύεται από την εμφάνιση κατά το τρίτο τέταρτο του 15ου αιώνα ενός σημαντικού εργαστηρίου, που έχει κέντρο την Καστοριά. Η εμφάνιση του εργαστηρίου αυτού - που δουλεύει με επιτυχία τοιχογραφία και φορητή εικόνα - με την υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα, την έφεση ανανέωσης της καλλιτεχνικής παράδοσης στη Μακεδονία και με το άπλωμα της δραστηριότητάς του σ' όλη τη βαλκανική χερσόνησο αποτελεί το σημαντικότερο καλλιτεχνικό φαινόμενο στο χώρο της Μακεδονίας και της βαλκανικής χερσονήσου κατά τον 15ο αιώνα.

NANΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΚΡΗΤΙΚΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΤΟ 15ο ΑΙΩΝΑ

Η μελέτη των κρητικών εικόνων τα τελευταία χρόνια έχει εμπλουτιστεί με καινούργιο υλικό που προέρχεται είτε από τις μαρτυρίες των αρχαιακών πηγών, είτε από τη δημοσίευση άγνωστων έως πρόσφατα στην έρευνα εικόνων. Με τον τρόπο αυτό η θεωρούμενη αρκετά σκοτεινή και μεταβατική αυτή περίοδος για το βίο και την τέχνη του ελληνισμού φάνηκε να έχει έναν εξαιρετικά σημαντικό και δημιουργικό χαρακτήρα. Ποιές όμως είναι οι κρητικές εικόνες; Οι εικόνες που βρίσκονται στην Κρήτη; ή οι εικόνες που έγιναν από κρητικούς ζωγράφους; αλλά σε αυτές πρέπει σίγουρα να προστεθούν και οι εικόνες με τεχνοτροπικά γνωρίσματα τέτοια ώστε να επιτρέπουν την αναγνώριση κρητικού εργαστηρίου ζωγραφικής.

Ο χαρακτήρας της κρητικής ζωγραφικής του 15ου αιώνα αν και είναι πιά σήμερα αναγνωρίσιμος μένει να διευκρινιστεί σε πολλά ακόμα σημεία, έτσι ώστε να ξεχωρίζει με σαφέστερο τρόπο από την τέχνη άλλων εποχών και άλλων περιοχών. Η εξέταση του 15ου αιώνα συνολικά, με ενιαίο τρόπο, μας επιβάλλει μίαν απόσταση από την ιστορική "τομή" του 1453 που βέβαια οι συνέπειές της στην πνευματική και καλλιτεχνική ζωή δεν φάνηκαν με άμεσο τρόπο. Άμεση συνέπεια ωστόσο υπήρξε η αναγκαστική μετοικεσία πνευματικών ανθρώπων και καλλιτεχνών από την Κωνσταντινούπολη στην Κρήτη και στην Ιταλία, μετοικεσία που ώθησε την εξέλιξη της τέχνης σε δρόμους που είχε ήδη αρχίσει να πέρνει εφόσον η επικοινωνία καλλιτεχνών με την πρωτεύουσα μαρτυρείται και στο πρώτο μισό του αιώνα.

Δυστυχώς κανένας από τους μεγάλους κωνσταντινοπολίτες ζωγράφους που η παρουσία τους μαρτυρείται στο νησί από τις αρχαιακές πηγές δεν μας είναι γνωστός από το έργο του. Γνωρίζουμε όμως το έργο κρητικών ζωγράφων που φανερώνει μίαν ενιαία εικαστική γλώσσα και ποιότητα όμοια με εκείνη που συνήθως αποδίδομε σε κωνσταντινοπολίτικα εργαστήρια. Το πρόβλημα αλλωστε της σχέσης με την τέχνη της πρωτεύουσας παρουσιάζεται αρκετά πιο έντονα στις εικόνες που μπορεί να χρονολογηθούν στο πρώτο μισό του αιώνα. Και αρκετές από αυτές χρονολογούνται σε σχέση όχι με παλιότερα δείγματα ζωγραφικής στην Κρήτη, αλλά στη Κωνσταντινούπολη και κυρίως σε σχέση με την τέχνη της Κρήτης στο δεύτερο μισό του αιώνα τέχνη που έχει ένα χαρακτήρα πολύ περισσότερο αποσαφηνισμένο.

Οι αρχαιακές μαρτυρίες και οι ενυπόγραφες εικόνες των μεγάλων κρητικών ζωγράφων, όπως ο Ανδρέας Ρίτζος και ο γιός του Νικόλαος, ο Ανδρέας Παβίας Ο Νικόλαος Τζαφούρης επιτρέπουν εκτός από την ασφαλή χρονολόγηση του έργου τους στο δεύτερο μισό του αιώνα τη διάκριση των χαρακτηριστικών μιάς νέας τέχνης που είτε στηρίζεται στην παλαιολόγεια παράδοση προσδίδοντας της ένα περισσότερο εκλεπτισμένο και ακαδημαϊκό χαρακτήρα είτε απομοιώνει πρότυπα της ιταλικής ζωγραφικής του 14ου αιώνα που έντεχνα συνδυάζει με εκείνα της βυζαντινής παράδοσης. Η άνοξη τεχνική, η σοφή αρμονία των χρωμάτων και η σταθερή ισορροπία στις συνθέσεις χαρακτηρίζουν τις εικόνες των ζωγράφων αυτών καθώς και μια μεγάλη σειρά εικόνων που εύκολα θα μπορούσαν να αποδοθούν σε μαθητές τους ή σε ζωγράφους της επιρροής τους.

Γετική θέση για τη ζωγραφική του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα έχει ο ζωγράφος που υπογράφει με το όνομα Άγγελος. Η φήμη του φθάνει έως τον 18ο αιώνα, στην πραγματεία του Δοξαρά. Δυστυχώς η μονοσήμαντη υπογραφή του "χειρ Άγγέλου" δεν επιτρέπει καμμία βεβαιότητα ούτε για το οικογενειακό του όνομα ούτε και για τα ακριβή χρονολογικά όρια της δραστηριότητάς του. Η ταύτιση του με τον ζωγράφο Άγγελο Ακοτάντο (διαθήκη χρονολογημένη στα 1436) που πρέπει να πέθανε πριν από το 1457 παραμένει μιά ελκυστική πιθανότητα ενώ οι πολυάριθμες (πάνω από είκοσι ενυπόγραφες και άλλες τόσες που του αποδίδονται) εικόνες του παρουσιάζουν συχνά και ποιοτική αλλά και τεχνοτροπική ανομοιογένεια που δυσχεραίνει τη χρονολόγηση του έργου του στά όρια του πρώτου μισού του αιώνα. Η ποιότητα της ζωγραφικής του ωστόσο και η ευρηματικότητα στις συνθέσεις του καθιστούν αναμφισβήτητο τον πρωτοποριακό του ρόλο στη διαμόρφωση της κρητικής ζωγραφικής του δεύτερου μισού του αιώνα.

Είναι γεγονός ότι από το πλήθος των ζωγράφων που εργάστηκαν στο νησί στον 15ο αιώνα μόνο ένα πολύ μικρό ποσοστό μας είναι γνωστό από το έργο του. Ωστόσο οι εικόνες που έχουν σωθεί είναι μιά πιστή μαρτυρία για τα εργαστήρια της υψηλής τέχνης αλλά και της μαζικής παραγωγής. Είναι ακόμη τα τεκμήρια της τέχνης που προετοίμασε την στροφή προς την ιταλική ζωγραφική του επόμενου αιώνα και την παρουσία ζωγράφων όπως ο Γεώργιος Κλόντζας, ο Μιχαήλ Λαμασκηνός και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος.

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΤΩΝ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ

Γεωργίου Β. Ἀντουράκη

ΟΝΟΜΑΤΑ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΩΝ ΣΤΙΣ ΧΡΙΣΤ. ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

Ἦδη ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ ἀνευρίσκομε πολλές ἀπεικονίσεις ὄχι μόνο ἐργαλείων ἢ ἀντικειμένων, ἀλλὰ καὶ ἀνθρώπων τὴν ὥρα τῆς ἀσκήσεως τοῦ ἐπαγγέλματός τους. Πρόκειται γιὰ ζωγραφικὲς ἢ γιὰ γλυπτές παραστάσεις ἐργαζομένων εἴτε μὲ τὰ σύνεργα τῆς ἐργασίας τους, εἴτε μὲ τὴν ἀπλὴ ἀναγραφή τοῦ λειτουργήματος ἢ τοῦ ἐπαγγέλματός τους: Ἐπαγγέλματα κές ἐπιγραφές. Ἀξιοπρόσεκτο εἶναι ὅτι στοὺς τρεῖς πρώτους χριστιανικοὺς αἰῶνες διασώθηκαν λίγες σχετικὰ ἐνδειξεις γιὰ τὸ ἐπάγγελμα τῶν νεκρῶν. Ἀπὸ τὰ μέσα ὁμοῦ τοῦ 4ου αἰῶνα, ὅταν ὁ Χριστιανισμὸς εἶχε διεισδύσει στὰ εὐρύτερα κοινωνικὰ στρώματα, οἱ ἐπαγγελματικὲς μαρτυρίες συνεχῶς πολλαπλασιάζονται. Στὶς ἐπιγραφές αὐτές ἀναγράφονται τὰ λειτουργήματα ἢ ἐπαγγέλματα τῶν κληρικῶν (ὄλων τῶν βαθμῶν ἱερώσυνης), τῶν στρατιωτικῶν, τῶν δικαστῶν, τῶν ἱατρῶν, τῶν διαφόρων ἐπαγγελματιῶν καὶ βιοτεχνῶν. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι στὶς διάφορες περιοχὲς τοῦ χριστιανικοῦ κόσμου διαπιστώνονται προτιμήσεις ἢ καὶ διαφοροποιήσεις ὡς πρὸς τὶς ἐπαγγελματικὲς μαρτυρίες. Ἔτσι, στὶς Ἑλληνικὲς καὶ Λατινικὲς χώρες, καθὼς καὶ στὴν Αἴγυπτο καὶ τὴν Κιλικία (κυρίως τὸν 6ο καὶ 7ο αἰῶνα) ἔχομε ἀφθονες ἐπαγγελματικὲς μαρτυρίες, ἐνῶ αὐτές σπανίζουν στὴν Καρχηδόνα. Στὴν Τύρο τῆς Φοινίκης σχεδὸν οἱ μισὲς ἐπιγραφές ἀναγράφουν τὸ ἐπάγγελμα τοῦ πιστοῦ. Ἀπὸ αὐτές διαπιστώνεται ὅτι μερικοὶ χριστιανοὶ ἀσκοῦσαν ὄσο ἢ περισσότερο ἐπαγγέλματα, ὅπως π.χ. τὸ ἐπάγγελμα τοῦ πατέρα τους καὶ κάποιο ἄλλο πού ἄρρεσε στοὺς ἴδιους. Ἐπίσης μερικοὶ ἐπαγγελματίες ἢ βιοτέχνες θεωροῦσαν ὡς καθήκον καὶ μεγάλη τιμὴ νὰ ἀσκοῦν –παράλληλα μὲ τὴν κύρια ἐργασία τους– καὶ διάφορα λειτουργήματα στό νὰ ὅ στὴν ἐνορία τους, ὅπως τοῦ ὑποδιακόνου, τοῦ ψάλτου (ἢ ὑποψάλτου), τοῦ νεωκόρου κ.ά. Γεγονός, πάντως, εἶναι ὅτι οἱ διάφορες ὀνομασίες τῶν ἐπαγγελμάτων στὶς ἐπιγραφές εἶναι πολὺ σημαντικὲς ὄχι μόνο ἀπὸ κοινωνιολογικὴ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ γλωσσολογικὴ ἄποψη.

Ἔτσι ἀπὸ τὰ ἀνδρικὰ ἐπαγγέλματα σημειώνομε τοὺς: 1) κογχυλεῖς (= ἀλιεῖς κογχυλιῶν), 2) κογχυλοπλύτες, 3) κογχυλοκόπους (πού στὰ βυζαντινὰ χρόνια ὀνομάζονται κογχυλιάριοι), 4) σιπομέτρεις, 5) ἄρτοκόπους (= φουρνάρηδες· ὁ ὄρος αὐτός χρησιμοποιεῖται καὶ ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς), 6) ἐτράριοι (= ζαχαροπλάστες), 7) τυροποιοὺς (= τυροκόμους), 8) τέκτονες καὶ μαστορες (= ἀρχιτέκτονες καὶ μαστόρους), 9) χαλκεῖς (χαλκωμάτῃδες ἢ σιδηρουργοί· πρβλ. καὶ τὸ σημερινὸ διαλεκτικὸ χαρκιάς ἢ χαλκιάς), 10) χρυσοχεῖς, 11) δακτυλιδάριοι (= χρυσοχόους), 12) παρατουράδες (= σκηνοποιοὺς - τεντοπώλεις), 13) μεταξάριοι (τὸ ἴδιο καὶ στοὺς βυζαντινοὺς, πού σημαίνει τοὺς πωλητὲς μετάξης), 14) θαρβαρικάριοι (= κατασκευαστὲς πολυτελῶν ὑφασμάτων· ὁ ἴδιος ὄρος καὶ στοὺς Βυζαντινοὺς), 15) καραβιάριοι (= ἀλιεῖς караβιδῶν), 16) γρυτοπώλεις ἢ γρυποπώλεις (= παλαιοπώλεις), 17) βαλανέους ἢ βαλανεῖς (= ὑπεύθυνους λουτρῶν - λουτράρηδες· ὁ ὄρος λουτράρης συναντᾶται καὶ στοὺς Βυζαντινοὺς), 18) ἱατρούς, 19) ἱπιάτροις ἢ ἱπιατρούς (= κτηνίατροι γιὰ ἄλογα), 20) κοπιάτες (= εἰδικοί τεχνίτες κατακομβῶν, γνωστοὶ καὶ στὴ λατινικὴ γλῶσσα ὡς *fossores*), 21) θυροσδέψεις, 22) ὑποδηματοποιοὺς - τζαγγάρηδες, 23) σχοινοποιοὺς - σχοινοπλόκους (= σκονιάδες), 24) ξυλοκόπους - ξυλοουργοὺς - ξυλογλύπτες - μαραγκοὺς, 25) σημαντηράδες - καμπανάδες, 26) καμπανιστὲς (= ζυγιστὲς), 27) γραφεῖς - ἀντιγραφεῖς - χαρτουλάριοι - σκρινιάριοι (οἱ ἴδιες λέξεις καὶ στοὺς Βυζαντινοὺς), 28) χαράκτες, 29) σακελλάρηδες, 30) μαρμαράριοι -

μαρμαράδες, 31) ράπτες, 32) θεριστές, 33) μυλωνάδες, 34) φουρνάρηδες, 35) γεωργούς - ζευγάδες - αύλακιστές, 36) βουκόλους - κτηνοτρόφους, 37) κρεοπώλεις -μακελλάρηδες, 38) γαλατάδες - γαλακτοπώληδες, 39) ξενοδόχους - έστιάτορες - ταβερνιάρηδες, 40) κραμητάδες - κηπουρούς, 41) φαρμακοποιούς - άρωματάρηδες, 42) κλειδαράδες, 43) σπαθάδες, 44) θρονοποιούς - καθεκλάδες, 45) ζωγράφους - σγουράφους, 46) νομικούς - νομοδιδασκάλους - νοτάριους - άββοκάτους, 47) χρηματιστές - ζουράρηδες (μέ τήν έννοια τών τοκιστών, άλλα και τών φυλαργύρων ή και τοκογλύφων), 48) βακτράδες, δηλ. τούς κατασκευαστές βακτηριών, ράβδων (μπαστουιών), καθώς και πολλά άλλα σύγχρονα ή βυζαντινά επαγγέλματα. **Άποτά γυναικεία επαγγέλματα-λειτουργήματα τών έπιγραφών άναφέρομε τίς:** 1) *ιάτρινες*, 2) *μαίεις* - *μαμές*, 3) *ναυκλήρισσες* (= έφοπλίστρες), 4) *ποιήτριες* - *ύμνωδούς*, 5) *διακόνισσες*, 6) *παρθενεύουσες* (= άφιερωμένες στό Θεό και τήν Έκκλησία), 7) *μοναχές* - *καλογριές* -*ήγουμένισσες* κ.ά., 8) *πρεσβυτέρισσες* - *παπαδιές* - *άρχισυναγωγίσσες* (= σύζυγοι και βοηθοί τών κληρικών), 9) *κατηχήτριες*, 10) *νεωκόρισσες* - *έκκλησάρίσσες*, 11) *κονδειτάρεις* - *οικόδέσποινες* - *νοικοκυρές*, 12) *ράπτριες*, 13) *ύφάντρες* - *άνυφάντρες*, 14) *θερίστρες*, 15) *κριθαρίστρες* (= καθαρίστρες τών σιτηρών μετά τό άλώνισμα ή και μάντισσες), 16) *μαγειρίσες*, 17) *έργάτριες*, 18) *πωλήτριες* (δι-αφόρων ειδών), 19) *άσπροπόλισσες* (= πωλήτριες θυμιάμάτων), 20) *μάγισσες*, 21) *μοιρολογίστρες*, 22) *τροφούς* - *βυζάστρες* - *παράμάνες*, 23) *κουβουκλάρεις* - *καμαριέρες* (το ίδιο και στους Βυζαντινούς), καθώς και πολλές άλλες γυναικείες δραστηριότητες .

Άξιοπρόξεκτο είναι ότι πολύ συχνά βλέπομε στίς έπιγραφές κληρικούς ή και έκκλησιαστικούς άξιωματούχους, οί όποιοι παράλληλα μέ τό λειτουργήμα τους άκούσαν και διάφορα **άλλα επαγγέλματα**, όπως π.χ. 1) *ιερείς* ή *πρεσβύτεροι* ως *χρυσοχόοι*, *χαράκτες*, *κηπουροί*, *άρωματάρηδες*, *άγιογράφοι* κ.ά. 2) *διάκονοι* ή *ύποδιάκονοι* ως *θαφείς*, *χαράκτες*, *χρυσοχόοι*, *κηπουροί*, *μελισσοκόμοι*, *κηροποιοί*, *άγιογράφοι*, *ξυλογλύπτες* κ.ά., 3) *άναγνώστες* ως *χαρτουλάριοι*, *μαρμαρογλύπτες*, *ξυλογλύπτες*, *χαράκτες*, *μαχαιροποιοί*, *πακτωτές* (= ένοικιαστές κτημάτων) κ.ά., 4) *μοναχοί* και *μοναχές* ως *άγιογράφοι*, *καλλιγράφοι*, *άντιγραφείς* *χειρογράφων*, *σφραγιδοποιοί*, *κηπουροί*, *φαρμακοποιοί*, *άρωματοποιοί*, *λιθανοποιοί*, *νοσοκόμοι*, *καλλιτέχνες* σημαντικών έργων Χριστ. Τέχνης και ποικίλων Έκκλησιαστικών Θησαυρών (κενημάτων, σταυρών, εικώνων, έπιγραφών, εικονοστασιών, προσκυνηματιών και τόσων άλλων έργων Μικροτεχνίας).

Άρα τίς συστάσεις ή άπαγορεύσεις τής έπισήμου Έκκλησίας (έπίσκοποι, πατέρες κ.ά.), πολλά ειδωλολατρικά επαγγέλματα έξακολουθούν νά ύπάρχουν, είτε νά έπιβιώνουν μέ νέες μορφές δραστηριοτήτων. Αυτό διαπιστώνεται όχι μόνο από άρχαία κείμενα ή άλλες Γραμματειακές πηγές, άλλα και από άρκετές έπιγραφικές μαρτυρίες . Έτσι, από τά άρχαία επαγγέλματα -πού έμμεσα ή άμεσα θεωρούνται ως **άπαγορευμένα**- άν και μαρτυρούνται και στίς χριστιανικές έπιγραφές (τής παλαιохριστιανικής έποχής κυρίως), άναφέρομε έδώ τά έπικρατέστερα, όπως: 1) τού *θρονοποιού*, 2) τού *αγαματοποιού*, 3) τού *έπιστάτου*, 4) τού *ραβδόχου*, 5) τού *μίμου* ή *παντομίμου*, 6) τού *ήνιόχου*, 7) τού *μονομάχου*, 8) τού *θιασάρχου*, 9) τού *catadromarius* (= σαλπιδάγκου σέ τσίρκο), 10) τού *διδασκάλου τραγουδιού*, *μονομαχίας*, *πυγμαχίας* κ.ά., 11) τού *άστρολόγου*, 12) τού *μάντη* - *μάντισσας* -*μάγισσας*, 13) τής *κριθαρίστρας* (*κριθομαντεία*), 14) τής *ποιήτριας*, 15) τής *τραγουδίστρας* κ.λπ. Κατά συνέπεια, πολλές άρχαίες ειδωλολατρικές δραστηριότητες συνεχίζονται και στή χριστιανική κοινωνία, ή όποία άποτελεί συνέχεια και εξέλιξη τής προχριστιανικής.

ΜΑΙΡΗ ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ

ΠΑΝΑΓΙΑ Η ΜΕΣΟΧΩΡΙΤΙΣΣΑ ΣΤΙΣ ΜΑΛΛΕΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ.

ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΣΤΡΩΜΑ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ (1431/32)

Ἡ ἐκκλησία τῆς Παναγίας στό χωριό Μάλλες τῆς ἐπαρχίας Ἱεραπέτρας στήν Κρήτη εἶναι ἓνα μικρό μονόχωρο κτίσμα πού καλύπτεται μέ καμάρα ἡ ὅποια ἔχει δύο ἐνισχυτικά τόξα. Οἱ διαστάσεις του εἶναι 10,66Χ4,65μ. Στόν κατάλογο τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης τοῦ G.Gerola ἡ ἐκκλησία ἔχει τόν ἀριθμό 743.

Ὁ ζωγραφικός διάκοσμος πού δέν διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση ἔχει γίνεи σέ δύο φάσεις. Στήν παλαιότερη ἀνήκουν οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἱεροῦ καί τοῦ κυρίως ναοῦ μέχρι περίπου τό δεύτερο ἐνισχυτικό τόξο πού ἀπέχει 2,18μ ἀπό τό δυτικό τοῖχο τῆς ἐκκλησίας. Στή δεύτερη φάση, πού χρονολογεῖται μέ γραπτή ἐπιγραφή στό 1431/32 ἀνήκουν οἱ τοιχογραφίες στίς ὑπόλοιπες ἐπιφάνειες τοῦ ναοῦ, ἀπό τό δεύτερο ἐνισχυτικό τόξο μέχρι τό δυτικό τμήμα τοῦ βορείου καί νοτίου τοίχου καί τόν δυτικό τοῖχο.

Τό σωζόμενο τμήμα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ 1431/32 περιλαμβάνει μέρος τῆς σκηνῆς τοῦ Λίθου, τήν Κοίμηση τῆς Παναγίας, τούς δέκα μάρτυρες τῆς Κρήτης καί δώδεκα σκηνές ἀπό τόν Βλο τῆς Παναγίας. Ὁ θεομητορικός κύκλος στό ναό περιλαμβάνει τήν Ἄρνηση τῶν προσφορῶν, μιά σκηνή τελείως κατεστραμμένη, τόν Εὐαγγελισμό τοῦ Ἰωακεῖμ, τόν Εὐαγγελισμό τῆς Ἄννας, τή Γέννηση τῆς Παναγίας, τήν Κολακεῖα, τήν Εὐλογία τῶν Ἱερέων, τά Ἑπτά πρῶτα βήματα, τήν προσευχή τοῦ Ζαχαρία, τή Μνηστεία τῆς Παναγίας, τά Εἰσόδια καί τόν Εὐαγγελισμό.

Ὡς πρὸς τόν θεομητορικό κύκλο ἀξιοσημεῖωτο εἶναι ὅτι ὀρισμένες σκηνές δέν περιλαμβάνονται σέ ἀνάλογους κύκλους στά Κρητικά μνημεῖα. Ἐπεισόδια ὅπως: ἡ Ἑπταβηματίζουσα, ἡ προσευχή τοῦ Ζαχαρία, ἡ Μνηστεία καί ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Παναγίας στό πηγάδι, παραμένουν ὡς τώρα μοναδικά παραδείγματα. Ὁ καθιστός Ἰωακεῖμ στή Γέννηση τῆς Παναγίας εἶναι μιά σπάνια εἰκονογραφική λεπτομέρεια πού ἀπαντᾷ στήν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά. Ἄλλα στοιχεῖα τῆς εἰκονογραφίας συνδέονται μέ σκηνές τοῦ ἀντίστοιχου κύκλου σέ Μακεδονικά μνημεῖα. Στά Εἰσόδια π.χ. ὁ Ἰωακεῖμ καί ἡ Ἄννα ἔπονται τοῦ ὁμίλου τῶν παρθένων ἡ μῖα ἀπό τίς ὅποίες ὀδηγεῖ τήν Παναγία στόν ἀρχιερέα. Στήν Κοίμηση μαζί μέ τούς ἀποστόλους καί ἱεράρχες

είκονίζονται και άγγελοι ένώ τά φυτικά στελέχη μέ τούς κάλυκες πού ύποβαστάζουν τις προτομές τών Άγίων Δέκα μαρτύρων συναντώνται ήδη από τόν 13ο αιώνα στό Arilje (1296) και στό μοναστήρι Markov (1366/71)

Στέρεη δομή, χρωματική λιτότητα, κλειστό σχήμα χαρακτηρίζουν τις ίσορροπημένες συνθέσεις· τά περίτεχνα οίκοδομήματα τού βάθους και ή αίσθηση τού χώρου φαίνεται νά έχουν ιδιαίτερη σημασία για τόν άγνωστο ζωγράφο μας. Τις ύψηλές μορφές, ιδιαίτερα τις γυναικειές, χαρακτηρίζει ευγένεια, κομψότητα και χάρη. Δέν ύπάρχει ή συναισθηματική φόρτιση τών παλαιολογειών προτύπων αλλά ή κλασική ήρεμία πού θά χαρακτηρίζει άρχότερα τις κρητικές εικόνες και τά μνημειακά σύνολα τής λεγόμενης Κρητικής Σχολής. Στη διαπίστωση αυτή συμβάλλει και ό λεπτολόγος τρόπος μέ τόν όποίο πλάθονται οι μορφές πού θυμίζει την τεχνική τής φορητής εικόνας και όχι τής τοιχογραφίας. Η σάρκα αποδίδεται μέ σκούρους τόνους και μικρά λευκά φώτα άκολουθούν κυρίως τις σκούρες τριγωνικές σκιές κάτω από τά μάτια ή τονίζουν τά προεξέχοντα σημεία. Οι μορφές έχουν σωστές ανάλογιες, λεπτοσχεδιασμένα τά χαρακτηριστικά και πολλά πρόσωπα όπως τών άγγέλων στην Κοίμηση ή τού Ίωακείμ και τής Άννας στην Κολακεία διατηρούν τό εύρος και τόν όγκο τών παλαιολογειών προτύπων. Τά ένδύματα είναι άνετα αλλά όχι πλούσια και ή πτυχολογία αποδίδεται μέ δύο τόνους τού ίδιου χρώματος και μετρημένη χρήση τών λευκών φώτων στις άκμές. Γενικά ή έπισημότητα και ό άριστοκρατικός χαρακτήρας πού αποπνέουν οι συνθέσεις προδίδουν τά ύψηλά πρότυπα τού ζωγράφου.

Η σύγκριση μέ τή ζωγραφική τής Παντάνασσας πού χρονολογείται περίπου στην ίδια έποχή δείχνει όμοιότητα στό πλάσιμο τών προσώπων και ως ένα βαθμό στην άπόδοση τής πτυχολογίας όπως επίσης και τό ένδιαφέρον για τήν άναζήτηση τής τρίτης διάστασης. Άπό τό άλλο μέρος πολύ πιό έμφανεϊς είναι οι διαφορές ως προς τούς τύπους τών προσώπων, τά χρώματα και τις συνθετικές άρχές πού διέπουν τις σκηνές. Οι διαφορές αυτές φανερώνουν την άπομάκρυνση τής ζωγραφικής τής Μεσοχωρίτισσας από τις σύγχρονες τάσεις τής μητροπολιτικής ζωγραφικής όπως εκφράζονται μέσα από τή Παντάνασσα. Σύγκριση τών τοιχογραφιών τού μνημείου μας μέ άλλα τοιχογραφημένα σύνολα στην Κρήτη πού χρονολογούνται μέ άκρίβεια ή μπορούν νά χρονολογηθούν μέ στυλιστικά κριτήρια στό πρώτο μισό τού 15ου αιώνα, φανεώνει μία κοινή γλώσσα πού ένισχύει την έντύπωση ότι ή ζωγραφική, πολύ καλής ποιότητας, διατηρεί ένα τοπικό χαρακτήρα.

ΜΥΡΤΑΛΗ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΟΥ ΒΙΚΟΥ ΣΤΟ ΜΟΝΟΔΕΝΤΡΙ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ

Στο δυτικό Ζαγόρι, κοντά στο χωριό Μονοδέντρι, το μικρό μοναστήρι της Αγίας Παρασκευής κρέμεται στην άκρη επάνω από το μεγαλόπρεπο φαράγγι του Βίκου. Το καθολικό είναι μονόχωρο ξυλόστεγο ναΐδιο με νάρθηκα. Στο Ιερό, στη δυτική και βόρεια πλευρά του ναού και σε τμήματα της νότιας πλευράς σώζονται οι αρχικές τοιχογραφίες, που ενδιαφέρουν εδώ, του έτους 1413/14, σύμφωνα με τη σπουδαία για την ιστορία της Ηπείρου κτητορική επιγραφή που διατηρείται δυτικά, στο υπέρθυρο της εισόδου από τον πρόναο στον κυρίως ναό. Η νότια πλευρά ξαναχτίστηκε στο μεγαλύτερο μέρος και τοιχογραφήθηκε το 1689. Τοιχογραφίες από διάφορες εποχές υπάρχουν και στο νάρθηκα, που θα πρέπει να προστέθηκε όχι πολύ μετά την ίδρυση του καθολικού, μέσα στο 15ο αι.

Η αρχική ζωγραφική, με πολλές κατά τόπους φθορές, διαρθρώνεται στις τυπικές των μικρών εκκλησιών δύο επάλληλες ζώνες. Στην αφίδα του Ιερού εικονίζεται η Πλατυτέρα, με τη σπάνια επωνυμία Η ΜΕΓΑΛΗ ΠΑΝΑΓΙΑ, και συλλειτουργούντες ιεράρχες κάτω. Από τον ευαγγελικό κύκλο στην επάνω ζώνη σώζονται ο Ευαγγελισμός στην ανατολική και η Γέννηση στην αρχή της νότιας πλευράς, πέντε συνθέσεις από τα Πάθη και την Ανάσταση του Χριστού στη βόρεια πλευρά, η Ανάληψη και η Κοίμηση στα αετώματα. Στην κάτω ζώνη παριστάνονται δυτικά οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ, στη βόρεια πλευρά ο Πρόδρομος, στρατιωτικοί και διάκονοι στο Ιερό άγιοι, και σε μεγάλο πίνακα του ίδιου τοίχου ο κτήτορας της μονής βοεβόδας Μιχαήλ Θερμανός με τη "σύνευνο" και τα δύο παιδιά τους.

Σημαντικές εικονογραφικές ιδιομορφίες και χαρακτηριστικά τεχνο-

τροπικά γνωρίσματα συνδέουν τη διακόσμηση της μονής του Βίκου με τοιχογραφίες του 14ου και 15ου αι. στην Καστοριά, την περιοχή της Πρέσπας και της Αχρίδας. Σύγκαιρα, αποδεικνύουν τη συνέχεια και συνοχή στις βασικές κατευθύνσεις της τέχνης του ηπειρωτικού και του ευρύτερου μακεδονικού χώρου, σε μίαν εποχή κρίσιμη, ρευστή και ιδιαίτερα παραγμένη από τις αλληπάλληλες ξενικές εισβολές και τις πρόσκαιρες ή μονιμότερες κατακτήσεις.

Η διακόσμηση της μονής της Αγίας Παρασκευής, έργο ίσως συνεργείου δύο ζωγράφων, έχει αξιοσημείωτη ποιότητα, που δε δηλώνει καθόλου "επαρχιακή" δυσπραγία τέχνης και ανέχεια. Στα κοντινά Γιάννενα, πρωτεύουσα τότε του Δεσποτάτου της Ηπείρου, δε σώθηκε καμμιά από τις πολλές, μαρτυρημένες από γραπτές πηγές, εκκλησίες και μοναστήρια. Αυτός είναι και ο λόγος που η σημασία των τοιχογραφιών της μονής του Βίκου ξεπερνά τα στενά τοπικά όρια. Με την καλή τέχνη, την ακρίβεια της χρονολογίας και τη ρητή μνεία της δημιουργίας τους "δι' εξόδου τε και πληρόσεως..." του βοεβόδα Μιχαήλ Θεριανού, προφανώς ενός σημαντικού προσώπου της περιοχής, οι τοιχογραφίες στο μικρό μοναστήρι της Αγίας Παρασκευής του Βίκου προσφέρουν έμμεση αλλά πολύτιμη μαρτυρία για τη ζωγραφική των χρόνων αυτών στην ίδια την πόλη των Ιωαννίνων "ρίζα των Ρωμαίων δλου του Δεσποτάτου".

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ

ΚΡΗΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΤΟΝ ΚΗΠΟ ΤΗΣ ΓΕΣΘΜΑΝΗ

Δυό εικόνες μέ τήν Προσευχή τῆς Γεσθημανῆ ἀποτελοῦν τό θέμα τῆς ἀνακοίνωσης αὐτῆς. Ἡ μιᾶ βρίσκεται στήν Ἐθνική Πινακοθήκη τῆς Μπολώνια (διαστ.: 0,61 X 0,53) καί ἡ ἄλλη στήν Πινακοθήκη τοῦ Κολλεγίου Christ Church τῆς Ὁξφόρδης (διαστ.: 0,365 X 0,310). Ὁ ἐντοπισμός τῆς πρώτης ἦταν τό ἀποτέλεσμα τῆς ἀξιοποίησης μιᾶς λακωνικότατης ἀναφορᾶς τοῦ G. Millet στή συγκεκριμένη εἰκόνα (G. Millet, Recherches sur l' iconographie de l' Évangile, Παρίσι 1916, σ. 655), ἐνῶ ἡ δευτέρη ἐντοπίστηκε τυχαῖα. Ὅμως ὅπως διαπιστώθηκε στή συνέχεια, ἡ εἰκόνα αὐτή ὑπῆρχε στόν κατάλογο τοῦ J. Byam Shaw, ὅπου εἶχε δημοσιευτεῖ καί πολύ καλή ἀσπρόμαυρη φωτογραφία τῆς (J. Byam Shaw, Paintings by Old Masters at Christ Church Oxford, Λονδίνο 1967, ἀρ. 70, σ. 64, πίν. 63).

Καί οἱ δυό εἰκόνες εἶναι κρητικές καί πιστεύω πῶς τεχνολογικά μποροῦν νά τοποθετηθοῦν στόν 15ο αἰῶνα. Ἡ εἰκόνα τῆς Μπολώνια νομίζω πῶς ἀνήκει στόν πρῶτο 15ο αἰῶνα, ἐνῶ ἡ εἰκόνα τῆς Ὁξφόρδης θά πρέπει νά χρονολογηθεῖ στίς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ ἴδιου αἰῶνα.

Αὐτό πού καί μέ μιᾶ πρώτη ματιά μπορεῖ νά παρατηρήσει κανεῖς εἶναι, πῶς στήν εἰκόνα τῆς Μπολώνια τό θέμα τῆς Προσευχῆς τοῦ Χριστοῦ στόν κήπο τῆς Γεσθημανῆ ἀπεικονίζεται καί στό εἰκονογραφικό καί στό τεχνολογικό ἐπίπεδο σύμφωνα μέ τίς ἀρχές τῆς Παλαιολόγειας ζωγραφικῆς. Κι ἔτσι ἡ ἐπιγραφή στά λατινικά πού ἀποδίδει τή γνωστή φράση τοῦ κατά Λουκᾶν εὐαγγελίου (22:42, Pater si vis, transfer calicem istum a me: Verum tuamen non mea voluntas, sed tua fiat) νά μοιάζει ὡς παραφωνία σέ μιᾶ τόσο βυζαντινότροπη εἰκόνα.

Στήν εἰκόνα τῆς Ὁξφόρδης τό βασικό εἰκονογραφικό σχῆμα τῆς σκηνῆς ἀνήκει ἐπίσης στήν Παλαιολόγεια παράδοση. Ὅμως ἐδῶ τό βάθος τῆς παράστασης μέ τήν τολμηρή πολυχρωμία, τό σύνθετο χαρακτήρα καί τήν πλούσια διαμόρφωσή του παραπέμπει ἄμεσα στά γνωστά τοπία τῆς Τοσκάνης, ὅπως τά γνωρίζομε μέσα ἀπό τά ἔργα γνωστών Ἰταλῶν ζωγράφων (τῶν P. καί A. Lorenzetti, Giovanni di Paolo κλπ.).

Ἀνάμεσα στίς δυό εἰκόνες μπορεῖ κανεῖς νά βρεῖ περισσότερες διαφορές παρά ὁμοιότητες. Κι ἔτσι ἡ ἀπό κοινοῦ ἐξέτασή τους δέν ὑπαγορεύεται ἀπό τίς τυχόν ὁμοιότητές τους οὔτε ἐστιάζεται σ' αὐτές καί στήν ἀναζήτηση καί ἄλλων κοινῶν στοιχείων ἀνάμεσά τους. Οἱ δυό εἰκόνες ἐξεάζονται μαζί ὡς "παραλλαγές στό ἴδιο θέμα" ὡς δυό εἰκόνες πού ἡ κάθε μιᾶ

Έχει νά μᾶς διηγηθεῖ μιά διαφορετική ἱστορία, μιά ἱστορία διαφορετική μέν πού ὅμως διαδραματίζεται στήν ἴδια ἐποχή, στόν ἴδιο αἰώνα, στήν ἴδια κοινωνία, τήν κοινωνία τῶν ἀστικῶν κέντρων τῆς βενετοκρατούμενης Κρήτης. Καί οἱ εἰκόνες αὐτές ἀποτελοῦν μέρος τοῦ ἴδιου συνόλου καί ἡ κάθε μιά τους φωτίζει μέ τό δικό της λόγο καί τό δικό της τρόπο τήν κρητική ζωγραφική τοῦ 15ου αἰώνα.

Σωτήρης Βογιατζής

Νεώτερα στοιχεία για την οικοδομική ιστορία
του Καθολικού της Νέας Μονής Χίου

Κατά τις εργασίες αντικατάστασης της αποσπασμένης κεραμοσκεπής του εσωνάρθηκα του Καθολικού της Νέας Μονής Χίου, το καλοκαίρι του 1987, έγιναν οι παρακάτω παρατηρήσεις:

1. Η υπάρχουσα κεραμοσκεπή στηρίζεται σε έναν νεωτερικό τοίχο κτισμένο, από οικοδομικό υλικό σε δεύτερη χρήση, επάνω στον διαμήκη άξονα του ναού το 1891, οπότε έγιναν εκτεταμένες εργασίες αναστηλώσεως, μετά τους σεισμούς του 1881, που κατέστρεψαν μεγάλο μέρος του μνημείου.
2. Κάτω από την κεραμοσκεπή υπήρχαν στοιχεία παλαιότερων φάσεων: Στη δυτική πλευρά του εσωνάρθηκα υπάρχει αετωματική κατασκευή που αποτελεί απόληξη της δυτικής όψης του εσωνάρθηκα πριν την προσθήκη του όγκου του εξωνάρθηκα που ως γνωστόν έχει κτισθεί μεταγενέστερα. Στη ράχη του αετώματος υπάρχουν ίχνη από τα μολυβδόφυλλα, που στέγαζαν άλλοτε, σύμφωνα με τις πηγές, το ναό. Η προς δυσμάς όψη του διασώζει τον τρόπο δομής και την εμφάνιση της προσωρινής δυτικής όψης του εσωνάρθηκα. Σ' αυτήν παρατηρούνται τρία τόξα: στο μεσαίο υπάρχει διπλό, τυφλό αψίδωμα κατασκευασμένο με εναλλαγή τούβλων-λίθων με ρυθμό 3:1 ένα τα δύο πλάγια είναι τριπλά, επίπεδα, κατασκευασμένα μόνο από τούβλα.
3. Ο τυφλός τρουλλίσκος στο μέσον του εσωνάρθηκα είναι κτισμένος ολόκληρος με τούβλα, που οι στρώσεις τους έχουν τοποθετηθεί σχεδόν οριζόντια, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα ιδιότυπο εκφορικό σύστημα. Η μορφή του τρούλλου πλησιάζει την κωνική. Αντίστοιχο σύστημα δομής έχει παρατηρηθεί και στην στεφάνη του παλιού κεντρικού τρούλλου από φωτογραφίες πριν την κατεδάφιση του συνεπεία του σεισμού του 1881 και πιθανώς και στο θόλο του από τις ίδιες φωτογραφίες.
4. Κατά τις εργασίες αποκαλύφθηκε ότι ο τρόπος δομής των τριών τρουλλίσκων του εσωνάρθηκα είναι το σύστημα της αποκρυμμένης πλίνθου, πράγμα που δεν είχε παρατηρηθεί σε άλλο σημείο του ναού. Αντίθετα ο κύριος όγκος του εξωνάρθηκα είναι δομημένος

από αργολιθοδομή όπως εμφανίζεται σε παλιότερες φωτογραφίες αλλά και στον αποκαλυφθέντα νότιο τοίχο.

5. Ακόμη στους τρουλλίσκους αποκαλύφθηκαν οι βάσεις δύο παραθύρων που ήταν σκεπασμένα με επίχρισμα. Οι όψεις τους ήταν διαμορφωμένες με διπλά αψιδώματα αντίστοιχα των συγχρόνων του καθολικού της Νέας Μονής εκκλησιών της Κωνσταντινούπολης.
6. Στον δυτικό τοίχο του κυρίως ναού σώζεται ένα τριπλό τυφλό αψίδωμα, που σχηματίζει αβαθή επίπεδη κόγχη. Το κάτω του μέρος, που ήταν κρυμμένο κάτω από τη δικλινή στέγη του εσωνάρθηκα έχει διατηρηθεί σε καλή κατάσταση. Η δομή του ακολουθεί και αυτή το σύστημα της ρυθμικής εναλλαγής τούβλων και λίθων με αναλογία 3:1. Φαίνεται δε ότι ο τρόπος αυτός δομής κυριαρχεί στις όψεις της α φάσης του ναού, πριν την προσθήκη του εξωνάρθηκα, αφού τον συναντάμε σε πολλά σημεία: α. στη ζώνη των θόλων εσωτερικά (από φωτογραφίας του Strzygowski), β. στο δυτικό αέτωμα του εσωνάρθηκα, γ. στο αψίδωμα του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού, δ. σε ερευνητικές τομές στην εξωτερική επιφάνεια του νοτίου τοίχου. Αντίθετα δεν συναντάται στον μεταγενέστερο εξωνάρθηκα.

(Η εργασία αυτή έχει δοθεί για δημοσίευση στο 14ο δελτίο της ΧΑΕ).

ΕΝΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΑΝΩΝΥΜΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 15ου
ΑΙΩΝΑ ΣΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ ΚΑΙ Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΟΥ ΣΤΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ.

Το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα η καλλιτεχνική δραστηριότητα στα Βαλκάνια υποχώρησε, λόγω των δυσμενών συνθηκών που δημιούργησε η τουρκική κατοχή, αλλά δεν έσβησε τελείως. Κυρίως προς τα τέλη του αιώνα στις περιοχές που είχαν από καιρό υποταχθεί στους Τούρκους η τέχνη άρχισε να ανθεί.

Αυτή την εποχή έδρασε ένα πολύ αξιόλογο εργαστήριο ανωνύμων ζωγράφων. Η δράση του χρονολογείται από το 1483 ως το 1500 και περιλαμβάνει μια αρκετά μεγάλη έκταση—θεσσαλία, Δυτική Μακεδονία, Βουλγαρία.

Τα σωζόμενα έργα του εργαστηρίου αυτού είναι: οι—περισσότερες—τοιχογραφίες του Παλιού Καθολικού της Μονής Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα (1483) ορισμένες τοιχογραφίες στη Μονή του Αγίου Νικήτα στο ČUČER της Μακεδονίας (1483/4), στο ναό του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά (ίσως γύρω στα 1484/5), ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας στην ίδια πόλη (1485/6), οι λίγες σωζόμενες τοιχογραφίες του κατεδαφισθέντος ναού του Αγίου Σπυρίδωνα, επίσης στην Καστοριά (ίσως λίγο μετά το 1486) η παράσταση του αγίου Νικολάου στον εσωνάρθηκα της Παναγίας Κουμπελίδικης στην ίδια πόλη (ίσως λίγο μετά το 1486), ορισμένες τοιχογραφίες στη Μονή του Αγίου Πρόχορου στη ΡČINJA της Ν. Σερβίας (1489), στη Μονή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο TRESCAVAC κοντά στο Πρίλεπο (ίσως γύρω στο 1490), το μεγαλύτερο τμήμα του ζωγραφικού διακόσμου του Αγίου Νικολάου του Μαγαλειού στην Καστοριά (ίσως 1490—1500), οι τοιχογραφίες του νάρθηκα του Παλιού Καθολικού της Μονής του Αγίου Γεωργίου στο KREMIKOVCI στα βόρεια της Σόφιας (1493—1503) και του Καθολικού της Μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο POGANOVΟ στις όχθες του Έρνα (1499—1500).

Το εν λόγω εργαστήριο δεν αποτελείτο πάντοτε από τα ίδια μέλη. Η αρχική ομάδα παρέμεινε πάνω—κάτω ομογενής από το 1483 ως το 1486. Ακολούθως, ορισμένοι ζωγράφοι σχημάτισαν τις δικές τους ομάδες και εξέτελεσαν τις δικές τους παραγγελίες συνεργαζόμενοι με άλλους καλλιτέχνες.

Όλοι αυτοί οι ζωγράφοι διατήρησαν όμως τα κύρια χαρακτηριστικά των καλλιτεχνικών τους αντιλήψεων, που είναι τα εξής: η εικονογραφία ακολουθεί πρότυπα διακοσμήσεων νατών της Μακεδονίας του 14ου αιώνα (κυρίως STARO NAGORIČINO, ČUČER, Άγιος Χριστός στη Βέροια, Άγιος Αθανάσιος Καστοριάς* λιγώτερο LESNOVO και Μονή MARKO) και του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα (ναοί της περιοχής της Αχρίδας: κυρίως ο ναός της Αναλήψεως στο LESCOEČ* λιγώτερο το παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων του Αγίου Νικολάου BOLNICKI και ο Άγιος Νικόλαος στη Βεύη)* παρατηρείται δημιουργία νέων εικονογραφικών μοτίβων και διατήρηση σπάνιων λεπτομερειών και αρχαϊσμών*

η λειτουργία και οι θεολογικοί διαλογισμοί αποτελούν συχνά πηγές έμπνευσης· η τεχνοτροπία βασίζεται στην παλαιολόγεια, αλλά είναι πολύ πιο προχωρημένη από αυτήν ως προς το ρεαλισμό-αποτέλεσμα δυτικής επίδρασης.

Οι ζωγράφοι του εργαστηρίου εμπνέονται κυρίως από τις προαναφερθείσες τοιχογραφίες μακεδονικών ναών, από τη δυτική τέχνη, την καθημερινή ζωή της εποχής τους (ενδυμασίες, αντικείμενα) και-ελάχιστα-από την ισλαμική τέχνη (διακοσμητικά μοτίβα ενδυμάτων).

Μετά τη διακόσμηση του POGANOVO τα ίχνη του εργαστηρίου βρίσκονται στη Μολδαβία, όπου ορισμένα μέλη του έλαβαν μέρος στη διακόσμηση ναών και άσκησαν σημαντική επίδραση στη μολδαβική ζωγραφική. Η συμμετοχή τους πρέπει να θεωρηθεί σίγουρη στην τοιχογράφηση του Αγίου Γεωργίου στο HÎRLĂU (κτίστηκε το 1492). Επίδραση της τέχνης του εργαστηρίου παρατηρείται στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στο DOROHOI (κτίστηκε το 1495) και της Μονής του DOBROVĂT (κτίστηκε το 1503-διακοσμήθηκε το 1529). Και άλλες όμως διακοσμήσεις μολδαβικών ναών φανερώνουν ανάλογη επίδραση, αν και περιορισμένη (κυρίως BĂLINESŢI; Άγιος Γεώργιος στη SUCEAVA, VATRA MOLDOVIŢEII).

Η τέχνη του εν λόγω εργαστηρίου δεν έπαψε να επηρεάζει ζωγράφους-σύγχρονους και μεταγενέστερους-και σε διάφορους Ελλαδικούς τόπους. Δεν επηρέασε μόνο ορισμένους "απλοϊκούς" ζωγράφους του τέλους 15ου-αρχών 16ου αιώνα στη Μακεδονία (Άγιοι Θεόδωροι στα Σέρβια; Άγιος Δημήτριος στην Αιανή; Άγιοι Ανάργυροι στα Σέρβια), αλλά και σπουδαία ζωγραφικά σύνολα του 16ου αιώνα που συνιστούν τη "Σχολή της ΒΔ Ελλάδος ή Σχολή της Ηπείρου", όπως την έχουν ονομάσει (κυρίως, Μονή του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών (διάκοσμος του 1531/2) και Μονή Αγίου Νικολάου Ντίλιου (1543) στο νησί της λίμνης των Ιωαννίνων· τοιχογραφίες ναών που συνδέονται με το έργο του Φράγκου Κατελάνου και των αδελφών Κονταρή). Οι ζωγράφοι της Σχολής αυτής δείχνουν να έχουν αφομοιώσει την τέχνη του εργαστηρίου μας και αυτό φανερώνει ότι οι ρίζες της καλλιτεχνικής παράδοσης που είχε δημιουργήσει ήταν βαθιές.

Τέλος, πολλά εικονογραφικά στοιχεία της τέχνης του εργαστηρίου αυτού επέζησαν ως το 18ο αιώνα.

Το έργο, λοιπόν, του εργαστηρίου αυτού καταλαμβάνει μια πολύ σημαντική θέση στην ιστορία της βυζαντινής ζωγραφικής, γιατί, λίγα χρόνια μετά την Άλωση, έδειξε ότι η βυζαντινή τέχνη δεν είχε σβήσει.

Είναι αξιοσημείωτο ότι οι ζωγράφοι αυτοί, αν και μένουν πιστοί στα παλαιολόγεια πρότυπά τους, χαρακτηρίζονται από μεγάλη δημιουργικότητα και διάθεση για ανανέωση. Πρόκειται για μια τέχνη αρκετά υψηλού επιπέδου, έργο ζωγράφων ικανών και αρκετά μορφωμένων. Οι πηγές έμπνευσής τους δεν είναι καινούργιες, αλλά ο βαθμός της επίδρασης της δυτικής ζωγραφικής και των στοιχείων της καθημερινής ζωής είναι πολύ μεγαλύτερος απ'ότι στο παρελθόν.

Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΗΣ ΨΥΧΗΣ ΑΠ' ΤΟΝ ΑΔΗ

"Ένας σπάνιος εικονογραφικός κύκλος, είναι η επιστροφή της ψυχής απ' τόν "Αδη· πρόκειται για τήν επιστροφή της ψυχής του Λαζάρου και του Δαυίδ. 'Η πρώτη βασίζεται σέ άποκρυφα εὐαγγέλια και χριστιανικά κείμενα, και η δεύτερη σέ επίμονες άλληγορίες τῶν Ψαλμῶν ("Κύριε, άνήγαγες έξ ἄβου τήν ψυχήν μου" - "πλήν ὁ θεός λυτρώσεται τήν ψυχήν μου έκ χειρός ἄβου" κ.λπ.).

'Η επιστροφή της ψυχής του Λαζάρου ήταν γνωστή από τό Ψαλτήριο της Μονής Παντοκράτορος 'Αγίου Όρους (Κῶδιξ 6I, FOL. 29R) τοῦ β' ἡμίσεος τοῦ θ' αἰῶνα, και από τόν κῶδικα BARBERINI (FOL. 48R) της Βατικανής Βιβλιοθήκης τοῦ 1092. Στις δύο αυτές μικρογραφίες, γνωστές από δεκαετίες, προσετέθη τελευταία και μικρογραφία τοῦ ρωσικοῦ Ψαλτηρίου τοῦ Κιέβου (FOL. 67R) της Δημοσίας Βιβλιοθήκης τοῦ Λένινγκραντ, πού χρονολογεῖται στό 1397. Οἱ τρεῖς μικρογραφίες παρ' ὅλο πού τό θέμα τους είναι τό ἴδιο, ὄχι μόνον καμμιά δέν ὑπῆρξε τό πρότυπο ἄλλης, ἀλλά οὔτε ἀκολουθοῦν κάποιο κοινό, ἔστω και μακρυνό πρότυπο.

'Η επιστροφή της ψυχής τοῦ Δαυίδ βρίσκεται στό ἑλληνικό ψαλτήριο COD. W 733 (FOL. 69V) της WALTERS ART GALLERY της Βαλτιμόρης, τοῦ τέλους τοῦ 1Α' αἰῶνα. Στήν μικρογραφία εἰκονίζεται προσωποποιημένος ὁ "Αδης σφίγγοντας ψυχές-εἴδωλα στήν ἀγκαλιά του, ἐνῶ ὑπεριπτάμενος ἄγγελος βοηθά τόν ντυμένο και μέ φωτοστέφανο Δαυίδ νά ξεφύγει. 'Από καιρό οἱ 'Αμερικανοί ἔρευνηταί χωρίς νά ταυτίσουν τόν "Έκ χειρός ἄβου" σωζόμενο Δαυίδ - τό ὄνομα τοῦ Προφητάνакτος δέν προσγράφεται στήν μικρογραφία - εἶχαν ἐρμηνεύσει τήν παράσταση σάν "ἀπελευθέρωση ψυχής απ' τόν "Αδη". Παρ' ὅλα αυτά ὀρισμένοι, μή βλέποντας τίς ψυχές πού κρατᾷ ὁ "Αδης στήν ἀγκαλιά του και ἀγνοώντας τήν ἀμερικανική βιβλιογραφία, ἔγραψαν ὅτι η μικρογραφία παριστάνει τόν "Θάνατο τοῦ Δικαίου". Δύο ὅμοιες, σέ θέμα ἀλλά και σύνθεση, μικρογραφίες, βρίσκουμε στό ρωσικό Ψαλτήριο τοῦ Κιέβου (FOL. 37V και 140R), ὅπου η προσγεγραμμένη ἐπιγραφή ΔΕΔ ὄχι μόνον δέν ἀφήνει πε-

ριθώρια για εικάστικές άμφιβολίες, αλλά μας επιτρέπει να ταυτίσουμε και τον με φωτοστέφανο αλλά χωρίς στέμμα "Έκ χειρός "Αβου" διασωζόμενο του Ψαλτηρίου της Βαλτιμόρης. Στις δύο ρωσικές μικρογραφίες ο Δαυίδ φέρει στέμμα και φεγγίλο άγιωσύνης. Παλαιότερα πίστευαν ότι το Ψαλτήριο του Κιέβου ήταν άπλως ένα "ρωσικό αντίγραφο" του έλληνικού ψαλτηρίου της Βαλτιμόρης, ενώ οι νεώτερες έρευνες δείχνουν ότι και τα δύο χειρόγραφα προέρχονται από κοινό πρότυπο του ΙΑ' αιώνα.

Τήν έπιστροφή της ψυχής άπ' τον "Αδη, πάλι με τήν βοήθεια άγγέλου, βρίσκουμε και σε μικρογραφία του έλληνικού ψαλτηρίου Χλούντωβ (FOL. 102V) του 'Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας, χρονολογούμενου γύρω στο 830. Στην μικρογραφία ή ψυχή δεν έχει φωτοστέφανο, ενώ ή προσγεγραμμένη έπιγραφή Η ΨΥΧΗ Τ(Ο)Υ ΑΝ(ΘΡΩ-Π)ΟΥ μας διευκρινίζει για τό τί άκριβώς πρόκειται. Η παράσταση της μικρογραφίας έχει σωστά έρμηνευθῆ ήδη από τήν έποχή του ΤΙΚΚΑΝΕΝ (1895), και ή δρθή αυτή έρμηνεία έγινε εύρύτερα γνωστή από τον ΜΑRTIN (1954), αλλά παρ' όλα αυτά όρισμένοι γράφουν ότι ή μικρογραφία εικονίζει τήν ψυχή που βγαίνει από τό στέμμα έτοιμοθανάτου.

Ν.Β.Δρανδάκης

Ο Α΄ - Γιαννάκης του Μυστρά

Ο μικρός ναός του Α΄-Γιαννάκη, που έχει χτιστεί έξω από τα τείχη της νεκρής τώρα πολιτείας, μισοερειπωμένος, αναστηλώθηκε εν μέρει το 1908 από τον Αδ. Αδαμαντίου. Κατά την πρώτη αυτή αναστήλωση η στέγη του κατασκευάστηκε ξύλινη. Ναός μονοκάμαρος, όπως διαπιστώνεται από τα σωζόμενα λείψανα του γραπτού διακόσμου κατά το επίπεδο της γενέσεως της καμάρας και ψηλότερα, ανέκτησε την ημικυλινδρική του στέγη με τις αναστηλωτικές εργασίες της αρτιστούστατης το 1952 Επιμελητείας Βυζαντινών αρχαιοτήτων Μυστρά. Ιδιορρυθμίες του μνημείου η χαμηλότερη καμάρα του ιερού, το χτιστό ως την οροφή τέμπλο, τα ψηλά ανοιγόμενα στους πλευρικούς τοίχους παράθυρα, που διεισδύουν στο πάχος του τοίχου της καμάρας. Ο ναός σώζει μέρος του γραπτού διακόσμου του. Το εικονογραφικό πρόγραμμα έδωσε κατά το πλείστον η Suzy Dufrenne.

Πολλές από τις σωζόμενες τοιχογραφίες είναι τώρα σκεπασμένες με πάχνη την οποία σχηματίζουν τα επικαθήμενα άλατα. Διακρίνονται καλά Άγγελος της Πλατυτέρας, Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, Άγιοι Διάκονοι, δύο Προφήτες, ο "Άγιος Δημήτριος", το κεφάλι του Αποστόλου Παύλου, η ψηλάφηση του Θωμά, μέρος του Μυστικού Δείπνου και η Παναγία με το οικογενειακό πορτραίτο της δωρήτριας Καλής Καβαλασέα.

Οι τοιχογραφίες του Α΄-Γιαννάκη, πολύ καλής ποιότητας, συγκρινόμενες με έργα του 14ου αι. και μάλιστα με το γραπτό διάκοσμο της Οδηγήτριας του Μυστρά και ιδιαίτερα της νότιας στοάς, που πιστεύεται πως τοιχογραφήθηκε μετά το 1366, μπορούν να χρονολογηθούν από το τρίτο τέταρτο του 14αι.

ΖΑΦΕΙΡΟΥΛΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ.

ΕΝΑ ΑΝΕΚΔΟΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ.

Ο κώδικας της Δημοτικής βιβλιοθήκης του Τυρνάβου με τον αριθμό 40 είναι το τρίτο εικονογραφημένο χειρόγραφο της Αποκάλυψης στην απλοελληνική με ερμηνεία του Μάξιμου του Πελοποννήσιου. Τα άλλα δύο γνωστά είναι ο κωδ. 931 της Πανεπιστημιακής βιβλιοθήκης του Σικάγου, και τα φύλλα του χειρόγραφου που ανήκουν στον ιδιώτη κ. Ε. Παπαντωνίου και τα οποία δημοσίευσε ο Α. Ξυγγόπουλος.

Ο κωδ. 40 δεν φέρει καμιά πληροφορία ούτε για τον μικρογράφο, ούτε για τον κτήτορα, ούτε για τον τόπο και τον χρόνο της εκτέλεσής του. Στη σημερινή του μορφή βρίσκεται σε καλή κατάσταση με μικρές φθορές μόνο στις μικρογραφίες. Το χειρόγραφο είναι ακέφαλο, κολοβό και διασώζει 264 φύλλα (24x17 εκ.) από χονδρό, στιλπνό, λευκό χαρτί καλής ποιότητας, και φέρει κάθετες γραμμές και υδατόσημα. Το κείμενο παρουσιάζεται σε μορφή παραγράφων και με την αντίστοιχη ένδειξη κείμενον - έξηγησις: είναι γραμμένο με μικρογράμματη επιμελημένη γραφή σε μία στήλη από 21-23 στίχους με μαύρο μελάνι. Το χειρόγραφο κοσμείται με 71 μικρογραφίες και με μερικά μικρά σχέδια ζωγραφισμένα στο περιθώριο των σελίδων με μαύρο και κόκκινο μελάνι. Οι μικρογραφίες βρίσκονται στην αρχή κάθε κεφαλαίου της Αποκάλυψης και τις περισσότερες φορές, αν ο χώρος το επιτρέπει αμέσως μετά τον τίτλο του κεφαλαίου. Οι εικόνες κατά γενικό κανόνα προηγούνται του εικονογραφημένου κειμένου. Υπάρχουν όμως και μικρογραφίες που το ακολουθούν. Οι περισσότερες είναι ολοσέλιδες, μερικές καταλαμβάνουν το κάτω μέρος της σελίδας και μόνο σε δύο περιπτώσεις το πάνω.

Η οργάνωση του εικονογραφικού κύκλου του κωδ. 40 ακολουθεί την δομή του κειμένου της Αποκάλυψης. Έτσι βρίσκουμε την ίδια σειρά με τις επτά επιστολές, τις επτά σφραγίδες, τις επτά σάλπιγγες, τους επτά αγγέλους και τις επτά φιάλες.

Όλα τα κεφάλαια - συνολικά 74 - εικονογραφούνται εκτός από τρία: τα δύο νέα που εισήγαγε ο Μάξιμος ο Πελοποννήσιος στα 72 του Ανδρέα Καισαρείας, και ένα του τελευταίου.

Τα προβλήματα που τίθενται είναι: η σχέση που έχει ο κωδ. 40 με τα άλλα δύο χειρόγραφα της Αποκάλυψης (κωδ.931, κωδ.κ. Ε. Παπαντωνίου)· η εποχή και ο τόπος που έγινε το χειρόγραφο, καθώς και αν έχει εικονογραφηθεί από έναν ή περισσότερους μικρογράφους· εάν το χειρόγραφο είναι αντιγραφή άλλου χειρογράφου ή αποτελεί έργο πρωτότυπο· η σχέση που παρουσιάζει με τις τοιχογραφίες της Αποκάλυψης στα μοναστήρια του Αγίου Όρους. Τα προβλήματα αυτά ελπίζουμε να απαντηθούν στην διατριβή που εκπονήνω στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Πλούταρχος Α. Θεοχαρίδης

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ Μ. ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ
ΣΤΟ ΑΓΙΟ ΟΡΟΣ

Από τη μελέτη των πηγών που σχετίζονται με την ιστορία της Μ.Αγ. Παύλου και την εξέταση των κτιρίων του συγκροτήματός της προκύπτει το παρακάτω συνοπτικό διάγραμμα για τις ιστορικές και οικοδομικές φάσεις της μονής :

α.-Η ίδρυση ενός καθιδρύματος στη θέση της σημερινής μονής φαίνεται ότι ανάγεται στα τελευταία χρόνια του 10ου αι. ή στα πρώτα χρόνια του 11ου αι. Κτίστηκε τότε, σ' εκείνη πιθανότατα τη θέση, ένα μονύδριο εξαρτημένο από τη Μ. Σηροποτάμου, είτε από τον Άγιο Παύλο τον Σηροποταμίτη, ή από έναν δεύτερο Παύλο της Μ. Σηροποτάμου. Αυτό το μονύδριο φαίνεται ότι ταυτίζεται με την ήδη από το β' μισό του 11ου αι. αναφερόμενη μονή " του κυρού Παύλου " (ετιμάτο στην "υπεραγία Θεοτόκο"), η οποία αργότερα παρήκμασε. Μία σειρά από μεταγενέστερες μαρτυρίες (κυρίως του 18ου αι.) αναφέρουν ότι στον καιρό τους υπήρχε ακόμα στη μονή Αγ. Παύλου κάποιος ναΐσκος της Θεοτόκου, την ίδρυση του οποίου αποδίδουν στον Αγ. Παύλο. Η θέση αυτού του ναΐσκου δεν είναι σαφηνισμένη εντελώς, γιατί ενώ από κάποιες πηγές προκύπτει ότι ήταν σε άμεση σχέση με τον κτιριακό όγκο του παλιού καθολικού (του 15ου αι.), άλλες πηγές την σχετίζουν έμμεσα με το χώρο όπου βρίσκεται το παρεκκλήσι του Αγ. Γεωργίου.

β.-Στο β' μισό του 14ου αι. οι μοναχοί Γεράσιμος Ραδώνιας και Αντώνιος Παγάσης (άρχοντες Σερβικής καταγωγής) αγόρασαν από τη Μ. Σηροποτάμου το κελλίων Άγιος Παύλος, το οποίο στη συνέχεια αναγνωρίστηκε σαν ελεύθερη αυτοτελής μονή. Η μονή αυτή, που εξακριβωμένα πλέον είναι η ίδια η σημερινή, ετιμάτο στο όνομα της Θεοτόκου.

γ.-Στο τέλος του α' μισού του 15ου αι. ο σέρβος ηγεμόνας Γεώργιος Μπράνκοβιτς ίδρυσε ένα νέο καθολικό ναό, που τοιχογραφήθηκε το 1447. Ο ναός αυτός αφιερώθηκε στη Θεοτόκο και τον Άγιο Γεώργιο, προστάτη του Μπράνκοβιτς. Η ίδρυση του νέου ναού φαίνεται ότι εντάχθηκε σ' ένα ευρύτερο πρόγραμμα για τη διεύρυνση του οικοδομικού συγκροτήματός της μονής, που είχε ξεκινήσει από τις αρχές ίσως του 15ου αι., ή ίσως και τα τέλη του 14ου.

δ.-Το 1521/22 κτίστηκε ο πύργος της μονής με έξοδα του ηγεμόνα της

Βλαχίας Νεάγκοε Μπασσαράμπ, και αποπερατώθηκε αργότερα μέσα στον 16ο αι. Την ίδια εποχή έγινε και ο μικρός οχυρός περίβολος (μπαρμπακάς) έξω από τη δυτική του πλευρά. Από τον μπαρμπακά σώζεται σήμερα ολόκληρο το βόρειο τείχος και κάποια υπολείμματα του νότιου τείχους.

ε.-Την ίδια πάνω-κάτω εποχή, στο α' μισό δηλαδή του 16ου αι., ή ίσως και λίγο πιο πριν, φαίνεται ότι διαμορφώθηκε το παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου, ενσωματώνοντας παλιότερες κατασκευές που υπήρχαν στην ίδια θέση. Το παρεκκλήσι είναι κατάγραφο με τοιχογραφίες του 16ου αι., που μπορούν να χρονολογηθούν στο έτος 1552.

στ.-Στα τελευταία χρόνια του 17ου αι. έγινε η προσθήκη του πολυόροφου κτιρίου στη ΒΔ γωνία της μονής, με παρεκκλήσι των Αγ. Κων/νου και Ελένης στην τότε ανώτατη στάθμη του. Το παρεκκλήσι αυτό, που δεν σώζεται σήμερα, τοιχογραφήθηκε το 1708. Τα έργα έγιναν με τη χορηγία του ηγεμόνα της Μολδαβίας Κωνσταντίνου Μπρασκοβεάνου.

Στο σχέδιο του Barskij (1744) παρουσιάζεται το οικοδομικό συγκρότημα της μονής όπως είχε διαμορφωθεί ως αυτή την εποχή και πριν από τη μεγάλη επέκταση του περιβόλου προς νότο, η οποία έγινε στις αρχές του 19ου αι. Την εποχή του Barskij η μονή κατελάμβανε λοιπόν ένα πολύ μικρότερο απ'ότι σήμερα χώρο, που αντιστοιχεί, χοντρικά, στη σημερινή βόρεια πτέρυγιά της, από τον πύργο μέχρι και τη ΒΔ γωνία.

ζ.-Το 1815, με τη φροντίδα του αρχιμανδρίτη Ανθιμου Αγιοπαυλίτη, άρχισε η μεγάλη κτιριακή επέκταση που έδωσε στη μονή το σημερινό της περίβολο: οι εργασίες συνεχίστηκαν μέχρι τα μέσα περίπου του 19ου αι., όταν αποπερατώθηκε το νέο Καθολικό με δαπάνη του ηγουμένου Σωφρονίου Καλλιγιά. Τότε κατεδαφίστηκε το παλιότερο Καθολικό (του 15ου αι.) και ο νέος ναός αφιερώθηκε στην Υπαπαντή του Χριστού. Η νέα αυτή όψη του συγκροτήματος της μονής παρουσιάζεται σε ορισμένα σχέδια του 19ου αι. (Davydov, Lear), σε μια χαλκογραφία του 1851 και σε μια παλιά φωτογραφία, που χρονολογείται γύρω στο 1870.

η.-Κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι. έγιναν εκτεταμένες ανακατασκευές και προσθήκες στους ανώτερους ορόφους του ΒΔ τμήματος της μονής, από τον κτιριακό όγκο που περιέχει το παρεκκλήσι του Αγ. Γεωργίου μέχρι και μετά το μέσον της δυτικής πτέρυγας.

θ.-Οι ανώτεροι όροφοι του υπόλοιπου προς νότο τμήματος της δυτικής πτέρυγας, καθώς και η νότια πτέρυγα, καταστράφηκαν από μία φοβερή πυρκαγιά το 1902 και στη συνέχεια ανακατασκευάστηκαν με τη μορφή που έχουν σήμερα.

ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΘΕΟΧΑΡΙΑΔΟΥ

Η ΜΟΝΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΣΠΡΟΒΑΛΤΑ

Η μονή του Αγίου Γεωργίου βρίσκεται στις πλαγιές του Κερδύλλιου όρους που αντικρύζουν τον Στρυμονικό κόλπο σε απόσταση 8χλμ από την Ασπροβάλτα. Το συγκρότημα βρίσκεται πίσω από ένα επιβλητικό βραχώδες έδαφος με δεσπόζουσα θέα προς την παραλιακή κοιλάδα, που πιθανότατα αποτελούσε το έσχατο οχυρό καταφύγιο του μοναστηριού, όπως φανερώνουν τα λείψανα ψηλού οχυρού περιβόλου στην μοναδική προσπελάσιμη πλευρά του. Στο κέντρο του βραχώδους πλατώματος διακρίνονται ερείπια μικρού δρομικού μονόχωρου ναού.

Στα όψιμα βυζαντινά χρόνια όλη η γύρω περιοχή υπάγονταν στο καπετανί-κιο των Στεφανινών και μαζί με τα χωριά Βραστά (σημερινά Βρασνά), Πορταρέα, Στεφανινά, Κρούσσωβα, Λεμίν και Μπαρίακος αποτελούσαν κτήματα της μονής Εσφιγμένου του Αγίου Όρους.

Το καθολικό βρίσκεται στο μέσο ερειπωμένου περιβόλου διαστάσεων 37x33μ περίπου, του οποίου το πλήρες περίγραμμα δεν είναι ορατό λόγω των επιχώσεων και της πυκνής βλάστησης. Από τα διατηρούμενα λείψανα πιστοποιείται ότι η μονή είχε βόρεια και δυτική κόρδα, απλό τοίχο περιβόλου στα ανατολικά και στο μέσο της νότιας πλευράς ορθογωνικό κτίσμα, πιθανά πυργόσπιτο με θολωτό μάλλον ισόγειο. Η πλήρης αναγνώριση των προσκτισμάτων δεν μπορεί να γίνει πριν τον καθαρισμό του χώρου και την ανασκαφική έρευνα.

Το καθολικό είναι σύνθετος τετρακιδώνιος ναός με πλευρικούς χορούς (Αθωνικός τύπος), αλλά με κάλυψη σταυροθολίου στον κεντρικό χώρο αντί του κλασσικού τρούλου. Ενιαία στέγη με σχιστόπλακες, που σχηματίζει μαλακές κλίσεις καλύπτει την θολωτή ανωδομή, με τρόπο που θυμίζει τους μονόχωρους θολωτούς ναούς της περιοχής.

Η οροφή του στενού νάρθηκα στα δυτικά έχει καταρρεύσει ολοκληρωτικά, αλλά τα σωζόμενα αρχιτεκτονικά στοιχεία οδηγούν στο συμπέρασμα ότι χωρίζονταν με εγκάρσιο αξονικό τόξο σε δύο τμήματα, που καλύπτονταν επίσης με σταυροθόλια.

Τόσο η λύση κάλυψης του νάρθηκα (ανεπιτυχής στατικά και μορφολογικά), όσο και αυτή του κεντρικού χώρου του ναού, στοιχειοθετούν μία σπάνια αν όχι μοναδική παραλλαγή του Αθωνικού τύπου, που θα μπορούσε να αποδοθεί σε κατασκευαστική ατομία, αν κατά τα άλλα δεν είχαμε να κάνουμε με μία θαυμάσια οικοδομική τέχνη, πολύ κοντά στην βυζαντινή παράδοση.

Τα μορφολογικά και κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του ναού οδηγούν σε μία χρονολόγησή του μέσα στο β' μισό του 16ου αι. Στην χρονολόγηση αυτή συνηγορεί και η στυλιστική ανάλυση του σωζόμενου τοιχογραφημένου διακόσμου που μελετάται από την αρχαιολόγο Α.Τούρτα.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΙΩΑΝΝΙΔΑΚΗ-ΝΤΟΣΤΟΓΛΟΥ

ΕΦΡΑΙΜ Ο ΣΥΡΟΣ ΚΑΙ ΜΑΡΚΟΣ ΕΥΓΕΝΙΚΟΣ

· Η γνώση και η μελέτη της τελευταίας φάσης της ιστορίας της βυζαντινής ζωγραφικής, αλλά και της εν γένει πνευματικής ζωής του Βυζαντίου, πριν από την άλωση της Πόλης, οφείλει πολλά στους Τραπεζούντιους αδελφούς Μάρκο και Ιωάννη Ευγενικό. Τόσο ο Μάρκος, Μητροπολίτης Εφέσου, όσο και ο Ιωάννης, διάκονος και νομοφύλακας του Οικουμενικού Πατριαρχείου, ήσαν γνωστοί ως ανθενωτικοί, πεποίθηση που κορυφώθηκε με την συμμετοχή τους στην Σύνοδο της Φλωρεντίας (1439). Στον Μάρκο, εκτός από τα θρησκευτικά συγγράμματα, αλλά και τα πολυάριθμα κατά της ένωσης των Εκκλησιών, αποδίδονται και ορισμένες "εκφράσεις". Η "έκφραση" ή πιο απλά περιγραφή, ήταν ένα από τα είδη του ρητορικού λόγου, το πιο διαδεδομένο και αγαπητό, που καλλιεργήθηκε από τους Βυζαντινούς.

Μία από τις αποδιδόμενες στον Μάρκο είναι η "έκφραση μιας εικόνας που περιγράφει την Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου. Η μεγάλη αυτή μορφή (306-373) θεωρήθηκε εξαιτίας της ποιότητας των θεολογικών του συγγραμμάτων, αλλά κυρίως της όλης πολιτείας του ως κανόνας της ασκητικής ζωής: "τύπος τῆς ἐφεξῆς ἀσκητικῆς γέγονεν ἀγωγῆς".

Στα πλαίσια διδακτορικής διατριβής με ευρύτερο θέμα, συγκεντρώθηκαν παραδείγματα εικόνων και τοιχογραφιών με την παράσταση της Κοίμησης του Εφραίμ του Σύρου, αλλά και άλλων οσίων και ασκητών.

Η μελέτη της παραστάσεως αυτής σε σχέση με το κείμενο της "εκφράσεως" του Μάρκου Ευγενικού οδήγησε σε ορισμένους προβληματισμούς, που εντοπίζονται στα εξής σημεία:

-Αν ήταν φανταστικό το κείμενο της "έκφρασης" της εικόνας της Κοιμήσεως του Εφραίμ του Σύρου, ή αν όντως ο Μάρκος περιέγραφε κάποια εικόνα με το θέμα αυτό.

-Αν το πρότυπο του Μάρκου Ευγενικού βρίσκεται στην πρώιμη Αναγέννηση της Δύσης, ή στην Βυζαντινή Τέχνη της Ανατολής και πιο συγκεκριμένα στην παλαιολόγεια ζωγραφική.

ΜΑΡΙΑ ΚΑΖΑΝΑΚΗ - ΛΑΠΠΑ

ΜΙΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑΣ ΤΟΥ ΤΥΠΟΥ ΤΗΣ ΓΛΥΚΟΦΙΛΟΥΣΑΣ

Ἡ ἀνακοίνωση παρουσιάζει μιὰ μικρὴ παλαιολογία εἰκόνα πού προέρχεται ἀπὸ τὴ Βέροια καὶ βρισκόταν σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ τῶν Ἀθηνῶν. Τὸ 1979 δωρήθηκε στὸ Ἴδρυμα τῆς Τήνου ὅπου φυλάσσεται σήμερα.

Ἡ εἰκόνα σὲ ἐνιαία σανίδα διαστάσεων 0,435 X 0,36 X 0,03 μέ χαμηλὸ ἀνάγλυφο πλαίσιο, φέρει τὴν παράσταση τῆς Παναγίας Βρεφοκρατούσας στὸν τύπο τῆς Γλυκοφιλούσας. Ἡ προετοιμασία γίνεται χωρὶς ὕφασμα. Φθορές κυρίως στο πλαίσιο καὶ σὲ ὀρισμένα σημεῖα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας.

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὡς τὴ μέση, σὲ χρυσοῦ βάθος, κρατεῖ τὸ Χριστὸ στὰ δεξιὰ της καὶ ἔχει τὸ ἀριστερὸ χέρι μπροστὰ στὸ στήθος σὲ χειρονομία δέησης. Ὁ Χριστὸς τὴν ἀγκαλιάζει μέ τὰ δύο του χέρια καὶ ἀκουμπᾷ τὸ πρόσωπό της στὸ δικό του. Οἱ χειρονομίες, καὶ ἡ σχέση ἀνάμεσα στὰ δύο πρόσωπα εἶναι ὅμοια μέ τῆς Παναγίας του Βλαδιμήρ. Μικρὲς διαφορὲς παρατηροῦνται στη στάση καὶ στὰ ἐνδύματα τοῦ παιδιοῦ. Ὁ Χριστὸς ἐδῶ φορεῖ κοντὸ χιτῶνα, καὶ πορτοκαλλί ἱμάτιο πού περιβάλλει τοὺς μηροὺς ἀφήνοντας ἀκάλυπτες τὶς σταυρωμένες κνήμες καὶ πέφτει πίσω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ του ὄμο. Ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ παράσταση τῶν ὀλόσωμων ἀρχαγγέλων οἱ ὁποῖοι προσκλίνουν ἐλαφρὰ πρὸς τὴν Παναγία. Στὸ χρυσοῦ βάθος πάνω ἀπὸ τὸ φωτοστέφανο τῆς Παναγίας τὸ μονόγραμμα ΜΗΡ ΘΥ καὶ χαμηλότερα, στὸ ὕψος τῶν ὤμων, Ἡ ΠΕΡΙ/ΒΛΕΠΤΟΣ. Στὴν πίσω ὀψη ζωγραφισμένος σταυρὸς μέ φυτικὴ διακόσμηση στὴ βάση, ἐξίτηλος.

Τὸ πλάσιμο τῶν προσώπων γίνεται μέ ζωγραφικὸ τρόπο. Οἱ πλατειῆς φωτισμένες ἐπιφάνειες βυθίζονται μαλακὰ στὴ σκιά καὶ δίνουν ἓνα ἑσωτερικὸ φῶς στὰ πρόσωπα πού διαφέρουν φυσιογνωμικά. Τὸ ὄρατο πρόσωπο τῆς Παναγίας μέ τὰ λεπτὰ χαρακτηριστικά, πού ἐκφράζει μελαγχολία καὶ συγκρατημένη θλίψη, ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μέ τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ μέ τὰ ἀδρὰ χαρακτηριστικά καὶ τὴν δυνατὴ ἔκφραση. Οἱ ψηλόλιγνες μορφὲς τῶν ἀγγέλων μέ τὰ ὄρατα κεφάλια, τὰ εὐαίσθητα, σχεδιασμένα μέ ἀκρίβεια, χέρια τῆς Παναγίας, ἡ εὐχέρεια στὴν ἀπόδοση τῶν γυμνῶν μελῶν καὶ τῶν ὀγκων, φανερῶνουν ἱκανὸ τεχνίτη. Ἡ χρωματικὴ κλίμακα περιλαμβάνει μᾶλλον ἀνοικτοὺς καὶ θερμοὺς τόνους πού δένονται ἀρμονικά μέ τὸ κόκκινο χρῶμα τοῦ πλαισίου: βυσινί τὸ μαφόριο τῆς Παναγίας, λευκὸς μέ γαλαζωπὲς ἀνταύγειες ὁ χιτῶνας τοῦ Χριστοῦ καὶ πορτοκαλλί τὸ ἱμάτιο μέ πυκνές,

σβυσμένες σήμερα, χρυσοκονδυλιές. Διαβαθμίσεις του ρόζ και του καφέ στα ένδύματα των άρχαγγέλων, καφέ στους φωτοστέφανους. Ή εικόνα, έργο ύψηλης ποιότητας, τοποθετείται με βάση εικόνογραφικά και τεχνοπικά στοιχεία στην καλλιτεχνική παράδοση της περιοχής της Θεσσαλονίκης και μπορεί να χρονολογηθεί στις άρχές του 14ου αιώνα.

ΧΑΡΙΣ Α. ΚΑΛΛΙΓΑ

Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΟΝ ΑΓΙΟ ΝΙΚΟΛΑΟ ΜΟΝΕΜΒΑΣΙΑΣ

Ὁ ναός τοῦ ἁγίου Νικολάου, στό δμώνυμο χωριό τῆς περιοχῆς Μονεμβασίας, σταυροειδῆς, ἐγγεγραμμένος, δίστυλος, τοποθετεῖται χρονολογικά πρὶν ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 13ου αἰῶνα ἀπὸ τὸν Ν. Δρανδάκη, πού δημοσίευσε πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια τὴ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν του, ἐνῶ ὁ Π. Βοκοτόπουλος τὸν θεωρεῖ 11ου αἰῶνος. Τό μνημεῖο εἶχε ἐπιχρισθεῖ σέ νεώτερη ἐποχὴ καί αὐτό δέν ἐπέτρεπε πιά συγκεκριμένες παρατηρήσεις, ἐκτός ἀπὸ τό ὅτι ὑπῆρξε καί μία παλαιότερη φάση, ὑπολείμματα τῆς ὁποίας ἦταν ἐμφανῆ στήν νότια πλευρά τοῦ ναοῦ, ἰδιαίτερα κοντά στήν ἀνατολική γωνία.

Ἀπὸ τὸν Ἰούλιο ὡς τὸν Σεπτέμβριο 1987 ἔγινε καθάρση τῶν ἐξωτερικῶν ἐπιχρισμάτων πού ἀπεκάλυψε τὰ ἐξῆς:

Οἱ τοῖχοι τοῦ κυρίως ναοῦ εἶναι χτισμένοι χαμηλά ἀπὸ ἀργολιθοδομή. Τὰ ἀετώματα στή βόρεια καί νότια κεράια τοῦ σταυροῦ ἐμφανίζουν λίγες σειρές πλινθοπερίκλειστης τοιχοποιίας, ὄχι πολύ ἐπιμελημένης. Τὰ δίλοβα παράθυρα στίς κεραίες αὐτές ἔχουν πλίνθινα τόξα πού σταματοῦν στή γένεση καί περιβάλλονται ἀπὸ σειρά καμπύλων πλίνθων. Ἀνά τρία σκυφία, πού περιβάλλονται ἀπὸ πλίνθινο πλαίσιο βρίσκονται *in situ* πάνω ἀπὸ τό σημεῖο συναντήσεως τῶν τόξων τῶν παραθύρων καί δεξιά καί ἀριστερά τους. Οἱ πεσοὶ στά παράθυρα αὐτά, ὅπως καί στό δίλοβο τῆς δυτικῆς κεραίας εἶναι πώρινοι. Γενικά ὑπάρχει πλήρης ἔλλειψις

μαρμαρίνων μελῶν καὶ γλυπτικῆς. Στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ ὁ νάρθηκας, ποῦ ἀποδεικνύεται μεταγενέστερος, ἔχει καλύψει τόξο παλαιότερου ἀνοίγματος.

Οἱ τρεῖς ὑψηλές ἀψίδες εἶναι ἡμικυκλικές. Ἡ κεντρικὴ διασῶζει δίλοβο παράθυρο, χωρὶς πεσσό σήμερα. Περιβάλλεται ἀπὸ πλίνθινο τόξο καὶ ὀδοντωτὴ ταινία ποῦ φθάνουν ὡς τὴν ποδιά. Ψηλότερα ἐμφανίζονται δύο διακοσμητικὲς ζῶνες, ἡ χαμηλότερη μὲ ψαροκόκκαλο, ἡ ψηλότερη μὲ τεθλασμένες καὶ ἀνάμεσά τους ἓνα στυλιζαρισμένο δένδρο. Οἱ δύο μικρότερες κόγχες ἔχουν ἀνά ἓνα μονόλοβο παράθυρο περιβαλλόμενο ἀπὸ πλίνθινο τόξο καὶ σειρὰ καμπύλων πλίνθων.

Ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ὁ ὀκτάπλευρος τροῦλλος, ποῦ ἐκ πρώτης ὄψεως ἀνήκει στοὺς λεγόμενους "ἀθηναϊκοὺς". Ἀποτελεῖ θμῶς ἓνα παράδειγμα τῆς σπάνιας παραλλαγῆς ποῦ ἐπεσήμανε ὁ Π.Βοκοτόπουλος (Πελοποννησιακά, 16, σσ.233-236) Δέν φέρει δηλαδὴ μαρμαρίνους κιονίσκους στὶς γωνίες, ἀλλὰ κιονίσκους ἀπὸ "πώρινους σπονδύλους ἰσοῦψεῖς πρὸς τοὺς δόμους, μεταξύ τῶν ὀπίσμων παρεμβάλλονται κυκλικὰ τοῦβλα", οἱ ὁποῖοι εἶναι "ἐνδομημένοι σὲ ἐσοχές ποῦ σχηματίζονται στὶς γωνίες καὶ δέν ἐξέχουν τῆς ἐθῆυγραμμίας τῶν πλευρῶν". Τὰ μονόλοβα παράθυρα καὶ οἱ κόγχες περιβάλλονται ἀπὸ μόνον πλίνθινο τόξο καὶ ὀδοντωτὴ ταινία ὡς τὶς γενέσεις. Γεῖσα δέν σώζονται.

ΕΝΑΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ 15ου αι. ΣΤΗΝ ΕΠΑΡΧΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ ΛΙΜΗΡΑΣ :
Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟΝ ΟΙΚΙΣΜΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΔΡΕΑ

Στα βορειοδυτικά όρια της λακωνικής επαρχίας της Επιδαύρου Λιμηράς, κοντά στον οικισμό του Αγίου Ανδρέα, υψώνεται πάνω από την όχθη απόκρημνης ρεματιάς (Μαριόρεμα) ο μονόχωρος καμφοροσκέπαστος ναός της Αγίας Παρασκευής. Ορισμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά του οικοδομήματος καθώς και ο γλυπτός διάκοσμος του τέμπλου θυμίζουν ανάλογα στοιχεία που απαντούν στους ναούς του κάστρου στο Γεράκι.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού σώζεται αποσπασματικά. Διατηρούνται η Πλατυτέρα και ο Μελισμός στην αψίδα, χριστολογικές σκηνές στην καμάρα, προτομές αγίων σε δίσκους και ολόσωμες μορφές αγίων στους τοίχους.

Από άποψη τεχνοτροπική οι τοιχογραφίες του ναού διακρίνονται για την απλοποίηση και σχηματοποίηση των εκφραστικών μέσων, τον τονισμό των γραμμικών λεπτομερειών, το συμφυρμό ρεαλιστικών και εκλεπτυσμένων στοιχείων σε τυποποιημένη όμως απόδοση. Τα τεχνοτροπικά αυτά χαρακτηριστικά σε συνδυασμό με μία διάθεση έντονα εκλεκτικιστική εντάσσουν τις τοιχογραφίες του ναού στην όψιμη παλαιολόγεια τέχνη και μάλιστα σε μία επαρχιακή τάση πολύ διαδεδομένη στα μνημεία του Δεσποτάτου του Μοριά. Ειδικότερα οι τεχνοτροπικές αναλογίες με τον ακριβώς χρονολογημένο διάκοσμο της Ζωοδόχου Πηγής στο Γεράκι (1431) οδηγούν στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της Αγίας Παρασκευής στην τρίτη ή τέταρτη δεκαετία του 15ου αιώνα.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΛΟΦΩΝΟΣ

ΟΝΕΙΡΑ ΜΕ ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΕ ΟΝΕΙΡΑ

Ἡ ἀνακοίνωσι ἐπιχειρεῖ μιὰ πρώτη διερεύνησι τῆς ἀμοιβαίας σχέσεως τῶν προφητικῶν καὶ ἀποκαλυπτικῶν ὀνείρων καὶ τῆς θρησκευτικῆς εἰκονογραφίας κατὰ τὴν βυζαντινὴν περίοδο.

Στὸ πρῶτο μέρος παρουσιάζονται παραδείγματα περιγραφῶν ὀνείρων ποὺ σχετίζονται μὲ τὶς εἰκόνας, ἀπὸ ἀγιολογικῆς καὶ ιστοριογραφικῆς πηγῆς, ἀνιχνεύοντας μία πλευρὰ τῆς βυζαντινῆς ἀντιληψεως τῶν εἰκόνων.

Στὸ δεύτερο μέρος ἐρευνᾶται ἡ βυζαντινὴ ἀντίληψι τῶν ὀνείρων, μέσα ἀπὸ παραδείγματα ἀπεικονίσεων ὀνείρων ποὺ προέρχονται ἀπὸ εἰκονογραφήσεις χειρογράφων καὶ μνημείων.

Τέλος, ἡ διαφορούμενη θέσι καὶ φύσι τόσο τῶν εἰκόνων, κατὰ τὴν περίοδο τῆς εἰκονομαχίας, ὅσο καὶ τῶν ὀνείρων ἐξετάζονται ἐν συντομίᾳ, καθὼς καὶ ἡ ἀλληλοεξάρτησί τους γιὰ τὴν νομιμοποίησι τοῦ ἐπίκτιτου ρόλου τους νὰ μεσολαβοῦν μεταξὺ τοῦ ἀνθρώπινου καὶ τοῦ θεϊκοῦ, τοῦ πνευματικοῦ καὶ τοῦ ὕλικου.

ΧΑΡΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

ΝΑΟΣ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΕΠΙΔΑΥΡΟ ΛΙΜΗΡΑ

Πρόκειται για το μονόχωρο καμαροσκέπαστο ναό του Αγ.Γεωργίου Μολάων, στη συνοικία Σπανέϊκα. Τμήματα των τοιχογραφιών του διατηρούνται στην αψίδα του ιερού και στα ανατολικά αφιδώματα των πλαϊνών τοίχων.

Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας εικονίζεται η θεοτόκος ένθρονη με το Χριστό στα γόνατά της δορυφορούμενη από δύο σεβίζοντες Αγγέλους, ενώ στον ημικύλινδρο η παράσταση των Συλλειτουργούντων Ιεραρχών μπροστά στην Αγ.Τράπεζα με τον Αμνό και δύο Αγγέλους-διακόνους με ριπίδιο στα χέρια. Ο Χριστός εικονίζεται νεκρός, ώριμος με γένεια και μαλλιά, τύπος αγαπητός στην περιοχή ήδη από τους Αγ.Θεοδώρους Καφιόνας Μάνης (I263-70). Οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες που ταυτίζονται από τις επιγραφές τους ή τα φυσιολογικά τους χαρακτηριστικά, είναι από βορρά προς νότο, οι Αγ.Αθανάσιος, Ιωάννης Χρυσόστομος, Γρηγόριος Θεολόγος και Βασίλειος. Μικρή παρέκκλιση από την κατά κανόνα διάταξη αποτελεί η τοποθέτηση του Γρηγορίου Θεολόγου δίπλα ακριβώς στην Αγ.Τράπεζα αντί του Βασιλείου.

Στα τέσσερα αναπτυγμένα ενεπίγραφα λειτουργικά ειλητά των ιεραρχών αναγράφονται δύο Ευχές από τη θεία Λειτουργία, σε επανάληψη. Η περίπτωση είναι ιδιαίτερα σπάνια, ενώ η μοναδικότητά της στη βυζαντινή εικονογραφία έγκειται και στην επί πλέον σχέση αυτών των δύο επαναλαμβανόμενων Ευχών μεταξύ τους.

Η εξελιγμένη αυτή διάταξη καθρεφτίζει σχέσεις με πρότυπα μεγάλου κέντρου.

Στο ανατολικό αφιδώμα του νότιου τοίχου εικονίζονται δύο μετω-

πικοί στρατιωτικοί άγιοι, ένας Αρχάγγελος και μορφή αγίας, ενώ στο αντίστοιχο του βόρειου τοίχου μορφή ιεράρχη .

Διακρίνεται θερμή ώχρα για τον προπλασμό, τα ωχροκίτρινα φώτα δι-
αβαθμίζονται μαλακά, λαδιές σκιές απλώνονται κατά μήκος των κοκκι-
νωπών περιγραμμάτων. Τα πρόσωπα είναι ωσειδή, τα μάτια μικρά, η μύτη
στενδόμακρη, το στόμα μικρό και τα χείλη καλοσχεδιασμένα, ενώ τονίζεται
το σφαιρικό εξογκωμένο πηγούνι. Ο λαιμός είναι μακρύς και στιβαρός
πλαταίνοντας προς τη βάση του. Η σχεδίαση είναι ακριβής και οι α-
ποχρώσεις των χρωμάτων λεπτές. Η πτυχολογία των φιλόλιγνων μορφών
είναι σκληρή με διακοσμητική διάθεση. Τα φώτα πλατιά δίνουν την ε-
ντύπωση μεταλλικής λάμψης στα ενδύματα. Οι αναλογίες των σωμάτων εί-
ναι ραδινές, ενώ ηρεμία, ισορροπία και λιτότητα χαρακτηρίζει τις
παραστάσεις. Οι μορφές διακρίνονται για την κομψή τους στάση και την
ισορροπημένη κίνησή τους. Οι τοιχογραφίες του Αγ. Γεωργίου στους Μο-
λάους θυμίζουν γειτονικά μνημεία, όπως το Σελεγούδι (I439-40) και
τον Αγ. Γεώργιο στο Μαλέα (α' τρίτο I5ου αι) ή άλλα στην Κρήτη, όπως τη
θεοτόκο στα Πλατάνια (I4-I5ος αι), τον Αγ. Κωνσταντίνο στην Άβδου
(I445) και Αγ. Γεώργιο στην Απάνω Σύμη, κυρίως ναό και εγκάρσιο κλί-
τος (I435-I453).

Το συνολικό τους ύφος όμως μας οδηγεί και σε καλλίτερης ποιότητας
μνημεία των μεγάλων κέντρων, όπως τον Αγ. Χρυστοφόρο Μυστρά (I4-I5ος
αι), την Παναγία στο Κάλενιτς (I4I3) και την Αγ. Τριάδα στη Ρεσάβα (I4I8).
Θα μπορούσαμε να χρονολογήσουμε τις τοιχογραφίες του ναού του Αγ.
Γεωργίου στους Μολάους, στο πρώτο τέταρτο του I5ου αιώνα .

ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΥ

ΟΥΖΥΝΤΙΝΑ: Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ, Η ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ
ΚΑΙ ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΕΝΟΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟΥ ΟΙΚΙΣΜΟΥ

Τοποθεσία: 10' με το αυτοκίνητο, δεξιά του 73^{ου} χλμ. Ιωαννίνων-Ηγουμενίτσας βρίσκεται το χωριό Πέντε Εκκλησιές. Το παλιό του όνομα είναι Ουζντίνα. Σε μικρή απόσταση, παράθια του Καλαμά διακρίνεται ένας εκτεταμένος ερειπιώνας. Είναι η Οσδίλη, η Παλιοσδίλη, ή Παλιοχώρα.

Ιστορική διαδρομή: Η αρχική οικηση του χώρου δεν έχει εντοπιστεί μέχρι σήμερα. Στην κορυφή του λόφου όμως υπάρχει αρχαία ακρόπολη με ψευδοϊσοδομικό τείχος, έκτασης 0,5 εκταρίων και περίμετρο τείχους 350-400 μ. Ο τόπος αυτός ανήκει στην περιοχή Νότια Μέσου Καλαμά ή της Νότιας Καστρίνης. Ο οχυρός οικισμός φαίνεται ότι καταστρέφεται το 167π.χ. από τους Ρωμαίους. Για την πρώιμη βυζαντινή περίοδο δεν υπάρχουν πληροφορίες ούτε έχουν εντοπιστεί μνημεία. Τους μέσους βυζαντινούς χρόνους τα τείχη έχουν επισκευαστεί και ο οικισμός λόγω της στρατηγικής του θέσης και της οχυρής τοποθεσίας, είναι αρκετά δυναμικός. Για μικρό διάστημα φαίνεται ότι φιλοξένησε και την έδρα της επισκοπής Φωτικής. Έκτοτε, ο χώρος κατοικείται συνεχώς μέχρι τα μισά του 18^{ου} αι., οπότε και εγκαταλείπεται εξαιτίας της πίεσης των εξισλαμισθέντων κατοίκων της περιοχής. Ιδιαίτερη ακμή έχει η κωμόπολη τον 16^ο και 17^ο αι.

Ο οικισμός: Ο αρχαίος οικισμός είναι μέσου μεγέθους με πληθυσμό γύρω στους 500 κατοίκους. Εκτός από το τείχος έχουν εντοπιστεί λείψανα αρχαίου γεφυριού, δύο τάφοι και επιτύμβια στήλη ελληνιστικών χρόνων. Η βυζαντινή και μεταβυζαντινή κωμόπολη δεν θα πρέπει να ξεπέρασε τους 700 κατοίκους. Το βυζαντινό ασβεστόκτιστο Κάστρο σε άλλα σημεία ακολουθεί το αρχαίο και σε άλλα γίνεται στενότερο. Ολόκληρη η επιφάνεια του λόφου, μέσα και έξω από τα τείχη καλύπτεται από τα σπίτια. Τα τελευταία είναι ισόγεια ή και διόροφα με 2 ή 3 δωμάτια στο ισόγειο και τον όροφο. Άλλα είναι ξερότοιχα και σε άλλα έχει χρησιμοποιηθεί ως συνδετικό υλικό το χώμα. Στην τοιχοδομία χρησιμοποιήθηκαν κυρίως πλακοειδείς ή ορθογωνισμένοι ντόπιοι ασβεστολιθικοί λίθοι. Ο σφιχτοδεμένος οικισμός εξασφαλίζει την επικοινωνία των κατοίκων του με στενά δρομάκια με γκαλντερίμι πλάτους 1,50-2,00μ.

Ναοί-Δημόσια οικοδομήματα: Τρία γεφύρια ένωσαν τον οικισμό με τους αντίπερα του Καλαμά αγρούς και ναούς. Ένα από αυτά διασώζει τη χρονολογία επίσκεψής του (1625). Δέκα ναοί έχουν εντοπιστεί στην Ουζντίνα, καθώς και ένα ασκηταριό στη δεξιά όχθη του Καλαμά. Οι 4 ναοί μέσα στον οικισμό και οι 6 στη γύρω περιοχή. Σημαντικότεροι από όλους είναι οι δύο ακέρατα σωζόμενοι μέσα στον ερειπιώνα. Ο ναός των Ταξιαρχών είναι μονόχωρος, θολοσκέπαστος, κτισμένος το 1577. Ο τοιχογραφικός του διάκοσμος έγινε το 1620. Ο ναός της Κοιμήσεως Θεοτόκου είναι σταυρεπίστεγος. Σύμφωνα με επιγραφή, άρχισε να κτίζεται το 1609 και τέλειωσε το 1610. Η αγιογράφηση του έγινε στα μέσα του 17^{ου} αι.

ΜΑΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ

ΠΑΡΕΞΗΓΜΕΝΕΣ ΚΡΗΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ
ΤΟΥ ΔΕΚΑΤΟΥ ΠΕΜΠΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Θά παρουσιασθεῖ μικρός ἀριθμός ἔργων ἀνυπόγραφων (πλὴν ἑνός) καί ἀχρονολόγητων, πού βρίσκονται σέ ξένες συλλογές. Ἐμφανίζονται ἀνάμειξη βυζαντινῶν καί δυτικῶν στοιχείων, ἔχουν φιλοτεχνηθεῖ σέ κρητικά ἐργαστήρια τοῦ 15ου αἰῶνα, ἐνῶ ἔχουν ἀντιμετωπισθεῖ μέ ἀμηχανία ἀπό τὴν ἐρευνα καί ἡ τέχνη τους ἔχει κατὰ κανόνα παρεξηγηθεῖ. Ὅλα τὰ ἔργα προκαλοῦν ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ποιότητά τους καί τὰ περισσότερα μᾶς παρουσιάζουν θέματα ἀσυνήθιστα ἢ καί ἀγνωστα μέχρι τώρα στὴ βυζαντινὴ παράδοση. Εἶναι τὰ ἀκόλουθα.

1. "Πολύπτυχο" μέ τὴ βρεφοκρατούσα Παναγία καί ἁγίους. Μεγάλος σύνθετος πίνακας ἁγίας τράπεζας δυτικοῦ ναοῦ, ἀπὸ τὴ Μονόπολη Ἀπουλίας. Ἀποτελεῖται ἀπὸ ἑπτὰ κομμάτια σέ ξυλόγλυπτο πλαίσιο μέ περίτεχνες κορυφώσεις (συνολ.διαστ. 2,30 X 3,10 μ.). Στὸ κέντρο παριστάνεται ἔνθρονη ἡ Παναγία μέ τὸ Χριστό, ἐνῶ στὰ πλαϊνὰ τμήματα ὀλόσωμοι οἱ ἅγιοι Χριστόφορος, Αὔγουστίνος, Στέφανος (ἀριστερά) καί Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, Νικόλαος, Σεβαστιανός (δεξιά). Ἐργο ὑψηλῆς στάθμης, ἀφενὸς συνδέεται μέ τὴν παλαιολόγεια παράδοση καί ἀφετέρου μέ τὴν ὕστερη γοτθικὴ τέχνη. Ἡ ἰδιάζουσα αὐτὴ τεχνοτροπία δυσκόλευε τὴν ταύτιση τοῦ τόπου δημιουργίας του, μέ ἀποτέλεσμα τὴν παρεξήγηση τῆς τέχνης του. Ὁ πίνακας θεωρήθηκε προῖόν τῆς ζωγραφικῆς τῆς Ἀπουλίας, μέ βυζαντινὲς ἐπιδράσεις. Ἐδῶ προτείνεται ὡς πιθανότατη ἡ ἔνταξή του στὴν παραγωγὴ κρητικοῦ ἐργαστηρίου καί ἡ χρονολόγησή του στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰῶνα.

2. Ὁ Χριστός "Ἄκρα Ταπείνωση" μέ τὴν Παναγία καί τὸν Ἰωάννη. Εἰκόνα (διαστ. 1,25 X 1,40) σέ μουσεῖο τῆς Βενετίας. Φέρει τὴν ὑπογραφή ANGELVS PINXIT καί εἶναι γνωστὴ καί στὴν ἑλληνικὴ βιβλιογραφία. Ὁ νεκρὸς Χριστὸς πλαισιώνεται ἀπὸ τὴν Παναγία καί τὸν Ἰωάννη καί ἀπὸ μικροὺς ἁγγέλους ψηλά. Ἡ εἰκόνα κατὰ καιροὺς κρίθηκε μέ διάφορους τρόπους καί χρονολογήθηκε ἀπὸ τίς ἀρχές τοῦ 14ου μέχρι τίς ἀρχές τοῦ 17ου αἰῶνα, ἐνῶ ἡ ὑπογραφή της θεωρήθηκε ὑποπτη. Ὁ ταυτισμὸς τοῦ ζωγράφου μέ τὸν Κρητικὸ καλλιτέχνη Ἄγγελο (πρῶτο μισὸ τοῦ 15ου αἰῶνα), πού εἶχε προταθεῖ χωρὶς νά βρεῖ ἀνταπόκριση, ἐπαναφέρεται ἐδῶ. Ἄν εἶναι σωστὸς, τότε ἀποκτοῦμε τὸ μόνο μέχρι τώρα γνωστὸ ἔργο τοῦ Ἄγγελο σέ ἰταλοκρητικὴ τεχνοτροπία.

3. Εὐαγγελισμός. Εικόνα (διαστ. 1,20 X 1,00) σέ ναό τῆς Β. Ἰταλίας. Ὁ ἀρχάγγελος, σέ βραχῶδες τοπίο, σπεύδει πρὸς τὴ Μαρία, πού κάθεται σέ θρανίο, ὅπου βιβλίο μέ λατινική ἐπιγραφή. Καί οἱ δύο μορφές παριστάνονται κάτω ἀπὸ τόξα, πού στηρίζονται σέ στρεπτούς κιονίσκους. Ἔργο ἐξαιρετικῆς ποιότητος, συνδυάζει παλαιολόγεια μέ ὑστερογοτθικά χαρακτηριστικά. Ἐχει θεωρηθεῖ δημιούργημα ζωγράφου ἀπὸ τὴν Πελοπόννησο πού δούλευε στή Βενετία. Τά ἰδιαίτερα ὥστόσο γνωρίσματά του ὁδηγοῦν στὸν κύκλο Ἰταλοκρητικῶν εἰκόνων τοῦ 15ου αἰώνα.

4. Ὁ ἀρχάγγελος Ραφαήλ καί ὁ Τωβίας. Εικόνα (διαστ. 0,345 X 0,305) σέ μουσεῖο τῆς Οὐγγαρίας. Ὁ Ραφαήλ πιάνει ἀπὸ τὸ χέρι τὸν μικρὸ Τωβία, πού κρατεῖ τὸ θαυματουργό ψάρι. Ἡ εἰκόνα θεωρήθηκε ἔργο ζωγράφου τῆς βυζαντινῆς παράδοσης ἀπὸ τὴ Δαλματία, τοῦ κύκλου τοῦ γνωστοῦ Βενετοῦ καλλιτέχνη Paolo Veneziano. Ἡ τέχνη της, μέ τὰ δυτικά στοιχεῖα νὰ ὑπερισχύουν τῶν βυζαντινῶν, παρουσιάζει τὴν ἐκλέπτυνση τῆς διεθνoῦς γοτθικῆς τεχνοτροπίας. Παρόμοια ἐργασία ἦταν συνηθισμένη σέ κρητικά ἐργαστήρια καί σέ ἓνα ἀπὸ αὐτὰ πρέπει νὰ δημιουργήθηκε ἡ εἰκόνα στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 15ου αἰώνα.

5. Ὁ ἅγιος Ἰερώνυμος καί τὸ λιοντάρι. Εικόνα (διαστ. 0,345 X 0,27) σέ μουσεῖο τῆς Ἀγγλίας. Ὁ ἅγιος ἔνθρονος, μέ ἐνδύματα καρδιναλίου, στὸ ὑπαιθρο, ἔχει μπροστά του ἀναλόγιο μέ ἀνοιχτὸ βιβλίο, ὅπου λατινική ἐπιγραφή. Προσπαθεῖ νὰ ἀφαιρέσει τὸ ἀγκάθι ἀπὸ τὸ πόδι τοῦ λιονταριοῦ. Στὸ βάθος τοπίο μέ γυμνοὺς βράχους καί μιὰ ἐκκλησία. Τὸ ἔργο, πού ἔχει εἰκονογραφικὸ ἐνδιαφέρον καί παρουσιάζει ἀξιόλογη σύζευξη βυζαντινῶν καί ἰταλικῶν στοιχείων, ἔχει ἀποδοθεῖ κυρίως στή "βενετο-βυζαντινὴ σχολή" τοῦ 14ου αἰώνα. Ἡ ἀπόδοσή του σέ κρητικὸ ἐργαστήριο τοῦ 15ου αἰώνα προτείνεται ἐδῶ, ἐνῶ ἐπισημαίνονται καί ἄλλες παραστάσεις τοῦ δημοφίλου αὐτοῦ πατέρα τῆς λατινικῆς ἐκκλησίας σέ κρητικά ἔργα.

Οἱ ἰδιαιτερότητες τῆς εἰκονογραφίας καί τῆς τεχνοτροπίας ἔργων ὅπως τὰ πιὸ πάνω ἀντανακλοῦν τὸ μεικτὸ πολιτισμικὸ περιβάλλον πού τὰ δημιούργησε, δηλαδὴ τὴν κρητικὴ κοινωνία τῆς Βενετοκρατίας. Ἡ παρερμηνεῖα τῆς τέχνης τους ὀφείλεται στήν ἔλλειψη διαθέσιμων παλιότερα στοιχείων καί στήν πλημμελὴ γνώση τοῦ περιβάλλοντος αὐτοῦ. Παράλληλα ἡ ἀντιμετώπισή τους μέ σκεπτικισμό καί οἱ ἀρνητικὲς κρίσεις γιὰ μερικά ἀπὸ αὐτὰ ἐκφράζουν μιὰν αἰσθητικὴ προσέγγιση ἀπομακρυσμένη ἀπὸ τίς ἀρχές τῆς βυζαντινῆς παράδοσης.

Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ ΤΟΝ 15ο ΑΙΩΝΑ

Ένα από τα σοβαρότερα προβλήματα, τα οποία αντιμετωπίζει όποιος ασχολείται με τις τοιχογραφίες της Κρήτης, είναι το πλήθος των μνημείων, ο χαρακτήρας των και το ότι ελάχιστα και μόνο μερικά είναι γνωστά. Σήμερα είναι γνωστές 57 εκκλησίες χρονολογημένες με επιγραφές στο 15ο αι. και 20 με χαράγματα. Άλλες 45 χρονολογούνται στην ίδια εποχή με τεχνοτροπικές και άλλες συγκρίσεις με τα χρονολογημένα μνημεία, όσο ξέρω. Ο αριθμός όμως των μνημείων του 15ου αι. είναι ασφαλώς δύο φορές μεγαλύτερος περίπου. Δυστυχώς παρά το ότι έπρεπε να στραφούμε στη μελέτη των μνημείων αυτών, για να μελετήσουμε την τέχνη του 15ου αι. γενικότερα και της Κρητικής Σχολής ειδικότερα, οι απόψεις ενός σχεδόν αιώνα για τη Σχολή αυτή, ο μεγάλος αριθμός ζωγράφων, που μάθαμε από αρχαιαιές πηγές ότι βρίσκονται στην Κρήτη (110 ανάμεσα στα 1380 και 1500), και η μαζική μεταφορά στον αιώνα εικόνων, ενώ καμιά όσο ξέρω δεν έχει χρονολογία του 15ου αι., απέτρεψαν για μιá ακόμη φορά από την μελέτη των τοιχογραφιών της Κρήτης. Τέλος η μερική γνώση γνωστών μνημείων, τα οποία είναι απρόσιτα στο μελετητή, εσώρευσε και άλλα προβλήματα. Αυτά τα προβλήματα ούτε μπορώ ούτε φιλοδοξώ να λύσω και ολίγες γραμμές μου ας είναι μιá πενιχρή συμβολή για την παραπέρα μελέτη της τέχνης της Κρήτης στο 15ο αιώνα.

Γύρω στα 1400 φαίνονται διαμορφωμένες οι τρεις τάσεις, που θα κυριαρχήσουν στην τοιχογραφία του 15ου αι. στην Κρήτη. Η πρώτη συνεχίζει την τέχνη του β΄ μισού του 14ου αι. και είναι γνωστή από πάνω από 10 μνημεία, δυστυχώς αχρονολόγητα, αν εξαιρέσουμε τις τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου στον Αρτό (1401). Τα σημαντικότερα από τα υπόλοιπα είναι οι Άγ. Απόστολοι στην Κάτω Καριόαση Ιεράπετρας (χάρ.1426), ο Άγ. Ιωάννης στις Λίμνες, ο Άγ. Ιωάννης ο Πρόδρομος στο Σέμπρωνα Κυδωνίας, οι Άγ. Απόστολοι στο Καβούσι (χάρ.1456 και 1434;) και φυσικά το Σιλαβεροχώρι. Τη σειρά κλείνει ό,τι απέμεινε από το έργο του Παύλου Προβατά στον Άγ. Γεώργιο στον Αλικιανό (1429/30). Ένα έντονα λαϊκό ρεύμα, που παρατηρείται σ' ολόκληρο το 15ο αι., χαρακτηρίζει τη δεύτερη τάση. Πρώτα στη σειρά αυτών των 20 μνημείων, γνωστών των περισσότερων από τα Χανιά, είναι τέσσερα, που σχετίζονται με τις τοιχογραφίες του Αρχαγγ. Μιχαήλ στον Πρινέ Σελίνου (1410, ζωγράφος Νικόλαος Μαστραχάς;) και εκείνες του Αγ. Γεωργίου στα Πλεμενιανά Σελίνου (1409/10), και τελευταία τα τρία έργα του Γεωργίου Προβατόπουλου (1488, 1500 περ.). Στους ίδιους ζωγράφους ανήκει ο Γεώργιος Πάρτζαλης (1441). Οι ζωγράφοι αυτοί χρησιμοποιούν καλά εικονογραφικά πρότυπα, είναι ασφαλώς εντόπιοι και ερμηνεύουν τα πρότυπα των σ' ένα γραμμικότερο ύφος και με κάποια αφέλεια, δίδοντας έμφαση στην αφήγηση και στο συναίσθημα. Στα 1401 εγκαινιάζεται ένα έντονα αναθηματικό και αριστοκρατικό ύφος, το οποίο είναι πιθανώς παλαιότερο και αποκλειστικά γνωστό από την Κρήτη, έστω κι αν κάποιες αόριστες επιδράσεις έρχονται απ' έξω. Τα μνημεία της ομάδας είναι 11 με σπουδαιότερα την Παναγία του Βριωμένου Ιεράπετρας (1401) και τα Καπετανιανά (1401), τους Άγ. Αποστόλους στους Ανδρομύλους Σητείας (1415), τον Άγ. Ισίδωρο στο Κακοδίμι Σελίνου (1420/1) και τους Άγ. Αποστόλους στο Σειρικάρη Κισάμου (1427), έργο ενός ζωγράφου εικόνων, από τα αχρονολόγητα δε τον Άγ. Γεώργιο στο Καβούσι και Αρχ. Μιχαήλ στη Μαλάθυρο Κισάμου. Στα 1401 εργάζεται και ο ζωγράφος Ιωάννης Μουσούρος στη Βιάννο, το μέτρια όμως σαζόμενο έργο του, αν και έχει σχέση με εικόνες είναι λαϊκότερο από των άλλων μνημείων της ομάδας. Η τέχνη των μνημείων αυτών μας δείχνει πού πρέπει

να αναζητηθούν τα παλαιολόγια πρότυπα των κρητικών ζωγράφων εικόνων με πρώτο τον Άγγελο. Κύρια χαρακτηριστικά της τέχνης αυτής είναι, εκτός τα παραπάνω, η αφικτή, άκρα ισορροπημένη και εύρυθμη σύνθεση, η οποία αποπνέει τη λιτότητα και την κλασική ηρεμία αρχαίων αναγλυφών και θα γίνει πρότυπο των ζωγράφων εικόνων, η μνημειακή παρουσία των προσώπων με τη δυνατή προσωπικότητα, το υψηλό ήθος, την ήρεμη και ιδεατή ομορφιά των, χωρίς τη συναισθηματική φόρτιση των παλαιολογείων έργων, το σταθερότερο σχέδιο και η γεωμετρικά οργανωμένη πτυχολογία, πλούσια χρωματικά, και ο χαρακτηριστικός αρχιτεκτονικός και τοπιογραφικός διάκοσμος. Τα μνημεία αυτά μας γνωρίζουν ήδη διαμορφωμένη την εικονογραφία ορισμένων θεμάτων τυπικών στην τέχνη των κρητικών εικόνων. Το ύφος αυτό φαίνεται να εξαφανίζεται από τις τοιχογραφίες μετά τα 1430.

Στην περίοδο 1430-1460 περίπου κυριαρχεί το έργο των Φωκιάδων μαζί με μερικών άλλων ανώνυμων ζωγράφων, που ακολουθούν συγγενικές τάσεις. Δεν ξέρουμε πόσοι και ποιοί είναι οι ζωγράφοι της οικογένειας αυτής. Στον Άγ. Γεώργιο στην Έμπαρα εργάζονται δύο ζωγράφοι. Η χρονολογία και η υπογραφή στο δυτικό τοίχο ανήκει στο Σταμάτη Φωιά, όσο κι αν θέλομε να αγνοούμε τη ρητή μαρτυρία της επιγραφής και της αρχαιολογικής πηγής. Ο ζωγράφος του ανατολικού μισού της εκκλησίας, που εργάζεται πριν το 1436/7, πρέπει να είναι ο ίδιος που εργάζεται στον κυρίως ναό του Αγ. Γεωργίου στη Σύμη, αν βασιστούμε στις ενδείξεις, που μας δίδουν τα όσα είναι γνωστά ήδη, ενώ ο Μανουήλ, που εργάζεται στο νάρθηκα της ίδιας εκκλησίας ανάμεσα στα 1453 και 1478 πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να είναι άλλος ζωγράφος της ίδιας οικογένειας. Το έργο των Μανουήλ και Ιωάννη Φωκιάδων στο Αβδού διαφέρει αισθητά στην τεχνοτροπία από τις τοιχογραφίες των δύο εκκλησιών της Εμπάρου και της Σύμης, κατάγεται από υψηλά πρότυπα, όχι μόνο εικονογραφικά, δείχνει πολλές αναφορές στην τέχνη του 14ου και των αρχών του 15ου αι. και οι δυτικές επιδράσεις, έντονες στα προηγούμενα έργα, είναι ελάχιστες και απόλυτα αφομοιωμένες. Με βάση αυτά οι δύο αυτοί ζωγράφοι και κυρίως ο Μανουήλ είναι άλλος με το ίδιο όνομα ζωγράφος της οικογένειας. Το έργο του Μανουήλ και του Ιωάννη δεν μπορεί να διακριθεί στην εκκλησία. Με τις τοιχογραφίες του Αγίου Κωνσταντίνου στο Αβδού (1445) σχετίζονται σε πολλά οι μισοσβησμένες τοιχογραφίες του Αγ. Αντωνίου στο ίδιο χωριό.

Από τα μνημεία του β' μισού του 15ου αι. σημαντικότερο είναι ο Χριστός στους Βαβουλέδες Κισάμου (1467/8) και το αχρονολόγητο Άγ. Νικόλαος στο Νιο Χαριό της ίδιας επαρχίας. Ισως σ' αυτή την περίοδο ανήκουν και οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Σιδίδια Κυδωνίας. Το έργο, τέλος, του Βένου Διγενή στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια (1470) έχει αξία, γιατί ο Βένος είναι ο πρώτος γνωστός ζωγράφος, που μεταφέρει την κρητική τέχνη στον ελλαδικό χώρο. _

Ο ΛΑΤΙΝΙΚΟΣ ΚΑΘΕΔΡΙΚΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ ΠΑΤΡΩΝ

Τά λείψανα τοῦ Ἀποστόλου μεταφέρονται εἰς Κωνσταντινούπολιν (26.5.353).

Ἐπὶ τὴν θαυματικὴν ἐμφάνισιν τοῦ Ἁγίου οἱ κάτοικοι ἀφανίζουν τοὺς Σλαύους, οἱ ὅποιοι προσφεύγουν εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου τὸν κατὰ τὴν παραλίαν βεβαίως τὸ 805. Ἐπαναπατρίζεται ἡ πόλις ἐκ τοῦ Ρηγίου τῆς Καλαυρίας. Ἀνοικοδομεῖται ἐκ βάθρων ἡ πόλις καὶ αἱ τοῦ Χριστοῦ ἐκκλησίαι.

Εἰς τὸν ναὸν αὐτὸν προσεκίνησεν ὁ πάππος τοῦ Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου Βασίλειος (Βασίλειος Α΄ ὁ Μακεδών) τὸ 850.

Ἐν τῷ ναῷ ἦτο ὄρατός ἀπὸ τὴν ἀντίπεραν αἰτωλικὴν παραλίαν, ἐκβολὰς τοῦ Εὐήνου (Λουιτ-πράνδος, τὸ 968).

Εἶναι μητροπολιτικὸς ναὸς ἐπὶ τοῦ Ἰου Λατίνου Ἀρχιεπισκόπου Ἀντέλμου 1206. Εἰς τὴν ὑπάρχουσαν μονὴν ἐγκαθίστανται Λατῖνοι ἡγούμενοι-ἱερεῖς καὶ μοναχαί.

Κατὰ τὴν πολιορκίαν τοῦ πτολιέθρου ἦται τοῦ κάστρου ὁ Κωνσταντίνος Παλαιολόγος μένει εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου, ὅπου καὶ ὁ τάφος (τὴν μονὴν προφανῶς) τὸ 1429 (Σφραγτζίης).

Τὸ 1674 οἱ SPON καὶ WHEELER εὗρισκουν τὸν ναὸν ἐν ἐρείπειαις, τὰ ὅποια περιγράφουν ὄχι μὲ ἀκριτὴν σαφήνειαν. Προφανῶς διασώζεται ἡ ἁψίς τοῦ ἱεροῦ. Τὴν ἐπισκευὴν τοῦ ναοῦ προδήλως δὲν ἐπιτρέπουν οἱ Τοῦρκοι.

Ἀνεγείρεται ἐκ νέου δαπάναις τοῦ Γεν. Προνοητοῦ Φρ. Γριμάνη κατ'ἀναφορὰν τοῦ τῆς 16.12.1698 (Κώδιξ Μέρτζιου).

Τὰ ἐρείπια μετὰ τὸ 1770 τοῦ ναοῦ ἔχουν ἀποτυπωθῆ εἰς ἀνέκδοτον ἀπεικόνισιν τοῦ 1805 περίπου καὶ εἰς πῖνακα τοῦ WILLIAMS, SELECT VIEWS IN GREECE, τὸν Ἀπρίλιον τοῦ 1817.

Ἐν τῷ ναῷ ἔχει κατεδαφισθῆ μέχρι τοῦ δαπέδου ἐξαιρέσει τῆς ἁψίδος μετὰ τμημάτων τοῦ τοίχου τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς. Δὲν ἔχει καταστραφῆ μικρὸν δωμάτιον ὑπεράνω τοῦ φρέατος-ἀγιάσματος. Τὰ μπάζα ἔχουν ἀπομακρυνθῆ ἀπὸ τὸ δάπεδον καὶ τὸν ἔξω τοῦ ναοῦ χώρον. Κατὰ τὴν ἀπεικόνισιν τοῦ 1805 τὸ ἱερόν εὗρίσκεται εἰς ὑπερυψωμένον ἐπίπεδον. Τὸ τρίλοβον προφανῶς παράθυρον τῆς ἁψίδος εἶναι Βυζαντινόν. Διασώζεται τὸ κτιστὸν ὑπόβαθρον τοῦ θρόνου-καθέδρας. Ἐπὶ τῆς ἁψίδος ὑπάρχουν τέσσαρες νευρώσεις. Ἐπὶ τοῦ τοίχου τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς ἁψίδος ἀνοίγονται ἀνά ἓν τρίλοβον ἢ δίλοβον παράθυρον. Διασώζεται μέγα τμημα ἢ τὸ ἥμισυ τοῦ τόξου τοῦ πρὸς βορρὰν τῆς ἁψίδος παραθύρου.

Εἰς τὸν πῖνακα τοῦ WILLIAMS τοῦ 1817 εἰς τὴν ἁψίδα καὶ μέρος τοῦ ἱεροῦ ἔχει τοποθετηθῆ στέγη ἐκ καλάμων ὑποβαστάζουσα κεράμους. Ὑπεράνω τῆς στέγης εἶναι ἐμφανῆ ἐξέχοντα τμήματα τῶν νευρώσεων. Τὰ προέχοντα τμήματα τῶν γοθθικῶν παραθύρων ἔχουν καταπέσει ἢ ἔχουν κατεδαφισθῆ ὡς ἐτοιμόροπα.

Οἱ Τοῦρκοι δὲν ἐπιτρέπουν τὴν ἀνοικοδόμησιν τοῦ ναοῦ (DEPPING, LENORMANT). Ὁ DODWELL ἐκ τῆς ἐπισκέψεώς του τὴν 15.2.1805 ἀναγράφει, ὅτι ὁ ναὸς ἀπηρτίζετο ἐξ εὐμεγέθων λιθοπλίνθων, πολλοὶ ἐκ τῶν ὀπείων ἐχρησιμοποιήθησαν διὰ τὴν κατασκευὴν μάλου καὶ

ότι τό δάπεδον άπετελείτο έκ τεμαχίων πολυχρόμων μαρμάρων (ψηφιδωτών, μαρμαροθετημάτων). Ο MANGEART παραμένοντας είς Πάτρας Όκτ. 1828-18.3.1829 παρατηρεί, ότι τό δάπεδον του ναού άποτελείται έκ μεγάλων πλακών, 'μεταξύ των οποίων θαυμάζει κανείς ώραίων σχεδίων ψηφιδωτά' και ότι είς τό μέσον αυτών ύπάρχει άριστον άνάγλυφον τό έμβλημα της Ένετίας. Πάρα πολλάί πλάκες φέρουν έγχάρακτα Ένετικά οικόσημα. 'Υπάρχει άκόμη ή καλαμίνη στέγη, αλλά μέ κατά τό ήμμου θραυσμένους κεράμους. *Ο ναός είναι Ένετικός, συμπεραίνει ο MANGEART.

Τήν 11.4.1829 τοποθετείται ξύλινον παράπηγμα (παράγκα) είς τό ήερόν και μαμπάνα, γράφει ο CH. LENORMANT. 'Επί του δαπέδου του ναού παρατηρεί επί τάφια μέ οικόσημα φραγκικά, μνημεία άπροβεσθέντα σχεδόν της Γαλλικής κυριαρχίας είς τόν Μωρέαν.

*Ο ναός και είρηπυμένος ήτο ένοριακός.

Άνασκαφικά θεδομένα. Κατά την κατ'ανάθεσιν άνασκαφήν τό 1963, άπεκαλύφθησαν δύο τινά, τά οποία επί τη έλπίδι συνεχίσεως της άνασκαφής δέν περιελήφθησαν είς τήν δημοσιευθεΐσαν Έκθεσηιν.

Πρώτον, ότι είς μικράν τομήν παρά τόν τοίχον της βορείου πλευράς παρετηρήθη μετ' άμφιβολιών, ότι ο τοίχος του νεώτερου ναού βαίνει συμπίπτων άκριβώς επί του τοίχου παλαιότερου ναού. Τάς έπιφυλάξεις μου διέλυσεν ο BUCHON, ο οποΐος έπισκεφθείς τόν ναόν, του οποίου η άνοικοδόμησις είχε τελειώσει τό παρελθόν έτος, 1843, έπιβεβαιώνει τουτο και καταλήγει είς τό συμπέρασμα, ότι ο παλαιότερος ναός είναι Λατινικός.

Δεύτερον άπεκαλύφθη, ότι ο νεώτερος και πιθανώτατα και ο παλαιότερος αυτου ναός βαίνουν επί δύο έπαλλήλων κλιμακιδόν έξεχόντων τοίχων άψίδων. Τούτων ο τοίχος της κατωτέρας είναι παχύτερος. *Η τοιχοποιία και των δύο είναι κοινή.

Συμπεράσματα. *Η κατωτέρα άψίς άνήκει προφανώς είς παλαιοχριστιανικήν βασιλικήν. *Η επί αυτης βαίνουσα άψίς, της οποίας ο τοίχος είναι λεπτότερος, προφανώς άνήκει είς Βυζαντινήν βασιλικήν. *Ο Ένετικός ναός έκτίσθη επί Βυζαντινού ναού, του οποίου ένεσκαμάτωσε τήν άψίδα και ο οποΐος είχε χρησιμοποιηθή από τούς φράγκους (φραγκικοί τάφοι είς τό δάπεδον του ναού).

Πιθανώτατα ύπάρχουν δύο Βυζαντινοί ναοί. Είς έξ' αυτών κατεστράφη ύπό των Σλαύων και έκτίσθη έκ νέου παρά του Νικηφόρου Α΄.

ΑΦΕΝΤΡΑ ΜΟΥΤΖΑΛΗ:

**Η ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΕΙΡΗΝΗΣ
ΣΤΟ ΡΙΓΑΝΟΚΑΜΠΟ ΠΑΤΡΩΝ.**

Η βυζαντινή Πάτρα, πιά μικρή σε έκταση από την αρχαία, εκτεινόταν προς το εσωτερικό, στα ΝΔ του κάστρου, προς τους λόφους του Παναχαϊκού και σε αρκετή απόσταση από τη θάλασσα, για ασφάλεια από τους πειρατές. Σε λόγους ασφαλείας οφείλεται και η χωριστή διάταξη κάστρου-ακρόπολης και οικισμού-βούργου.

Η πόλη, σε άμεση συνάρτηση με το εμπόριο, τη βιοτεχνία και τη γεωργία ήταν χωρισμένη σε συνοικίες, που τις σηματοδοτούσαν και τις προσδιόριζαν οι εκκλησίες με το όνομα του αγίου τους. Εξ άλλου η πυκνότητα των εκκλησιών σε όλη την έκταση της πόλης καθιστούσε πολύ εύκολο τον τοπογραφικό προσδιορισμό οποιασδήποτε περιοχής. Βέβαια από τη βυζαντινή Πάτρα δεν έλειψαν και οι συνοικίες που χρωστούσαν το όνομα τους στις ασχολίες των κατοίκων της, όπως το Βλατερό, συνοικία των εριουργών ή τα Κανδριάνικα, ονομασία που πιθανόν οφείλεται στους "κανδρέδες" (μεταξουργεία) του Ιωάννη, γιού της Δανιηλίδος. Μία από τις πιά παλιές εκκλησίες της Πάτρας γνωστή από τις πηγές είναι και η Αγία Ειρήνη.

Στις 5 Μαρτίου του 1231, ο πρώτος λατίνος αρχιεπίσκοπος Παλαιών Πατρών Άντελμος, παραχώρησε στο περίφημο μοναστήρι της Σαβοΐας Hautecombe, μέρος του θησαυρού της ελληνικής εκκλησίας των Πατρών και την κέρα της Αγίας Ειρήνης. Ναός της όμως δεν είχε σωθεί.

Το Δεκέμβριο του 1984 ανασκαφική έρευνα που έγινε σε οικόπεδο της οδού Δαμασκηνού στο Ριγανόκαμπο Πατρών, έφερε στο φως τα ερείπια ναού, ο οποίος σύμφωνα με επιγραφή που βρέθηκε τοποθετημένη μέσα σε θήκη ανοιγμένη στο πάχος της τοιχοποιίας και στην εσωτερική παρειά της κεντρικής αψίδας του ιερού του, ήταν αφιερωμένος στην Αγία Ειρήνη.

Μετά την απόσυρση της επιγραφής, βρέθηκε μέσα στην ίδια θήκη και το σταυροπήγιο του ναού. Ο ναός της Αγίας Ειρήνης ήταν τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική που ανατολικά απολήγει σε τριμερές ιερό βήμα με προεξέχουσες ημικυκλικές αψίδες. Η κεντρική αψίδα, χορδής 1.60μ. είναι διπλάσια από τη βόρεια, χορδής 0.80μ. Τμήμα του κυρίως ναού, και ενδεχομένως ο νάρθηκας του, προεκτεινόταν κάτω από διώροφη οικία. Ο ναός έχει εσωτερικές διαστάσεις: πλάτος 5.60μ. και μήκος (σωζόμενο) 4.60μ. Οι τοίχοι του, πάχους 0.65μ., κτισμένοι με αργούς λίθους και υλικό από κτήρια της ύστερης αρχαιότητας, σώζονταν σε ύψος 0.30μ.-0.45μ. πάνω από το επίπεδο του δαπέδου του. Το δάπεδο του, απλό πλακόστρωτο, αποτελούμενο από τετράγωνα οπτοπλίνθους πλευράς 0.28μ. και μερικές λευκές πλάκες μαρμάρου, βρέθηκε 2μ. πιο χαμηλά από το επίπεδο της οδού Δαμασκηνού. Ο ναός μπορεί να χρονολογηθεί στο τέλος του 10ου αιώνα. Αρχικά (α΄ οικοδ. φάση) το ιερό του είχε τρεις ημικυκλικές αψίδες. Στο 13ο αι. (β΄ οικοδ. φάση) επισκευάσθηκε πρόχειρα το ανατολικό τμήμα του διακονικού και ένας ευθύς τοίχος αντικατέστησε τον ημικυκλικό της νότιας αψίδας, ενώ κατά την τελευταία (γ΄ οικοδ. φάση) ο ναός περιορίστηκε στο μεσαίο κλίτος. Πάνω στο στρώμα καταστροφής της τελευταίας φάσης του ναού, ανασκάφηκαν τρεις απλές λακκοειδείς και ακτέριστες ταφές των νεωτέρων χρόνων. Η βασιλική της Αγίας Ειρήνης παρουσιάζει εμφανείς ομοιότητες με τη γνωστή βασιλική της Μέντζαινας Αχαΐας και ενισχύει την άποψη ότι, στην περιοχή της Αχαΐας όπως και στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο, εξακολουθεί η κατασκευή ξυλόστεγων βασιλικών και κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο. Πάτρα, Απρίλης 1988.

ΘΕΩΝΗ ΜΠΑΖΑΙΟΥ**Η ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ "ΕΚΦΡΑΣΗ" ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΜΕΣΑΡΙΤΗ.
ΡΗΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ.**

Σύμφωνα με την "έκφραση" του Νικόλαου Μεσαρίτη (κειμένου που γράφτηκε μεταξύ 1198 και 1203) η σκηνή της Μεταμόρφωσης απεικονιζόταν σίγουρα σ'ένα από τους πέντε τρούλλους της εκκλησίας των Αγίων Αποστόλων στην Κων/πολη (XVI,15, ed. G. DOWNEY), συγκεκριμένα στο βόρειο ή στο νότιο τρούλλο. Η θέση αυτή της σκηνής σ'ένα από τα ψηλότερα σημεία του ναού οφείλεται στην ιδιαίτερη θεολογική της σημασία, επειδή εικονογραφεί το δόγμα των δύο φύσεων του Χριστού, όπως διατυπώθηκε στην τέταρτη Οικουμενική Σύνοδο της Χαλκηδόνας, το 451.

Σ'όλο το κείμενο αλλά και σε κάθε σκηνή χωριστά διαφαίνεται ο τριπλός στόχος του Μεσαρίτη για τη συγγραφή αυτής της "έκφρασης", που θα χρησίμευε ως οδηγός και θα είχε ταυτόχρονα χαρακτήρα ρητορικό και αξιώσις θεολογικής ερμηνείας. Η απτή παρουσίαση των παραστάσεων με τις λεπτομέρειές τους οφείλεται στον οδηγό, η φροντίδα για την επιμελημένη διατύπωση στο ρητορικό χαρακτήρα του κειμένου και η ορθόδοξη τεκμηρίωση των ισχυρισμών στη θεολογική κατάρτιση του Μεσαρίτη.

Ως θεολόγος φροντίζει να αναφέρεται στην τυπολογική διασύνδεση της Παλαιάς με την Καινή Διαθήκη (XVI,7-10) ή επιμένει για παράδειγμα ιδιαίτερα στην περιγραφή της εκτυφλωτικής λάμψης του θαβωρείου Φωτός (το επίθετο "άστεκτος" προσδιορίζει δύο φορές το ιδιαίτερο αυτό φως: XVI,2 και XVI,3).

Ως ρήτορας επιδίδεται στον υπερβολικό εγκωμιασμό των περιγραφόμενων προσώπων, όπως για παράδειγμα του Προφήτη Ηλία, τον οποίον αποκαλεί "ένσαρκον άγγελον" (XVI,12), επιμένοντας στην αντίθεση ανάμεσα στις λέξεις "άγγελος", που είναι πάντοτε ασώματος και "ένσαρκος".

Μέσα στο κείμενο παρέχονται στους ενδεχόμενους ακροατές πληροφορίες σχετικά με εικονογραφικές λεπτομέρειες της απεικονιζόμενης σκηνής, που ελέγχονται και επαληθεύονται από σωζόμενες παραστάσεις. Είναι σίγουρο για παράδειγμα ότι στο ψηφιδωτό της Μεταμόρφωσης στους Αγίους Αποστόλους Κων/πολης, ο απόστολος Ιάκωβος βρισκόταν στο μέσο της σκηνής, μεταξύ Πέτρου και Ιωάννη (XVI,3), όπως στη μικρογραφία της Εθνικής Βιβλιοθήκης Παρισιού gr.54 (11ος αι.). Υπάρχει ακόμα στον 14ο αι. στο

ψηφιδωτό των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης (1312/15).

Από το κείμενο προκύπτει έμμεσα ότι ο Πέτρος θα πρέπει να έκλινε ελαφρά το ένα γόνατο και να έδειχνε με το δεξί χέρι τον Κύριο κατά τη διάρκεια της συνομιλίας τους (XVI,3: ... , ὁ μὲν συντονώτατος Πέτρος τῆς γῆς ὡς εἶχεν ἔξανασταῶς... καὶ παρακεκομμένου τὸν νοῦν καὶ περιηρημένου τὰς φρένας ἔδόκει φθέγγεσθαι ῥήματα, ...). Ανάλογη στάση έχει ο απόστολος σε πολλές παραστάσεις με χαρακτηριστικά παραδείγματα από τη μεσοβυζαντινή εποχή το ψηφιδωτό από τη Νέα Μονή της Χίου (μέσα 11ου αι.) και την τοιχογραφία από τον Άγιο Γεώργιο στο Kurbīnovo (1191).

Ο Ιάκωβος στο κείμενο στηρίζει με το αριστερό χέρι το κεφάλι (XVI,4) λεπτομέρεια που απαντά στην αντίστοιχη μικρογραφία του Ευαγγελισταρίου Ιβήρων 1, fol. 303^V (11ος αι.). Σε καμιά όμως από τις σωζόμενες παραστάσεις δε βρέθηκε η ακριβής από το Μεσαρίτη περιγραφόμενη οωματική στάση του αποστόλου (XVI,4: ... ὁ καὶ τῷ χρόνῳ προήκων Ἰάκωβος μόλις ἐπὶ γόνυ διαναστῶς καὶ τῆν κεφαλὴν βεβαρυμένην ἔτι τυγχάνουσαν τῷ εὐωνύμῳ διαβαστάσας βραχίονι... τῇ δεξιᾷ δὲ χειρὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς πυκνὰ καταψᾶ...).

Ο νεαρός Ἰωάννης είναι με την πλάτη γυρισμένος στο θαβώρειο φως, με ανοιχτά μάτια βυθισμένος σ' ένα άλλο κόσμο: (XVI,5: Ἰωάννης δὲ τὸ παράπαν οὐδ' ἀνανεῦσαι βεβούληται... βαθέως ἄγαν ὑπνώτειν ἐν τούτῳ δοκεῖ,...), όπως έντονα εικονίζεται στην αντίστοιχη τοιχογραφία από τον Άγιο Παντελεήμονα στο Νέρεζι (1164).

Ο προφήτης Μωϋσής κρατούσε στα χέρια την Πεντάτευχο (XVI,10) συνηθισμένη λεπτομέρεια στην εικαστική τέχνη, ενώ ο Ἡλίας φορούσε τη μηλωτή (XVI,10), όπως απαντά συχνά σε παραστάσεις με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα από τη μεσοβυζαντινή εποχή τις τοιχογραφίες από την Παναγία των Χαλκίων στη Θεσσαλονίκη (1028), από την Capella Palatina στη Συκελία (1148) και από τον Άγιο Γεώργιο στο Kurbīnovo (1191).

Από τη σύντομη ανάλυση μιας μόνο σκηνής προκύπτει ότι τα σύνορα της πραγματικότητας και της ρητορικής ή θεολογικής ερμηνείας δεν είναι στεγανά, και ότι η περιγραφόμενη σκηνή δεν είναι γέννημα της φαντασίας του Μεσαρίτη αλλά μεταφορά σε λέξεις μιας πραγματικής απεικόνισης, η οποία επαληθεύεται από σωζόμενες παραστάσεις.

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΘΛΙΨΗΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΑ

Σημαντικές εικονογραφικές παρατηρήσεις, που έγιναν από πολλούς μελετητές σε τοιχογραφημένα σύνολα, εικόνες, χειρόγραφα και κεντήματα από τα οποία άλλα χρονολογούνται στο τρίτο τέταρτο του 14ου αι. και άλλα στο 15ο αι. οδήγησαν την έρευνα στη βεβαιότητα ότι η εικονογραφία αυτής της εποχής σφραγίζεται από μία ιδιαίτερη εμμονή σε θέματα που σχετίζονται με τον ευχαριστιακό κύκλο και τα Πάθη. Παρατηρήθηκε επίσης μία ειδική προτίμηση της εποχής σε θέματα με νεκρικές παραστάσεις ή και σε θέματα που κρύβουν ανάλογους συμβολισμούς.

Η εικονογραφική αυτή επιλογή συνοδεύεται και από μία παράλληλη τάση για δραματικές εκφράσεις οι οποίες αποδίδονται με διάφορα ζωγραφικά μέσα σύμφωνα με τις αρχές και τις μεθόδους που εφαρμόζουν τα διάφορα μικρά ή μεγάλα ρεύματα της τέχνης την ίδια εποχή. Από τα μνημεία που μελετήθηκαν απ' αυτή τη σκοπιά και που εντυπωσιάζουν με τη λεπτομερειακή και επίμονη απεικόνιση των Παθών, συνδυσασμένων με παραστάσεις του ευχαριστιακού κύκλου και με καινούργιες εικονογραφικές δημιουργίες, όπως ο Ανάθιστος Ύμνος σημειώνουμε τα τοιχογραφημένα σύνολα του Μαιεΐδ και του Μαρκον μία σειρά μνημείων της περιόχης της Αχρίδας του τέλους του 14ου και του 15ου αι., μία μικρή σειρά γνωστών μνημείων της ίδιας εποχής της Καστοριάς, τα μεγάλα μνημεία της Περιβλέπτου και της Παντάνασας του Μυστρά, όπως και μία σειρά μνημείων της Κρήτης.

Η εμμονή σε ανάλογα θέματα και εκφράσεις πάθους στη ζωγραφική των εικόνων αυτής της εποχής εμφανίζεται με την επανάληψη των ίδιων θεμάτων ή με τη δημιουργία νέων που ταυρίζουν σ' αυτή τη θεώρηση. Από το τρίτο τέταρτο του 14ου αι. παρατηρείται και εδώ η επανάληψη του θέματος της Άκρας Ταπεινώσης με θαυμάσιες εικόνες που προέρχονται τόσο από το χώρο της Μακεδονίας, όσο και από τα γνωστά εργαστήρια της πρώιμης κρητικής ζωγραφικής. Αναφερόμαστε στη γνωστή εικόνα της Μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων που χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 14ου αι., στην εικόνα ιδιωτικής συλλογής των Αθηνών που δημοσιεύεται στον κατάλογο της έκθεσης του Λονδίνου (Λονδίνο 1987 αριθ. 27) και αποδίδεται σε Μακεδονικό εργαστήριο του τέλους του 14ου αι., στην εικόνα με το ίδιο θέμα του κρητικού ζωγράφου του 15ου αι. Νικολάου Τζαφούρη στο Μουσείο της Βιέννης, στην εικόνα της Πάτμου που αποδίδεται στον ίδιο ζωγράφο, όπως και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου που χρονολογείται στον 15ο αι. επίσης. Στον ίδιο κύκλο εντάσσονται και οι εικόνες με το νεκρικό θέμα της Κοίμησης της Παναγίας, που επαναλαμβάνεται συχνά τόσο σε εικόνες του τέλους του 14ου αι. (Κοίμηση Μουσείου Κανελλοπούλου, εικόνα από το επιστύλιο του Μουσείου Βεροίας) όσο και σε εικόνες της πρώιμης κρητικής σχολής, με άξια παραδείγματα την ευυπόγραφη Κοίμηση του Ανδρέα Ρίτζου, τώρα στο Τορίνο, και τις δύο εξαιρετικές εικόνες με το ίδιο θέμα του Αγίου Γεωργίου της Βενετίας. Εντυπωσιακή είναι και η επανάληψη άλλου νεκρικού θέματος της κοίμησης των οσίων ή αγίων, με ευυπόγραφη την εικόνα των Ιεροσολύμων του Ανδρέα Παβία και με θαυμάσια παραδείγματα την εικόνα του αγίου Ισιδάρου του Βυζαντινού Μουσείου, την Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου του Βυζαντινού Μουσείου επίσης, την Κοίμηση του αγίου Σάββα του Ηγιασμένου της Λευκάδας, την εικόνα του Πατριαρ-

χείου της Κωνσταντινούπολης κ.α. Από τη σειρά των απεικονίσεων του Πάθους, στη ζωγραφική της εικόνας χαρακτηριστικό πολύτιμο δείγμα είναι η εικόνα με τις έξι παραστάσεις των Παθών της Μονής Βλατάδων που χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 14ου αι. και η Σταυροθήκη του Βησσαρίωνα με τη Σταύρωση, που περιβάλλεται από σκηνές του Πάθους και αποτελεί το χαρακτηριστικότερο έως δείγμα αυτής της τάσης στη ζωγραφική των εικόνων.

Σημαντικές εικόνες, που εντάσσονται εδώ είναι και οι εικόνες της Ανάστασης του Λαζάρου με αντιπροσωπευτικά δείγματα την εικόνα της Πάτμου όπως και η πολύτιμη σειρά με το θέμα της Βαΐοφόρου που ζωγραφίζεται από τους κρητικούς ζωγράφους του 15ου αι. Δείγματα για την εμμονή σε παραστάσεις του Πάθους αυτήν την εποχή αποτελούν αρκετές εικόνες της Σταύρωσης με αντιπροσωπευτικότερη τη Σταύρωση του Ελμομένου της Μονεμβασίας, που η συγνησιακή ατμόσφαιρά της και η υπερβολή στην έκφραση του πάθους τη χρονολογούν στο τρίτο τέταρτο του 14ου αι. όπως και μιά σειρά εικόνων της Σταύρωσης, που προέρχονται από το ίδιο κλίμα και χρονολογούνται στα τέλη του 14ου ή τις αρχές του 15ου αι. Στον κύκλο των Παθών αναφέρονται και εικόνες της Προσευχής στη Γεθσημανή αυτής της εποχής που εξετάζουμε, όπως και του Ελμομένου με ωραίο δείγμα την ενυπόγραφη εικόνα του Νικολάου Τζαφούρη στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης.

Αλλά η έκπληξη της έρευνας σ' αυτό το θέμα είναι η διαπίστωση, ότι αυτή την εποχή ζωγραφίζεται και η Παναγία βρεφοκρατούσα σε όλους τους γνωστούς τύπους και δεν εξαιρείται ούτε η Παναγία Οδηγήτρια με σαφή εικονογραφικά στοιχεία ή κρυφούς συμβολισμούς που αναφέρονται στο Πάθος. Μιά μεγάλη ομάδα εικόνων με αυτά τα χαρακτηριστικά, που καταλύει τους ναούς, τα μουσεία και τις ιδιωτικές συλλογές εμφανίζει μία τεράστια ποικιλία στοιχείων που κωδικοποιούνται στο Πάθος. Ενδιαφέρον επίσης για την έρευνα του θέματος παρουσιάζει και η γνωστή ομάδα των εικόνων της λεγόμενης Ιταλοκρητικής Σχολής, που επιμένει σε θέματα χαρακτηριστικά για την εκφραστική και υπερβολική μελαγχολία των μορφών τους. Πέρα από την απόδοση των γνωστών θεμάτων του Πάθους με την υπερβολική έκφραση συγκίνησης δανείζεται και θέματα από τη Δύση, που αφορούν σχεδόν αποκλειστικά αυτό το χώρο.

Από την υπόλοιπη τέχνη σημαντικοί για την προώθηση του θέματός μας είναι οι κεντητοί Επιτάφιοι που δημοσιεύει ο G. Millet και που παρουσιάζουν επίσης τα πρώτα στοιχεία θλίψης, στο γήινο περιβάλλον του Χριστού από το τρίτο τέταρτο του 14ου αι.

Οι αναφορές εξάλλου της έρευνας σε νεωτερισμούς που εμφανίζονται αυτήν την εποχή στη θεία λειτουργία όπως η ενσωμάτωση σ' αυτή των Εγκωμίων το πρωί του Μ. Σαββάτου όσο και σε θρήνους για τις αλώσεις πόλεων που πληθαίνουν το 15ο αι. και αναφέρονται συχνά στο θείο Πάθος ή και σε ύμνους του Ρωμανού του Μελωδού, που αναβιώνουν τώρα, με σαφείς αντανάκλασεις στην εικονογραφία, όπως η δημιουργία του Ακάθιστου Ύμνου μαρτυρούν απηχήσεις στην τέχνη από τα μεγάλα υπαρξιακά προβλήματα του Βυζαντινού κόσμου αυτής της εποχής που βρίσκει τη λύση τους μέσα από θρησκευτικές και δογματικές αναζητήσεις.

ΛΑΣΚΑΡΙΝΑ ΜΠΟΥΡΑ

ΝΕΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΑΝΩΝΥΜΟΥ ΔΩΡΗΤΗ

ΑΡ.ΕΥΡ. 29537, 20,6X42,7 ΕΚ.(ΑΝΟΙΚΤΟ).

Τά τριπτύχα αποτελούν λειτουργικά αντικείμενα που προορίζονται για την ίδιωτική λατρεία. Ο διάκοσμός τους συχνά θυμίζει το διάκοσμο βημόθυρων τέμπλου, ενώ η θέα του ανοικτού τριπτύχου παραλληλίζεται με τη θέα του ιεροῦ τῆς ἐκκλησίας μέσα ἀπό τὰ ἀνοικτά βημόθυρα. Δημοφιλή ἦδη ἀπό τὸ δέκατο αἰώνα, ὅπως ἀποδεικνύουν τὰ πολυτελή τριπτύχα ἀπὸ ἔλεφαντοστό, γίνονται καὶ πάλι ἀντικείμενα ἰδιαίτερου ἐνδιαφέροντος στὰ πλαίσια τῆς Κρητικῆς Σχολῆς τῶν εἰκόνων πού ἀναπτύσσεται στή Βενετοκρατούμενη Κρήτη ἀπὸ τὸ 15ο αἰώνα. Πολλὰ ἀπὸ τὰ γνωστὰ τριπτύχα εἶναι ἔργα σπουδαίων μικρογράφων ὅπως ὁ Νικόλαος Ρύτζος, ὁ Γεώργιος Κιδόντζας καὶ ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλιῆς. Μερικά ἀπὸ αὐτὰ ἔχει ἀποδεχθεῖ ὅτι σχετίζονται μὲ σπουδαῖα μοναστήρια, τῆς Πάτμου, τοῦ Ἁγίου Ὀρους, ἢ τοῦ Ὀρους Σινᾶ.

Τὸ νέο τριπτύχο τοῦ Μουσείου Μπενάκη παρουσιάζει στὸ κέντρο τῆ θεοτόκο Ἐνθρονη, βρεφοκρατούσα, σὲ ἕνα ἀρκετὰ σπάνιο εἰκονογραφικὸ τύπο, γνωστὸ ἀπὸ μιὰ εἰκόνα τῆς "Παναγίας τῶν Ἀγγέλων" στὸ παρεκκλήσιο τῆς Παναγίας, τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ θεολόγου στὴν Πάτμο. Γιὰ τὸν τύπο αὐτὸ ὁ Μ. Χατζηδάκης ἀναφέρει ὅτι συνδυάζει χαρακτηριστικὰ Παλαιολογεῖων εἰκόνων στὴ Μονὴ τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ. Τὸν ἴδιο τύπο χρησιμοποίησε συστηματικὰ ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνός. Ἀρκετὰ παλιότερα εἶναι τὰ πρότυπα τοῦ ὑστερογοτθικοῦ θρόνου πού χρησιμοποίησε ὁ μεγάλος Κρητικὸς ζωγράφος Ἄγγελος στὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα, σήμερα στὸ Μουσεῖο Ζακύνθου, τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα.

Τῆ θεοτόκο κλασιώνουν ὁ ἅγιος Νικόλαος μεταξὺ τῶν ἁγίων-μοναχῶν Ἁντωνίου καὶ Σάββα ἀριστερά, καὶ ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ θεολόγος μεταξὺ τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου δεξιά. Ἡ παρουσία τῶν δύο ἁγίων μοναχῶν, ἰδρυτῶν τοῦ μοναχισμοῦ στὴν Αἴγυπτο καὶ τὴν Παλαιστίνη, ὑποδηλώνει τὴν πιθανὴ σχέση τοῦ τριπτύχου μὲ κάποιον μοναχό. Ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν εἰκονογραφικὴ ἐρμηνεία τοῦ τριπτύχου παρουσιάζει καὶ ἡ κάπως ἀσυνήθιστη παρεμβολὴ τοῦ Ἰωάννη τοῦ θεολόγου

ανάμεσα στους άποστόλους Πέτρο καὶ Παῦλο. Οἱ δύο τελευταῖοι διατηροῦν τὶς καθιερωμένες ἀπὸ τὰ Παλαιολόγια ἔργα στάσεις τους, μὲ τὶς ὁποῦες ἐμφανίζονται συχνά μόνου σὲ βημόθυρα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς. Ἡ παρεμβολή τοῦ Ἰωάννη τοῦ θεολόγου ἀνάμεσά τους θά ἔβρισκε κάποια λογική ἐξήγηση, ἂν τὸ τρίπτυχο σχετιζόταν μὲ κάποιο μοναστήρι ἀφιερωμένο σ'αυτόν, καὶ ἰδιαίτερα μάλιστα μὲ τὴ Μονὴ τῆς Πάτμου.

Ἐλνογογραφικά καὶ τεχνοτροπικά, τὸ πορτραῖτο τοῦ θεολόγου παρουσιάζει ἐντυπωσιακές ἀναλογίες μὲ ἐκεῖνο τῆς δεσποτικῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ τοῦ Ἀνδρέα Ρίζου στὴν Πάτμο, καθὼς καὶ μὲ τὸ ἀντίστοιχο πορτραῖτο στὸ πλαῦσιο τῆς εἰκόνας τῆς Θεοτόκου μεταξύ Ἁγγέλων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, καὶ ἀποδίδεται ἐπίσης στὸ ἔργαστήριο τοῦ Ἀνδρέα Ρίζου.

Πίσω ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ φύλλο οἱ στρατιωτικοὶ ἄγιοι Γεώργιος, Δημήτριος καὶ Θεόδωρος (ὁ Στρατηλάτης) σὲ *contrapposto*, μὲ πολεμικὴ ἐξάρτυση τυπικῆ τῶν ἔργων τῆς Κρητικῆς Σχολῆς. Ἡ μορφή τοῦ Γεωργίου ταυτίζεται μὲ ἐκεῖνην τοῦ τριπτύχου τῆς Συλλογῆς Λεβέντη, καὶ χρονολογεῖται στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 15ου αἰώνα. Οἱ θώρακες, οἱ μεταλλικὲς λῆμες καὶ τὸν συγκρατοῦν, ἡ ἀσπίδα μὲ τὴ μάσκα τοῦ ἁγίου Δημητρίου καὶ οἱ ταλιέες καὶ τυλιγόνται γύρω ἀπὸ τὸ κάτω μέρος τῶν ποδιῶν ἀκολουθοῦν πρότυπα τῆς ὕστερης Βυζαντινῆς περιόδου. Τὰ ἴδια πρότυπα καὶ τοὺς ἴδιους φυσιογνωμικοὺς τύπους χρησιμοποιοεῖ καὶ ὁ Θεοφάνης Στρελτζας στίς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Σταυρουκλήτα στὸ Ἅγιον Ὄρος, ἀλλὰ ἡ ἐξιδανίκευση τῶν μορφῶν στὸ τρίπτυχο ἀκολουθεῖ κινδ. αὐστηρὴ σχηματοποίηση, χαρακτηριστικὴ τῶν ἔργων τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα.

Τέλος, στὸ ἐξώφυλλο τοῦ τριπτύχου διαγράφεται μὲ χρυσή γραμμὴ πάνω σὲ καστανὸ βάθος ὁ σταυρὸς τῆς Ἀναστάσεως μὲ τὰ σύμβολα τοῦ πάθους, πάνω σὲ φυλλοφύρα βαθμιδωτῆ βάση. Πανομοιοτύπο ἐξώφυλλο, μὲ τὰ ἴδια κρυπτογραφήματα $\frac{\Gamma\text{C}}{\text{H}} \frac{\text{X}\text{C}}{\text{K}}$ (Ἰησοῦς Χριστὸς Νικῆ) καὶ $\frac{\text{T}}{\text{H}} \frac{\text{K}}{\text{T}}$ (Τόπος Κρανίου Παρθένου γέγονεν), παρουσιάζει τὸ τρίπτυχο τῆς Συλλογῆς Λεβέντη, ἐπιβεβαιώνοντας ἔτσι ὅτι τὰ δύο τρίπτυχα πρέπει νὰ ἔχουν βγεῖ ἀπὸ τὸ ἴδιο ἔργαστήριο, πιθανότατα γύρω στὰ τέλη τοῦ 15ου αἰώνα.

Icons, Russian Pictures and Works of Art, Sotheby's Catalogue, London, May 1st 1987, no 294.

ΠΑΥΛΟΣ Μ. ΜΥΛΩΝΑΣ

ΑΘΩΝΙΚΑ ΔΑΠΕΔΑ ΝΑΩΝ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥΣ ΣΤΗΝ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ.*

Τό δάπεδο μιάς μεγάλης επίσημης εκκλησίας είναι κι αυτό ένα σπουδαίο στοιχείο της σύνθεσης, πού προσέρεται ν'αναλάβει κύριο διακοσμητικό ρόλο. Έτσι και στά καθολικά και άλλους μεγάλους ναούς του Άγιου Όρους υπήρξαν ή υπάρχουν ακόμη διακοσμητικά δάπεδα, πού έκτός από τήν αισθητική τους αξία, προσφέρονται ως σοβαρά τεκμήρια γιά τήν έρευνατής Ιστορίας τών αντίστοιχων κτηρίων.

Υπενθυμίζεται ότι στις ειδικές μελέτες του γράφοντος γιά τά καθολικά της Μεγίστης Λαύρας, τών Ίβήρων και του Χελανδαρίου, ή επίσημανση και ή συνθετική ανάλυση τών μαρμάρινων διακοσμητικών δαπέδων *opus-sectile* συνέβαλε άποφασιστικά στην διάγνωση και τήν άσασύνθεση της δομικής Ιστορίας τών αντίστοιχων μνημείων.

Καθ' όσον άφορά εις τήν σημερινή άνακοίνωση δέν είναι δυνατόν παρά νά άναφερθούν ώρισμένα μόνον παραδείγματα. Πάντως βάσει τών μνημειακών και φιλολογικών πηγών είναι δυνατόν νά καταταγούν τά δάπεδα νάών σφό Α.Ο. σε πέντε κατηγορίες πού διακρίνονται κατά τόν βαθμό έμπλουτισμού και τό είδος της διακοσμητικής. Οι κατηγορίες αυτές συμβαδίζουν μέ τήν Ιστορική εξέλιξη όχι μόνον τών διακοσμητικών ρυθμών αλλά κυρίως μέ εκείνην της πολιτικής και οικονομικής κατάστασης της κάθε περιόδου στό Α.Ο.

Μέ κάποια άπλοποίηση τών Ιστορικών και ρυθμολογικών όρων, θά ήταν δυνατόν αυτές οι κατηγορίες νά όρισθούν ως εξής:

1. Η πρώτη ομάδα είναι έκείνη του 11ου-12ου αί., ή όποία επίσημάνθηκε και περιγράφτηκε μέ τήν ευκαιρία της μελέτης του γράφοντος γιά τό καθολικό Χελανδαρίου. Αυτά είναι τά πλουσιώτατα δάπεδα *opus-sectile* της Λαύρας, Ίβήρων, Βατοπεδίου, Χελανδαρίου, Αγίου Δημητρίου Βατοπεδίου, Άγιου Βασιλείου Χελανδαρίου, Ξενοφώντος, κλπ.
2. Πηδούμε στην τελευταία, τήν πέμπτη ομάδα, του 19ου και του 20ου αί. όπου τά δάπεδα είναι στρωμένα ή μέ άπλούστατα πλακίδια, ή μαρμαρόπλακες τετραγωνισμένες: όταν δέ επιζητείται κάτι πιά διακοσμητικό, έστω ένα σχέδιο, τούτο είναι ένα άπλό παιχνίδισμα λευκών και φαίων μαρμάρων, όπως στό Πρωτότο ή στό καθολικό Κουτλουμουσιού, πού θά πρέπει νά άναχθούν σε μιά νοοτροπία νεοκλασική.
3. Ένδιαμέσως τώρα πρέπει νά επίσημάνουμε έναν οικοδομικό όργανισμό κατά τόν 14ο και τίς αρχές του 15ου αί. Έναν άλλον κατά τό τέλος του 15ου, κατά τόν 16ο και τίς αρχές του 17ου αί. και έναν ακόμη κατά τόν 18ο. Ο πρώτος άπ' αυτούς όφείλεται σε οικονομικές ένισχύσεις πού προέρχονται κυρίως από τούς Σέρβους ήγεμόνες αλλά και τούς Μολδοβλάχους. Ο δεύτερος όφείλεται άποκλειστικά σε βοήθεια από τούς τελευταίους ενώ ο τρίτος, του 18ου αί., σε ποικίλες δωρεές ήγεμόνων της Μολδοβλαχίας και της Ρωσίας, όσον και άνωτάτων κληρικών, κυρίως Έλλήνων.

Χαρακτηριστικά της δεύτερης ομάδας, πού ανήκει επίσης στην βυζαντινή περίοδο, δέν μπορούμε νά ξεχωρίσουμε, γιατί τό μόνο σωζόμενο δάπεδο αυτής της περιόδου είναι τά συμπληρώματα του δαπέδου του καθολικού Χελανδαρίου, πού θά πρέπει νά χαρακτηρίσουμε ως τυχαία. Τό γεγονός αυτό θά πρέπει ν' άποδοθεί όχι σε έλλειψη οικονομικών μέσων, άφού ή άνοικοδόμηση του Μιλούτιν άποδεικνύει οικονομική άνεση, αλλά ένδεχομένως στην αναστολή - καλλιτεχνική ή πρακτική - της βιομηχανικής, θά λέγαμε, παραγωγής τέτοιων δαπέδων.

Μεταξύ τών χαρακτηριστικών της τρίτης ομάδας, πού είναι ή πρώτη μεταβυζαντινή μπορεί νά άναφερθεί ή εμφάνιση του μεταβυζαντινού δικέφαλου άετού σε κεντρικές μαρμαρίνες πλάκες, όπως στό καθολικό Δοχειαρίου. (Άς σημειωθεί, επί τή ευκαιρία, ότι βυζαντινοί δικέφαλοι υπάρχουν σε δάπεδα του Μυστρά, του 1300). Τέλος στά χαρακτηριστικά της τέταρτης περιόδου, ο δικέφαλος δέν υπάρχει πάντοτε αλλά εμφανίζονται θέματα διακοσμητικά μέ φυτικό θεματολόγιο, όπως στον Ναό της Άγίας Ζώνης, στό Βατοπέδι (1794).

* Από τό κεφάλαιο περί δαπέδων στό επιστημονικό σύγγραμμα περί καθολικών του Άγιου Όρους, πού έχει ήδη άναγγελθεί ότι έτοιμάζει ο γράφων.

*Ιδιαίτερα χρήσιμος αποδεικνύεται ο Ρώσος περιηγητής μοναχός Barskij** γιά τήν άνιχνευση άρχαιοτέρων δαπέδων, τά όποια αυτός είδε κατά τό δεύτερο τέταρτο του 18ου αί., τά όποια ή δέν ύπάρχουν πλέον ή ύπάρχουν ίχνη τους μόνον.

*Αναφέρομε επίτροχάδην πληροφορίες του Barskij:

- Γιά τό παλαιό καθολικό Έσφιγμένου, πού σύμφωνα μέ μαρτυρίες έγγραφών μπορεί νά αναχθεί στις τελευταίες δύο δεκαετίες του 10ου αί., ο Barskij έρχεται νά μάς δώσει δύο ακόμη επιβεβαιώσεις: άφ' ενός τό σχέδιό του, πού δείχνει έναν χωρίς χορούς ναό, γεγονός πού πρέπει νά θεωρηθεί τεκμήριο πρωιμότητας. Άφ' άλλου τήν πληροφορία ότι "τό δάπεδο είναι στρωμένο μέ ποικιλόχρωμες πέτρες". Αυτή ή φράση ίσως πρέπει νά θεωρηθεί ένας άπλοϊκός τρόπος νά περιγράψει ένα δάπεδο από *opus-vestile*.

- Γιά τό καθολικό Κουτλουμουσιού, πού όρισμένοι συγγραφείς χρονολογούν πρό του 1169 (Usrenskij, Συμυρνάκης, Δωρόθεος), ο Barskij μάς λέει στό πρώτο ταξίδι ότι: "τό δάπεδο είναι στρωμένο μέ ποικιλόχρωμο μάρμαρο", στό δε δεύτερο ότι: "τό δάπεδο είναι στρωμένο μέ άσπρο μάρμαρο πού έχει μερικούς χρωματισμούς ή σχέδια από άλλα χρώματα". Μήπως καί εδώ πρέπει νά άναγνωρίσωμε ένα δάπεδο από *opus-vestile*, πού θά επιβεβαίωνε τίς άπόψεις των άνωτέρω μελετητών.

- Γιά τό καθολικό Καρακάλλου, ο Barskij στό πρώτο ταξίδι παρατηρεί ότι: "τό δάπεδο είναι στρωμένο μέ ποικιλόχρωμες", στό δε δεύτερο ότι είναι στρωμένο μέ άσπρα καί μαύρα μάρμαρα". Ακόμη καί σήμερα ύπάρχει στό δάπεδο μία ένσωματωμένη πλάκα *opus-vestile* μέ παράσταση του πενταούραλου, πού είναι χαρακτηριστικής ρυθμολογίας του 11ου αί. Άς θυμήσωμε ότι ή Μονή Καρακάλλου άναφέρεται ήδη σέ Λαυριώτικο έγγραφο του 1018.

- Γιά τό καθολικό του παλαιού Ρωσικου, πού ήταν έλληνικό Έδρυμα πρό του 1169, ο Barskij μάς λέγει στό πρώτο ταξίδι: "δάπεδο στρωμένο μέ ποικίλο χρωματιστό μάρμαρο" καί στό δεύτερο ταξίδι: "ή εκκλησία είναι εικονογραφημένη από κάποιον Ξακουστό ζωγράφο, όνομαζόμενο Πανσέληνο... τό δάπεδο είναι στρωμένο μέ άπλό μάρμαρο' βλέπεις σχέδια διαφόρων χρωμάτων πού ύπήρχαν σ' αυτό, άλλα καταστράφηκαν τόν καιρό τής έρημώσεως". Μήπως πρέπει νά συμπεράνωμε ότι ο άρχικός ναός είχε δάπεδο *opus-vestile* του 11ου-12ου αί., πού δέχτηκε παλαιολόγια ζωγραφική κατά τόν 14ο αί. καί ότι σύν τω χρόνω, τό μισοκατεστραμμένο διακοσμητικό δάπεδο δέχθηκε συμπληρωσεις από "άπλο μάρμαρο".

- Γιά τό παλαιό καθολικό Ξηροποτάμου, μάς λέγει ότι: "τό δάπεδο είναι από άσπρο μάρμαρο μέ άλλα χρώματα στή μέση, σέ σχήμα τετραγώνου, σέ ίσο πλάτος μέ τόν μεσαίο μεγάλο τρούλλο". Δηλαδή μία διάταξη όμοια μέ εκείνης του καθολικού Ίβήρων ή των καθολικών Χελανδαρίου, Βατοπεδίου, Λαύρας.

- Γιά τό καθολικό Σιμόπετρας, λέγει: ".ντυμένη μέ λεϊτες μεγάλες πέτρινες πλάκες. Έκτός από διάφορα χρώματα, ύπάρχουν καί πέντε μάρμαρα τοποθετημένα στήν μέση του ναού, σέ σχήμα σταυρού. Άπ' αυτές ή μια πού βρίσκεται στήν μέση, έχει δικέφαλο άέτο σκαλισμένο καί πάνω από τά κεφάλια του έχει στεφάνια". Η περιγραφή αυτή του νλυπτικού διακόσμου του δαπέδου ταϊριάζει μέ τήν άρχιτεκτονική φάση του καθολικού του 1633.

- Τέλος γιά τήν Κουκουζέλισσα τής Λαύρας, λέγει: " δύο μεγάλες εκκλησίες μέ δάπεδα από έγχρωμα μάρμαρα". Έφ' όσον δέν διακρίνει διαφορές, μήπως μπορούμε νά συμπεράνωμε ότι ή Κουκουζέλισσα είχε ακόμη στά 1725, δάπεδο από *opus-vestile*, δηλαδή 11ου ή 12ου αί. Μήπως θά πρέπει νά γίνει δεκτό ότι οι άνοικοδομήσεις του 1613 καί 1713 άφορούσαν έπισκευή ή προέκταση ή άνακαίνιση άρχαιοτέρου ναού; Ένα άγιολογικό κείμενο τής Μονής Διονυσίου, δημοσιευμένο από τόν 'Οδ. Λαμπίδη στά Βυζαντινά (1974) καί χρονολογημένο από τόν Έδιο πρό του 1207, περιέχει τήν άρχαιότερη άναφορά του θάματος τής Οικονόμισσας πρός τόν "Όσιο Άθανάσιο καί μάς πληροφορεί ότι: "τόν τόπον δε, έν ψ' ίστατο, έσημειώσατο, έκεύσε τε ευκτήριον άνεγείρας τή μητρί του Σωτήρος, έπιγράφας τή εικόνη Μήτηρ θεού ή Οικονόμος; έν ψ' μέχρι καί τήμερον νύκτα τε καί ήμέραν κηρός τε καί θρυσάλις άσβεστα τυγχάνουσιν όλον τόν ένιαυτόν". Άς σημειωθεί ότι στους δύο βίους του 'Όσιου δέν άναφέρεται ούτε τό θάμα ούτε ο ευκτήριος οίκος. Έτσι ο άρχικός ναός τής Κουκουζέλισσας θά πρέπει νά είχε άνεγερθεί μετά τό ύστατο χρονικό όριο του βίου Β' πού ο Νορετ τοποθετεί στά 1150 καί πρό του 1207, δηλαδή κατά τόν 12ο αί. καί νά είχε διακοσμηθεί μέ δάπεδο όμοιο μέ εκείνο του Καθολικού.

** Μετάφραση των περιηγήσεων του Barskij καί σχολιασμό έχει επιμεληθεί καί έτοιμάζει γιά έκδοση ο γράφων.

Ν. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗ

ΒΟΓΟΜΙΛΙΚΑ ΚΑΤΑΛΟΙΠΑ ΚΟΝΤΑ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:

Ελάχιστα κατάλοιπα των μεγάλων μεσαιωνικών αιρέσεων σώζονται σήμερα. Το κράτος και η επίσημη εκκλησία, όταν ξερρίζωσαν αυτές τις εστίες θρησκευτικής και κοινωνικής αμφισβήτησης, φρόντισαν να εξαφανίσουν όλα τα ίχνη τους, όσο πιο συστηματικά μπορούσαν. Η πολιτική όμως αυτή βούληση, παρά την αμέριστη συμπαράσταση του στρατού, δύσκολα μπορούσε να αλλάξει όλες τις νοοτροπίες. Ήταν αναγκαίο να γίνουν ορισμένοι συμβιβασμοί, που επέτρεψαν σε ορισμένα επιβιώματα να επιζήσουν ως τον 20 αιώνα.

Ένα ιδιότυπο μνημείο που είχε απο καιρό αποδοθεί στους Βογομίλους και τους Cathares της Νότιας Γαλλίας, είναι οι δισκοειδείς επιτύμβιες στήλες: στην κορυφή της στήλης βρίσκεται κανείς ένα ισοσκελή σταυρό εγγεγραμμένο σε ένα κύκλο· όλα αυτά είναι σκαλισμένα σε μια μονοκόμματη πέτρα. Αυτού του τύπου οι στήλες βρέθηκαν σε σημαντικό αριθμό σε χώρες που είχαν διατελέσει αιρετικές, στην Νότια Γαλλία, στην Βοσνία και την Βουλγαρία. Επειδή όμως βρέθηκαν και σε άλλες περιοχές, μη αιρετικές, υποστηρίχθηκε ότι πιθανώς δεν έχουν καμιά σχέση με τις αιρέσεις. Παρ' όλα αυτά υπάρχουν ορισμένες συμπτώσεις που προκαλούν δεύτερες σκέψεις. Μια τέτοια περίπτωση παρουσιάζω.

Στην Νέα Χαλκηδόνα, που βρίσκεται ανάμεσα στην Θεσσαλονίκη και τα Γιαννιτσά, σώζεται ακόμη η εκκλησία και το έρημο νεκροταφείο του παλιού σλαβόφωνου χωριού Γιαλιατζίκ, κοντά στην δυτική όχθη του Αξιού, σε μια περιοχή που πρέπει να διετελέσε ελώδης. Στο νεκροταφείο αυτό στέκονται ακόμη 14 τέτοιες στήλες καθώς και 39 μικρότεροι ισοσκελείς σταυροί. Η μεγαλύτερη στήλη έχει ύψος

περίπου δύο μέτρα και πάχος πάνω από μια σπιθαμή. Τα μνημεία αυτά, ανεπίγραφα αλλά συχνά διακοσμημένα με απλοϊκά σχέδια, διαφέρουν σημαντικά από όσα άλλα ταφικά μνημεία γνωρίζω στην Ελλάδα. Παρουσιάζουν όμως σημαντική ομοιότητα, στο γενικό τους σχήμα και στις διακοσμήσεις, με μνημεία της Βουλγαρίας, της Βοσνίας αλλά και της Νότιας Γαλλίας, της Ιβηρικής χερσονήσου, της Γερμανίας και της Αγγλίας.

Επιπλέον, πρέπει να σημειωθεί ότι η περιοχή αυτή στα δυτικά της Θεσσαλονίκης, ήταν ακριβώς η περιοχή που λεγόταν, ήδη τον 10ο αιώνα Δρουγουβίτεια, από το σλαβικό φύλο των Δρουγουβιτών. Δρουγουβίτεια ήταν και το όνομα μιας από τις εκκλησίες της Ανατολής, την οποία θεωρούσαν ως "αδελφή" οι Cathares της Δυτικής Ευρώπης. Ακόμη υπάρχει η ιστορική μαρτυρία του ανώνυμου που περιέγραψε την πρώτη σταυροφορία, ότι στην περιοχή αυτή, Δυτικά του Αξιού, υπήρχαν το 1096 οχυρωμένες πόλεις αιρετικών – χωρίς αμφιβολία Βογομίλων.

Ανησυχητική σύμπτωση; Βέβαια, οι κάτοικοι του Γιαλιατζίκ που θάφτηκαν στους τάφους αυτούς τον 19ο και 20ο αιώνα δεν ήταν αιρετικοί. Πρόκειται όμως για μια περιοχή με παρελθόν αιρετικό και βρίσκουμε ασυνήθιστα επιτύμβια μνημεία, όμοια με τα μνημεία άλλων περιοχών με παρελθόν αιρετικό. Η σύμπτωση αυτή χρειάζεται λοιπόν μια κάποια εξήγηση.

Α. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΚΕΡΑΜΕΙΚΗ ΤΟΥ 12ου ΑΙΩΝΑ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΓΟΣ

Η κεραμεική που παρουσιάζεται, βρέθηκε κατά την διάρκεια σωστικής ανασκαφής που διενεργήθηκε το 1987 στο Άργος. Το υλικό προέρχεται από τρεις αποθέτες που βρέθηκαν δέπλα σε τοίχους μεσοβυζαντινών χρόνων.

Διακρίνουμε δύο ομάδες: εφυσωμένη κεραμεική και κεραμεική χωρίς εφυσάλωση. Από την εφυσωμένη κεραμεική αντιπροσωπεύονται τα ακόλουθα είδη: κεραμεική με απλή εφυσάλωση, γραπτή (green and brown), εγχάρακτη, εγχάρακτη με πλατιές εγχαρδίες και επιτεδόγλυφη. Από την κεραμεική χωρίς εφυσάλωση ξεχωρίζουμε: κεραμεική χωρίς διακόσμηση και γραπτή κεραμεική. Η γραπτή συνίσταται σε γεωμετρική διακόσμηση από σκεύρες, τρίγωνα, ημικύκλια, δικτυωτό καφεκόκκινου χρώματος σε λευκό επίχρυσμα. Τα σκεύη που βρέθηκαν είναι επιτραπέζια: κανόντες, οινοχόες, κούπες, σταμνιά, πινάκια, λυχνάρια.

Γιὰ την κατάταξη του υλικού ακολουθείται η ταξινόμηση του Morgan γιὰ την εφυσωμένη και της Stillwell-Mackay γιὰ την κεραμεική χωρίς εφυσάλωση. Μεταξύ της κεραμεικής που εξετάζεται και της αντίστοιχης από την Κόρινθο του 12ου αι., παρουσιάζεται μεγάλη ομοιότητα ως προς τα σχήματα των αγγείων και την διακόσμησή τους.

Η διαφορά του πηλού των αγγείων που βρέθηκαν στο Άργος σε σχέση με αυτών της Κορίνθου και η ποσότητα της κεραμεικής που έχει βρεθεί μέχρι τώρα σε ανασκαφές στο Άργος μας οδηγεί στην υπόθεση ότι τον 12ο αι. ήμαζαν στην πόλη εργαστήρια κεραμεικής. Τα νομίσματα που βρέθηκαν μαζί με την κεραμεική, επιβεβαιώνουν την χρονολόγησή της στους χρόνους της βασιλείας του Μανουήλ του Κομνηνού.-

Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ ΣΤΟ ΠΙΚΕΡΜΙ ΑΤΤΙΚΗΣ

Ὁ Ναός τοῦ Σωτήρος, νεκροταφειακός ναός τοῦ χωριοῦ Πικέρμι Ἀττικής, εἶναι οὐσιαστικά ἕνα ἄγνωστο ἀκόμη μνημεῖο. Πρὸ τριακονταετίας περίπου ὁ ἀρχαιολόγος Εὐθύμιος Μαστροκόστας ἀσχολήθηκε μὲ τὸ μνημεῖο καὶ τὸ κατέταξε στοὺς τρικλίτους σταυρεπιστέγους. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἡ βόρεια πλευρὰ τοῦ μνημεῖου δὲν ἦταν ἐπιχρισμένη, κι' ἔτσι ζέρουμε ὅτι ἡ τοιχοποιία τοῦ ἦταν ἀπὸ ἀκανόνιστους ἀλλὰ καὶ κανονικοὺς λαξευτοὺς λίθους, μὲ παρεμβολὴ πλίνθων σὲ ὀριζόντιες στρώσεις καὶ στοὺς καταδούφους ἀρούς. Σωζόταν ἐπίσης τυφλὸ ἀψίδωμα (παράθυρο;) μὲ πλίνθινο τοξωτὸ πλαίσιο, ποὺ τὸ περιέβαλλε ὀδοντωτὴ ταινία. Ἡ προσεκτικὴ ἐξέταση τοῦ ναοῦ ὅμως, ὀδηγεῖ σὲ τελείως διαφορετικὰ συμπεράσματα, ὅσον ἀφορᾷ τὸν ναοδομικὸ τύπο τοῦ μνημεῖου.

Σήμερα, τὸ μικρὸ μνημεῖο, ἐξωτερικῶν διαστάσεων 6,30 X 6,75 μ., ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο κλίτη. Τὸ βόρειο ἔχει μορφή μονοκλίτου σταυρεπιστέγου ναοῦ, τοῦ ὁποῦ το ἀνατολικὸ καὶ δυτικὸ τμήμα δὲν καλυπτόνται μὲ ἡμικυλίνδρους παραλλήλους πρὸς τὸν ἄξονα τοῦ μνημεῖου, ἀλλὰ μὲ ἀσπίδες ἐπὶ λοφίων. Ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὸ νότιο κλίτος γίνεται ἀπὸ δύο μικρὰ τόξα (δυτικὸ καὶ ἀνατολικὸ τμήμα), καὶ ἕνα μεγαλύτερο (μεσαῖο τμήμα). Κάτω ἀπὸ τὴν νοτιοανατολικὴ γωνία τῆς ἐγκάρσιας καμάρας ὑπάρχει κίονας, ποὺ μεταγενέστερα ἐπενδύθηκε μὲ λιθοδομή.

Τὸ νότιο κλίτος, περίπου διπλάσιο σὲ πλάτος, καλύπτεται ἀπὸ δίρριχτη ζύλινη στέγη. Γιὰ τὴν στήριξη τοῦ νοτίου κλίτους στὴν βόρεια πλευρὰ, τοποθετήθηκαν δύο κίονες, ὁ ἕνας δίπλα στὸν μεταξύ δυτικοῦ καὶ μεσαίου ἀνοίγματος πεσσὸ τοῦ βορείου κλίτους, καὶ ὁ ἄλλος δίπλα στὸν κίονα ποὺ ὑπάρχει κάτω ἀπὸ τὴν νοτιοανατολικὴ γωνία τῆς ἐγκάρσιας καμάρας.

Ἡ ἰδιορρυθμὴ σημερινὴ κάτοψη τοῦ ναοῦ, δὲν ἔχει καμμιά σχέση μὲ τὴν τυπολογία τῶν δικλίων ναῶν. Τὸ βόρειο κλίτος δὲν εἶναι σταυρεπίστεγος ναός - οὐδέποτε σὲ σταυρεπιστέγους ὑπάρχουν ἀσπίδες ἐπὶ λοφίων -, ἀλλὰ βορειοδυτικὸ

γωνιατο διαμέρισμα, βόρεια κεραία και βορειοανατολικό γωνιατο διαμέρισμα ενός κανονικού σταυροειδούς έγγεγραμμένου ναού, του όποιου κάποτε τό ύπόλοιπο τμήμα κατέπεσε. Αυτό τό ύπόλοιπο τμήμα, δηλαδή ό χώρος του τρούλλου, τών νοτίων γωνιαίων διαμερισμάτων και της ανατολικής, δυτικής και νότιας κεραίας του άρχικου σταυροειδούς έγγεγραμμένου ναού, είναι τό σημερινό νότιο κλίτος του μνημείου. 'Ο σημερινός νότιος τοίχος του νοτίου κλίτους είναι χτισμένος πάνω στον νότιο τοίχο του άρχικου ναού. Με βάση τά δεδομένα αυτά, ή σχεδίαση της κατόψεως του άρχικου ναού μπορεί να γίνει εύκολα. 'Ο άρχικός ναός κατά πάσαν πιθανότητα ήταν τετρακιδόνιος σταυροειδής έγγεγραμμένος· ό βορειοανατολικός κίονας σώζεται άκόμα στην θέση του, ενώ ό βορειοδυτικός είναι προφανώς έγκλιβωτισμένος μέσα στον πεσσό που ύπάρχει στην θέση αυτή.

Τοιχογραφίες στον νότιο τοίχο του νοτίου κλίτους και έπιγραφή, φαίνεται να άποδεικνύουν μερική τοιχογράφηση του ναού στα μέσα του ΙΣΤ' αιώνα και όταν τό μνημείο είχε την σημερινή του μορφή. "Όσον άφορά τον άρχικό ναό, πιθανώτατα ανάγεται σε παλαιολόγειους χρόνους.

ΙΩΑΚΕΙΜ ΑΘ. ΠΑΠΑΓΓΕΛΟΣ

ΤΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟΝ ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟΝ ΤΗΣ ΙΕΡΙΣΣΟΥ

Ἐν καὶ οἱ ἀνασκαφικῆς ἐρευνῆς στό νεκροταφεῖο τῆς Ἀκάνθου ἀρχι-
σαν γύρω στό 1970, μόλις τό 1984 ἐντοπίσθηκε ἕνα τμήμα τοῦ μεσαιωνι-
κοῦ νεκροταφείου τῆς Ἱερισσοῦ, δηλ. τοῦ διαδόχου οἰκιστικοῦ σχήματος
τῆς ἀρχαίας Ἀκάνθου.

Στό οἰκόπεδο 211, δηλ. στό πλησιέστερο πρός τήν ἀρχαία πόλη, ἀπό
ἄλλα οἰκόπεδα ἐρευνήθηκαν, ἀποκαλύφθηκαν καί ἐρευνήσαμε 38 ταφές, ἐνδὲ
ἀργότερα ἐρευνήθηκαν, ἀπό ἄλλους ἐναλλασσομένους συναδέλφους, ἀνάλογοι
ἀριθμοί τάφων στά ἄλλα οἰκόπεδα 212 καί 213. Οἱ παρατηρήσεις καί τά
συμπεράσματά μας στηρίζονται μόνον στά εἰρήματα τοῦ οἰκοπ. 211.

Οἱ τάφοι ἦταν ἀπλῆς κατασκευῆς λάκκοι, σκαμμένοι στό ἀμῶδες ἔδα-
φος, τῶν περισσοτέρων ἀπό τοὺς ὁποίους τά τοιχώματα στηρίζονταν μέ ἀρ-
γούς πλακοειδεῖς λίθους ἢ θραύσματα παλαιοχριστιανικῶν θωρακίων ἢ
θραύσματα ὑστερορωμαϊκῶν σαρκοφάγων· ἀπό ὅμοιο ὕλικό ἦταν καί οἱ κα-
λυπτήριες πλάκες. Ὁ προσανατολισμός τους ἦταν πάντα Δ-Α καί κάθε
ταφή περιεῖχε ἕνα μόνον νεκρό (ἐκτός ἀπό μία παιδική πού εἶχε δύο)
ὑπτίο, μέ τά χέρια σταυρωμένα στό στήθος ἢ, σπανίως, τό ἕνα στό στή-
θος καί τό ἄλλο πάνω στήν μέση τῆς λεκάνης. Στούς περισσοτέρους τά-
φους ὑπῆρχαν ὅσα ἀνακομιδῆς ἐνός ἢ περισσοτέρων ἀτόμων (μέχρι τεσ-
σάρων), τά ὁποῖα συνήθως ἦταν τοποθετημένα μέ τάξη πάνω στόν νεκρόν
ἀλλά μόνον στό κάτω ἡμισυ τοῦ σώματος του, ἢ σέ θέση ἀντιστοιχίας ὡς
πρός τά μέλη του (κεφάλι+κεφάλι, κνήμη+κνήμη κλπ).

Βρέθηκαν ἀρκετά κοσμήματα, χάλκινα τά περισσότερα (ἐνώτια καί δα-
κτύλιοι), λίγα ἀργυρά (ἐνώτια) καί περιδέρεια ἀπό χάνδρες ὀαλόμαζας.
Λίγα νομίσματα (Ἀκάνθου, ἀδιάγνωστα-μᾶλλον ρωμαϊκά, καί ἕνα τοῦ 920)
βρέθηκαν στά χώματα τῶν ἐπιχώσεων. Κεραμική βρέθηκε μόνον ἐκτός ταφῶν·
ἦταν θραύσματα ἀρχαίων ἀγγείων καί μόνον ἕνα ὄστρακο χαρακτηριστικό
παλαιοχριστιανικό.

Δημοσιευμένα κοσμήματα από όλες τις βαλκανικές χώρες παρόμοια με τά δικά μας, χρονολογούνται από τον 6ο έως τον 12ο αλ. μ.Χ.

Σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη η περιοχή της Ίερισοῦ ήταν άκατοίκητη πρό τοῦ 883, όταν στά έρείπια τοῦ κάστρου τῆς Ἀκάνθου ἤ δίπλα σ'αυτό, ιδρύθηκε ἡ μονή τοῦ Κολοβοῦ.

Τό 924 ἀναφέρονται, γιά πρώτη φορά σαφώς, κάτοικοι τῆς Ίερισοῦ καί γνωρίζουμε ὅτι πρό τοῦ 959 ἐγκατεστάθησαν στήν περιοχή οἱ πολυσυζητημένοι "Σκλάβοι (ἤ σκλάβοι;) Βούλγαροι". Ἀπό τήν Ίερισοῦ ἐπίσης προέρχεται τό "ἀρχαιότερο χρονολογημένο γλαγολιτικό κείμενο" (τοῦ 982).

Μέ τό εὑρημά μας τίθεται καί πάλιν τό διττόν ἐρώτημα:

α' γύρω στίς ἀρχές τοῦ 10ου αλ. στήν ἐρημωμένη Ἀκανθο ἐγκατεστάθη ἕνας νέος πληθυσμός, στόν ὁποῖον ἦταν ἐντονη (τουλάχιστον) ἡ σλαβική παρουσία; ἤ,

β' κατά τήν ἴδια ἐποχή καί γιά λόγους τοῦς ὁποῖους ἀγνοοῦμε, ὁ πληθυσμός τῆς Ἀκάνθου-Ίερισοῦ ἐνισχύθηκε μέ νέους ἐποίκους, μεταξύ τῶν ὁποῖων καί ἀριθμός σλάβων;

Ὁ ἐντοπισμός τοῦ νεκροταφείου μας πιθανῶς νά εἶναι ἡ ἀπαρχή τῆς ἀπαντήσεως πρός τό παρόν μπορούμε νά ἐπισημάνουμε μόνον τά ἐξῆς:

Θά πρέπει νά θεωρηθῆ ὡς βεβαία μία προϋοῦσα συρρίκνωση τοῦ ἀρχαίου νεκροταφείου καί ἕνα "συμμάζεμα" τοῦ πρός ἀνατολάς, δηλ. πρός τά ὄρια τοῦ οἰκισμού, ὅπου διατηρήθηκε τό νεκροταφεῖο τῆς Ίερισοῦ μέχρι τήν φοβερή καταστροφή τοῦ χωριοῦ ἀπό τόν σεισμό τοῦ 1932. Ἡ διατήρηση τῆς ταφικῆς παραδόσεως στόν ἴδιο χῶρο ἐπί 26 αἰῶνες, νομίζουμε ὅτι μάς ἐπισημαίνει μία πιθανότατη ἀδιάπτωτη συνέχιση τῆς ζωῆς στόν ἴδιο χῶρο. Ὑπ'ὄψιν ὅτι στήν ἴδια περιοχή, πάνω ἀπό κλασσικές ταφές, ἐντοπίσθηκε καί τό τουρκικό νεκροταφεῖο τοῦ 17ου-18ου αλ. Γιά τό ἴδιο συμπέρασμα συνηγορεῖ καί τό γεγονός ὅτι τό 982, κάτοικοι τῆς Ίερισοῦ μέ σαφώς σλαβικά ὀνόματα, ὑπογράφουν ἰδιοχείρως μέ θαυμάσια ἑλληνικά. Νά θεωρήσουμε ὅτι πρόκειται γιά ἀξιοζήλευτα ἀποτελέσματα κάποιας πιθανῆς ἐκπαιδευτικῆς προσπαθείας τῆς νεοουστάτου "ἐπισκοπῆς Ἐρισοῦ" ἤ ὅτι σ'αυτό συνέβαλε καί ἡ ἀπομόνωση τῶν νεοεγκατασταθέντων ἀλλοφύλων μέσα σέ ἕνα ἑλληνικό περιβάλλον;

Ἡ συνέχιση τῆς ἀνασκαφῆς πιστεύουμε ὅτι παρέχει τίς μόνες οὐσιαστικές πιθανότητες γιά τήν ἀπάντηση στά ἐρωτήματά μας.

Ε. ΠΑΠΑΘΕΟΦΑΝΟΥΣ-ΤΣΟΥΡΗ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΣΠΗΛΑΙΟΥ ΤΗΣ ΑΠΟΚΑΛΥΨΗΣ ΣΤΗΝ ΠΑΤΜΟ

Διατρευτικός πυρήνας ευρύτερου κτιριακού συγκροτήματος, στο ανατολικότερο τμήμα του οποίου βρίσκεται ενσωματωμένο, το Σπήλαιο της Αποκάλυψης στην Πάτμο, είναι σύμφωνα με την παράδοση, ο ιερός χώρος, όπου ο Ευαγγελιστής Ιωάννης οραματίστηκε την Αποκάλυψη και την υπαγόρευσε στον μαθητή του Πρόχορο. Σήμερα είναι διαμορφωμένο σε παρεκκλήσι, αφιερωμένο στον Ιωάννη το θεολόγο. Στο Ι. Βήμα του παρεκκλησίου αυτού ο ίδιος ο φυσικός βράχος αποτελεί τον ανατολικό τοίχο, που με μία χτιστή κατασκευή, έχει γίνει επίπεδος. Στην βόρεια και νότια άκρη του έχουν λαξευθεί δύο κόγχες, της Πρόθεσης και του Διακονικού, αντίστοιχα.

Στην μεσοβυζαντινή περίοδο ο τοίχος αυτός διακοσμήθηκε με τοιχογραφίες, που απλώνονται, σε δύο στρώματα, επάνω στην επίπεδη επιφάνειά του και μέσα στις δύο κόγχες. Ένα μέρος αυτής της διακόσμησης έχει καταστρέψει η αψίδα της σημερινής Αγίας Τράπεζας, που ανοίχτηκε στον ίδιο τοίχο, σε πολύ μεταγενέστερη εποχή.

Από το πρώτο στρώμα σώζεται παράσταση φυλλοφόρου σταυρού, με κυματοειδή βλαστό, που η τεχνοτροπική του συγγένεια με ανάλογο κόσμημα ιστορημένων χειρογράφων και μνημειακής ζωγραφικής, συνηγορεί σε μία χρονολόγηση του σταυρού στο α' μισό του 12ου αι. Το συμβολικό νόημα του φυλλοφόρου σταυρού ως "Δέντρου" ή "Ξύλου της Ζωής" ανταποκρίνεται εύστοχα, από εικονογραφική άποψη, στον εσχατολογικό χαρακτήρα του χώρου, που διακοσμεί.

Το δεύτερο στρώμα περιλαμβάνει ένα κεντρικό θέμα, που παριστάνει τον Ιωάννη να υπαγορεύει την Αποκάλυψη στον Πρόχορο και ομάδα ιεραρχών, από τους οποίους διατηρήθηκε ο Βασίλειος, στην κόγχη της Πρόθεσης και τμήμα του φωτοστεφάνου του Αγίου Νικολάου, δίπλα στην αψίδα της Αγίας Τράπεζας. Η σύνθεση με την συγγραφή της Αποκάλυψης αφηγείται το γεγονός, που διαδραματίστηκε εδώ. Ο εικονογραφικός τύπος οφείλει την καταγωγή του σε απόκρυφη φιλολογική πηγή του 5ου μ.Χ. αι. Παρουσιάζεται από τον 10ο αι. σε χειρόγραφα τετραευάγγελα και ευαγγελιστάρια, όπου διακοσμεί την αρχή του τέταρτου ευαγγελίου, το οποίο ο Ιωάννης εικονίζεται να υπαγορεύει στον Πρόχορο. Με πρότυπο μια τέτοια μεσοβυζαντινή μικρογραφία ο ζωγράφος απεικόνισε στον τοίχο του Σπηλαίου την σύνταξη

της Αποκάλυψης και συμπλήρωσε τον διάκοσμο του χώρου με στηθαίους, μετωπικούς, ιεράρχες.

Οι τοιχογραφίες του δεύτερου στρώματος ανήκουν στο τέλος του 12ου αι. Τα τεχνοτροπικά τους παράλληλα βρίσκονται ανάμεσα στις μορφές του ζωγραφικού διακόσμου της Μονής του θεολόγου και σε κύκλο μνημείων του τελευταίου τετάρτου του αιώνα. Η μελέτη όλων των στοιχείων, που προσφέρουν, στοιχειοθετεί επαρκώς την υπόθεση ότι το Σπήλαιο της Αποκάλυψης ζωγραφήθηκε την ίδια εποχή - και πιθανότατα από το ίδιο συνεργείο - με το παρεκκλήσιο της Παναγίας και την πρώτη φάση της Τράπεζας της Μονής. (Α. Ορλάνδου, Η Αρχιτεκτονική και οι βυζαντινά τοιχογραφία της Μονής θεολόγου Πάτμου, Αθήνα 1970, 256-268).

ΤΙΤΟΣ ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΔΙΑΚΟΣΜΟ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 15. ΑΙΩΝΑ.

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στη Βιάννο της Κρήτης είναι ένας μονόχωρος ναός διακοσμημένος εσωτερικά με τοιχογραφίες από τον Ιωάννη Μουσούρο. Η εικονογράφηση έγινε, όπως δηλώνει η σωζόμενη επιγραφή, το 1401. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ζωγραφικός διάκοσμος του δυτικού τμήματος της καμάρας του ναού, που καλύπτεται στο βόρειο μέρος της από τις "Βιβλικές προεικονίσεις της Παναγίας", την "Ύψωση του σταυρού" και τέσσερις μικρές σκηνές με τη "Δημιουργία και την Πτώση του ανθρώπου", ενώ στο νότιο από τη "Ρίζα Ιεσσαί" και τη "Σταύρωση".

Οι παραπάνω παραστάσεις συνδέονται μεταξύ τους με μια στενή διαλεκτική σχέση και εντάσσονται στο πλαίσιο της εικονογράφησης της ιστορίας του ανθρώπινου γένους : δημιουργία , πτώση, σωτηρία (ενσάρκωση - σταυρική θυσία). Ο κύκλος συμπληρώνεται με την επαναφορά του ανθρώπου στο χώρο του παραδείσου (ύψωση - ανάληψη του σταυρού).

Ο κτήτορας (ή ο ζωγράφος) φαίνεται να γνωρίζει πολύ καλά κάποια συγκεκριμένα κείμενα (π.χ. Ανδρέα Κρήτης, Λόγος στην Ύψωση του σταυρού, Ρωμανού Μελωδού, Ύμνος στη νίκη του σταυρού) : η εικονογράφηση της καμάρας είναι η εικαστική έκφραση των κειμένων αυτών. Εντυπωσιακή είναι η ικανότητα του ζωγράφου να μεταπλάθει το λόγο σε εικόνα.

ΕΛΕΝΑ ΑΓΓ. ΠΑΠΑΣΤΑΥΡΟΥ

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΓΙΑ
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΜΑΚΡΗΣ ΕΒΡΟΥ

Στην Αγία Αναστασία Μάκρης, εκκλησία του 19ου αι., σε απόσταση 12 χλμ. από την Αλεξανδρούπολη, υπάρχει ένα σύνολο 70 μεταβυζαντινών εικόνων. Αυτές οι εικόνες ή κοσμούν το πολύ προγενέστερο της εκκλησίας τέμπλο, ή ευρίσκονται διασκορπισμένες μέσα στο Ναό.

Στην παρούσα μελέτη, γίνεται προσπάθεια αναλύσεως, κατά προσέγγιση χρονολογήσεως και εντοπίσεως πιθανού τόπου προελεύσεως δύο από τις εικόνες αυτές. Συγκεκριμένα, πρόκειται για μια εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας, η οποία σύμφωνα με συγκριτικές παρατηρήσεις σε χαλκογραφίες του 18ου και 19ου αι., αλλά και σε εικόνες, προερχόμενες κυρίως από συλλογές Μουσείων της Βουλγαρίας, πρέπει να τοποθετείται χρονολογικά στο πρωτο ήμισυ του 19ου αι., εφόσον ανήκει σε συγκεκριμένη τεχνοτροπία, διαδεδομένη εκείνη την εποχή στα Βαλκάνια και τη Θράκη.

Η δεύτερη εικόνα φέρει παράσταση του Αγίου Χαράλαμπος με σκηνές του βίου και μαρτυρίου του. Ο τρόπος αποδόσεως των πτυχώσεων, το πλάσιμο της σάρκας, καθώς και τα μπαρόκ σχέδια που πλαισιώνουν τις σκηνές του μαρτυρίου με τις μαλλον λαϊκές μορφές των προταγωνιστών, τοποθετούν το έργο αυτό προς το τέλος του 18ου αιώνα.

ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ Α. ΠΑΣΑΛΗ

ΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΗΛΙΑ ΣΤΟΝ ΤΥΡΝΑΒΟ

Μεταξύ τῶν πολλῶν μεταβυζαντινῶν μνημείων τῆς περιοχῆς Τυρνάβου Θεσσαλίας, εἶναι καί ὁ ναός τοῦ Προφήτου Ἡλία, στίς δυτικές παρυφές τῆς κωμοπόλεως. Ὁ ναός εἶναι καθολικό διαλελυμένης μονῆς ἤδη ἀπό τά τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνα, ἀπό τά κελιά τῆς ὁποίας σώζονται μερικά ἔχνη ἀκόμα καί σήμερα.

Τό μνημεῖο εἶναι τρίκλιτη, τρίκογχη καί τρουλλαία βασιλική μέ νάρθηκα, ἐξωτερικῶν διαστάσεων 7,70 X 23,90 μ. χωρίς τήν κόγχη τοῦ ἱεροῦ. Ἀφήκει δηλαδή σ' ἓνα ναοδομικό τύπο ὅχι πολύ διαδεδομένο, τόσο κατά τήν βυζαντινή ὄση καί τήν μεταβυζαντινή περίοδο. Τά κλίτη χωρίζονται μεταξύ των διά δύο ἐκ τριῶν κιδῶνων κιονοστοιχιῶν. Τό μεσαῖο κλίτος καλύπτεται μέ ἡμικυλινδρικό θόλο, παράλληλο πρὸς τόν κατά μήκος ἄξονα τοῦ μνημεῖου. Τά πλάγια κλίτη καλύπτονται ἀπό τέσσερις ἡμικυλινδρικούς θόλους, τῶν ὁποίων οἱ ἄξονες εἶναι τοποθετημένοι καθέτως πρὸς τόν κατά μήκος ἄξονα τοῦ μνημεῖου. Ἀπό τοῦς ἡμικυλίνδρους αὐτούς, τό ζευγος πού βρίσκεται στό ὕψος τοῦ τρούλλου, ἔχει ὕψος καί πλάτος μεγαλύτερο. Ἐνα πέμπτο ζευγος ὅμοια τοποθετημένων ἡμικυλίνδρων καλύπτει τοῦς χώρους προθέσεως καί διακονικοῦ, ἐνῶ ὁ χώρος τοῦ κυρίως ἱεροῦ καλύπτεται ἀπό τήν ἐπίπεδη ζύλινη ὀροφή. Παρ' ὅλες αὐτέξ τίς διαφοροποιήσεις, ὁλόκληρος ὁ ναός καλύπτεται ἀπό ἐνιαῖα δίρριχτη κεραμοσκεπή στέγη, ἀπό τήν ὁποία ἀναδύεται ὁ ραβινός ὀκταγωνικός τρούλλος πού διατρύπεται ἀπό ὀκτώ μονόλοβα παράθυρα. Ὁ τρούλλος βρίσκεται ἐπάνω ἀπό τό τετράγωνο πού σχηματίζει τό ἀπό τόν δυτικό τοῖχο δεύτερο καί τρίτο ζευγος τῶν κιδῶνων, καί στό σημεῖο αὐτό βρίσκονται καί οἱ πλάγιες κόγχες - οἱ ἀθωνικοῦ τύπου χοροί τοῦ καθολικοῦ. Οἱ ἀβαθεῖς πλάγιες κόγχες τοῦ ναοῦ, ἐσωτερικά εἶναι τμήματα κύκλου, ἀρκετά μικρότερα τοῦ ἡμικυκλίου, καί ἐξωτερικά τρίπλευρες. Ἡ κόγχη τοῦ κυρίως ἱεροῦ βήματος, ἐσωτερικά ἡμικυκλική, ἐξωτερικά εἶναι κι' αὐτή τρίπλευρη. Ἡ ἡμικυκλική κόγχη τῆς προθέσεως καί ἡ ὀρθο-

γωνική του διακονικού, έγγράφονται στο πάχος του ανατολικού τοίχου. Στόν ναό και σέ πολύ καλή κατάσταση διατηροῦνται ζυλόγλυπτο τέμπλο και ἐπισκοπικός θρόνος, ἔξοχης τέχνης.

Ὁ ναός εἶναι κατάγραφος ἀπό τοιχογραφίες τῶν ὁποίων τά χρώματα, ἔχουν ἀποπλυθῆ. Παλαιότερα εἶχαν ἐπισημανθῆ και δημοσιευθῆ ὀρισμένες ἐπιγραφές τοῦ μνημεῖου (Στ. Δαλαμπίρα, Ἐπιγραφαί ἐκ Βυζαντινῶν και Μεταβυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἐπαρχίας Τυρνάβου, Λάρισα 1967), ἀπό τίς ὁποῖες σήμερα σώζονται μόνον ἐκεῖνες τῶν Δεσποτικῶν εἰκόνων.

Ἡ ἱστορία τοῦ τόπου, ἡ εἰκονογραφία τῶν τοιχογραφιῶν και τά ναοδομικά παράλληλα τοῦ μνημεῖου, τό πιθανολογοῦν ἔργο τῶν γύρω στό 1700 χρόνων.

ΠΟΥΔΗΜΕΝΟΣ ΓΡΗΓΟΡΗΣ.

ΤΡΕΙΣ ΦΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗΣ ΣΤΗ
ΣΑΛΑΜΙΝΑ.

Ο Γ. Σωτηρίου που πρώτος δημοσίευσε το καθολικό της μονής φανερωμένης, χρονολόγησε την παρούσα φάση του στον ΙΖ' αιώνα. Παράλληλα μνημονεύονται στοιχικά ξένα για την αρχιτεκτονική της εποχής στο μνημείο. Αργότερα ο Μ. Γκητάκος δημοσίευσε τα έγγραφα που αναφέρονται στην ανέγερση του ναού στην διάρκεια της Τουρκοκρατίας, (μεταφρασμένα από την παλαιοτουρκική). Στα πλαίσια αυτής της ανακοίνωσης επιχειρείται μία εμπειριστατωμένη οικοδομική ανάλυση του μνημείου, πράγμα το οποίο δεν είχε γίνει μέχρι σήμερα.

Από τα δημοσιευμένα έγγραφα της μονής και την παράλληλη μελέτη τους διαπιστώνεται ότι στην διάρκεια της τελευταίας φάσης έγιναν οι εξής εργασίες στη μονή :

- α) Περάτωση παρεκκλησίου (1682)
- β) Ανασκευή Κελλιών (1690 - 1701)
- γ) Επιδιόρθωση Καθολικού (1704 - 1732).

Τα έγγραφα αυτά αναφέρονται όσον αφορά το καθολικό μόνο στην κατασκευή νέας στέγασης του ναού προφανώς πάνω σε προπάρχοντα τμήματα παλαιότερων φάσεων.

Η οικοδομική διερεύνηση του μνημείου μας αποκαλύπτει τρόπους δομής διαφόρων εποχών και διαφόρων τεχνοτροπιών. Διακρίνονται τοιχοδομές που ανήκουν στον ΙΒ' αιώνα, παλαιότερες αργολιθοδομές καθώς και τοιχοδομές που η τεχνοτροπία τους προσομοιάζει με τρόπους δομής της δυτικής αρχιτεκτονικής. Είναι εμφανής η χρησιμοποίηση σε δεύτερη χρήση λίθων που προέρχονται από τα παραπάνω είδη τοιχοδομών, για την δομή τούλων στη φάση της Τουρκοκρατίας.

Η διάρθρωση της πρόσοψης του Καθολικού, μορφολογικά προσομοιάζει προς την τυπική διάρθρωση των ρωμανικών μητροπόλεων της Λομβαρδίας. Δυτικής προέλευσης είναι και το συμφυείς με τον τούχο οριζόντιο κορνίζωμα καθώς και η κόγχη που βρίσκεται πάνω από την κεντρική είσοδο του ναού. Στο δυτικό άκρο των πλαγίων κλιτών σώζονται σταυροθήλια με νευρώσεις ενώ η διάρθρωση της κεντρικής κόγχης του Ιερού με ένδεκα περιμετρικά διατεταγμένα αφιδώματα (εννέα κόγχες και δύο ισοπλατής δίοδοι) είναι η τυπική διάταξη των ιερών των δυτικών ναών του τμήματος του Κλυνύ.

Αποκαλύπτεται λοιπόν κάτω από τη φάση του ΙΗ' αιώνα ένας ναός με έντονα τα ρωμανικά του συστατικά που δεν μπορεί να αναχθεί πριν τον ΙΓ' αιώνα. Η εκχώρηση της Σαλαμίνας από τον Γάλλο Λούκα της Αθήνας στο τέλος του ΙΓ' αιώνα σε Λομβαρδό Ιππότη της Ευβοίας είναι ίσως το ιστορικό δεδομένο που ερμηνεύει την ανέγερση αυτού του ναού με τη ρωμανική μορφολογία στο νησί της Σαλαμίνας.

Στο καθολικό της μονής φανερωμένης είναι ορατές λοιπόν τρεις τουλάχιστον φάσεις. Μία παλαιότερη του ΙΓ' αιώνα, μία " ρωμανική " στη διάρκεια του ΙΓ' αιώνα και μία που ασφαλώς χρονολογείται στο πρώτο τέταρτο του ΙΗ' αιώνα.

ΝΑΤΑΛΙΑ ΠΟΥΛΟΥ-ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ - ΗΛΙΑΣ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΤΑΞΙΝΟΜΗΣΗΣ ΛΥΧΝΑΡΙΩΝ

ΜΕ ΤΗ ΒΟΗΘΕΙΑ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟΥ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Η μελέτη αυτή σκοπό έχει την ταξινόμηση ενός αριθμού λυχναριών "μικρασιατικού" τύπου, που χρονολογούνται από τον 4ο έως και τον 7ο αι. μ.Χ., βάσει στατιστικής μεθόδου για την οποία είναι απαραίτητη η χρησιμοποίηση ηλεκτρονικού υπολογιστή.

Ήδη το 1986 είχε δημοσιευθεί ένα άρθρο για τα λυχνάρια του παλαιοχριστιανικού κοιμητηρίου της Σάμου (N. Ρουλου-Paradimitriou, Lampes paléochrétiennes de Samos, BCH CX, 1986, 583-610) ο πυρήνας του οποίου είχε παρουσιαστεί στο 5ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης (Θεσσαλονίκη 1985). Ένα μεγάλο τμήμα του άρθρου αυτού αποτελεί η κατηγορία των "μικρασιατικών" λυχναριών. Η κατηγορία αυτή είχε ήδη χωριστεί σε δύο ομάδες ΑΙ και ΑΙΙ, με κριτήριο το διαφορετικό σχήμα και διακόσμηση, καθώς και την σφραγίδα εργαστηρίου. Εξ αιτίας του μεγάλου τους αριθμού, στον δημοσιευμένο κατάλογο είχε περιγραφεί λεπτομερώς μόνο ο αντιπροσωπευτικός τύπος από κάθε ομάδα· στο τέλος της περιγραφής ανεφέρετο ο αριθμός των ομοίων (*Semblables*) και αναλόγων (*analogues*) μορφολογικά ευρημάτων που υπήρχαν στη συλλογή. Όπως όμως είχε ήδη επισημανθεί το σύνολο κάθε ομάδας λυχναριών θα μπορούσε να δώσει σημαντικά στοιχεία για την εξαγωγή συμπερασμάτων (εργαστήρια, χρονολόγηση, εξέλιξη διακοσμητικών θεμάτων, κ.ά.).

Σε πληθυσμό 172 τελικά λυχναριών διακρίνουμε μια σειρά χαρακτηριστικών, όπως διάφοροι τύποι μορφολογικής περιγραφής, σύσταση και χρώμα πηλού, ύπαρξη ή όχι επιχρίσματος, σφραγίδα εργαστηρίου, χρονολόγηση, κατάσταση αντικειμένου και μήτρα κα-

τασκευής. Κάθε χαρακτηριστικό (μεταβλητή) εκδηλώνεται με ορισμένο αριθμό διαφορετικών μεταξύ τους υπο-χαρακτηριστικών (υπό-μεταβλητές). Το πλήθος των χαρακτηριστικών είναι 22, ενώ ο συνολικός αριθμός των υπο-χαρακτηριστικών είναι 132.

Καταρτίζεται έτσι ένας "λογικός πίνακας" με την έννοια ό-τι κάθε αντικείμενο δεν μπορεί, στο εσωτερικό μιάς μεταβλη-τής, να χαρακτηρίζεται παρά από μία μόνο υπό-μεταβλητή· άρα, δεν υπάρχει καμμία επικάλυψη μεταξύ υπο-μεταβλητών αλλά ούτε και μεταβλητών. Τον πίνακα αυτό, διαστάσεων 172 X 132, αναλύ-ουμε στατιστικά μέσω της μεθόδου Ανάλυσης Αντιστοιχιών (Ana-lyse des Correspondances). Αυτό γίνεται με την βοήθεια ηλεκ-τρονικού υπολογιστή ο οποίος τροφοδοτείται με ένα συγκεκριμέ-νο τυποποιημένο πρόγραμμα (COR - AN).

Η μέθοδος αυτή έγκειται σε μιά πολυδιάστατη στατιστική ανάλυση η οποία επιτρέπει τη συναγωγή κριτηρίων ταξινόμησης του εξεταζόμενου υλικού με βάση το συνδυασμό των επιμέρους υπο-χαρακτηριστικών από τα οποία κάθε στοιχείο του πληθυσμού συγκροτείται. Είναι ενδιαφέρον ότι τα παραπάνω κριτήρια αυτο-αναδεικνύονται αποκλειστικά από τον τρόπο με τον οποίο έχουν διαταχθεί τα διαθέσιμα στοιχεία.

Δεδομένου ότι η πρώτη ομάδα ΑΙ αποτελείται από 72 λυχνά-ρια και η δεύτερη ΑΙΙ από 100, προχωρήσαμε στην ανάλυση δύο πινάκων, ενός διαστάσεων 72 X 95 και του άλλου 100 X 91.-

ΣΟΦΟΚΛΗΣ ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ

ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΛΕΜΕΣΟΥ

Γενικές προδιαγραφές και οι συλλογές του

Η ιδέα για τη λήψη μέτρων προστασίας της εκκλησιαστικής κληρονομιάς της μητροπολιτικής περιφέρειας Λεμεσού άρχισε να υλοποιείται από τους πρώτους μήνες του 1986. Με τον όρο "εκκλησιαστική κληρονομιά" εννοούνται τα αρχιτεκτονικά μνημεία σε οποιαδήποτε κατάσταση διατήρησης (εκκλησίες, παρεκκλήσια, μοναστήρια, παλιά σχολεία, ελαιόμυλοι, βρύσες...) με το γύρω φυσικό τους περιβάλλον αλλά και την εσωτερική κινητή και ακίνητη τους επίπλωση, που αποτελούν κτηματική περιουσία της Εκκλησίας. Σαν πρώτη ενέργεια για τη προώθηση ίδρυσης Μουσείου, κρίθηκε αναγκαίο να γίνουν καταγραφές για τη δημιουργία αρχείου. Μέχρι σήμερα, εκτός της σύστασης κατάλογου όλων σχεδόν των αρχιτεκτονικών μνημείων, καταγράφηκαν επίσης οι παλαιότερες εικόνες και ορισμένα άλλα αντικείμενα, με επιτόπιες επισκέψεις. Πάντοτε βγαίνουν φωτογραφίες και διαφάνειες, που, μαζί με τα δελτία, όπως θα τελειοποιηθούν και θα περαστούν σε ηλεκτρονικό υπολογιστή με πρόγραμμα βάσης δεδομένων, αποτελούν μέρος των αρχείων του υπό ίδρυση Μουσείου.

Δοκιμαστικές πλήρεις καταγραφές της κινητής και ακίνητης επίπλωσης έγιναν στο μητροπολιτικό, καθεδρικό και παλιό μητροπολιτικό ναό της Λεμεσού και στη κοινότητα Κοιλανιού, όπου ένα μικρό εκκλησιαστικό Μουσείο πρόκειται να ανοίξει πριν το τέλος του 1988.

Η ίδρυση ενός μεγάλου Μουσείου στη Λεμεσό με το συμβατικό χαρακτηρισμό "βυζαντινό", σκοπό έχει να προστατεύσει και να προβάλει ένα μέρος της κινητής εκκλησιαστικής κληρονομιάς, αλλά να είναι κυρίως το κέντρο δραστηριοτήτων για την προστασία και διατήρηση της υπόλοιπης (κινητής και ακίνητης) σε όλη την περιφέρεια της Επισκοπής Λεμεσού. Προβλέπεται δηλαδή στις προδιαγραφές ένα Μουσείο στελεγχομένο με το απαραίτητο προσωπικό για να ανταποκριθεί στις επιστημονικές και πολιτιστικές του επιδιώξεις. Μεταξύ άλλων θα περιλαμβάνει βιβλιοθήκη, εργαστήριο συντήρησης, εργαστήριο αγιογραφίας, αίθουσα συνεδρίων, αίθουσες εκτάκτων εκθέσεων, μικρό βιβλιοπωλείο στην είσοδο κ.α..

Οι συλλογές

Η σύστασή τους δεν έχει ολοκληρωθεί και θα είναι το αποτέλεσμα μιας επιλογής από όλη τη μητροπολιτική περιφέρεια. Σκοπός δεν είναι να

συγκεντρωθεί το μεγαλύτερο δυνατό μέρος της κινητής κληρονομιάς στο Μουσείο. Αντικείμενα που αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της επίπλωσης του ίδιου του αρχιτεκτονικού μνημείου και πολλά άλλα θα μείνουν και θα προστατευθούν στο χώρο όπου διατηρήθηκαν για αιώνες.

Οι εκθεσιακοί χώροι του Μουσείου θα διαρρυθμιστούν ανάλογα με το είδος και τον αριθμό των αντικειμένων, το μήνυμα που θέλουμε να δώσουμε στον επισκέπτη, λαμβάνοντας επίσης υπόψη το τρίπτυχο "κλίμα, φωτισμός, ασφάλεια".

Εικόνες και επικαλύμματα: θα καλύπτουν την περίοδο από τους 11/12ο αιώνα μέχρι τον 19ο. Θα εκτεθούν επίσης αξιοσημείωτα δείγματα της τέχνης του 20ού αιώνα.

Έντυπα βιβλία: είναι όλα εκκλησιαστικά (Ευαγγέλια, Μηναία, Ευχολόγια, Ωράρια ...) από τον 16ο αιώνα και μετά.

Χαλκογραφίες: εκτός εκείνων που αποτελούν αναπόσπαστο μέρος των βιβλίων, υπάρχουν ξεχωριστές πάνω σε μεγάλα φύλλα, κυρίως του 18ου και 19ου αιώνα. Εκτυπώματα χαλκογραφιών είναι και τα υφασμάτινα αντιμήνια που καλύπτουν επίσης αντίστοιχη χρονική περίοδο.

Χειρόγραφα: μόνο ένα Ευαγγέλιο του 1531 έχει καταγραφεί.

Χρυσοκεντητική: άμφια και επιτάφιοι κυρίως του 18ου και 19ου αιώνα.

Κεραμική: από τον 13/14ο αιώνα μέχρι και την τουρκοκρατία.

Αργυροχοΐα - χρυσοχοΐα (άλλα μέταλλα): περιλαμβάνει κυρίως ιερά σκεύη (δίσκους, άγια ποτήρια, σταυρούς, λαβίδες, λόγχες, κηροπήγια, οστεοθήκες, εξαπτέρυγα, λαμποδοπήγια, κανδύλες, πόρπες, διάφορα άλλα κοσμήματα κλπ. Τα επικαλύμματα των Ευαγγελίων περιλαμβάνονται στη συλλογή βιβλίων.

Ξυλόγλυπτική: τμήματα παλαιών εικονοστασίων, αρτοφόρια, μανουάλια, λαμποδοπήγια και άλλα αντικείμενα.

Αρχιτεκτονικός διάκοσμος και επιγραφές: τμήματα γλυπτού διακόσμου και επιγραφών από παλιά μνημεία που δεν υπάρχουν πια.

Επιτύμβιες στήλες: κυρίως του 18ου και 19ου αιώνα από παλαιότερα νεκροταφεία που δεν υπάρχουν σήμερα.

ΙΩΑΝΝΑ ΣΤΕΡΙΩΤΟΥ

ΜΙΑ ΑΓΝΩΣΤΗ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΕΥΣΗΣ ΤΩΝ ΒΕΝΕΤΩΝ
ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΥΜΜΑΧΩΝ ΤΟΥΣ ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΟΝ ΧΑΝΔΑΚΑ ΤΟ 1666

Κρήτη, 1666. Βρισκόμαστε στην τελευταία φάση της μεγάλης πολιορκίας του Χάνδακα, τήν χρονιά που ο κρητικός πόλεμος είχε πάρει μιὰ τροπή τελείως διαφορετική απ'έκεινη των προηγούμενων ετών. Ἡ Τουρκία, ἀπαλλαγμένη ἀπό κάθε ἐνόχληση στά δυτικά της σύνορα, ἔστρεψε ὅλη τήν προσοχή της στόν πόλεμο τῆς Κρήτης, ἐνῶ τήν ἀνωτάτη ἀρχηγία τῶν ἐπιχειρήσεων στή μεγαλόνησο ἀποφασίστηκε ν'ἀναλάβει ὁ Μεγάλος Βεζίρης τῆς Ὄθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας, ὁ Κιο-προυλής Ἀχμέτ Πασάς, ὁ ὁποῖος ἀποβιβάστηκε στά Χανιά, στίς ἀρχές Νοεμβρίου τοῦ 1666.

Τήν ἀνοιξη ὁμως τοῦ ἔξιου χρόνου συνέβη ἕνα γεγονός ἀξιοσημείωτο γιά τίς πολεμικές ἐπιχειρήσεις στήν Κρήτη πού εἶχε σκοπό νά δημιουργήσει ἀντιπερισπασμό στό τουρκικό στράτευμα, ἀλλά ταυτόχρονα νά ἐνισχύσει τό ἠθικό τῶν πολιορκημένων πού βρισκόνταν μέσα στά ἰσχυρά τείχη τοῦ Χάνδακα κλεισμένοι ἐδῶ καί 18 χρόνια. Ἦδη ἡ Βενετική Δημοκρατία, μετά ἀπό ἐπίμονες παρακλήσεις στήν Αὐλή τῆς Σαβοΐας καί στή Γαλλία, πέτυχε νά τῆς παραχωρήσουν τόν Μαρκησιο FRANCESCO GHIRON VILLA, ἕναν ἀπό τούς πιό λαμπροῦς ἀξιωματικούς τοῦ 17ου αἰώνα, στόν ὁποῖον ἐμπιστεύτηκε τήν ἀρχηγία τοῦ ἀμυντικοῦ στρατεύματος καί τήν ἀναδιοργάνωση τοῦ προγράμματος τῶν στρατιωτικῶν κινήσεων.

Ἀμέσως μετά τήν ἀφιξη τοῦ Μαρκησίου VILLA καί τοῦ στρατοῦ πού τόν συνόδευε στόν Χάνδακα ἀποφασίστηκε νά γίνεи ἐκτός τῶν τειχῶν ἡ ἐγκατάσταση ἑνός στρατοπέδου. Τό βράδυ τῆς 19ης Ἀπριλίου 1666 μιὰ δύναμη 7000 στρατιωτῶν καί 650 ἀλόγων βγήκε ἀπό τήν Χανιόπορτα καί στήν περιοχή πού ἐκτεινόταν πέραν τῶν ἐξωτερικῶν ὄχυρωμάτων MOCENIGA καί PANIGRA πρὸς τόν ποταμό Γιόφυρο, στρατοπέδευσε ἀπέναντι ἀπό τίς ἐχθρικές γραμμές. Ἀπό τή στρατοπέδευση αὐτή τά διάφορα σώματα τῶν συμμάχων ἐπετίθεντο κατά τῶν Τούρκων, ἐγκάθιστοῦσαν θέσεις τους ἀκόμη πιό προωθημένες καί γενικά προσπαθοῦσαν νά δημιουργήσουν σύγχυση καί διάσπαση στίς ἐχθρικές γραμμές. Οἱ Τούρκοι ὁμως ἀρχισαν νά ἐνισχύονται συνέχεια μέ στρατό ἀπό τά Χανιά, τό Ρέθυμνο καί τήν Ἱεράπετρα, ἐνῶ ἀντίθετα οἱ Βενετοί δέν εἶχαν τήν δυνατότητα ν'ἀνανεώσουν τό δικό τους στράτευμα. Ὑστερα λοιπόν ἀπό ἐνάμισιο μῆνα παραμονῆς τους ἐκτός τῶν τειχῶν, ἀποφασίστηκε ἡ ὑποχώρηση στόν Χάνδακα καί τήν 1η Ἰουνίου τοῦ 1666 ἀποσύρθηκαν μέσα στήν πολιορκημένη πολιτεία ὅλος ὁ στρατός, τό ἵππικό καί τά πολεμοφόδια πού ἀπέμειναν στό στρατόπεδο, καταστρέφοντας κατά τήν ὀπισθοχώρηση κάθε ὄχυρωματική κατασκευή πού εἶχαν κάνει.

Μιά λεπτομέρεια απεικόνιση αυτού του γεγονότος, άγνωστη μέχρι σήμερα, υπάρχει στη Βιβλιοθήκη του MUSEO CIVICO CORRER της Βενετίας στη σειρά του CODICE CICOGNA. Είναι ένα σχέδιο με πέννα σε χαρτί και παρουσιάζει την περιοχή δυτικά του Χάνδακα, εκτός τειχών, από τα όχυρώματα MOCENIGA και PANIGRA έως και τον ποταμό Γιόφυρο. Στην περιοχή αυτή εικονίζεται με κάθε λεπτομέρεια ο όχυρός περίβολος του στρατοπέδου, κατασκευασμένος από έπιχματώσεις που προέκυψαν από την έσκαφή περιμετρικής τάφρου. Ο όχυρός αυτός.. περίβολος αποτελείται από τριγωνικές προεξοχές που συνδέονται μεταξύ τους με ευθύγραμμα τμήματα. Στο έσωτερικό του σχεδιάζονται παρατεταγμένα τά διάφορα σώματα στρατού και ίππικού καθώς και οι σκηνές των διοικητών της φύλαξης των πολεμοφοδίων και των δόλων. Έξω από το στρατόπεδο παρουσιάζονται διάφορες θέσεις και όχυρωματικές κατασκευές που χρησιμοποιήθηκαν από τους δύο αντίπαλους. Ταυτόχρονα αποδίδεται τό ανάγλυφο του έδάφους με τους λόφους στα νότια, την κοιλάδα του ποταμού Γιόφυρου στα δυτικά και τά έλη προς την πλευρά της θάλασσας. Τέλος πάνω στό σχέδιο αναγράφονται οι όνομασίες των στρατιωτικών σωμάτων, στοιχειά πληροφοριακά για κάθε εικονιζόμενο σημείο, τοπωνύμια, κ.λπ.

Τό γεγονός αυτής της στρατοπέδευσης είναι ίσως ή τελευταία, άπ'όσο γνωρίζουμε, δυναμική παρουσία των Βενετών και των συμμάχων τους έξω από τον Χάνδακα πριν αρχίσει ή τελική και πιο δραματική φάση της πολιορκίας του Μεγάλου Κάστρου, την άνοιξη του 1667. Η παρουσίαση της απεικόνισής του, σ'ένα σχέδιο άγνωστο μέχρι σήμερα, πιστεύουμε ότι συμβάλλει στη συμπλήρωση από άρχαικές πηγές των πληροφοριών για όλες τίς φάσεις του κρητικού πολέμου, αυτού του τόσο σημαντικού, ιστορικού γεγονότος του 17ου αιώνα, σημαντικού όχι μόνο για την Κρήτη και την Έλλάδα, αλλά και για όλόκληρη την Εύρώπη.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ

ΟΙ ΗΠΕΙΡΩΤΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΚΑΙ ΑΛΕΞΙΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥΣ (18ος αι.)

Με την πρόσφατη έκδοση του πρώτου τόμου των Ελλήνων ζωγράφων μετά την Άλωση του ακαδημαϊκού Μ.Χατζηδάκη η ελληνική βιβλιογραφία απέκτησε ένα έγκυρο εγχειρίδιο εργογραφίας και προσωπογραφίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Ωστόσο ο κατάλογος αυτός συνεχώς πλουτίζεται με τον εντοπισμό και νέου υλικού, όπως άλλωστε σημειώνει και ο συγγραφέας στα προλογικά του έργου του. Η παρούσα ανακοίνωση προσφέρει δύο νέα ονόματα ζωγράφων τους οποίους συνδέει με τρία τοιχογραφημένα ζωγραφικά σύνολα.

Πρόκειται για τους αδελφούς ζωγράφους Αναστάσιο και Αλέξιο ιερέα "εκ τόπου Ιωαννίνων", όπως αναφέρουν στην κτητορική επιγραφή του κοιμητηριακού ναού του Αγίου Αθανασίου, στο κατεστραμμένο σήμερα χωριό Ντουρμάνι στις ανατολικές υπώρειες του Βερμίου κοντά στη Βέροια, τον οποίο ζωγράψισαν στα 1736. Ο ναός, μια τρίκλιτη βασιλική με ευρύ νάρθηκα που δημοσιεύθηκε από τον Γενικό Επιθεωρητή Μέσης Εκπαίδευσης Π.Σ. Παπαευαγγέλου, είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες ενδεικτικές των καταβολών της τέχνης των δύο ζωγράφων στην καλλιτεχνική παράδοση της Ηπείρου το 16ο αι., και με έντονη δυτική επίδραση σε επιμέρους θέματα και λεπτομέρειες.

Την τέχνη των δύο ζωγράφων αναγνωρίζουμε και στις τοιχογραφίες του νάρθηκα του ναού του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου στο Ζαγόρι της Ηπείρου. Η επιγραφή ιστορίας του νάρθηκα δε σώζεται ακέραιη αλλά σύμφωνα με τη μεταγραφή της από τον Δ. Σάρο το 1890 και την πρόσφατη αποκατάστασή της από τον Π. Βοκοτόπουλο, αναφέρει την τοιχογράφησή του το 1734 χωρίς όμως να κάνει μνεία των ζωγράφων.

Φαίνεται ότι οι δύο αδελφοί συμμετείχαν, πιθανότατα ως μέλη ενός μεγαλύτερου συνεργείου, και στην ιστορία του καθολικού της Μονής της Θεοτόκου Ρωσινού ή Ροζινά, η οποία βρίσκεται στις βόρειες υπώρειες της Δυτικής Ροδόπης, 9 περίπου χλμ. ΒΑ του Μελενίκου. Πρόκειται για σταυροπηγιακή μονή, μετόχι της Μονής Ιβήρων, της οποίας το μεγάλων διαστάσεων καθολικό ιστορήθηκε το 1732, σύμφωνα με υπάρχουσα επιγραφή η οποία όμως δε μνημονεύει τα ονόματα των ζωγράφων. Ωστόσο η καταγωγή τους από την Ήπειρο πρέπει να θεωρηθεί βέβαιη, καθώς μαρτυρούν η τέχνη των τοιχογραφιών και η παρουσία μεταξύ των ολοσώμων αγίων του νεομάρτυρα Ιωάννη του εξ Ιωαννίνων και του Αγίου Νικολάου του από στρατιωτών, του οποίου η λατρεία φαίνεται να έχει ιδιαίτερη διάδοση στην Ήπειρο τον 16ο και 17ο αιώνα. Στο ίδιο ζωγραφικό συνεργείο οφείλονται και οι εικόνες του τέμπλου.

Ανακεφαλαιώνοντας μπορούμε να πούμε ότι οι δύο αδελφοί ζωγράφοι εργάζονται

το 1732 μαζί με άλλους στο καθολικό της μονής Ρωσινού, το 1734 ιστορούν το ναύ-
θηκα και επιδιορθώνουν τις μισκατεστραμμένες τοιχογραφίες του 1619/20 στο
Ν.τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας του ναού του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι και
το 1736 ζωγραφίζουν το ναό του Αγίου Αθανασίου στο Ντουρμάνι.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΡΩΪΜΕΣ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΚΡΗΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 15ΟΥ ΑΙΩΝΑ:
ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

1. Στην τελευταία τριακονταετία (συμβατική άφειτηρία: Α. Συγγόπουλου, Σχεδιάσμα κλπ., 1957) συντελέστηκε με μεγάλη ταχύτητα άνατροπή βασικών άπάψεων για τή μεταβυζαντινή ζωγραφική. Άρχειακές έρευνες, δημοσίευση ύλικού, συντήρηση εικόπων, συστηματικότερη-σχεδόν του συρμού-ένασχόληση με τίσ άπαρχές της, τέλος κριτικής έλεγχος τών μεθόδω έρευνας της, συνετέλεσαν σε αύτή τήν ένίοτε θεαματική άναθεώρηση. Στά πλαίσια αύτά έντάσσεται καί η έρευνα τών πρώτων μεταβυζαντινών κρητικών εικόπων (όρια: 1453-1500 περ.).
2. Με βάση τή βιβλιογραφία για τίσ παραπάνω εικόνες έπιχειρεΐται στήν άνακοίνωση νά έπισημανθούν δύο πράγματα. Πρώτον τά σφάλματα, στα όποια οδηγούν τά αισθητικά κριτήρια, βταν άπομονώνονται άπό τό σύνολο τών μεθόδων τής σύγχρονης Ίστορίας τής Τέχνης καί άπολυτοποιούνται. Καί δεύτερον η άνεπάρκεια τής σχολαστικής εικονογραφίας, όταν άπουσιάζει μιά εύρύτερα εικονολογική θεώρηση.

Β ι β λ ι ο γ ρ α φ ί α

- A) Για τή μελέτη του ύλικού έλήφθησαν ύπόψη, μεταξύ άλλων, καί τά ακόλουθα άπό τήν πρόσφατη ελληνική βιβλιογραφία:

- 1) Α. Συγγόπουλος, Σχεδιάσμα Ιστορίας θρησκευτικής ζωγραφικής κλπ., Άθήναι 1957.
- 2) Μ. Χατζηδάκης, Συμβολή στή μελέτη τής μεταβυζαντινής ζωγραφικής κλπ., *L'Hellenisme Contemporain*, τεύχ. 29ης Μαΐου 1953, σ. 219 έξ. (άναδημοσίευση στο όρ. 6).
- 3) - "" -, *Icones de Saint-Georges des Grecs* κλπ., Venezia 1962.
- 4) - "" -, *Εικόνες του Άγίου Γεωργίου τών Έλλήνων* κλπ., Βενετία 1975.
- 5) - "" -, *Μεταβυζαντινή τέχνη*, στο: *Ίστορία Έλλην. Έθνους* (Έκδοτικής Άθηνών), τόμ. I', Άθήναι 1974, σσ. 410 έξ., 418 έξ.
- 6) - "" -, *Etudes sur la peinture postbyzantine* (άνατύπωση μελετών ως η ύπ' όριθμ. 2), London 1976.
- 7) - "" -, *La peinture de "Madonneri"* κλπ., στο: Venezia, Centro di mediazione κλπ., Firenze 1977, σ. 673 έξ.
- 8) - "" -, *Τό έργο του Θεοφ. Βαδδ* κλπ., *Θησαυρ.* 14 (1977) 239 έξ.

9) Ο Έδωος, Εικόνες της Πάτμου κλπ., 'Αθήνα 1977.

10) - " " - , "Ελληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση κλπ., τόμ. Α', 'Αθήνα 1987.

11) Th. Chatzidakis, L'art des icônes en Crète κλπ., 1982 (κατάλ. Έκθεσης Europalia).

12) - " " " - , Εικόνες κρητικής τέχνης, 'Αθήνα 1982 (κατάλ. Έκθεσης Μουσ. Μπενάκη).

13) Βυζ. Μουσείο 'Αθηνών (έκδ.), 'Εκατό χρόνια της Χ.Α.Ε., 'Αθήνα 1985 (κατάλ. Έκθεσης).

14) ΥΠΠΟ/Β.Μ.Α. (έκδ.), Βυζ. & Μεταβυζ. Τέχνη, 'Αθήνα 1986 (κατάλ. Έκθεσης, 'Αθήνα 1985).

15) - " " " " " - , Affreschi e icone dalla Grecia, Atene 1986 (κατάλ. Έκδ. Φλωρεντίας).

16) - " " " " " - , From Byzantium to El Greco, Athens 1987 (κατάλ. Έκθεσης Λονδίνου).

17) Μ. Μπορμπούδακης, Εικόνες του Νομού Χανίων, 'Αθήνα 1975.

18) (- " " " -), 'Ημερολόγιο 1985 Δήμου 'Ηρακλείου, 'Ηράκλειο 1985.

19) K. Gallas - K. Wessel - M. Borboudakis, Byzantinisches Kreta, München 1983.

20) Χρ. Μπαλογιάννη, Εικόνες Συλλογής Δ. Οικονομοπούλου, 'Αθήνα 1985.

B) Για τὰ μεθοδολογικά καί έρμηνευτικά προβλήματα στην έρευνα της μεταβυζαντινής τέχνης βλ. καί τὰ έξής:

1) Δ. Ι. Πάλλας, Εικόνια άγ. Ευσταθίου κλπ., Χαριστ. 'Ορλάνδου, τόμ. Γ', 'Αθήνα 1966, σ. 328' έξ.

2) - " " - , Ζωγραφική στην Κων/πολη μετά την Άλωση, ΑΔ (26) 1971: Μελέται, σ. 239 έξ.

3) - " " - , Περί ζωγραφικής εις Κων/πολιν... Μεθοδολογικά, ΕΒΕΕ 42 (1975/76) 101 έξ.

4) Μ. Χατζηδάκης Περί Σχολής Κων/πόλεως όλίγα, ΑΔ 27 (1972): Μελέται, σ. 121 έξ.

5) Ι. Ρηγούπουλος, Άγιογράφος Θεόδωρος Πουλάνης κλπ., διδασκ. διαιτρ., 'Αθήνα 1979.

6) G. Galavaris, An icon with the "Epinikios" κλπ., ΔΧΑΕ 4/10 (1980-81) 87 έξ.

7) Μ. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe κλπ., Doctorat d'Etat, Paris 1980 (πολυγραφημένο), διδαιτέρα τόμ. 1, σ. 47 έξ.

8) Δημ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Μεταβυζ. Ζωγραφική στα 'Επτάνησα, Πρακτικά Δ' Πανιόνιου Συνεδριού (Κέρκυρα 1978), Β' τόμος, Κέρκυρα 1981, σ. 311 έξ.

9) - " " - , Εικονολογία μεταβυζ. τέχνης, Β' Συμπόσιο Χ.Α.Ε., 'Αθήνα 1982, σ. 96 έξ.

10) - " " - , Βενετοκρατούμενη & Τουρκοκρατούμενη 'Ελλάδα, Ε' Συμπόσιο Χ.Α.Ε., 'Αθήνα 1985, σ. 91 έξ. (υπό δημοσίευση στον τόμο για τον Κ. WESSEL).

11) - " " - , Nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra κλπ., διδασκ. διαιτρ., München 1985, διδαιτέρα τόμ. 1, σ. 61 έξ., 63 έξ.

12) - " " - , Σύνταγμα ναών 'Επτανήσου, Δελτ. 'Ιονίου 'Ακαδημίας 2 (1986) 54 έξ.

13) - " " - , "Ηπειρος καί 'Επτάνησα: Διδαιίνηση Ιδεών κλπ., Πρακτικά Συνεδριού 'Ιστορίας "Ηπειρος... 15ος-20ος αί." (Γιδάννενα 1985), Γιδάν. 1986, σ. 319 έξ.

14) - " " - , Βυζαντινό Μουσείο 'Αθηνών κλπ., Ζ' Συμπόσιο Χ.Α.Ε., 'Αθήνα 1987, σ. 80 έξ. Πληρες τό κείμενο: Βυζαντινός Δόμος 1 (1987) 119 έξ.

15) - " " - , 'Ορθόδοξη Άνατολή καί Λατινική Δύση κλπ., Πρακτικά Ε' Πανιόνιου Συνεδριού ('Αργοςτόλι 1986), υπό έκτύπωση.

16) - " " - , Μνημειακή Ζωγραφική στη μεταβυζαντινή Κρήτη κλπ., Πεπραγμένα ΣΤ' Κρητολογικού Συνεδριού (Χανιά 1986), υπό έκτύπωση.

CHRISTOPHER WALTER

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΠΡΟΦΗΤΗ ΑΒΒΑΚΟΥΜ ΣΤΟ ΑΡΙΣΤΟΚΡΑΤΙΚΟ ΨΑΛΤΗΡΙ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ, ΚΩΔ. 15.

Ἡ ὠδή τοῦ Ἀββακούμ εἰκονογραφεῖται στό ψαλτήρι τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκῆς, Κώδ. 15, φ. 121^V, τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰώνα, μέ μιᾶ ἀσυνήθιστα δραματική μικρογραφία τοῦ προφήτη. Ὁ καλλιτέχνης ἀποδύει ἔξοχα τόν φόβο τοῦ Ἀββακούμ στόν ὅποιο ἀναφέρονται ἔμμεσα οἱ στίχοι 2 καί 16. Ἡ ἀνακαθισμένη μορφή τοῦ προφήτη φαίνεται ὅτι περιορίζεται ἀποκλειστικά σέ αὐτό τό ψαλτήρι, ἄν καί τό γύρισμα τοῦ κεφαλοῦ του πρὸς τὰ πύσω, ἀντίθετα πρὸς τὴν κίνηση τοῦ σώματος, πρὸς τό χέρι τοῦ θεοῦ ποῦ προβάλλει ἀπὸ ἓνα τεταρτοσφαίριο, ἀπαντᾷ ἐπίσης σέ ἓνα ἢ δύο ἄλλα εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, παραδείγματος χάριν στό ψαλτήρι τοῦ Μουσείου Μενάνη, Κώδ. 34.3, φ. 184. Αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἀντίθετη κίνηση σώματος καί κεφαλοῦ θὰ ἤθελα νά σχολιάσω στὴν ἀνακοίνωσή μου.

Ἄφου οἱ ὠδές εἰκονογραφοῦνται σέ ὅλα τὰ εἶδη τῶν εἰκονογραφημένων ψαλτηρίων, εἶναι φυσικό νά ὑπάρχει ἓνας μεγάλος ἀριθμὸς ἀπεικονίσεων τοῦ Ἀββακούμ. Ἐπιπλέον, ἐνῶ ἡ εἰκονογράφηση τῶν ὠδῶν παρουσιάζει κάποια τυποποίηση, περιοριζόμενη κυρίως σέ "πορτραῦτα συγγραφέων", εἰδικά στὴν περίπτωση τοῦ Ἀββακούμ παρατηρεῖται ἀσυνήθιστη ποιικιλία.

Σέ ὀρισμένες περιπτώσεις, ὁ καλλιτέχνης πράγματι διαλέγει ἓνα πορτραῖτο, ὅπως συμβαίνει στό ἄλλο ψαλτήρι τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκῆς τῶν Ἀθηνῶν, Κώδ. 7, φ. 240, ποῦ χρονολογεῖται ἐπίσης στά τέλη τοῦ 12ου αἰώνα. Παράλληλα, οἱ καλλιτέχνες χρησιμοποιοῦν τό κάπως ἄσχετο ἐπεισόδιο τοῦ Ἀββακούμ ποῦ φέρνει τροφή στόν Δαυιὴλ, στό Σπήλαιο τῶν Λεόντων, ὅπως στό ψαλτήρι τῶν Παρισίων, Κώδ. Suppl. Graec. 610, φ. 252 καί τό ψαλτήρι τοῦ Dumbarton Oaks, Κώδ. 3, φ. 76, στὴν Washington. Στά ψαλτήρια μέ παρασέλιδες μικρογραφίες, παρατηρεῖται μιᾶ ἐντελῶς διαφορετικὴ σκηνὴ μέ τόν Ἀββακούμ νά προφητεύει τὴν ἔλευση τοῦ Χριστοῦ. Ἡ σκηνὴ αὐτὴ εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ τό τρίτο κεφάλαιο: "Ὁ θεὸς ἐκ θαμιᾶν ἤξει, καί ὁ ἄγιος ἐξ ὄρους Φαράν κατασκίου δασέως". Αὐτός ὁ στίχος θεωρεῖται προεικόνιση τῆς θεοτόκου ποῦ θὰ "ἐπισκιάσει" μέ τὴ δύναμη τοῦ Ὑψίστου (Λουκᾶ 1,35). Ἡ τυπολογία αὐτὴ ἐξελύχθηκε στά Μηναια. Ὁστόσο, ὁ Γρηγόριος ὁ Ναζιανζηνὸς ἦταν ἐκεῖνος ποῦ ἔδωσε ἰδιαίτερη θέση στόν Ἀββακούμ ὡς Προφήτη. Στὴν Ὀμιλία του γιὰ τό Πάσχα, ὁ Γρηγόριος παραπέμπει στό δεῦτερο Κεφάλαιο τοῦ Ἀββακούμ, ποῦ ἀναφέρεται στό ὄραμα τοῦ προφήτη. Αὐτό τό ὄραμα ἦταν κατὰ τόν Ναζιανζηνὸ ὄραμα τοῦ ἀναστηθέντος Χριστοῦ. Τό ὄραμα τοῦ Ἀββα-

κούμ χρησιμοποιείται συχνά στην εικόνογράφηση αυτής της Όμιλίας, αρχίζοντας από τό Παρισινό χειρόγραφο τοῦ 9ου αἰώνα, μέ τίς Όμιλίες τοῦ Γρηγορίου τοῦ Ναζιανζηνοῦ, Κώδ. Graec. 510, φ. 265. Στό Παρισινό χειρόγραφο ὁ Ἄββακούμ γυρίζει τό κεφάλι πρὸς τόν Γρηγόριο, ἐνῶ δείχνει πίσω, πρὸς τό ὄραμα. Σέ μεταγενέστερες παραλλαγές, ὅπως στό χειρόγραφο τῶν Ἱεροσολύμων Τάφου 14, φ. 6, ἡ ἀντικίνηση κεφαλῆς καί σώματος ὀλοκληρώνεται, ἄν καί ὁ Ἄββακούμ εἶναι στραμμένος πρὸς τόν Γρηγόριο καί γυρίζει τό κεφάλι του πρὸς τό ὄραμα.

Ἐδῶ ὁ λόγος τῆς ἀντίθετης κίνησης σώματος καί κεφαλῆς εἶναι προφανής. Εἶναι λιγότερο σαφής, ὅταν ἡ μορφή τοῦ Ἄββακούμ μεταφέρεται μόνη γιά τήν εικόνογράφηση τῆς ὁδῆς του, ἐνῶ ὁ Γρηγόριος καί τό ὄραμα τοῦ Χριστοῦ παραλείπονται.

Αὐτή ἡ ἀντικίνηση σώματος καί κεφαλῆς χρησιμοποιήθηκε ἀργότερα πολύ συχνά στην εικόνογραφία τοῦ Ἄββακούμ, ὅπως στούς Ἄγιους Ἀποστόλους τοῦ Ρεῆ καί στην Περίβλεπτο τῆς Ἀχρύδας. Ἐπιπλέον υἱοθετήθηκε καί γιά ἄλλους προφήτες, ὅπως συμβαίνει χαρακτηριστικά στόν ναό τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου στό Λαγουδερά τῆς Κύπρου.

