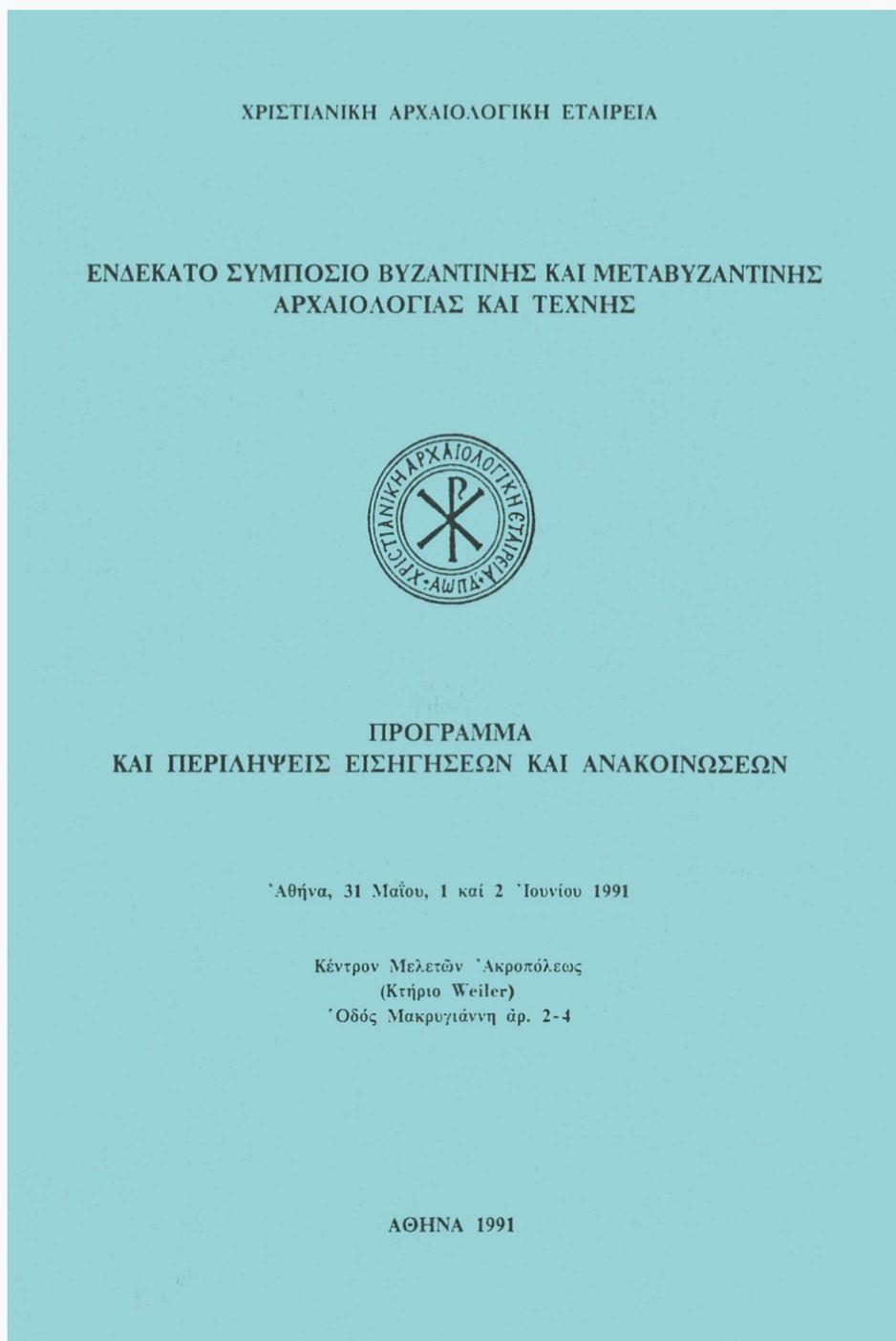
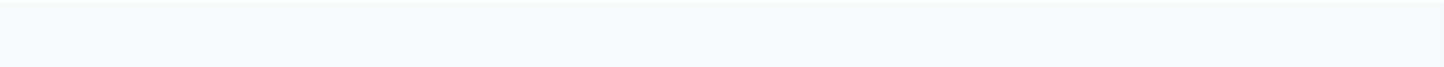


Ετήσιο Συμπόσιο Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 11, Αρ. 11 (1991)

Ενδέκατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης





ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΕΝΔΕΚΑΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΚΑΙ ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ

Ἀθήνα, 31 Μαΐου, 1 καὶ 2 Ἰουνίου 1991

Κέντρον Μελετῶν Ἀκροπόλεως
(Κτήριο Weiler)
Ὁδὸς Μακρυγιάννη ἀρ. 2-4

ΑΘΗΝΑ 1991

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΕΝΔΕΚΑΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΚΑΙ ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ

Ἀθήνα, 31 Μαΐου, 1 καὶ 2 Ἰουνίου 1991

Κέντρον Μελετῶν Ἀκροπόλεως
(Κτήριο Weiler)
Ὁδὸς Μακρυγιάννη ἀρ. 2-4

ΑΘΗΝΑ 1991

Τό είδικό έπιστημονικό θέμα τοῦ έφετεινοῦ 11ου Συμποσίου Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης εἶναι, σύμφωνα μέ απόφαση τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Ἑταιρείας "Κυρίαρχες τάσεις στήν Τέχνη καί τήν Ἀρχιτεκτονική τοῦ 16ου αἰώνα". Ὀλόκληρη ἡ πρώτη ἡμέρα τοῦ Συμποσίου, ἡ Παρασκευή 31η Μαΐου, εἶναι αφιερωμένη σ'αυτό. Ἐννέα εἰσηγητές μετά ἀπό πρόσκληση τῆς Ἑταιρείας θά παρουσιάσουν ἡμίωρες εἰσηγήσεις γιά τίς διάφορες πλευρές τοῦ θέματος, Δυστυχῶς ἡ ἀναπόκριση τῶν μελῶν μέ ἀπλές ἀνακοινώσεις γιά τήν τέχνη καί τήν ἀρχιτεκτονική τοῦ 16ου αἰῶνος ὑπῆρξε πολύ περιορισμένη: Μόλις τέσσερεις, οἱ ὁποῖες καί θά παρουσιασθοῦν τό βράδυ τῆς ἑβδόμης ἡμέρας, Παρασκευῆς.

Μέ απόφαση ἐπίσης τοῦ Συμβουλίου, στό ἐφετεινό Συμπόσιο θά ὑπάρχει ἡ δυνατότητα συζητήσεως κατά διαστήματα, πρό τῶν διαλειμμάτων. Τό βράδυ ἡ συζήτηση μπορεῖ νά γενικεύεται καί νά ἐπεκτείνεται.

Οἱ δύο συνεδριάσεις τοῦ Σαββάτου, 1ης Ἰουνίου καί ἡ πρωινή τῆς Κυριακῆς, 2ας Ἰουνίου, καλύπτονται ἀπό δεκαπεντάλεπτες ἀνακοινώσεις γενικῆς φύσεως. Ἐγίνε καί ἐφέτος προσπάθεια δημιουργίας ἐνοτήτων μέ συγγενῆ θέματα στά πλαίσια τοῦ προγράμματος.

Ἔτσι, τό πρωινό τοῦ Σαββάτου καί μέρος τῆς ἀπογευματινῆς συνεδρίας εἶναι αφιερωμένα στήν ἀρχιτεκτονική (τά θέματα ἀκολουθοῦν χρονική σειρά, ὅσο εἶναι δυνατόν). Τό βράδυ τοῦ Σαββάτου ὑπάρχουν πέντε ἀκόμα ἀνακοινώσεις σέ θέματα γλυπτικῆς, τοπογραφίας, κεραμεικῆς καί μεθοδολογίας.

Στήν πρωινή συνεδρίαση τῆς Κυριακῆς, 2ας Ἰουνίου, θά παρουσιασθοῦν ἀποκλειστικῶς ἀνακοινώσεις σχετικές μέ βυζαντινή καί μεταβυζαντινή ζωγραφική, μνημειακή καί εἰκόνων.

Ἡ Χριστιανική Ἀρχαιολογική Ἑταιρεία εὐχαριστεῖ θερμά τό Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ, τό ὁποῖο διά τοῦ Τμήματος Συνεδρίων ἐνίσχυσε οἰκονομικά κατά τό 1991, ὅπως καί κατά τά προηγούμενα ἔτη, τό καθιερωμένο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καί Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καί Τέχνης. Εὐχαριστεῖ ἐπίσης τήν Α' Ἐφορεία Προϊστορικῶν καί Κλασικῶν Ἀρχαιοτήτων γιά τήν φιλοξενία τοῦ Συμποσίου στίς αἴθουσες τοῦ Κέντρου Μελετῶν Ἀκροπόλεως.

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΕΝΔΕΚΑΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

Παρασκευή, 31 Μαΐου 1991

Πρωινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Παναγιώτης Βοκικόπουλος και Εύθύμιος Τσιγαρίδας.

9.45 Έναρξη του Συμποσίου. Εισαγωγή και ανακοινώσεις.

10.00 Χρ ή σ τ ο ς Πα τ ρ ι ν έ λ λ η ς. 'Ο Έλληνισμός κατά την πρώτη Τευροκρατία (1453-1600).

10.30 Χα ρ ά λ α μ π ο ς Μ π ο ύ ρ α ς. 'Η έκκλησιαστική αρχιτεκτονική κατά τον 16ο αιώνα.

11.00 Μ α ρ ί α Κ α ζ α ν ά κ η - Δ ά π π α. 'Η έκκλησιαστική ξυλογλυπτική στον 16ο αιώνα. Προβλήματα και έπιστημάνσεις.

11.30 Συζήτηση

12.00 Διάλειμμα

12.15 Γ ι ώ τ α Ο ι κ ο ν ο μ ά κ η - Πα πα δ ο π ο ύ λ ο υ. Μεταλλοτεχνία του 16ου αιώνα. Μία πρώτη προσέγγιση.

12.45 'Ο λ γ α Γ κ ρ ά τ ζ ι ο υ. Εικονογραφημένα χειρόγραφα του 16ου αιώνα. Προβλήματα της έρευνας.

1.15 Συζήτηση

1.45 Λήξη της συνεδριάσεως.

Απογευματινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Νίκος Οικονομίδης και Όλγα Γκράτζιου.

5.30 Μ α ρ ί α Κ ω ν σ τ α ν τ ο υ δ ά κ η - Κ ι τ ρ ο μ η λ ί δ ο υ. 'Η ζωγραφική των εικόνων στην Κρήτη, 1550-1600.

6.00 Χ ρ υ σ ά ν θ η Μ π α λ τ ο γ ι ά ν η. Έλλαδικά έργαστήρια εικόνων του 16ου αιώνα.

6.30 Μ υ ρ τ ά λ η 'Α χ ε ι μ ά σ τ ο υ - Π ο τ α μ ι ά ν ο υ. Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. 'Η τοπική 'Ηπειρωτική Σχολή.

7.00 Μ α ν ό λ η ς Χ α τ ζ η δ ά κ η ς. Προβλήματα Κρητικής τοιχογραφίας 16ου αιώνας.

7.30 Συζήτηση

8.00 Διάλειμμα

8.15 Γ ι ά ν ν η ς Κ α ρ α τ ζ ό γ λ ο υ. Μιά βασιλική του 16ου αιώνα στο Πορτί των Θεσσαλικών Άγράφων.

8.30 'Α φ ρ ο δ ί τ η Π α σ α λ ή. 'Ο Άγιος Παντελεήμων στην Άνατολή της Άγιάς.

8.45 Σ ο φ ο κ λ ή ς Σ ο φ ο κ λ έ ο υ ς. Εικονοστάσι των άρχων του 16ου αιώνα στον ναό της Παναγίας Καθολικής στο Πελένδρι Κύπρου.

9.00 Μ α ρ ί α Β α σ ι λ ά κ η. Εικόνα του Άγγελου Μπιτζαμάνου στην Walters Art Gallery της Βαλτιμόρης.

9.15 Συζήτηση

9.30 Λήξη της συνεδριάσεως.

Σάββατο, 1η 'Ιουνίου 1991

Πρωινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Δημήτριος Πάλλας και Νίκος Ζίας.

- 9.15 Αίκατερίνη Καλαντζή - Σμπυράκη. Νέωτερα παλαιοχριστιανικά εθρήματα στην πόλη του Βόλου.
- 9.30 Εύθύμιος Μαστροκώστας. "Άγνωστοι παλαιοχριστιανικά βασιλικά εις τας έπαρχίας Λεβαθείας και Παρνασσίδος.
- 9.45 Χρήστος Κατσιμπίνης. "Η Εύλινη στέγη της βασιλικής της "Άγίας Αικατερίνης του Σινά.
- 10.00 Γεώργιος Δημητρεκάλλης. "Η Φραγκόκλησια της Πεντέλης.
- 10.15 "Ορέστης Βαβατσιούλας και Μαρικίττα Διαμαντοπούλου. "Ιστορική δομική έρευνα μονής Φωτοδότη Νάξου.
- 10.30 Robert Oustexhout. Περί της κατασκευής του ναού του Παντεπόπου στην Κωνσταντινούπολη.
- 10.45 Συζήτηση
- 11.00 Διάλειμμα
- 11.15 Σταθρος Μαμαλοσκος. "Ο ναός του "Αγίου "Ανδρέα στους Παραμερίτες Εύβοιας.
- 11.30 Νικολία "Ιωαννίδου. Καθολικό Μονής Λύγου στά Δίδυμα "Ερμιονίδε
- 11.45 Παναγιώτης Βελισσαρίου. Κάστρον Γαρδικίου.
- 12.00 Μιχάλης Δωρής. Πρόταση για την τυπολογία των σταυρεπιπέτων ναών
- 12.15 "Ιωακείμ Παπάγγελος. Παρατηρήσεις στην οικοδομική εξέλιξη του καθολικού της αγιορείτικης Μονής του Παντοκράτορος.
- 12.30 Κάτια Λοβέρδου - Τσιγαρίδα. "Ανασκαφή βυζαντινού ναού μέσα στο κάστρο του Πλαταμώνα.
- 12.45 "Ελλη Κωνσταντινίδου. Οι ευλόστεγες έκκλησιες της μητροπολιτικής περιφέρειας Λεμεσού.
- 1.00 Συζήτηση
- 1.30 Λήξη της συνεδριάσεως

Απογευματινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Μυρτάλη "Αχειμάστου και "Ελένη Μανωλέσσου.

- 5.30 Μαρτίνα "Κουφοπούλου - Μυριανθέω. Τεχνίτες γνωστοί από τά έργα τους στην Μονή Σινά κατά τόν 18ο αίωνα.
- 5.45 "Αθηνά Χριστοφίδου. Οι μονόκλιτες τρουλλατες βασιλικές της "Εξω Μάνης.
- 6.00 Μιλτιάδης Πολυβίου. "Ανιχνεύοντας την δημιουργία ενός μεταβυζαντινού αγιορείτικου καθολικού.
- 6.15 Συζήτηση
- 6.30 Διάλειμμα
- 6.45 Μαρτίνα Μαυροειδή. Παρατηρήσεις στις παραστάσεις της πλάκας "Γ.95 του Βυζαντινού Μουσείου.
- 7.00 "Ελενα Παπασταύρου. Τό θέμα της Γεννήσεως επί της δυτικής πύλης του καθεδρικού ναού του Τρογίρ.
- 7.15 "Αφέντρα Μουτζάλη. Παλαιοχριστιανικές θέσεις και μνημετα της έπαρχίας Πατρών.
- 7.30 "Αναστασία Οικονόμου. "Η κεραμεική των παλαιοχριστιανικών νεκροταφείων του "Αργους.
- 7.45 Εύγενία Δρακοπούλου. Μεταβυζαντινοί ζωγράφοι. "Επεξεργασία σέ ηλεκτρονικό "πολογιστή.
- 8.00 Συζήτηση
- 8.30 Λήξη της συνεδριάσεως

Κυριακή, 2 'Ιουνίου 1991

Πρωινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Ντούλα Μουρίκη και 'Ισίδωρος Κακούρης.

- 10.30 Νίκος Δρανδάκης. Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Παλαιομοναστηρίου των 'Αγίων Σαράντα κοντά στην Σπάρτη.
- 10.45 Ναυσικᾶ Πανσελήνου. Τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην 'Αργολίδα.
- 11.00 Εθύμιος Τσιγαρίδας. Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Κυριώτισσας στην Βέροια.
- 11.15 Σταύρος Μαδεράκης. "Άγιος Δημήτριος στον Πλατανέ Σελίνου, Ν. Χανίων.
- 11.30 Δημήτριος Τριανταφυλλόπουλος. "Αναγεννήσεις" και 'Ήσυχασμός στην μεταβυζαντινή τέχνη. 'Από τον Θεοφάνη στον Διονύσιο έκ Φουρνᾶ και στον Κόντογλου.
- 11.45 Συζήτηση
- 12.00 Διάλειμμα
- 12.15 Χάρης Κουτελάκης. 'Ιταλική εικόνα της Παναγίας "Maesta" σέ ὀρθόδοξο ναό της Τήνου.
- 12.30 Αίκατερίνη Πατσουμά. 'Η κάμινος στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας.
- 12.45 Γιάννης Ρηγόπουλος. 'Εμμανουήλ Σκορδίλη, ἡ 'Αγία Τριάδα. Προβλήματα "ἀνάγνωσης".
- 1.00 Γιῶργος Κακαβᾶς. Τρεῖς ἑπτανησιακές εἰκόνες σέ ἰδιωτική συλλογή της 'Αθήνας.
- 1.15 Συζήτηση
- 1.45 Λήξη της συνεδριάσεως

Ἀπόγευμα

- 6.00 Ἐτησία Τακτική Γενική Συνέλευση τῶν μελῶν της Χριστιανικής Ἀρχαιολογικής Ἑταιρείας.
- 'Αρχαιρεσίες γιά τήν ἐκλογή Διοικητικοῦ Συμβουλίου, γιά τήν τριετία 1991-1993.

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΤΩΝ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ

ΝΥΡΤΑΛΗ ΑΧΡΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΒΟΘΑΝΙΑΝΟΥ

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΜΗΝΗΣΙΑΚΗΣ ΣΟΦΡΑΣΙΚΗΣ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ

Η ΤΟΠΙΚΗ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

Γύρω στο 1530, οι τοιχογραφίες του Κρητικού Θεοφάνη Στραλιτζά Μπαθά στη μονή του Αναπαυσά στα Μετέωρα το 1527 και λίγο αργότερα, πιθανώς το 1531/32 του ανώνυμου ζωγράφου της μονής των Φιλανθρωπηνών στο Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων οριοθετούν την εμφάνιση δύο, αντίστοιχα, ζωγραφικών συστημάτων, της κρητικής και της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, που θα επικρατήσουν στην ηπειρωτική Ελλάδα μέχρι το τέλος του 16ου αι., χαρίζοντας στην εποχή την αίγλη ακμής της μετά την άλωση τέχνης των ορθόδοξων.

Στη διακόσμηση της μονής των Φιλανθρωπηνών, την πρώτη από τρεις ή τέσσερις στο 16ο αι. ζωγραφικές φάσεις, η θησαυρισμένη γνώση και πείρα της ελλαδικής τέχνης συνυφαίνονται σοφά με τρόπους και τύπους της κρητικής ζωγραφικής σε ευτυχισμένη συνάντηση. Η τοπική ηπειρωτική σχολή δημιουργεί εδώ το πρώτο της αριστούργημα. Ότι δε αυτό συμβαίνει στα Γιάννενα δεν πρέπει να είναι τυχαίο. Η πρωτεύουσα άλλοτε του Δεσποτάτου της Ηπείρου είχε τις κατάλληλες προϋποθέσεις γι' αυτό, παράδοση τέχνης, κοινωνική και οικονομική υπόσταση, ανεκτή μεταχείριση από τον κατκτητή, ισχυρές οικογένειες με επίδοση στα έργα θρησκευτικής ευποιΐας. Είναι, εξάλλου, πολύ πιθανή η προηγούμενη χρήση των κρητικών υποδειγμάτων σε γιαννιώτικα εργαστήρια εικόνων, ενώ οι στενές σχέσεις με τα Μετέωρα εξασφάλιζαν άμεση πληροφόρηση για το έργο του Θεοφάνη.

Τη διακόσμηση της μονής των Φιλανθρωπηνών ακολουθεί μια σειρά από δέκα εφτά ακόμη γνωστά σύνολα τοιχογραφιών σε δέκα τέσσερα μοναστήρια και ναούς μέχρι τα τέλη του 16ου αι. Στην Ήπειρο είναι οχτώ (μονές των Φιλανθρωπηνών, Στρατηγοπούλου ή Ντίλιου και Ελεούσας στο Νησί, ναός Αγίου Νικολάου στην Κράφη, Αγίου Δημητρίου και Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα)* δέκα στην Αιτωλία (μονή Μυρτιάς), Θεσσαλία (μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα), Μακεδονία (ναός της Ρασιώτισσας στην Καστοριά, μονές Μ. Λαύρας στο Άγιο Όρος και Ζάβορδας στα Γρεβενά), Εύβοια (ναός της Πα-

λαιοπαναγιάς στη Στενή, μονή Παλατάκη) και Βοιωτία (μονή Οσίου Μελετίου). Παρατηρείται η ενδιαφέρουσα διασπορά των έργων εκτός της Ηπείρου σε πλατιά γεωγραφική περιοχή της κεντρικής και βόρειας Ελλάδας, σε αντίθεση με τις κρητικές διακοσμήσεις που συγκεντρώνονται κατ'εξοχήν στις μεγάλες μοναστικές κοινότητες Αγίου Όρους και Μετεώρων, οφειλόμενη κατά σημαντικό μέρος σε αλληλοδιάδοχες, αρκετά ευεξήγητες σχέσεις χορηγών και ζωγράφων των έργων. Αυτή ερμηνεύει επίσης ως ένα σημείο τη μεγάλη διάδοση που παρουσιάζουν οι μορφές και ιδέες της σχολής στις επόμενες, διαμορφούμενες ήδη στον όψιμο 16ο αι., γενιές των ζωγράφων, που προέρχονται τώρα κυρίως από ημιαστικό ή αγροτικό περιβάλλον και φτάνουν στην Πελοπόννησο και βόρεια στη Βαλκανική.

Είναι σημαντικό ότι από τις δέκα οχτώ διακοσμήσεις, που η έκταση και η ποιότητά τους ποικίλλει, οι δώδεκα είναι ακριβώς χρονολογημένες με επιγραφές από το 1539 (μονή Μυρτιάς) μέχρι το 1592/93 ή 1595/96 (τοιχογραφίες τρούλου στη μονή της Ζάβορδας), ενώ τέσσερις μόνο, κι αυτές στο δεύτερο μισό του αιώνα, έχουν το όνομα των ζωγράφων: του εκ Θηβών της Βοιωτίας Θράγγου Κατελάνου (παρεκκλήσι Αγίου Νικολάου της Λαύρας, 1560), των Θηβαίων, επίσης, αδελφών ιερέα Γεωργίου και Θράγγου Κονταρή (ναός της Κράφης, 1563· λιτή μονής Βαρλαάμ, 1566) και μόνου του Θράγγου Κονταρή (ναός Μεταμόρφωσης της Βελτσίστας, 1568). Οι άλλοι ζωγράφοι παραμένουν ανώνυμοι, όπως συχνά αυτήν ακόμη την εποχή.

Η Θηβαϊκή καταγωγή των τριών ζωγράφων, που εργάστηκαν στην Ήπειρο και στην ηπειρωτική μονή Βαρλαάμ, όπου ο Θράγγος Κατελάνος διακόσμησε πιθανώς το καθολικό (1548), εγείρει εύλογα το ερώτημα της καλλιτεχνικής παιδείας τους, άρα και των γενεσιουργών, ενδεχομένως, σχέσεων της σχολής με τη Θήβα, που όμως η έλλειψη στοιχείων της τέχνης της αφήνει αναπάντητο. Ήξάλλου, η μάλλον όψιμη εμφάνιση των Θηβαίων ζωγράφων, που έδωσαν πρόδηλη ώθηση και έκταση στη σχολή, η ύπαρξη των σπουδαίων έργων της στα μοναστήρια του Ηπαιού και οι διαχρονικά ελεγχόμενοι δεσμοί της με την τέχνη στην Ήπειρο και τις όμορες περιοχές οδηγούν στην άποψη ότι η κύρια, αν μη και η πρώτη, εστία της ήταν στα

Γιάννενα. Σ'αυτή τη διαπίστωση βασίζεται η αμφίσημη ονομασία της ως τοπικής της Ηπείρου και της ηπειρωτικής Ελλάδας, σε σχέση με άλλες που έχουν προταθεί (σχολή θηβών, της ΒΔ Ελλάδας).

Θεμελιώδες κεφάλαιο της έρευνας, ακόμη ανεξάντλητο, αποτελούν τα σημεία αφής και οι ειδοποιές διαφορές της κρητικής και της ηπειρωτικής ζωγραφικής, που με αλληλένδετη στα επί μέρους τη λαμπρή διαδρομή τους εμφανίζονται από αντίθετες θέσεις να ορίζουν εδώ το δημιουργικότερο χώρο της τέχνης του 16ου αι., παρουσιάζοντας σταθερά παράλληλη τροχιά ως προς τις ρυθμολογικές τάσεις, το ιδεογραφικό περιεχόμενο και τις προγραμματικές κατευθύνσεις. Στην εικόνα τους προβάλλουν οράματα κόσμων με διαφορετικές παραδόσεις, αξίες και εμπειρίες ζωής. Οι πολυσήμαντες αντιθέσεις τους παραβάλλονται στη δομή, την έκταση και τη σύνθεση των εικονογραφικών κύκλων που συγκροτούν τα μεγάλα ιδίως ζωγραφικά προγράμματα, όπως της μονής της Λαύρας και από την άλλη πλευρά της μονής των Φιλανθρωπηνών, στην αίσθηση του ρυθμού, στο ποιόν και το ήθος της τέχνης τους. Η εσωτερικότητα των κλειστών συνθέσεων, ο γαλήνιος ρυθμός, ο λιτός και σοβαρός λόγος, η δογματική ευπρέπεια και η πνευματικότητα της τέχνης του Θεοφάνη έχουν απέναντι την έντονη αντίληψη του δραματικού, την αφηγηματική ευγλωττία, την αγάπη του πραγματικού, την τόλμη της κίνησης και την εκφραστική ορμή της ηπειρωτικής ζωγραφικής. Η συστηματική μελέτη των έργων που, όπως της κρητικής, εκκρεμεί για τα περισσότερα, θα διευκρινίσει πολλά ακόμη στην εξέλιξη της σημεία, που σχετίζονται επίσης με την επενέργεια της σχολής σε βορειότερες περιοχές.

ΟΛΓΑ ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ
ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η γνώση μας για τα εικονογραφημένα χειρόγραφα του 16ου αιώνα είναι πολύ πρόσφατα αποκτημένη: οφείλεται στις έρευνες της τελευταίας εικοσαετίας. Το υλικό που έγινε χάρη σ' αυτές γνωστό επιτρέπει μία μόνο βεβαιότητα: ότι ακόμη δεν έχουμε εποπτεία της παραγωγής εικονογραφημένων χειρογράφων του 16ου αιώνα, όπως εξάλλου και ολόκληρης της μεταβυζαντινής εποχής, τουλάχιστον εποπτεία τέτοια που να επιτρέπει να εντοπιστούν όλες οι καλλιτεχνικές τάσεις, να γίνει λόγος για εργαστήρια, ούτε να περιγραφούν όλα τα χαρακτηριστικά της εποχής.

Η γνωριμία μας με τα εικονογραφημένα μεταβυζαντινά χειρόγραφα οφείλεται σε 5 διδακτορικές διατριβές, σε καμιά εικοσάδα μικρότερων σε έκταση άρθρων που αφορούν μεμονωμένα χειρόγραφα ή μικρογραφίες τους και σε δύο βιβλία των οποίων η σημασία αξίζει να υπογραμμιστεί. Οι "Θησαυροί του Αγίου Ορους" (1973-1979), η πασίγνωστη ανθολογία εικονογραφημένων χειρογράφων από τα μοναστήρια του Αθω, περιλαμβάνουν και μεταβυζαντινά παραδείγματα. Μερικές από τις διακοσμήσεις τους έγιναν με την έκδοση αυτή δημοφιλείς σε ένα ευρύτερο κοινό. Αν και η δημοσίευση δεν αποτελεί το καταλληλότερο εργαλείο δουλειάς για τον ειδικό, ωστόσο η γνωριμία μέσω καλών φωτογραφιών με τα χειρόγραφα αυτά είχε καταλυτική σημασία και για τον επιστημονικό κόσμο. Ακολουθεί μια διεθνής δημοσίευση με υψηλές επιστημονικές προδιαγραφές. Στον τρίτο τόμο του *Corpus der byzantinischen Miniaturhandschriften*, που εκδίδεται από την αυστριακή Ακαδημία των Επιστημών, κλείνει η καταλογογράφηση που ετοίμασε η Irmgart Hutter για τα εικονογραφημένα χειρόγραφα της Bodleian Library με την παρουσίαση και των μεταβυζαντινών. Η συγγραφέας τονίζει προγραμματικά στον Πρόλογό της τη σημασία του υλικού αυτού, που είχε ως πρόσφατα μείνει περιφρονημένο. Σημαντική υποστήριξη στην έρευνα των μεταβυζαντινών χειρογράφων παρέχουν οι κατάλογοι των χειρογράφων και οι παλαιογραφικές μελέτες.

Για να οριθεθίσουμε με ακρίβεια το υλικό μας, τα εικονογραφημένα ελληνικά χειρόγραφα του 16ου αιώνα, είναι αναγκαία εξ' αρχής μια διευκρίνιση. Και για τα εικονογραφημένα χειρόγραφα ισχύει ό,τι και για όλα τα γραμμένα σε ελληνική

γλώσσα βιβλία της εποχής. Δεν αρκεί η γλώσσα για το χαρακτηρισμό τους ως ελληνικών, χρειάζεται να γίνει διάκριση σε εκείνα που προορίζονται για ένα ελληνικό κοινό που ζει στις τουρκοκρατούμενες και βενετοκρατούμενες ελληνικές περιοχές και εκείνα που προορίζονται για δυτικοευρωπαίους ελληνομαθείς ομμανιστές. Τα τελευταία γραφονται στη Δύση, συχνά από έλληνες γραφείς, βρίσκονται όμως έξω από τα όρια του πολιτισμικού χώρου που συμβατικά ονομάζουμε μεταβυζαντινό. Η διακόσμηση

και η εικονογράφησή τους, όταν υπάρχει, έχει σχεδόν πάντοτε εκτελεστεί από δυτικούς ζωγράφους και επομένως ανήκει στο καλλιτεχνικό ρεπερτόριο της ευρωπαϊκής Αναγέννησης.

Η διάκριση αυτή σε δύο ποσοτικά άνισες και ποιοτικά ανόμοιες ομάδες δεν πρέπει να συγχέεται με το δεύτερο γεγονός από το οποίο πηγάζει μια πολύ σημαντική ιδιαιτερότητα των χειρογράφων της εποχής. Την εποχή που εξετάζουμε το χειρόγραφο βιβλίο συνυπάρχει με το έντυπο. Πριν το 18ο αιώνα τα έντυπα βιβλία προέρχονται όλα από τη Δύση. Η επανάσταση της τυπογραφίας επηρεάζει το χειρόγραφο βιβλίο με ποικίλους τρόπους - όχι μόνο μορφολογικά. Οι μορφολογικές επιδράσεις ήταν άλλωστε αρχικά αμφίδρομες. Κυρίως προκαλεί ρήγματα στο κοινό του βιβλίου και έτσι δημιουργεί νέους όρους για την παραγωγή όλων των χειρογράφων επομένως και των διακοσμημένων.

Τα βιβλία που εικονογραφούνται μπορούν να κατατάγουν στις παρακάτω κατηγορίες.

Όπως και παλιότερα, λειτουργικά Ευαγγέλια κοσμούνται με πορτραίτα ευαγγελιστών στην αρχή κάθε συλλογής περικοπών. Εικονογραφήσεις μέσα στο κείμενο δεν απαντούν. Εικονογραφούνται επίσης και άλλα εκκλησιαστικά βιβλία, Ψαλτήρια, Ερμηνείες στο Ψαλτήρι, Συλλογές πατερικών κειμένων και συναφή θρησκευτικά αναγνώσματα. Κύριο θέμα της εικονογράφησης είναι οι προσωπογραφίες των συγγραφέων τους. Μια συνήθη κατηγορία βιβλίων με πρόθεση καλλιτεχνικής παρουσίας αποτελούν οι λειτουργίες, που συχνά έχουν πλούσια διακόσμηση. Σε όλο το 16ο αιώνα όμως δεν υπάρχουν εικονογραφημένες λειτουργίες. Προμετωπίδες με πορτραίτα των ιεραρχών συγγραφέων τους εμφανίζονται στην καμπή του αιώνα, ενώ μια ιδιότυπη εικονογράφησή τους μέσα στο κείμενο με ευχαριστηριακό περιεχόμενο εγκαινιάζεται τον προχωρημένο 17ο αιώνα. Οι δημοφιλείς μεσαιωνικές μυθιστορίες "Ιωσήφ και Ασενθ" και "Βαρλαάμ και Ιωάσαφ" αλλά και η έμμετρη "Κόσμογέννησις" του Γεωργίου Χούμνου σώζονται σε εικονογραφημένα χειρόγραφα του 16ου αιώνα, με μικρογραφίες μέσα στο κείμενο. Μια ιδιαίτερη κατηγορία εικονογραφημένων βιβλίων της εποχής αποτελούν τα εικονογραφημένα χρησμολόγια. Δεν λείπει και η εντελώς εξωθρησκευτική θεματολογία: τα εικονογραφημένα ιστορικά αλλά και ιατρικά κείμενα.

Σε ποιά κοινά κυκλοφορούν αυτά τα βιβλία, ποιοί είναι οι παραγγελιοδότες τους; Τα ίδια τα χειρόγραφα; συνήθως πλούσια σε σημειώματα, δίνουν αρκετές πληροφορίες. Ο ανώτερος κλήρος και τα μοναστήρια είναι μια μεγάλη κατηγορία αποδεκτών των διακοσμημένων χειρογράφων. Στη θέση της βυζαντινής αριστοκρατίας που κατείχε άλλοτε πολυτελή βιβλία εντοπίζεται τώρα ένα μάλλον ακόμη λεπτό στρώμα εύπορων αστών. Κάνουν την εμφάνισή τους βιβλιοφίλοι συλλεκτες, που παράγγελλαν εικονογραφημένα αντίτυπα για τη συλλογή τους.

Οι καλλιτεχνικές τάσεις που αντιπροσωπεύονται σ' αυτές τις κατηγορίες βιβλίων, είναι ποικίλες. Αναμφισβήτητη είναι η

συνέχεια της βυζαντινής παράδοσης σε ορισμένες κατηγορίες διακοσμήσεων, όπως στις προσωπογραφίες των Ευαγγελιστών. Στην άλλη άκρη βρίσκεται μια αναμφισβήτητη επίσης επίδραση από την εικονογράφηση του έντυπου βιβλίου, επομένως δυτική. Ενδιάμεσα ωστόσο βρίσκονται οι πιο ενδιαφέρουσες τάσεις. Σε κάποια από τα χειρόγραφα ανιχνεύονται αυτούσια βυζαντινά πρότυπα, όμως μεταγλωττισμένα σε ένα νέο εικαστικό ιδίωμα συχνά αφελές και άτεχνο, αλλά με μια γεμάτη ζωτικότητα συζευξη με σύγχρονα εικονογραφικά στοιχεία και με ολοφάνερη την εξοικείωση με τον κόσμο του Ισλάμ. Σε άλλα χειρόγραφα διαπιστώνεται η γόνιμη ζύμωση των καλύτερων στιγμών της σύγχρονης μεταβυζαντινής ζωγραφικής με στοιχεία που προέρχονται από τη Δύση, είτε πρόκειται για καλλιτεχνικές μορφές της Αναγέννησης, είτε για ιδεολογικές απηχήσεις του καθολικισμού και της Αντιμεταρρύθμισης. Ο χώρος της ώσμωσης βρίσκεται ανάμεσα στην Κρήτη και τη Βενετία. Παράγονται έργα πρωτότυπα που δείχνουν μian ουσιαστική προσπάθεια ανανέωσης της εικαστικής έκφρασης, πριν από την οριστική υποχώρηση του είδους μπροστά στην παντοδυναμία του εντύπου, που είναι φυσικά ισχυρότερη στα λογιότερα περιβάλλοντα.

Κάθε προσπάθεια κατάταξης των εικονογραφημένων χειρογράφων προσκρούει στο ερώτημα για την σχέση των γραφών με τους μικρογράφους. Τα εικονογραφημένα βιβλία είναι ασφαλώς η εξαίρεση μέσα στη συνολική παραγωγή χειρογράφων. Μπορούμε να θεωρήσουμε ως βέβαιο κάτι που ισχύει ήδη από παλιότερες εποχές, ότι δηλαδή δεν υπάρχουν πολυπληθή βιβλιογραφικά εργαστήρια με συστηματικό καταμερισμό εργασίας. Με αυτό ως δεδομένο μαρτυρούνται όλοι οι λοιποί δυνατοί συνδυασμοί: ο γραφέας του χειρογράφου εκτελεί ο ίδιος τη διακόσμηση, συνήθως μόνο τα επίτιτλα και τα αρχικά, αλλά καμιά φορά και τη εικονογράφηση μέσα στο κείμενο. Ωστόσο συχνότερα η ολοσέλιδη μικρογραφία εκτελείται σε χωριστό δίφυλλο από το ζωγάφο και τοποθετείται στο χειρόγραφο κατά τη στάχωση. Αλλού αναγνωρίζεται ο επαγγελματίας ζωγράφος, αλλού το χέρι ενός περιστασιακού μικρογράφου ή απλώς του ευσυνείδητου γραφέα. Καμιά φορά ο ίδιος γραφέας, συχνά περιπλανώμενος, συνεργάζεται με διάφορους ζωγράφους σε κάθε χειρόγραφο του, ζωγράφους που συναντά στα μερικές φορές μακρινά του ταξίδια.

Παρά τα λίγα που είναι ακόμη γνωστά, κάποιες διασυνδέσεις των πληροφοριών που προσφέρει το υλικό είναι δυνατές. Παρακολουθούμε έτσι μια τοπική παράδοση στο Άγιο Όρος για διάστημα δύο γενεών. Ανιχνεύουμε μια παράδοση στην Κύπρο. Έχουμε ενδιαφέρουσες ειδήσεις από την Κρήτη, που ωστόσο ακόμη δεν είναι δυνατόν να συντεθούν. Τα χειρόγραφα είναι συχνά χρονολογημένα και οι συσχετισμοί με τις πληροφορίες άλλων ιστορικών πηγών δυνατοί. Όλα αυτά επιτρέπουν να διαβλέψουμε μian Αναγέννηση που δεν ολοκληρώθηκε και μian επιβίωση του Βυζαντίου με λαικές αποχρώσεις: ένα μισοάγνωστο, γοπητευτικό, υλικό με πολλά ακόμη αναπάντητα ερωτηματικά.

ΜΑΡΙΑ ΚΑΖΑΝΑΚΗ-ΛΑΠΠΑ

Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΙΚΗ ΣΤΟ 16ο ΑΙΩΝΑ:ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ
ΚΑΙ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ

Η μελέτη της εκκλησιαστικής ξυλογλυπτικής στο 16ο αι. βρίσκεται ακόμη σε πρώιμο στάδιο.Ο μικρός αριθμός των έργων που έχουν διασωθεί, η έλλειψη συστηματικής καταγραφής και η απουσία ειδικών εργασιών είναι κυρίως οι λόγοι που δυσκολεύουν μια συνθετική παρουσίαση των δι-αδοχικών φάσεων και των εξελίξεων στο χώρο αυτό.Εδώ θα επιχειρήσουμε μόνο μια πρώτη προσέγγιση στο θέμα και μια γρήγορη επισήμανση των προβλημάτων.

Η ανάπτυξη της ξυλογλυπτικής σαν διακοσμητικής τέχνης στο εσω-τερικό των εκκλησιών συνδέεται με την αντικατάσταση του μαρμάρινου τέμπλου από το ξύλινο εικονοστάσιο,που συντελείται βαθμιαία πιθανό-τατα στη διάρκεια του 14ου-15ου αι.Είναι ακόμη άγνωστο πότε το ει-κονοστάσιο παίρνει την καθιερωμένη στή μεταβυζαντινή περίοδο μορφή, που χαρακτηρίζεται κυρίως από την ανάπτυξη του επιστυλίου.Στον ελλη-νικό χώρο τα παλιότερα παραδείγματα ξυλόγλυπτων τέμπλων που γνωρί-ζουμε καταγράφηκαν στις αρχές του αιώνα από τον G.Gerola σε χωριά της Κρήτης και χρονολογήθηκαν από τον ιταλό αρχαιολόγο στο 15ο αι. Στο β'μισό του 15ου αι. χρονολογούνται επίσης τρία βημόθυρα που βρί-σκονται στην Πάτμο και στην Τήνο και προέρχονται από την Κρήτη.Το γεγονός δεν είναι βέβαια συμπτωματικό.Στο νησί,που αποτελεί για τη μεταβυζαντινή τέχνη το πιο σημαντικό καλλιτεχνικό κέντρο,η ακμή της εκκλησιαστικής ξυλογλυπτικής υπήρξε ανάλογη με εκείνη της ζωγραφι-κής.Οι αρχαιακές πηγές,οι περιγραφές των περιηγητών,οι απεικονίσεις σε εικόνες και μικρογραφίες παρέχουν σαφείς ενδείξεις για τη σημασία του νησιού σ'αυτό τον τομέα της τέχνης από το 15ο ως το 17ο αι. Τα έργα που σώζονται εξάλλου φανερώνουν το υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο των κρητικών εργαστηρίων και την εξάρτηση της τέχνης του αναγλύφου αλλά και ορισμένων μορφολογικών στοιχείων από τη βενετική τέχνη.

Οι πληροφορίες των αρχείων που αρχίζουν από το τέλος του 15ου και πυκνώνουν στο 17ο αι.,τεκμηριώνουν την εικόνα αυτή της άνθισης και παρουσιάζουν καθαρά τα κύρια χαρακτηριστικά της:τη διάδοση δηλ. των έργων σ'όλο το μεσογειακό χώρο,την παραγωγή έργων για ορθόδο-ξους και καθολικούς πελάτες από τα ίδια εργαστήρια,την παράλληλη

απασχόληση των μαστόρων στη γλυπτική της πέτρας και του ξύλου, την οργάνωση των εργαστηρίων σε οικογενειακή, κυρίως, βάση. Ως την παράδοση του νησιού στους τούρκους, το 1669, οι ξυλογλύπτες σκαλίζουν στα εργαστήριά τους τα αλτάρια των καθολικών εκκλησιών, τα τέμπλα και τους μεγάλους σταυρούς των ορθοδόξων καθώς και διάφορα εκκλησιαστικά έπιπλα, στασίδια, μεγάλα κηροπήγια, φανούς. Σκαλίζουν επίσης τα πολυάριθμα τρίπτυχα και τα ξυλόγλυπτα πλαίσια εικόνων που προκαλούν στα 1518 το θαυμασμό του γάλλου περιηγητή Jacques le Saige. Η ύπαρξη στις λατινικές εκκλησίες της πόλης έργων της βενετικής γλυπτικής και η κυκλοφορία σχεδίων οδηγούν πολύ νωρίς τους κρητικούς τεχνίτες στην εξοικείωση με τη δυτική τέχνη. Λαμπρό παραδειγμα αποτελεί το πολύπτυχο στο Μουσείο Fine Art της Βοστώνης των αρχών του 15ου αι. Ανάλογης ποιότητας ήταν πιθανώς και το αλτάριο που παρήγγειλε στα 1492 ο Προβλεπτής Ναυπλίου στον ξυλογλύπτη Νικόλαο Μπαρμπαρίγο και που προοριζόταν για την καθολική εκκλησία της πόλης.

Τα τέμπλα που έχουν διασωθεί στην Κρήτη ή και έξω από το νησί και που μπορούν να χρονολογηθούν με βεβαιότητα στο 16ο αι. δεν είναι πολλά. Περιορισμένες είναι και οι αρχαικές ειδήσεις για την ίδια εποχή. Ωστόσο, πολύτιμες πληροφορίες για τη μορφή και το διάκοσμο των τέμπλων του 16ου αι. προσφέρει μια άλλη πηγή, οι απεικονίσεις σε έργα του Γεωργίου Κλόντζα (1562-1608) που δημοσιεύτηκαν πρόσφατα. Σε πέντε μικρογραφίες του κώδικα Vat. gr. 2137 και στην εικόνα με παράσταση κυρήγματος που βρίσκεται στο Σεράγεβο, ο ζωγράφος απεικόνισε, με εξαιρετική πιστότητα, μιά σειρά τέμπλων, τα οποία ακολουθούν τη συνήθη τριμερή διάταξη. Στην πρώτη ζώνη τα θωράκια κοσμούνται με γραπτό διάκοσμο, στη δεύτερη ζώνη οι δεσποτικές εικόνες παρουσιάζουν μια ποικιλία εικονογραφικών τύπων, ενώ στη διάμρφωση του επιστυλίου φαίνεται ότι ακολουθείται ένας κανόνας που σχετίζεται μάλλον με τις διαστάσεις του ναού. Στις μικρές μονόχρωμες εκκλησίες το επιστύλιο φέρει μόνο γλυπτό διάκοσμο, ενώ στις μεγαλύτερες υπάρχει και η σειρά των εικόνων του Δωδεκαάρτου. Στο μέσον του επιστυλίου υψώνεται ο ξυλόγλυπτος σταυρός με τις εικόνες της Παναγίας και του θεολόγου από κάθε πλευρά του.

Η σύγκριση των απεικονίσεων του κώδικα του Κλόντζα με τα χρονολογημένα στα ίδια χρόνια τέμπλα της Πάτμου (παρεκκλήσιο της Παναγίας στη Μονή, παρεκκλήσιο της Αγίας Άννας στην Αποκάλυψη),

οδηγούν στη διαπίστωση της εντυπωσιακής ομοιότητας ως προς τη διάταξη και τα διακοσμητικά θέματα (αντιθετικά φύλλα άκανθας,αχιβάδες, κορδόني).Εξάλλου το τέμπλο της Μονής Βαλσαμονέρου,που χρονολογείται στα τέλη του 15ου αι.,ακολουθεί τη διάταξη της εικόνας του Σεράγεβο με γλυπτό διάκοσμο και τη σειρά των εικόνων του Δωδεκαόρτου στο επιστύλιο.Στό τέμπλο υπήρχε και Ξυλόγλυπτος σταυρός που δεν διατηρείται,σώζεται μόνο στην αρχική της θέση η εικόνα του θεολόγου.Είναι φανερό λοιπόν ότι τα τέμπλα του 16ου αι. ακολουθούν ως προς τη διάταξη μια παράδοση διαμορφωμένη ήδη στο 15ο αι.,εκσυγχρονίζοντας όμως τον Ξυλόγλυπτο διάκοσμό τους.Τα υστερογοτθικά θέματα,που συναντούμε στο επιστύλιο του τέμπλου της εκκλησίας του Αγίου Νικήτα στα Λούκια,δίνουν τή θέση τους σε θέματα αναγεννησιακά. Έξοχο παράδειγμα της Ξυλογλυπτικής του 16ου αι. αποτελεί το τμήμα επιστυλίου με οικόσημο που κρατούν λέοντες ανάμεσα σε ελικοειδή βλαστό,που φυλάσσεται στο Ιστορικό Μουσείο Ηρακλείου και προέρχεται πιθανότατα από εκκλησία της πόλης.

Χωρίς αμφιβολία η μελλοντική έρευνα θα φέρει σε φώς και άλλα έργα που λανθάνουν σήμερα.Η διατήρηση στο Άγιο Όρος δύο σειρών εικόνων Δωδεκαόρτου που συνδέονται με το εργαστήριο του Θεοφάνη αλλά και οι εικόνες της Μεγάλης Δέησης του Πρωτάτου και η Μεγάλη Δέηση του Ευφρόσυνου στη Μονή Διονυσίου τεκμηριώνουν έμμεσα την ύπαρξη Ξυλόγλυπτων κρητικών τέμπλων στο Άγιο Όρος,που αντικαταστάθηκαν στο 18ο αι. από νεότερα.

Οι απεικονίσεις του Κλόντζα βοηθούν επίσης να διερευνηθεί το ζήτημα της καταγωγής και της εξέλιξης του σταυρού του επιστυλίου με τις εικόνες της Παναγίας και του θεολόγου από κάθε πλευρά του, που η ορθόδοξη παράδοση ονόμασε "λυπηρά".Το σύνθετο αυτό σχήμα συναντάται στη βενετική τέχνη του 14ου αι. απ'όπου και υιοθετείται, στη διάρκεια πιθανώς του 15ου αι.,σε περιοχές που βρίσκονται στην άμεση επιρροή της Βενετίας,όπως η Κρήτη,η Κύπρος και η Δαλματία, από τους εντόπιους τεχνίτες.Τα παλιότερα σωζόμενα παραδείγματα σταυρού και "λυπηρών" χρονολογούνται στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αι.

Η Κρήτη δεν είναι βέβαια ο μοναδικός χώρος όπου η Ξυλογλυπτική γνωρίζει ανάπτυξη,οι γνώσεις μας όμως για την τέχνη αυτή στην ηπειρωτική Ελλάδα είναι εξαιρετικά περιορισμένες.Το παλιότερο τέμπλο που έχει καταγραφεί είναι εκείνο του Αγίου Νικολάου στη Βελβενδό Κοζάνης(1591).Η διακοσμητική αντίληψη και το χαμηλό ανάγλυφο του τέμπλου αντιπροσωπεύουν μια άλλη παράδοση,η οποία συνδέεται περισσότερο με τη βυζαντινή Ξυλογλυπτική και είναι κοινή στις βαλκανικές χώρες.

ΜΑΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΑΟΥ

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ, 1550-1600:
ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΤΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ,
ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΤΗΣ ΣΗΜΕΡΙΝΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Ἡ συζήτηση στοχεύει στήν ἐπισήμανση ὀρισμένων τάσεων στό ἔργο Κρητικῶν ζωγράφων στό δεύτερο μισό τοῦ δέκατου ἔκτου αἵωνα καί στίς σκέψεις πού οἱ τάσεις αὐτές ὑποβάλλουν στόν σημερινό ἐρευνητή. Θά περιοριστοῦμε, γιά διάφορους λόγους, στή ζωγραφική εἰκόνων - καί μάλιστα στήν ἐπάνωμη παραγωγή τῆς ἐποχῆς - καί στή μελέτη ἀποκλειστικά δημιουργημάτων μιᾶς τέχνης πού ἀναπτύχθηκε στό ἀστικό περιβάλλον τοῦ Χάνδακα, τήν πρωτεύουσα τῆς βενετοκρατούμενης Κρήτης.

Παρά τούς περιορισμούς πού ἐπέβαλλαν ἡ παράδοση καί ὁ χαρακτήρας τῆς τέχνης πού ἐξασκοῦσαν, οἱ Κρητικοί ζωγράφοι εἰκόνων δέν ἔμειναν ἀμέτοχοι σέ ἀναζητήσεις τοῦ καιροῦ τους πού συνδέονταν μέ πολιτισμικές ἐξελίξεις, δογματικές συζητήσεις ἢ κοινωνικά αἰτήματα. Τήν ἐποχή πού μᾶς ἐνδιαφέρει σφραγίζουν τά ὀνόματα τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ καί τοῦ Γεωργίου Κλόντζα, ἐνῶ μιᾶ ἄλλη, ἐξαιρετική καί ἰδιόμορφη καλλιτεχνική προσωπικότητα, ἔκανε ἐπίσης αἰσθητή τήν παρουσία της στήν ἔβδομη δεκαετία τοῦ αἵωνα στήν Κρήτη, πρίν ἀναχωρήσει γιά τήν Ἴταλία.

Ἡ κρητική ζωγραφική τῆς δεύτερης πεντηκονταετίας τοῦ δέκατου ἔκτου αἵωνα, στηριζόμενη στήν προηγούμενη παράδοση καί δοκιμάζοντας παράλληλα νέους τρόπους ἔκφρασης, ἀνανέωσε πατροπαράδοτα θέματα καί δημιούργησε καινούργια. Ἡ παρατήρηση τῶν μέσων καί ἡ μελέτη τῶν τρόπων ἀνανέωσης καί τῶν περιστάσεων καί αἰτιῶν τῆς νέας ἀπόδοσης ἢ τῆς δημιουργίας νέων θεμάτων ἀφορᾶ στά πεδία τῆς μορφολογίας, τῆς εἰκονογραφίας καί τῆς εἰκονολογίας. Ἐνδεικτικά θά περιοριστοῦμε ἐδῶ σέ λίγους ἀλλά ἀξιόλογους θρησκευτικούς πίνακες τῶν τριῶν καλλιτεχνῶν πού ἀναφέρθηκαν πιό πάνω καί στούς προβληματισμούς πού αὐτοί ὑποβάλλουν ὡς πρός τή θεματολογία τους καί ὡς πρός τούς τρόπους διαπραγμάτευσης τῶν θεμάτων πού ἀπεικονίζουν.

Ἡ παράσταση τοῦ εὐαγγελιστῆ Λουκά πού ζωγραφίζει τήν Παναγία σέ ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου καί τοῦ Κλόντζα μπορεῖ νά ἀποτελέσει ἔνδειξη γιά τή διαμόρφωση στήν Κρήτη μιᾶς νέας ἀντίληψης γιά τόν ζωγράφο καί τήν τέχνη του, πράγμα πού ὑποδηλώνεται καί σέ ἀρχαϊκές πηγές τοῦ δέκατου ἔκτου αἵωνα. Ἐπισημαίνονται οἱ διαφορές στήν ἀπεικόνιση τοῦ θέματος αὐτοῦ σέ παραδείγματα ἀπό τήν ὕστερη παλαιολόγεια καί τήν πρώτη κρητική ζωγραφική ἀφενός καί σέ ἔργα τοῦ Θεοτοκόπουλου καί τοῦ Κλόντζα ἀφετέρου. Ἀξιοσημείωτη λεπτομέρεια στήν εἰκόνα τοῦ πρώτου (Ἀθήνα, Μουσεῖο Μπενάκη) ἀποτελεῖ ὁ ἄγγελος, πού μέ τή μορφή ἀρχαίας νίκης (ἀντιγραμμένης ἀπό χαλκογραφία πού ἀποδίδεται στόν G.B. d'Angeli) στεφανώ-νει τόν ἅγιο-ζωγράφο, ἐπιβραβεύοντας τό ἔγχειρμά του.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Δαμασκηνοῦ μέ τή θεία Λειτουργία (Ἡράκλειο, Συλλογή

Ἁγίας Αἰκατερίνης), πού περιλαμβάνει καί τό θέμα τῆς Ἁγίας Τριάδας, ἀπηχεῖ πιθανῶς συζητήσεις σχετικές μέ τό ζήτημα τῆς ἐκπόρευσης τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, πού τάραξαν τήν Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία στή Βενετία καί τήν Κρήτη στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ δέκατου ἔκτου αἰώνα. Πρωταγωνιστές τῆς διένεξης ἦταν ὁ Μάξιμος Μαργούνιος, ἐμπνευστής μιᾶς συμβιβαστικῆς λύσης ἀνάμεσα στό ὀρθόδοξο δόγμα καί στό καθολικό τοῦ filioque, καί ὁ Γαβριήλ Σεβῆρος, ἀμετακίνητος ὑπέρμαχος τῶν ὀρθόδοξων θέσεων. "Ἄγνωστος εἶναι ὁ παραγγελιοδότης τῆς θείας Λειτουργίας, ὅπως καί τῶν ἄλλων πέντε ἔργων πού συναπαρτίζουν ἕνα σύνολο καί πού χρονολογοῦνται στήν τελευταία φάση τῆς παραγωγῆς τοῦ Δαμασκηνοῦ. "Ἄν ὅμως πράγματι οἱ εἰκόνες αὐτές προορίζονταν γιά τή Μονή Βροντησίου, ἀπό ὅπου προέρχονται, ἴσως σχετίζονται μέ τόν Λαυρέντιο Μαρίνο, ἠγούμενο (ἤδη ἀπό τόν Μάιο τοῦ 1593) τῆς μονῆς καί φίλο τοῦ Μαργουίνου. Ἡ παράσταση, πρωτότυπη δημιουργία γιά τή μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ εἰκόνων, δανεῖζεται τό γενικό εἰκονογραφικό σχῆμα ἀπό ξένες συνθέσεις (Tiziano κ.ἄ.), πού εἶχαν κυκλοφορήσει καί σέ χαλκογραφίες (C. Cort, A. Carracci).

Ὁ πίνακας τοῦ Δαμασκηνοῦ μέ τούς ἁγίους Σέργιο καί Βάκχο καί τήν ἁγία Ἰουστίνη (Κέρκυρα, Μουσεῖο Ἀντιβουνιώτισσας), πού συνθλίβουν τρικέφαλο δράκοντα, παριστάνει τρεῖς μάρτυρες τῶν ὁποίων τό μόνο κοινό σημεῖο εἶναι ὅτι ἡ μνήμη τους τιμᾶται τήν ἴδια ἡμέρα, 7 Ὀκτωβρίου, στό ὀρθόδοξο (οἱ δύο πρῶτοι) καί τό καθολικό (ἡ τελευταία) ἑορτολόγιο. Στίς 7 Ὀκτωβρίου 1571 οἱ δυνάμεις τοῦ Ἱεροῦ Συνασπισμοῦ κατατρόπωσαν τόν τουρκικό στόλο στή Ναυμαχία τῆς Ναυπάκτου. Τό ἔργο αὐτό, πού πρέπει νά χρονολογηθεῖ στά τελευταῖα χρόνια δράσης τοῦ Δαμασκηνοῦ καί τό ὁποῖο ἀρχικά προοριζόταν ἴσως γιά τόν ναό τῆς Κυρίας τῆς Τριμάρτυρης τοῦ Χάνδακα, συμβολίζει μέ λιτό καί ὑποβλητικό τρόπο ἕνα σημαντικό ἱστορικό γεγονός, πού μολονότι ἔλαβε χώρα δύο δεκαετίες νωρίτερα, διατηροῦσε τήν αἴγλη του στόν χριστιανικό κόσμο Ἀνατολῆς καί Δύσης. Δέν μπορούμε νά ξέρουμε ἂν ἡ σύνθεση αὐτή ἦταν ἐπινόηση τοῦ ζωγράφου ἢ δημιουργήθηκε κατά τήν ἐπιθυμία ἐνός παραγγελιοδότη πού σχετιζόταν κατά κάποιο τρόπο μέ τήν περίφημη αὐτή ναυτική σύγκρουση.

"Ἐνας πίνακας μέ τή μοναδική παράσταση κηρύγματος σέ ὀρθόδοξη ἐκκλησία (Σεράγεβο, Μουσεῖο τοῦ παλαιοῦ ὀρθόδοξου ναοῦ), πού ἀποδίδεται στόν Κλόντζα (Π. Βοκοτόπουλος, 1984) δείχνει τό ἐκκλησίασμα, τό ὁποῖο ἀποτελοῦν εὐκατάστατοι ἄστοι, νά ἐκλιπαρεῖται ἀπό ρακένδυτους ἐπαῖτες, ἐνῶ ἀκούει τόν ἱεροκήρυκα. Οἱ περισσότερες ἀπό τίς μακροσκελεῖς ἐπιγραφές τῆς εἰκόνας προέρχονται ἀπό ὀμιλία τοῦ Μεγάλου Βασιλείου ("Ο. Γκράτζιου, 1989) καί παροτρύνουν στήν εὐσέβεια καί τήν ἐλεημοσύνη, μέ τό φόβητρο τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ὁ ζωγράφος κατορθώνει νά ἐκφράσει τά μηνύματα αὐτά μέ μιᾶ εἰκαστική διατύπωση πού ἀντιστοιχεῖ πλήρως στό πνεῦμα τῆς συγκεκριμένης ὀμιλίας, ἐνῶ παράλληλα ἀπηχεῖ τό ἴδιο κλίμα ἰδεῶν πού ἐκφράζουν καί κείμενα τῆς ἐποχῆς σχετικά μέ τό κήρυγμα. Τό ἔργο, μέ τήν ἐκμετάλλευση τοῦ εὐλόγου δέους τοῦ ἀνθρώπου γιά τά μετά θάνατον, προοριζόταν, ἐνσταλάζοντας τόν φόβο τοῦ Θεοῦ, νά ἀσκήσει στήν οὐσία ἕνα εἶδος κοινωνικῆς κριτικῆς.

Ἡ πολυπρόσωπη καί παραστατική ἀπεικόνιση τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἐπανέρχεται μέ ἐντυπωσιακή συχνότητα καί μέ μικρές παραλλαγές στήν παραγωγή τοῦ Κλόντζα (εἶναι γνωστά δέκα περίπου ἔργα). Τό ἐγγενές ἐσχατολογικό περιεχόμενο τῆς παράστασης, ἐπίκαιρο πάντα, ἀρμόζει ὡστόσο κατ' ἐξοχήν σέ περιόδους ἀβεβαιότητας καί κινδύνου. Τό τέλος τοῦ δέκατου ἔκτου αἰώνα καί τίς ἀρχές τοῦ δέκατου ἑβδομοῦ σημαδεύει ἡ ἔντονη τουρκική παρουσία στή Μεσόγειο, πού ἀπειλεῖ καί τήν Κρήτη. Παράλληλα τό ἠθικό δίδαγμα πού συμβολίζει τό θέμα (ἐπιβράβευση ἐνάρετων - καταδίκη ἀμαρτωλῶν) σκοπό ἔχει νά φρονηματίσει τούς πιστούς ἐν ὄψει τῆς τελικῆς κρίσης καί νά τούς προτρέψει στήν ἐπιτέλεση δίκαιων πράξεων, δίνοντας ἔτσι κατευθυντήριες γραμμές γιά τή συμπεριφορά τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου. Παρόμοια ἀτμόσφαιρα σέ ἠθικοπλαστικές ἰδέες καί διδακτικό περιεχόμενο εἶναι διάχυτη σέ κείμενα τῆς κρητικῆς γραμματείας τῆς ἐποχῆς. Τό θέμα τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ἀπλωμένο μάλιστα συχνά στά φύλλα τριπτύχων, ὅπως καί στήν περίπτωση τοῦ Κλόντζα, γνωρίζει ἀξιοσημείωτη διάδοση στή βόρεια Εὐρώπη στό δεύτερο μισό τοῦ δέκατου ἔκτου αἰώνα καί ἔχει συνδεθεῖ μέ τή Μεταρρύθμιση. Οἱ διάφορες συνθέσεις τοῦ θέματος στόν Κλόντζα δανείζονται ἀρκετά στοιχεῖα ἀπό ἰταλικές χαλκογραφίες, ὅπως τῶν M. Cartaro, G.B. Fontana, M. Rota.

Στό μορφολογικό πεδίο φανερά ἀπασχολεῖ τούς ζωγράφους στούς ὁποίους ἀναφερθήκαμε ἡ ἀνανέωση τῶν ἐκφραστικῶν τους μέσων καί ὁ τρόπος ἀπόδοσης τῶν θεμάτων πού ἀναπαριστοῦν. Στά ἔργα τους παρατηροῦμε τήν ἐφαρμογή τῆς γεωμετρικῆς προοπτικῆς, τή χρήση μοτίβων μέ καταγωγή ἀπό τήν ἑλληνορωμαϊκή παράδοση καί σέ εὐρεία χρήση στήν ἀναγεννησιακή τέχνη (πράγμα πού παρατηρεῖται ἤδη στόν Θεοφάνη) καί τή στροφή γενικότερα σέ καλλιτεχνικά πρότυπα τῆς Ἀναγέννησης καί τοῦ Μανιερισμοῦ, πού ἐπηρεάζουν τήν τεχνοτροπία τους. Συχνά οἱ ἐπαφές αὐτές γίνονται μέ τό ἐνδιάμεσο χαρακτηρισκῶν ἔργων. Παράλληλα εἶναι πρόδηλη ἡ θετική στάση τους ἀπέναντι στήν προηγούμενη παράδοση, τήν ὁποία χρησιμοποιοῦν δημιουργικά.

Οἱ ἀναζητήσεις τῶν Κρητικῶν ζωγράφων τῆς δευτέρας πεντηκονταετίας τοῦ δέκατου ἔκτου αἰώνα, ὅπως διαγράφονται μέσα ἀπό ἔργα μερικῶν ἀπό τούς πιό προοδευτικούς καί εὐέλκτους, σχετίζονται ἄμεσα μέ τήν κοινωνία πού τούς περιβάλλει καί συχνά ἐκφράζονται μέ τήν ἀφορμή συγκεκριμένων περιστάσεων. Ἄν αὐτό δέν ἀποτελεῖ πρωτότυπη διαπίστωση, παρέχει ὡστόσο τήν εὐκαιρία στόν σύγχρονο μελετητή νά ἐπανεξετάσει τή λειτουργία ὀρισμένων ζωγραφικῶν ἔργων μέ γνώμονα τόν χρόνο καί τόν τόπο, ὅπου δημιουργήθηκαν. Μέ τίς ἐρωτήσεις πού μποροῦν νά τεθοῦν ἀπό τή σημερινή ἔρευνα σέ σχέση μέ τόν ρόλο καλλιτεχνικῶν ρευμάτων, πολιτισμικῶν ἐξελίξεων καί ἱστορικῶν παραγόντων μποροῦμε νά ὀδηγηθοῦμε σέ μιά πληρέστερη κατανόηση τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου, ἔχοντας βέβαια πάντοτε κατά νου ὅτι ὁ τρόπος μορφοποίησης παρόμοιων ἀναζητήσεων ἐξαρτᾶται σέ μεγάλο βαθμό ἀπό τήν προσωπική εὐαίσθησία τοῦ ζωγράφου καί τήν ἱκανότητά του νά οἰκειοποιηθεῖ τίς ἐπιδράσεις πού ἔχει δεχθεῖ καί ἀφομοιώσει.

ΕΛΛΑΔΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΕΙΚΟΝΩΝ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ

Από τις τελευταίες απόψεις της έρευνας για τη συνειδησιακή κρίση του Βυζαντίου που εμφανίζεται έντονη στις αρχές του 15ου αιώνα αποδεικνύεται ότι οι γνωστές πολιτικοκοινωνικές συνθήκες αυτής της εποχής σηματοδοτούν την τέχνη και τελικά καθορίζουν την τύχη της και στα μεταβυζαντινά χρόνια. Ειδικότερα σημειώθηκε ότι η συνειδησιακή αυτή κρίση οδηγεί σε εσωτερική διάσπαση της τέχνης και ιδιαίτερα της ζωγραφικής η οποία κάτω από αυτούς τους προκαθορισμένους παράγοντες εμφανίζεται να δημιουργεί, διαμορφωμένη σε τρία τουλάχιστον μεγάλα ρεύματα με τοπικά λιγώτερο σημαντικά εργαστήρια σε κέντρα έξω από την Κωνσταντινούπολη. Οι τάσεις αυτές της ζωγραφικής εμφανίζονται ήδη στο 15ο αιώνα και κληροδοτούνται στο 16ο με διαμορφωμένα πλέον τα καλλιτεχνικά ρεύματα όπως εκφράζονται τόσο στην τοιχογραφία όσο και στη ζωγραφική της εικόνας.

Από αυτά ξεχωρίζει η καλλιτεχνική παραγωγή της Κρήτης η οποία ήδη από το πρώτο μισό του 15ου αι. παρακολουθεί και καθιερώνει τις ουμανιστικές τάσεις ενός λόγιου και εκλεπτυσμένου κύκλου της Πόλης, όπως μεταμοσχεύονται στην Κρήτη από Κωνσταντινοπολίτες ζωγράφους. Οι ζωγράφοι αυτοί όπως είναι γνωστό καταφεύγουν εκεί από τις αρχές του 15ου αι. και δημιουργούν το κύριο προηγούμενο για τη διαμόρφωση της κρητικής σχολής.

Από τα μέσα του αιώνα η κρητική σχολή εμφανίζεται διαμορφωμένη με κύριο εκπρόσωπο τον Ανδρέα Ρίτσο και με άμεσο προηγούμενο τη ζωγραφική του Αγγέλου. Από τα χαρακτηριστικά αυτής της τέχνης που καταξιώνεται σαν όχλη και καθορίζει την παραγωγή του επόμενου αιώνα είναι η απαστράπτουσα τεχνική η οποία παρακολουθεί την τεχνική της παλαιολόγειας ζωγραφικής των εικόνων της Πόλης στην τελευταία φάση της απλουστευμένη τώρα για να ανταποκρίνεται στο γρήγορο παραγωγικό ρυθμό της εποχής.

Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της τα οποία ποικίλλουν ελαφρά με μικρές και ασημαντες αποιλίσεις είναι κυρίως η τυποποίηση των κλασικών κανόνων στην απόδοση κυρίως των μορφών με ιδιαίτερο σεβασμό στις ανθρώπινες αναλογίες και μια προχωρημένη καλλιέπεια στα πρόσωπα. Τα παραπάνω στοιχεία που συνδυάζονται τώρα με στοιχεία από τη ζωγραφική της Βενετίας κληροδοτούνται περισσότερο τυποποιημένα και στο 16ο αιώνα. Η εξάρτησή της ζωγραφικής του 16ου από το 15ο είναι προφανής αφού ανάμεσα στους ζωγράφους του πρώτου μισού του αιώνα εντοπίζονται απόγονοι των μεγάλων εργαστηρίων του προηγούμενου αιώνα όπως Ρίτσοι, Φινιάδες κ.ά. οι οποίοι προφανώς χρησιμοποιούν και τα αντίβολα των γνωστών ζωγράφων.

Η κρητική εικόνα του 16ου αιώνα που τα εργαστήρια της εποχής συνεχίζουν να στέλνουν σε μεγάλες ποσότητες σε μοναστικά και αστικά κέντρα έξω από την Κρήτη καθιερώνεται πια σαν η αριστοκρατική λόγια τέχνη η οποία παράλληλα με τη ζωγραφική του τούχου που εξάγεται στην Ελλάδα από τον Κρητικό Θεοφάνη επηρεάζει αναπόφευκτα και την παραγωγή των ελλαδικών σύγχρονων εργαστηρίων. Από τα πιο ενδιαφέροντα σύγχρονα ρεύματα μιας άλλης έκφρασης στην Ελλάδα του 16ου αι. με τις ρίζες της

της στη ζωγραφική του 15ου αι. της Μακεδονίας είναι η σχολή που τελευταία αποδόθηκε στο λόγιο και πλούσιο περιβάλλον των Ιωαννίνων. Η σχολή που εντοπίζεται κυρίως σε ζωγραφική του τοίχου και στα μεγάλα σύνολα της Μονής των Φιλανθρωπικών στην πρώτη φάση του 1531 με στοιχεία της οποίας εφαρμόζονται και στη μεταγενέστερη ζωγραφική της ίδιας Μονής του 1542, όπως και στη Μονή του Ντίλιου (1543), εμφανίζεται με αποικιλώσεις στη Μονή Μυρτιάς το 1539, στη Μονή Βαρλαάμ των Μετεώρων το 1548 και από κει στο Όρος στο παρεκκλήσιο του Αγ. Νικολάου της Μ. Λαύρας το 1560 που υπογράφεται από το θηβαίο ζωγράφο Φράγκο Κατελάνο. Με ανάλογα χαρακτηριστικά και η ζωγραφική της Βασιλίτσας (1553) στην Καστοριά, η Ζάβορδα της Κοζάνης και η ακόμα προβληματική στη χρονολόγησή της Μονή της Παλιοπαναγιάς Στενής. Τα κύρια χαρακτηριστικά αυτών των συνόλων είναι η προτίμηση σε μεγάλες και ανήσυχες συνθέσεις δοσμένες με χρώματα σύνθετα που διαφέρουν από τα καθαρά και χωρίς αναμειγνύμενα χρώματα της κρητικής σχολής, και σε εικονογραφικά πλαίσια με αφομοιωμένα στοιχεία τόσο από τη ζωγραφική του περασμένου αιώνα της Μακεδονίας ιδιαίτερα στην απεικόνιση των στρατιωτικών αγίων, όσο και από τις προτιμήσεις της κρητικής ζωγραφικής.

Παράλληλα διαφέρει η έκφραση και το ήθος των μορφών που χαρακτηρίζονται από κάποια αμεσότητα η οποία στα μεταγενέστερα δείγματα καταλήγει σε απόκλιση από τους κλασικούς κανόνες της πιστής σ'αυτούς κρητικής σχολής.

Παρά τις κάποιες αποικιλώσεις της η ζωγραφική αυτής της σχολής συνεχίζει επίσης την παράδοση της Πόλης όπως επιβιώνει στα σημαντικά μνημεία του 15ου αι. της Μακεδονίας που η επίδρασή τους εδώ, ιδιαίτερα στη φωτεινή ατμόσφαιρα αυτής της ζωγραφικής είναι χαρακτηριστική. Είναι γνωστό ότι τουλάχιστον μέχρι τώρα δεν έχουν εντοπιστεί εικόνες με την υπογραφή κάποιου ζωγράφου αυτών των εργαστηρίων.

Πρόσφατα αποδόθηκε στον ίδιο το Φράγκο Κατελάνο η εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου T 143 η οποία εμφανίζει όλα τα εικονογραφικά στοιχεία που προτιμάει η σχολή για τον τύπο του νέου στρατιωτικού αγίου όπως και ωρισμένα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της που σχετίζονται με τη σχολή. Προσθέτουμε εδώ την πολύ ενδιαφέρουσα παράσταση της Παναγίας βρεφοκρατούσας στην μια όψη της αμφιπρόσωπης εικόνας T 157 του Βυζαντινού Μουσείου. Πέρα από τα εικονογραφικά και άλλα χαρακτηριστικά της που την εντάσσουν στη σχολή της Ηπείρου ταυτίζεται στα κυριότερα σημεία και με την Παναγία Μεσίτρια της Μονής Βαρλαάμ των Μετεώρων που αποδίδεται στο Φράγκο Κατελάνο. Από τον ίδιο χώρο θεωρούμε ότι προέρχεται και η εικόνα τς αρχαγγέλου Μιχαήλ του Βυζαντινού Μουσείου T 1653 στην οποία εντοπίζονται όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά περισσότερο τυποποιημένα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει για την έρευνα των ελλαδικών εργαστηρίων του 16ου αι. μια άλλη έκφραση ζωγραφικής που εφαρμόζεται σε ομάδες μνημείων και εικόνων κυρίως στη βορειοδυτική Μακεδονία. Δείγματα αυτής της τάσης εντοπίζονται σε τοιχογραφημένα σύνολα του 15ου και 16ου αι. στην Καστοριά όπως και σε εικόνες της Καστοριάς επίσης της Βέροιας και της Αχρίδας.

Από τα δείγματα αυτού του εργαστηρίου θεωρούμε την εικόνα του Χριστού T 197 του Βυζαντινού Μουσείου που προέρχεται από την Πρέσπα με έντονα τα χαρακτηριστικά αυτής της τέχνης που χαρακτηρίστηκε αντικλασσιική. Από τα κύρια στοιχεία το χρωματιστό αντί του χρυσού εδώ γκριζοπράσινο βάθος η χρήση του ασπμιού σε μικρή έκταση, ο μεγάλος κόκκινος σταυρός στο φωτιστέφανο που σε άλλη χρονολογημένη εικόνα του 16ου αι. είναι μπλέ σε ώχρινο βάθος, το αωστηρό ήθος της μορφής που φθάνει κάποτε σε υπερβολή, η ραδινή ασκητική μορφή, τα άσπρια σαν πηρούνια χέρια.

Σ' αυτό το εργαστήριο ή στον κύκλο του και σε προχωρημένη εποχή εντάσσονται τώρα και άλλες φορητές εικόνες με άμεση εξάρτηση από τις τοιχογραφίες του 15ου αι. στην Αχρίδα και την Καστοριά.

Τέλος από τις σημαντικότερες τάσεις της ζωγραφικής του 16ου αι. με παραδείγματα κυρίως στην τοιχογραφία και με εικόνες που τώρα αποδίδονται εκεί είναι αυτή που εκφράζεται με το εργαστήριο των θηβαίων αδελφών ζωγράφων Γεωργίου και Φράγκου Κονταρή. Η τάση αυτή θεωρήθηκε ότι εξαρτάται από τη σχολή της Ηπείρου.

Από τα κύρια χαρακτηριστικά της ζωγραφικής των θηβαίων Κονταρήδων είναι τα φωτεινά επίσης χρώματα, εδώ περισσότερο τυποποιημένα και με στοιχεία από τη δυτική ζωγραφική, τα ωειδή πρόσωπα των μορφών, οι ανήσυχες μεγάλες συνθέσεις οι ραδινές μορφές, οι σκούροι προπλασμοί στα σπριώματα, τα υπόλευκα φώτα στα πρόσωπα. Το εργαστήριο που εμφανίζει όπως αποδεικνύεται στοιχεία και από την κρητική ζωγραφική όπως είναι η προσπάθεια για όμορφα και κλασικά πρόσωπα χαρακτηρίζεται παράλληλα από ωρισμένα άλλα που δείχνουν τη σχέση των ζωγράφων με την προηγούμενη ζωγραφική της Καστοριάς και της Αχρίδας όπως μαρτυρείται από τα εξαιρετικά ραδινά χέρια, τα σκοτεινά μάτια και τα οβάλ πρόσωπα.

Από την άλλη πλευρά εντοπίζεται επίδραση του εργαστηρίου και στα τοπικά εργαστήρια της Βορειοδυτικής Μακεδονίας στα οποία αποδόσαμε μία μικρή σειρά εικόνων του 16ου αι. με όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ

Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16ο ΑΙΩΝΑ

Η μελέτη της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής μετά την Άλωση στον εβρύτερο χώρο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας (άυσηματοποίητη άκόμα από πλευράς τόσο συγκεντρώσεως τοσ ύλικου όσο καί έρμηνείας του) παρουσιάζει ίδιαίτερο ενδιαφέρον. Πολύ σημαντική είναι η μελέτη της ναοδομίας τοσ 16ου αιώνας κι αυτό γιατί όχι μόνο φωτίζει την πολιτιστική ζωή τών ορθοδόξων λαών στα χρόνια της άκμης της αυτοκρατορίας, αλλά καί συνδέεται μέ τέ Βυζάντιο καί την αρχιτεκτονική του κληρονομιά.

Πράγματι, η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική τοσ 16ου αιώνας παραμένει κατά βάση μεταβυζαντινή. Άν καί η διαφοροποίηση μεταξύ βενετοκρατουμένων καί τουρκοκρατουμένων τοπικών ένοτήτων είναι σαφής, τά τυπολογικά καί τά μορφολογικά χαρακτηριστικά τών εκκλησιών άκολουθούν μέ συντηρητισμό τούς βυζαντινούς τρόπους. Πρόκειται όμως καί για μία έποχή μέ εξαιρετική παραγωγικότητα: Δεκάδες από καθολικά μοναστηριών κτίζονται κατά τόν 16ο αιώνα, τά περισσότερα άρίστης τέχνης, μερικά από τά όποια συναγωνίζονται σέ πλοτο καί σημασία έκείνα τοσ Βυζαντίου. Στόν έλληνικό χώρο καί μέλιστα στό Άγιον Όρος καί στην Θεσσαλία βρίσκονται τά πιό σπουδαία από αυτά.

Τό μεγαλειώδες αυτό αρχιτεκτονικό φαινόμενο δέν είναι βέβαια προσίτο πλήρως μέσφ της βιβλιογραφίας, δεδομένου ότι πολλά από τά μνημεια τοσ 16ου αιώνας παραμένουν άνέκδοτα ή άνεπαρκέστατα μελετημένα. Διαφέρουν άλλωστε καί ως πρός τόν βαθμό διατηρήσεώς τους. Πρόκειται κυρίως για καθολικά μοναστηριών κι όχι για εκκλησίες πόλεων. Πολύ συνοπτικά μεροσυν νά σημειωθούν:

- Στό Άγιον Όρος τά καθολικά Άβήρων, Διουσιού, Κουτλουμουσιού, Φιλοθέου, Σταυρονικήτα, Ξενοφώντος καί Δοχειαρίου.
- Στήν Άττική τά καθολικά Άστερίου, Πεντέλης, Θεολόγου Άμηττοσ, ίως Νταοσ Πεντέλης καί οί ναοί Άγίου Διουσιού Άρεοπαγίτου, Άναργύρων Κολοκύνθη καί Άγίας Φιλοθέης Άθηνών.
- Στήν Πελοπόννησο δύο ναοί στα Χρύσαφα, τά καθολικά Άγίας Τριάδος Άστρος καί Βουλκάνου.
- Στήν Θυάτιδα, Φωκίδα καί Εθβοια τά καθολικά Μοδίου, Πανάσαρης, Άγάθωνος, Παλατάνη, Άγίου Γεωργίου Σφάκας καί Κοιμήσεως Μαλεσινας.
- Στήν Θεσσαλία τά καθολικά τών μονών τών Μετεώρων, Δουσιου, Άγίου Παντελεήμονος Άγιάς, Κορώνης, Φλαμουριού, Πέτρας, Άγίου Διουσιού Ολύμπου, Ξενιάς.
- Στήν δυτική Στερεά καί Ήπειρο τά καθολικά Τατάρνας, Γηρομερίου, Φωτισμοσ, Πόρτας, Στάνου, Κληματιάς, Άγίας Τριάδος Μολυβοσκέπαστης, Κράψης καί Μονών νησιόδοσ Άωαννίνων.
- Στήν Μακεδονία τά καθολικά Ζάβορδας, Άγίου Νικολάου Βελβεντοσ Κοζάνης, Άγίου Ζαχαρία Καστοριάς καί τούς ναούς Βεροιάς, Καστοριάς καί Άγίου Δημητρίου Παλατίτσας.
- Στά νησιά την Άγία Μαρίνα Κέας, τόν Ταξιάρχη Βελιδιοσ καί την Παναγιά τοσ Νίκους στην Κύθνο, τό παρεκκλήσιο τοσ Τιμίου Σταυροσ Μονής Θεολόγου Πάτμου, τούς Ταξιάρχες Τήλου.
- Στά νησιά τοσ ανατολικού Αιγαίου την Μεγάλη Παναγιά την Βροντιανή καί την Μονή τοσ Τιμίου Σταυροσ στην Σάμο, τόν Άγιο Μηνά καί τόν Άγιο Βασίλειο τών Πετροκοκκίνων στην Χίο.
- Στήν Κρήτη την Παναγία Πρινοσ Μυλοποτάμου, την Παναγία Άγίας Παρασκευής Μεσαράς, την Παναγία Αύδοσ Πεδιάδοσ, τόν Άγιο Άθανάσιο στις Λιθένες Λασιθίου.

Μεγάλος αριθμός εκκλησιών της ίδιας εποχής σώζεται στην Κύπρο, την Βόρειο Ήπειρο και την Σερβία. Ελάχιστες υπάρχουν στην Θράκη και την Μικρά Ασία.

Η έρμηνεία της άνηθσεως αυτής βρίσκεται στην συγκυρία εθνικών παραγόντων: Η μακροχρόνια ειρήνη μετά την πλήρη επικράτηση των Οθωμανών ήταν ο σπουδαιότερος. Ο θεσμός της αὐτοτελείας των θρησκευτικών ενίσχυσε τον ρόλο της ὀρθοδόξου εκκλησίας ὡς πύλου ἐθνικῆς συσπειρώσεως καὶ βοήθησε τὴν ἀνάπτυξη τῶν τεχνῶν καὶ τῆς ναοδομίας. Οἱ ὀθωμανικοὶ νόμοι, τὸ σπουδαιότερο, εὐνόησαν τὴν οἰκονομικὴ ἀνάπτυξη τῶν θρησκευτικῶν ἱδρυμάτων (τῶν μοναστηριῶν ἐν προκειμένῳ) καὶ ἐπέτρεψαν τὴν συγκέντρωση χρημάτων σ' αὐτά. Οἱ πάτρωνες τῶν τεχνῶν κατὰ τὸν 16ο αἰῶνα δὲν εἶναι πιά οἱ ἀξιωματικοὶ καὶ οἱ πλούσιοι τοῦ Βυζαντίου, ἀλλὰ οἱ μονεῖς, οἱ ὁποῖες εἶχαν ἥλια φορολογία καὶ προνόμια. Οὐσιαστικὸς τέλος παράγων ὑπῆρξε ἡ ἀνανέωση τοῦ μοναχικοῦ βίου μεταξὺ τῶν ραγιάδων, πού ὀφείλεται ἀφ' ἑνὸς στὴν προβολὴ προσωπικοτήτων ("Ἅγιος Βησσαρίων, Διονύσιος ἐν Ὀλύμπῳ, Νικάνωρ) καὶ ἀφ' ἑτέρου στὴν διέξοδο πού αὐτοὺς προσέφερε σὲ χριστιανούς τοὺς ὁποῖους τὸ ὀθωμανικὸ σύστημα ἀπέκλειε ἀπὸ τὰ δημόσια ἀξιώματα καὶ τὴν κοινωνικὴ δράση.

Εἶναι ἄλλωστε σαφές ὅτι ἡ ἀρχιτεκτονικὴ μὲ προθέσεις πραγματοποιεῖται μακριὰ ἀπὸ τὸν "κόσμο", πού οὐσιαστικὰ εἶναι οἱ τουρκοκρατούμενες πόλεις. Σὲ αὐτές, οἱ θρησκευτικὲς διακρίσεις πού ἐπέβαλλαν οἱ ὀθωμανικοὶ νόμοι ἀπεθάρρυναν κάθε πρωτοβουλία καὶ οὐσιαστικὰ ἀπαγόρευαν τὸ κτίσιμο νέων εκκλησιῶν. Αὐτὰ σχετίζονται ἀμέσως μὲ τὸ ἐρώτημα τῆς ὑπάρξεως ἢ ὄχι καλλιτεχνικῶν κέντρων γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ 16ου αἰῶνος.

Πράγματι, ἡ Κωνσταντινούπολις εἶναι μὲν τὸ διοικητικὸ κέντρο τῆς Ὀρθοδοξίας (Πατριαρχεῖο), ἔχει ὅμως ἐξελιχθεῖ σὲ μιὰ σαφῶς τουρκικὴ πόλη. Οἱ παλαιοὶ βυζαντινοὶ ναοὶ ἔχουν μετατραπῆ σὲ τεμένη ἢ ἔχουν κατεδαφισθεῖ καὶ τὸ Πατριαρχεῖο ἀποφεύγει κάθε προβολὴ πού θὰ μπορούσε νὰ ἐνοχλήσει τοὺς Τούρκους. Ὁ 16ος αἰὼν ἄλλωστε εἶναι ἡ ἐποχὴ τοῦ θριάμβου τῆς ὀθωμανικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, πού ἀφῆσε στὴν πόλη ἐκτεταμένα καὶ ἐντυπωσιακὰ συγκροτήματα θρησκευτικῶν κτηρίων, αὐτὰ πού ἀλλάξαν οὐσιαστικῶς τὸν χαρακτῆρα τῆς. Ἀνάλογα πράγματα θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ διαπιστώσει καὶ στὶς ἄλλες μεγάλες πόλεις τῆς αὐτοκρατορίας: Οἱ χριστιανικοὶ ναοὶ εἶναι ἀρχιτεκτονικῶς ἀσήμαντοι, χωρὶς τρούλλους, κωδωνοστάσια ἢ ἐξωτερικὲς διακοσμήσεις καὶ ἐπικρατεῖ τὸ τουρκικὸ στοιχεῖο.

Ἐνῶ λοιπὸν γιὰ τὴν ζωγραφικὴ τοῦ 16ου αἰῶνος ἔχομε ἀναγνωρισμένα καλλιτεχνικὰ κέντρα (τὶς βενετοκρατούμενες πόλεις τῆς Κρήτης), γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τὰ πράγματα εἶναι κάπως ἀσαφῆ. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὰ πρότυπα τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἐπέβαλλαν ἕνα τύπο ναοῦ σὲ πολὺ μεγάλῃ ἔκταση (τὸν τρουλλαῖο ἀθωνικὸ τύπο μὲ εὐρύχωρη λιτὴ), στὸν μορφολογικὸ ἕμως τομέα βλέπει κανεὶς τὴν ἐπιβίωση ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων καὶ μορφῶν τόσο ἀπὸ τὴν Παλαιολόγεια παράδοση τῆς Μακεδονίας (καθολικὰ Θεσσαλίας λ.χ.) ὅσο καὶ ἀπὸ ἐντόπια Παλαιολόγεια ("Ἅγιος Νικόλαος Μυστρά) ἢ καὶ ἀπὸ παλαιότερα πρότυπα (Κοίμησις Μαλεσίνας λ.χ.). Στὶς βενετοκρατούμενες χῶρες ἄλλωστε βλέπει κανεὶς τὴν βαθμιαία ἀπλοῦστευση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς ὡς πρὸς τὸν τύπο, ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὸν διάκοσμο τοῦ ἐσωτερικοῦ.

Αὐτὸ πού ἐντυπωσιάζει τὸν μελετητὴ τῆς ναοδομίας κατὰ τὸν 16ο αἰῶνα εἶναι τὸ ὅτι δὲν ὑφίστανται σχέσεις μὲ τὴν μεγάλῃ ὀθωμανικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ἐποχῆς. Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι ὑπάρχουν στεγανά μεταξὺ τῶν μὲν καὶ τῶν δέ, κάτι τὸ ὁποῖο ἀσφαλῶς δὲν διαπιστώνεται προκειμένου περὶ τῶν κατοικιῶν ἢ τῶν λοιπῶν χρηστικῶν κτισμάτων. Θὰ περιέμενε ὅτι στὸν κατασκευαστικὸ ἢ τὸν μορφολογικὸ τομέα οἱ εκκλησίες τῶν Ἑλλήνων θὰ ἐπηρέαζονταν ἀπὸ τὰ τζαμιά, πολὺ περισσότερο μάλιστα διότι εἶναι γνωστὸ ὅτι πλεῖστοι χριστιανοὶ μαστόροι δούλευαν στὰ μεγάλα ἔργα. Ἀλλὰ αὐτὸ δὲν συμβαίνει. Εἶναι ἐλάχιστες οἱ περιπτώσεις πού ἀνιχνεύονται τουρκικὰ στοιχεῖα σὲ εκκλησίες τοῦ

16ου αιώνας (στηρίζεις τεταρτοφαιριών μέσω ήμιχωνίων σε ναούς των Ἀθηνῶν, ένδεχομένως ὁ τύπος τοῦ καθολικοῦ Μονῆς Νταῦ Πεντέλης, μορφές τόξων στό καθολικό τῆς Μαλεσίνας). Τήν συμμετοχή ἑλλήνων μαστόρων στήν κατασκευή τῶν μεγάλων τζαμιῶν πιστοποιοῦν τά τουρκικά ἀρχεῖα· (τά 83% τῶν τεχνιτῶν τοῦ συγκροτήματος τοῦ Σουλεημάν τοῦ Μεγαλοπρεποῦς ἦταν χριστιανοί) καί, παρά τό γεγονός ὅτι ἀπό πλευρᾶς ἑλληνικῶν πηγῶν ἐπικρατεῖ σιωπή, εἶναι εὐλογο νά πιστέψει κανεῖς ὅτι οἱ ἴδιοι αὐτοί ἄνθρωποι ἐκτίσαν καί τά μεγάλα καθολικά τοῦ 16ου αἰῶνος. Καί ὅμως οἱ υἱοθεσίες τουρκικῶν μορφῶν εἶναι ἐλάχιστες. Ἀντιθέτως, στά μέρη ὑπό τήν Γενουατική ἢ τήν Βενετοιδάνικη ἐπικυριαρχία ἡ εἰεῖσδυση δυτικῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων εἶναι γενικευμένη καί πραγματοποιεῖται ἤδη ἀπό τόν 13ο αἰῶνα.

Ὁ Σπύρος Βρυώνης, μελετώντας τόν πολιτισμό τῆς πολυεθνικῆς Ὀθωμανικῆς κοινωνίας, διετύπωσε τήν ἀποψη ὅτι ἐνῶ τό κυρίαρχο στοιχεῖο, δηλαδή οἱ Τοῦρκοι, ἀνέπτυξαν συγχρόνως καί ἀριστοκρατική καί λαϊκή τέχνη, ἀντιθέτως οἱ Ἕλληνες περιορίστηκαν κατά τήν Τουρκοκρατία σέ μιᾶ κουλτούρα λαϊκή. Ἡ ἀποψη αὕτη φαίνεται νά ἀληθεύει, προκειμένου περὶ τοῦ 17ου καί τοῦ 18ου αἰῶνος. Κατά τήν ἐποχή ὅμως πού μᾶς ἀπασχολεῖ, ἡ θρησκευτική τέχνη ἐέν ἔχει διόλου λαϊκό χαρακτήρα: Εἶναι φανερό ὅτι ἡ συμμετοχή τῆς Κρήτης στά σύγχρονα ρεύματα τῆς Δύσεως ἔδωσε στά ἔργα ζωγραφικῆς ἓνα ἐκλεπτυσμένο καί ἀριστοκρατικό ὄψος. Στήν ἀρχιτεκτονική τοῦ 16ου αἰῶνος ἀναγνωρίζει κανεῖς ἐπίσης σέ πολλές περιπτώσεις τήν ἐκλεπτυσμένη τεχνοτροπία τῶν παλαιολογείων ἐκκλησιῶν. Τήν διατήρησή της θά μπορούσαμε νά ἀποδώσουμε ἀφ' ἑνός στήν μεγαλύτερη ἀδράνεια τῶν ἀρχιτεκτονικῶν φαινομένων καί ἀφ' ἑτέρου στήν ἐντονη συντηρητικότητα τῆς ἐποχῆς καί τήν προσκόλληση σέ ὀρισμένα παλαιότερα πρότυπα.

ΓΙΩΤΑ ΟΙΚΟΝΟΜΑΚΗ-ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

ΜΕΤΑΛΛΟΤΕΧΝΙΑ ΤΟΥ 16^{ου} ΑΙΩΝΑ : ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Η εικόνα της μεταλλοτεχνίας του 16ου αι., με τα ελάχιστα υπάρχοντα στοιχεία, δεν μπορεί παρά να είναι ελλιπής και αποσπασματική. Η σπανιότητα έργων από πολύτιμα μέταλλα την περίοδο αυτή οφείλεται βέβαια σε ένα ποσοστό στις τύχες που τους επιφύλασσουν ο χρόνος και οι περιστάσεις (ληλασία, εκποίηση, ανακύκλωση), αλλά και, κατά μεγάλο μέρος, στις καθυστερήσεις στον τομέα της έρευνας. Είναι ακόμη άγνωστο το σύνολο των έργων μεταλλοτεχνίας που έχουν διασωθεί στα σκευοφυλάκια των μονών και εκκλησιών της Ορθοδοξίας και για το λόγο αυτό, σήμερα, δυνατές είναι μόνο πρώτες προσεγγίσεις, μάλιστα στα έργα του 16ου αι. Και βέβαια θεωρούμε τα όποια συμπεράσματα προσωρινά.

Τον 16ο αι. εδραιώνονται οι καινούργιες αντιλήψεις στους τομείς της μεταλλευτικής και μεταλλουργικής δραστηριότητας με αποκορύφωμα τα εικονογραφημένα εγχειρίδια των G. Agricola (1556) και V. Biringuccio (1540). Η σαξωνική τεχνολογία εφαρμόζεται στα μεταλλεία της Βαλκανικής και μάλιστα, σύμφωνα με τη μαρτυρία του γάλλου φυσιοδίφη P. Belon (1546-9), στα μεταλλεία χρυσού και αργύρου των Σιδηροκαυσίων της Χαλκιδικής που ο Σουλτάνος Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής είχε φροντίσει να αναδιοργανώσει.

Η εποχή του Σουλεϊμάν του Μεγαλοπρεπούς (1520-1566) οριοθετεί το απόγειο της οθωμανικής πολιτικής, οικονομικής και καλλιτεχνικής ακμής. Τα εργαστήρια εικονογράφησης χειρογράφων της αυλής (nakashhane) δημιουργούσαν και διέδιδαν νέες μορφές, τεχνικές και θέματα που οι τεχνίτες των άλλων καλλιτεχνικών κλάδων προσάρμοζαν κατόπιν στις δικές τους ανάγκες και τοπικές ιδιαιτερότητες, όχι μόνο σε έργα προορισμένα για επίσημες περιστάσεις, αλλά και σε χρηστικά αντικείμενα. Μιά σειρά από ασημένια ή και επίχρυσα μικρά κανάτια (μαστραπάδες) και τάσια κοσμημένα με πυκνό πλέγμα από φυτικά θέματα και αραβουργήματα το τεκμηριώνουν. Αυτός ο τύπος ανεικονικού διακόσμου εφαρμόζεται και σε χριστιανικά εκκλησιαστικά σκεύη, λ.χ. σε άγια ποτήρια. Συχνά τα χρηστικά σκεύη εντάσσονται στην πρακτική της χριστιανικής λατρείας, όπως ένα ραβντιστήρι της Μονής Αγίας Αικατερίνης Σινά κοσμημένο και με σμάλτο.

Η χρήση του σμάλτου στην οθωμανική τέχνη της περιόδου αυτής είναι περιορισμένη. Σε μερικά εκκλησιαστικά έργα, αντίθετα, τα σμάλτα χρησιμοποιούνται ως κύρια τεχνική για να αποδοθεί εικονικός διάκοσμος. Είναι ένα είδος περικλειστων σμάλτων, όπου όμως συχνά χρησιμοποιείται και στριμμένο σύρμα για τη δημιουργία των κυφελών· τα πολύχρωμα αδιαφανή σμάλτα τους δεν βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο με το σύρμα και βέβαια δεν επιδέχονται στίλβωση. Τα γνωστά δείγματα της κατηγορίας αυτής δεν είναι πολυάριθμα· ο'αυτά ανήκουν δύο έργα που συνδέονται με τον Μητροπολίτη Σερρών Γεννάδιο (πρώτες δεκαετίες 16ου αι.). Δεν αποκλείεται τόπος παραγωγής τους να είναι η Κωνσταντινούπολη, δεν υπάρχουν όμως προς το παρόν περισσότερες ενδείξεις.

Ενας ξυλόγλυπτος σταυρός στο Μεγάλο Μετέωρο (1594/95) με μεταλλικό δέσιμο, έργο τοπικού τεχνίτη, τεκμηριώνει ότι μιά παραλλαγή της τεχνικής των συρματερών σμάλτων για τον δευτερεύοντα διάκοσμο ήταν σε χρήση στη Θεσσαλία στα τέλη του 16ου αι. Σύμφωνα μάλιστα με τα σωζόμενα έργα, το στυλ αυτό εμπλουτισμένο και με άλλα στοιχεία, εξακολουθεί να εφαρμόζεται εκεί και στο δεύτερο μισό του 17ου. Παραλλαγές της τεχνικής των συρματερών σμάλτων θα επικρατήσουν στον βαλκανικό χώρο κυρίως στο δεύτερο μισό του 17ου αι. με ύφος και θέματα επηρεασμένα από το οθωμανικό κλίμα.

Ενας άλλος σταυρός με μεταλλικό δέσιμο αλλά χωρίς σμάλτα, επίσης στο Μεγάλο Μετέωρο, έργο τοπικού τεχνίτη (1609/10), παρουσιάζει τεχνολογικές ομοιότητες με μερικά ακόμη έργα προερχόμενα από μονές της περιοχής. Φαίνεται ότι είναι όλα έργα τοπικής παραγωγής, ίσως σε σχέση με το μοναστικό κέντρο των Μετεώρων, με ρίζες πιθανώς στον 16ο αιώνα.

Άλλα, μεμονωμένα έργα, φωτίζουν άλλες πτυχές του 16ου αιώνα.

Οι πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες που επικράτησαν στο νησιωτικό χώρο διαμόρφωσαν καλλιτεχνικό κλίμα με έμφανή δυτικά στοιχεία ως προς τη μορφή, την εικονογραφία και τις τεχνικές κατασκευής. Μερικά έργα στη Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά υποδεικνύουν την Κύπρο και την Κρήτη ως πιθανά σημαντικά κέντρα παραγωγής. Μιά ενσφράγιση κι ενεπίγραφη λειψανοθήκη (1619), όπου μνημονεύεται και ο τόπος κατασκευής, επιβεβαιώνει την υπόθεση αυτή σχετικά με την Κρήτη και αποτελεί σημείο αναφοράς για μιά σειρά άλλων έργων με συγγενή χαρακτηριστικά στην περιοχή του Ανατολικού Αιγαίου. Η έρευνα βρίσκεται σε εξέλιξη.

Χ.Γ.ΠΑΤΡΙΝΕΛΗ

Ο ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΡΩΙΜΗ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑ (1453-1600)

Περιγράφονται και σχολιάζονται σύντομα τα κυριότερα πολιτικά, κοινωνικά, δημογραφικά, οικονομικά και πολιτιστικά γεγονότα και φαινόμενα της ιστορικής αυτής περιόδου:

α'- Η διπλή πολιτική ενοποίηση του ελληνικού κόσμου (υπό τους Τούρκους και τους Βενετούς αντιστοίχως), που μαζί με την εκκλησία, τη γλώσσα και την κοινή πολιτιστική παράδοση αντιστάθμισαν τις φυγόκεντρες ροπές που αναπτύχθηκαν μετά τον κατακερματισμό του Βυζαντίου τον 13^ο αιώνα.

β'- Ο κληρονομημένος από το Βυζάντιο διπολισμός -και όχι σπάνια διχασμός- στην πνευματική ζωή του νέου ελληνισμού με σημείο αντιλεγόμενο τη Δύση.

γ'- Η διαμόρφωση δύο κύριων πυρήνων αστικών κοινωνιών, ενός στην Κρήτη και ενός άλλου -προφαναριωτικού- στην Κωνσταντινούπολη.

δ'- Η επιδείνωση των συνθηκών ζωής των αγροτικών πληθυσμών.

ε'- Η απόπειρα δημεύσεως της μοναστηριακής περιουσίας από τον σουλτάνο Σελίμ Β' και η οικονομική κρίση στην Οθωμανική Αυτοκρατορία από το 1585 κ.ε., γεγονότα που ανέκοψαν την παρατηρούμενη κατά τα μέσα του 16^{ου} αιώνα επίδοση σε ανεγέρσεις ή ανακαινίσεις και εικονογραφήσεις καθολικών και άλλων μοναστηριακών κτισμάτων.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΚΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

ΜΕΡΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΟ 16ο ΑΙΩΝΑ

Η μελέτη των τοιχογραφιών της Κρητικής "σχολής" στο 16ο αιώνα έχει προχωρήσει αρκετά τα τελευταία χρόνια και γι' αυτό στα παλαιά έχουν προστεθεί καινούργια προβλήματα που απαιτούν νέα αντιμετώπιση.

1. Πηγές α. Μνημεία. Κύρια πηγή είναι τα μνημεία της εποχής, αλλά το πρόβλημα είναι ότι ένας αριθμός από αυτά παραμένει ακόμη απρόσιτος στην επιστήμη. Στην Κρήτη για ειδικούς λόγους είναι λίγα τα μνημεία που περιέχουν αποσπασματικές τοιχογραφίες χρονολογημένες στο 16ο αιώνα, εκτός από την εκκλησία της Παναγίας στο χωριό Αγία Παρασκευή (1516) όπου σώζεται ολόκληρος ο τοιχογραφικός διακοσμος.

Από τα μνημεία του Αγίου Ορους, όπου έχουν επισημανθεί τουλάχιστον ενδεκα εντυπωσιακά σύνολα τοιχογραφημένων καθολικών και τραπεζών, μόνο ένα μπορεί να θεωρηθεί πλήρως δημοσιευμένο (Μονή Σταυρονικήτα) τα υπόλοιπα τα περισσότερα είναι ευτυχώς δημοσιευμένα ως φωτογραφικό υλικό, όχι πάντα πλήρως, στο γνωστό άλμπουμ του G. Millet (1927). Οι τοιχογραφίες του μεγάλου καθολικού της Μονής Ιβήρων παραμένουν εντελώς αγνώστες.

Στη Θεσσαλία, στο συγκρότημα των Μονών των Μετεώρων, από τα εκεί έργα των Κρητικών παραμένουν εντελώς αγνώστες οι τοιχογραφίες της Μονής Ρουσάνου, εν μέρει δημοσιευμένες της Μονής του Αγίου Νικολάου του Αναπαύσα και πρόσφατα του Μεγάλου Μετεώρου. Εκτός Μετεώρων, η επιβλητική Μονή Δουσίκου καθώς και η βασιλική της Καλαμπάκας, ενδιαφέροντα σύνολα με επωνυμους Κρητικούς ζωγράφους, παραμένουν και αυτές αγνώστες.

Σπείγον αιτήμα παραμένει η δημοσίευση όλου αυτού του πολύτιμου υλικού, έστω και σε μορφή φωτογραφικού λευκώματος (βλ. Millet), ώστε να τεθεί στη διάθεση της επιστήμης.

β. Αρχειακές πληροφορίες - Επιγραφές. Από τις αρχαιακές πηγές του Αγίου Ορους έχουν ήδη προκύψει ορισμένες σημαντικές πληροφορίες, αλλά μόνο για το Θεοφάνη, και το σχετικό επιγραφικό υλικό είναι λίγο πολύ δημοσιευμένο, ενώ η έρευνα που γίνεται τώρα συστηματικά στα μεταβυζαντινά αρχεία του Ορους από το Κεντρο Βυζαντινών Σπουδών του Ε.Ι.Ε. ελπίζω να προσκομίσει νέα στοιχεία.

Από τα αρχεία της Βενετίας έχουν ήδη προσκομιστεί πληροφορίες για λίγους τοιχογραφημένους ναούς στην Κρήτη στο 16ο αιώνα.

Το αρχείο της Κέρκυρας έχει προσφέρει ως τώρα σχετικά λίγες πληροφορίες κυρίως για ζωγράφους εικόνων.

2. Ζωγράφοι. Ως προς τους καλλιτέχνες έχουμε δύο κατηγορίες μνημείων, τα επώνυμα έργα και τα ανώνυμα. Η κυριαρχική προσωπικότητα αναμφισβήτητα είναι αυτή του θεοφάνη Στρελίτζα, του λεγομένου Μπαθά (+1559), που έρχεται στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα από την ενετοκρατούμενη Κρήτη μαζί με τα δύο παιδιά του, Νίφο ή Νεόφυτο και Συμεών, και μένει στο Όρος 20 - 25 χρόνια. Ακόμη ο κρητικός Τζωρτζης έχει ζωγραφίσει τη Μονή Διονυσίου στο Άγιο Όρος και τη Μονή Δουσίκου στη Θεσσαλία. Ο αριθμός των ανώνυμων μνημείων είναι σχετικά μεγάλος και η απόδοση τους σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες έχει επιχειρηθεί αλλά επείγουν συστηματικότερες μελέτες για να είναι η ταύτιση τους θετική. Η δυσκολία της διάκρισης των καλλιτεχνών βεβαιώνει την ύπαρξη μιάς ενιαίας "σχολής".

3. Σχέση τοιχογραφιών με τις Κρητικές εικόνες. Επειδή για τους ζωγράφους εικόνων του 15ου και 16ου αι., που είναι στη Κρήτη πολυάριθμοι, έχουμε τώρα πολλές πληροφορίες κυρίως από τα αρχεία της Βενετίας, θα πρέπει αυτές οι εικόνες του 15ου και 16ου αι. να θεωρηθούν ως απαραίτητο συγκριτικό υλικό για την πολύπλευρη μελέτη των προβλημάτων των Κρητικών ζωγράφων τοιχογραφιών του 16ου αι., οι οποίοι ζωγραφίζουν και εικόνες. Γιατί αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο τόσο ως προς την καταγωγή των εικονογραφικών προγραμμάτων και μεμονωμένων θεμάτων όσο και προς την εξέλιξη και τις διαφοροποιήσεις της τεχνοτροπίας.

4. Σημασία και επίδραση της Κρητικής τοιχογραφίας. Ο μεγάλος αριθμός των γνωστών μνημείων, η αισθητική ποιότητα και η υψηλή κοινωνική προέλευση των χορηγών, ελλήνων και ξένων, των τοιχογραφικών αυτών συνολών καθορίζει και την κορυφαία θέση της Κρητικής ζωγραφικής στην ιεράρχηση της μεταβυζαντινής τέχνης. Ένας τόσο μεγάλος αριθμός μνημείων που έχουν δημιουργηθεί μέσα περίπου σε μια πενήνταετία στα κύρια κέντρα της ορθοδοξίας θα πρέπει να στάθηκαν υποδείγματα για όλη την ζωγραφική παραγωγή του υπόλοιπου Ελληνικού και Βαλκανικού χώρου στη σύγχρονη και μεταγενέστερη ορθόδοξη τέχνη, όπως έχει ήδη νοηθεί στις μελέτες της κ. Ποταμιάνου για την ζωγραφική της Ηπείρου. Μένει ως πρόβλημα να καθοριστούν ακριβέστερα τα όρια, ο βαθμός και το είδος της επιρροής τόσο σε γεωγραφική όσο και σε χρονική έκταση, που θα βοηθήσει στην πρόοδο ενός άλλου γενικότερου προβλήματος: πόσο συντέλεσε η Κρητική ζωγραφική στην ανανέωση και την επιβίωση της βυζαντινής παράδοσης στην τέχνη.

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΤΩΝ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ

ΟΡΕΣΤΗΣ ΒΑΒΑΤΣΙΟΥΛΑΣ - ΜΑΡΙΚΙΤΤΑ ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΟΜΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ ΜΟΝΗΣ ΦΩΤΟΔΟΤΗ ΝΑΞΟΥ

Η Μονή Φωτοδότη είναι ένα από τα σημαντικά μνημεία της Νάξου. Η ιστορική δομική αυτή έρευνα και τεκμηρίωση αποτελεί μία προσπάθεια αναγνώρισης και μελέτης αυτού του αξιόλογου μνημείου της Νάξου, που ωστόσο έχει παραμείνει λίγο γνωστό στους επιστήμονες. Είναι συμβολή και αρχή σε μία προσπάθεια για επέμβαση και αποκατάσταση, που πολύ σύντομα θα πρέπει να πραγματοποιηθεί, λόγω της κακής του κατάστασης.

Η εργασία αυτή πραγματοποιήθηκε από τους συντάκτες μελετητές, αρχιτέκτονες των αναστηλώσεων του ΥΠΠΟ μέσα στα πλαίσια διδακτορικής διατριβής στον τομέα Ιστορίας Αρχιτεκτονικής - Δομικής έρευνας του Πολυτεχνείου Μονάχου.

Αναλυτικά εξετάζονται και συνδέονται με επιτόπια ανίχνευση του αντικειμένου τα ακόλουθα μέρη: Ιστορία του Μνημείου, αναφορές περιηγητών - σύγχρονων μελετητών, τα δημοσιευμένα για αυτό έγγραφα. Παρουσιάζεται η αρχιτεκτονική του μνημείου (και σε σχέδια) και γίνονται σύντομες αναφορές στα επί μέρους στοιχεία του μνημείου.

Ο συνδιασμός της ιστορικής αυτής έρευνας με την αποτύπωση και την επί τόπου ανίχνευση του αντικειμένου, οδήγησαν σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα και στον εντοπισμό των κατασκευαστικών του φάσεων.

ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ

ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΜΠΙΤΖΑΜΑΝΟΥ ΣΤΗ WALTERS ART GALLERY
ΤΗΣ ΒΑΛΤΙΜΟΡΗΣ

Η ανακοίνωση αυτή σκοπό έχει να παρουσιάσει μian εικόνα του Άγγελου Μπιτζαμάνου, κρητικού ζωγράφου που η δράση του τοποθετείται στα τελευταία χρόνια του 15ου και τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα. Το συγκεκριμένο έργο, που φέρει την υπογραφή του, εντοπίσθηκε στις αποθήκες της Walters Art Gallery της Βαλτιμόρης και απεικονίζει το θέμα της Επισκέψεως, το γεγονός δηλαδή της επισκέψεως της Παναγίας προς τη μητέρα του Ιωάννη του Προδρόμου, Ελισάβετ, όταν και οι δύο βρισκόταν σε περίοδο κυήσεως (Λουκάς 1:39-56). Η εικόνα αυτή δεν ήταν άγνωστη στους μελετητές του έργου του Άγγελου Μπιτζαμάνου (M. Bianco-Fiorin, C. Gelao), παρόλο που τα ίχνη της είχαν χαθεί από τις αρχές του 19ου αι., εποχή που το έργο βρισκόταν στη συλλογή του Seroux d' Agincourt. Ο d' Agincourt είχε δημοσιεύσει σχέδιο της εικόνας και την είχε σχολιάσει στον τρίτο τόμο του μνημειώδους έργου του Histoire de l' art par les monuments..., Παρίσι 1823, πίν. XCIII. Η εικόνα περιήλθε στη συλλογή του Marcello Massarenti (αναφέρεται στους καταλόγους των ετών 1881 και 1897) και μέσω αυτής στην κατοχή της Walters Art Gallery, στα 1902, όταν ολόκληρη η συλλογή του Massarenti αγοράστηκε από τον Henry Walters, ιδρυτή του ομώνυμου Μουσείου.

Η παρουσίαση της εικόνας της Επισκέψεως του Άγγελου Μπιτζαμάνου δεν θα περιορισθεί στο γεγονός του εντοπισμού ενός έργου που τα ίχνη του είχαν προ πολλού χαθεί. Πολύ περισσότερο θ' ασχοληθεί με τη μελέτη της ίδιας της εικόνας, που, σύμφωνα με την επιγραφή της, ζωγραφίστηκε από τον Άγγελο Μπιτζαμάνο τα χρόνια που εκείνος βρισκόταν στο Οτράντο, πόλη στο ΝΑ άκρο της Ιταλικής χερσονήσου. Φωτίζει επομένως αυτή τη συγκεκριμένη περίοδο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, που τοποθετείται στην τρίτη και τέταρτη δεκαετία του 16ου αι. Επίσης θα μας επιτρέψει να κάνουμε κάποιες παρατηρήσεις για τα εικονογραφικά πρότυπα του ζωγράφου σε μια σύνθεση που έχει απομακρυνθεί παντελώς από το καθιερωμένο βυζαντινό εικονογραφικό σχήμα, και έχει αντιγράψει "κατά λέξη" μια παραλλαγή που θα καθιερωθεί και θα γνωρίσει κάποια διάδοση σε χώρες της κεντρικής Ευρώπης ήδη από τα τελευταία έτη του 15ου αι. Οι παρατηρήσεις αυτές θα μας βοηθήσουν να συμπληρώσουμε μ' ένα ακόμα παράδειγμα τη μελέτη των εικονογραφικών και τεχνολογικών αναζητήσεων στο έργο του ζωγράφου Άγγελου Μπιτζαμάνου. Τέλος θα μας δοθεί η δυνατότητα να σχολιάσουμε την περίπτωση ενός ζωγράφου που οι καλλιτεχνικές του υποχρεώσεις θα τον οδηγήσουν από το βενετοκρατούμενο Χάνδακα στη Δαλματική πόλη Κομολάκ (1518) και από εκεί στην Ιταλία και συγκεκριμένα στο Οτράντο και τη Μπαρλέτα. Και την περίπτωση αυτή δεν θα τη δούμε μεμονωμένα αλλά μέσα στην εποχή και στις συνθήκες που τη δημιούργησαν.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟΥ

ΚΑΣΤΡΟΝ ΓΑΡΔΙΚΙΟΥ

Ύστεροβυζαντινός δχυρός οικισμός

Ἡ ἑλληνική παραλλαγή τοῦ Χρονικοῦ τοῦ Μορέως προσδιορίζοντας τοπογραφικῶς τόν χώρον ὅπου συνελήφθησαν αἰχμάλωτοι ἀπό τούς Φράγκους οἱ στρατηγοί τοῦ Μιχαήλ θ' Παλαιολόγου μετά τήν ἀτυχή μάχη στό στενό τοῦ Μακρυπλαγίου (I264), στήν στρατηγική δίοδο Ἀρκαδίας καί Μεσσηνίας - τό γνωστό μετέπειτα ὡς Δερβένη τοῦ Λεονταρίου - , ἀναφέρει (στ. 5429) : ἐκεῖ ὅπου ἔστι σήμερον, τό κάστρον Γαρδικίου· (πρβλ. γαλλική παραλ. 5375). Ἡ ἀναφορά αὕτη θεωρεῖται ὡς ἡ πρώτη γραπτή μνεῖα τοῦ κάστρου· συνεπῶς μποροῦμε νά προσδιορίσομε χρονικά τήν κτίση του μετά τό ἔτος I264.

Τό δχυρότατο κάστρο τοῦ Γαρδικίου (μεταγενεστέρως γνωστή ἡ τοποθεσία ὡς "Κόκκλα" καί "κάστρο τῆς Ἰριᾶς") εἶναι κτισμένο πάνω στή θέση τῆς Ἀμφειας, ἀρχαίου μεσσηνιακοῦ πολισματος, σέ ἀπόκρημνο δυτικό πρόβουνο τοῦ ὄρους Ἑλληνίτσα, ἀνατολικῶς τοῦ χανίου τῆς Τσακῶνας. Ἄν καί τό καθ' αὐτό δχυρῶμα τῆς κορυφῆς τοῦ ὑψώματος μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὡς φραγκικῆς κατασκευῆς, ἡ οικιστική ἐγκατάσταση πού ἐκτείνεται σέ ὅλη τήν ἀπότομη δυτική πλαγιᾶ, μέσα ἀπό τόν ἐξωτερικόν δχυρωματικό περίβολο, ἀνήκει στήν ὑστεροβυζαντινή περίοδο, ἀφοῦ μόλις τρεῖς δεκαετίες μετά τήν φραγκική καστροκτισία περιῆλθε στήν δικαιοδοσία τῶν Ἑλλήνων τοῦ Δεσποτάτου. Παρά τήν ἐδαφική διαμόρφωση, πού δέν προσφέρεται γιά μίαν ἀνετη οικιστική ἐγκατάσταση, οἰκοδομήθηκαν σπίτια καί ἐκκλησίες, τῶν ὁποίων τά ἑρεῖπια εἶναι ὀρατά σέ ἱκανό ὕψος.

Ἡ καταστροφή τοῦ οικισμοῦ ὀφείλεται στήν ἐπέμβαση τοῦ Μωάμεθ Β' τό I460 μετά τήν ἄλωση τοῦ κάστρου, τῆς ὁποίας δραματικές λεπτομέρειες διασώζουσι οἱ ἱστορικοί τῆς Ἀλώσεως καί ἰδίως ὁ Κριτόβουλος.

Στήν ἀνακοίνωση παρουσιάζονται συνοπτικῶς τά ἱστορικά καί ἀρχαιολογικά δεδομένα τοῦ χώρου, ἐν ὄψει τῆς προετοιμαζόμενης δημοσιεύσεώς των.

Η ΟΝΟΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΟΦΗΣ

Η ονομασία της Κατόφης οφείλεται στην θέση του ναού, 'νατολίς' της γλωσσικής μορφής του Κεντελικού. Κάτοψη και τομή του μνημείου έδημοσίευσε ο άκαδημαϊκός Α. Ξολάνδος τό 1933 (ΣΜΕΔ, Γ', σελ. 194, εικ. 299), ο όποιος έπεσήμανε τον "κατάφορ θυμάντινόν τύπον" του ναού και την όμοιότητά του με τον ναό των 'Αγίων Θεοδώρων των 'Αθηνών, χρονολογικής δέ τον τοποθέτησε στον ΙΑ' ή ΙΒ' αιώνα. "Όσον άφορά τον ναοδομικό τύπο του ναού, διατύπωσε την άποψη ότι "ή κάτοψίς του είναι ή αύτή προς την των δικιονίων με μόνην διαφοράν ότι τούς κίονας άντικαθίστασιν ένταυθα δύο λίαν έξέχουσαι προστάδες του δυτικού τείχους". Τοιάυτα χρόνια άργότερα ο ίδιος τον κατέταξε στους τοικίλιους (μεταβατικούς) σταυροειδείς έγγραμμένους, και τον τοποθέτησε στον ΙΑ' αιώνα (ΣΜΕΔ, Θ', σελ. 20).

Τό μνημείο άνήκει στην σπάνια παραλλαγή των τοικίλιων σταυροειδών με την διατήρηση δυτικής κεραίας, που δέν έπικοινωνεί με τό δυτικό γωνιαίο διαμερίσματα. Εξ χαρακτηριστικά της ομάδος αύτης, του τό γνωστή της παραδείγματα κυρίως στην Ελλάδα, δέν ξεπερνούν τό έξδεκά, έπεσημάνθηκον σχετικά πρόσφατα. Η σπανιότητα και κατά συνέπειαν ή σπουδαιότητα του ναοδομικού τύπου του ναού, είχε δέν άποτέλεσμα νά άντιέξει τό μνημείο συνεχώς στην Βιβλιοθήκη, και ή κάτοψη του νά άνεληφορευθή άκατές φορές, χωρίς όμως κανείς νά έπισκευθή και νά έπαναξετάσει τό κτίσμα. Από πολλούς μάάλιστα, λόγω της άλλαγής των τοπωνυμίων και του όδικού δικτύου, τό μνημείο έθεωρείτο εξαφανισμένο.

Μέ βάση πάντα την κάτοψη του Ξολάνδου, οι Βοκοτόπουλος και ΗΔΥΓΑ τοποθέτησαν τό μνημείο στον Ι' αιώνα, ενώ πιο συγκεκριμένος ο Η. Μουτσόπουλος τό θεώρησε κτίσμα του β' ήμισους του αιώνα αύτου. Πρόσφατη άποτύπωση του ναού μας έδωσε άκραιότερα σχέδια, και άπεικόνισε μία σταυροσχημη κόγχη στό κάτω μέρος του έσωτερικού της άξίδος. Η ύποψη της κόγχης αύτης, τοποθετεί χωρίς πιά έπιφυλάξεις τό μνημείο στον Ι' αιώνα, αλλά και δέν δίνει στοιχεία για νά προσεί νά θεωρηθί κτίσμα του 3' ήμισους του αιώνα αύτου. Τέτοιες σταυροσχημες κόγχες είναι

γνωστέα σέ ελάχιστο μέχρι σήμερα μνημεῖα, πού ὄλα τοποθετοῦνται μεταξύ τοῦ καί τοῦ τέλους τοῦ 1^{ου} αἰῶνα: Δύο ἐρειπωμένοι ναοί στήν Βιθυνία, βόρειος ναός Πονηρ τοῦ λιμῶς (Λεονορί-Ίοῦ-Τζαμί) Κωνσταντινουπόλεως, "ἅγιος Βασίλειος κον στήν Γέφυρα τῆς Ἄρτας, βασιλική Τρημιτοῦ Αἰτωλίας, "ἅγιος Γεώργιος Σκάλας (Λάϊμπεη) Γυθείου. Γιά τόν προορισμό τῶν σταυροσχημάτων αὐτῶν κογχῶν ὑποστηρίχθ ὅτι λίθινοι ἢ μεταλλικοί σταυροί ἐτοποθετοῦντο σ' αὐτές, ἢ ὅτι εἶχαν ἀκουρο καὶ χρυσοπύργα. Δέν ἀποκλείεται ὅμως καί ἡ μέση σ' αὐτές τοποθέτηση ἱερῶν λει νων. Οἱ ὀρθογωνικές κόγχες πού στήν ἴδια θέση βρίσκουμε σέ ἄλλα μνημεῖα ἦδη τόν 1^ο αἰῶνα, ἴσως εἶναι ἀναφορική τῶν σταυροσχημάτων αὐτῶν κογχῶν.

Τό μνημεῖο εἶναι κτισμένο μέ κοινή ἀργολιθοδομή, χωρίς περιμορφοπλαστικά, οἱ θόλοι εἶναι κτισμένοι μέ πλίνθους διαστάσεων 19/20 X 41/42 ἐκ. καί πέχου 4-5 ἐκ. Μερικά σημεῖα χρησιμοποιήθηκαν καί μικρότερες πλίνθοι (20x32x2,5 ἐκ.) καί ἡ πέτοψη εἶναι κάπως ἰσπανόνηση - ὁ χώρος τοῦ τρούλλου π.χ. ἔχει διαστάσεις 2,40 X 2,40 μ. - οἱ μετρήσεις φαίνεται νά δείχνουν τήν ἐφαρμογή βυ τινού κοδός Ἰσοῦ μέ 10 ἐπιτοστά.

Τό μνημεῖο βρίσκεται σέ ὑψόμετρο 700 μέτρων μέ πανοραμική θέα πρὸς τή θάλασσα τοῦ Λαβωνικοῦ. Ἡ μορφή τοῦ χώρου ἀποκλείει τό νά ἦταν ὁ ναός ἐνορι ἢ καθολικό μονῆς. Οἱ διαστάσεις του δείχνουν ὅτι δέν ἦταν ἀπλό ξωκλήσι. Ἦτο ἦταν τοιαύτο περιεκλήσιο, καί τά χαμηλά ἐρείπια ἐξωτερικῶς καί παραλλήλως τῆ μεσημερινῆς πλευρῆς νά προέρχονται ἀπό ἀναστατωμένους τάφους.

ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ ΕΥΓΕΝΙΑ

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ - ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΣΕ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ

Η ολοκλήρωση του προγράμματος καταγραφής των ελληνικών ζωγράφων μετά την άλωση, που με υπεύθυνο τον ακαδημαϊκό κ. Μ. Χατζηδάκη έχει αναλάβει το Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, μας έδωσε τη δυνατότητα να εισάγουμε τα στοιχεία που συγκεντρώθηκαν σε ηλεκτρονικό υπολογιστή. Σκοπός μας είναι η σύντομη και ακριβής εξαγωγή συμπερασμάτων και στατιστικών πινάκων, καθώς και η δυνατότητα συνδυαστικής αξιοποίησης των στοιχείων που έχουν συγκεντρωθεί από την πολύχρονη έρευνα.

Εισάγονται στοιχεία για 2500 περίπου ζωγράφους και για κάθε έργο (εικόνα, τοιχογραφία, μικρογραφία) ξεχωριστά. Από τα στοιχεία αυτά δίνεται ιδιαίτερη σημασία στις υπογραφές των έργων ώστε να υπάρχει μία ασφαλής μαρτυρία για τον τρόπο που ο ζωγράφος δηλώνει το όνομα, την ιδιότητα, τον τόπο καταγωγής και τη σχέση του με το έργο.

Η ολοκλήρωση της εισαγωγής και επεξεργασίας των δεδομένων επιτρέπει την εξαγωγή συμπερασμάτων ως προς την καταγωγή και τη δράση, όχι μόνο την καλλιτεχνική, των ζωγράφων στο χώρο και το χρόνο, ως προς την επαγγελματική, οικονομική και κοινωνική τους υπόσταση, αλλά και ως προς τις εικονογραφικές προτιμήσεις.

Τα στοιχεία αυτά ελπίζουμε ότι θα αποτελέσουν μία βάση δεδομένων για ευρύτερη εκμετάλλευση από αρχαιολόγους και ιστορικούς της μεταβυζαντινής εποχής.

ΟΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΠΑΛΙΟΜΟΝΑΣΤΗΡΟΥ
ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΣΑΡΑΝΤΑ ΚΟΝΤΑ ΣΤΗ ΣΠΑΡΤΗ

Σε αρκετή απόσταση από τη σημερινή Μονή των Αγίων Σαράντα (1620) της Λακεδαίμονος βρίσκεται σε πλαγιά ρεματιάς ερειπωμένο το παλιό μοναστήρι. Σώζονται ερείπια των κτισμάτων του και ο σπηλαιώδης ναός των Αγίων, διαστάσεων περίπου 7Χ2,30 μ. Προς δυσμάς έχει από παλιά επεκταθεί με καμαροσκέπαστη άλλοτε προσθήκη. Τέμπλο η εκκλησία δεν έχει. Ίσως αντικαθιστούσε το τέμπλο ενισχυτική ζώνη που χτίστηκε στην επαφή της καμάρας με το σπήλαιο. Ούτε και αγία Τράπεζα σώζεται. Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του σπηλαιώδους ναού ανάγονται, νομίζω, σε τρεις εποχές.

1. Παλιότερες είναι στην αψίδα η "Βλαχερνίτισσα", χαμηλότερα μετωπικοί οι Άγιοι ιεράρχες Χρυσόστομος και Βλάσιος και αριστερά, στον Α τοίχο, ο Άγγελος του Ευαγγελισμού. Κατά τον ανθρώπινο τύπο ο Χρυσόστομος μπορεί να τοποθετηθεί κοντά στον ίδιο Άγιο του Αγίου Δημητρίου Μυστρά (1270-1285). Τον Άγιο Βλάσιο είχα συγκρίνει παλιότερα με τον ομώνυμο Άγιο των Αγίων Θεοδώρων της Λακωνικής Τρύπης (β΄ μισό του 13ου αι.). Ο λεπτοκαμωμένος Άγγελος του Ευαγγελισμού δεν είναι μακριά από τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων (1265) στην Κηπούλα της Μάνης.

Σύμφωνα με τα ανωτέρω οι τοιχογραφίες αυτές πρέπει να έγιναν το β΄ μισό του 13ου αιώνα.

2. Οι πιο πολλές τοιχογραφίες του ναού, όπως μαρτυρούν σωζόμενες επιγραφές, χρονολογούνται από το 1304/5 και είναι έργα του "ιστοριογράφου" Μανασσή, που ζωγράφησε την ίδια εποχή και την πλησιόχωρη, ερειπωμένη σήμερα Παλιοπαναγιά.

Χαμηλά ολόσωμοι Άγιοι, ο Άγιος Δημήτριος έφιππος σε λευκό άμβρογο και οι Άγιοι Σαράντα, ψηλότερα στηθάρια Αγίων και οι πιο πολλές από τις σκηνές του Δωδεκαδάρτου, χωρίς ν' ακο-

λουθούν την καθιερωμένη σειρά. Σε αρκετά πρόσωπα των Αγίων Σαράντα εκφράζεται αγωνία· η παράσταση, γεμάτη ζωντάνια, ανήκει στις ωραιότερες του ναού. Οι ^{άλλες} συνθέσεις έχουν μικρές διαστάσεις, πολλά πρόσωπα με χοντρά πολλές φορές χαρακτηριστικά και η εκτέλεσή των είναι βιαστική. Για μια στιγμή σκέπτεται κανείς μήπως οφείλονται σε άλλο χέρι.

3. Διαφορετικού ζωγράφου και άλλης εποχής έργα φαίνονται ο Άγιος διάκονος Στέφανος και ο Άγιος Βασίλειος. Ο δεύτερος προφανώς κάλυψε την Παναγία του Ευαγγελισμού του αρχικού στρώματος. Οι δυό τοιχογραφίες, αν και ποιότητας υποδεέστερης, μπορούν να συγκριθούν προς το διάκοσμο της αψίδας του παρεκκλησίου του Αγίου Ιακώβου της Μονής Σινά (β' μισό του 15ου αι.) και να χρονολογηθούν από τον ίδιο αιώνα. Όστε, αν η χρονολόγηση των τοιχογραφιών αυτών είναι σωστή, ο σπηλαιώδης ναός ήταν σε χρήση από το β' μισό του 13ου ως το β' μισό του 15ου αιώνα.

Ψηλότερα από το σπήλαιο, σε θέση σήμερα δυσπρόσιτη, σώζεται ναΐσκος που έχει διώροφο νάρθηκα, περίτεχνη τοιχοδομία με κεραμοπλαστικά κοσμήματα, και λέγεται ασκηταριό. Πιο πάνω διακρίνονται σπηλαιώδη κελιά. Την οροφή του ναΐσκου αποτελεί εν μέρει καμάρα και εν μέρει ο φυσικός βράχος. Η τοιχοδομία με τους πεπιεσμένους αρμούς θυμίζει τον Άγιο Δημήτριο του Μυστρά. Στην ίδια εκκλησία απαντά και ο διάκοσμος του ναΐσκου από σειρά κατακόρυφων πλίνθων, βυθισμένων στο κονίαμα.

Το ναΐδριο διασώζει τις τοιχογραφίες του, το Άγιο Μανδύλιο, τη "Βλαχερντίτσα", Αγίους επισκόπους, τη Βρεφοκρατούσα, τον Πρόδρομο μέσα σε τόξο, πράγμα που υποδηλώνει ότι σε κείνον ήταν αφιερωμένος ο ναός, τον Μιχαήλ Αρχάγγελο, ασκητές και μεταξύ των τον Άγιο Νίκο (=Νίκωνα), Άγιες, τη Δέηση.

Οι τοιχογραφίες του ασκηταριού έχουν επαρχιακό, λαϊκό χαρακτήρα. Συγκρίσεις επιτρέπουν τη χρονολόγησή των από το τελευταίο τέταρτο του 13ου αιώνα.

ΜΙΧΑΛΗΣ ΔΩΡΗΣ, ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑΣ

ΠΡΟΤΑΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΤΩΝ ΣΤΑΥΡΕΠΙΣΤΕΓΩΝ ΝΑΩΝ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΟΥΣ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΥΣ.

1. Το προτεινόμενο σύστημα τυπολογικής κατάταξης των σταυρεπίστεγων ναών (ΣΤ) βασίζεται στη μελέτη ή γνώση στοιχείων 178 από τα 214 γνωστά μνημεία του τύπου.

2. Τα συμπεράσματα και οι αντίστοιχες προτάσεις είναι ότι: Με βάση τα κοινά χαρακτηριστικά οι ΣΤ καταχωρούνται σε πέντε βαθμίδες. Τα κοινά χαρακτηριστικά και οι αντίστοιχοι συμβολισμοί είναι:

1η βαθμίδα: Βασικό Σύνολο/Χαρακτηριστικό: η σταυρεπίστεγη διάταξη των θόλων κάλυψης (ΣΤ).

2η βαθμίδα: Υπερσύνολο/Χαρακτηριστικό: ο αριθμός των κατά μήκος κλιτών (1) - (2) - (3).

3η βαθμίδα: Σύνολο/Χαρακτηριστικό: η σχέση εγκάρσιου προς το ή τα κατά μήκος κλίτη: εγκάρσιο χωρίς προεξοχή (1) - με γραμμένη στο πάχος των κατά μήκος τοίχων προεξοχή (2) - με ελεύθερη προεξοχή (3).

4η βαθμίδα: Υποσύνολο/Χαρακτηριστικό: ο αριθμός κίωνων (ή πεσσών) των διαχωριστικών μεταξύ των κλιτών κιονοστοιχιών. Αφορά μόνο στους 3κλιτους. Με 1 κίονα οι μικροί (μ) - με περισσότερους οι μεγάλοι 3κλιτοι σταυρεπίστεγοι (Μ).

5η βαθμίδα: Κλάσεις ισοδυναμίας ή παραλλαγές/Χαρακτηριστικά τα εξής κοινά μορφολογικά στοιχεία: (1) Ο απλός συνδυασμός του (ή των) κατά μήκος και εγκάρσιου κλιτους - (2) Η διαμόρφωση τυφλών τοξωτών αφίδων στις μακρές πλευρές - (3) Η διαμόρφωση τυφλών τοξωτών αφίδων στις στενές πλευρές του εγκάρσιου κλιτους - (4) Η ενίσχυση της κατά μήκος καμάρας, στα τόξα έδρασης της εγκάρσιας, με τοξωτά σφενδόνια επί παραστάδων - (5) Η ίδια ενίσχυση με τρίηλα - (6) Η διαμόρφωση χορών στις στενές πλευρές της εγκάρσιας καμάρας - (7) Κίονες στις κιονοστοιχίες - (8) Πεσσοί στις κιονοστοιχίες - (9) Διάσπαση εγκάρσιας καμάρας με παράλληλη τρουλλοκαμάρα.

3. Το συνολικό μοντέλο που προκύπτει, με τους αντίστοιχους συμβολισμούς είναι:

ΣΤ.	= Σταυρεπίστεγος ναός.
ΣΤ.1	= Μονόκλιτος (1κλ) σταυρεπίστεγος ναός.
ΣΤ.1.1	= Μονόκλιτος ΣΤ χωρίς προεξοχή του εγκάρσιου κλιτους.
ΣΤ.1.1.1	= Απλός μονόκλιτος σταυρεπίστεγος.
ΣΤ.1.1.2	= 1κλ ΣΤ με τυφλές τοξωτές αφίδες (τ.τ.αψ.) στις μακρές πλευρές του κατά μήκος κλιτους.
ΣΤ.1.1.3	= 1κλ ΣΤ με τ.τ.αψ. στις στενές πλευρές του εγκάρσιου κλιτους.
ΣΤ.1.1.4	= 1κλ ΣΤ με σφενδόνια επί παραστάδων ενισχυτικά της έδρασης της εγκάρσιας καμάρας (ε.ε.ε.κ.).
ΣΤ.1.1.5	= 1κλ ΣΤ με τρίηλα ε.ε.ε.κ.
ΣΤ.1.1.6	= 1κλ ΣΤ με χορούς στις στενές πλευρές του εγκάρσιου κλιτους.
ΣΤ.1.2	= 1κλ ΣΤ με προεξοχή του εγκάρσιου κλιτους γραμμένη στο πάχος των κατά μήκος τοίχων (π.ε.κ.γ.π.μ.τ.).
ΣΤ.1.2.1	= Απλός 1κλ ΣΤ με π.ε.κ.γ.π.μ.τ.
ΣΤ.1.2.2	= 1κλ ΣΤ με π.ε.κ.γ.π.μ.τ. και τ.τ.αψ. στους κατά μήκος τοίχους.
ΣΤ.1.2.3	= 1κλ ΣΤ με π.ε.κ.γ.π.μ.τ. και τ.τ.αψ. στις στενές πλευρές του εγκάρσιου κλιτους.
ΣΤ.1.2.4	= 1κλ ΣΤ με π.ε.κ.γ.π.μ.τ. και σφενδόνια επί παραστάδων ε.ε.ε.κ.
ΣΤ.1.3	= 1κλ ΣΤ με ελεύθερη προεξοχή του εγκάρσιου κλιτους (ελ.π.ε.κ.)
ΣΤ.1.3.1	= Απλός 1κλ ΣΤ με ελ.π.ε.κ.
ΣΤ.1.3.2	= 1κλ ΣΤ με ελ.π.ε.κ. και τ.τ.αψ. στους κατά μήκος τοίχους.
ΣΤ.1.3.6	= 1κλ ΣΤ με ελ.π.ε.κ. και χορούς στις στενές πλευρές του εγκάρσιου κλιτους.

ΣΤ.2	= Δίκλιτος (2κλ) σταυρεπίστεγος ναός.
ΣΤ.2.1	= 2κλ ΣΤ χωρίς προεξοχή του εγκάρσιου κλιτους.
ΣΤ.2.1.1/8	= Απλός 2κλ ΣΤ με πεσσούς.
ΣΤ.2.2	= 2κλ ΣΤ με π.ε.κ.γ.π.μ.τ.
ΣΤ.2.2.2/8	= 2κλ ΣΤ με π.ε.κ.γ.π.μ.τ. με τ.τ.αψ. στους κατά μήκος τοίχους και με πεσσούς.

ΣΤ.3	= Τρίκλιτος (3κλ) σταυρεπίστεγος ναός.
ΣΤ.3.1	= 3κλ ΣΤ χωρίς προεξοχή του εγκάρσιου κλιτους (χ.π.ε.κ.).
ΣΤ.3.1.μ	= Μικρός 3κλ ΣΤ χ.π.ε.κ.
ΣΤ.3.1.μ.1/7	= Απλός μικρός 3κλ ΣΤ με κίονες.
ΣΤ.3.1.μ.1/8	= Απλός μικρός 3κλ ΣΤ με πεσσούς.
ΣΤ.3.1.Μ	= Μεγάλος 3κλ ΣΤ χ.π.ε.κ.
ΣΤ.3.1.Μ.1/7	= Απλός μεγάλος 3κλ ΣΤ με κίονες.
ΣΤ.3.1.Μ.1/7/9	= Απλός μεγάλος 3κλ ΣΤ με κίονες και τρουλλοκαμάρα.

4. Το προτεινόμενο μοντέλο για την τυπολογική κατάταξη των ΣΤ έχει τα εξής πλεονεκτήματα: α) Η ανάπτυξη του στηρίζεται στη γνώση των στοιχείων του 83% των γνωστών μνημείων, β) Στηρίζεται στα ουσιαστικά μορφολογικά χαρακτηριστικά, γ) Είναι «ελαστικό». Μπορεί να διευρυνθεί και να συμπεριλάβει οποιαδήποτε παραλλαγή επισημανθεί μελλοντικά και δ) Τα κωδικά σύμβολα περιγράφουν πλήρως την τυπολογία κάθε μνημείου. Είναι απαραίτητα για κάθε εργασία με Η/Υ.

5. Ο πίνακας που ακολουθεί συνοψίζει το προτεινόμενο σύστημα τυπολογικής κατάταξης των γνωστών έως σήμερα ΣΤ.

ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ ΝΙΚΟΛΙΑ ,

ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΜΟΝΗΣ ΑΥΓΟΥ στά Δίδυμα Ερμιονίδας .

Η Μονή Αυγού είναι αφιερωμένη στον Άγιο Δημήτριο και βρίσκεται στην περιοχή Ερμιονίδας του νομού Αργολίδας σφηνωμένη στους απόκρημνους βράχους του όρους Αυγού σε υψόμετρο 320 μ. πάνω από την χαράδρα του ποταμού Ράδου (Μπεντενιού) . Τό κυρίως κτίσμα της Μονής είναι κτισμένο σε μιά γωνιώδη υποδοχή των βράχων , και κατά τό μισό περίπου του πλάτους της είναι λαξευμένη στον βράχο .

Αποτελεί αξιόλογο παράδειγμα Μονής των βράχων και παρέμεινε επίσημα άγνωστη μέχρι την δημοσίευσή της από τον Γ.Σωτηρίου και την κήρυξή της σε ιστορικό διατηρητέο μνημείο (ΦΕΚ 125/16.6.1925) .

Τό καθολικό , βρίσκεται ενσωματωμένο στον β' όροφο του κυρίως κτίσματος και είναι λαξευμένο κατά την Α.Ν. και Δυτική πλευρά του στον βράχο . Τό καθολικό έχει τραπεζοειδή κάτοψη και είναι δισυστότατο . Τό νότιο τμήμα του πού είναι σκαμμένο εξ ολοκλήρου στον βράχο είναι αφιερωμένο στον Άγιο Δημήτριο τον Μυροβλήτη ενώ τό βορεινό σε γυναικεία θεότητα , πού ταυτίσθηκε με την Αγία Θεοδώρα .

Η Μονή τοποθετείται χρονολογικά σαν σύνολο στον 14ο αιώνα ενώ στους υπόσκαφους και σπηλαιώσεις χώρους μέσα στα βράχια βρίσκονται τά προγενέστερα από την ίδρυσή της σκητήρια . Η επιλογή και η χρήση των υλικών καθώς και τά αρχιτεκτονικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά του δισυστάτου καθολικού , αναπέμπουν σε ναούς του 11ου - 12ου αιώνα . Οι διατηρούμενες τοιχογραφίες στο καθολικό είναι πολύ μεταγενέστερες , ενώ στην μικρή σπηλιά στα Α. του βράχου διατηρούνται τοιχογραφίες πού από τον Γ,Σωτηρίου τοποθετήθηκαν στον 11ο αιώνα .

Η Μονή , αφού πήρε μέρος στον αγώνα του 1821 εγκαταλείφθηκε στα 1834 . Σύμφωνα με τίς μαρτυρίες , πυρπολήθηκε από τον Ιμπραήμ στις 15.6.1825 και τά αρχεία της καταστράφηκαν . Από τά αρχεία , που διατηρούνται στο ΓΑΚ, προκύπτει ότι η περιουσία της σε ακίνητα σε κοπάδια περιήλθε μετά την διάλυσή της στην Νομαρχία Αργολίδας-Κορινθίας όσο και στους κατοίκους των γειτονικών χωριών Ίρια-Καρνεζέικα-Δίδυμοι . Η Μονή ανήκει εκκλησιαστικά στην Ιερά Μητρόπολη Υδρας-Σπετσών-Αιγίνης με έδρα την Υδρα .

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΑΚΑΒΑΣ

ΤΡΕΙΣ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΕ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ:
ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ.

Στην ανακοίνωση θα παρουσιαστούν τρεις μεταβυζαντινές εικό-
νες που βρίσκονται σήμερα σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας. Οι εικό-
νες προέρχονται από επτανησιακά εργαστήρια και παρουσιάζουν στην
εικονογραφία τους έντονες δυτικές επιδράσεις. Η πρώτη συνοδεύεται
από επιγραφή, η οποία συμπληρώνει θεολογικά την εικαστική απόδοση
του θέματος. Η δεύτερη φέρει την υπογραφή του γνωστού αγιογράφου
Κωνσταντίνου Κονταρίνη. Τέλος, η τρίτη καταγράφει ένα σπάνιο εικο-
νογραφικό θέμα και σώζει την υπογραφή του ζωγράφου Νικολάου Παπα-
νολόπουλου με τη χρονολογία 1748.

1. Η Σταύρωση. Διαστάσεις: 0.612 X 0.458 μ. Ο Εσταυρωμένος ει-
κονίζεται στον τύπο της δυτικής εικονογραφίας με ακάνθινο στεφάνι
στο κεφάλι, τα πόδια προσηλωμένα με ένα καρφί και κοντό περίζωμα
με πλατίες πτυχωσεις που ανεμίζουν. Στη βάση του σταυρού αποδίδε-
ται μικρογραφικά ο Γολγοθάς με την κάρα του Αδάμ, ενώ ψηλά στην
πινακίδα γράφεται το Ι.Ν.Β.Ι. Ένας έφιππος στρατιώτης, αριστερά,
λογχίζει την πλευρά του Χριστού με το μακρύ του δόρυ. Δεξιά, η Πα-
ναγία με τα χέρια ενωμένα στο στήθος γέρνει στον ώμο του Ιωάννη,
που τη βαστάζει στην αγκαλιά του. Πάνω στο χρυσό βάθος της σύνθε-
σης προβάλλονται τα τείχη της Ιερουσαλήμ και ψηλότερα μαύρα σύν-
νεφα με την επιγραφή: ΟΥΕCΘΕ ΤΗΝ ΖΩΗΝ ΥΜΩΝ ΚΡΕΜΑΜΕΝΗ ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΤΩΝ
ΟΦΘΑΛΜΩΝ ΥΜΩΝ, παράφραση από το εδάφιο του Δευτερονομίου κη', 66. Η
παράσταση αποτελεί μια ενδιαφέρουσα προσπάθεια σύνθεσης μοτίβων
που μεταφέρονται αυτούσια από τη δυτική τέχνη με δευτερεύοντα
στοιχεία της βυζαντινής εικονογραφίας του θέματος. Μάλιστα, η εισα-
γωγή του συγκεκριμένου βιβλικού χωρίου στη σκηνή της Σταύρωσης α-
ποτελεί πιθανότατα καινοτομία του ζωγράφου. Τέλος, η φανερή ρεαλι-
στική διάθεση στην απόδοση των μορφών, τα δυτικότερα ενδύματα με
τις μαλακές πτυχές και κυρίως η μυώδης διάπλαση του σώματος του
Χριστού παραπέμπουν σε επτανησιακό εργαστήριο της δεύτερης πενη-
νταετίας του 17ου αιώνα.

2. Ο Χριστός "Ελκόμενος" και η Παναγία. Διαστάσεις: 0.57 X 0.40
μ. Ο Χριστός παριστάνεται δεξιά ολόσωμος, με τα χέρια δεμένα σταυ-
ρωτά, το κεφάλι γερμένο προς τα δεξιά του, τα μάτια ανοικτά, το α-
κάνθινο στεφάνι στα μαλλιά και τα πόδια γυμνά. Φορεί βαθυκόκκινο
μακρύ χιτώνα με χρυσές παρυφές, ζωσμένο στη μέση. Αριστερά, η Πανα-
γία όρθια στρέφεται προς τον Υιό της με τα χέρια σταυρωμένα. Φο-
ρεί σκουρογάλανο χιτώνα, πορφυρό μαφόριο με χρυσά κρόσσια, λευκό
κεφαλόδεσμο με ημιδιάφανη καλύπτρα και κόκκινα υποδήματα. Πάνω στο
χρυσό βάθος ορίζονται με στικτή γραμμή οι φωτοστέφανοι, ενώ μέσα
σε δύο κόκκινους δίσκους γράφονται οι βραχυγραφίες IC XC. Στο πρά-
σινο έδαφος σώζεται η υπογραφή: ΧΕΙΡ ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΟΥ ΚΟΝΤΑΡΙΝΗ.
Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος Κονταρίνης εργάστηκε κυρίως στην Κέρκυρα
και είναι γνωστός από μια σειρά ενυπόγραφων έργων του, από τα ο-
ποία το αρχαιότερο χρονολογημένο είναι του 1699, ενώ τα νεότερα

του 1732. Ο τύπος του Χριστού προέρχεται από την εικονογράφηση του ευαγγελικού χωρίου: "Ἐξήλθεν οὖν ὁ Ἰησοῦς ἐξω φορών τον ἀκάνθινον στέφανον και το πορφυροῦν ἱμάτιον, και λέγει (ὁ Πιλάτος) αὐτοῖς (στο πλῆθος) Ἴδε ὁ ἄνθρωπος" (Ἰωάν. 19',5) και παρουσιάζει αξιοσημείωτες ομοιότητες με τον καινούργιο Ελκόμενο που ἔφτασε στη Μονεμβασία ἀπό την Κέρκυρα το 1700. Ἀντίθετα, το εικονογραφικό πρότυπο για τη μορφή της θεοτόκου εντοπίζεται σε δυτικούς πίνακες με παράσταση Σταύρωσης, καθώς και σε χαλκογραφίες που τους αναπαράγουν. Ο συνδυασμός των δύο αὐτῶν θείων μορφῶν σε ενιαία σύνθεση αποτελεί πιθανότατα πρωτότυπη σύλληψη του αγιογράφου, ο οποίος, θέλοντας να τονίσει το θρήνο για το Πάθος και τη θυσία του θεανθρώπου, τις απέσπασε και τις απομόνωσε ἀπό τις ἀντίστοιχες αφηγηματικές παραστάσεις.

3. Σκηνή ἀπό το βίο του αγίου Ἰωάννη του Χρυσοστόμου. Διαστάσεις: 0.425 X 0.287 μ. Μπροστά στην είσοδο μαρὸκ ἐκκλησιαστικοῦ οἰκοδομήματος, εἰκονίζεται ολόσωμος ὁ Ἱεράρχης με πατριαρχικά ἀμφία, κρατεῖ ράβδο και ἀπευθύνεται προς μία αυτοκράτειρα που παριστάνεται κάτω ἀπό μαργαριτοκόσμητο ἀλεξήλιο, σε ἔντονη συνομιλία με αὐτόν. Ἀνάμεσά τους γονατίζει ἕνας ευνούχος, ἐνῶ πίσω ἀπό το Χρυσόστομο διακρίνονται ἕνας διάκονος και δύο μοναχοί. Τὴν κεντρική σκηνή πλαισιώνουν ἡ πολυπληθὴς ἀκολουθία της αὐγούστας και ὀμίλοι στρατιωτῶν με ὄπλα και λάβαρα μπροστά ἀπό κτίρια που ἀποδίδονται με μονοχρωμία. Ἐπάνω, μέσα σε σύννεφα χερουβεῖμ και ἀγγελοὶ κρατοῦν εἰλητό με τη δίγλωσση ἐπιγραφή: Ἐλάλουν ἐν τοῖς μαρτυρίοις σου ἐναντίον Βασιλέων, και ἐπ' ἠσυχνῶμην (sic). Ψαλμ: ριη. / Loquebar de testimoniis tuis in conspectu Regum, et non confundebar. Psalm: 118. Κάτω δεξιά, στο πλακόστρωτο δάπεδο σώζεται ἡ ἐπιγραφή ΠΟΙΗΜΑ: Νου-Πλου: 1748. Ο καλλιτέχνης ταυτίζεται με το γνωστό ἀπό ἀρχαιακές πηγές και ἐνυπόγραφο ἔργο ζωγράφου Νικόλαο Παπανολόπουλο, που ἔδρασε στη Λευκάδα τὴν πρώτη πενήνταετία του 18ου αἰῶνα, συνδεόταν στενά με τους "φράρηδες" του νησιού του και μαρτυρεῖται ὅτι εἶχε σπουδάσει στην Ἰταλία. Ἐπομένως, ἡ χρήση δυτικῶν μοτίβων στην ἀπόδοση της σκηνῆς, καθώς και ἡ δίγλωσση ἐπιγραφή που βοηθᾶει το θεατὴ να ἀντιληφθεῖ σωστά τα δρῶμενα, μπορούν να ἐρμηνευθοῦν ἀπό τὴν παιδεία και το ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον του αγιογράφου. Ἡ παράσταση ἀφηγεῖται το γνωστό ἐπεισόδιο που συνέβη το 403 στην Ἁγία Σοφία κατὰ τὴν τελετὴ της Ὑψώσεως του Τιμίου Σταυροῦ, ὅταν ὁ Πατριάρχης ἀπαγόρευσε στην αυτοκράτειρα Εὐδοξία να εἰσέλθει στο ναὸ ἐξαιτίας των πολλῶν ἀμαρτιῶν της. Ἡ ἀπεικόνιση του γεγονότος αὐτοῦ ἀπό τὴν ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία εἶναι μάλλον σπάνια, ἀν ὄχι μοναδική, στη μεταβυζαντινὴ εἰκονογραφία και ἐντάσσεται σε ἕνα συγκεκριμένο κύκλο παραστάσεων με ἔντονο πηικοδιδασκτικό χαρακτῆρα.

ΝΕΩΤΕΡΑ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΑ ΕΥΡΗΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ
ΤΟΥ ΒΟΛΟΥ

Κατά την διάρκεια των εργασιών εκσκαφής θεμελίων για ανέγερση πολυώροφης οικοδομής στο οικόπεδο Δημ. Σταθόπουλου στον Βόλο, στην οδό Δεληγιώογη 34-36 και Γαλλίας, αποκαλύφθηκε, σε βάθος 3,50 μέτρων από τη στάθμη του δρόμου, αίθριο περίστυλο, που στο κέντρο του φέρει κτιστή οκταγωνική μαρμάρινη φιάλη (κρήνη). Το δάπεδο είναι επίσης μαρμάρινο. Το αίθριο περιβάλλεται από πεσσοστοιχία και κιονοστοιχία. Το άρτιο αποχετευτικό σύστημα εξυπηρετούσε αφ' ενός την τροφοδοσία της κρήνης με ύδωρ, μέσω του αναβρυτηρίου, αφ' ετέρου δε την αποχέτευση των υδάτων.

Από τα άφθονα κινητά ευρήματα (κυρίως αρχιτεκτονικά μέλη) και από την αρχιτεκτονική του μορφή - πολλές ομοιότητες με τα αίθρια των βασιλικών της Συοίας και της Παλαιστίνης που χρονολογούνται στον 4ο αι. μ.Χ. - αλλά και από τα ιστορικά δεδομένα, μπορεί να χρονολογηθεί, χωρίς μεγάλη απόκλιση από την αλήθεια, στον 4ο αι. μ.Χ.

Η σημασία του ευρήματος, εκτός από αρχαιολογική, είναι και ιστορική, διότι ευρέθη στο αστικό κέντρο του Βόλου, θέση για την οποία μέχρι σήμερα δεν ήταν γνωστό ότι κατοικείτο κατά την πρόιμη παλαιοχριστιανική εποχή.

ΓΙΑΝΝΗΣ Α. ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ

ΜΙΑ ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΤΟΥ 16ου αι. ΣΤΟ ΠΟΡΤΙ ΤΩΝ ΘΕΣΣΑΛΙΚΩΝ ΑΓΡΑΦΩΝ.

7 χλμ. Ν.Δ. από το Μουζάκι Καρδίτσας και πάνω στα πρώτα υψώματα των Θεσσαλικών Αγράφων βρίσκεται το χωριό Πορτί. Την ονομασία του, που πρέπει να σημαίνει μικρή ή δευτερεύουσα διόδος, την οφείλει πιθανότατα στη θέση του κοντά στις δύο κύριες διαβάσεις (δερβένια) του Μουζακίου και της Πόρτας (βυζ. Μεγάλες Πύλες) που συνδέουν τη Θεσσαλική πεδιάδα με τις ορεινές περιοχές της Ρούμελης και της Ηπείρου.

Το χωριό έχει 4 ναούς, με παλαιότερο την Κοίμηση που βρίσκεται στο κέντρο του. Αποτελείται από τον παλαιό ναό σε τύπο Ξυλόστεγης βασιλικής, τον νεώτερο νάρθηκα στα δυτικά, παρεκκλήσι του Αγ. Χαλαράμπους ανανεωμένο (1975) νοτιώς του ιερού και νεώτερη επίσης στοά στο υπόλοιπο Ν.τμήμα του ναού και μέρος του νάρθηκα. Ο παλαιός ναός με γεν. εξωτερικές διατάσεις 7,00 X 11,40 μ. παρά την απλότητά του παρουσιάζει ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που τον κάνουν αξιοπρόσεκτο:

- 1) Στον παλαιό ναό υπάρχουν δύο οικοδομικές φάσεις. Στη μία, την αρχική, ανήκουν οι μακροί τοίχοι από το δυτ. άκρο τους μέχρι το τέμπλο περίπου. Είναι εξ ολοκλήρου τούβλινοι και πάχους μόνο 40 εκ. Σε δεύτερη φάση ανήκει το ιερό με τοιχοποιία πάχους περ. 70 εκ. από αργολιθοδομή με διάσπαρτα τούβλα, ενώ η κόγχη εξωτερικά είναι από λαξευτό πουρί. Ο δυτ. τοίχος έχει αφαιρεθεί τελείως.
- 2) Εσωτερικά ο ναός είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες, ενώ στον νότιο τοίχο υπάρχει η επιγραφή της τοιχογράφησης που πραγματοποιήθηκε, με συνδρομή "ΠΑΣΩΝ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ" και "ΧΑΡΙΤΟΥ ΤΟΥ ΡΙΖΟΥ" επί αρχιεπισκόπου (Λαρίσης;) Καλλίστου, δια χειρός "ΕΥΤΕΛΟΥΣ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ". Το έτος έχει σβηστεί. Δεύτερη μεταγενέστερη επιγραφή κάτω από την πρώτη είναι πολύ κατεστραμμένη αλλά αρχίζει με τη λέξη "σταυροπήγιον" ενώ τελειώνει : "επί έτους ΖΡΓ" (πιθανό) δηλ. 1594|5. Δύο εικόνες του τέμπλου φέρουν χρονολογία ΖΡΔ δηλ. 1596, ενώ η εφέστια εικόνα της Κοίμησης είναι του 1641. Στην Πρόθεση γράφει έτος 1804. Έτσι έχουμε μια πρώτη φάση πιθανότατα του 16ου αι. και μία δεύτερη μεταγενέστερη, πιθανόν του 17ου. Είναι άγνωστη η αιτία της κατεδάφισης του αρχικού ανατ. άκρου του ναού.
- 3) Αν η λέξη "σταυροπήγιον" αφορά τον ναό, τότε σημαίνει ότι έχουμε καθολικό μοναστηριού μέσα στο χωριό, ενώ όλα ανεξαιρέτως τα μοναστήρια της περιοχής βρίσκονται έξω απ'αυτά. Εκτός αν υποθέσουμε δημιουργία του οικισμού με αρχικό πυρήνα τη μονή.
- 4) Αν πράγματι πρόκειται για καθολικό, είναι το μοναδικό στην περιοχή στον τύπο της απλής (χωρίς χορούς) Ξυλόστεγης βασιλικής ενώ δεκάδες άλλων καθολικών είναι ναοί θολωτοί και οι περισσότεροι ακολουθούν τον αθωνίτικο τύπο και τις παραλλαγές του. Ο ναός χωρίζεται εσωτερικά με 3+3 ξύλινες κολώνες (20 X 20 εκ.), σε τρία κλίτη που τα πλάτη τους διαφέρουν λίγο σχετικά μεταξύ τους (κεντρικό : 2,01μ. βόρειο : 1,77, νότιο 1,60) πράγμα ασυνήθιστο, που

όμως εξηγείται από το μικρό συνολικό πλάτος του ναού.

- 5) Η οροφή του ναού είναι ξύλινη οριζόντια και πρέπει να ανήκει στη 2η οικοδ. φάση. Το ύψος της οροφής διαφοροποιείται στα κλίτη. Στα πλάγια και σ'ολόκληρο το ιερό είναι 4,10 μ. ενώ στο κεντρικό κλίτος είναι 75 εκ. μεγαλύτερο, οπότε τονίζεται το κεντρ. κλίτος και πλουτίζεται κάπως ο απλός εσωτερικός χώρος. Η ίδια διαμόρφωση συναντάται μόνον στον Αγ. Νικόλαο (1872) του ίδιου χωριού που μιμείται την Κοίμηση.
- 6) Τα μορφολογικά στοιχεία του ναού είναι ελάχιστα : η πεντάπλευρη κόγχη του ιερού εξωτερικά με τυφλά αψιδώματα που πατούν σε λίθινη βάση, ενώ οι 2 μικρότερες κόγχες εγγράφονται στο πάχος του ανατ. τοίχου. Ένα κυκλικός φεγγίτης (oculus) από τούβλο κοσμεί τον Ν. τοίχο. Το στοιχείο είναι ασυνήθιστο στην περιοχή εκτός από τη Μ. Κορώνης. Ίσως προέρχεται από τουρκική επιρροή (τζαμί Οσμάν - Σαχ Τρικάλων). Το τέμπλο διατηρείται ακέραιο αλλά δεν είναι βέβαιο ότι ανήκει στον 16ο αι.

Συμπερασματικά η Κοίμηση στο Πορτί με τις ιδιομορφίες και τα ερωτηματικά που δημιουργεί είναι ένα ασυνήθιστο για την περιοχή μνημείο. Δεν εντάσσεται κατασκευαστικά, τυπολογικά ή μορφολογικά σε κάποιο από τα κυρίαρχα ρεύματα της αρχιτεκτονικής του 16ου αι. που είναι και το ειδικό θέμα αυτού του συμποσίου. Αλλά ακριβώς ίσως γι'αυτό, δείχνει τον πλούτο και την πολυμέρεια της αρχιτεκτονικής παραγωγής του αιώνα τούτου, του "μεγάλου αιώνα" της μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής.

ΧΡΗΣΤΟΣ Ε. ΚΑΤΣΙΜΠΙΝΗΣ

Η ΞΥΛΙΝΗ ΣΤΕΓΗ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ ΤΗΣ ΑΓ. ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ ΤΟΥ ΣΙΝΑ

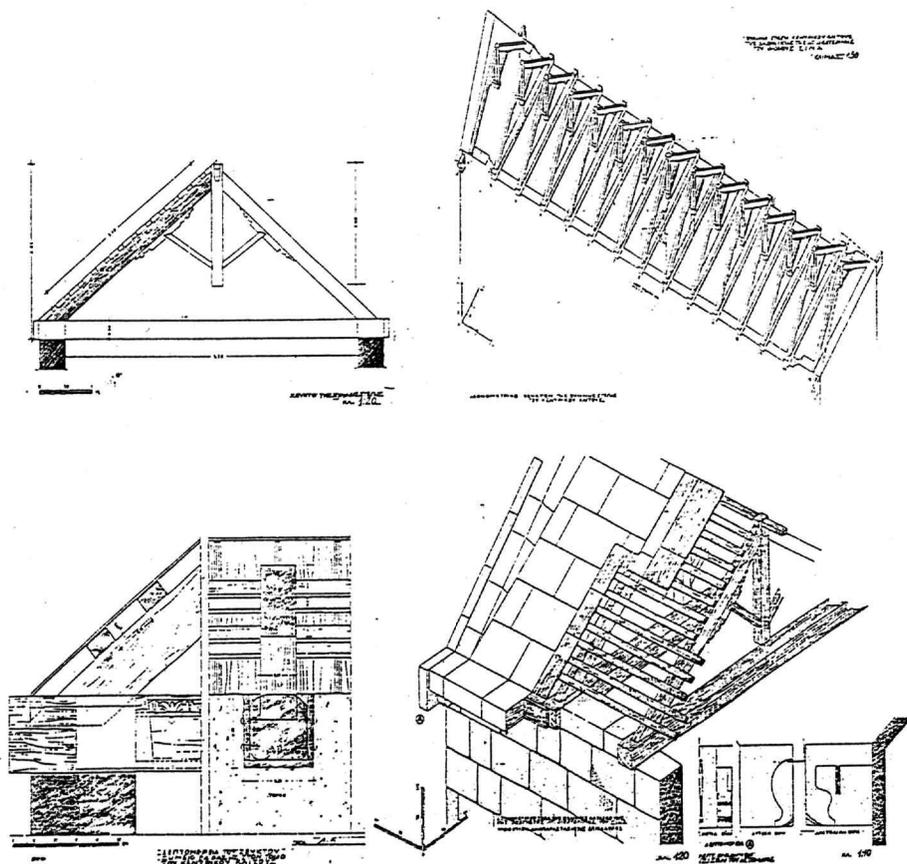
**(ΝΕΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΜΟΡΦΗ ΤΗΣ ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΗΣ ΞΥΛΙΝΗΣ ΣΤΕΓΗΣ
ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΩΝ ΒΑΣΙΛΙΚΩΝ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ)**

Επί Αυτοκράτορος Ιουστινιανού (527-565 μ.Χ) κτίστηκε το τείχος και η Βασιλική της Αγ. Αικατερίνης του Σινά, όπως έτσι ονομάστηκε τον XI αι. Το κτίσιμο των τειχών και της Βασιλικής διήρκεσαν 9 έτη (548-557). Αρχιτέκτονας ήταν ο Στέφανος απ' το Αϊλήσιο (Αϊλά). Το μοναδικό παράδειγμα ξύλινης στέγης της εποχής εκείνης που σώζεται μέχρι σήμερα είναι η ξύλινη στέγη της τρικλίτης Βασιλικής της Αγ. Αικατερίνης.

Πίσω από μια μεταγενέστερη ψευδοροφή του 18ου αι. κρύβεται όλη η μεγαλοπρέπεια της παλαιάς στέγης με την δυναμικότητα της κατασκευής της και την αυστηρή απλότητα του διακόσμου της εποχής εκείνης που ακόμη στοιχεία του σώζονται.

Τα τρία κλίτη της Βασιλικής καλύπτονται από ξύλινες στέγες. Το κεντρικό κλίτος έχει δίρρυχτη στέγη με κλίση 40°, ενώ τα πλάγια κλίτη μονόρρυχτες με κλίση 15°. Η επικάλυψη της στέγης, παλαιότερα ήταν με φύλλα μολύβδου κατασκευασμένα "IN SITU" τελευταία αντικαταστάθηκαν λόγω φθοράς των, με κυματοειδή φύλλα τσίγκου. Η στέγη του Κεντρικού κλίτους καταλήγει σε οριζόντια προεξοχή-πρόβολο, για την απορροή και συγκράτηση της βροχής και του χιονιού. Ας σημειωθεί ότι χιονίζει συχνά λόγω του ύψους των 1535 μ. που βρίσκεται η Ι. Μονή. Το κεντρικό κλίτος έχει 15 ζευκτά, στα πλάγια κλίτη οι μονόρρυχτες στέγες στηρίζονται σε ανάλογους αμείβοντες και φέρουν μεγάλο αριθμό τεγίδων. Στην νότια πλευρά της στέγης μεταξύ του ογδού και ενάτου ζευκτού κατασκευάστηκε ένα παράθυρο φωταγωγός για να ευκολύνει την πρόσβαση στην στέγη απ' έξω αλλά και τον αερισμό της Βασιλικής. Τα ζευκτά του κεντρικού κλίτους βρίσκονται από του δαπέδου έως τον ελκυστήρα σε ύψος 10,72 μ. και έως την κορυφομηκίδα, 13,45μ. το μήκος του ελκυστήρα είναι 6,70. Στους αμείβοντες τοποθετούνται τεγίδες και το σανίδωμα με το υλικό επικάλυψης. Ο ορθοστάτης του ζευκτού έχει δύο αντηρίδες που στηρίζονται με την σειρά τους στην εσωτερική πλευρά του αμείβοντα με την βοήθεια προσθέτου υποθέματος, προσκεφάλου. Ο ελκυστήρας είναι εγκιβωτισμένος με διακοσμημένο κάσμα. Οι τρεις γνωστές επιγραφές που αναφέρονται, στον Ιουστινιανό, την Θεοδώρα και τον Στέφανο, έχουν χαραχθεί στις πλάγιες πλευρές του κασώματος - επένδυση, του ελκυστήρα. Το είδος του ξύλου που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή της στέγης είναι το κυπαρίσσι, ο έλατος και μερικές φορές η φτελιά. Η μακροσκοπική και μικροσκοπική έρευνα που έγινε στο παρελθόν και συνεχίζεται, έδειξε ότι από στατικής πλευράς η στέγη

παρουσιάζει κόπωση με φαινόμενα μετακίνησης των φερόντων στοιχείων σε ορισμένα ζευκτά, η δε κατάσταση του ξύλου επειδή το κλίμα είναι ξηρό, είναι αρκετά στεγνό, με αποτέλεσμα να μειώνονται οι χαρακτηριστικές της αντοχής του. Τέλος ο αερισμός της στέγης επιτυγχάνεται από τα δύο ανοίγματα στα αντίθετα αετώματα των δύο όψεων, ανατολικής και δυτικής, που βρίσκονται στα άκρα του κεντρικού κατά μήκος άξονα της στέγης. Ο αερισμός της στέγης έπαιξε σημαντικό ρόλο στην μέχρι σήμερα διατήρησή της.



ΧΑΡΗΣ ΜΙΧ ΚΟΥΤΕΛΑΚΗΣ

ΙΤΑΛΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ "ΜΑΕΣΤΑ" ΣΕ ΟΡΘΟΔΟΞΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΤΗΝΟΥ

Η εικόνα, αδημοσίευτη μέχρι σήμερα, βρίσκεται στον ορθόδοξο ναό του Αγ. Ελευθερίου Χώρας Τήνου, προερχόμενη πιθανότατα από καθολική Εκκλησία του νησιού ή του Αιγαίου . Οι διαστάσεις της είναι 0,90x0,55x0,04 μ. μαζί με το αυλακωτό πλατύ νεώτερο (;) πλαίσιο . Στο πίσω μέρος φέρει δύο οριζόντιες τρέσσες που συγκρατούν τα δύο φαρδιά σανίδια πάνω στα οποία έγινε η σχετική προετοιμασία για την απεικόνιση του θέματος. Στο μέσον περίπου διακρίνεται κάθετη ρωγή με μικρές απολεπίσεις στα σημεία ένωσης των σανίδων. Η εικόνα (με πολλές επιζωγραφίες) καταρτίστηκε το 1988 και συντηρήθηκε από τοπικό συνεργείο.

Στο κέντρο εικονίζεται η Παναγιά καθισμένη σε θρόνο(ο οποίος μιμείται μαρμάρينو πρότυπο) με γοθτικές απολήξεις και μυτερό ερεισίνωτο, διακοσμημένο με ανεμίζοντα σχηματοποιημένα φύλλα, που απολήγει σε στηθάρια επί του οποίου εικονίζεται ο Χριστός με μακριά μαλλιά και πλούσια πτυχολογία στο χιτώνα, με χρυσό σείριτι. Ο Χριστός ευλογεί με το δεξί και κρατά με τ'αριστερό ανοιχτό ευαγγέλιο.

Το ίδιο πλούσια φοδραρισμένος με μεταξωτό ύφασμα είναι και ο θρόνος στον οποίο κάθεται σε στάση 3/4 η Παναγία με το λευκό λεπτεπίλεπτο πρόσωπο, τη μακρά μύτη, τα ροδαλά μάγουλα , τα μικρά σφιγμένα χείλη , το μεγάλο μέτωπο που μόλις καλύπτεται από το μαφόριο και τη θλιμμένη έκφραση με την οποία ατενίζει τον Χριστό- βρέφος, κρατώντας τον με τα δύο χέρια.

Το έδρανο του θρόνου μόλις που υποδηλώνεται, καθώς ο σχηματοποιημένος χιτώνας της Παναγίας με το χαρακτηριστικό λουλακί χρώμα καταλαμβάνει σχεδόν ολόκληρο τον χώρο καλύπτοντας και τα υποδήματα . Αντίθετα μοιάζει να διολισθαίνει στους ώμους της αφήνοντας να φανεί το ερυθρό κατασάρκιο με τις σχηματοποιημένες κάθετες πτυχές που δημιουργήθηκαν με μπλέ OUTRE-MER, όπως επίσης και ο λεπτός λευκασμένος με "άσπρο του Αγ.Ιωάννη και κόκκινο γαιώδες της Αρμενίας " λαιμός της.

Το ίδιο σχηματοποιημένος είναι και ο χιτώνας του Χριστού, φιαγμένος με φωτεινή όχρα ή κίτρινο "ORPIN", γνήσιο τοσκάνικο χρώμα , που αφήνει να φανεί το καφεκόκκινο (CINABRESE) κατασάρκιο με το πλατύ χρυσό σείριτι στο μέσο του στήθους. Το πρόσωπο του Χριστού κατεστραμμένο απ'το σαράκι ακολουθεί τον ίδιο χρωματισμό μ'εκείνο της Παναγίας.

Η κεντρική αυτή παράσταση της ένθρονης βρεφοκρατούσας Παναγίας

πλασιώνεται εκατέρωθεν από 3 ζεύγη αγίων και δύο ζεύγη αγγέλων γονατισμένων σε παράλληλους με το θρόνο άξονες και σε ισορροπημένη και συμμετρική διάταξη . Η όλη σύνθεση προβάλλεται επί χρυσού βάθους που καλύπτει το πάνω τμήμα της εικόνας περιοριζόμενο από στικτό τόξο. Τα τριγωνικά κενά του πάνω τμήματος γεμίζονται με την απεικόνιση του Ευαγγελισμού με τον άγγελο αριστερά να ευλογεί με το δεξί και να κρατά τρίκλωνο κλάδο με τ'αριστερό, έχοντας μεταξυτό ένδυμα και πτυχολογία της οποίας η παρυφή κατέρχεται ρυθμικά τονίζοντας την κίνηση .

Η Παναγία δεξιά , με λεπτή σιλουέττα και λουλακί κουψό ένδυμα δέχεται με έκπληξη και φόβο την αγγελία, όρθια εμπρός σε πλατύ έπιπλο φοδράρισμένο με πορφυρό ύφασμα, φέροντας το δεξί χέρι στο στήθος.

Η διάταξη των αγίων με το σώμα σε στάση 3/4 και το βλέμμα στραμμένο προς τη δεσπόζουσα μορφή της ένθρονης Παναγίας αποδίδει την αφοσίωση, το σεβασμό και την πρόεπουσα τιμή προς το πρόσωπό Της που τονίζεται ακόμα περισσότερο με τον αίνο που αναπέμπουν οι σεβίζοντες άγγελοι με τα έγκορδα και πνευστά όργανα έχοντας σκηνικό τον έναστρου ουρανό .Ο πρώτος μάλιττα απο δεξιά προτφέρει συμβολικά ναό η εκκλησία με υψηλό πυργόμορφο καμπαναριό. Τα ακριβά ενδύματα με τη μόλις διαφαινόμενη πτυχολογία και τον απαλό ρυθμό, τα ξανθά μαλλιά που σχηματίζουν μπούκλα ψηλά στο μέτωπο και κατασαρώνουν τις παρυφές κατερχόμενα μέχρι τον αυχένα, οι χρωματικές αντιθέσεις και οι εξατομικεύσεις στα χαρακτηριστικά των προσώπων και των ενδυμάτων τους (παρά τις επιζωγραφίσεις) μας επιτρέπουν όχι μόνο ν'αναγνωρίσουμε ποίοι άγιοι της καθολικής εκκλησίας απεικονίζονται, αλλά και να χρονολογήσουμε την εικόνα εντάσσοντάς την σ'ένα κύκλο Ιταλών ζωγράφων, ίσως του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα , με κοινή "γλώσσα"την έμπνευση από την λατρεία της Παναγίας στη Σιέννα ή την Φλωρεντία και γενικότερα την ευρύτερη περιοχή της Τυσκάνης στην περίοδο αυτή.

Μπορούμε ακόμα με μεγάλη πιθανότητα να ταυτίσουμε (χάρη στο θυρεό που καταλαμβάνει το μέσο μεταξύ των αγγέλων) τον αφιερωτή- δωρητή της εικόνας και να ερευνήσουμε τη σχέση του με τη Λατινική Επισκοπή της Τήνου.

ΜΑΡΙΝΑ ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΥ - ΜΥΡΙΑΝΘΕΩΣ

ΤΕΧΝΙΤΕΣ ΓΝΩΣΤΟΙ ΑΠΟ ΕΡΓΑ ΤΟΥΣ ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΣΙΝΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 18ο ΑΙΩΝΑ

Γιά τη μελέτη της αρχιτεκτονικής της Μονής Σινά στους νεότερους χρόνους και ειδικότερα κατά τον 18ο αιώνα ενδιαφέροντα στοιχεία προκύπτουν από την έρευνα της δραστηριότητας επωνύμων τεχνιτών-οικοδόμων. Οι δημοσιευμένες επιγραφές σε γνωστά τους έργα και ορισμένα δημοσιευμένα στοιχεία από το αρχείο της μονής επιτρέπουν μία πρώτη προσέγγιση στο θέμα. Οι τεχνίτες εργάστηκαν κυρίως υπό την προστασία ικανών επισκόπων, όπως ο Νικηφόρος Μαρθάλης ο Γλυκός (1728-1747) και ο Κύριλλος ο Κρης (1759-1790) που ανέχειραν ή ανακαίνισαν κτίρια και ξεκίνησαν φιλόδοξα προγραμματά διακοσμήσεων του Καθολικού και των άλλων παρεκκλησιών της μονής.

Ο πρώτος γνωστός τεχνίτης που εργάστηκε στη μονή Σινά την εποχή αυτή ήταν ο Νασαράλλα από τη Δαμασκό, που κατασκεύασε νέο μαρμάρινο δάπεδο στον κυρίως ναό και στο ιερό του Καθολικού της μονής στα 1715.

Περισσότερα στοιχεία υπάρχουν για τον μοναχό Φιλόθεο από την Προκόννησο που στάλθηκε στο Σινά με φροντίδα του αρχιεπισκόπου Νικηφόρου το 1732, προκειμένου να ανακαίνισει την στέγη του Καθολικού. Στα 1734 ο Φιλόθεος έκτισε στη μονή νέο κτίριο προορισμένο για βιβλιοθήκη. Από τις πηγές γνωρίζουμε ότι στην είσοδο υπήρχε επιγραφή που μνημόνευε τον Φιλόθεο και τον Συμεών. Για τον τελευταίο δεν είναι γνωστά μέχρι στιγμής άλλα έργα του. Ο Φιλόθεος κατασκεύασε αρκετά ξυλόγλυπτα τα οποία παραμένουν μέχρι στιγμής αδημοσίευτα. Είναι επίσης γνωστό ότι ο αρχιεπίσκοπος Νικηφόρος ετελείωσε και εκόσμησε διὰ του μοναχού Φιλοθέου το παρεκκλήσιο των Πέντε Μαρτύρων που βρίσκεται στο κεντρικό πυρήνα της Μονής.

Ο Προκόπιος από την Καισάρεια είναι ο τεχνίτης που σφράγισε με το έργο του το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα στη μονή. Έχει φέρει σε πέρας σημαντικά έργα μαρμαρογλυπτικής και ξυλογλυπτικής. Μερικά από αυτά είναι η κατασκευή του μαρμάρινου δαπέδου στο νάρθηκα και στα πλάγια κλίτη του Καθολικού της Μονής και η κατασκευή μαρμάρινου

εξοπλισμού του Καθολικού όπως άμβωνα, προσκυνηταρίου, θωρακίων τέμπλου, Ιερού Αρτοφορίου, Χωνευτηρίου Αγίας Προθέσεως, εξωτερικής μαρμάρινης θήκης για το λείψανο της Αγίας Αικατερίνας και κιβωρίου, φιάλης Αγιασμού κλπ. Είναι επίσης γνωστό ότι ο Προκόπιος κατασκεύασε μαρμάρινο δάπεδο στην Τράπεζα ενώ άλλα παρόμοια έργα του σε άλλα κτίρια της μονής παραμένουν αδημοσίευστα και άγνωστα. Ακόμη ο Προκόπιος διεκόσμησε τη ξύλινη οροφή του παρεκκλήσιου του Αγίου Γεωργίου στα 1805 το οποίο πρέπει να υπήρξε ένα από τα τελευταία του έργα.

ΕΛΛΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ

ΟΙ ΞΥΛΟΣΤΕΓΕΣ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΣ ΛΕΜΕΣΟΥ.

Η μελέτη αυτή συμπεριλαμβάνει την καταγραφή όλων των εκκλησιών της Μητροπολιτικής περιφέρειας, με κοινό χαρακτηριστικό την διπλή δίκλινη ξύλινη στέγη, με πλακωτά κεραμύδια. Επίσης ιστορική και τυπολογική μελέτη, αποτυπώσεις εκκλησιών, κατασκευαστικές λεπτομέρειες, ιδιομορφίες, και κυρίως τα κατασκευαστικά σχέδια αυτής της πολύ ενδιαφέρουσας στέγης που μπόρεσε να διατηρηθεί μέσα στο χρόνο. Στόχος είναι η ολοκλήρωση αυτής της καταγραφής και μελέτης για τις εκκλησίες όλης της Κύπρου, συμπεριλαμβανομένων και των εκκλησιών στα κατεχόμενα από τον Τουρκικό εισβολέα.

Οι εκκλησίες αυτού του τύπου βρίσκονται κυρίως στη οροσειρά του Τροόδου, στη καρδιά της Κύπρου. Είναι μικρές σε μέγεθος, κατασκευασμένες από πέτρα της περιοχής αναμειγμένες με πηλό, και στίς ψυλότερες βουνοκορφές συνδιασμένες με κομμάτια από κεραμύδι.

Πρωτοεμφανίστηκαν κατά την Φραγκοβυζαντινή εποχή (1191-1571) και η κατασκευή τους συνεχίστηκε μέχρι τον 19ο αιώνα. Για λόγους μάλλον λειτουργικότητας και κλιματολογικών συνθηκών, η απλή μονόκλιτη εκκλησία, μεγαλώνει, δέχεται επιπρόσθετες στοές, και κατά συνέπεια γίνεται δίκλιτη και τρίκλιτη. Η στέγη εξακολουθή να είναι δίκλινη και στηρίζεται πάνω σε αψίδες από πέτρα, ή ξύλινους πεσσούς. Η απουσία των πολλών και μεγάλων ανοιγμάτων δημιουργεί εσωτερικά μια μυστικιστική ατμόσφαιρα, και την ίδια στιγμή προστατεύει από το κρύο και την ζέστη.

Όλη η ξύλινη κατασκευή της στέγης στηρίζεται πάνω στους δύο παράλληλους τοίχους, τον βόρειο και τον νότιο, πλάτους 60-100εκ, δημιουργώντας εσωτερικά μιá πρώτη στέγη η οποία "πετώνεται" με σανίδωμα, και μιá δεύτερη στέγη εξωτερικά, η οποία καλύπτεται από πλακωτά κεραμύδια, αφήνοντας ένα κενό για εξαερισμό του ξύλου. Ενδιάμεσα και περίπου ανά 2.00 -2.50μ. οι καδένες οι οποίες έχουν χρήση ελκυστήρα συγκρατούν τις δύο πλευρές και είναι πάντοτε διακοσμημένες η σκαλισμένες με πουλιά, λουλουδία, γεωμετρικά σχήματα, κλπ. Γενικά όλη η συμπεριφορά τού ξύλου στίς ενώσεις, στη καρίνα και τα κουφώματα είναι πολύ ενδιαφέρουσα.

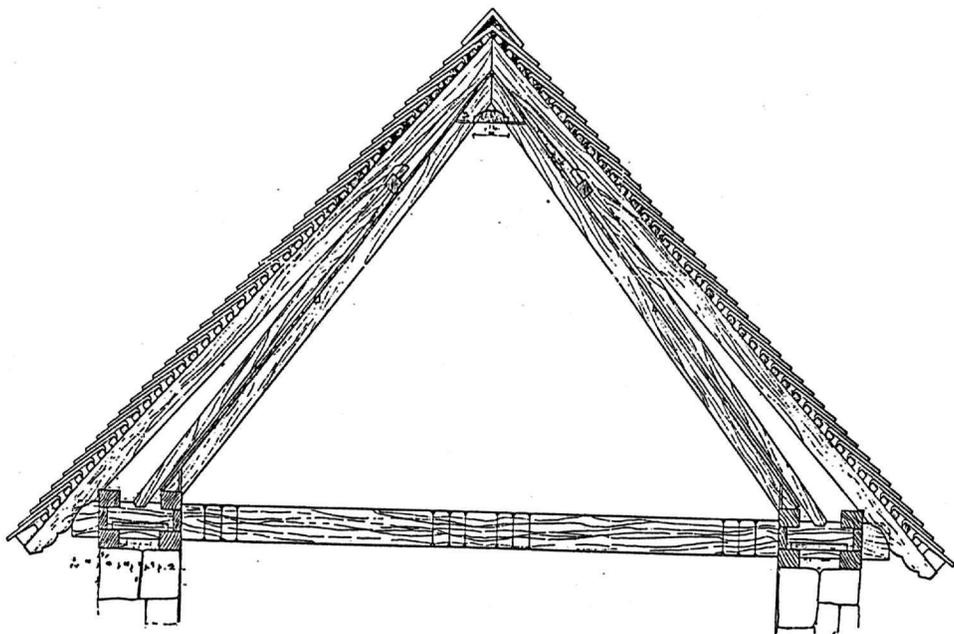
Ενώ η κατασκευή της λιθοδομής αυτών των εκκλησιών είναι πολύ φθηνή και χωρίς καμμιá ιδιαίτερη φαντασία, αντίθετα η κατασκευή της στέγης είναι πολύ δαπανηρή, βαρειά και πάρα πολύ έξυπνη.

Απεριόριστες φαίνεται να ήσαν οι πηγές ξυλείας στη οροσειρά του Τροόδου λόγω των υπογείων πηγών. Η μεγάλη κλίση της στέγης (45 μοίρες) επιτρέπει μόνο την τοποθέτηση των πλακωτών κεραμυδιών που είναι βαρειά και τοποθετούνται 50 κομμάτια ανά τετρ. μέτρο. Κοντά στις εκκλησίες αυτές συχνά συναντούμε φούρνους φτιαγμένους ειδικά για αυτά τα κεραμύδια.

Πολλά τα ερωτήματα που απασχόλησαν τους ειδικούς για οτι αφορά την προέλευση αυτής της ιδιόμορφης στέγης, χωρίς αυτοί να ασχοληθούν όπως φαίνεται με την λεπτομέρεια της κατασκευής. Πρώτος ο ρώσος μοναχός Basill Brasky το 1734, ακολούθησαν ο G. Jeffrey, D. Talbot Rice, G. Millet, A. Ορλάνδος, Π. Βοτοκόπουλος, Α. Ι. Στυλιανού,...

Ο αγαπητός μου καθηγητής prof. Jusseppe Zander που τώρα δεν βρίσκεται στη ζωή, διατύπωσε μιá καινούργια θεωρία βασισμένη στη μεγάλη ομοιότητα της κατασκευής της στέγης με των πλοίων. Εξ'αλλου η Κύπρος την περίοδο των Σταυροφοριών ήταν φημισμένη

για τα μεγάλα της ναυπηγεία και ίσως να οφείλεται σ'αυτούς τους έμπειρους μαστόρους των πλοίων, η διάδοση της κατασκευής αυτής. Η κοινή ορολογία επίσης που χρησιμοποιείται, αποτελεί ένα ξεχωριστό κεφάλαιο για μελέτη, όπως π.χ. la pavana, la carena,.. είναι στοιχεία κοινά τα οποία βασίζονται ίσως στη συμβολική πτυχή της θρησκείας μας. Στο πηδάλιο των Ιερών Κανόνων μιας Αγίας Καθολικής των Ορθόδοξων Αποστολικής Εκκλησίας γίνεται ο συσχετισμός της Εκκλησίας του Χριστού με ένα πλοίο, όπου καρίνα είναι η Ορθόδοξος πίστις, δοκοί και σανίδες, τα δόγματα της πίστεως, ιστός ο Σταυρός, πηδάλιο η Βίβλος...
ή ακόμη το καράβι του Νώε...
ή απλά η πρώτη "στέγη" μετά απο ένα πολυήμερο ταξίδι στη θάλασσα με μια βάρκα...στη φαντασία του παραμυθιού David Copperfield...



ΛΑΤΙΑ ACBERACU - ΨΕΙΓΑΡΤΑΑ

Ανασκαφή Βυζαντινού ναού μέσα στο Κάστρο του Πλατεβόνα

Το 1989, έπειτα από δοκιμαστική ανασκαφική έρευνα εντοπίστηκε η ανατολική πλευρά ναού, σε επαφή σχεδόν με την ΒΑ πλευρά του τείγους, στο εσωτερικό του Κάστρου του Πλατεβόνα. Κατά την πρώτη ανασκαφική περίοδο αποκάλυψεθη : 1.οτι το κτίριο είχε δύο τουλάχιστον οικοδομικές φάσεις 2. οτι στην διακόσμηση και το χτίσιμό της νεώτερης φάσεως είχαν χρησιμοποιηθεί μεσοβυζαντινά γλυπτά 3.από τις σωζόμενες "κατά γύρον" τοιχογραφίες και τα έρθονα σπαραγματα διαπιστώνεται ότι είχε τοιχογραφηθεί δύο φορές. και τέλος 4. οτι την νεώτερη οικοδομική φάση μπορούμε να την τοποθετήσουμε στον 1ου-17ο αιώνα.

Το 1990 συνεχίσθηκε η ανασκαφή και ολοκληρώθηκε η αποκάλυψη του κτιρίου. Ήγιναν οι εξής διαπιστώσεις: 1. ο ναός στην παλαιότερη φάση του, που ίσως δεν υπήρξε και η τρίτη, ήταν τοίχιλος με τρίπλευρη κάγχη ιερού. Αργότερα η ύψωση κιονοστοιγία καταδείχθηκε και η νότια εντοιχίστηκε σε τοίχο που χώρισε τον ναό από το νότιο κλίτος του. 2.Ετα οικοδομικό υλικό της νεώτερης φάσεως έχουν χρησιμοποιηθεί και παλαιοχριστιανικά γλυπτά αλλά και βυζαντινά με έξαιρετικό ενδιαφέρον, που φαίνεται να συνδέονται με νομίσματα αλλά και στοιχεία της αρχιτεκτονικής της παλαιότερης φάσεως του κτιρίου.

Τα στοιχεία που προσφέρουν οι ανασκαφικές αυτές έρευνες συμβάλλουν στην διαμόρφωση νέας εικόνας της ιστορίας του Κάστρου του Πλατεβόνα, κυρίως σχετικά με την ίδουσή του και την χρήση του κατά τα χρόνια της Τουρκοκρατίας.

Οι έρευνες στο εσωτερικό του κάστρου θα συνεχισθούν παράλληλα με τις αναστηλωτικές εργασίες και ελπίζουμε οτι νέα στοιχεία θα έρθουν να ολοκληώσουν την πρώτη αυτή εικόνα.

ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΣΤΟΝ ΠΛΑΤΑΝΕ ΣΕΛΙΝΟΥ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ ΧΑΝΙΩΝ

Η εκκλησία του Αγίου Δημητρίου στον Πλατανέ Σελίνου είναι από τις σημαντικότερες της εποχής της όχι μόνο στα Χανιά. Μικρό καμαροσκέπαστο δωμάτιο μήκ. 5,60, πλ. 2,80 και ύψους 3,20 μ. έχει υποστεί ελάχιστες μετατροπές και είναι η μοναδική εκκλησία του σχεδόν εγκαταλελειμμένου σημερα χωριού. Κατά την κτητορική επιγραφή, που σώζεται ελάχιστα σήμερα, η εκκλησία κτίστηκε από τρία μέλη της ίδιας οικογένειας, από τα βαπτικά ονόματα των οποίων διαβάζεται εκείνο του "Κώστα μοναχού του Καρβούνη". Οι τρεις ευσεβείς αυτοί δωρητές κάλεσαν έναν από τους πιο πρωτότυπους αγιογράφους να ιστορήσει στα 1372/3 την εκκλησία του χωριού των. Οι τοιχογραφίες της εκκλησίας σώζονται μέτρια. Στην αψίδα εικονίστηκαν ο Παντοκράτορας και τέσσερεις συλλειτουργούντες Ιεράρχες, δεξιά και αριστερά του Αμνού* Νικόλαος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Βασίλειος, Αθανάσιος. Πάνω από την αψίδα εικονιζόταν το Μανδήλιο και χαμηλότερα ο Ευαγγελισμός και δύο δίδυμοι. Σώζεται ο Γαβριήλ. Ολόκληρο το ανατολ. μισό της καμάρας, εκτός μιας μικρής ζώνης, όπου εικονίζονται οι Προφήτες Δαβίδ και Ζαχαρίας, Βόρεια, ο Σολωμών και ο Μωσής, νότια, κατέχει η Ανάληψη, ημικυκλικά. Στο σφενδόβιο εικονιζόταν οι Άγιοι Δέκα, από τους οποίους σώζονται δύο. Στο δυτικό μισό της καμάρας ιστορήθηκαν, νότια, η Γέννηση, η Υπαπαντή και η Έγερση του Λαζάρου, βόρεια, η Βάπτιση, η Βασιφόρος, ο Θρήνος και η εις Άδου Κάθοδος. Σαμψά στους τοίχους, αρχίζοντας από ανατολικά, εικονίστηκαν Ιεράρχες, δύο στο βόρειο τοίχο, τρεις στο νότιο, δεν σώζονται όμως παρά ελάχιστα. Ακολουθούν στο νότιο τοίχο ο Μιχαήλ φύλαξ, δύο άγιοι κατεστραμμένοι από το σύγχρονο παράθυρο και οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, Αντώνιος και Ονούφριος, στο βόρειο τοίχο ο Άγιος Δημήτριος, έφιππος να λογχίζει το Δύαιο, ντυμένο φράγκικα, και τέσσερεις όρθιοι Άγιοι* Θεόδωρος, Νέστωρ, Προκόπιος και Μηνάς. Δείπει ο άγιος Γεώργιος, μοναδική, όσο ξέρω, περίπτωση για κρητική εκκλησία. Στο δυτικό τοίχο, πάνω από την είσοδο εικονιζόταν η Σταύρωση, βόρεια της πόρτας ο Άγιος Ζωσιμάς με την Μαρία την Αιγυπτία και πάνω από αυτούς η κτητορική επιγραφή, νότια δε της θύρας δύο Άγίες, χωρίς όνομα σήμερα.

Ο αγιογράφος της εκκλησίας του Πλατανέ ανακεφαλαιώνει και ολοκληρώνει τις αναζητήσεις των κρητικών αγιογράφων από το 1330 περίπου και ύστερα. Εγκαταλείπει ως ένα βαθμό την εμπρεσιονεστική φωτεινή ζωγραφική των παλαιότερων του αγιογράφων, προτιμά τους βαθείς τόνους και τα στίλβνα σαν γυαλί χρώματα συνήθως. Οι προπλασμοί είναι βαθείς καστανοί, τα σαρκώματα επίσης ή πρασινόφαια, δουλεμένα με φωτοσκίαση, τα φώρα άλλοτε μακρές λεπτές γραμμές, άλλοτε κοντές κατά συστάδες, άλλοτε κηλίδες,

τεχνικές, που βρίσκομε σε σύγχρονες με την εκκλησία μας εικόνες. Πράγματι, σαν εικόνες είναι δουλεμένος ο Παντοκράτορας, ο Μιχαήλ-Φύλαξ, ο Αντώνιος και μια Άγία του δυτ. τοίχου. Άλλες πάλι μορφές δουλεύονται με φωτισμένη και ιμπρεσιονιστικά, με πρασινοφαιούς τόνους και μεγάλη λεπτότητα, όπως π.χ. ο Νικόλαος, ο Δημήτριος, ο Μηνάς. Ο αγιογράφος όμως δείχνει μια μεγάλη αγάπη στις αντικλασικές, εξπρεσιονιστικές μορφές, όπως είναι αρκετές μορφές στην Ανάληψη, ο Γαβριήλ, η Μαρία στη Γέννηση και ο μοναδικός Άγιος Κων-νος. Μια πολύ ενδιαφέρουσα και πρωτότυπη ομάδα αποτελούν οι Αθανάσιος, ο Άγγελος στο νότιο ημικόριο, οι άγγελοι, που φέρουν τη δόξα και ο Σίμων στην Ανάληψη. Οι μορφές αυτές δουλεύονται φωβιστικά, όπως ο ζωγράφος λατρεύει τα έντονα χρώματα και τα χρησιμοποιεί, πολλές φορές αυθαίρετα, πλακάτα κατάπολύ πρωτότυπο τρόπο σε μια προσπάθεια να ανταποκριθούν σε διακοσμητικούς και συναισθηματικούς σκοπούς, για να τονιστεί η συναισθηματική φόρτιση. Το πλακάτο χρώμα με μια κυβιστική αντίληψη χρησιμοποιείται και στα ενδύματα δίπλα δίπλα με ενδύματα που δουλεύονται κλασικά ή ιμπρεσιονιστικά, με βαθιές γεωμετρικές πτυχές και χρώματα σε φωτεινούς τόνους και φυσική διαβάθμιση. Απ' όλα αυτά φαίνεται ότι ο αγιογράφος πειραματίζεται, εκείνο όμως, που είναι βέβαιο, είναι ότι οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στον Πλατανέ αποτελούν ανακεφαλαίωση των αναζητήσεων μιας γενικής κρητικών αγιογράφων και ανοίγει το δρόμο για την επόμενη γενιά.

Ο ζωγράφος αυτός παράλληλα εκφράζεται μόνο με την ανθρώπινη μορφή. Οι μορφές του άλλοτε ήρεμες και γαλήνιες, άλλοτε ζωηρά κινημένες, μερικές φορές αδικαιολόγητα, π.χ. στο θρήνο, μοιάζουν να χορεύουν μέσα σε συνθέσεις ολιγοπρόσωπες, απλές, με μικρό βάθος, όπου ο τοπιογραφικός και αρχιτεκτονικός διάκοσμος παίζει εντελώς δευτερεύοντα ρόλο. Όλα τούτα δείχνουν μια διάθεση επιστροφής σε παλαιότερα πρότυπα και μια προτίμηση για ένα λαϊκότερο ύφος. Μια επαφή με το Μυστρέ και κυρίως τον ζωγράφο της θεάς Δειτουργίας της Περιβλέπτου είναι πιθανή, όμως από το κρητικό, επαρχιακό μνημείο λείπουν ο ποιητικός εξπραγματισμός, το ειδυλλιακό στοιχείο κλασικής καταγωγής και το αριστοκρατικό ύφος. Η τέχνη του αγιογράφου του Πλατανέ συναντά και σε πάνω από δέκα κρητικά μνημεία, που ξέρω σ' ολόκληρη την Κρήτη και φτάνουν ως το 1400 περίπου, εστω κι αν λείπουν οι τολμηρές επινοήσεις του αγιογράφου του Πλατανέ. Μια σύντομη παρουσίαση της εκκλησίας έχω ήδη δημοσιεύσει στα ΧΑΝΙΑ 1985, την ετήσια έκδοση του Δήμου Χανίων, σ. 78-90.

ΣΤΑΥΡΟΣ Β. ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ

Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΣΤΟΥΣ ΠΑΡΑΜΕΡΙΤΕΣ ΕΥΒΟΙΑΣ

Ο ναΐσκος του Αγ. Ανδρέα στο νεκροταφείο του μικρού χωριού Παραμερίτες της Κεντρικής Εύβοιας δεν είναι εντελώς άγνωστος στην επιστήμη. Εξ αιτίας, ωστόσο, των μεταγενεστέρων επισκευών που έχουν αλλοιώσει σε μεγάλο βαθμό το μνημείο και της ελλείψεως αποτυπώσεως του έχουν γίνει κατά καιρούς σοβαρές παρανοήσεις σχετικά με τον αρχιτεκτονικό τύπο και την χρονολόγησή του.

Στην σημερινή του μορφή ο ναΐσκος παρουσιάζεται εξωτερικά ως βαρύ, χαμηλό και αδιάρθρωτο κτίσμα. Οι εξωτερικές του διαστάσεις είναι 5,80 x 6,10 μ. Στην ανατολική του πλευρά εξέχει μια μόνο τρίπλευρη κόγχη ιερού. Απλής μορφής δίριχτη στέγη με αποτετμημένο το ανατολικό της αέτωμα το καλύπτει ολόκληρο.

Σε πλήρη αντίθεση με το εξωτερικό, το εσωτερικό του ναού παρουσιάζεται εξαιρετικά πλούσιο. Οι τοίχοι είναι διαρθρωμένοι με παραστάδες. Τέσσερις κίονες με τεκτονικά κιονόκρανα φέρουν τυπική για σταυροειδείς εγγεγραμμένους ναούς θολοδομία: οι κεραίες του σταυρού καλύπτονται με ημικυλινδρικούς θόλους και τα γωνιακά διαμερίσματα με φουρνικά. Μόνο στην θέση του τρούλλου και του ημικυλινδρικού θόλου της ανατολικής κεραίας, που έχουν καταρεύσει, η στέγη είναι διαμορφωμένη με πλάκα απο σκυρόδεμα. Η είσοδος στο ναό γίνεται μέσω τοξωτής θύρας που ανοίγεται στον δυτικό του τοίχο. Ο φωτισμός του γίνεται από το ορθογώνιο παράθυρο του νότιου τοίχου και το μονόλοβο της κόγχης του ιερού. Το τέμπλο του ναού είναι χτιστό και το δάπεδο του απο σκυρόδεμα.

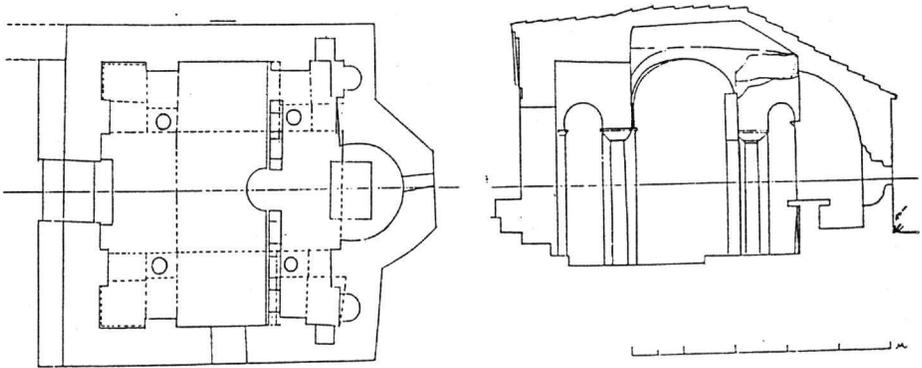
Είναι προφανές ότι η σημερινή μορφή του ναΐσκου των Παραμεριτών είναι αποτέλεσμα διαφόρων νεωτέρων επεμβάσεων σε ένα παλαιότερο κτίριο. Η αναπαράσταση των βασικών στοιχείων της αρχικής μορφής του ναού είναι, ως ένα βαθμό, δυνατή. Η πλήρης, όμως, εξαφάνιση ή η προχωρημένη καταστροφή επι μέρους μορφολογικών του στοιχείων, όπως ο τρούλλος, το δίλοβο αρχικά παράθυρο του ιερού, η δυτική θύρα και, καθιστά αδύνατη την πλήρη γραφική του αποκατάσταση. Οι σημαντικότερες από τις νεώτερες επεμβάσεις, εκείνες που έδωσαν στο μνημείο την σημερινή του μορφή, είναι η μερική ανακατασκευή τμημάτων των εξωτερικών τοίχων και η κατασκευή της ενιαίας δίριχτης στέγης του. Αυτές χρονολογούνται με επιγραφή στα 1880.

Ο αρχικός ναΐσκος ανήκει στον γνωστό, αλλά όχι ιδιαίτερα διαδεδομένο στην Ελλαδική Σχολή τύπο, των απλών τετρακλιονίων σταυροειδών εγγεγραμμένων. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός της κανονικής διαρθρώσεως των τοίχων του με παραστάδες, πράγμα σπανιότατο στους ελλαδικούς σταυροειδείς και μάλιστα του μεγέθους του Αγίου Ανδρέα.

Απο μορφολογικής απόψεως παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν μόνο στην τοιχοποιία του ναΐσκου. Όλοι οι τοίχοι του μνημείου, με την εξαίρεση της κόγχης του ιερού που είναι χτισμένη με το πλινθοπερίκλειστο σύστημα δομής, έχουν κατασκευασθεί με την αρκετά συνηθισμένη κατά τον 12ο και 13ο αιώνα εκλεπτυσμένη αργολιθοδομή με οριζόντια τούβλα. Περιορισμένης εκτάσεως κεραμοπλαστικός διάκοσμος αποκουφίζοντα και έγκοπτα τούβλα που έχουν τον χαρακτήρα αναλόγων παραδειγμάτων του 12ου αιώνα υπάρχει στην κόγχη του ιερού.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ο επίσης χαρακτηριστικός της γλυπτικής του 12ου αιώνα γλυπτός διάκοσμος του ναού που περιλαμβάνει την διακόσμηση των κυρίων όψεων των τεσσάρων κιονοκράνων και του επιθήματος του αμφικιονίσκου του διλόβου παραθύρου του ιερού.

Η κακή κατάσταση διατηρήσεως του αρχικού ναΐσκου του Αγίου Ανδρέα έχει ως αποτέλεσμα την απώλεια πλήθους σημαντικών στοιχείων που θα βοηθούσαν σε μίαν ακριβέστερη χρονολόγηση και μια καλύτερη αξιολόγηση του. Παρά ταύτα είναι σαφές ότι ο ναΐσκος των Παραμεριτών αποτελεί ένα ακόμη ενδιαφέρον μνημείο του 12ου αιώνας. Η σημασία του οφείλεται κυρίως στην γλυπτική που διατηρεί καθώς και στην πλούσια αρχιτεκτονική διάρθρωση του εσωτερικού του χώρου, πράγματα που εκπλήσσουν αν ληφθεί υπ' όψιν το εξαιρετικά μικρό μέγεθος του. Και τα δύο φανερώνουν υψηλές προθέσεις απο μέρους των κτιτόρων του, μελών, ενδεχομένως, της τοπικής αριστοκρατίας.



ΕΥΘΥΜΙΟΣ ΙΩΑΝ. ΜΑΣΤΡΟΚΩΣΤΑΣ

ΑΓΝΩΣΤΟΙ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΑΙ ΒΑΣΙΛΙΚΑΙ ΕΙΣ ΤΑΣ ΕΠΑΡΧΙΑΣ ΛΕΒΑΔΕΙΑΣ
ΚΑΙ ΠΑΡΝΑΣΣΙΔΟΣ

I. ΕΠΑΡΧΙΑ ΛΕΒΑΔΕΙΑΣ

Βασιλική Φωκικού

Παραπλεύρως άριστερά τής διαπλατυθείσης σήμερα άρχαίας όδου Δαυλίδος (Δαυλίας) - Δελφών και εις άπόστασιν 1500 μ. περίπου από τών καταστημάτων, όπου ή τακτική 10λεπτος στάσις τών λεωφορείων Δελφών-Άθηνών, έχουν άναγνωρισθή τά έρείπια του Φωκικού, του Βουλευτηρίου τών Φωκέων.

Οι υπερέχοντες του έδάφους τοίχοι άρχαίων οικοδομημάτων είχαν διαλυθή και οι λίθοι τεμαχισθή και συγκεντρωθή εις δύο μεγάλους σωρούς ή είχαν τοποθετηθή εις τά όρια τών άγρών σχηματίζοντας τοίχους. Ένεπίγραφοι κυρίως λίθοι μετεφέρθησαν εις τό Μουσείον Χαιρωνείας (1960). Πρό 10ετίας οι σωροί τών λίθων είχαν άπομακρυνθή, αλλά υπήρχον έπιφανειακώς είργασμένοι λίθοι. Μεταξύ αυτών υπήρχον και κιονίσκοι διαχωριστικοί παραθύρων παλαιοχριστιανικής βασιλικής. Πρό 3ετίας είχαν άποκομισθή.

II: ΕΠΑΡΧΙΑ ΠΑΡΝΑΣΣΙΔΟΣ

1) Βασιλική Βίνιανης - Σεγδίτσας

Ός νέος Έπιμελητής είχαν έπισκεφθή τον μεταπολεμικόν οικισμόν Βίνιανη του χωριού Σεγδίτσα-Προσήλιον προς έξέτασιν νεοευρεθέντος άρχαίου. Ήτο έπίθημα κιονοκράνου παλαιοχριστιανικής βασιλικής. Ή μεταφορά του εις τό Μουσείον Δελφών ήτο αδύνατος, έπειδή δέν υπήρχε άμαξιτή όδός. Μετά τήν μετάθεσιν από τούς Δελφούς δέν μου έδόθη ή εύκαιρία νά επανέλθω.

Πρό όλίγων έτών έπεχείρησα έπιτόπιον έξέτασιν χωρίς αποτέλεσμα. Ό ύποδείκτης δέν ζή πλέον. Ή έρευνα θά συνεχισθή.

2) Βασιλική Χρισσοϋ

Εις πίνακα του ζωγράφου Williams εικονίζεται γενική άποψις του χωριού Χρισσό από Α. Εις πρώτον έπίπεδον άπεικονίζονται οι ήμικυκλικαί άψίδες του Ιερού δύο έκκλησιών, τής μιās παραπλεύρως τής άλλης. Ή στέγη και τών δύο έχει καταπέσει καθώς και οι τοίχοι του σηκοϋ, ή περιοχή είναι σεισμόπληκτος.

Του προς βορράν ναοϋ ή άψίς είναι διθολική και φέρει τριλοβον παράθυρον.

Τοῦ πρὸς νότον ναοῦ ἀνήκει εἰς τόξον κύκλου μεγαλυτέρας ἀκτί-
νος καὶ οἱ τοῖχοι εἶναι παχύτεροι. Ἐκατέρωθεν τοῦ παραθύρου εἶναι
προσκεκολλημένα ἀνά μίαν ὀρθογώνιος ἀντηρὶς σωζομένη καθ' ὅλον τὸ
ῦψος. Ἀνήκει δηλ. ἡ ἀψὶς εἰς παλαιοχριστιανικὴν βασιλικὴν.

Οἱ ναοὶ ἔχουν ἐντοπισθῆ εἰς θέσιν Στ' Ἀλώνια. Τὸ πρὸς Δυσμῆς
τιμῆμα των ἔχει καταστραφῆ κατὰ τὴν κατασκευὴν τῆς ἀμαξιτῆς ὁδοῦ
Χρισσοῦ-Δελφῶν. Τὰ ὑπέρνω τῆς ἐπιφανείας τοῦ ἐδάφους τμήματα τῶν
τοιχῶν ἔχουν κατεδαφισθῆ διὰ τὴν κατασκευὴν νεωτέρου ναοῦ γνωστοῦ
ὡς Στίς Παναγιές, ὃ ὁποῖος βαίνει ἐπὶ τοῦ ναοῦ μέ τὴν διθολικὴν
ἀψίδα. Ὑπὸ τὴν ἀψίδα τοῦ νεωτέρου μόλις ἐξέχει, περὶ τὰ 5 ἑκατ.,
ἡ ἀψὶς τοῦ ναοῦ μέ τὴν διθολικὴν ἀψίδα. Πιθανῶς ἡ Βασιλικὴ θὰ δια-
σώζεται ἐν θεμελίους.

3) Βασιλικὴ Ἰτέας

Τὸ 1930 περίπου κατὰ τὴν ἐκσκαφὴν τῶν θεμελίων τοῦ Δημοτικοῦ
Σχολείου εἰς τὸ ἀνατολικὸν ἄκρον, τότε, τῆς κωμοπόλεως εἶχεν εὑ-
ρεθῆ θωράκιον τοῦ φράγματος τοῦ πρεσβυτερίου, τὸ ὁποῖον ἀπόκειται
εἰς τὸ Μουσεῖον Δελφῶν. Οὐδέποτε διενεργήθη ἀνασκαφή.

4) Βασιλικὴ παρὰ τὴν Ἰτέαν

Εἰς χῶρον τῆς περιφερείας Ἰτέας εἶχον ἀνευρεθῆ ἐπιφανειακῶς
χρυσοῦν καὶ δύο χαλκᾶ νομίσματα βυζαντινά τοῦ 7ου αἰ. Ἐπειδὴ
μαρτυρεῖται ἡ ὑπαρξίς ναοῦ εἰς τὴν ἰδίαν θέσιν τὸν 17ον αἰ. καὶ
δι' ἄλλους λόγους εἶχον καταλήξει εἰς τὸ συμπέρασμα, ὅτι ὑπῆρχε
καὶ βασιλικὴ.

Μετά τὸ 1982 ὅμως καὶ πιθανῶς περὶ τὸ 1986 ἐγινε λαθρανασκαφὴ
εἰς πολλά σημεῖα εἰς τὸν χῶρον. Εἰς δύο μεγάλα ὀρύγματα, 1X6X12 μ.
περίπου τὸ ἓν καὶ 1X4X6 μ. περίπου τὸ ἄλλο, τὰ ὁποῖα ἔχουν ἀφεθῆ
ἀνάλυπτα, ἔχουν διαλυθῆ ὅλοι οἱ τοῖχοι ἀρχαίων κτηρίων. Εἶναι ὀ-
ρατὸν τμήμα μικρὸν παρὰ τὸ τόξον παραθύρου τῆς βασιλικῆς, καθὼς
καὶ μεγάλο ἀπότμημα μαρμαρίνου ἐπιθήματος διαχωριστικοῦ κιονίσκου
παραθύρου, πιθανῶς. Ὀλίγα ἐπιφανειακὰ ὄστρακα ἐκ τῆς λαθρανασκα-
φῆς: προῖστορικόν, κλασσικὰ, παλαιοχριστιανικόν, βυζαντινά, σλαυ-
κόν, ἐνετικόν νόμισμα.

Νεκροταφεῖον παρὰ τὴν Ἰτέαν ἴσως εἶναι καὶ παλαιοχριστιανικόν.

Μαρία Μαυροειδή

Παρατηρήσεις στις παραστάσεις της πλάκας T.95 του
Βυζαντινού Μουσείου

Στη μαρμάρινη πλάκα T.95 της Συλλογής των γλυπτών του Βυζαντινού Μουσείου, από τη Νάξο, παριστάνονται σε κατακόρυφη διάταξη επάνω η Φυγή στην Αίγυπτο και κάτω η Γέννηση, που χωρίζονται από την κυματοειδή λάξευση του μαρμάρου. Από τη σκηνή της Φυγής σώζεται μικρό τμήμα, η σκηνή της Γέννησης διατηρείται ολόκληρη.

Μαρμάρινη πλάκα από τον Άγιο Μάρκο της Βενετίας, 13ου αι., που μιμείται παλαιοχριστιανικά πρότυπα, φέρει τις ίδιες παραστάσεις (Φυγή στην Αίγυπτο και Γέννηση) στις αντίστοιχες θέσεις και βοηθεί στην ταύτιση της άνω σκηνής.

Ο συνδυασμός Γέννησης - Φυγής στην Αίγυπτο δεν απαντά σε γλυπτά 4ου-5ου αι. Στα σωζόμενα έργα, καλύμματα σαρκοφάγων κυρίως του 4ου αι., καθώς και σε ελεφαντοστά του 5ου αι. η Γέννηση συνδυάζεται με την προσκύνηση των Μάγων. Η παράσταση της Γέννησης στην πλάκα του Βυζαντινού Μουσείου αποτελεί το αρχαιότερο γνωστό παράδειγμα στον ανατολικό χώρο. Σκηνή λιτή, με τον εσπαργανωμένο Χριστό σε υψηλή τραπεζοειδή φάτνη, και τα δύο ζώα να σκύβουν επάνω του, χωρίς τη μορφή της Παναγίας, πλαισιώνεται από δύο δέντρα, διαφορετικά μεταξύ τους, που ταυτίστηκαν το αριστερό με κωνοφόρο και φοίνικα, το δεξιό με δρύ και ελιά. Το αριστερό δέντρο είναι όμοιο με τα κωνοφόρα που απαντούν σε πλάκες του 3ου αι., αφιερωμένες στη λατρεία της Κυβέλης καθώς και σε σαρκοφάγους της ίδιας εποχής με τη σημασία της διαιώνισης της ζωής και της αθανασίας. Λίγα είναι τα παραδείγματα κωνοφόρων σε χριστιανικά έργα, πιθανώς με την ίδια σημασία. Το δεξιό δέντρο, με μεγάλα φύλλα που φέρουν οπές τρυπανιού και ακαθόριστους καρπούς, απαντά, παράλληλα με κωνοφόρα σε σαρκοφάγο με ποιμενική παράσταση του τέλους του 3ου αρχών 4ου αι. Από τα φύλλα θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί παράσταση αμπέλου,

που εκφράζει την ανθρωπίνη φύση του Χριστού και που σύμφωνα με την ερμηνεία του 84.Ι2 ψαλμού "έφυτεύθη έν τῇ γῆ, ἵνα έκριζωθῆ ἢ διά τόν 'Αδάμ γενομένη κατάρρα". Τα φύλλα θα μπορούσαν να θεωρηθούν και φύλλα συκῆς, ανάλογα με του δέντρου των πρωτοπλάστων, όπως παριστάνεται σε σαρκοφάγους του 4ου αι. Διαβάζομε στον Μεθόδιο " καί τά τέκνα Σιών χαίρετε καί εύφραίνεσθε επί Κυρίῳ Θεῷ υμῶν, διότι ἔδωκεν ὑμῖν βρωσιν εἰς δικαιοσύνην ἄμπελον καί συκῆν δέντρα, καρπούς εἰς δικαιοσύνην βλαστήσαντα τοῖς τέκνοις της νοητῆς Σιών, τάς ἔμπροσθεν νομοθεσίας καλῶν, ἃ μετά την ἑνανθρώπησιν ἔκαρποφόρησαν τοῦ λόγου...".

Ο γλύπτης της πλάκας T. 95 ακολούθησε αρχαία πρότυπα. Η διάρθρωση των σκηνών με τη δημιουργία εδάφους ελαφρά ανώμαλου, το φυσικό περιβάλλον που τονίζεται και από την παρουσία των δέντρων, η τραπεζοειδής φάτνη και η αφαιρετική αντίληψη στην απόδοση των δύο ζώων μαρτυρούν το πνεύμα της αρχαιότητας.

Η πλάκα θα μπορούσε να χρονολογηθεί στο τέλος του 4ου αιώνα.

ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΕΣ ΘΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΗΣ ΕΠΑΡΧΙΑΣ ΠΑΤΡΩΝ

Παλαιοχριστιανικές βασιλικές, χριστιανικά κοιμητήρια και ένδειξεις οικιστικών εγκαταστάσεων της Πρωτοβυζαντινής περιόδου έντοπίστηκαν στη "χώρα Πατρών" (Καμενίτσα, Κάτω Ροΐτικα, Σκιδεσσα Μποζαΐτικων), στην πόλη και χώρα της Δύμης (Κάτω Άχαγιά, χ. Δράγανο ή Πετροχώρι), στην περιοχή της αρχαίας πολίχνης των Φαρρών (Μέντζαινα), στο χωριό Γουρζούμια και μέσα στον αρχαιολογικό χώρο της Τριταίας. Όλος αυτός ο χώρος σήμερα περιλαμβάνεται στα διοικητικά όρια της έπαρχίας Πατρών του Ν. Άχαΐας. Τόν καιρό του Πασανία Άχαΐα ήταν ή επίμηκης παραλιακή ζώνη της ΒΔ Πελοποννήσου, που τήν έδριζαν στα Δ. ο Λάρισος και στα Α. ο Σύθας ποταμός. Τά Σανταμεριώτικα βουνά (ή Σκόλλις) χώριζαν τήν Άχαΐα από τήν Ήλιδα και ο Έρυσμανθος, τά Άροάνια και ή Κυλλήνη, που είναι τά μεγαλύτερα, θεωρούνταν αρκαδικά βουνά. Άρκαδική ήταν και ή περιοχή των Καλαβρύτων.

Χώρα των Πατρών

Πέντε περίπου χιλιόμετρα από τον "Ανω Άλισσό, στή θέση " Άγιος Γεώργιος" Καμενίτσας, αποκαλύφθηκε τό 1987 υπόγειο καμαροσκέπαστο ταφικό κτίσμα, διαστ. 3,80X3,80, που ή πρώτη του οικοδομική φάση χρονολογείται στον 4ο αΐωνα.

Στά Κάτω Ροΐτικα, στην παραλιακή ζώνη του δυτικού άκρου της πεδιάδας των Πατρών, αποκαλύφθηκε τό 1981 τμήμα τρίκλιτης παλαιοχριστιανικής βασιλικής, που χρονολογείται στα τέλη του 5ου ή στις αρχές του 6ου αΐ.

Στή Σκιδεσσα Μποζαΐτικων Πατρών, κοντά στή δυτική όχθη του ποταμού Σέλεμνου, αποκαλύφθηκαν τό 1981 έρείπια διταγώνου, διαστ. 19,70X6,70 μ. που χρονολογείται τον 5ο αΐωνα.

" Πόλις και Χώρα Δύμης "

*Η άνεύρεση 17 χριστιανικών τάφων στο νεκροταφείο της Παναγίας, στην Κάτω Άχαγιά, υποδηλώνει- ίσως- ότι στή Δύμη του ρωμαϊκού κόσμου υπήρχε μιá μικρή χριστιανική κοινότητα, της οποίας τά αρχαιολογικά ίχνη είναι δύσκολο νά έντοπισθούν σε άλλους τομείς εντός από τούς τάφους. Τήν άποψη αυτή ένισχύει και ή άνεύρεση household ware κεραμεικής, που μπορεί νά χρονολογηθεί στην Πρωτοβυζαντινή έποχή.

*Η Μέντζαινα (Πλατανόβουση) στην ευούτερη περιοχή των Φαρρών.

*Η άνασκαφική έρευνα των έτων 1981-1988 άπέδειξε ότι ή μεσοβυζαντινή βασιλική της Κοίμησης της Θεοτόκου οικοδομήθηκε πάνω σε τμήμα ρωμαϊκού λουτρού και ο χώρος γύρω και μέσα στο ναό χρησιμοποιήθηκε ως χριστιανικό κοιμητήριο από τίς αρχές του 5ου μ. Χ. αΐωνα μέχρι και τήν περίοδο της Τουρκοκρατίας.

Στό χωριό Γουρζούμια, σέ απόσταση 20 περίπου μέτρων από τό μεταβυζαντινό ναΐσκο του Ἁγίου Ἀνδρέα, κοντά στό δρόμο πού οδηγοῦσε ἀπό τά Καλάβρυτα στήν Πάτρα, σώζονται τά εἱρεΐπια μιᾶς παλαιοχριστιανικῆς βασιλικῆς. Τό ἐκκλησάκι του Ἁγίου Ἀνδρέα-κτισμένο μέ χρήση ἀρχαίου ὕλικου-καθώς καί ἡ παλαιοχριστιανική βασιλική τῆς Γουρζούμιας, βρίσκονται ἔξω ἀπό τήν ἀρχαία δούρωση μικρῆς ἄγνωστης πόλης, πού εἶχε ἄλλοτε λανθασμένα ταυτισθεῖ μέ τό Λεόντιο τῆς Ἀχαΐκῆς συμπολιτείας.

Παλαιοχριστιανική βασιλική Τριταΐας.

Πάνω στό ὄψωμα " Παναγιά " Ἁγίας Μαρίας καί μέσα στόν ἀρχαιολογικό χῶρο τῆς Τριταΐας, ἀποκαλύφθηκε τό 1932 ἡμικυκλική ἀψίδα παλαιοχριστιανικῆς βασιλικῆς, στή θέση τῆς ὁποίας κτίσθηκε τό 1840 τό ναΐδριο τῆς Παναγίας, πού σώζεται ὡς τίς μέρες μας.

Ἡ πενιχρότητα καί ὁ ἐπαρχιωτισμός τῶν μνημείων τῆς περιοχῆς δείχνει ὅτι ἡ Ἀχαΐα δέν ὑπῆρξε σημαντικό παλαιοχριστιανικό κέντρο, ὅπως ἡ γειτονική της Κόρινθος. Ὡστόσο, παρά τή δραματική σιωπή τῶν πηγῶν καί τή σποραδικότητα τῶν μνημείων, φαίνεται ὅτι οἱ κάτοικοι τῆς Ἀχαΐκῆς ὑπαίθρου ζοῦσαν ἀπό τά προϊόντα πού τοὺς χάριζε ἡ γῆ τους καί ἔκτιζαν τοὺς ναοὺς τους σέ μέρη παράλια ἢ παραποτάμια, κοντά σέ δδικές ἀρτηρίες, πάνω σέ ἀρχαῖα ἱερά ἢ δίπλα σέ δημόσια λουτρά.

Οἱ οἰκισμοὶ πρέπει νά ἀσκητηθοῦν κοντά στοὺς ναοὺς, λίγο ὡς πολὺ στή θέση τῶν σημερινῶν χωριῶν, καί εἶναι ὀργανωμένοι σύμφωνα μέ τόν παραδοσιακό πολεοδομικό σχεδιασμό, ὅπου ὁ κάτοικος τῆς ὑπαίθρου-σέ ἁρμονία μέ τή φύση πού τόα περιβάλλει-δλοκληρώνει περὶ τίς καθημερινές του ἀσχολίες.

Ἀπό τή μελέτη τῶν παλαιοχριστιανικῶν θέσεων καί μνημείων τῆς ἐπαρχίας Πατρῶν φαίνεται ὅτι παρά τοὺς πολέμους, τίς θεομηνίες καί τίς βαρβαρικές ἐπιδρομές πού τήν ἔπληξαν, ἡ περιοχή δέν ἐρημώθηκε ἀλλά ἄντεξε τά πλήγματα καί ἡ ζωὴ συνεχίστηκε μέ κάποια-ἴσως-οἰκονομική καί δημογραφική κάμψη.

Α. Οικονόμον, Η κεραμεική των παλαιοχριστιανικών νεκροταφείων του Άργους

Παρουσιάζεται η κεραμεική που προέρχεται από τα νεκροταφεία των υστερορωμαϊκών χρόνων (4ος-6ος αι.), και ήλθε σε φως κατά τη διάρκεια σωστικών ανασκαφών στην πόλη την τελευταία εικοσαετία.

Χαρακτηριστική είναι η ποικιλία των σχημάτων της κεραμεικής που παρουσιάζουμε. Πρόκειται για χρηστικά αγγεία όπως: αμφορείς, χύτρες, κύπελλα, γαβάθες, που βρέθηκαν δίπλα στους τάφους ή μέσα σε λάκκους - αποθέτες και έχουν σχέση με τα νεκρόδειπνα ή για αγγεία ταφικής αποκλειστικά χρήσης όπως οι "λήκυθοι" με κυλινδρικό ή αχλαδόσχημο σώμα, επιβίωση των ληκύθων της κλασσικής περιόδου και οι αμφορίσκοι.

Τα αγγεία που προέρχονται από εργαστήρια της πόλης παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες ως προς το σχήμα με άλλα που βρέθηκαν σε άλλες πόλεις κυρίως της Κορινθίας (Κόρινθος, Νεμέα, Κεγχρέες) στην Αθήνα και στη Θήβα. Ειδικά σε ότι αφορά τα αγγεία της Κορινθίας η ομοιότητα δεν περιορίζεται μόνο στα σχήματα αλλά και στον πηλό. Πρόκειται για εξαγωγές του Άργους, στην Κόρινθο ή το αντίστροφο; ή τα προϊόντα παράγονταν και στις δύο πόλεις? Δυστυχώς μέχρι τώρα σε καμμία από τις δύο πόλεις δεν έχουν βρεθεί καμίνια παραγωγής των προϊόντων.

Όσον αφορά την εισαγόμενη κεραμεική που ήλθε σε φως, τα ευρήματα (κυρίως αμφορείς και πινακία) μας δίνουν μία σαφή εικόνα των εμπορικών σχέσεων της πόλης του Άργους με περιοχές όπως η Βόρειος Αφρική, Μέση Ανατολή, Μικρά Ασία και Δύση.

Η γεωγραφική θέση του Άργους, στο νοτιοελλαδικό χώρο είναι σημαντική ως ενδιάμεσος σταθμός ανάμεσα στην ανατολική και δυτική Μεσόγειο. Στο ρόλο αυτό του Άργους ως "περάσματος" οφείλεται η ποικιλία της εισαγόμενης κεραμεικής.

ROBERT OUSTERHOUT

ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΠΑΝΤΕΠΟΠΤΟΥ ΣΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ.

Χριστός ὁ Παντεπόπτης (σήμερα καλούμενος Ἐσκί Ἰμαρέτ Τζαμί) εἶναι ὁ μόνος ναός τῆς Κωνσταντινουπόλεως, τοῦ 11ου αἰ. μέ ἀσφαλῆ χρονολόγησι. Κατασκευασμένος, λίγο πίν ἀπό τό 1087 ἀπό τήν Ἄννα Δαλασσηνή, ἔχει κάτοψη σταυροειδούς ἐγγεγραμμένου καί εἶναι σχετικῶς καλά διατηρημένος. Δεδομένου ὅτι λειτουργεῖ ὡς Τζαμί σέ μιά συντηρητική γειτονιά, ὑπῆρξε ἀπόροστο στούς ἐρευνητές καί πολύ ὀλίγα ἔχουν προστεθῆ στήν γνώση τοῦ κτηρίου, ἀπό τήν ἐποχή τῶν πρωτοποριακῶν ἐργασιῶν τοῦ Βάν Μίλλιγκεν καί Ἔβερσολδ, στίς ἀρχές τοῦ αἰῶνα.

Τό καλοκαίρι τοῦ 1990 μιά χωρίς ἐπίσημη ἔγκριση ἀναστήλωσι τοῦ κτηρίου ἀναλήφθηκε ἀπό τήν τοπική κοινότητα. Ἡ ἐνέργεια αὐτή κατέστρεψε ἀφ' ἑνός πολλά ἀρχαιολογικά στοιχεῖα, ἀπομάκρυνε ὅμως πολλά ἐμπόδια πού ἀπέκρυπταν τήν θέα τοῦ μνημείου. Μέ παρατηρήσεις κατά τήν διάρκεια τῶν ἐπισκευῶν, θά ἤθελα νά προσφέρω ἕναν ἐμπλουτισμό τῆς εἰκόνας πού ἔχομε γιά τόν Παντεπόπτη.

Κατά πρῶτον, ὁ Παντεπόπτης κατατάσσεται μεταξύ τῶν παραδειγμάτων τῆς λεγομένης τεχνικῆς τῆς κρυμμένης πλίνθου, πού ἐπικρατεῖ κατά τήν Μέση Βυζαντινή περίοδο. Στήν πραγματικότητα, ὅμως, λίγες ἐπιφάνειες μέ τήν τεχνική τῆς κρυμμένης πλίνθου ἀναγνωρίζονται στίς ἐμφανεῖς ὀψεις τοῦ κτηρίου. Ἄν καί ἡ ἐρμηνεία τῆς τοιχοδομίας δυσκολεύεται ἀπό ἐπικαλύψεις κονιαμάτων δύο προηγούμενων ἀναστηλώσεων, ἡ κρυμμένη πλίνθος μπορεῖ νά παρατηρηθεῖ μόνον στίς ἐπιφάνειες Βυζαντινῶν ἐπισκευῶν ἢ μετατροπῶν τοῦ κτηρίου, ὄχι ὅμως στήν ἀρχική κατασκευή. Ὁ Παντεπόπτης πρέπει, ὡς ἐκ τούτου νά ἀφαιρεθῆ ἀπό τόν κατάλογο τῶν καθιερωμένων παραδειγμάτων τῆς τεχνικῆς τῆς κρυμμένης πλίνθου.

Κατά δεύτερον, φαίνεται καθαρά ὅτι ὁ ἐξωνάρθηξ εἶναι προσθήκη καί ὄσοι ὀλίγοι τόν περιέγραψαν, τόν κατατάσσουν στήν Παλαιολόγεια περίοδο. Ἡ πρόσφατη ἀπομάκρυνσι τῆς βάσεως τοῦ Μιναρέ ἀποκάλυψε ἕνα τμήμα τῆς πρόσοψις τοῦ ἐξωνάρθηκα πού ἦταν καλυμένο ἀπό τήν ἐποχή τοῦ 15ου αἰ. Παρ' ὅλον ὅτι τό μεγαλύτερο τμήμα τοῦ ἐξωνάρθηκα πρέπει νά εἶναι Παλαιολόγειο, ἡ ἐκτεθημένη τοιχοποιία ἀποκαλύπτει μιά προγενέστερη φάσι κατασκευῆς πού μοιάζει πολύ κοντά στήν ἀρχική.

Βασιζόμενος στήν τεχνική τῆς τοιχοποιίας καί σωζόμενα στοιχεῖα κεραμοπλαστικῆς διακοσμῆσεως (συμπεριλαμβανομένου ἑνός σταυροῦ περικλείστου σέ δίσκο), εἶναι δυνατόν νά εἰκάσει κανεῖς ὅτι ὁ ἀρχικός ἐξωνάρθηξ κατασκευάστηκε κατά τήν Μέση Βυζαντινή περίοδο, ὄχι πολύ ἀργότερα ἀπό τόν ναό, καί ὅτι εἶχε τήν μορφή ἀνοικτῆς στοῆς.

ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ 13ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΓΟΛΙΔΑ - ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Οι δύο ναοί στους οποίους θα αναφερθούμε είναι των Ταξιαρχών και του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην περιοχή Κρανιδίου της Αργολίδας (Ανατολική Πελοπόννησος).

Ο ναός των Ταξιαρχών ανήκει στον τύπο των σταυρεπιστέγων και μάλιστα στην απλούστερη κατηγορία των μονόκλιτων σταυρεπιστέγων ναών (τύπος Α), σύμφωνα με την κατάταξη που υιοθέτησε ο Αναστάσιος Ορλάνδος. Πρόκειται δηλαδή για ένα μονόχωρο κτίσμα, το οποίο στεγάζεται με δύο καμάρες, μία κατά μήκος, ευρύτερη, και μία εγκάρσια, στενότερη και ψηλότερη, οι οποίες διαγράφουν εξωτερικά το σχήμα του σταυρού. Ειδικότερα ο ναός των Ταξιαρχών αναπαράγει την παραλλαγή Α₁ των σταυρεπιστέγων, γιατί οι πλάγιοι τοίχοι του συνεχίζονται αδιάσπαστοι σε όλο το μήκος τους.

Έχει εξωτερικά μήκος 7.94 μ. (χωρίς την κόγχη) και πλάτος 3 μ. περίπου. Η μοναδική κόγχη του στην ανατολική πλευρά είναι ημικυκλική. Η τοιχοποιία του είναι απλή (αργολιθοδομή) με νεότερα επιχρίσματα. Οδοντωτή πλίνθινη ταινία περιτρέχει την πρόσοψη, την ανατολική πλευρά του ναΐσκου καθώς και τη βόρεια και τη νότια πλευρά της εγκάρσιας κεραίας.

Από τις τοιχογραφίες που κοσμούσαν το ναό διατηρούνται μερικές σε μέτρια κατάσταση, στο ανατολικό τμήμα και στην εγκάρσια κεραία: στο τεταρτοσφαίριο της αφίδας η Παναγία στον τύπο της Βλαχερνίτισσας* στον ημικύλινδρο ίχνη από τους συλλειτουργούντες ιεράρχες (ταυτίζονται με επιγραφές)* στο μέτωπο της αφίδας διακρίνονται ίχνη αγίων σε μέταλλα. Στο νότιο τοίχο, πλάι στην αφίδα, ξεχωρίζουν η μετωπική και μνημειακή μορφή του αγίου Βλάσιου, ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και ένας αρχάγγελος. Στο βόρειο τοίχο, σχεδόν απέναντι στην τελευταία μορφή, εικονίζεται ένας δεύτερος αρχάγγελος. Πρόκειται λοιπόν για τους Ταξιαρχές στους οποίους ήταν αφιερωμένος ο ναός. Την ανατολική καμάρα κοσμούσαν οι παραστάσεις της Γέννησης και της Μεταμόρφωσης του Χριστού.

Στην καμάρα της εγκάρσιας κεραίας σώζονται τμήματα της παράστασης της Πεντηκοστής, στα τρίγωνα τα σύμβολα των τεσσάρων Ευαγγελιστών, στο νότιο τύμπανο τμήμα της παράστασης των Εισοδίων της Θεοτόκου και ελάχιστα ίχνη που θα ταυτίζαμε με το Γενέσιό της, και στο βόρειο

τύμπανο μέρος της Κοίμησης της Παναγίας. Η τέχνη αυτών των τοιχογραφιών, η οποία έχει εμφανώς λαϊκό χαρακτήρα, θα μπορούσε να τοποθετηθεί στις αρχές του 13ου αιώνα. Διακρίνουμε πολλά στοιχεία από την κοινή-νεια παράδοση τόσο στην εικονογραφία των παραστάσεων όσο και στην τεχνολογία τους.

Ο δεύτερος ναός, αφιερωμένος στον Άγιο Ιωάννη το θεολόγο, είναι επίσης μικρός και σταυρεπίστεγος του ίδιου τύπου με τον προηγούμενο. Έχει μήκος 6,80 μ. (χωρίς την αψίδα) και πλάτος 4 μ. Η αψίδα είναι ημικυκλική και η τοιχοποιία είναι σήμερα κρυμμένη κάτω από νεότερο λευκό επίχρισμα.

Ο ναός καλύπτεται και εσωτερικώς με μεταγενέστερο επίχρισμα. Ύστερα από δοκιμαστικό καθαρισμό που έγινε στο βόρειο τοίχο του αποκαλύφθηκαν τοιχογραφίες: στην κάτω ζώνη εικονίζονται οι άγιοι Ιωάννης ο θεολόγος, Ιωακείμ, η αγία Άννα με την Παναγία, Μηνάς, Ευστάθιος, Γεώργιος και μια ακόμα ανδρική μορφή κατεστραμμένη. Επίσης πάνω από αυτούς τους αγίους εικονίζονται τρεις προφήτες σε μετάλλια. Η τέχνη αυτών των τοιχογραφιών που πρέπει μάλλον να χρονολογηθούν στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα, ακολουθεί καλά πρότυπα της κοινήνειας ζωγραφικής.

Το πλήθος των τοιχογραφιών του ελλαδικού χώρου, που έχουν αποκαλυφθεί και μελετηθεί μέχρι σήμερα και που χρονολογούνται με επιγραφές ή μπορούν να αποδοθούν στο 13ο αιώνα, δείχνει έντονη καλλιτεχνική παραγωγή την περίοδο αυτή και, σε σχέση με προηγούμενες εποχές, εμφανή εκδημοκρατισμό στην έκφραση του θρησκευτικού συναισθήματος των πιστών. Η ευσεβής προσφορά δεν είναι πλέον προνόμιο μόνο των μοναρχών και των ανώτερων αξιωματούχων της αυτοκρατορικής αυλής αλλά επεκτείνεται και στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Συχνά κτητορικές επιγραφές αυτή την εποχή μάς αποκαλύπτουν τα ονόματα των δωρητών, οι οποίοι είναι συνήθως τοπικοί ιερείς, μοναχοί και γεωργοί. Η ταπεινή καταγωγή των παραγγελιοδοτών και η διάθεση περιορισμένων οικονομικών πόρων είχε βεβαίως ως συνέπεια την πτώση της καλλιτεχνικής στάθμης των έργων τα οποία, εκτός από λίγες εξαιρέσεις, έχουν γενικά επαρχιακό χαρακτήρα. Δηλαδή τα έργα αυτά ακολουθούν συνήθως την κοινήνεια παράδοση, μερικές φορές δέχονται επιδράσεις από τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα της εποχής και άλλοτε ενσωματώνουν και πολλά λαϊκά στοιχεία.

ΙΩΑΚΕΙΜ ΑΘ. ΠΑΠΑΓΓΕΛΟΣ

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ
ΤΗΣ ΑΓΙΟΚΡΕΙΤΤΙΚΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΟΥ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ

Ἡ σημερινή μορφή τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Παντοκράτορος ἀποτελεῖ προϋόν ἀλλεπαλλήλων οἰκοδομικῶν προσθαιρέσεων. Παραθέτουμε σέ ἀναδρομική σειρά ὅσες ἦταν δυνατόν νά ἀνιχνεύσουμε:

-1847. Οἰκοδομεῖται ὁ νάρθηξ-στοά στήν δυτική καί, ἐν μέρει, τήν νότια πλευρά καί διαμορφώνονται τά κλασσικίζοντα παράθυρα τοῦ ναοῦ. Σ' αὐτή τήν φάση θά πρέπει νά ἔγινε καί ἡ ἐλαφρά ὑπερύψωση τῆς στέγης τοῦ Καθολικοῦ.

-19⁰⁵(;) αἰ. Οἰκοδομεῖται τό κωδωνοστάσιον.

-1614. Ἐπέκταση τοῦ Ἁγίου Βήματος πρὸς ἀνατολάς κατά 5 μέτρα περίπου καί οἰκοδόμηση τῶν Τυπικαριῶν.

-Πρὸ τοῦ 1538 (15⁰⁵ αἰ.;). Ἀνέγερση τοῦ παρεκκλησίου τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, στήν ΒΔ γωνία τοῦ Καθολικοῦ.

-1363. Πιθανόν ἔτος ἀνεγέρσεως τοῦ Καθολικοῦ.

Μέ τήν εὐκαιρία ἐκτελέσεως ἐπισκευαστικῶν ἔργασιῶν στό Καθολικό (θέρος 1990), διεπιστώσαμε ὅτι οἱ κόγχες τῶν χορῶν εἶναι συμφυεῖς μέ τόν ναό· ἔτσι προστίθεται ἀκόμη ἓνα δεῖγμα ναοῦ ἀθωνικοῦ τύπου κατεσκευασμένο ἐξ ὑπαρχῆς.

Ἡ χρονολόγηση τῆς ἐπεκτάσεως τοῦ 1614 γίνεται μέ βάση τό σχετικό χοτζέτι, τό ὁποῖο ἐντοπίσαμε πρὸ ἐτῶν στό Ἀρχεῖο τῆς Μονῆς. Ὅσο γιά τόν ἀριθμό τῆς ἐπεκτάσεως, αὐτός ἐντοπίσθηκε μετά τήν καθάρωση τῶν ἐπιχρισμάτων στίς ἀντίστοιχες θέσεις.

Μετά τήν πιστοποίηση τοῦ ἔτους ἀναγέρσεως τῶν Τυπικαριῶν τῆς Παντοκράτορος, παραμένουν πλέον πρὸς διερεύνηση δύο παρόμοιες περιπτώσεις στό Ἁγιον Ὄρος: τῶν Καθολικῶν τῆς Κουτλουμουσίου (β' ἡμ. 14⁰⁰ ἢ ἀρχές 16⁰⁰ αἰ.;) καί τῆς Διονυσίου (1375 ἢ 1540;).

Ελενα Παπασταύρου

Το θέμα της Γεννήσεως επί της Δυτικής πύλης
του Καθεδρικού ναού, στο Τρογίρ.

Στη Δυτική όψη του ρωμανικού Καθεδρικού ναού του Τρογίρ, η κεντρική πύλη φέρει γλυπτό διάκοσμο καθώς και χρονολογία, 1240, και την υπογραφή του γλύπτου Radovan, του οποίου έργα έχουν εντοπισθή και στη Βενετία. Οι σκηνές που εκτίθενται ανήκουν στη γνωστή θεματολογία της Ρωμανικής τέχνης και αναπτύσσονται σε δύο υπερκείμενες οριζόντιες ζώνες. Κάτω, τοποθετούνται πρόσωπα και γεγονότα από την Παλαιά Διαθήκη, σκηνές από την ζωή ή όντα φανταστικά. Η ανωτέρα ζώνη (το τύμπανο πάνω από την πύλη, καθώς και δύο υπερκείμενα τόξα) αναφέρεται στο θέμα της Ενσαρκώσεως και του Πάθους του Χριστού.

Πιο συγκεκριμένα, στο τύμπανο αναπτύσσεται η Γέννηση, συμπεριλαμβανομένου και του θέματος του Νιπτήρος, της Προσκηνήσεως των Μάγων και του Ευαγγελισμού των ποιμένων.

Στην παρούσα εργασία γίνονται παρατηρήσεις σε ορισμένα εικονογραφικά στοιχεία που δεν έτυχαν ποτέ ιδιαίτερας προσοχής. Καταρχήν μελετάται η παρουσία της κλίνης, ως εξαρτήματος της θεοτόκου στη σκηνή της Γεννήσεως, καθώς και η οριζόντια τοποθέτησή της στο κέντρο της όλης συνθέσεως. Στη συνέχεια γίνονται παρατηρήσεις στη συμβολική λειτουργία του υφάσματος που κρατεί η Παναγία πίσω από το κεφάλι του Βρέφους, καθώς και στην παρουσία του δέντρου μέσα στη σύνθεση. Η εξέταση των στοιχείων αυτών διαφωτίζει το χαρακτήρα του όλου εικονογραφικού προγράμματος. Δείχνει πώς, σε μια πύλη απλής ρωμανικής δομής, αποδίδονται πλαστικά θεολογικές απόψεις που έκαναν την εμφάνισή τους σε μνημεία της περισσότερο εξελιγμένης Γοτθικής τέχνης. Εξάλλου, είναι ενδιαφέρον το πώς ορισμένα φαινόμενα αναπτύσσονται παράλληλα στη Δυτική και τη Βυζαντινή τέχνη.

Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΝΤΑΔΕΗΜΟΝ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΗ ΤΗΣ ΚΑΡΙΑΣ

Ὁ ναός τοῦ Ἁγίου Πανταδεήμονος, καθολικό μοναστηρίου, βρίσκεται κοντά στό χωριό Ἀνατολή (παλιή Ζελίτσανη), σέ ἀπόσταση 20 χιλιομέτρων ἀπό τήν Ἁγιά Θεσσαλίας. Τό μονύδριο εἶναι μετόχι τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου τοῦ χωριοῦ Ἀνατολή, τοῦ ἐξ ἱστορικῶν στοιχείων ξέρουμε ὅτι ἔχτισε ὁ Ἅγιος Δαμιανός ὁ ἱερός τό 1550.

Ὁ ναός εἶναι τρίκογχος σταυροειδῆς ἐγγεγραμμένος τῆς παραλλαγῆς τῶν δικιωνίων, μέ μέσες ἐξωτερικῆς διαστάσεις 7,25 X 10,35 μ., χωρίς τούς πλάγιους χορούς καί τήν μεταγενέστερη προσθήκη στό δυτικό τμήμα τοῦ ναοῦ. Ὁ δικιωνικός τροῦλλος εἶναι τοποθετημένος πλησιέστερα πρὸς τόν ἀνατολικό τοίχο, καί ὅλες οἱ κόγχες τοῦ ναοῦ ἐξωτερικῶς εἶναι πεντάπλευρες. Ἡ κύρια κόγχη τοῦ ἱεροῦ εἶναι ἐσωτερικῶς ἡμικυκλική, καί οἱ πλάγιοι χοροὶ τμήματα κύκλου. Ἐκ κογχάρια προθέσεως καί διακονικοῦ ἐγγράφονται στό πῶχος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου. Ἡ γωνιαῖα διαμορίσματα καλύπτονται μέ ἡμικυκλικούς θόλους, τοποθετημένους καθέτως πρὸς τόν κατὰ μῆκος ἕξονα τοῦ ναοῦ. Ἡ δυτική κεραία καλύπτεται μέ τμήμα τυφλοῦ ἡμισφαίριοιου τροῦλλου. Τό σύνολο τῶν θόλων τοῦ ναοῦ, ἐκτός τοῦ ἀνεκδομένου τροῦλλου, καλύπτεται μέ δέριχη στέγη ἀπὸ σχιστόπλακες, μέ ἀποτρήσεις στήν ἀνατολική καί τήν δυτική πλευρά.

Ὁ ναός εἶναι κατάγρητος μέ τοιχογραφίες καλῆς τέχνης, πού διατηροῦνται σέ πολύ καλή κατάσταση. Εὐμονα μέ ἐπιγραφή πού βρίσκεται πάνω ἀπὸ τήν δυτική εἴσοδο τοῦ ναοῦ, οἱ τοιχογραφίες ἔγιναν τό ἔτος 1641 (=1641). Εἰάν κτίσμα ὁ ναός πρέπει νά τοποθετηθῆ λίγο πρὶν ἀπὸ τήν χρονολογία αὐτή, καί ὁποσδήποτε μετὰ τήν ἀνάγερση τῆς Μονῆς τοῦ Προδρόμου (1550), τῆς ὁποίας ὑπῆρξε μετόχι. Ἡ ἀββαίσιου προσρισμοῦ δυτική ἐπέκταση τοῦ ναοῦ (διαμονή μοναχῶν), εἶναι μεταγενέστερη προσθήκη.

Καθ' ἑξῆς φασεῖς τοῦ ἀνολογίας τό κτημεῖο εἶναι ἀπὸ κάθε ἄποψη ἀξιόλογο, καί προσθέτει ἕνα ἀκόμη παράδειγμα δικιωνίου ναοῦ, στοὺς λίγους ναοὺς τοῦ ναοδομικοῦ αὐτοῦ τύπου πού ὑπάρχουν στέν θεσσαλικῶν χῶρο, τόσο κατὰ τήν βυζαντινὴ ὥσο καί τήν μεταβυζαντινὴ περίοδο.

Αικ. Πατσουμά

Η ΚΑΜΙΝΟΣ ΣΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΔΕΥΤΕΡΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ

Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας του Χριστού, πάντοτε πολυπρόσωπη, αποτελείται από πολλά επεισόδια, που διατάσσονται συνήθως κατά ζώνες. Στις Κρητικές εικόνες η πύρινη Κάμιнос παριστάνεται στο κάτω μέρος της εικόνας μέσα στην κόλαση της φωτιάς και είναι εικονογραφικό στοιχείο, άγνωστο στη βυζαντινή παράδοση (Γέενα Πυρός-Βύθιος Δράκων).

Στην εικόνα της Δευτέρας Παρουσίας του Γεωρ. Κλόντζα, τέλη 16ου αι. και στην εσωτερική όψη του Τριπτύχου της Βενετίας του ιδίου, 16ος αι., παρουσιάζεται κτίριο με ένα τρούλλο για την απεικόνιση της Καμίνου, ενώ με περισσότερους παρουσιάζεται στα έργα των Θ. Πουλάκη, Ιω. Απακά, Γεωρ. Μαργκαζίνη κ.α. Η Κάμιнос ακολουθεί τη μορφολογία αναγεννησιακού κτιρίου που έχει τρούλλο ή τρούλλους απ' όπου βγαίνουν φλόγες και καπνοί. Σε επαφή με την Κάμινο απεικονίζεται γέφυρα απ' όπου οι αμαρτωλοί κατακρημνίζονται στο έλος της φωτιάς.

Η απεικόνιση της Καμίνου είναι συχνή στις μεταβυζαντινές εικόνες του XVII και XVIII αι., χωρίς όμως να γενικεύεται και πρέπει να αναζητηθεί σε δυτικά πρότυπα, όπως χαλκογραφίες, σχέδια ή έργα ζωγράφων της Αναγεννήσεως, που όπως έχει αποδειχθεί χρησιμοποιούν οι Κρήτες ζωγράφοι για να πλουτίσουν το θέμα τους. Έτσι ο Κλόντζας για την παράσταση της Καμίνου στην εικόνα του της Δευτέρας Παρουσίας χρησιμοποιεί κτίριο από χαλκογραφία με θέμα την άλωση της Τροίας που εκδίδει ο M. SADELER. Το αναγεννησιακό κτίριο με το θόλο και το φανό στα αριστερά της χαλκογραφίας με την παράσταση της πυρπολημένης πόλης είναι το πρότυπο του ζωγράφου για την Κάμινο. Το ίδιο συμβαίνει και με τη γέφυρα και το βαρκάρι που βρίσκεται κάτω από μια από τις καμάρες της γέφυρας που απεικονίζεται στη χαλκογραφία.

Η "Κάμιнос είναι από τα "νεωτερικά" εικονογραφικά στοιχεία που ο Γεωρ. Κλόντζας και οι άλλοι καλλιτέχνες του 17ου και 18ου αι. αναπλάθουν με το δικό τους τρόπο ή τα αντιγράφουν αυτούσια εμπλουτίζοντας την παράδοση της εικονογραφίας, στην προσπάθειά τους για ανεύρεση νέων εικονογραφικών τρόπων έκφρασης.

ΜΙΛΤΙΑΔΗΣ Δ. ΠΟΛΥΒΙΟΥ

ΑΝΙΧΝΕΥΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΕΝΟΣ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΑΓΙΟΡΕΙΤΙΚΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ

Οι ως τώρα γνώσεις μας γύρω από την δημιουργία του καθολικού της μονής Ξηροποτάμου δεν διέφεραν ουσιαστικά από τις γνώσεις μας σχετικά με τη δημιουργία και των άλλων μεταβυζαντινών αγιορείτικων καθολικών, δηλαδή περιοριζόταν απλώς σε κάποια στοιχεία γύρω από την εξεύρεση των αναγκαίων χρηματικών πόρων. Συγκεκριμένα ήταν γνωστό πως η ανέγερση του καθολικού είχε γίνει με τα χρήματα που απέφερε η οκτάχρονη (1757-1765) ζητεία που πραγματοποίησε στις παραδουνάβιες Ηγεμονίες, την Κωνσταντινούπολη και τα νησιά του Αιγαίου ο ξηροποταμινός μοναχός Καισάριος Δαπόντες, γνωστός λόγιος της εποχής και συγγραφέας πολλών έργων ποικίλου περιεχομένου.

Το έναυσμα για μια πιο ουσιαστική έρευνα γύρω από το θέμα της δημιουργίας του καθολικού δόθηκε από κάποιες πληροφορίες που υπάρχουν στο σχετικό με τη ζητεία κεφάλαιο ενός βιβλίου που εξέδωσε στα 1926 ο μοναχός Ευδόκιμος Ξηροποταμινός για την ιστορία της μονής. Συγκεκριμένα ο κατάλογος των ειδών, που, σύμφωνα με τον Ευδόκιμο, είχε κατά καιρούς στείλει ο Καισάριος από την Κωνσταντινούπολη στη μονή, περιείχε και κάποια είδη σχετικά με το ναό και την οργάνωση της κατασκευής του, που δημιουργούσαν την υπόνοια ότι η οικοδόμηση του καθολικού είχε βασιστεί σε έναν πλήρη σχεδιασμό του έργου πολύ πριν το εργοτάξιο. Οι πληροφορίες αυτές από τον κατάλογο που παραθέτει ο Ευδόκιμος προσανατόλισαν την έρευνα προς μία εμπειρισταμένη διερεύνηση των χειρογράφων του Καισάριου που φυλάσσονται στο αρχείο της μονής, αφού ήταν φανερό πως η πηγή των πληροφοριών του Ευδόκιμου δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από τον ίδιο τον Καισάριο.

Πράγματι η έρευνα των χειρογράφων εντόπισε σε κάποια από αυτά σαφείς και πολλαπλές αναφορές του Καισάριου που δείχνουν ότι πράγματι υπήρξε κανονικός σχεδιασμός του έργου ήδη από την Κωνσταντινούπολη, και μάλιστα ότι είχε αποσταλεί στη μονή το κατασκευαστικό "σχήμα" που θα καθοδηγούσε την οικοδόμηση, η αναζήτηση του οποίου αποτέλεσε των επόμενο στόχο της έρευνας. Ο εντοπισμός του επιβεβαιώνει τις αναφορές των πηγών και έχει ιδιαίτερη σημασία, όχι μόνον για μια πιο ουσιαστική επαφή με ένα σημαντικό εκκλησιαστικό οικοδόμημα της εποχής, αλλά και για μια γενικότερη ανίχνευση των διαδικασιών παραγωγής του αρχιτεκτονικού έργου κατά την όψιμη τουρκοκρατία, αφού αποδεικνύει ότι ο οργανωμένος αρχιτεκτονικός σχεδιασμός δεν ήταν άγνωστος στον τουρκοκρατούμενο ελλαδικό χώρο.

Γιάννης Ρηγόπουλος

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΣΚΟΡΔΙΛΗ, Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΔΑ. ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ "ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ".

Η εικόνα του Ε.Σ. (διαστ. 0,98X1,32X2,5 εκ.) βρίσκεται στο τέμπλο της εκκλησίας της αγ. Τριάδας, στο Μεγάλο Λειβάδι της Σερίφου.

Στο επάνω μέρος της εικόνας παριστάνεται η αγία Τριάδα και κάτω, στον κεντρικό άξονα, ο αρχάγγελος Μιχαήλ που κρατεί με το αριστερό χέρι το ζυγό της δικαιοσύνης και ειλητό στο οποίο διαβάζουμε:

ΟΓΑΡ ΒΑΣΙΛΑ [...] ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥΟΝΤΩΝ/ Κ(ΑΙ) Κ(Υ)ΡΙΟ)C ΤΩΝ ΚΥ-
ΡΙΕΥΟΝΤΩΝ ΠΡΟΕΡΧΕΤΑΙ/ ΣΦΑΓΙΑCΘΗΝΑΙ ΔΟΘΗΝΑΙ ΕΙC ΒΡΩCΙΝ
ΤΟΙC/ΠΙCΤΟΙC.

Στο άλλο χέρι έχει πύρινη ρομφαία. Τον πλαισιώνουν αρχάγγελοι και άγγελοι.

Το θέμα της εικόνας αντιγράφεται σχεδόν πιστά από χαρτικό του J. Sadeler 1 του 1591 που έγινε σε σχέδιο του Antoni Maria Viani.

Η εισήγηση ασχολείται κυρίως με τις τεχνικές της αφήγησης και τους κατασκευαστικούς μηχανισμούς που χρησιμοποίησε ο Viani για την προβολή της ζώνης διαφέροντος. Εξετάζει τη λειτουργία της ρητορικής της σωματικής "γλώσσας" η οποία δηλώνεται με τη βοήθεια ενός δεικτικού συστήματος και του μηχανισμού των βλεμμάτων και της θεατρικότητας.

Αυτή η αφηγηματική τεχνική που αναδεικνύει και προβάλλει το δεσπόζον εδώ θέμα της αγ. Τριάδας και ιδίως το δεύτερο πρόσωπο, το Χριστό, σχετίζεται άμεσα με την αισθητική της πρόσληψης και σκοπεύει σε μια συγκεκριμένη "ανάγνωση" και

στη διαμόρφωση ενός πραγματικού "αναγνώστη". Σπυριάζει επομένως τον "ορίζοντα προσδοκίας" του αποδέκτη, τη διαδικασία πρόσληψης του έργου, το ρόλο του "αναγνώστη" - παρατηρητή. Τον "αναγνώστη" διακρίνει σε εγγενή (εσωτερικό) και σε "αναγνώστη" εκτός εικαστικού "κειμένου". Ο πρώτος αποτελεί μέρος της αφηγηματικής διαδικασίας και της σύνθεσης του έργου και ενεργεί, δρα ως δείκτης που προσανατολίζει το θεατή, παρατηρητή - "αναγνώστη". Αλλά και το μερίδιο του "εξωτερικού" "αναγνώστη" δεν είναι μικρότερης σημασίας. Όταν ο U. Eco κάνει λόγο για το "Lector in fabula" εννοεί ότι ο εκτός "κειμένου" "αναγνώστης" συνυπολογίζεται στο σχηματισμό του έργου. Ο καλλιτέχνης λαβαίνει υπόψη του τους ιδεολογικούς, πολιτικούς και οπτικούς υπερκώδικες και συμβάσεις του αποδέκτη "αναγνώστη". Με αυτή της έννοια ο παρατηρητής προϋπάρχει του έργου αλλά συγχρόνως βρίσκεται μέσα στο έργο.

Αλλά τί γνωρίζουμε για την υποδοχή (πρόσληψη) της εικόνας του Ε.Σ. από τους κατοίκους του Μεγάλου Λειβαδιού, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 17ου αι. και στη συνέχεια;

Κατ' αρχάς θα χρειασθεί να αποδεσμευθεί η αισθητική της πρόσληψης των Σεριφιωτών από τις συνθήκες παραγωγής του έργου του Viani και του Sadeler και να συσχετισθεί με την παραγωγική διαδικασία του Εμμ. Σκορδίλη και την προσληπτική συμπεριφορά του Σεριφιώτη.

Παρόλο που λείπουν οι συγκεκριμένες μαρτυρίες για τις αντιδράσεις των Σεριφιωτών απέναντι στην εικόνα του Ε.Σ., φαίνεται εντούτοις ότι άρεσε η διμερής αυτή σύνθεση του Viani και η στυλιστική της διατύπωση

ΣΟΦΟΚΛΗΣ ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ

ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 16ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΣΤΟ ΝΑΟ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΚΑΘΟΛΙΚΗΣ
ΣΤΟ ΠΕΛΕΝΔΡΙ

Το εικονοστάσι στο ναό Παναγίας Καθολικής στην κοινότητα Πελενδρίου, στην ορεινή περιοχή βόρεια της Λεμεσού, είναι από τα παλαιότερα και μεγαλύτερα που διατηρήθηκαν στην Κύπρο. Ο ζωγράφος των εικόνων, άγκαι ανώνυμος, είναι από τους πιο σημαντικούς του 16ου αιώνα στον κυπριακό χώρο.

Ο ίδιος ο ναός είναι τρίκλιτος και του τύπου του ξυλόστεγου, που συναντάται στην οροσειρά του Τροόδους. Το εικονοστάσι γεμίζει όλο το πλάτος του ναού και τον τριγωνικό χώρο που σχηματίζεται κάτω από την αμφικλινή στέγη. Ο ξυλόγλυπτος επίχρυσος και χρωματιστός διάκοσμος εμπνέεται κυρίως από μοτίβα του υστερογοτθικού φλογόσχημου ρυθμού (gothique flamboyant) αλλά και από την ιταλική αναγέννηση. Ανάλογη επίδραση παρατηρείται και στη ζωγραφική των εικόνων που ανήκει στην ίδια τεχνοτροπική έντονα δυτικοποιημένη τάση όπως και η μοναδική τοιχογραφία της Μέλλουσας Κρίσης στο δυτικό τοίχο, οι τοιχογραφίες του 1502 στο ναό Παναγίας Ποδιθου στη Γαλάτα και οι τοιχογραφίες του λεγόμενου "Λατινικού Παρεκκλησίου" στη Μονή Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη.

Υπάρχουν τέσσερεις σειρές εικόνων: Δεσποτική με επτά εικόνες (διακόπτεται στο μέσο από τα βημόθυρα), Δωδεκάορτο με εικοσιτρείς εικόνες (διατηρούνται εικοσιμία), Μεγάλη Δέηση με δεκατρείς εικόνες, και στην κορυφή ο Εσταυρωμένος με τα δύο λυπηρά.

Το εικονοστάσι δέχθηκε διάφορες επεμβάσεις μέχρι σήμερα, κυριότερες των οποίων είναι εκείνη του ζωγράφου Ιωάννη Μιχαηλίδη στα 1863, κατά την οποία επιζωγραφήθηκαν ορισμένες από τις δεσποτικές εικόνες, και εκείνη των Σταυροβουνιωτών ζωγράφων του 1914, που περιλαμβάνει επιζωγραφίσεις σε αρκετές εικόνες και αντικατάσταση όλων των θωρακίων κάτω από τη δεσποτική σειρά.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ

"ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΕΙΣ" ΚΑΙ ΗΣΥΧΑΣΜΟΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ:
ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΕΟΦΑΝΗ ΣΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΙΟ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ ΚΑΙ ΣΤΟΝ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ

"Καθορᾶν τὸ ἀμύχανον κάλλος καὶ δεσποτικόν"
(* Ἰδιόμελον Αἰῶν Κυριακῆς τῆς Τυρινῆς)

"Κάλλος ἀληθινόν καὶ ἐράσιμον"

(Συνοδικὸν Κυριακῆς τῆς Ὁρθοδοξίας,
Κεφάλαια κατὰ Βαρλαάμ καὶ Ἀκινδύνου)

(1) Ἡ σχέση ἀνάμεσα στὴ νηπτική-ἡσυχαστική διδασκαλία ἀφενὸς καὶ στὴν ἀντίληψη περὶ σώματος καὶ κάλλους στὴν παλαιολόγεια τέχνη καὶ στὴν ἐν γένει ἐξέλιξη τῆς ὑστεροβυζαντινῆς ζωγραφικῆς ἀφετέρου εἶναι ἓνα πρόβλημα, πού ἕως σήμερα ἔχει ἀπαντηθεῖ μὲ ἐκ διαμέτρου ἀντίθετα ἢ ἀντιφατικὰ ἐπιχειρήματα. Παράδειγμα: στὸν Ἡσυχασμὸ προσγράφονται οἱ ρίζες τῆς "Κρητικῆς" ἀλλὰ καὶ τῆς "Μακεδονικῆς Σχολῆς", μνημεῖα δηλαδή ὅπως ἡ Περίβλεπτος τοῦ Μυστρά καὶ τὸ Πρωτάτο! Τὸ θέμα συνεπῶς παραμένει ἀνοιχτὸ καὶ μάλιστα ἐπικαιρο, καθὼς ἀναζωπυρῶνεται θεαματικὰ τὸ ἐνδιαφέρον γύρω ἀπὸ τὴν ἔννοια τοῦ κάλλους στὸ Μεσαίωνα γενικότερα, στὴν Ὁρθόδοξη Ἐκκλησία καὶ τὸν Ἡσυχασμὸ καθόλου, στὴ βυζαντινὴ τέχνη εἰδικότερα.

(2) Πυκνότερο σκοτάδι καλύπτει τὸ θέμα σὲ σχέση μὲ τὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ. Παράδειγμα κορυφαῖο ὁ Θεοφάνης: τί ὤθει αὐτὸν τὸν μ ο ν α χ ὀ νά ἐγκαταλείψει τὴν ἀμφιδέξια μανιέρα τῶν συντοπιτῶν ὁμοτέχνων του στὸν κοσμικὸ, ἐνετοκρατούμενο Χάνδακα, πού ἀσχολοῦνταν ἀποκλειστικὰ μὲ φορητὲς εἰκόνες γιὰ Ὁρθόδοξους ἢ Καθολικούς πελάτες, γιὰ νά στραφεῖ στὰ μοναστικά προπύργια τῆς Ὁρθοδοξίας στὴν τουρκοκρατούμενη Ἑλλάδα καὶ νά ἀφοσιωθεί κατεξοχὴν στὴν τοιχογράφησή τους; Τί τοῦ φανερώνουν καὶ πῶς προσλαμβάνει τὰ μεγάλα τοιχογραφικὰ σύνολα τοῦ 13ου καὶ τοῦ 14ου αἰῶνα στὸν Ἄθω; Ἡ πανθομολογούμενη κατάφασή του στὸ κάλλος τῶν θεῶν καὶ ἀνθρωπίνων μορφῶν πού ἀπεικονίζει, σημαίνει κάτι πέρα ἀπὸ μία, οὕτως ἢ ἄλλως εὐνόητη, αἰσθητικὴ προτίμηση καὶ καλαισθησία; Ἡ ἀλλιῶς: ποίος καὶ τί βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸν χρωστήρα τοῦ Θεοφάνη; Ποιοὶ κραδασμοὶ ἔφταναν ἕως αὐτὸν ἀπὸ τὸν ἐν γένει ἐκκλησιαστικὸ χῶρο, ὅταν ἡ Ὁρθόδοξία ὑπεράσπιζε ἐμμανῶς τὴ νηπτικὴ παράδοσή της ἀπέναντι στὸ σχολαστικὸ νομιναλισμὸ τοῦ Καθολικισμοῦ καὶ τὸν ὀρθολογισμὸ τοῦ Προτεσταντισμοῦ, ἐπιμένοντας ἀνυποχώρητα στὴν ἀποφατικὴ θεώρηση τῶν δογματικῶν ἀληθειῶν;

(3) Ἐνάλογα ἐρωτήματα προκύπτουν γιὰ τὴ θεωρητικὴ διδασκαλία καὶ τὸ ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ. Γιατὶ στὴ συνείδησή του Πανσέληνος καὶ θεοφάνης εἶναι ἰσάξιοι; Γιατὶ ἀγνοεῖ ἄλλα μεγάλα ὀνόματα, μερικὰ μάλιστα πλησιέστερα στὴν ἐποχὴ του; Τί σημαίνει "συντήρηση" γιὰ τὸν ἱερομόναχο στὸν Ἄθω καὶ τί "πρόοδος" γιὰ τὸν ἱππότη Παναγιώτη Δοξαρά στα ἔνετοκρατούμενα Ἰόνια; Εἶναι ἄραγε τυχαῖο, ὅτι σχεδὸν ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ Διονυσίου ξεσπάει στὸ Ἅγιον Ὄρος τὸ φιλοκαλικὸ-νηπτικὸ κίνημα τῶν Κολλυβάδων, πού ἐπανασυνδέει κατευθελα μὲ τὸν Ἡσυχασμὸ τοῦ ἁγ. Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ καὶ ὀρθώνεται ἀπέναντι στὸν ὀγκοῦμενο Διαφωτισμὸ, μακρινὸ ἀλλὰ εὐδιάκριτο ἀπόγονο τοῦ Βαλαάμ καὶ τοῦ Ἀκινδύνου;

(4) Ὁ "νεοβυζαντινισμὸς" τοῦ Φώτη Κόντογλου εἶναι θέμα ἀδιερεύνητο ἐκκλησιολογικὰ καὶ τεχνολογικὰ-εἶναι ἄλλωστε ἔξω ἀπὸ τὰ χρονικὰ ὄρια τῆς στενᾶ ἐννοούμενης μεταβυζαντινῆς τέχνης. Τίθεται ἐδῶ γιὰ ἕνα μόνον λόγο: εἴτε θεωρηθεῖ εἴτε ὄχι ὡς "ἀναγέννηση" τὸ ἔργο του, δὲν πρέπει νὰ λησμονιέται πὼς οἱ καταβολές του βρίσκονται στὸ Παρίσι τῆς μετεπαναστατικῆς ρωσικῆς θεολογίας τῆς διασπορᾶς (L. Ouspensky, V. Lossky, P. Evdokimov κ.ἀ.), ἡ ὁποία κατεξοχὴν ξανάστρεψε τὸ ἐνδιαφέρον ὄλων τῶν Ἐκκλησιῶν πρὸς τὴν ἀποφατικὴ-νηπτικὴ παράδοση τοῦ Ἡσυχασμοῦ.

(5) Ἄν ὄντως γιὰ ὅλες αὐτές τίς διαδοχικὲς "ἀναγεννήσεις/ἀνανεώσεις", ἀπὸ τὸν Πανσέληνο ἕως τὸν Κόντογλου, κινήτρια δύναμη ἦταν ὁ ὀρθόδοξη διδασκαλία γιὰ τὴν κατάφαση, πρόσληψη, μεταμόρφωση καὶ εἰκαστικὴ ἀπεικόνιση τοῦ κτιστοῦ κόσμου μέσῳ τῆς Ἐκκλησίας, τότε ὁ Ἡσυχασμὸς δὲν στάθηκε ἐμπόδιο στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία ἀποτελέσσε ἀντίθετα μιά ἀπὸ τίς μεγάλες πηγές της, χωρὶς κατ'ἀνάγκη νὰ θεωρεῖται ἀντίμαχος πρὸς τὴ *subtilitas Graecorum*, πού ἀρδεύει μόνιμα βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη!

Ε. Ν. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ
ΚΥΡΙΩΤΙΣΣΑΣ ΣΤΗ ΒΕΡΟΙΑ

Ο ναός, ο οποίος βρίσκονταν στη λεωφόρο Ανοίξεως της πόλεως, καταδαφίστηκε ως ετοιμόρροπος μετά από απόφαση του αρχαιολογικού Συμβουλίου το 1972. Ο ναός ήταν τρίκλιτη, ξυλόστεγη βασιλική των χρόνων της τουρκοκρατίας με νάρθηκα και ανοιχτό προστώο στα δυτικά. Προ της καταδαφίσεως και μετά από έρευνα διαπιστώθηκαν τοιχογραφίες δύο εποχών στη αψίδα και στον ανατολικό τοίχο του ιερού. Οι τοιχογραφίες αυτές αποτοιχίστηκαν και φυλάσσονται σήμερα στη συλλογή της 11ης ΕΒΑ στη Βέροια. Από τις εργασίες αυτές, από την ανασκαφική έρευνα, αλλά και από την αξιολόγηση των τοιχογραφιών αποδείχτηκε ότι η βασιλική της τουρκοκρατίας ιδρύθηκε πάνω στα θεμέλια τρίκλιτης βυζαντινής βασιλικής του 13ου αιώνα, της οποίας τμήμα του ανατολικού τοίχου και της αψίδας σε ύψος περίπου 2-3 μ. ενσωματώθηκε στο ναό της τουρκοκρατίας.

Από το βυζαντινό ναό του 13ου αιώνα προέρχονται έξι ιεράρχες, από τους οποίους σώζονται ακέραλοι οι τρεις. Οι ιεράρχες εικονίζονται ολόσωμοι, στραμμένοι ανά τρεις, προς το κέντρο, συλλειτουργούντες. Φορούν λευκά στιχάρια, σταυροφόρα φαιλόνια και ένσταυρα ωμοφόρια.

Ο τύπος των συλλειτουργούντων ιεραρχών και η μορφή του επισκοπικού ενδύματος, με τα πολυσταύρια φαιλόνια, των ιεραρχών της Κυριώτισσας σχετίζονται με τάσεις της εικονογραφίας κατά το δεύτερο μισό του 12ου αιώνα. Στην ίδια περίοδο και κυρίως στο τέλος του 12ου αιώνα οδηγούν οι υψηλές σωματικές αναλογίες των ιεραρχών, που συνεχίζονται ωστόσο και στις αρχές του 13ου αιώνα.

Από την άλλη η μαλακότητα στην απόδοση της κόμης και της γενειάδας, χωρίς γραμμική ξηρότητα που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική του τέλους του 12ου αιώνα, η απόδοση του όγκου του προσώπου με φωτοσκίαση και η απουσία του χαρακτηριστικού γραμμικού πλέγματος στα μάγουλα δείχνουν ότι ο καλλιτέχνης εγκαταλείπει τους κομνηνικούς τρόπους. Η διαπίστωση αυτή σε συνδυασμό με την τυπολογία, αλλά και τη σάρκα που έχουν αποκτήσει τα αυτιά (βλ. Ωρωπό) καθώς και τη χρήση καφέ χρώματος στην

απόδοση του προπλασμού και ώχρας για το σάρκωμα (βλ. ανάλογη τεχνική σε μνημειά της ίδιας περιόδου, όπως στον Ιωάννη Θεολόγο Βέροιας στον Ωρωπό κ.ά.) οδηγούν στην τέχνη της δεύτερης εικοσιπενταετίας του 13ου αιώνα, περίοδο κατά την οποία η Βέροια έχει περιέλθει στο Δεσποτάτο της Ηπείρου.

Από τη δεύτερη φάση εικονογραφήσεως του ναού προέρχεται η Ανάληψη και η Παναγία της αψίδας σε προτομή. Η τοιχογραφία της Αναλήψεως, που εικονίζεται στον ανατολικό τοίχο του ναού, από απόψεως τέχνης ακολουθεί τάσεις της ύστερης παλαιολογείου τέχνης. Οι κοντόσωμες, άσαρκες, μικρής κλίμακας μορφές των Αποστόλων, με την απλουστευτική, γραμμική -πάνω σε μονόχρωμο, κατά κανόνα, βάθος- απόδοση της πτυχολογίας, που αποδίδει σχεδόν επίπεδα το σωματικό όγκο, η τυπολογία των μορφών, καθώς και η τεχνική αποδόσεως του προσώπου οδηγούν σε τάσεις της τέχνης του πρώτου τετάρτου του 15ου αιώνα, που θα επικρατήσουν σε επαρχιακά έργα της Βέροιας και της Μακεδονίας σ'όλο τον 15ο αιώνα.

Σε εργαστήριο ανάλογο μ'αυτό των τοιχογραφιών της Κυριώτισσας αποδίδουμε επίσης τοιχογραφίες και άλλων ναών της Βέροιας καθώς και φορητές εικόνες που φυλάσσονται στην αρχαιολογική συλλογή της πόλεως.

Αθηνά Χριστοφίδου

ΟΙ ΜΟΝΟΚΛΙΤΕΣ ΤΡΟΥΛΛΑΙΕΣ ΒΑΣΙΛΙΚΕΣ ΤΗΣ ΕΞΩ ΜΑΝΗΣ.
ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ ΣΕ ΕΝΑ ΘΕΜΑ.

Μια έντονη οικοδομική δραστηριότητα σε εκκλησιαστικά κτήρια εμφανίζεται στη Μανη κατά τον 17ο, 18ο και 19ο αιώνα, με σημείο αιχμής τον 18ο. Μοναστηριακοί ναοί, καθολικά οικισμών αλλά και μικρές οικογενειακές εκκλησίες κτίζονται, διακοσμούνται και τοιχογραφούνται με επιμέλεια περισσή. Προς το τέλος, δε, του αιώνα υψώνονται και τα ψηλά περίτεχνα καμπαναριά, χαρακτηριστικά κατακόρυφα στοιχεία των οικισμών της Εξω Μάνης.

Στις αρχές του 18ου αιώνα εμφανίζεται ένας νέος αρχιτεκτονικός τύπος στην περιοχή, που καλείται να απαντήσει στο αίτημα για μεγαλύτερο εσωτερικό χώρο λατρείας. Η μονοκλιτή τρουλλαία βασιλική, απαλλαγμένη από τα κεντρικά υποστηλώματα του εγγεγραμμένου σταυροειδούς, αλλά και εκμεταλλευόμενη την διαθέσιμη επιφάνεια καλύτερα από τον ναο σχήματος ελεύθερου σταυρού, δίνει τη δυνατότητα ενός ενιαίου χώρου. Συγχρόνως διατηρεί στη στεγασή της την αναμνηση του σταυροειδούς εγγεγραμμένου αλλά και του σταυροεπίστεγου ναού. Η Εξω Μανη είναι γεμάτη με παραδείγματα ναών αυτού του τύπου σε ενδιαφέρουσες παραλλαγές. Μια απόπειρα παρουσίασης και ταξινόμησης τους θα επιχειρήσουμε μ' αυτή την ανακοίνωση.

Κατ' αρχήν μπορούμε να χωρίσουμε τις βασιλικές σε δύο ομάδες:

α. Στους ναούς των οποίων η διάμετρος του τρούλλου ($\Delta\tau$) είναι περίπου ίση με το εσωτερικό πλάτος (Π) του κτηρίου: $\Delta\tau \approx \Pi$.

β. Στους ναούς των οποίων η διάμετρος του τρούλλου είναι σημαντικά μικρότερη από το πλάτος του ναού: $\Delta\tau < \Pi$.

Και οι δύο ομάδες έχουν μια σταυροσχημη στεγασή με την διαφορά ότι στην πρώτη οι δύο κεραίες του σταυρού έχουν το ίδιο πλάτος, ενώ στη δεύτερη η εγκάρσια κεραία είναι στενότερη. Εμφανίζονται, δε, με διαφορετικές παραλλαγές, ανάλογα με τον τρόπο στηρίξης του τρούλλου και την διαμόρφωση των μακρών τοίχων (πλήρων ή με τυφλά τόξα):

α1. Ο τρούλλος στηρίζεται σε δύο ημικυκλινδρικούς θόλους (στον κατα μήκος άξονα) και σε δύο τυφλά τόξα (στον εγκάρσιο). Το σταυρικό σχήμα υποδηλώνεται και στην κάτοψη, με την υποχώρηση του βόρειου και νότιου τοίχου στον εγκάρσιο άξονα και τη δημιουργία των τυφλών τόξων. Η παραλλαγή αυτή μπορούμε να πούμε ότι προέρχεται από τον συνεπτυγμένο σταυροειδή, μετά από την εκφυλλισμό των δυο κεραιών του εγκάρσιου άξονα σε τυφλά αβαθή τόξα.

α2. Οι κρήσεις των δύο ημικυκλινδρικών θόλων δεν μεταφέρονται σε πλήρεις τοίχους, αλλά παραλαμβάνονται από πλευρικά τυφλά τόξα, που είναι ανοιγμένα στους μακρούς τοίχους, των οποίων το πάχος έτσι

μειώνεται. Η παραλλαγή αυτή παραπέμπει μάλλον στον μονοκλιτο σταυροειδή εγγεγραμμένο, του οποίου τα γωνιακά διαμερίσματα έχουν εκφυλισθεί σε αβαθή τυφλά τόξα. Το σταυρικό σχήμα δεν διαβάζεται πλέον στην κάτοψη, υποδηλώνεται, όμως, στη στήριξη του τρούλλου, εφόσον τα τυφλά τόξα στήριξης του είναι υψηλότερα των υπόλοιπων τυφλών τόξων των μακρών τοίχων.

α3..Προκύπτει από την παραλλαγή α2 με επιμήκυνση της δυτικής καμάρας, η οποία διαμορφώνεται με διπλά τυφλά τόξα. Έτσι τονίζεται μάλλον η δρομικότητα του κτηρίου, παρά το σταυρικό σχήμα, το οποίο, όμως, πάντα διατηρείται στη στέγαση.

α4..Οι ωθήσεις του τρούλλου παραλαμβάνονται από τέσσερα τόξα: τα δύο τυφλά αβαθή του εγκάρσιου άξονα και δύο εγκάρσια. Το ανατολικό και δυτικό τμήμα του ναού καλύπτονται με ημικυλινδρικούς θόλους.

α5..Προκύπτει από την παραλλαγή α4 με επιμήκυνση της δυτικής καμάρας, η οποία διακόπτεται από έναν υψηλότερα τοποθετημένο εγκάρσιο ημικυλινδρικό θόλο, δίνοντας μια σταυρεπίστεγη κάλυψη στο δυτικό τμήμα του ναού.

Στους ναούς της δεύτερης ομάδας, λόγω της μείωσης της διαμέτρου του τρούλλου και της αντιστοιχίας αύξησης του μήκους των εγκάρσιων θόλων, εμφανίζεται περισσότερο τονισμένη η σταυρόσχημη στέγαση. Η επιθυμία, όμως, τονισμού του σταυρικού σχήματος οδήγησε και σε μια αύξηση του ύψους των εγκάρσιων θόλων, η οποία σε ορισμένα μνημεία περιορίζεται σε λίγα εκατοστά και περνάει σχεδόν απαρατήρητη, ενώ σε άλλα είναι αρκετή ώστε να δίνει εξωτερικά την εντύπωση του σταυρεπίστεγου ναού:

β1..Ο τρούλλος στηρίζεται στις δύο ημικυλινδρικές καμάρες του κατά μήκος άξονα και σε δύο θόλους διατομής κυκλικού τμήματος, οι οποίοι γεφυρώνουν το κενό ανάμεσα στις δύο πρώτες. Το σταυρικό σχήμα δεν διαγράφεται στην κάτοψη, υποδηλώνεται, όμως, στη στήριξη του τρούλλου. Σημειώνουμε μια συγγένεια της παραλλαγής αυτής με τον σταυρεπίστεγο Α1.

β2..Η δυτική καμάρα της προηγούμενης παραλλαγής επιμηκώνεται με την παρεμβολή ενός ενισχυτικού τόξου.

β3..Ο τρούλλος στηρίζεται όπως και στην παραλλαγή β1, οι ωθήσεις, όμως, των ημικυλινδρικών θόλων του κατά μήκος άξονα παραλαμβάνονται από τυφλά αβζή τόξα, τα οποία μειώνουν κάπως το άνοιγμα αυτού του θόλου. Η παραλλαγή αυτή παραπέμπει στον σταυρεπίστεγο Α3.

