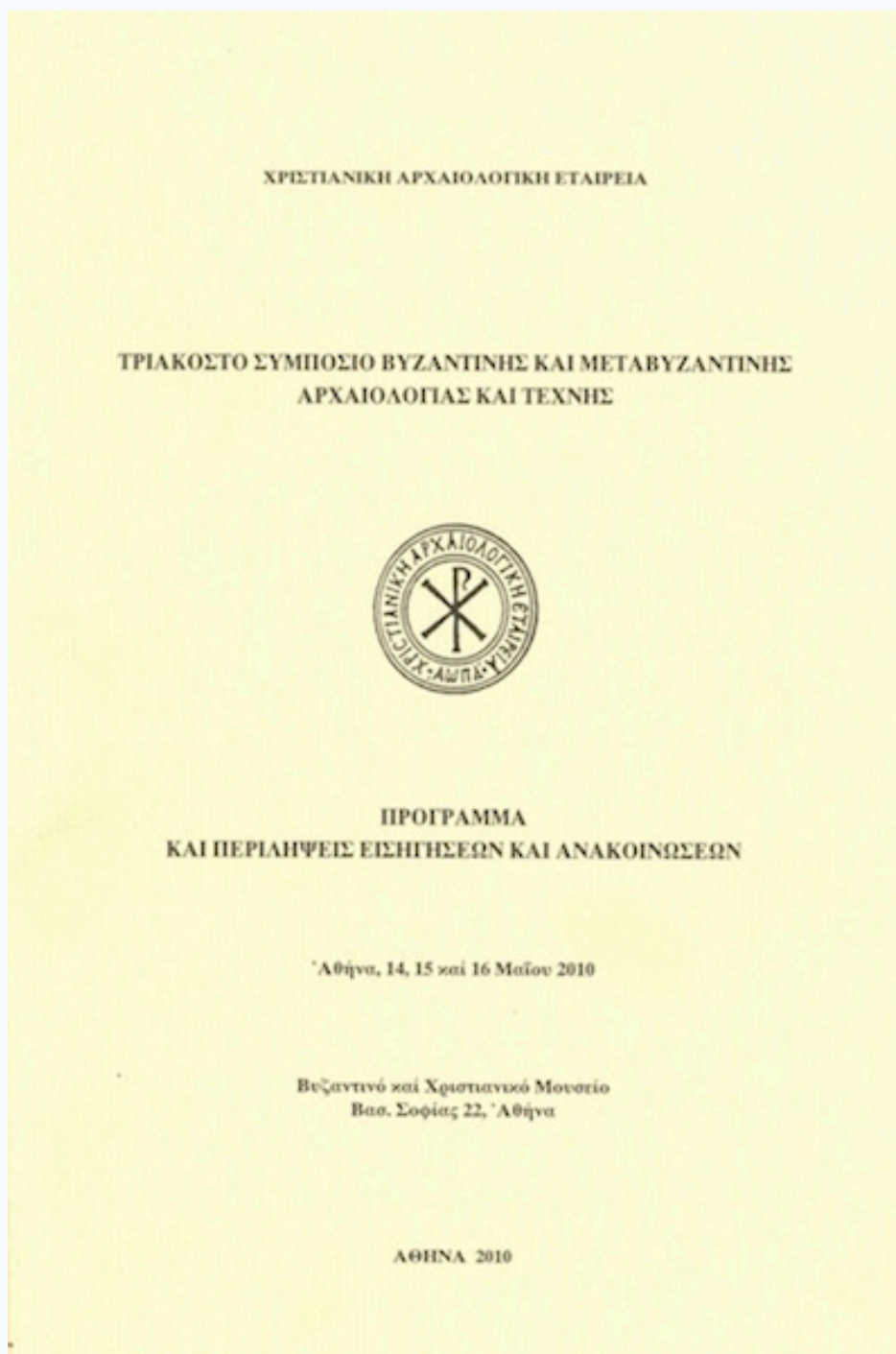
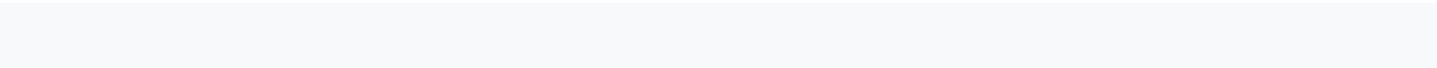


Ετήσιο Συμπόσιο Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 30 (2010)

Τριακοστό Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης





ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

**ΤΡΙΑΚΟΣΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**



**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΚΑΙ ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ**

Ἀθήνα, 14, 15 καὶ 16 Μαΐου 2010

**Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο
Βασ. Σοφίας 22, Ἀθήνα**

ΑΘΗΝΑ 2010

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

**ΤΡΙΑΚΟΣΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**



**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΚΑΙ ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ**

Ἄθῆνα, 14, 15 καί 16 Μαΐου 2010

**Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο
Βασ. Σοφίας 22, Ἄθῆνα**

ΑΘΗΝΑ 2010

ΕΚΤΥΠΩΣΗ: Σ. ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΣ - Ε. ΠΑΠΑΔΑΜΗ & ΣΙΑ Ε.Ε.

ΙΩΑΝ. ΘΕΟΛΟΓΟΥ 80 ΖΩΓΡΑΦΟΥ, ΤΗΛ. 210.77.10.548 - 210.77.02.033 - 210.77.07.114, FAX: 210.77.10.581

www.simmetria.gr

**ΤΡΙΑΚΟΣΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**

Αθήνα, 14, 15 και 16 Μαΐου 2010
Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο
Βασ. Σοφίας 22, Αθήνα

Π Ρ Ο Γ Ρ Α Μ Μ Α

Το καθιερωμένο εαρινό συμπόσιο για τη Βυζαντινή και τη Μεταβυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη συγκαλείται για τριακοστή φορά από την Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία κατά το τριήμερο 14-16 Μαΐου 2010. Το εφετινό συμπόσιο έχει επετειακό χαρακτήρα και είναι αφιερωμένο στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη. Η σκληρή μοίρα έφερε να θρηνούμε την απώλεια του Γενικού Γραμματέα της Εταιρείας Δημήτρη Κωνστάντιου.

Το ειδικό επιστημονικό θέμα, του συμποσίου, είναι «Οι ζωγράφοι και τα εργαστήριά τους κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο». Σε αυτό έχουν προγραμματιστεί μία εισήγηση και δύο στρογγυλές τράπεζες.

Οι συνεδρίες της Παρασκευής είναι αφιερωμένες στη βυζαντινή περίοδο, οι συνεδρίες του Σαββάτου καλύπτονται από το ειδικό θέμα και οι συνεδρίες της Κυριακής αφορούν στη μεταβυζαντινή περίοδο. Οι πρωινές συνεδρίες αρχίζουν την Παρασκευή στις 09.50'', το Σάββατο στις 09.00'' και την Κυριακή στις 10.00'', ενώ οι απογευματινές συνεδρίες στις 17.00''.

Επειδή ο αριθμός των ανακοινώσεων είναι μεγάλος (55), παρακαλούνται τόσο οι ομιλητές όσο και οι προεδρεύοντες των συνεδριάσεων να τηρούν με σχολαστική ακρίβεια τον χρόνο παρουσίασης που προβλέπεται από το πρόγραμμα.

Η Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία ευχαριστεί το Υπουργείο Πολιτισμού το οποίο, όπως και κατά τα προηγούμενα έτη ενίσχυσε το έργο της, και το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο για τη φιλοξενία του.

**ΤΡΙΑΚΟΣΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**

**Αθήνα, 14, 15 και 16 Μαΐου 2010
Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο**

Παρασκευή, 14 Μαΐου 2010

Πρωινή Συνεδρίαση

***ΑΠΟ ΤΗΝ ΥΣΤΕΡΗ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΕΩΣ ΚΑΙ ΤΗΝ
ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΠΟΧΗ***

Προεδρεύουν:

**Νικόλαος Γκιολές
Ευγενία Χαλκιά**

09.50 Έναρξη

10.00 Αγγελική Τριβυζαδάκη: Η Ευδοξιανή εκκλησία της Γάζας

10.15 Δημήτριος Ασημακόπουλος - Γεώργιος Βελένης: Παρατηρήσεις σχετικά με το σύστημα υποστύλωσης της Βασιλικής Β΄ στους Φίλιππους

10.30 Δημήτριος Ηλιόπουλος: Η παλαιοχριστιανική φάση κτηρίου με εργαστηριακούς χώρους και καταστήματα από την Ήλιδα

10.45 Πετρούλα Δάρα: Ευκτήρια: Χώροι χριστιανικής λατρείας σε υστερορομαϊκές επαύλεις

11.00 Γεώργιος Δεληγιαννάκης: Επιγραφικές μαρτυρίες για την ύπαρξη ετερόδοξων χριστιανικών κοινοτήτων στα νησιά του ανατολικού Αιγαίου κατά τον πέμπτο και έκτο αιώνα

11.15 Σταύρος Γουλούλης: «Αγία Βασίλισσα». Η περί των αγίων μαρτύρων Ιερουσαλήμ και Βάσσας: εμφάνιση της Ζηνοβίας της Παλμύρας στη Μακεδονία

11.30 Συζήτηση

11.45 Διάλειμμα

Προεδρεύουν:

**Αγγελική Κατσιώτη
Χάρις Κουλάκου**

- 12.15 Βάντα Παπαευθυμίου:** Το χριστιανικό Ασκληπιείο της Αθήνας μέσα από τα ευρήματα των ανασκαφών των ετών 1876 - 1877
- 12.30 Γεώργιος Τσεκές:** Άγνωστα γλυπτά από το ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Νεοχώρι Αρκαδίας
- 12.45 Στυλιανός Περδίκης:** Ιδιόμορφος μεσοβυζαντινός σταυρός από το Μουσείο Κύκκου
- 13.00 Αναστάσιος Τάντσης:** Ο λεγόμενος «αθωνικός» τύπος και δύο εκκλησίες της Παναγίας στην Κωνσταντινούπολη
- 13.15 Ιωάννα Καράνη:** Συμβολή στη μελέτη της αρχιτεκτονικής της Παναγίας Κρήνας Χίου
- 13.30 Συζήτηση**
- 13.45 Λήξη της πρωινής συνεδρίασης**

Απογευματινή Συνεδρίαση

ΥΣΤΕΡΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Προεδρεύουν:

**Αναστασία Δρανδάκη
Χαρά Κωνσταντινίδη**

- 17.00 Σταύρος Αρβανιτόπουλος:** Διαδοχικές υπό γωνία πύλες σε βυζαντινές οχυρώσεις των ύστερων χρόνων
- 17.15 Πασχάλης Ανδρούδης:** Παλαιολόγειο κιονόκρανο από την κρύπτη του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης
- 17.30 Ιωάννης Βαραλής:** Εικονίδιο από στεατίτη με τον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο στο Αρχαιολογικό Μουσείο των Σκοπίων
- 17.45 Μάρκος Γιαννούλης:** Η σκηνή της επταβηματίζουσας Παναγίας και η εικονογραφία των παραστάσεων της νεανικής ηλικίας των θείων προσώπων
- 18.00 Ευθαλία Ρεντετζή:** Η βυζαντινή τοιχογραφία της Δευτέρας Παρουσίας στο Μητροπολιτικό ναό της Γένοβας
- 18.15 Αναστασία Ευθυμίου:** Ευαγγελισμός- Πόκος. Η ταυτοποίηση μιας εικονογραφικής λεπτομέρειας παραστάσεων του θέματος στην περιοχή της Λακωνίας
- 18.30 Τίτος Παπαμαστοράκης:** Μιά προβληματική επιγραφή και μια στέψη που δεν έγινε ποτέ
- 18.45 Συζήτηση**
- 19.00 Διάλειμμα**

Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΙΣ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΕΣ ΠΕΡΙΟΧΕΣ

Προεδρεύουν:

**Ευγενία Γερούση
Μελίτα Εμμανουήλ**

- 19.30 Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου:** Θέματα εικονογραφίας και στοιχεία πραγματικότητας στις τοιχογραφίες του ναού του Σωτήρος στα Ακούμια Ρεθύμης (14^{ος} αι.)
- 19.45 Δημήτριος Τριανταφυλλόπουλος:** Ars sine nominibus ή η τέχνη στη λατινοκρατούμενη Εύβοια: Ζητήματα ζωγραφικής και εικονογραφίας
- 20.00 Ελένη Χλέπα:** Η αρχιτεκτονική του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο
- 20.15 Καλλιόπη Φλώρου:** Ο βυζαντινός ναός του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου Σερίφου
- 20.30 Ουρανία Περδίκη:** Ο χαμένος αρχάγγελος Μιχαήλ από τον ναό του Αγίου Αντωνίου στα Κελλιά της Λάρνακας στην Κύπρο
- 20.45 Στέλλα Frigerio-Ζένιου:** Άγιοι Ανάργυροι και χειρουργικές επεμβάσεις
- 21.00 Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου:** Η εικόνα της Παναγίας της Ιαματικής στη Λεμίθου. Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής της Κύπρου
- 21.15 Συζήτηση**
- 21.30 Λήξη της απογευματινής συνεδρίασης**

Σάββατο, 15 Μαΐου 2010

Πρωινή Συνεδρίαση

ΗΜΕΡΙΔΑ ΜΕ ΘΕΜΑ

Οι ζωγράφοι και τα εργαστήριά τους κατά τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο

Προεδρεύουν:

**Όλγα Γκράτζιου
Δημήτριος Αθανασούλης**

- 09.00 Ευγενία Δρακοπούλου:** Το έργο του Μανόλη Χατζηδάκη. Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση και η δραστηριότητα των μεταβυζαντινών ζωγράφων
- 09.30 Tolga Uyar:** 13th Century Byzantine Painting in Cappadocia and the “workshop” of the painter Archigetas: some recent remarks

- 09.45 Ανέστης Βασιλακέρης:** Λόγιοι ζωγράφοι στην παλαιολόγεια καλλιτεχνική παραγωγή. Η μαρτυρία των έργων
- 10.00 Ιωακείμ Παπάγγελος:** Ο θεσσαλονικεύς ζωγράφος του 14^{ου} αιώνας «κυρ-Μανουήλ»
- 10.15 Ιωάννης Χουλιάρης:** Ο ζωγράφος Ιωάννης Σκούταρης από τη Γραμμόστα (1645-1673)
- 10.30 Αγγελική Στρατή:** Οι αποδιδόμενες στον ζωγράφο Δαμασκηνό εικόνες στην ιερά μονή Καρακάλλου Αγίου Όρους
- 10.45 Νίκος Μπονόβας:** Οι επίγονοι του Διονυσίου εκ Φουρνά στο Άγιον Όρος
- 11.00 Συζήτηση**
- 11.15 Διάλειμμα**

Προεδρεύουν:

Ελένη Δωρή

Βασίλης Κατσαρός

- 11.45 Κωνσταντίνος Βαφειάδης:** Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Μαρκον. Συστήματα εργασίας και συνεργασίας στο 14^ο αιώνα
- 12.00 Θεοχάρης Τσάμπουρας:** Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια του Γράμμου: από την τοπική κλίμακα στο βαλκανικό ορίζοντα
- 12.15 Αγαθονίκη Τσιλιπάκου:** Η δράση του «εργαστηρίου της Αγιάς» στην κεντρική Μακεδονία. Το παράδειγμα της Ημαθίας
- 12.30 Κωνσταντίνος Κατοίκης:** Η άγνωστη πρώτη φάση τοιχογράφησης στο ναό του Αγίου Αχιλλείου στον Πεντάλοφο Βοΐου. Έργο των ζωγράφων Νικολάου και Θεοδώρου από τα Ιωάννινα (1745)
- 12.45 Γρηγόρης Μανόπουλος:** Επιστολή ζωγράφου προς ομότεχνό του στα τέλη του 18^{ου} αιώνα
- 13.00 Νίκος Παπαγεωργίου:** Οι Σαμαρινιώτες ζωγράφοι
- 13.15 Συζήτηση**
- 13.30 Στρογγυλή Τράπεζα με θέμα: Βυζαντινά και μεταβυζαντινά εργαστήρια ζωγραφικής. Συντονίστρια: Σοφία Καλοπίση-Βέρτη. Ομιλητές: Μαίρη Παναγιωτίδη, Γεώργιος Βελένης, Gojco Subotic, Αναστασία Τούρτα**
- 15.15 Λήξη της πρωινής συνεδρίασης**

Απογευματινή Συνεδρίαση

Προεδρεύουν:

Ροδονίκη Ετζέογλου
 Παναγιώτης Βοκοτόπουλος

17.00 Πετρούλα Βαρθαλίτου: Παρατηρήσεις στο έργο του κρητικού ζωγράφου Μιχαήλ Βενέρη: Με αφορμή τον τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού της Αγ. Παρασκευής στον Αργουλέ Σφακίων

17.15 Νικόλαος Σιώμοκς: Έργα του Νικολάου Τζαφούρη και του εργαστηρίου του

17.30 Μαργαρίτα Βουλγαροπούλου: Το εργαστήριο του Άγγελου και του Δονάτου Πιτζαμάνου και η διαμόρφωση τοπικής σχολής ζωγραφικής στο Otranto της Απουλίας

17.45 Ιωάννης Περράκης: Συγκριτικές εικονογραφικές παρατηρήσεις στα έργα του Θεοφάνη και του εργαστηρίου του Τζιώρτζη σε παραστάσεις του χριστολογικού κύκλου

18.00 Συζήτηση

18.15 Διάλειμμα

18.45 Στρογγυλή Τράπεζα με θέμα: Οι ζωγράφοι και τα εργαστήριά τους στην Βενετοκρατούμενη Κρήτη (15^{ος} -16^{ος} αι.). Συντονίστρια: Χρύσα Μαλτέζου. Ομιλήτριες: Μαρία Βασιλάκη, Νανώ Χατζηδάκη, Μαίρη Κωνσταντουδάκη, Μαρία Καζανάκη.

20.45 Παρουσίαση του 31^{ου} τόμου του Δελτίου της ΧΑΕ

21.00 Δεξίωση

Κυριακή, 16 Μαΐου 2010

Πρωινή Συνεδρίαση

METABYZANTINH ΠΕΡΙΟΔΟΣ

α. Ζωγραφική και γλυπτική

Προεδρεύουν:

Ευθύμιος Τσιγαρίδας
 Ευτέρπη Μαρκή

10.00 Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου: Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Παναγίας της Σκοπιώτισσας στη Ζάκυνθο

10.15 Ελένη Χαρχαρέ: Τρίπτυχο με σκηνές του πάθους του Χριστού και αγίους στο Εθνικό Μουσείο της Βαρσοβίας

10.30 Σταυρούλα Σδρόλια: Το τέμπλο της μονής Παντελεήμονος Αγίας (1579/80)

10.45 Δημήτριος Λιάκος: Η ξυλογλυπτική στο Άγιον Όρος τον 16^ο αι.

11.00 Συζήτηση

11.15 Διάλειμμα

11.45 Ετήσια Γενική Συνέλευση των μελών της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Εκθέσεις πεπραγμένων 2009: α) του Διοικητικού Συμβουλίου και β) της Εξελεγκτικής Επιτροπής Οικονομικής διαχείρισης

Απογευματινή Συνεδρίαση

β. Αρχιτεκτονική

Προεδρεύουν:

Μιλτιάδης Πολυβίου

Χαράλαμπος Μπούρας

17.00 Παντελής Φουντάς: Αγιορείτικα κωδωνοστάσια: Η συμβολή της μορφολογίας της ανωδομής στην ενίσχυση και «ρύθμιση» του ήχου της κωδωνοκρουσίας

17.15 Νεκτάριος Σκάγκος: Το ανατολικό τείχος στην κάτω πόλη της Μονεμβασίας. Στοιχεία από την πρόσφατη αρχαιολογική έρευνα (2008)

17.30 Ιωάννης Καρατζόγλου: Η μονή της Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών και ο Ευγένιος Αιτωλός

17.45 Αναστασία Γεωργιάδη: Η μονή Παντοκράτορος στην Πάρο

18.00 Σωτήρης Βογιατζής: Παναγία η Κουκουζέλισσα ιεράς μονής Μεγίστης Λαύρας Αγίου Όρους

18.15 Αφροδίτη Πασαλή: Ο Άγιος Γεώργιος στο Ριζάριο Τρικάλων

18.30 Πέτρος Καψούδας: Το κωδωνοστάσιο της ιεράς μονής Αγίου Παύλου στο Άγιον Όρος

18.45 Γιώργος Πασχαλίδης- Θάλεια Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου: Ο ναός των Παμμεγίστων Ταξιαρχών στα Μεστά της Χίου

19.00 Σταύρος Μαμαλούκος: Η ναοδομία στην πόλη της Πρέβεζας κατά το 19^ο αιώνα

19.15 Συζήτηση

19.30 Λήξη της απογευματινής συνεδρίασης και του 30^{ου} Συμποσίου Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης

ΠΑΣΧΑΛΗΣ ΑΝΔΡΟΥΔΗΣ

ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΟ ΚΙΟΝΟΚΡΑΝΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΡΥΠΤΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ανάμεσα στα γλυπτά της κρύπτης του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης ξεχωρίζει και ένα μικρό λεβητοειδές κιονόκρανο με εμβλήματα (δικέφαλος αετός, μονόγραμμα ΠΑΛΓ των Παλαιολόγων, συμπίλημα, μοτίβο με τέσσερις διασταυρούμενες ράβδους).

Ο αετός καταλαμβάνει και τμήμα του άβακα, ενώ το μονόγραμμα ΠΑΛΓ και το μοτίβο με τις ράβδους λαξεύτηκαν μέσα σε οκτάφυλλους ρόδακες. Το συμπίλημα διαβάστηκε – εσφαλμένα - ως (Λ)ACKAPIC, γεγονός που οδήγησε και σε άλλες αβάσιμες υποθέσεις και χρονολόγηση του κιονοκράνου στο β' μισό του 14ου αιώνα. Η ορθή ανάγνωση που προτείνουμε: Ο KAICAP μας εισάγει σε νέες ερμηνείες. Βέβαια, η αναφορά στο υψηλό αξίωμα του Καίσαρος, και η απουσία μνείας του ονόματός του στο κιονόκρανο, μας οδηγούν στην υπόθεση θα πρέπει να είχαμε τουλάχιστον ένα ακόμη κιονόκρανο στο οποίο θα αναγραφόταν το όνομα του κατά τα άλλα άγνωστου αυτού αξιωματούχου. Τα εμβλήματα στο κιονόκρανο ήταν διάσημα του αξιώματος του καίσαρος και διακριτικά της βασιλικής καταγωγής του από τους Παλαιολόγους. Οι διασταυρούμενες ράβδοι είναι ίσως ένα είδος οικοσήμου, το οποίο όμως σπανίζει στη Θεσσαλονίκη.

Οι μόνες ενδείξεις για την χρονολόγηση του κιονοκράνου είναι τα θέματα του διακόσμου του. Παρόμοιος οκτάφυλλος ρόδακας σκαλίστηκε και σε επίθημα κιονοκράνου στο περίστω των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης και μάλιστα περικλείει το μονόγραμμα του κτήτορα του ναού Πατριάρχη Νήφωνα (1310-1314). Λόγω των διαστάσεών του, το κιονόκρανο ανήκε πιθανότατα σε ταφικό μνημείο (ίσως παρόμοιας μορφής με αυτό της Αγίας Θεοδώρας Άρτας) και, κρίνοντας από τον διάκοσμό του, σε μέλος της βασιλικής οικογένειας, το οποίο θα πρέπει να είχε

πεθάνει και ταφεί στη Θεσσαλονίκη γύρω στην πρώτη δεκαετία του 14ου αιώνα. Οι πηγές (Γ. Παχυμέρης, Ν. Γρηγοράς) μαρτυρούν δύο τέτοια άτομα.

Το πρώτο είναι ο Ιωάννης, γιος της Ειρήνης (Yolande de Montferrat) Παλαιολογίνας, από τον γάμο της με τον Ανδρόνικο Β΄ Παλαιολόγο. Η Ειρήνη, ήταν εγκατεστημένη στη Θεσσαλονίκη από το 1303 ως το 1317, έτος θανάτου της, ενώ ο Ιωάννης διετέλεσε διοικητής της πόλης από το 1304 μέχρι το θάνατό του το 1308.

Το δεύτερο άτομο, είναι ο Μιχαήλ Θ΄, συναυτοκράτορας του Ανδρονίκου Β΄ και γιός του από τον πρώτο του γάμο, ο οποίος πέθανε στη Θεσσαλονίκη όπου και βρισκόταν, στις 12 Οκτωβρίου του 1320.

Το ταφικό μνημείο θα πρέπει μάλλον να ανήκε στον Ιωάννη, όχι μόνο λόγω της μεταφοράς της σορού του Μιχαήλ και της ταφής της στην Κωνσταντινούπολη, αλλά και διότι, καθώς τα παιδιά της Ειρήνης δεν είχαν στεφθεί συναυτοκράτορες, δεν έφεραν σε καμιά περίπτωση τον τίτλο του Δεσπότη, αλλά τους επόμενους στη βυζαντινή αυλική ιεραρχία τίτλους, όπως αυτόν του Καίσαρα. Ο συναυτοκράτορας Μιχαήλ Θ΄ έφερε, όπως και οι ομόλογοί του, τον τίτλο του Δεσπότη.

Κιονόκρανα με δικέφαλους αετούς και γράμματα βρίσκονται σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Κωνσταντινούπολης. Η ομάδα των ενεπίγραφων κιονοκράνων από το ναό του Αλεξίου Απόκαυκου στη Σηλυμβρία (1321-1328), είχε αποδοθεί από τον Α. Grabar σε τέμπλο ή σε ταφικό μνημείο.

Σε τέμπλο αποδόθηκε και το κιονόκρανό μας, καθώς σχετίστηκε με τμήμα επιστυλίου από τη Θεσσαλονίκη, το οποίο φέρει κρινάνθεμο, το μονόγραμμα ΠΑΛΓ, οκτάφυλλο ρόδακα με τις διασταυρούμενες ράβδους και ένα εραλδικό λιοντάρι.

Η ομοιότητα κιονοκράνου και επιστυλίου όσον αφορά κάποια θέματα (μονόγραμμα ΠΑΛΓ, διασταυρούμενες ράβδοι, οκτάφυλλος ρόδακας) είναι εμφανής. Παρόλα αυτά, κάποιες επιμέρους διαφορές (υλικό κατασκευής, απόκλιση διαστάσεων, αρτιότερη εκτέλεση διακόσμου κιονοκράνου), μας οδηγούν στην εκτίμηση ότι τα δύο σύγχρονα μεταξύ τους γλυπτά ίσως προέρχονται από διαφορετικά σύνολα.

ΣΤΑΥΡΟΣ Ι. ΑΡΒΑΝΙΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΔΙΑΔΟΧΙΚΕΣ ΥΠΟ ΓΩΝΙΑ ΠΥΛΕΣ ΣΕ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΟΧΥΡΩΣΕΙΣ ΤΩΝ ΥΣΤΕΡΩΝ ΧΡΟΝΩΝ

Συνεχίζοντας τη μακρά παράδοση των ρωμαϊκών οχυρωματικών έργων γύρω από τη λεκάνη της Μεσογείου, οι Βυζαντινοί καθ' όλη τη διάρκεια της ύπαρξης της αυτοκρατορίας ενισχύουν τόσο τα σύνορα όσο και την ενδοχώρα (στρατηγικά σημεία, οδικούς άξονες, φυσικά περάσματα, αστικά κέντρα) με πολυάριθμα οχυρά.

Οι πύλες και οι πυλίδες που διατρυπούν τα τείχη ακολουθούν κατά κανόνα τη ρωμαϊκή διάταξη, τοποθετούμενες μεταξύ δύο ογκωδών συνήθως πύργων, σε πολύ μικρή απόσταση ή εν επαφή με μεμονωμένο πύργο ή στο ισόγειο ενός πύργου. Στην τελευταία περίπτωση απαντώνται είτε μονές είτε κατά ζεύγη, οπότε διατρυπούν και τους δύο ελεύθερους τοίχους του πύργου, συνιστώντας διπλό εμπόδιο για τον επιτιθέμενο, ο οποίος πρέπει να περάσει από δύο διαδοχικές καλά φυλασσόμενες πύλες για να εισχωρήσει στο εσωτερικό.

Παραλλαγή της μορφής αυτής αποτελεί η τοποθέτηση των δύο πυλών όχι στον ίδιο άξονα, αλλά κατ' ορθή γωνία, υποχρεώνοντας τον εισερχόμενο σε στροφή είτε προς τα αριστερά είτε προς τα δεξιά. Με αυτόν τον τρόπο ανακόπτεται η ορμή των εισβολέων, περιορίζεται στο ελάχιστο η δυνατότητα κινήσεών τους, ενώ καθίσταται αδύνατη η χρήση πολιορκητικού κριού ή άλλου μέσου για τη διάρρηξη και της δεύτερης πύλης.

Η λύση αυτή συναντάται σε περιορισμένο αριθμό υστεροβυζαντινών οχυρώσεων: οι πύλες του εσωτερικού περιβόλου του φρουρίου της Καλαμάτας, του αρχικού πυρήνα του Παλαιόκαστρου του Ναβαρίνου και

του κάστρου της Καρύταινας, καθώς και δύο πυλίδες του ανατολικού τείχους της Άνω Χώρας του Μυστρά συνιστούν τυπικά παραδείγματα, χρονολογούμενα πιθανότατα στο σύνολό τους στο 13ο αιώνα.

Η προέλευση της συγκεκριμένης διάταξης των διαδοχικών πυλών είναι προβληματική. Έχει γίνει γενικότερα αποδεκτή η θέση του K.A.C. Creswell ότι για πρώτη φορά μετά τους προϊστορικούς χρόνους εμφανίζεται μόλις τον 8ο αι. μ.Χ. στις τέσσερις πύλες των κυκλικών τειχών της Βαγδάτης (σύμφωνα με τις γραπτές μαρτυρίες, καθώς τα τείχη έχουν ολοσχερώς καταστραφεί). Στο βυζαντινό κόσμο η παλαιότερη γνωστή εφαρμογή αποδίδεται στο Μιχαήλ Γ' (πύλη τειχών Αγκύρας, κατασκευασμένη το 859). Δεν θα πρέπει εν τούτοις να παραβλεφθεί η περιγραφή ορισμένων οχυρωματικών έργων του Ιουστινιανού από τον Προκόπιο, καθώς και τα σύγχρονά τους κατάλοιπα που επεσήμανε ο Charles Diehl στη Βόρειο Αφρική, τα οποία συνηγορούν υπέρ μιας σαφώς πρωιμότερης χρονολόγησης και διαφορετικής προέλευσης της εν λόγω διάταξης.

Τα επόμενα χρονολογικά παραδείγματα ανάγονται στην περίοδο των Σταυροφοριών και συνιστούν οικοδομήματα τόσο των Σταυροφόρων (Qal'at Subeibe, 1129-1132, Krak des Chevaliers, 13ος αι.) όσο και των Αράβων (Κάιρο, 1176-1184/1203-περ. 1250, Aleppo, τέλη 12ου-αρχές 13ου αι., Baalbek, 1213-1224). Στην εξαιρετική ώθηση που έδωσε στην ανάπτυξη της οχυρωματικής αρχιτεκτονικής σε Δύση και Ανατολή η μακρόχρονη σύγκρουση της περιόδου αυτής και την κατ' ανάγκην ανταλλαγή ιδεών μεταξύ εισβολέων και αμυνομένων θα πρέπει να αποδοθεί –μεταξύ πολλών άλλων στοιχείων– η αναβίωση της χρήσης των διαδοχικών υπό γωνία πυλών και η εφαρμογή της και στο φραγκοκρατούμενο ελλαδικό χώρο.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ - ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΕΛΕΝΗΣ

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΥΠΟΣΤΥΛΩΣΗΣ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ Β΄ ΣΤΟΥΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥΣ

Το σύστημα υποστύλωσης της Βασιλικής Β΄ των Φιλίππων παρουσιάζει ενδιαφέρουσες ιδιαιτερότητες, πολλές από τις οποίες δεν έχουν μελετηθεί σε βάθος, με αποτέλεσμα η εικόνα αυτού του κορυφαίου μνημείου της ιουστινιάνειας αρχιτεκτονικής να παραμένει αποσπασματική.

Η υπόθεση διδύμων κίωνων σε δρομική διάταξη στα πέρατα των στυλοβατών ενθαρρύνεται από παράλληλα και ενισχύεται από τη μελέτη αναλογικών σχέσεων με σύγχρονα μνημεία, ενώ μια προσεκτική έρευνα ανάμεσα στα αρχιτεκτονικά γλυπτά θα μπορούσε να οδηγήσει στην απόδοση συγκεκριμένων γλυπτών στα διπλά στηρίγματα.

Αλληλένδετο ζήτημα αποτελεί η προσθήκη προβόλων στα επιθήματα των μεμονωμένων κίωνων. Η ερμηνεία των κιλλιβάντων ως βάσεων στήριξης για ενισχυτικά σφενδόνια θα πρέπει να αναθεωρηθεί, αφενός λόγω της ύπαρξης των διπλών υποστυλωμάτων και αφετέρου εξαιτίας ορισμένων τεχνικών χαρακτηριστικών, που βεβαιώνουν ότι οι πρόβολοι συνδέονταν με λίθινα μέλη. Συνεπώς, είτε η θολωτή κάλυψη των κλιτών θα πρέπει να επανεξεταστεί, είτε, το πιθανότερο, οφείλουμε να θεωρήσουμε ότι αυτή δεν είχε τη μορφή που υποθέταμε παλαιότερα, αλλά περιελάμβανε μια αλληλουχία ανόμοιων θόλων.

Οι τέσσερις μεγάλοι πεσσοί του τρούλου υποστήριζαν ένα ιδιότυπο σύστημα τοξοδομίας. Η ακριβής μορφή της ανωδομής παραμένει ανεξιχνίαστη, ωστόσο εντοπίζονται ορισμένα χαρακτηριστικά στοιχεία, που απαιτούν κριτική προσέγγιση. Τα θεμέλια που προβάλλουν προς το κεντρικό κλίτος από τους ανατολικούς πεσσούς θα μπορούσαν να

ερμηνευθούν ως λείψανα στυλοβατών θριαμβικού τόξου, εκτός εάν πρόκειται για υπολείμματα δικτύου θεμελίωσης. Ανάλογα θεμέλια, επίσης αδιευκρίνιστης λειτουργίας, εκκινούν από τη βάση της αψίδας.

Σχετικά με την κάλυψη του μνημείου, ως πιθανότερη λύση προτείνεται τρούλος επάνω από το κεντρικό κλίτος και ελαφρύς θόλος επάνω από το ιερό, ενώ τα πτερύγια θα πρέπει να καλύπτονταν με καμάρες σε χαμηλότερη στάθμη ή σε αλληλοτομία με την ενδιάμεση επιφάνεια.

ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΒΑΡΑΛΗΣ

**ΕΙΚΟΝΙΔΙΟ ΑΠΟ ΣΤΕΑΤΙΤΗ ΜΕ ΤΟΝ ΑΓΙΟ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟ
ΘΕΟΛΟΓΟ
ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΩΝ ΣΚΟΠΙΩΝ**

Στο Αρχαιολογικό Μουσείο των Σκοπίων φυλάσσεται εικονίδιο από σκουροπράσινο στεατίτη που φέρει την παράσταση του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου, σε προτομή, στραμμένου κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά με μισάνοικτο Ευαγγέλιο στα χέρια. Το εικονίδιο βρέθηκε το 1952 κατά τη διάρκεια ανασκαφικών εργασιών στο Demir Karija, τον *Πρόσακον* των βυζαντινών πηγών. Οι δημοσιεύσεις του έργου, παλαιές και πρόσφατες (Bl. Aleksova, K. Petrov, I. Mikulčić, N. Filippona, V. Popovska-Korobar) επαναλαμβάνουν μια γενική χρονολόγηση στο ευρύ διάστημα από τον 11^ο μέχρι το 13^ο αιώνα.

Η επανεξέταση του στεατίτη επιτρέπει τη συναγωγή νέων συμπερασμάτων για την εικονογραφία και την τεχνοτροπία της παράστασης, και συνακόλουθα για τη χρονική τοποθέτησή του σε στενότερα πλαίσια. Ζητήματα εικονογραφίας, τεχνικής και τεχνοτροπίας του έργου επιτρέπουν θεώρησή του ως προϊόντος εργαστηρίου της Θεσσαλονίκης του τέλους του 13^{ου} ή των αρχών του 14^{ου} αιώνα.

ΠΕΤΡΟΥΛΑ ΒΑΡΘΑΛΙΤΟΥ**ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΡΗΤΙΚΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ
ΜΙΧΑΗΛ ΒΕΝΕΡΗ:*****ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΟΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟ ΔΙΑΚΟΣΜΟ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ
ΑΓ. ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΣΤΟΝ ΑΡΓΟΥΛΕ ΣΦΑΚΙΩΝ***

Ο ναός της Αγ. Παρασκευής βρίσκεται στα ΝΑ του μικρού οικισμού Αργουλέ, της επαρχίας Σφακίων (Ν. Χανίων), μέσα σ' ένα φαράγγι στους πρόποδες των Λευκών Ορέων, κοντά στην έξοδό του στο Λιβυκό πέλαγος. Πρόκειται για ένα μονόχωρο καμαροσκέπαστο ναό, μικρών διαστάσεων, στον οποίο έχουν διασωθεί τοιχογραφίες, που χρονολογούνται στις αρχές του 14^{ου} αι. Παρά την σχετικά κακή κατάσταση διατήρησής τους και τις εκτεταμένες φθορές, διαπιστώνεται ότι ο ζωγράφος έχει ακολουθήσει το καθιερωμένο στην Κρήτη από τον 13^ο αι. πρότυπο για την διάταξη των τοιχογραφιών. Στον χώρο του ιερού βήματος επιλέγονται θέματα από τον δογματικό και λειτουργικό κύκλο, ενώ στον κυρίως ναό παραστάσεις από τον ευαγγελικό κύκλο με σκηνές από το Δωδεκάορτο στα ανώτερα τμήματα, σκηνές από τα μαρτύρια της τιμώμενης αγίας, της Αγ. Παρασκευής της Ρωμαίας, στη μεσαία ζώνη, και από τον Αγιολογικό κύκλο, με παραστάσεις όρθιων μετωπικών αγίων στα κατώτερα. Η μελέτη του ζωγραφικού διακόσμου, η σύγκριση και αξιολόγησή του σε σχέση με ναούς της ίδιας περιόδου στην περιοχή, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι μεγάλο μέρος της τοιχογράφησης του ναού της Αγ. Παρασκευής έγινε από το συνεργείο του ζωγράφου Μιχαήλ Βενέρη. Ο καλλιτέχνης μαρτυρείται για πρώτη φορά, σύμφωνα με κτητορική επιγραφή, στον ναό του Σωτήρα Χριστού στα Μεσκλά Κυδωνίας Χανίων(1303), όπου εργάστηκε μαζί με τον θείο του, Θεόδωρο Δανιήλ Βενέρη, ζωγράφο που αντιπροσωπεύει τις αρχαιότερες τάσεις της τέχνης του 13^{ου} αι., και αργότερα μόνος του, στο

ναό της Παναγίας στη Δρύμισκο Αγ. Βασιλείου στο Ρέθυμνο(1317). Τελευταία έχει εντοπιστεί και σε άλλους ναούς, όπου αν και δεν έχουν σωθεί επιγραφικές μαρτυρίες, η μελέτη των εικονογραφικών στοιχείων και των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών του ζωγραφικού διακόσμου, οδηγούν με ασφάλεια στην αναγνώριση του συνεργείου του. Οι πρόσφατες έρευνες, που συμπληρώνουν την παλιότερη βιβλιογραφία, φέρνουν στο φως πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία για την εξέλιξη και την δράση του ζωγράφου στη Δυτική Κρήτη, που χωρίς να αποκόπτεται από τα πρότυπα της παλαιότερης τέχνης, προσπαθεί να αφομοιώσει τις αισθητικές αντιλήψεις της παλαιολόγιας ζωγραφικής.

ΑΝΕΣΤΗΣ ΒΑΣΙΛΑΚΕΡΗΣ

**ΛΟΓΙΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΣΤΗΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ
ΠΑΡΑΓΩΓΗ: Η ΜΑΡΤΥΡΙΑ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ**

Μέσα στον ευρύτερο προβληματισμό για τη θέση του καλλιτέχνη στη βυζαντινή κοινωνία και για τις λειτουργίες που εκπληρώνει η θρησκευτική ζωγραφική το 13^ο και το 14^ο αιώνα, θέτω το ερώτημα της ύπαρξης ζωγράφων λόγιων, με την ακριβή σημασία που μπορεί να έχει ο όρος.

Η μελέτη τοιχογραφικών και ψηφιδωτών συνόλων του β' μισού του 13^{ου} και του α' μισού του 14^{ου} αιώνα, δείχνει ότι ορισμένα έργα, ελάχιστα στον αριθμό, όχι μόνο μοιράζονται τα ίδια αισθητικά πρότυπα και τα ίδια ποιοτικά κριτήρια με τη λόγια λογοτεχνική παραγωγή της εποχής, αλλά κυρίως αναπτύσσουν εικαστικά αντίστοιχα των λεκτικών ρητορικών σχημάτων. Στη σύνθεση μιας απεικόνισης ή ενός συνόλου χρησιμοποιούνται εικονιστικοί τρόποι αντίστοιχοι των λογοτεχνικών. Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι ίδιοι οι ζωγράφοι ή οι ψηφοθέτες ήταν σε θέση όχι απλώς να διαβάζουν, αλλά και να συμμετέχουν σε μια λόγια παραγωγή τέχνης, από την πλευρά της ζωγραφικής, στο πλαίσιο ενός πολιτιστικού περιβάλλοντος (και γιατί όχι κοινωνικού και πολιτικού) που το καθιστούσε δυνατό.

Κατά συνέπεια γίνεται σαφές ότι οι εν λόγω καλλιτέχνες δε χρειάζονταν τη συμβολή οποιουδήποτε εξωτερικού προς την καλλιτεχνική πράξη λόγιου. Η χρήση της ρητορικής στην εικαστική γλώσσα απαιτούσε να είναι οι ίδιοι οι ζωγράφοι και θεολογικά κατηρτισμένοι και θεωρητικά επαρκείς.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Μ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΜΑΡΚΟΝ. ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΚΑΙ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑΣ ΣΤΟ 14^Ο ΑΙΩΝΑ

Τα τελευταία χρόνια η έρευνα έχει στραφεί και προς τη διερεύνηση των τρόπων εργασίας των βυζαντινών ζωγράφων. Ωστόσο δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτε σχετικά με την εσωτερική καλλιτεχνική διεργασία και την παραγωγή του εικαστικού έργου στο Βυζάντιο. Ανάμεσα στην εντολή του χορηγού και στο τελικό προϊόν που προσφέρεται στην όρασή μας υφίσταται χάσμα γνώσης και πληροφορίας. Το γνωστικό αυτό χάσμα δημιουργεί πλήθος ερωτημάτων. Λόγου χάριν, πώς τεκμηριώνεται η ταυτόχρονη εργασία δύο ή και περισσότερων ζωγράφων στο ίδιο μνημείο; Ποιο είδος εκφραστικής υπόταξης υφίσταται, στην περίπτωση ισότιμα συνεργαζόμενων ζωγράφων; Απασχολεί τους υπεύθυνους ζωγράφους, το χορηγό και το κοινό το αίτημα της υφολογικής και τεχνικής ομοιογένειας που σήμερα το θεωρούμε αυτονόητο; Πώς υλοποιούνταν μια ιδέα ή ένα εικονογραφικό πρότυπο και πώς γινόταν η μεταφορά και η αποτύπωση του στον τοίχο ή τη σανίδα; Δι' αυτού που ονομάζουμε συνήθως *ανθίβολο*; Αλλά πόσο βέβαιη είναι η ύπαρξη και η χρήση ανθιβόλων από τους Βυζαντινούς;

Η περίπτωση του γραπτού διακόσμου του καθολικού της μονής Μάρκον (1376/7 ή 1380/1) απαντά επαρκώς, όπως πιστεύω, στα παραπάνω ερωτήματα. Και απαντά με τρόπο έγκυρο και καταλυτικό, γιατί δεν έχουμε να κάνουμε με ένα ευτελές επαρχιακό μνημείο, αλλά με ένα εξαιρετικής σημασίας ηγεμονικό καθίδρυμα, πράγμα που αποδεικνύει τόσο η χορηγία όσο και το εικονογραφικό του πρόγραμμα.

Για το διάκοσμο του καθολικού της μονής Μάρκον εργάστηκαν ως γνωστόν δύο ζωγράφοι. Από τεχνοτροπική άποψη, οι τοιχογραφίες των δύο

καλλιτεχνών συντάσσονται με το ρεύμα επιστροφής ή μάλλον εμμονής σε πρότυπα του τέλους του 13^{ου} αιώνα και των αρχών του 14^{ου}, όπως το διάκοσμο του Αγίου Κλήμεντα (Περίβλεπτος) Αχρίδας (1294/5). Εντούτοις, παρότι αυτοί ακολουθούν το ίδιο ρεύμα και συνεργάζονται για τη διακόσμηση του ίδιου μνημείου, αδιαφορούν παντελώς για υφολογική ομοιογένεια. Καθένας τους ζωγραφίζει χωρίς να επηρεάζεται και χωρίς να λαμβάνει υπόψη από την τέχνη του άλλου, ακόμη και όταν εργάζονται μαζί στην ίδια σύνθεση. Το αισθητικό αίτημα για ενότητα ύφους δεν φαίνεται να ήταν υπαρκτό για τους ορθοδόξους του Μεσαίωνα.

Αλλά δεν είναι μόνον αυτό. Στο διάκοσμο του καθολικού της μονής Markon ακολουθείται με απόλυτη συνέπεια ένα σύστημα μηχανιστικής αποτύπωσης και επανάληψης των μορφών και των χρωμάτων στον τοίχο, που μας προσφέρει την πλέον έγκυρη απάντηση για την υπόθεση των ανθιδόλων. Με ποιο όμως τρόπο συμβαίνει αυτό και ποιες οι αισθητικές συνέπειες της ακραίας χρήσης τους;

Είναι γνωστό ότι τα συνεργεία ιστόρησης των ναών της βυζαντινής περιόδου χρησιμοποιούσαν ποικίλους τρόπους αποτύπωσης των μορφών, για λόγους ευκολίας και συντόμευσης του χρόνου εργασίας. Ωστόσο ότι η ακραία χρήση του μηχανιστικού συστήματος που απαντά στη μονή Markon είναι δηλωτική μιας τάσης του όψιμου 14^{ου} αιώνα, αλλά και της απαρχής ενός συστήματος εργασίας που θα γίνει πολύ αγαπητό σε μεταγενέστερους χρόνους.

ΣΩΤΗΡΗΣ ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ

ΠΑΝΑΓΙΑ Η ΚΟΥΚΟΥΖΕΛΙΣΣΑ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΜΕΓΙΣΤΗΣ ΛΑΥΡΑΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ

Ο ναός βρίσκεται εντός του περιβόλου της Ι. Μονής Μεγίστης Λαύρας λίγα μέτρα από την κεντρική πύλη της, είναι το πρώτο κτήριο που συναντά κανείς μόλις περάσει τη βαριά ξύλινη πόρτα. Είναι αφιερωμένος στα Εισόδια της Θεοτόκου και θεωρείται ως το δεύτερο καθολικό της μονής, ενώ είναι γνωστός και ως ναός της Πορτάρισσας ή της Οικονόμισσας. Η ίδρυσή του αποδίδεται στον ίδιο τον Άγιο Αθανάσιο και σχετίζεται με το θαύμα του Αγιάσματος και της Παναγίας της Οικονομίσης.

Ο ναός ανήκει τυπολογικά στους σταυροειδείς εγγεγραμμένους σύνθετους τετρακίονιους με τρούλλο και νάρθηκα, δηλαδή στο πλέον τυπικό είδος των αθωνικών ναών, αλλά με πολλές ιδιορρυθμίες. Οι τέσσερις κίονες που ανακρατούν τον τρούλλο είναι από ολόσωμο γκρίζο μάρμαρο με απόθεση στο κάτω μέρος, πιθανότατα σπόλια. Από τους κίονες εκπηγάζουν τόξα που τους συνδέουν με τους περιμετρικούς τοίχους. Προς τα ανατολικά τα τόξα καταλήγουν σε δύο τετραγωνικής διατομής πεσσούς οι οποίοι προς την πλευρά του ιερού έχουν αποτετημημένες γωνίες. Στο ιερό υπάρχουν οι δύο ακόμα κόγχες των παραβημάτων ανοιγμένες στο πάχος του ανατολικού τοίχου. Τα έξι γωνιακά διαμερίσματα καλύπτονται με ιδιόρρυθμους σκαφοειδείς θόλους.

Ο ναός φωτίζεται από οκτώ παράθυρα περιμετρικά στον τρούλλο, ενώ στις κεραίες και την αψίδα του ιερού υπάρχουν από τρία παράθυρα, τοξωτά, που αντιστοιχούν στις ακραίες πλευρές των πενταγωνικών κογχών, μια ασυνήθιστη λεπτομέρεια για ναούς αυτής της εποχής. Ασφαλώς η διάταξη αυτή των παραθύρων έχει σαφώς επηρεαστεί από το καθολικό της μονής. Γενικά φαίνεται ως ο ναός να κατασκευάστηκε χωρίς χαράξεις και σχέδιο, γεγονός ασυνήθιστο για έναν πολυτελή κατά τα άλλα ναό. Πάνω από την πόρτα υπάρχει κτητορική

επιγραφή που αναφέρεται στην ίδρυση του ναού το 1719. Στο ναό υπάρχουν εντοιχισμένα μαρμάρινα σπόλια που προέρχονται από το καθολικό.

Με τον κυρίως ναό συνδέεται μέσω της θύρας ο νάρθηκας. Πρόκειται για έναν ενιαίο χώρο, τετραγωνικής περίπου κάτοψης, που καλύπτεται με μεγάλο ατύμπανο τρούλλο. Στηρίζεται σε καμάρες βόρεια και νότια που καταλήγουν σε κίονες, και στα δυτικά απ' ευθείας στον τοίχο. Δεξιά της εισόδου υπάρχει εντοιχισμένη πλάκα με εγχάρακτη επιγραφή, που είναι σχεδόν ίδια με την γραπτή του εσωτερικού του κυριως ναού, αλλά αναφέρει την χρονολογία 1713. Η διαφορά των έξι ετών ανάμεσα στις δύο επιγραφές μπορεί να οφείλεται στο γεγονός ότι η δεύτερη έγινε συγχρόνως με την αγιογράφηση λίγο αργότερα από την ανέγερση του ναού. Ο νάρθηκας είναι κατάγραφος. Ωστόσο ενώ το σύνολο των αγιογραφιών είναι προφανώς σύγχρονες με την κατασκευή του κτηρίου, και τις αντίστοιχες του κυρίως ναού, δηλαδή ανήκουν στον 18^ο αιώνα, αυτές που βρίσκονται στους πεσσούς εκατέρωθεν της δυτικής θύρας είναι αρχαιότερες, ζωγραφισμένες με τελείως διαφορετική τεχνοτροπία.

Εξωτερικά ο ναός είναι κατασκευασμένος σε ψηλό βάθρο. Κατά το μεγαλύτερο μέρος η τοιχοποιία του ναού απαρτίζεται από καλά οργανωμένο πλινθοπερίκλειστο σύστημα δομής. Η στέγη είναι καλλυμένη με μολυβδόφυλλα, εκτός από τον νάρθηκα που είναι καλλυμένος με σχιστόπλακες.

Ο ναός είναι κατασκευασμένος σε πολλαπλές οικοδομικές φάσεις. Ο κυρίως ναός με το Ιερό βήμα αποτελούν μία φάση, που φαίνεται ότι συνεχίζεται έως τον νάρθηκα. Μια άλλη φάση αποτελούν οι δυτικές γωνίες του νάρθηκα που χωρίζονται από τον υπόλοιπο χώρο με σαφείς αρμούς και πιθανότατα ανήκουν σε παλαιότερη φάση χρονολογημένη με ελάχιστα γνωστή επιγραφή το 1613. Τέλος σε μεταγενέστερη φάση φαίνεται ότι κλείστηκαν τα δίλοβα παράθυρα του νάρθηκα. Την ίδια εποχή φαίνεται ότι κατάσκευάστηκε και η δυτική είσοδος του ναού, που φέρει τα ίδια νεοκλασικίζοντα χαρακτηριστικά και που χρονολογείται επακριβώς από επιγραφή το 1903.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΒΟΥΛΓΑΡΟΠΟΥΛΟΥ

**ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΔΟΝΑΤΟΥ
ΠΙΤΖΑΜΑΝΟΥ ΚΑΙ Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΠΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΟ ΟΤΡΑΝΤΟ ΤΗΣ ΑΠΟΥΛΙΑΣ**

Ανάμεσα στους Κρητικούς αγιογράφους της εποχής μετά την Άλωση ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του Άγγελου Πιτζαμάνου, ενός δημιουργού που δραστηριοποιήθηκε εκτός των ορίων του ελλαδικού χώρου και εργάστηκε το πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα σε πολυάριθμα κέντρα των παραλίων της Αδριατικής.

Γεννημένος στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα και μαθητής του φημισμένου μαΐστορα Ανδρέα Παβία, ο Πιτζαμάνος ακολούθησε σύντομα το παράδειγμα δεκάδων ζωγράφων, που την ίδια περίοδο εγκατέλειπαν την πατρίδα τους, αναζητώντας την τύχη τους στη Δύση. Σε αντίθεση όμως με την πλειοψηφία αυτών των μετακινούμενων εικονογράφων που συγκεντρώνονταν στη μητρόπολη της Βενετίας, ο Άγγελος Πιτζαμάνος σταδιοδρόμησε στη νότια Αδριατική, μια ευρεία γεωγραφική επικράτεια, λιγότερο ανεπτυγμένα καλλιτεχνικά, αλλά με αρκετές δυνατότητες ανέλιξης για ένα γνώστη της *maniera greca*. Συγκεκριμένα, στα 1518 ταξίδεψε στο Dubrovnik της Δαλματίας, για να μεταβεί στη συνέχεια στην αντίπερα όχθη του πελάγους, αρχικά στη Barletta και αργότερα στο Otranto της σημερινής Απουλίας, όπου εγκαταστάθηκε μόνιμα και συγκρότησε ανθηρό εργαστήριο συνεργαζόμενος με το νεότερο συγγενή του, Δονάτο.

Το εργαστήριο των Πιτζαμάνων καταπιανόταν αφενός με τη φιλοτέχνηση βυζαντινότροπων εικόνων και αφετέρου με την παραγωγή μικρών φορητών έργων ιταλίζουσας τεχνοτροπίας, προορισμένων κατά κύριο λόγο για ιδιωτική λατρεία. Υφολογικά οι εικόνες του εργαστηρίου

διακρίνονται από αρκετά υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα, αντανακλώντας τη μαθητεία του Άγγελου στην κρητική αγιογραφία, ενώ αντίθετα οι απόπειρες στη δυτικότερη ζωγραφική προδίδουν την ελλιπή γνώση των κανόνων της αναγεννησιακής τέχνης και αποτελούν συχνά στείρα αντιγραφή βορειοευρωπαϊκών και ιταλικών προτύπων.

Άμεσοι συνεχιστές του έργου των Πιτζαμάνων στο Otranto υπήρξαν οι ντόπιοι μικρογράφοι Fabrizio και Giovanni Maria Scupula, οι οποίοι επιδόθηκαν στη μαζική παραγωγή φορητών τριπτύχων, ταπεινών διαστάσεων και χαμηλής αισθητικής αξίας, βασισμένοι ενίοτε σε πρότυπα των δυο Κρητικών ζωγράφων και υπογράφοντας κατά το παράδειγμά τους.

Παρά τις όποιες αδυναμίες της, η πρόταση του εργαστηρίου των Πιτζαμάνων ευδοκίμησε στο υπανάπτυκτο καλλιτεχνικό τοπίο της Terra d' Otranto και με το πέρασμα των χρόνων μετουσιώθηκε σε ένα ζωγραφικό ύφος που υιοθετήθηκε από τα ντόπια εργαστήρια, διαμορφώνοντας μια τοπική σχολή, όψιμο δείγμα του κατωϊταλιώτικου βυζαντινισμού που την περίοδο αυτή συνέχιζε να βιώνει τη μακρά παρακμή του.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ

Η ΜΟΝΗ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΠΑΡΟ

Στο νησί της Πάρου έχουν καταγραφεί τριάντα επτά μοναστηριακά συγκροτήματα τα οποία ανήκουν όλα στην μεταβυζαντινή περίοδο. Σχεδόν σε όλα διατηρείται στην αρχική του μορφή το καθολικό, ενώ σε περισσότερα από είκοσι σώζεται το σύνολο των κατασκευών. Για τα περισσότερα από αυτά υπάρχουν στοιχεία που επιτρέπουν την χρονολόγησή τους στο τέλος του 16^{ου} έως τις δύο πρώτες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα.

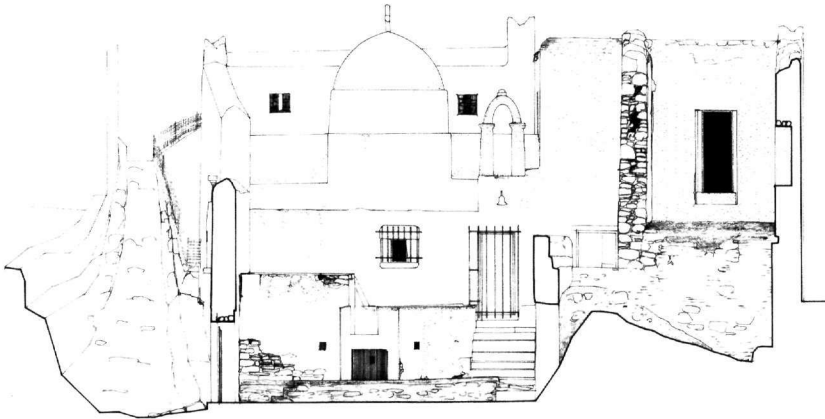
Το συγκρότημα της Μονής Παντοκράτορος αποτελεί ένα από τα μικρότερα σε μέγεθος και βρίσκεται στο νοτιοανατολικό άκρο του οικισμού Μάρμαρα, στο νοτιοανατολικό τμήμα του νησιού. Η αρχική του κατασκευή, σύμφωνα με τα μέχρι σήμερα γνωστά στοιχεία και γραπτές πηγές, ανάγεται στα τέλη του 17^{ου} ή τις αρχές του 18^{ου} αιώνα. Βρίσκεται σε εξαιρετικά κακή κατάσταση διατήρησης και αρκετά τμήματά του έχουν καταρρεύσει, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται δυσκολίες στην ερμηνεία όσων διατηρούνται.

Κτιριολογικά το συγκρότημα παρουσιάζει τα βασικά χαρακτηριστικά της τυπικής μοναστηριακής διάταξης, δηλαδή το περίκεντρο σχήμα του περιβόλου και την εσωτερική αυλή. Παράλληλα παρουσιάζει και ορισμένες ιδιαιτερότητες οι οποίες παρατηρούνται στα περισσότερα αντίστοιχα συγκροτήματα του νησιού. Η κυριότερη από αυτές είναι η θέση του καθολικού το οποίο δεν βρίσκεται πανταχόθεν ελεύθερο στο κέντρο της εσωτερικής αυλής, αλλά αποτελεί τμήμα των πτερυγών που την περιβάλλουν. Επίσης στην Μονή Παντοκράτορος η διάρθρωση αλλά και τα μεγέθη των χώρων της στάθμης του ορόφου δείχνουν ότι στο συγκρότημα

έγιναν εκτεταμένες μετατροπές και πιθανόν στο μέσον του 18^{ου} αι. υπήρξε αλλαγή της αρχικής του χρήσης .

Μορφολογικά και κατασκευαστικά παρατηρούνται όλα τα τυπικά χαρακτηριστικά της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής των Κυκλάδων και της αντίστοιχης μεταβυζαντινής ναοδομίας. Εξάιρεση στα παραπάνω αποτελούν στοιχεία που εμφανίζονται κυρίως στο καθολικό, όπως η διακόσμηση των τόξων που στηρίζουν το τρούλο καθώς και λεπτομέρειες στην εξωτερική διαμόρφωση της κόγχης του ιερού.

Τέλος, διάφορες κατασκευαστικές ακανονιστίες που παρατηρούνται στα σημεία επαφής του καθολικού με τα υπόλοιπα τμήματα του συγκροτήματος, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η αρχική του κατασκευή είναι προγενέστερη από αυτή του υπόλοιπου συγκροτήματος.



ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΟΨΗ - ΒΟΡΕΙΑ ΟΨΗ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ

ΜΑΡΚΟΣ ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ

**Η ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΕΠΤΑΒΗΜΑΤΙΖΟΥΣΑΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΚΑΙ Η
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΤΗΣ ΝΕΑΝΙΚΗΣ
ΗΛΙΚΙΑΣ ΤΩΝ ΘΕΙΩΝ ΠΡΟΣΩΠΩΝ**

Μια από τις σκηνές του βιογραφικού κύκλου της Θεοτόκου στη βυζαντινή τέχνη είναι και εκείνη που απεικονίζει την Παναγία να εκτελεί τα πρώτα βήματά της επάνω στη γη. Σύμφωνα με το απόκρυφο Ευαγγέλιο του Ιακώβου, την πρώτη πηγή που αναφέρεται σε αυτό το περιστατικό, σε ηλικία μόλις έξι μηνών το βρέφος – και μετέπειτα μητέρα του Χριστού – κατορθώνει να κάνει επτά βήματα. Το γεγονός αυτό οδηγεί την μητέρα της, Άννα, στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για ένα θείο σημάδι. Ένα χαρακτηριστικό και πάρα πολύ γνωστό παράδειγμα αυτής της σκηνής απαντά στην Κωνσταντινούπολη στα ψηφιδωτά του εσωνάρθηκα της Μονής της Χώρας.

Η ανακοίνωση στοχεύει να καταδείξει, ποια είναι τα *ακριβή* εικονογραφικά πρότυπα της σκηνής της Επταβηματίζουσας Παναγίας και να αποδείξει, ότι είναι λανθασμένες οι μέχρι τώρα απόψεις που έχουν διατυπωθεί στην έρευνα και θεωρούν, ότι η σύνθεσή της «προέρχεται από μια ανατολίζουσα, από μια μη βυζαντινή παράδοση». Τα πρότυπα της απεικόνισης αυτού του επεισοδίου από το βίο της Θεοτόκου – όπως θα αποδειχθεί – πρέπει να αναζητηθούν στην ελληνορωμαϊκή παράδοση και στην τέχνη της ύστερης αρχαιότητας, όπως αυτή αποτυπώνεται στην ανάγλυφη διακόσμηση μιας συγκεκριμένης ομάδας σαρκοφάγων της εποχής.

Η εικονογραφική και εικονολογική μελέτη της σκηνής από τον βίο της Παναγίας και των προτύπων της έχει σκοπό να κατανοήσουμε καλύτερα τον τρόπο εργασίας των καλλιτεχνών της μέσο- και υστεροβυζαντινής εποχής

αναφορικά με τις πηγές έμπνευσης τους και τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουν την αρχαιότερη ελληνορωμαϊκή κληρονομιά και την διαμορφώνουν σε ένα χριστιανικό θέμα. Στην ανάλυση μας θα πρέπει να εντάξουμε στο ίδιο πλαίσιο μια σειρά άλλων σκηνών από τη νεανική ζωή θείων προσώπων (όπως λ.χ. του Δαβίδ ή του Αγ. Νικόλαου), οι οποίες αντλούν και αυτές ακριβώς όπως η Επταβηματίζουσα τα πρότυπα τους από την τέχνη της ύστερης αρχαιότητας και μάλιστα από τους ίδιους εικονογραφικούς κύκλους αυτής της εποχής. Αυτή η ανάλυση τέλος αποσκοπεί να αποτελέσει μια μικρή συμβολή στην προσπάθεια για την βαθύτερη κατανόηση της σημασίας όλων αυτών των εικονογραφικών θεμάτων, που σκοπός τους δεν είναι μόνο να αφηγηθούν τα γεγονότα που συνδέονται με την παιδική ηλικία της Θεοτόκου ή των άλλων αγίων αλλά και να αποδείξουν την αγιότητα τους.

ΣΤΑΥΡΟΣ Γ. ΓΟΥΛΟΥΛΗΣ

«ΑΓΙΑ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ» Ἡ ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ ΚΑΙ ΒΑΣΣΑΣ: ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΗΣ ΖΗΝΟΒΙΑΣ ΤΗΣ ΠΑΛΜΥΡΑΣ ΣΤΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ

Η αγία Ιερουσαλήμ επί αυτοκρατόρων Αυρηλιανού και Πρόβου, και η αγία Βάσσα επί Μαξιμιανού, εκτός του ότι η πρώτη τιμάται στη Βέροια και η δεύτερη φέρεται να τιμάται στην Έδεσσα, παρουσιάζουν συναφή, ομόλογα ή αντίθετα, βιογραφικά στοιχεία: ατελή συζυγική σχέση λόγω θανάτου ή προδοσίας του συζύγου, τρεις υιούς που γίνονται μάρτυρες, περιπλάνηση, μαρτύρια φρικτά.

Οι Βίοι των δύο αγίων γυναικών, λόγω φανταστικών στοιχείων και περιπετειών που περιέχουν, αποδεικνύονται λογοτεχνικά επεξεργασμένες αλληγορικές ιστορίες:

<i>Πόλη:</i>	Αλεξάνδρεια + Ρώμη - Έδεσσα - Βέροια	Λάρισα - Έδεσσα - Βόσπορος + Αλώνη-Κύζικος (Bassa) - Βα<σίλι>σσα
<i>Ηρωίδα:</i>	Ιερουσαλήμ - Καινή Ιερουσαλήμ ιεραπόστολος	συγκλητική
<i>Σύζυγος:</i>	ανώνυμος <βασιλέας, στρατιωτικός> (;) «ακουσίως» (χρηρεία) 8 χρόνια συμβίωσης	Βαλέριος (Ισχύων) Ιερέας ειδώλων καταδότης (διάζευξη) [όλα τα χρόνια]
<i>Μέντορας:</i>	Ευσέβιος μύηση - βάπτισμα (νέκρωση) (συνάντηση στην αρχή)	Σωφρόνιος ταφή (μύηση) (συνάντηση στο τέλος)
<i>Χρόνος:</i>	περίοδος 3 βασιλέων	περίοδος 3 διωκτών
<i>Μαρτύριο:</i>	κρέμασμα / αποκεφαλισμός	δάρσιμο / αποκεφαλισμός
<i>Όργανα:</i>	μεταλλικοί οδόντες	ξύλινα παλούκια
<i>Τέκνα:</i>	ονόματα: στρατιωτικά, λατινικά στρατιώτες	ονόματα: ιερατικά, ελληνικά 'ιερείς'
	Σέκενδος/Secundus + περικεφαλαία = κεφαλή	Θεόγνιος = νοητικό
	Σεκένδικος/Sequenticus + σαγίτες = στήθος	Αγάπιος = θυμικό
	Κήγορος/Qua<dri>garius + ίπποι = κάτω δομή (μαρτύριο στο τέλος)	Πιστός = βουλευτικό (μαρτύριο στην αρχή)

Η αγία Ιερουσαλήμ εικονογραφείται στη Βέροια και Καστοριά, τουλάχιστον από τον 12ο αι. (Άγιοι Ανάργυροι Καστοριάς, Μητρόπολη Βέροιας, ναοί του

17ου-18ου αι.), ενώ ο Βίος της σώζεται σε δημόδη διασκευή (17ος αι.). Αντίθετα η αγία Βάσσα δεν έχει γνωστή εικονογραφία, αλλά σώζει περισσότερα αγιολογικά κείμενα (π. 10ος αι.), που βοηθούν στον σχηματισμό μιας στρωματογραφίας του Βίου και των δύο (με ιστορικά κριτήρια): 1. *Υπερκείμενο* [III], το οποίο για την αγία Ιερουσαλήμ έχει τρεις επικαλύψεις: [III.3] (μεταβυζαντινή περίοδος). [III.2] (υστεροβυζαντινή περίοδος) [III.1] (μεσοβυζαντινή περίοδος). Είναι η περίοδος, όπου η Ιερουσαλήμ 'φόρεσε το μοναχικό ένδυμα' ([III], Βίος - εικονογραφία) από τον Ευσέβιο, ηγούμενο της μονής Κουκούμων, που είναι όνομα οικογένειας της Βέροιας (14ος αι.), και ενδεχομένως ταυτίστηκε με κάποια ομώνυμη μοναχή. 2. *Κείμενο* [III] (π. 5ος-6ος αι.), όπου βασική αλλαγή είναι η απόδοση τους, αντί στη Βέροια και την Έδεσσα της Συρίας (φάση [II]), στις ομώνυμες μακεδονικές πόλεις. 3. *Υποκείμενο* [I] (3ος-4ος αι.), δηλαδή το πρότυπο των βίων, ταυτίζεται είτε με κάποιο βίο είτε με δέσμη παραδόσεων σχετικών με τη Ζηνοβία, βασίλισσα της Παλμύρας, από τις οποίες προέκυψε το νέο σενάριο. Σε σύγκριση με τον βίο των δύο αγίων γυναικών η βασίλισσα (Ζώσιμος, *Historia augusta*, Μαλάλας, Ζωναράς και άλλοι) δείχνει ανάλογα στοιχεία: συμβίωση σχεδόν μία δεκαετία με τον Οδαίναθο, χηρεία, τρεις υιούς, αγώνα με τον Αυρηλιανό (272), φυγή και σύλληψη στον Ευφράτη από ρωμαϊκό ιππικό, αξιοπρεπή παράδοση, θρίαμβος στις πόλεις, πνιγμός (;) στην Προποντίδα.

Οι αρχικοί βίοι (II) υπήρξαν έργο, πιθανόν του ίδιου συγγραφέα, που είχε σκοπό να παρουσιάσει δύο συμβολικές παραστάσεις της μίας οικουμενικής Εκκλησίας (Κράτους του Θεού), αλλά με φόντο την Έδεσσα (Συρία) και με αποκαλυπτική-εσχατολογική διάσταση.

Στη μεσοβυζαντινή περίοδο, κάτω από διαφορετικές συνθήκες -στις οποίες ενδεχομένως είχε ρόλο η μετακίνηση πληθυσμών από τη Μεσοποταμία στη Μακεδονία-, οι αγίες περιορίστηκαν να γίνουν τοπικές.

ΠΕΤΡΟΥΛΑ ΔΑΡΑ

ΕΥΚΤΗΡΙΑ:

ΧΩΡΟΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΛΑΤΡΕΙΑΣ ΣΕ ΥΣΤΕΡΟΡΩΜΑΪΚΕΣ ΕΠΑΥΛΕΙΣ

Σκοπός της ανακοίνωσης είναι η παρουσίαση των πορισμάτων έρευνας που έγινε στα πλαίσια κύριας μεταπτυχιακής εργασίας και αφορά στους ναΐσκους που είχαν ιδρυθεί σε συγκροτήματα αστικών και αγροτικών επαύλεων κατά την Ύστερη Αρχαιότητα. Η κατανόηση του ιδιαίτερου χαρακτήρα των παρεκκλησίων σε ιδιωτικά οικιστικά συγκροτήματα είναι δυνατόν να προκύψει διαυγέστερα μόνον από τη συνδυαστική μελέτη τόσο των γραπτών πηγών, εκκλησιαστικών, ιστοριογραφικών και νομικών, όσο και των αρχαιολογικών δεδομένων από τη διενέργεια ανασκαφικών και αρχιτεκτονικών ερευνών.

Οι επαύλεις που διέθεταν παρεκκλήσιο στις εγκαταστάσεις τους ανήκαν κατά κανόνα είτε σε εκκλησιαστικούς άρχοντες είτε σε επιφανή μέλη της στρατιωτικής και πολιτικής αριστοκρατίας της αυτοκρατορίας. Η χρήση τους δεν περιοριζόταν στην τέλεση της θείας λειτουργίας για τα μέλη των οικογενειών και της αυλής των ιδιοκτητών, αλλά εκεί ενδεχομένως λάμβανε χώρα και η προσκύνηση των τίμιων λειψάνων που είχαν στην κατοχή τους, όπως στον Τίμιο Σταυρό της Ιερουσαλήμ στο Σεσσοριανό παλάτι της Ρώμης και στο ναΐσκο του λεγόμενου παλατιού του Δουκός στην Απολλωνία της Κυρρηναϊκής.

Εκεί λάμβαναν ίσως χώρα και οι ορκωμοσίες ανώτερων αξιωματούχων και υπαλλήλων της διοίκησης και του στρατού. Μολονότι τέτοιου είδους τελετές δεν αναφέρονται στις πηγές, η εκτιθέμενη για προσκύνηση

λειψανοθήκη στο παλάτι του Δουκός δεν αφήνει περιθώρια για αμφισβήτηση. Αν η υπόθεση αυτή βρίσκεται πλησιέστερα στην αλήθεια, τότε ανάλογες τελετές θα συνέβαιναν και στη βασιλική του παλατιού της Ρωμυλιάνας και στο παρεκκλήσι του παλατιού της Εφέσου.

Η ίδρυση ιδιωτικού παρεκκλησίου αποτελούσε αναντίρρητα έκφραση επίδειξης πλούτου και ισχύος. Πιο εύγλωττη περίπτωση είναι αυτή της Ανικίας Ιουλιανής στην Κωνσταντινούπολη. Πολυτελής διάκοσμος και πολύστιχες επιγραφές μαρτυρούνται για τον ιδιωτικό ναό της, τον αφιερωμένο στην αγία Ευφημία, και για τον Άγιο Θεόδωρο του Σποράκιου, όπως άλλωστε πολυτελής είναι και ο διάκοσμος του αρχιεπισκοπικού παρεκκλησίου της Ραβέννας.

Τέλος, σημαντικό τμήμα της έρευνας αφορά στο ιδιοκτησιακό καθεστώς των ιδιωτικών παρεκκλησίων, αφού ευκτήρια που ιδρύθηκαν από ιδιώτες στις επαύλεις τους κατέληξαν καθολικοί ναοί, μετά ίσως την απόδοσή τους στην τοπική εκκλησία. Το μνημονευόμενο στις πηγές ευκτήριο της Ευσεβίας στην Κωνσταντινούπολη διαδέχθηκε ο ναός του αγίου Θύρσου, ο οποίος πιθανότατα ήταν καθολικός. Ανάλογη κατάληξη είχαν και άλλοι δυο ιδιωτικοί ναοί, η Αγία Ευφημία της Ιουλιανής Ανικίας και ο Άγιος Θεόδωρος του Σποράκιου. Καθολικός ή ακόμη και επισκοπικός ναός απέβη και η βασιλική της Ρωμυλιάνας, αφού στη θέση της αρχικής εκκλησίας ιδρύθηκε νέα τρίκλιτη βασιλική με βαπτιστήριο.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΑΚΗΣ

ΕΠΙΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΥΠΑΡΞΗ ΕΤΕΡΟΔΟΞΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΩΝ ΚΟΙΝΟΤΗΤΩΝ ΣΤΑ ΝΗΣΙΑ ΤΟΥ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΥ ΑΙΓΑΙΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΠΕΜΠΤΟ ΚΑΙ ΕΚΤΟ ΑΙΩΝΑ

Στην ανακοίνωση αυτή τίθεται το ζήτημα της ιστορικής τεκμηρίωσης ετερόδοξων χριστιανικών ομάδων στο πλαίσιο της παλαιοχριστιανικής αρχαιολογίας και συγκεκριμένα στη περιοχή του ανατολικού Αιγαίου κατά τον πέμπτο και έκτο αιώνα μ.Χ. Αφού εξεταστούν οι αναφορές των γραπτών και άλλων πηγών για την ύπαρξη μη-ορθόδοξων χριστιανικών κοινοτήτων στη περιοχή (Μονοφυσιτών, Νεστοριανών, Ναυατιανών, Πελαγιστών κ.α.), παρουσιάζονται οι περιπτώσεις δύο επιγραφών από τη Ρόδο (Grégoire 1922, 138.2) και την Ικαρία (*IG XII.2* 1263), οι οποίες - σύμφωνα με την ερμηνεία που προτείνεται εδώ - θα μπορούσαν να σχετίζονται με την ύπαρξη ετερόδοξων χριστιανικών ομάδων στα νησιά αυτά.

Στη συνέχεια, το υλικό της υπό εξέταση περιοχής αντιπαραβάλλεται με τις πληροφορίες που έχουμε για την ύπαρξη χριστιανικών αιρέσεων στις πόλεις των μικρασιατικών παραλίων, της Ιταλίας και της Β. Αφρικής και εξετάζεται το ζήτημα της αναγνωρισιμότητας των ομάδων αυτών με βάση το αρχαιολογικό υλικό. Ερευνάται σε ποιο βαθμό η εικόνα αυτή θα μπορούσε να είναι αντιπροσωπευτική για τη συναγωγή ασφαλών ιστορικών συμπερασμάτων ως προς την γεωγραφική και πληθυσμιακή διασπορά ορθόδοξων και ετερόδοξων χριστιανικών ομάδων κατά τη διάρκεια του πέμπτου και έκτου αιώνα μ. Χ..

Τίθενται επίσης τα ερωτήματα: Σχετίζεται ή όχι η ύπαρξη των ομάδων αυτών στα νησιά με την παραδοσιακή χρήση τους από το ρωμαϊκό κράτος

ως χώρων εξορίας πολιτικών και θρησκευτικών αντιφρονούντων; Ποιος ο ρόλος του γεωγραφικού κατακερματισμού του αρχιπελάγους στο φαινόμενο αυτό και ποια η σχέση του με τον χαρακτήρα του εκχριστιανισμού των νησιωτικών κοινοτήτων του ανατολικού Αιγαίου;

ΕΥΓΕΝΙΑ ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

**ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΜΑΝΟΛΗ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ. *ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ*
ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΛΩΣΗ ΚΑΙ Η ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ
ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ**

Ο Μανόλης Χατζηδάκης συνειδητοποίησε νεώτατος, στην διάρκεια της Κατοχής, τη σημασία της τέχνης για τον ελληνικό κόσμο μετά την Άλωση και την ανάγκη κατάρτισης ενός εργαλείου, ευρετηρίου των ζωγράφων, των φορητών εικόνων και των τοιχογραφημένων μνημείων τους. Όταν η σύλληψή του υλοποιήθηκε, μισόν αιώνα αργότερα, το 1997, ο τότε διευθυντής του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Ερευνών, Βασίλης Παναγιωτόπουλος αποκαλούσε τους *Έλληνες Ζωγράφους*, στον πρόλογο του δεύτερου τόμου του έργου, πύλωνα του νεοελληνικού μας οικοδομήματος.

Η αρχική ενασχόληση του νεαρού αρχαιολόγου Μανόλη Χατζηδάκη με τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους, με αφορμή την βιβλιοκρισία ενός καταλόγου, το έτος 1935, χρειάστηκε την γνώση, την οξύνεια, την επιστημονική πειθαρχία, αλλά και την αυστηρότητα, ως προς την ακρίβεια των πληροφοριών, του κατοπινού διεθνούς φήμης βυζαντινολόγου και ακαδημαϊκού για να φθάσει τις 800 σελίδες των δύο τόμων με τα 2.000 περίπου ονόματα ζωγράφων, που εκδόθηκαν από το Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, το 1987 και το 1997 αντίστοιχα.

Το έργο κατέκτησε στη συνέχεια μια στέρεη θέση στην έρευνα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, ενώ παράλληλα καθόρισε την ενασχόληση ελλήνων και ξένων επιστημόνων με την σύνθεση και δημοσίευση καταλόγων ζωγράφων.

Από τότε που ο Μανόλης Χατζηδάκης δεν είναι πια κοντά μας, η έμπνευση και η διορατικότητα του δημιουργού των *Ελλήνων Ζωγράφων*, καθώς και η ευστοχία του όλου σχεδιασμού τού έργου, εξασφάλισαν την περαιτέρω ανάπτυξή του.

Η ψηφιοποίηση και ανάρτηση στο διαδίκτυο του εξαντλημένου πρώτου τόμου, η ηλεκτρονική βάση δεδομένων (<http://pandektis.ekt.gr/dspace/handle/123456789/2079>), η έκδοση αναλυτικών ευρετηρίων (<http://files.ekt.gr/n011020.pdf>) και ο υπό έκδοση τρίτος τόμος των *Ελλήνων Ζωγράφων*, με διορθώσεις και βιβλιογραφικές

συμπληρώσεις, δεν αποτελούν παρά προσπάθειες στα χνάρια της χαραγμένης από τον ίδιο επιστημονικής πορείας. Μόνιμη αναζήτηση αποτελεί ο εμπλουτισμός του καταλόγου με τα νέα στοιχεία, που συνεχώς προκύπτουν από τις αρχαιακές και αρχαιολογικές έρευνες.

Στόχος του έργου, διαφορετικής τάξεως, παραμένει η περαιτέρω επεξεργασία των στοιχείων και η ανίχνευση της δραστηριότητας των 2.334 επώνυμων μεταβυζαντινών ζωγράφων, σύμφωνα με τα στοιχεία του 2009, αναλυτικότερα των 112 ζωγράφων του 15^{ου} αιώνα, των 380 του 16^{ου} αιώνα, των 604 του 17^{ου} και των 1238 ζωγράφων, που έδρασαν κατά τον 18^ο και έως τα μέσα του 19ου αιώνα.

Η καταγωγή αυτών των ζωγράφων καθορίζει ως ένα ποσοστό την καλλιτεχνική τους παιδεία αλλά και το κοινό στο οποίο απευθύνονται. Για παράδειγμα, σε ένα σύνολο 450 ζωγράφων με γνωστή καταγωγή, μεταξύ του 1750 και των πρώτων δεκαετιών του 19^{ου} αιώνα, μόλις το 10% προέρχεται από αστικές και ημιαστικές περιοχές (Αδριανούπολη, Αθήνα, Αργυρόκαστρο, Ιωάννινα, Καστοριά, Λιβαδειά, Κορυτσά, Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη). Το υπόλοιπο 90% κατάγεται κυρίως από μη αστικές περιοχές της Ηπείρου και της Μακεδονίας, της Πελοποννήσου, τα Ιόνια, τα νησιά του Αιγαίου, την Κρήτη και την Κύπρο. Οι ζωγράφοι από τα χωριά της Ηπείρου φθάνουν το 25% του συνόλου των επώνυμων ζωγράφων με γνωστή καταγωγή σε όλο τον ελληνικό χώρο.

Ο παράλληλος εντοπισμός των έργων των μεταβυζαντινών ζωγράφων, που ανέρχονται σήμερα στον αριθμό των 4.796 φορητών εικόνων και 815 τοιχογραφικών συνόλων, δίνει τη δυνατότητα της αποσαφήνισης των κέντρων της τέχνης, ανά χρονικές περιόδους και γεωγραφικά διαμερίσματα, αλλά και της κινητικότητας των ορθόδοξων ζωγράφων σε ένα χώρο γεωγραφικά και πολιτικά κατατημένο, που εκτείνεται από την Αίγυπτο και τη Συρία έως τη Ρωσία.

Γενικά, οι ζωγράφοι, ως μέλη της κοινότητας του ελληνισμού, άλλοτε ως συνεχιστές της παράδοσης, άλλοτε ως πρωτοπόροι και εκφραστές προοδευτικών τάσεων, διατυπώνουν μέσω της εκκλησιαστικής τέχνης όχι μόνο θρησκευτικές, αλλά και κοινωνικές και αισθητικές ανάγκες του καιρού τους. Αν ο ελληνισμός αποτελεί κυρίως φορέα και έκφραση πολιτισμού, η ορθόδοξη τέχνη και η δραστηριότητα των ζωγράφων διερευνάται ως μία από τις βασικές συνιστώσες του.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ Γ. ΕΥΘΥΜΙΟΥ

**ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ-ΠΟΚΟΣ. Η ΤΑΥΤΟΠΟΙΗΣΗ ΜΙΑΣ
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ ΤΟΥ
ΘΕΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΛΑΚΩΝΙΑΣ**

Σε μια ομάδα λακωνικῶν μνημείων, ὁ διάκοσμος τῶν ὁποίων ἔχει χρονολογηθεῖ τὸν 13^ο καὶ 14^ο αἰῶνα, ἐμφανίζεται μιὰ ἰδιαίτερη παραλλαγή τοῦ θέματος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Στὸ σύνθετο σχῆμα τῶν δύο προσώπων, τοῦ Γαβριὴλ καὶ τῆς Θεοτόκου, προστίθεται ἡ ἀπεικόνισις τοῦ Χριστοῦ, ὡς Παλαιοῦ τῶν Ἡμερῶν σὲ ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ στὸ ἄνω μέρος καὶ ὡς Βρέφους μέσα σὲ ἀπροσδιόριστο σχηματισμὸ στὸ κάτω μέρος τῆς παραστάσεως. Τὰ δύο στοιχεῖα συνδέονται μεταξύ τους μὲ δέσμη ἀκτίνων μὲ τὴν μορφή πλατιᾶς ταινίας, ἡ ὁποία ξεκινᾷ ἀπὸ τὸ ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ καὶ ἀπολήγει στὸν σχηματισμὸ μὲ τὸν Χριστό-Βρέφος.

Ἡ ταυτότης τοῦ σχηματισμοῦ αὐτοῦ ἔχει δημιουργήσει προβληματισμὸ στοὺς ἐρευνητές, οἱ ὅποιοι ἀμφιταλαντεύονται ἐρμηνευτικὰ μεταξύ δύο παλαιοδιαθηκικῶν τύπων τοῦ πόκου, ὁ ὁποῖος ἀναφέρεται ἀπὸ τοὺς Γεδεών καὶ Δαβὶδ στὰ βιβλία τῶν Κριτῶν καὶ τῶν Ψαλμῶν ἀντιστοίχως, καὶ τῆς νεφέλης, πού προέρχεται ἀπὸ τὴν σχετικὴ μὲ τὴν Αἴγυπτο προφητεία τοῦ Ἡσαΐου ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο βιβλίο. Μιὰ ἄλλη ἄποψη συνδέει τὴν παρουσία τοῦ σχηματισμοῦ αὐτοῦ μὲ τὸν Χριστό-Βρέφος στὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, μὲ τὴν εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση ἑνὸς

θαύματος πὸ ἔγινε τὸν 8^ο αἰῶνα στὸν ναὸ τῆς Θεοτόκου τῶν Χαλκοπρατείων στὴν Κωνσταντινούπολη.

Σὲ μία ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ θέματος ἐπισημάνθηκε ἐπιγραφή, τὸ περιεχόμενο τῆς ὁποίας ὀδηγεῖ μὲ βεβαιότητα στὴν ἔρμηνεία τοῦ θέματος ὡς πόκου. Ἡ ἔρμηνεία τῆς εἰκονογραφικῆς αὐτῆς λεπτομέρειας ὡς πόκου εἶναι ἀπολύτως συμβατὴ μὲ τὸ περιεχόμενο τοῦ γεγονότος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, τοῦ ὁποίου θεωρήθηκε ὡς ὁ κατεξοχὴν τύπος, καὶ ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ πόκου στὴν ὑμνολογία τῆς ἑορτῆς, καθὼς καὶ ἀπὸ μιὰ σειρά εἰκονογραφικῶν παραδειγμάτων.

ΣΤΕΛΛΑ FRIGERIO-ZENIOY

ΑΓΙΟΙ ΑΝΑΡΓΥΡΟΙ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΥΡΓΙΚΕΣ ΕΠΕΜΒΑΣΕΙΣ

Τετράγωνη αμφιπρόσωπη “εικόνα” (40x41,5x4 εκατοστά), στην εκκλησία της Παναγίας στην Κλήρου, παρουσιάζει στις δύο όψεις την ίδια ακριβώς εικονογραφία. Κάθε όψη είναι χωρισμένη σε δύο ίσα οριζόντια διάχωρα: στο πάνω οι άγιοι Ανάργυροι Κοσμάς και Δαμιανός περιβάλλουν την Παναγία στον τύπο της Οδηγήτριας. Στο κάτω δύο χειρουργοί παρέχουν φροντίδα ο ένας σ’ έναν άνδρα αριστερά και ο δεύτερος σε μία γυναίκα δεξιά, ενώ οι βοηθοί τους βρίσκονται ανάμεσα τους. Δεν φέρει χρονολογία, αλλά μπορεί να τοποθετηθεί στα τέλη του 16ου αιώνα (για την υπόδειξη της εικόνας ευχαριστώ τον υπεύθυνο των εικόνων και κειμηλίων της Ιεράς Μητρόπολης Ταμασού και Ορεινής κύριο Κώστα Γερασίμου).

Έργο προς το παρόν μοναδικό στην Κύπρο, παρέχει πληροφορίες που καλύπτουν διάφορους τομείς, π.χ. την ενδυμασία, την επίπλωση, την χειρουργική τέχνη, κλπ.

Το σχήμα της “εικόνας”, από την όποια χάθηκε το φαρδύ πλαίσιο (5 εκατοστά), αλλά και το γεγονός ότι παρουσιάζει την ίδια εικονογραφία στις δύο όψεις θέτουν την ερώτηση σχετικά με τη χρήση της. Ήταν άραγε λατρευτική εικόνα η κάτι άλλο;

Οι αμφιπρόσωπες εικόνες που γνωρίζουμε παρουσιάζουν όλες διαφορετικές σκηνές σε κάθε πλευρά, που μπορεί να συνδέονται μεταξύ τους η όχι. Είναι οπωσδήποτε εικόνες οι οποίες έδειχναν στο κοινό ταυτόχρονα και τις δύο όψεις. Το ίδιο υποθέτουμε και για την “εικόνα” της Κλήρου, αλλά κάτω από ποιές συνθήκες; Το έχουμε ήδη τονίσει, η “εικόνα” είναι τετράγωνη, μικρών διαστάσεων και το πλαίσιο φαίνεται να ήταν το ίδιο και στις δύο πλευρές.

Αντικείμενα που θα μπορούσαμε να συγκρίνουμε με την “εικόνα” είναι οι πινακίδες, που υπεδείκνυαν ένα πανδοχείο, ένα εργαστήριο, κλπ., και που μπορούσαν (τουλάχιστο στη Δύση) να είναι κατασκευασμένες από μέταλλο, αλλά

και από ξύλο. Παρουσίαζαν σκηνές με στιγμές της δουλειάς, και συχνά τον προστάτη άγιο του επαγγέλματος. Κρεμασμένες ψηλά κάθετα προς ένα κτίριο, έδιναν, και δίνουν ακόμα σήμερα στους περαστικούς τις ίδιες πληροφορίες απ' όποια κατεύθυνση κι αν πλησιάζουν. Η πινακίδα της Κλήρου δήλωνε χειρουργείο, κάτω από το αυστηρό βλέμμα των αγίων Αναργύρων, αλλά και την καθοδήγηση της Παναγίας.

Το 1468 ο “maistre Berteleme Estive le serourgien” απαλλάσσεται από την υποχρέωση να καταβάλει διάφορες πληρωμές σχετικές με το “casal de Catalionda”, και κατά τον 16ο αιώνα, ιατροί-*medici-fisichi* μαρτυρούντε στη Λευκωσία και στην Αμμόχωστο, ενώ με την αίτηση τους το 1522 για έμμισθο γιατρό, οι κάτοικοι της Κερύνειας μας πληροφορούν ότι μέχρι στιγμής δεν διέθεταν στην πόλη τους.

Με τι έμοιαζαν οι δρόμοι μιάς πόλης στην Κύπρο κατά τον 16ο αιώνα;

Ξέρουμε ότι το 1553 οι δρόμοι της Λευκωσίας δεν ήταν λιθόστρωτοι, και δέκα χρόνια αργότερα της Αμμοχώστου ήταν «καλοδιατηρημένοι», δεν έχουμε όμως βρεί καμιά αναφορά σε πινακίδες.

Ότι απομένει από τις σκηνές στην πινακίδα στην Κλήρου, διατηρεί τα χρώματα ζωηρά, κάτι που θα μπορούσε να οφείλεται είτε σε μικρού χρονικού διαστήματος έκθεση στις καιρικές συνθήκες, είτε σε έκθεση σε προστατευόμενο χώρο, όπως μιά *ruga coperta*, που ξέρουμε ότι υπήρχε στη Λευκωσία.

Με τα σημερινά δεδομένα, η πρόταση μας είναι αδύνατον να επιβεβαιωθεί. Είναι όμως ίσως η μόνη που δίνει μια εξήγηση της επανάληψης της εικονογραφίας στις δύο όψεις της εικόνας/πινακίδας. Περαιτέρω μελέτη των μαρτυριών που υπάρχουν (ταξιδιωτικά προσκυνητών, έγγραφα στα αρχεία της Βενετίας, κλπ) θα μπορούσε ίσως να προσφέρει καινούρια στοιχεία πάνω στην εικόνα που παρουσίαζαν οι δρόμοι στις μεγάλες πόλεις του νησιού ή ακόμα και την πρακτική της ιατρικής.

ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ Γ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

Η ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΦΑΣΗ ΚΤΗΡΙΟΥ ΜΕ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑΚΟΥΣ ΧΩΡΟΥΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΗΛΙΔΑ

Στην καρδιά του πολεοδομικού ιστού, κοντά στα όρια μεταξύ του πυρήνα της πόλης και της αρχαίας Αγοράς της Ήλιδας, σταδιακά έρχεται στο φως τα τελευταία 2 ½ χρόνια ένα κτήριο (με τη συμβατική ονομασία *Κτήριο στ/Α*) που περιλαμβάνει επιμέρους εργαστηριακούς χώρους και εμπορικά καταστήματα. Το οικοδόμημα καταλαμβάνει το ήμισυ μιας οικοδομικής νησίδας και αναπτύσσεται κατά μήκος της μιας πλευράς της κεντρικής λεωφόρου της πόλης, η οποία εκατέρωθεν πλαισιώνεται από μία παρόδια στοά. Τόσο η καίρια θέση του κτηρίου κοντά στη συμβολή των σημαντικότερων οδικών αρτηριών της πόλης, όσο και τα κινητά ευρήματα, κυρίως μεγάλη ποσότητα νομισμάτων αλλά και αποθηκευτικά πιθάρια στο εσωτερικό των δωματίων, καθώς επίσης και μια εστία σε ένα από αυτά, υποδηλώνουν την εργαστηριακή και εμπορική χρήση του. Άλλωστε ανάλογο κτήριο έχει ανασκαφεί αμέσως ανατολικά του. Δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί η ακριβής παραγωγή των εργαστηριακών χώρων, ωστόσο μεταξύ των εμπορικών καταστημάτων που, ως επί το πλείστον, πιθανότατα εμπορεύονταν τρόφιμα, μπορεί να αναγνωριστεί και ένα ιχθυοπωλείο λόγω της ανεύρεσης μεταλλικών αγκιστριών αλιείας.

Το κτήριο αυτό εντοπίζεται στο κεντρικότερο σημείο της πόλης και δεν φαίνεται να βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με κάποια ιδιωτική κατοικία αν και σε κοντινή απόσταση έχει έλθει στο φως το αίθριο μιας ρωμαϊκής οικίας. Τα καταστήματα δεν επεκτάθηκαν ποτέ στην στοά μπροστά απ' αυτά και ο δημόσιος χώρος της Οδού και της παρόδιας στοάς που

χρησίμευε ως στεγασμένο πεζοδρόμιο παρέμεινε άθικτος και σεβαστός έως και την εγκατάλειψη της πόλης στα τέλη του 6^{ου} αι. μ.Χ.

Μέχρι στιγμής η έρευνα έχει προχωρήσει μόνο στο δυτικό τμήμα του κτίσματος και έχει αποκαλυφθεί η τελευταία περίοδος λειτουργίας του, που εκτείνεται από τους ύστερους ρωμαϊκούς χρόνους έως και την παλαιοχριστιανική περίοδο. Είναι δυνατό να αναγνωριστούν δύο κύριες οικοδομικές φάσεις του κτηρίου: μια υστερορωμαϊκή/παλαιοχριστιανική που εξετάζεται στην παρούσα ανακοίνωση και μια προγενέστερη αυτής που μόνο η πρόοδος της ανασκαφής σε βαθύτερα στρώματα θα αποκαλύψει με σαφήνεια τοπογραφικά και χρονολογικά. Μια ακόμη τελευταία φάση, δευτερεύουσας σημασίας, με περιορισμένης κλίμακας αρχιτεκτονικές τροποποιήσεις προσδιορίζεται λίγο πριν την οριστική εγκατάλειψη του κτηρίου αλλά και της πόλης τον 6^ο αι. μ.Χ. Η ανασκαφική εικόνα με τις κατακρημνισμένες στέγες και τους πεσμένους εσωτερικούς τοίχους μαρτυρά μια βίαιη καταστροφή του που πιθανότατα προκλήθηκε εξαιτίας ενός από τους ισχυρότατους σεισμούς που συγκλόνισαν την περιοχή κατά την ύστερη Αρχαιότητα.

ΙΩΑΝΝΑ ΚΑΡΑΝΗ

**ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΗΣ
ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΚΡΗΝΑΣ ΧΙΟΥ**

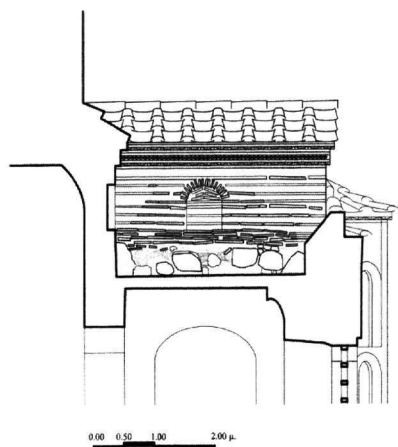
Ο σημαντικός, μεσοβυζαντινός, οκταγωνικού τύπου ναός της Παναγίας της Κρήνας, που βρίσκεται στην νήσο Χίο, ανήκει στην Σχολή της Πρωτεύουσας και έχει απασχολήσει πολλούς μελετητές, έλληνες και ξένους, όπως τον O.Wulff, τον Γ.Σωτηρίου, τον Α.Ορλάνδο, τον Χ.Μπούρα, τον Η.Buchwald, τον Π.Βοκοτόπουλο, τον Γ.Βελένη, τον Γ.Μαστορόπουλο, τον R.Ousterhout και άλλους.

Ο ναός κτίστηκε πριν το 1197, εποχή που σύμφωνα με τις νεώτερες έρευνες του Χ.Πέννα, χρονολογείται το πρώτο στρώμα των τοιχογραφιών, με χορηγούς τον Ευστάθιο Κορδάτο και την σύζυγό του, ανηψιά του μητροπολίτη Υπέπων Στέφανου Πεπαγομένου.

Κατά την διάρκεια των εργασιών στερέωσης και αποκατάστασης, που πραγματοποιήθηκαν από την ΔΑΒΜΜ (2004-2009), εντοπίστηκαν νεώτερα στοιχεία που διαφωτίζουν την μελέτη της αρχιτεκτονικής του μνημείου.

Σε παλαιότερες φωτογραφίες διακρίνουμε την αρχική αυθεντική μορφή του γείσου, η οποία σωζόταν στην θέση της δυτικής υδρορροής του βόρειου τοίχου του κυρίως ναού. Βάσει του στοιχείου αυτού τα γείσα στην βόρεια και στην νότια όψη σχηματίζονταν από την διαδοχική εναλλαγή φιαλοστομιών και οδοντωτής προεξοχής σε δύο σειρές. Στην βόρεια πλευρά του εσωνάρθηκα εντοπίστηκαν - κάτω από το μαρμάρινο γείσο- λείψανα μιας σειράς φιαλοστομιών, ενώ στη νότια, μία σειρά φιαλοστομιών και μια σειρά οδοντωτής προεξοχής.

Ο καθαρισμός της επιφάνειας του ανατολικού τοίχου του κυρίως ναού αποκάλυψε τα λείψανα γείσου, αποτελούμενου από δύο σειρές οδοντωτής προεξοχής, στις οποίες παρεμβάλεται μία σειρά φιαλοστομιών. Βάσει των στοιχείων αυτών αποκαταστάθηκε το γείσο στον βόρειο και νότιο τοίχο της



ανατολικής κεραίας, ενώ στο αέτωμα το γείσο ήταν όμοιο με αυτό του βόρειου και νότιου τοίχου του κυρίως ναού.

Μετά την ανάσχυση των κεραμιδιών στις στέγες των παραβημάτων, αποκαλύφθηκαν τέσσερα ορθογωνικά αφιδώματα. Στο Διακονικό, πάνω από τον ημικυλινδρικό θόλο, εντοπίστηκαν πολύ μεγάλες πέτρες τοποθετημένες χαλαρά με κονίαμα, ενώ στην Πρόθεση διαπιστώ-

θηκε η ύπαρξη εκτεταμένης επισκευής πιθανότατα κατά τις εργασίες του 1881-4.

Στο τύμπανο του ανατολικού αετώματος, διαπιστώθηκε η μορφή του (τριφυλόσχημου ή σταυρόσχημου;) κοσμήματος και ο τρόπος αρμολογήματος του κεραμικού κοσμήματος με ρόμβους.

Ένα ενδιαφέρον στοιχείο που εντοπίστηκε κατά την διάρκεια των εργασιών είναι ο τρόπος επαφής του ελαφρά οξυκόρυφου ημικυλινδρικού θόλου του κυρίως βήματος με τον ανατολικό τοίχο, καθώς και η χαλαρή σύνδεση του με το ανατολικό τόξο του κυρίως ιερού βήματος.

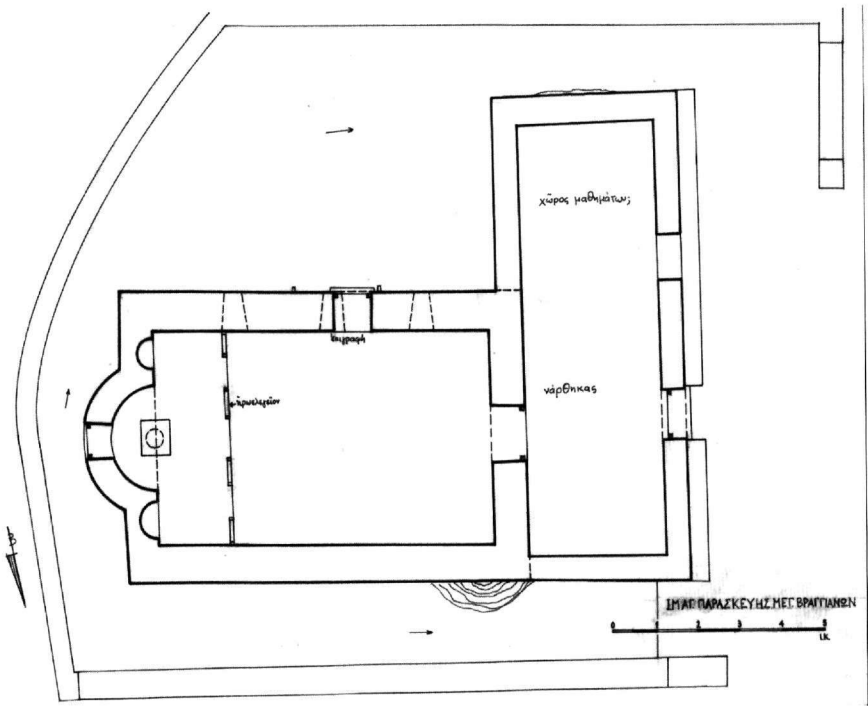
Τέλος από παλαιότερες φωτογραφίες και σχέδια καθώς και στοιχεία που αποκαλύφθηκαν *in situ*, τεκμηριώθηκε η μορφή των τεσσάρων ημικυλινδρικών κογχών του κυρίως ναού και του αφιδώματος στην κόγχη της Πρόθεσης του ιερού, καθώς και του κεραμικού διακόσμου, των τυμπάνων των ορθογωνικών αφιδωμάτων που διαρθρώνουν τις εξωτερικές επιφάνειες του ναού, από τα οποία τα πλέον αλλοιωμένα ήταν το βόρειο αφίδωμα, μεταξύ του κυρίως ναού και του νάρθηκα, με τους δύο μεγάλους διπλούς ρόμβους, το βόρειο αφίδωμα του νάρθηκα του οποίου οι πλίνθοι σχηματίζουν νι και το αντίστοιχο νότιο με τις οριζόντια και κατακόρυφα τοποθετημένες πλίνθους.

ΓΙΑΝΝΗΣ Α.ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ

Η ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΒΡΑΓΓΙΑΝΩΝ ΚΑΙ Ο ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΑΙΤΩΛΟΣ

Η μονή της Αγ. Παρασκευής βρίσκεται 3 χλμ. ΝΔ από την κύρια συνοικία των κάποτε Μεγάλων Βραγγιανών, στο βόρειο άκρο της Ευρυτανίας. Είναι χτισμένη σε υπήνεμο πλάτωμα, με κλίση προς δυσμάς, στη θέση Γούβα και περιβάλλεται από βουνά που αφήνουν θέα προς δυσμάς. Η μονή εξετάζεται ως ο τελευταίος σταθμός της σπουδαίας παιδευτικής δράσης (1639 και εξής, Άρτα, Αιτωλικό, Μεσολόγγι, Καρπενήσι, Βραγγιανά) και της ζωής του Ευγενίου Αιτωλού (+5/8/1682).

Από τη μονή σώζεται μόνο το καθολικό και 60 μ. ανατολικά του, ανακατασκευασμένη, η περίφημη «φοντάνα» για την οποία ο Ευγένιος συνέθεσε το επίγραμμα. Το καθολικό αποτελείται από κυρίως ναό που είναι μονόκλιτη ξυλόστεγη βασιλική εξωτερικών διαστάσεων 6,10 x 9,50 μ. και επίσης ξυλόστεγο νάρθηκα διαστάσεων 3,75 x 10,35 μ. που προσκολλάται στα δυτικά του ναού και προεξέχει από το νότιο τοίχο του κατά 4,10 μ. Ο ναός είναι χτισμένος από λιθοδομή πάχους 83 εκ. με ξυλοδεσιές. Ο νάρθηκας, σε β' οικοδομική φάση, έχει πάχος λιθοδομής 60 εκ. Ο κυρίως ναός έχει δύο εισόδους: δυτική μέσω του νάρθηκα και νότια επάνω από την οποία υπάρχει η επιγραφή της ζωγραφικής του 1647/8 στην οποίαν αναφέρονται οι άρχοντες Αυγέρος και Αρμάγος και πιθανώς ο Τζερνέσης, γνωστός από το γειτονικό Τροβάτο. Η ανορθόγραφη επιγραφή σημαίνει ότι ο Ευγένιος απουσίαζε το 1647. Στο ξυλόγλυπτο τέμπλο κάτω από την εικόνα του Χριστού σώζεται το «ηρωελεγείον» που συνέταξε ο Αναστάσιος Γόρδιος το 1683. Το νότιο τμήμα του νάρθηκα πιθανώς ήταν χώρος διδασκαλίας της Σχολής, γνωστής ως «Ελληνομουσείον Αγράφων».



ΚΑΤΣΙΚΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Η ΑΓΝΩΣΤΗ ΠΡΩΤΗ ΦΑΣΗ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ ΣΤΟ ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΧΙΛΛΕΙΟΥ ΣΤΟΝ ΠΕΝΤΑΛΟΦΟ ΒΟΪΟΥ. ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΑΙ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΑΠΟ ΤΑ ΙΩΑΝΝΙΝΑ (1745)

Ο Πεντάλοφος (παλαιότερα *Ζουπάνι*), γνωστό μαστοροχώρι της Δυτικής Μακεδονίας, είναι το μεγαλύτερο από τα τέσσερα χωριά της ομώνυμης Κοινότητας του νομού Κοζάνης στην περιοχή του Βοΐου. Ο ναός του Αγίου Αχιλλείου είναι μία τρίκλιτη θολοσκεπής βασιλική μεγάλων διαστάσεων. Βρίσκεται στο νεκροταφείο του οικισμού και πρόκειται για κτίσμα με ιδιαίτερα στοιχεία που εντυπωσιάζει τον επισκέπτη. Η κατασκευή του ολοκληρώθηκε στα 1742, σύμφωνα με επιγραφή σε εντοιχισμένη λίθινη πλάκα στον ανατολικό εξωτερικό τοίχο.

Στο εσωτερικό του το μνημείο είναι κατάγραφο. Στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού διατηρείται η κτητορική επιγραφή, σύμφωνα με την οποία τις τοιχογραφίες φιλοτέχνησαν οι χιοναδίτες ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Μιχαήλ στα 1774.

Από τη συγκριτική μελέτη του έργου των δύο ζωγράφων (ανακοίνωσή μας στο 28^ο Συμπόσιο της ΧΑΕ) διαπιστώνουμε πως το μεγαλύτερο (δυτικό) τμήμα του ναού είναι πράγματι ζωγραφισμένο από τους δύο χιοναδίτες. Ωστόσο, μετά από προσεκτική εξέταση προκύπτει μία ακόμη φάση τοιχογράφησης που δεν είχε μέχρι σήμερα επισημανθεί από την έρευνα. Η ζωγραφική αυτή καλύπτει το ανατολικό τμήμα του ναού μέχρι λίγο πιο έξω από το τέμπλο και, όπως θα δούμε, ήταν η αρχική προσπάθεια τοιχογράφησης.

Ο προσεκτικός παρατηρητής εύκολα αντιλαμβάνεται πως το ανατολικό τμήμα του ναού είναι ζωγραφισμένο από άλλο «χέρι». Η διάταξη των ζωνών τοιχογράφησης είναι διαφορετική αλλά υπάρχουν και εμφανείς διαφορές στο στυλ: μορφές πιο κοντές με έλλειψη ακρίβειας στο σχέδιο, όπου κυριαρχεί η γραμμή, αδυναμία υποδήλωσης του όγκου και της προοπτικής, λιγότερη ζωντάνια στις κινήσεις και τα χρώματα.

Μετά από αυτή τη διαπίστωση, η επιτόπια έρευνά μας είχε σαν αποτέλεσμα τον εντοπισμό στο χώρο της πρόθεσης της ακόλουθης γραπτής επιγραφής, που διατηρείται αποσπασματικά λόγω διαφόρων φθορών:

*1745 / το<v> ηστοριογράφον τα ονομα<τα> / νικολάου θεοδόρου θεοδ/[...]του
[...]*ιω [... ...]/ [...] λάμπρο θεο[...]* κι γιόργο*

Επομένως, μπορούμε βάσιμα να υποθέσουμε πως λίγο μετά την ολοκλήρωση της κατασκευής του ναού, οι κάτοικοι του Πενταλόφου θέλησαν να αρχίσουν την τοιχογράφηση της εκκλησίας τους καλώντας τους ζωγράφους Νικόλαο και Θεόδωρο με το συνεργείο τους. Οι ζωγράφοι ξεκινούν την εργασία τους από τον ανατολικό τοίχο, το σημαντικότερο δηλαδή τμήμα του ναού, και μετά συνεχίζουν στους πλαϊνούς τοίχους του μνημείου. Ωστόσο, η εργασία του συνεργείου διακόπηκε, πιθανότατα για λόγους οικονομικούς.

Στο χωριό διατηρείται ακόμη και σήμερα μια παράδοση σύμφωνα με την οποία οι ζωγράφοι που δούλευαν στο μνημείο αρχικά έφυγαν αλλά στη συνέχεια, μετά από θαυματουργική επέμβαση του αγίου Αχλλεΐου, αναγκάστηκαν να επιστρέψουν για να ολοκληρώσουν το έργο τους στο ναό. Αυτή η προφορική παράδοση απηχεί την πραγματική διαφοροποίηση στη χρονολογία τοιχογράφησης του μνημείου.

Η έρευνά μας στην ευρύτερη περιοχή για τον εντοπισμό και άλλων έργων αυτού του συνεργείου συνεχίστηκε και σύντομα απέδωσε καρπούς, καθώς οι επικεφαλείς ζωγράφοι, σύμφωνα με τα στοιχεία που παρουσιάζονται στην ανακοίνωση (τεχνοτροπικά, επιγραφικά), ταυτίζονται με τους αδελφούς Νικόλαο και Θεόδωρο από τα Ιωάννινα που επιμελήθηκαν την πλήρη τοιχογράφηση του καθεδρικού ναού του Αγίου Νικολάου Κοζάνης το 1730 (που παρουσιάσαμε στο περσινό 29^ο Συμπόσιο της ΧΑΕ). Στην ευρύτερη περιοχή της Δυτικής Μακεδονίας θα μπορούσαμε να τους αποδώσουμε (με κάποια επιφύλαξη) ένα ακόμη μνημείο, το ναό της Παναγίας στον εγκαταλειμμένο σήμερα οικισμό Κολοκυθάκι (νομού Γρεβενών) στα 1747, ενώ στην περιοχή της Ηπείρου το έργο τους συναντάται μέχρι στιγμής (από βιβλιογραφική έρευνα) στο καθολικό της Μονής Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου Λυκούρεσης (1740).

ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΨΟΥΛΑΣ

ΤΟ ΚΩΔΩΝΟΣΤΑΣΙΟ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ ΣΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

Στα 1816, με πρωτοβουλία του ηγουμένου Ανθίμου, το κτιριακό συγκρότημα της Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου επεκτάθηκε με την κατασκευή νέου καθολικού, πτερύγων και κωδωνοστασίου.

Το κωδωνοστάσιο κατασκευάστηκε λίγα μέτρα νοτίως του καθολικού, σε επαφή με τη νότια πτέρυγα της μονής. Η ανέγερσή του ξεκίνησε το 1819 και περατώθηκε το 1820, όπως μαρτυρούν δύο εντοιχισμένες επιγραφές με τις παραπάνω χρονολογίες.

Η κάτοψή του είναι τετράγωνη, με μήκος πλευράς 6,40 μ. ενώ το ύψος του φτάνει τα 22,5 μ. Το συνολικό ύψος του κτηρίου είναι ορατό μόνο στη βόρεια και τη δυτική πλευρά του, καθώς χτίστηκε σε επαφή με το πρανές στα ανατολικά και με την πτέρυγα στα νότια. Η εξωτερική επιφάνεια του κωδωνοστασίου στις δύο πλήρως ορατές πλευρές διαρθρώνεται, με βάση την κατασκευή και τον διάκοσμό του, σε τρία επάλληλα τμήματα.

Το κατώτερο τμήμα είναι το λιγότερο επιμελημένο ως προς την εμφάνισή του. Στη δυτική όψη ανοίγεται αψίδωμα που φαίνεται πως δημιουργήθηκε για να υποδεχτεί κρήνη, η οποία όμως δεν τοποθετήθηκε. Στη μονή φυλάσσεται η επίστεψη μαρμάρινης κρήνης η οποία φέρει επιγραφή που προσδιορίζει τη θέση της: *ΔΙ' ΑΝΘΗΜΟΥ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΟΥ ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΑΥΤΗ Η ΒΡΙΣΗ ΜΕ ΤΟ ΗΠΙΑΝΟΘΕΝ ΚΑΜΠΑΝΑΡΙΟΝ 1821.*

Το δεύτερο και μεγαλύτερο τμήμα του κωδωνοστασίου χωρίζεται σε δύο επιμέρους τμήματα με την παρεμβολή οριζόντιου μαρμάρινου κοσμήτη. Στη δυτική και βόρεια πλευρά σχηματίζονται από τρεις ατροφικές παραστάδες. Τα ενδιάμεσα των παραστάδων τμήματα ποικίλλονται με διβαθμιδωτά αψιδώματα

και εγγεγραμμένα σε αυτά παράθυρα. Ταυτόχρονα, οι επιφάνειες επενδύονται με πλίνθους και μαρμάρινους ορθογωνισμένους δόμους σε επάλληλες ζώνες.

Στο τρίτο επίπεδο η βόρεια και η δυτική πλευρά επενδύονται εξωτερικά με ορθομαρμάρωση από λευκό μάρμαρο. Οι εργασίες μαρμαρογλυπτικής ανατέθηκαν στο εργαστήριο του τήνιου Χατζηζήσιμου Νικολάου, που εργαζόταν την περίοδο εκείνη στο Άγιον Όρος. Στη δυτική όψη, μεταξύ των δύο ανοιγμάτων, υπάρχει ένα ανάγλυφο ρολόι που κοσμεύεται στο κέντρο με μία παράσταση του ήλιου. Στην αριστερή παραστάδα βρίσκεται πλάκα με την αφιερωματική επιγραφή: *1820 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 28. ΔΙ' ΑΝΘΙΜΟΥ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΟΥ ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΘΗ ΚΑΙ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΚΑΜΠΑΝΑΡΙΟΝ ΟΥΤΩΣ ΕΚΑΛΛΩΠΙΣΘΗ.*

Το κωδωνοστάσιο φέρει τετράριχτη ξύλινη στέγη με φεγγίτες στην ανατολική και δυτική κλίση και επένδυση από μολυβδόφυλλα. Στην κορυφή της βρίσκεται μολύβδινος βολβός, επάνω στον οποίο στερεώνεται σταυρός.

Σχεδιαστικά το κωδωνοστάσιο της Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου αποτελεί ένα τυπικό δείγμα ελληνικού κωδωνοστασίου του 19^{ου} αιώνα. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο του είναι η ορθομαρμάρωση των δύο πλευρών του ανώτερου τμήματος. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο μαρμάρινος διάκοσμος περιορίζεται στις επιφάνειες εκείνες που εξέχουν από τον περίβολο και είναι ορατές από τη θάλασσα. Ο ηγούμενος Άνθιμος φιλοδοξούσε να δημιουργήσει ένα λαμπρό κτήριο, αντάξιο του μεγαλεπήβολου οικοδομικού του προγράμματος. Προφανώς, οι οικονομικές απαιτήσεις του συνόλου επέβαλαν περιορισμούς στην κατασκευή του κωδωνοστασίου και διαβάθμιση της ποσότητας του διακόσμου αναφορικά με τη θέση. Το αποτέλεσμα είναι ένα κτήριο με αξιοσημείωτες κατασκευαστικές και αισθητικές αρχές.

ΜΑΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ

**ΘΕΜΑΤΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΣΤΟΙΧΕΙΑ
ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ
ΣΤΙΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ
ΣΤΑ ΑΚΟΥΜΙΑ ΡΕΘΥΜΝΗΣ (14^{ος} ΑΙ.)**

Ο ναός της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στο χωριό Ακούμια ή Κούμια, στα νότια του νομού Ρεθύμνης, είναι γνωστός στη βιβλιογραφία από τις αρχές του εικοστού αιώνα (G. Gerola, 1908, 1932), με μεταγενέστερες αναφορές και με εκτενέστερη την ενασχόληση του Ι. Σπαθαράκη (1999, 2001). Το μνημείο στερεώθηκε προ χρόνων από την Αρχαιολογική Υπηρεσία, αλλά δεν έχει μελετηθεί συστηματικά.

Η ανέγερση πραγματοποιήθηκε σε δύο φάσεις. Στον αρχικό μονόχωρο καμαροσκέπαστο ναό προσκολλήθηκε αρκετές δεκαετίες αργότερα ένας νάρθηκας, επίσης καμαροσκέπαστος, ευρύτερος και ψηλότερος αυτού. Το μνημείο τοιχογραφήθηκε εξολοκλήρου και στις δύο φάσεις, από τις οποίες η νεότερη φέρει κτητορική επιγραφή και χρονολογία 1389, ενώ η παλαιότερη τοποθετείται με βάση τεχνολογικά κριτήρια στις αρχές του 14^{ου} αιώνα. Ο ζωγραφικός διάκοσμος παρουσιάζει φθορές ή απώλειες τμημάτων αλλά και δυσκολίες ανάγνωσης.

Στον κυρίως ναό απεικονίζονται καθιερωμένα θέματα από τον δογματικό και χριστολογικό κύκλο και παραστάσεις αγίων. Στον νάρθηκα ιστορείται πλήθος παραστάσεων από την Παλαιά Διαθήκη, τον ευαγγελικό κύκλο, εσχατολογικά θέματα (εκτεταμένη αρθρωτή παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας), απεικονίσεις αγίων και άλλα, που υπογραμμίζουν τις πολλαπλές χρήσεις του χώρου για τις θρησκευτικές ανάγκες του εκκλησιάσματος. Ο σεβαστός αριθμός σκηνών με νεκρικό χαρακτήρα, πράγμα σύνηθες, αρμόζει με τη χρήση του νάρθηκα για την τέλεση σχετικών ακολουθιών, ενώ το σύνολο του εικονογραφικού προγράμματος διαπνέεται από σωτηριολογικό νόημα και την ελπίδα της μέλλουσας ζωής για τους πιστούς. Συγχρόνως εκφράζονται και άλλα νοήματα. Η απόδοση των παραστάσεων αποδεικνύει εμμονή στη βυζαντινή εικονογραφική και δογματική παράδοση, παρά την υιοθέτηση λίγων δυτικών επιδράσεων.

Στην ανακοίνωση επισημαίνονται ορισμένες παραστάσεις τόσο του κυρίως ναού όσο και του νάρθηκα που είτε παρουσιάζουν ιδιαίτερο εικονογραφικό ενδιαφέρον είτε προσφέρουν στοιχεία για την καθημερινή πραγματικότητα στην Κρήτη της εποχής.

Στην ομάδα παραστάσεων με εικονογραφικό ενδιαφέρον περιλαμβάνονται το *Άγιο Μανδύλιο* και ο *Μελισμός* από τον κυρίως ναό (αρχές 14^{ου} αι.), ενώ από τον νάρθηκα (1389) οι σκηνές από τη *Γένεση* (θα τις μελετήσει ο συνάδελφος Κώστας Γιαπιτζόγλου στο πλαίσιο εργασίας του για τους Πρωτοπλάστους), η *Βάπτιση* με τον Θεό-Πατέρα να απεικονίζεται σε προτομή, η *Άμπελος*, με τους αποστόλους στηθείους σε κλήματα να περιβάλλουν τον Χριστό, η *Δέηση* με τις τρεις κύριες μορφές να περιστοιχίζονται από τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο, εκ των οποίων ο δεύτερος υψώνει ξίφος. Το θέμα του Χριστού ως Αμπέλου και του αποστόλου Παύλου με το ξίφος δεν έχουν μέχρι τώρα επισημανθεί στον εντοίχιο διάκοσμο άλλων μνημείων της Κρήτης, ενώ εμφανίζονται μερικές δεκαετίες αργότερα σε κρητικές φορητές εικόνες.

Εξετάζεται ο ρόλος του ιερέα χορηγού στην κατάρτιση του εικονογραφικού προγράμματος του νάρθηκα και οι πιθανοί λόγοι επιλογής ασυνήθιστων παραστάσεων σε συνάρτηση με ιστορικές ενδείξεις, τη θρησκευτική κατάσταση που είχε επιβάλει η βενετική κυριαρχία στην Κρήτη αλλά και με τις θεολογικές συζητήσεις της εποχής.

Στην ομάδα παραστάσεων με στοιχεία της πραγματικότητας και από τις δύο φάσεις τοιχογράφησης περιλαμβάνονται οι προσωπογραφίες και η αμφίεση δύο κοσμικών προσώπων, η απεικόνιση αντικειμένων μικροτεχνίας και η αποτύπωση αγροτικών και οικοτεχνικών ασχολιών. Οι τελευταίες αυτές σκηνές, ασυνήθιστες στη βυζαντινή τέχνη, συνιστούν γραφικές εικόνες από την καθημερινή ζωή των κατοίκων της εποχής. Παρέχουν έτσι στοιχεία τόσο για τον χαρακτήρα του οικισμού όσο και για τον υλικό πολιτισμό της Κρήτης της βενετικής περιόδου.

Τέλος, τονίζεται η σημασία του μνημείου αλλά και η ανάγκη καθαρισμού και συντήρησης των τοιχογραφιών, ώστε να μπορέσει η τέχνη και των δύο του φάσεων να εκτιμηθεί πληρέστερα.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΛΙΑΚΟΣ

Η ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΙΚΗ ΣΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ ΤΟΝ 16^ο ΑΙ.

Τα παλαιότερα ξυλόγλυπτα των χρόνων μετά την Άλωση στο Άγιον Όρος χρονολογούνται τον 16^ο αι. Στην ομάδα αυτή προσγράφονται λίγα έργα, ελάχιστα μελετημένα ως προς τον ξυλόγλυπτο διάκοσμό τους.

Από τη μελέτη των έργων αυτών ανακύπτουν δύο βασικά ζητήματα. Το πρώτο αφορά στις παραμέτρους που καθορίζουν την έκταση της παραγωγής, τον αριθμό δηλαδή των παραγγελιών ξυλόγλυπτων έργων για τους αγιορειτικούς ναούς τον 16^ο αι. Τίθεται λοιπόν το ακόλουθο ερώτημα: τα λίγα σωζόμενα σήμερα ξυλόγλυπτα του 16^{ου} αι. στο Άγιον Όρος αποτελούν τα κατάλοιπα μιας σθεναρής καλλιτεχνικής δραστηριότητας που, λόγω της φυσικής φθοράς των έργων, είναι άγνωστη ή ισοδυναμούν με μια πράγματι υποτονική παραγωγή ξυλόγλυπτων την περίοδο αυτή και εάν ναι πως δικαιολογείται; Επιχειρώντας μια απάντηση στο ερώτημα αυτό, διαπιστώνω πρώτα από όλα ότι όσον αφορά τα ξυλόγλυπτα τέμπλα, ο μικρός αριθμός των σωζόμενων παραδειγμάτων πρέπει να οφείλεται στο γεγονός ότι στους ναούς αρκετών αγιορειτικών μονών (Λαύρας, Βατοπεδίου, Ιβήρων κ.ά.) εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται στον 16^ο αι. τα μαρμάρινα βυζαντινά τέμπλα, γεγονός που επιβεβαιώνεται σε ορισμένες περιπτώσεις και από τις γραπτές πηγές. Από την άλλη μεριά όμως δεν μπορούμε να αγνοήσουμε ότι η ολική ή μερική καταστροφή των αγιορειτικών ναών από διάφορες αιτίες (π.χ. πυρκαγιές) συνεπάγεται την απώλεια της ξύλινης σκευής τους. Επιπλέον, οι ανακαινιστικού χαρακτήρα εργασίες σε πολλούς ναούς συμπαρασύρουν και την ανανέωση του ξυλόγλυπτου διακόσμου, με αποτέλεσμα να χάνονται, κατά κανόνα, τα προγενέστερα έργα που αντικαθίστανται.

Το δεύτερο ζήτημα που θίγω στην ανακοίνωση αφορά στον προσδιορισμό του καλλιτεχνικού περιβάλλοντος, στο οποίο δημιουργήθηκαν τα έργα που μας απασχολούν. Το πρωιμότερο έργο που σώζεται, ο τμηματικά σωζόμενος σταυρός τέμπλου της μονής Ιβήρων (1525), είναι και το μόνο, για το οποίο, χάρη στις

γραπτές πηγές, γνωρίζουμε το όνομα, την καταγωγή και την ιδιότητα του ξυλογλύπτη (κρητικός Νεόφυτος, μοναχός μάλλον στη μονή Ιβήρων). Ο ξυλόγλυπτος διάκοσμος των υπόλοιπων έργων αντιπροσωπεύει διαφορετικές μεταξύ τους τεχνικές και τεχνοτροπικά γνωρίσματα, που επιτρέπουν την απόδοσή τους άλλοτε σε εργαστήρια της Κρήτης [επιστύλιο του Θεοφάνη στη μονή Ιβήρων (1535-1545), σταυρός τέμπλου στη μονή Διονυσίου (1553)] και άλλοτε σε εργαστήρια που δρουν στον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο της Δ. Μακεδονίας, της Θεσσαλίας και της Σερβίας [βημόθυρα μονής Αγίου Παύλου (β' μισό 16^{ου} αι.), πόρτα του παρεκκλησίου του Αγίου Τρύφωνα στη μονή Χελανδαρίου (α' μισό 16^{ου} αι.), τμήμα επιστυλίου (α' μισό 16^{ου} αι.) ενσωματωμένου στο τέμπλο του 17^{ου} αι. του ναού στο κελί της Μολυβοκκλησιάς στις Καρυές, επιστύλιο τέμπλου στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη μονή Διονυσίου (β' μισό 16^{ου} αι.)].

Η ξυλόγλυπτη σύνθεση ωστόσο ενός άλλου έργου, του επιστυλίου της μονής Παντοκράτορος (τελευταίες δεκαετίες 16^{ου} αι.), δεν χαρακτηρίζεται από την υφολογική ομοιογένεια που συναντούμε στα παραπάνω έργα, αλλά απηχεί με ενάργεια τον συγκερασμό των διαφορετικών καλλιτεχνικών παραδόσεων των περιοχών που αναφέραμε, της Κρήτης από τη μια και του ευρύτερου χώρου της Δ. Μακεδονίας, της Θεσσαλίας και της Σερβίας από την άλλη. Ο ξυλογλύπτης του επιστυλίου θεωρώ ότι γνώρισε και επεξεργάστηκε τις ετερόκλητες αυτές καλλιτεχνικές παραδόσεις μέσα στο περιβάλλον του Αγίου Όρους, σε μια περίοδο που η εν γένει καλλιτεχνική δημιουργία εκεί χαρακτηρίζεται από την εισαγωγή έργων και τη μετάκληση καλλιτεχνών από φημισμένα κέντρα. Από το συνταίριασμα στοιχείων από διαφορετικές καλλιτεχνικές παραδόσεις προέκυψε το πρωιμότερο σωζόμενο δείγμα ενός καλλιτεχνικού ιδιώματος, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «αγιορειτικό». Οι ξυλογλύπτες μοναχοί, εκφραστές αυτού του καλλιτεχνικού ιδιώματος, θα φιλοτεχνήσουν στον επόμενο αιώνα μια σειρά σημαντικών έργων στο Άγιον Όρος.

ΣΤΑΥΡΟΣ ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ

Η ΝΑΟΔΟΜΙΑ ΣΤΗΝ ΠΟΛΗ ΤΗΣ ΠΡΕΒΕΖΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟ 19^ο ΑΙΩΝΑ

Για την Πρέβεζα, που από το 1718 ως το τέλος του 18^{ου} αιώνα βρισκόταν υπό ενετική κυριαρχία, το διάστημα της Τουρκοκρατίας από το 1798 ως το 1912, ήταν περίοδος ακμής. Χάρη στο ειδικό καθεστώς υπό το οποίο η Πρέβεζα προσαρτήθηκε στο Οθωμανικό Κράτος και, αργότερα, από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα (Τανζιμάτ) η ναοδομία στην πόλη παρουσίασε μεγάλη ανάπτυξη. Από τις ένδεκα ενοριακές εκκλησίες της Πρέβεζας που αναφέρονται το 1884 (Σεραφείμ Βυζάντιος, *Δοκίμιον Ιστορικών περι Άρτης και Πρεβέζης*) τουλάχιστον τέσσερεις ανοικοδομήθηκαν εκ θεμελίων ή αναμορφώθηκαν ριζικά κατά τον 19^ο αιώνα (ναοί Αγίου Ιωάννου Χρυσοστόμου (1822), Αγίου Κωνσταντίνου (1852-1856), Κοιμήσεως Θεοτόκου (Παναγίας των Ξένων) (1872-1873) και Αγίου Νικολάου (1875). Είναι γνωστό ότι επεμβάσεις δέχθηκαν την περίοδο αυτή και αρκετές από τις υπόλοιπες εκκλησίες της πόλης (καθεδρικός ναός Αγίου Χαραλάμπους (1827 (τέμπλο), 1843 (άμβων), 1857 (μανδρότοιχος και πυλών) και 1882 (εσωτερικό, δυτική όψη), ναός Προφήτου Ηλιού (1860 (κωδωνοστάσιο – πυλών), ναός Αγίου Αθανασίου (1830 (τέμπλο) και c.1860 (κωδωνοστάσιο – πυλών), ναός Αγίου Βασιλείου (1880 (επισκευή). Επεμβάσεις επίσης έγιναν και στις εκκλησίες της άμεσης περιοχής της πόλης, η οποία αποτελούσε την ενδοχώρα της κατά την ενετοκρατία (καθολικό Μονής Αγίων Αποστόλων στον Άγιο Θωμά (Σκαφιδάκι) (c.1830 (τέμπλο), καθολικό Μονής Αγίας Τριάδος στο Νεοχώρι (Αγία Τριάδα) (1879 (ριζική αναμόρφωση) και ναός Φανερωμένης Ελαιώνα μετά τα μέσα του αιώνα (αναμόρφωση ή ανοικοδόμηση). Τέλος, το 1902 οικοδομήθηκε από τους ρωμαιοκαθολικούς ο ναός του Αγίου Ανδρέου.

Όλες οι νέες εκκλησίες ήταν μεγάλων διαστάσεων μονόχωροι δρομικοί ξυλόστεγοι ναοί, ανήκαν, δηλαδή, στον συνηθέστερα απαντώμενο στην ευρύτερη περιοχή ναοδομικό τύπο. Από την άποψη της μορφολογίας η πρεβεζάνικη ναοδομία του 19^{ου} αιώνα ακολουθεί, όπως σε μεγάλο βαθμό και η ναοδομία των Επτανήσων,

το θεματολόγιο του μπαρόκ, δίνοντας παραδείγματα εντυπωσιακά όψιμων επιβιώσεων του δυτικοευρωπαϊκού αυτού ρυθμού σε μιαν αρκετά λαϊκότροπη εκδοχή του. Ελάχιστες επιρροές από τον κλασικισμό απαντούν. Τέλος από την άποψη της οικοδομικής η ναοδομία, όπως άλλωστε και εν γένει η αρχιτεκτονική, της Πρέβεζας ακολουθεί επίσης την επτανησιακή παράδοση, η οποία εν προκειμένω είναι ένα ενδιαφέρον, όσο και ιδιότυπο κράμα της τοπικής παραδοσιακής αρχιτεκτονικής της ευρύτερης περιοχής και της επί αιώνες εισαγόμενης στις βενετοκρατούμενες περιοχές μέσω των μεγάλων δημοσίων έργων, οικοδομικής της δυτικοευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής. Σε λίγες περιπτώσεις εντοπίζονται στοιχεία της οικοδομικής του ύστερου κλασικισμού.

Η μελέτη της ναοδομίας της Πρέβεζας κατά το 19^ο αιώνα, σε συνδυασμό με τη μελέτη της λοιπής αρχιτεκτονικής της πόλης, μπορεί αποφασιστικά να συνδράμει στην προσπάθεια κατανόησης της πολιτιστικής ταυτότητας της πόλης αυτής των ηπειρωτικών παραλίων, καθώς και άλλων γειτονικών περιοχών τις οποίες συνδέει με την Πρέβεζα κοινή ιστορία. Μπορεί, ωστόσο, να οδηγήσει επιπλέον στην συναγωγή ενδιαφερόντων συμπερασμάτων σχετικά με τον τρόπο που διαμορφώνεται ο τοπικός πολιτισμός, σημαντική έκφραση του οποίου είναι η αρχιτεκτονική, σε περιπτώσεις τόπων που εξ αιτίας ιστορικών συγκυριών αποκόπτονται για μεγαλύτερα ή μικρότερα χρονικά διαστήματα από το φυσικό γεωγραφικό τους χώρο και συνδέονται με άλλες περιοχές, από τις οποίες δέχονται ισχυρές επιρροές.

Η ναοδομία της Πρέβεζας του 19^{ου} αιώνα ταυτίζεται από την άποψη της τυπολογίας, της μορφολογίας αλλά και της κατασκευής, με εκείνη των Επτανήσων. Το ενδιαφέρον αυτό φαινόμενο δεν πρέπει να αποδοθεί μόνο στη συνέχεια της διαμορφωμένης κατά τα προηγούμενα χρόνια οικοδομικής παράδοσης, αλλά και στη συνέχιση των σχέσεων και στον τομέα της ναοδομίας της Πρέβεζας με τα Επτάνησα μέσα από την δια θαλάσσης επικοινωνία, η οποία επέτρεπε τη διακίνηση, μαζί με τις ιδέες, οικοδομικών υλικών και, πιθανότατα, και οικοδομικών συνεργείων.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΜΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

**ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΠΡΟΣ ΟΜΟΤΕΧΝΟ ΤΟΥ ΣΤΑ ΤΕΛΗ
ΤΟΥ 18ΟΥ ΑΙΩΝΑ**

Σπανίζουν οι περιπτώσεις που επιτρέπουν να «κρυφοκοιτάξουμε» στην καθημερινότητα των ζωγράφων της περιόδου της οθωμανικής κυριαρχίας και μια τέτοια θα θέλαμε να παρουσιάσουμε.

Πρόκειται για μια επιστολή προερχόμενη από το αρχείο της Μονής Τσούκας Ιωαννίνων. Είναι γραμμένη σε φύλλο διαστάσεων 21,1x15,6 εκατοστών και εκτείνεται σε 32 στίχους που καταλαμβάνουν όλο το πλάτος του εγγράφου.

Την επιστολή έγραψε ο ιερέας και ζωγράφος Χριστόδουλος (μνείες 1773-1787), γιος του ζωγράφου Νικολάου Πλακίδα (1757-1789) από το Φορτώσι των Κατσανοχωριών, προς τον ζωγράφο Ιωάννη (1754-1806) γιο του Αναστασίου/Αθανασίου μοναχού (1728-1779) από το Καπέσοβο του Ζαγορίου. Μετά από μακροσκελή χαιρετισμό, όπου φαίνεται ξεκάθαρα ο σεβασμός και η αναγνώριση προς τον Ιωάννη, ο Χριστόδουλος αναφέρει ότι έγραψε γράμμα στο αδερφό τού Ιωάννη, τον ιερέα και οικονόμο Γεώργιο (1759-1797), για να του ζητήσει να επιστρέψει τα φύλλα που είχε κόψει από την ερμηνεία του, χωρίς όμως ο Γεώργιος να συναινέσει. Συγκεκριμένα, ο ιερέας Γεώργιος απέκοψε τα φύλλα που μιλούσαν για το γύψο, το κρέμεζι, τα βάρδαρα ή τσιγγιάρι, ένα βερνίκι, τα χρώματα της σάρκας, τους προπλασμούς και το χρυσάφι. Ακολούθως, ο Χριστόδουλος ζητά από τον Ιωάννη να του γράψει τα χαμένα, πλέον, τμήματα της ερμηνείας του και φαίνεται πρόθυμος να πληρώσει όσο-όσο γι' αυτό. Για να επιτύχει την ευμενή διάθεση του Ιωάννη ο Χριστόδουλος προχωρεί ένα βήμα παραπέρα και γράφει στον Ιωάννη ότι «...δεν έχω καμιάν ερμηνείαν από τον γέροντά μου, ούτε ανθίβολα, ούτε τίποτα και έχω να καυχηθώ να ειπώ ότι ο πατήρ μου εγκατέλιπόν με ο δε Κύριος προσελάβετό με...». Η επιστολή κλείνει με νέες φιλοφρονήσεις προς τον Ιωάννη.

Η επιστολή, αν και δεν φέρει χρονολογία, μπορεί να χρονολογηθεί, βάσει των μνημονευομένων προσώπων, στα μέσα της δεκαετίας του 1780. Είναι η εποχή που τόσο ο καπεσοβίτης Γεώργιος όσο και ο φορτωσίτης Χριστόδουλος αυτονομούνται από τα οικογενειακά συνεργεία και δημιουργούν δικά τους. Παρόλο που ήδη από το 1784 ο Χριστόδουλος είναι επικεφαλής συνεργείου, φαίνεται ότι δεν έχει ακόμη τις απαραίτητες ικανότητες, όπως δείχνει η απελπισία και ο φόβος που διακρίνονται στα γραφόμενά του και φανερώνουν ότι με την ενέργειά του ο Γεώργιος του στέρησε την δυνατότητα να εργαστεί. Αν και η επιστολή δεν αναφέρει τους λόγους και τις συνθήκες της αντιπαράθεσης των δύο ζωγράφων, μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα υπήρξε κάποια συνεργασία των δύο, ή τουλάχιστον απόπειρα συνεργασίας. Χάρη στην επιστολή, από την άλλη, πληροφορούμαστε ότι η αποχώρηση του ιερέα Χριστόδουλου από το πατρικό συνεργείο δεν έγινε κάτω από τις καλύτερες συνθήκες και μάλιστα ότι η χειροτονία του Χριστόδουλου ήταν αποτέλεσμά της. Ούτως ή άλλως, ο θάνατος και του πατέρα και του γιού γύρω στο 1790, ή λίγο μετά, έλυσε τις διαφορές τους και οι δύο εναπομείναντες αδερφοί του Χριστόδουλου συνέστησαν δικό τους συνεργείο στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1790.

Όμως, γιατί η επιστολή βρέθηκε στη Μονή Τσούκας και όχι στον παραλήπτη; Γνωρίζοντας ότι ο γιός του Χριστόδουλου, ιερομόναχος Νεόφυτος, ανήκε στην αδελφότητα της Μονής, είναι πιθανό μέσω αυτού η επιστολή να κατέληξε στο μοναστήρι. Αυτό όμως προϋποθέτει είτε ότι η επιστολή γράφτηκε αλλά δεν εστάλη ποτέ, είτε ότι η επιστολή εστάλη και σε εμάς έφτασε σχεδιάσμα ή αντίγραφο της, το οποίο και πιθανότερο.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι η επιστολή μας προσφέρει αρκετές πληροφορίες για τις επαγγελματικές αλλά και οικογενειακές σχέσεις του ζωγράφου και ιερέα Χριστόδουλου από το Φορτώσι και μας φανερώνει καθημερινές πλευρές της ζωής των ζωγράφων άγνωστες από αλλού.

ΝΙΚΟΣ Μ. ΜΠΟΝΟΒΑΣ

ΟΙ ΕΠΙΓΟΝΟΙ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ ΣΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

Πληροφορίες από οικονομικά κατάστιχα αρχείων, επιγραφικό υλικό εντοίχιων συνόλων και φορητών εικόνων από το Άγιον Όρος και η περιγραφή του Πορφύριου Uspenskij βοήθησαν στον προσδιορισμό μίας συνοδείας μοναχών ζωγράφων με κοινή καταγωγή των περισσότερων μελών από το Καρπενήσι και παραμονή στην πρωτεύουσα Καρυές της αγιορείτικης πολιτείας πριν από το 1773 και έως το 1890.

Παράγοντες σημαντικοί, που οδήγησαν στη σύνδεση των Καρπενησιωτών ζωγράφων με τον Διονύσιο εκ Φουρνά, είναι τα ακόλουθα. Αρχικά είμαστε σε θέση να συγκρίνουμε τις πληροφορίες που διαθέτουμε για την κοινή προέλευση, το γενεαλογικό δένδρο και τον τόπο της έδρας των ζωγράφων. Έπειτα, σημαντική είναι η εξακρίβωση των μαθητών του Διονυσίου κατά την περίοδο παραμονής του στο Άγιον Όρος το 18^ο αι., από την οποία διασώζεται η τρίπτυχη παρρησία του έτους 1711, έργο-κλειδί, στο παρεκκλήσι του Τιμίου Προδρόμου στο Κουτλουμουσιανό κελί του Διονυσίου στις Καρυές. Μπορούν να προβληθούν τα ονόματα με τη σειρά που είναι γραμμένα σε τρίστιχη επιγραφή στο μεσαίο διάχωρο της παρρησίας:



 Πύγ
 Ἰωάννης
 Διονυσίου Κιόρρου Πέρον ἁγίου Ἰσίδωρου
 Σαμασαίου Σηφρῆν Διονυσίου Ἡσαίου

Για την περίπτωση τους πρέπει να λάβουμε υπόψη τον επιθετικό προσδιορισμό που προηγείται. Και αυτό δεν είναι περίεργο, καθώς

προκύπτει ο δεύτερος όρος *κατοικούντων* από τα ίχνη εξίτηλων γραμμάτων στον ίδιο στίχο, επάνω από τα αναγραφόμενα ονόματα. Ο λόγος είναι για τα μέλη της συνοδείας του Διονυσίου και ταυτόχρονα ενοίκους στο κελί του Τιμίου Προδρόμου. Πρώτος αναφέρεται ο Κύριλλος Φωτεινός ο Χίος, ως στενός συνεργάτης του Διονυσίου στη συγγραφή της *Ερμηνείας της ζωγραφικής τέχνης*. Στη συνέχεια, είναι προφανής η δήλωση του ιερομονάχου Πέτρου με το συνονόματο ανεψιό από το χωριό Φουρνά σε κοινή αναγραφή. Ο ιεροδιάκονος Αγάπιος υπήρξε μαθητής και βιογράφος του Διονυσίου. Οι Ησαΐας, Γρηγόριος και Διονύσιος είναι άγνωστοι.

Το ενδιαφέρον για την έρευνά μας συγκεντρώνει ο Δαμασκηνός. Είναι βέβαιο ότι με καταγωγή από το Καρπενήσι, όπως αναφέρει ο *Uspenskij*, θα μαθήτευσε στον περίπου συντοπίτη Διονύσιο εκ Φουρνά και αργότερα απέκτησε δώδεκα μαθητές. Περισσότερα ξέρουμε για δύο από αυτούς στα τέλη του 18^{ου} αι., εποχή που εμφανίζονται ως ανεξάρτητοι ζωγράφοι στις Καρυές. Ο πρώτος είναι ο Νικηφόρος Α΄ από το Καρπενήσι. Διάδοχοί του στο Καρακαλλινό κελί των Αγίων Πάντων υπήρξαν οι Μητροφάνης από τη Βιζύη της Ανατολικής Θράκης, Ιωάσαφ και Νικηφόρος Β΄ από το Καρπενήσι, Γεράσιμος από τη Βιζύη, Άνθιμος από την Περίσταση στα Δαρδανέλια και Γαβριήλ από τη Βιζύη. Ο δεύτερος γνωστός μαθητής του Δαμασκηνού είναι ο Μακάριος Α΄ από το χωριό Γαλάτιστα της Χαλκιδικής. Είχε εγκατασταθεί στο Καρακαλλινό κελί του Γενεσίου της Θεοτόκου το 1784 και είχε μαθητές τους ανεψιούς Βενιαμίν, Ζαχαρία και Μακάριο.

Η παρηρσία από το κελί του Διονυσίου εκ Φουρνά και η περιγραφή του *Uspenskij* μαζί με το πλούσιο αρχαιακό και επιγραφικό υλικό από το Άγιον Όρος είναι, νομίζω, αρκετά τεκμήρια για να δεχθούμε τους Καρπενησιώτες ζωγράφους ως επιγόνους του Διονυσίου και να προτείνουμε έναν κατάλογο των μαθητών του.

ΙΩΑΚΕΙΜ ΑΘ. ΠΑΠΑΓΓΕΛΟΣ

Ο ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ 14^{ου} ΑΙΩΝΟΣ «ΚΥΡ-ΜΑΝΟΥΗΛ»

Ὁ «Ζωγράφος κῦρ Μανουήλ», τὸ 1358 παρέστη στὴν Θεσσαλονίκη ὡς μάρτυρας στὴν σύνταξη ἐγγράφου, τὸ ὁποῖον ἀφοροῦσε ὑπόθεση τῆς Μονῆς τῆς Τιμοπετριτίσσης (Vat. 110.15-16). Ἡ Μονὴ βρισκόταν κάπου βορείως (καὶ ὄχι πολὺ μακριά) ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκη. Ὁ κῦρ Μανουήλ καταγράφεται δεῦτερος μεταξὺ τῶν ἕξι μαρτύρων, προηγούμενου τοῦ μεγάλου ἐταιρειάρχου καὶ ἐπομένων τοῦ κεντάρχου καὶ τοῦ μεγάλου ἀδνουμιαστοῦ.

Ὁ κῦρ Μανουήλ θὰ πρέπει νὰ ταυτισθῆ μὲ τὸν ὁμώνυμό του (ἀναφερόμενον χωρὶς ἐπίθετο) ὁ ὁποῖος, τὸ 1323, ἐκμεταλλεόταν γῆ τῆς ἴδιας Μονῆς εὐρισκομένη στὴν περιοχὴ «τῶν Λιβαδιτζίων» (Vat. 59.6-9). Θὰ πρέπει νὰ ταυτισθῆ ἐπίσης καὶ μὲ τὸν ὁμώνυμό του (τοῦ ὁποῖου τὸ ἐπώνυμο εἶναι δυσανάγνωστο) ὁ ὁποῖος, τὸ 1338, παρέστη ὡς μάρτυρας μεταξὺ ἄλλων τεσσάρων ἀξιοτίμων μαρτύρων, στὴν σύνταξη ἐγγράφου τὸ ὁποῖον ἀφοροῦσε ὑπόθεση τῆς ἴδιας Μονῆς στὴν ἴδια περιοχὴ (Vat. 83.12). Ἡ διαφαινομένη κοινωνικὴ καταξίωσή του, ἡ ὁποία δὲν φαίνεται νὰ σχετίζεται μὲ διοικητικὰ ἀξιώματα, θὰ μποροῦσε νὰ ἐρμηνευθῆ ὡς συνέπεια τῆς ἀναγνωρίσεώς του ὡς σπουδαίου ζωγράφου. Ἀντίστοιχο παράδειγμα ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκη τῆς ἐποχῆς του ἔχουμε γιὰ τὸν «ἐντιμότατον ζωγράφον κῦρ Μιχαὴλ τὸν Προελεύσιν» (Chil. 22.27, τοῦ 1304) καὶ γιὰ τὸν «ζωγράφον κῦρ Γεώργιον Καλλιέργην» (Chil. 84.63, τοῦ 1322).

Εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ συναντοῦμε ζωγράφο στὴν Θεσσαλονίκη ὀνομαζόμενο «κῦρ Μανουήλ» καὶ τὸ γεγονός ὅτι κατὰ τὰ ἔτη 1323 καὶ 1358 εἶναι ἐνήλικος, θέτει τὸ ἐρώτημα γιὰ τὴν σχέση του μὲ τὸν γνωστό, μόνον ἐκ παραδόσεως, καὶ ὁμώνυμό του Πανσέλγνο. Ἐὰν τὸν ταυτίσουμε μὲ τὸν Πανσέλγνο καὶ δεχθοῦμε τὸ 1290 ὡς ἔτος τοιχογραφήσεως τοῦ Πρωτάτου, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ τοῦ ἀποδοθῆ τὸ ἔργο

αυτό. Άπεναντίας (ήλικιακῶς) θὰ μποροῦσαν νὰ εἶναι ἔργα του οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου στὴν Θεσσαλονίκη, ἔστω καὶ ὀριακά (1302/3), καὶ οἱ ἀποδιδόμενες σ' αὐτόν, ἀπὸ τὴν ἀξιοσέβαστη ἀγιορειτικὴ παράδοση, τοιχογραφίες τῶν καθολικῶν, τοῦ Βατοπεδίου (1312), τοῦ Χελανδαρίου (1321/2), τοῦ Παλιομονάστηρου (πότε;) καὶ τοῦ Παντοκράτορος (γεροντικὸ ἔργο, ±1363).

Ἐὰν ἀποσυνδέσουμε τὴν ζωγραφικὴ τοῦ Πρωτάτου ἀπὸ τὴν προτεινομένη χρονολόγησή της (1290) καὶ ἀναζητήσουμε ἱστορικὲς περιόδους εὐνοϊκὲς γιὰ τὴν ἐκτέλεση τέτοιου ἔργου, τότε προτείνουμε τὸν ἐξῆς χρονολογικὸ κατάλογο, παραθέτοντας τοὺς λόγους οἱ ὅποιοι αἰτιολογοῦν τὶς ἐπὶ μέρους προτάσεις.

-1289-1293: Πρώτη πατριαρχία τοῦ ἀγιορείτη Ἀθανασίου Α΄.

-1304-1310: Δευτέρα πατριαρχία τοῦ ἀγιορείτη Ἀθανασίου Α΄. Πιθανὴ βλάβη τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου ἀπὸ τοὺς Καταλανοὺς (1307-1308).

-1311-1315: Πατριαρχία τοῦ Νίφωνος Α΄, ὁ ὁποῖος τὸ 1312 ἐξέδωσε σιγίλλιο μὲ τὸ ὅποιο ρυθμίσθησαν διοικητικὰ θέματα τοῦ Πρωτάτου (Pgrdt. 11), ἐπικυρωθὲν μὲ χρυσόβουλλο τοῦ Ἀνδρονίκου Β΄ (Pgrdt. 12). ΠΑΠΑΓΓΕΛΟΣ

-1316-1345: Πρῶτος τοῦ Ἁγίου Ὁρους ὁ πολὺς Ἰσαάκ.

-1322: Παρακλητικὲς ἐπιστολὲς τοῦ Ἀνδρονίκου Β΄ πρὸς τὸν Πρῶτον Ἰσαάκ καὶ τὸ Βατοπέδι γιὰ ἔνταση τῶν προσευχῶν ὑπὲρ τοῦ χειμαζομένου Κράτους· ἀποστολὴ «οἰκείου τῆς βασιλείας» του γιὰ προφορικὴ ἐνημέρωση (Vat. 55 καὶ 56). Ἐπιτυχὴς ἀνάμειξη τοῦ Ἰσαάκ στὴν συμφιλίωση τῶν δύο Ἀνδρονίκων. Εὐχαριστήρια ἐπιστολὴ τοῦ Ἀνδρονίκου καὶ δευτέρα ἀποστολὴ βασιλικῆς «οἰκείου» (Vat. 57).

-1323-1334: Πατριαρχία τοῦ ἀγιορείτη Ἡσαΐα.

Σὲ ὅλες τὶς περιπτώσεις, πλὴν τῆς πρώτης, ζωγράφος τοῦ Πρωτάτου θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι ὁ κῦρ Μανουήλ, καὶ πολὺ περισσότερο ἂν τεκμηριωθῆ βλάβη τοῦ ναοῦ ἀπὸ τοὺς Καταλανοὺς.

ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΟΙ ΣΑΜΑΡΙΝΙΩΤΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Από τις συντεχνίες των ζωγράφων του 18^{ου} αιώνα που συνέχισαν να δρουν και στον 19^ο αι. ήταν κυρίως αυτές των Χιονιαδιτών και των Καπεσοβιτών, ενώ αργότερα εμφανίστηκαν οι Σαμαρινιώτες. Τα συνεργεία των ζωγράφων συγκροτημένα σε βάση συγγένειας και κοινής καταγωγής καλύπτουν με τη δράση τους ένα μεγάλο αριθμό μνημείων που φτάνουν μέχρι τον 20^ο αιώνα. Οργανωμένοι με αυτό το συντεχνιακό και συνάμα συγγενικό ή κοινής καταγωγής σύστημα ακολουθούσαν τους εμπορικούς δρόμους της εποχής και άπλωσαν τη δραστηριότητά τους σε ολόκληρο σχεδόν το βαλκανικό χώρο. Για τους Σαμαρινιώτες ζωγράφους πολύ λίγα ήταν γνωστά μέχρι σχετικά πρόσφατα και αυτά όχι απολύτως σαφή. Κατά καιρούς υπήρχαν διάφορα δημοσιεύματα κυρίως σε «δυσεύρετα» τοπικά περιοδικά και εφημερίδες, τα οποία αφορούσαν κυρίως στα ονόματα των ζωγράφων. Από τους παλαιότερους ερευνητές ως πρώτος Σαμαριναίος ζωγράφος εθεωρείτο ο Μιχαήλ, ο οποίος μαζί με τον Ηλία είχαν εργαστεί στη διακόσμηση της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών στα 1658. Οι νεότερες έρευνες αποκατέστησαν την παραπάνω άποψη καθώς διαπίστωσαν ότι στην επιγραφή γίνεται αναφορά στη Ζέρμα και όχι στη Σαμαρίνα. Από την μέχρι τώρα έρευνα διαπιστώνεται ότι στο 18^ο αιώνα απαντά μόνον ένας Σαμαρινιώτης ζωγράφος ο Μανουήλ, ο οποίος υπογράφει στην κόγχη του Ιερού στο ναό του αγίου Νικολάου Σπηλιάς, στο Γάβρο Καλαμπάκας το 1796.

Η παρουσία των ζωγράφων που αναφέρουν δίπλα στο όνομά τους και των τόπο καταγωγής τους γίνεται πολύ συχνή αν όχι υποχρεωτική από τη

δεύτερη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα και μετά. Η πρώτη οικογένεια ζωγράφων είναι των Αναγνώστου και αργότερα Παπαϊωάννου, το έργο των οποίων ξεχωρίζει για την ποιότητά του. Η οικογένεια Αναγνώστου, τα μέλη της οποίας αποτέλεσαν και την πρώτη ομάδα ζωγράφων, από τα μέχρι τώρα στοιχεία φαίνεται ότι ήταν εκείνη που έθεσε και τις βάσεις πάνω στις οποίες κινήθηκε το σύνολο εκείνων που ακολούθησαν.

Από τις μεγάλες «καλλιτεχνικές» οικογένειες των οποίων μπορούμε να παρακολουθήσουμε την εξέλιξή τους είναι των: Κράια, Οικονόμου, Πιτένη. Η ύπαρξη δεύτερης και τρίτης γενιάς ζωγράφων από τις ίδιες οικογένειες ενισχύει τη λειτουργία του συστήματος ενδοοικογενειακής μαθητείας όπως είναι γνωστό και από τους Καπεσοβίτες και τους Χιονιαδίτες ζωγράφους.

Από το σύνολο των ζωγράφων μόνο ο Δημήτριος Πιτένης είναι ίσως ο μόνος που ζωγραφίζει τοπία ή κοσμικά θέματα και αυτά πάντα στο χώρο του ναού.

Οι Σαμαριναίοι ζωγράφοι έχουν μία συνεχή παρουσία μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι στους πρώτους εκλογικούς καταλόγους που συντάχθηκαν το 1914, δύο χρόνια μετά την απελευθέρωση και την ένταξη της βόρειας Ελλάδας στον εθνικό κορμό, δηλώνουν ζωγράφοι στο επάγγελμα 16 συνολικά Σαμαρινιώτες, στοιχείο που υποδηλώνει μια ισχυρή αγιογραφική παράδοση και δραστηριότητα.

Μέχρι τώρα έχουν καταγραφεί 75 ονόματα Σαμαριναίων ζωγράφων από το 1796 έως το 1914 -6, οι οποίοι δραστηριοποιούνταν σε πολλές περιοχές του ελλαδικού χώρου όπως στη Δυτική Μακεδονία, την Ήπειρο, τη Θεσσαλία και τη Στερεά Ελλάδα, αλλά και σε περιοχές της Αλβανίας, των Σκοπίων και σε μικρότερο βαθμό της Βουλγαρίας.

ΒΑΝΤΑ ΠΑΠΑΕΥΘΥΜΙΟΥ

ΤΟ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΑΣΚΛΗΠΕΙΟ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΕΥΡΗΜΑΤΑ ΤΩΝ ΑΝΑΣΚΑΦΩΝ ΤΩΝ ΕΤΩΝ 1876 – 1877

Η ανασκαφή της Αρχαιολογικής Εταιρείας υπό τη διεύθυνση του Στ. Κουμανούδη το 1876 και 1877 στο Ασκληπιείο της Αθήνας αποκάλυψε εκτός από το αρχαίο ιερό και «...τα εδάφη τριών εκκλησιών χριστιανικών, αλληλοδιαδόχως κτισθεισών απ' ανατολών προς δυσμάς και κατ' ευθυγραμμίαν...». Τα οικοδομικά λείψανα αυτών των εκκλησιών απαλείφθηκαν από τον Στ. Κουμανούδη και τους μεταγενέστερους ανασκαφείς έτσι ώστε στις αρχές του 20^{ου} αι. να θεωρούνται πλήρως εξαφανισμένα. Το 1939 ο Ι. Τραυλός προχώρησε, παρά την πενιχρότητα των λειψάνων, στην αποκατάσταση της πρώτης και παλαιότερης βασιλικής του Ασκληπιείου, η οποία είχε μνημειακές διαστάσεις και ενσωμάτωσε, κατά την ανοικοδόμησή της, όλα τα αρχαία μνημεία του ιερού αποτελώντας ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα προσαρμογής των χριστιανικών ναών σε υφιστάμενα συγκροτήματα της αρχαιότητας. Η βασιλική αυτή, η οποία λόγω του μεγέθους της κατατάσσεται στους σημαντικότερους χριστιανικούς ναούς της Ακρόπολης, χρονολογήθηκε από τον Ι. Τραυλό στα μέσα του 5^{ου} αι.

Ένα σημαντικό εύρημα της ανασκαφής του 1876 ήταν μια μικρή αργυρή λειψανοθήκη εγκαινίου, η οποία φυλάσσεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Πρόκειται για ένα κιβωτίδιο ωσειδούς σχήματος με καμπύλο κάλυμμα, η διακόσμηση του οποίου περιορίζεται σε έναν εγχάρακτο, ισοσκελή σταυρό στο πώμα, πλαισιωμένο από πλεκτή αλυσίδα, η οποία περιθέει και το χείλος του κιβωτιδίου. Τα τυπολογικά και διακοσμητικά χαρακτηριστικά της λειψανοθήκης του Ασκληπιείου συναντούν παράλληλα παραδείγματα σε λειψανοθήκες του 5^{ου} αλλά κυρίως του 6^{ου} αι. από τον Ελλαδικό χώρο, τη Μ. Ασία και τα Βαλκάνια.

Μια ενδιαφέρουσα πληροφορία που αντλούμε από τα χειρόγραφα ημερολόγια της ανασκαφής του Στ. Κουμανούδη είναι ότι η εν λόγω

λειψανοθήκη, παρότι χρονολογείται στα παλαιοχριστιανικά χρόνια δεν βρέθηκε κατά την ανασκαφή της βασιλικής αλλά στο εγκαίνιο κάτω από την Ωραία Πύλη της δεύτερης από ανατολικά εκκλησίας του Ασκληπιείου, η οποία χρονολογείται, σύμφωνα με τα αρχιτεκτονικά μέλη που έχουν αποδοθεί σε αυτήν τον 11^ο αι. Είναι προφανές ότι μεταφέρθηκε για να καθαγιάσει και τον δεύτερο ναό των μεσοβυζαντινών χρόνων, γεγονός που βρίσκει παράλληλα παραδείγματα στον Ελλαδικό χώρο.

Κανένα ίχνος των δύο μεταγενέστερων ναών του Ασκληπιείου δεν έχει σωθεί. Η θέση όμως των αψίδων τους στο σχέδιο του M. Lambert του 1877 μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι κατά την εκάστοτε ανέγερση ενός νέου ναού η αψίδα του ιερού του μετατοπιζόταν προς τα δυτικά, το μήκος του μειωνόταν και το πλάτος του περιοριζόταν εντός του μεσαίου κλίτους και του νάρθηκα της παλαιοχριστιανικής βασιλικής. Στο εσωτερικό αυτών των ναών δημιουργήθηκε ένα μικρό νεκροταφείο με 11 τάφους κατασκευασμένους από *spolia*. Οι τάφοι αυτοί ήταν, σύμφωνα με τις πληροφορίες του Στ. Κουμανούδη κτιστοί, καμαροσκεπείς, με κλίμακες τριών ή τεσσάρων βαθμίδων προς κατάβαση, έχοντας κατά περιπτώσεις μία αλλά και περισσότερες ταφές. Εδώ θα παρουσιαστούν τα ευρήματα δύο εξ αυτών, μια γυάλινη κανδήλα, η οποία κρεμόταν με αλυσίδα από την οροφή του τάφου, πάνω από την κεφαλή του νεκρού και δύο χάλκινα περιήματα μετάλλια-φυλακτά με την εγχάρακτη παράσταση ανδρικής κεφαλής (πιθανώς του Ιησού Χριστού) στην πρόσθια πλευρά τους. Το ένα από τα δύο μετάλλια φέρει στην πίσω πλευρά εγχάρακτη επιγραφή του Κοινωνικού της Μ. Πέμπτης: « *Του δείπνου Σου του μυστικού σήμερα Υ(ι)έ Θεού κοινωνόν με παρ[άλαβε]*».

Στόχος της ανακοίνωσης αυτής είναι η παρουσίαση, εξέταση και χρονολόγηση αυτών των ευρημάτων, η οποία θα συμβάλλει στις γνώσεις μας τόσο για την παλαιοχριστιανική βασιλική, όσο και για τους μεταγενέστερους ναούς των βυζαντινών χρόνων του Ασκληπιείου.

ΤΙΤΟΣ ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ

ΜΙΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΜΙΑ ΣΤΕΨΗ ΠΟΥ ΔΕΝ ΕΓΙΝΕ ΠΟΤΕ

Η έρευνα στην Ελλάδα γύρω από τον Μυστρά κατά τον 20^ο και 21^ο αι., προκειμένου να καλύψει τα κενά στον κάρναβο που έπλεκαν οι αντικειμενικές πληροφορίες και τα επιστημονικά κενά των μελετητών, πήρε ελευθερίες που οδήγησε στην συσσώρευση αναληθών απόψεων με έντονα εθνοκεντρικό χαρακτήρα.

Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα παρόμοιας ιστορικής αυθαιρεσίας, που επανέρχεται με επιμονή, είναι το μύθευμα περί στέψης του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου στην Μητρόπολη και η σύνδεση της στέψης αυτής με την μετατροπή της Μητρόπολης από ξυλόστεγη βασιλική σε πεντάτρουλο ναό με υπερώα, σύμφωνα με το σχέδιο της Οδηγήτριας και της Παντάνασσας.

Ένα άλλο παράδειγμα ελλιπούς ερμηνείας δεδομένων σχετικά με τον Μυστρά έχει να κάνει με την περίφημη Παντάνασσα, ίδρυμα του πρωτοστράτορα Ιωάννη Φραγγόπουλου ο οποίος δραστηριοποιείται στο Μυστρά κατά το διάστημα 1428-1443. Η ίδρυση της μονής χρονολογείται το έτος 1428, σύμφωνα με μια επιγραφή που διαβάστηκε από τον Φουρμόντ το 1730 και βρισκόταν σε μια πλάκα στην αγία τράπεζα του ιερού βήματος. Η επιγραφή ανέφερε ότι ο ναός εγκαινιάστηκε «... κατά μήνα Σεπτέμβριον έτους 6937» = 1428. Στην χρονολόγηση αυτή έχει στηριχθεί ένα ολόκληρο εποικοδόμημα χρονολόγησης βυζαντινών μνημείων, αλλά νεότερα τεκμήρια αποδεικνύουν ότι η επιγραφή αυτή είναι μεταγενέστερη και οι πληροφορίες που δίνει αποτελούν ένα ανιστόρητο συμπίλημα.

Σκοπός της ανακοίνωσης είναι να δείξω, στα μέτρα του δυνατού, ότι η ερμηνεία ελλιπών δεδομένων υπό το κράτος προκαταλήψεων μπορεί να οδηγήσει σε αλυσιδωτή παρερμηνεία των μαρτυριών. Συχνά, η προκατάληψη είναι προκάλυμμα επιστημονικής ανεπάρκειας: παίρνει κανείς έτοιμο ότι του σερβίρουν αυτοί που δημιουργούν εύπεπτα και δημοφιλή σχήματα ερμηνείας. Πιστεύω ότι είναι πλέον καιρός να αρχίσει η επιστημονική κοινότητα να εργάζεται συστηματικά για την αποδόμηση του πλαστού μορφώματος που διαστρέβλωσε την ταυτότητα του βυζαντινού Μυζιθρά, και την προσάρμοσε σε παρωχημένα εθνοκεντρικά στερεότυπα.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ Α. ΠΑΣΑΛΗ

Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΟ ΡΙΖΑΡΙΟ ΤΡΙΚΑΛΩΝ

Νοτιοανατολικῶς τῶν Τρικάλων, σέ μικρή ἀπόσταση ἀπό τόν δρόμο Τρικάλων – Καρδίτσας καί στό κέντρο ὁμώνυμου ἄλσους βρίσκεται ὁ ναός τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Ἀνήκει στόν τύπο τοῦ σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου τύπου τῆς παραλλαγῆς τῶν σύνθετων τετρακίονιων μέ θολοσκεπή νάρθηκα στά δυτικά. Ἔχει ὀρθογωνικό σχῆμα μέ ἐξωτερικές διαστάσεις 18.25 x 11.00 μ. χωρίς τίς κόγχες τοῦ Ἱεροῦ, οἱ ὁποῖες εἶναι ἐσωτερικῶς μικρότερες τοῦ ἡμικυκλίου καί ἐξωτερικῶς, τοῦ κυρίως Ἱεροῦ Βήματος πεντάπλευρη καί τῶν παραβημάτων τρίπλευρες.

Τό τριμερές Ἱερό χωρίζεται ἀπό τόν κυρίως ναό μέ δύο πεσσούς τετραγωνικῆς διατομῆς 65 x 65 ἐκ. καί νεώτερο κτιστό τέμπλο. Στό σημεῖο διασταυρώσεως τῶν κεραιῶν τοῦ σταυροῦ ὑψώνεται ὁ τροῦλλος, ὁ ὁποῖος ἔχει ἐξαιρετικῶς χαμηλωμένο τυφλό τύμπανο, ἐσωτερικῶς κυλινδρικό καί ἐξωτερικῶς παραλληλεπίπεδο. Τό κυρίως Ἱερό Βῆμα καλύπτεται μέ ἡμικύλινδρο – προέκταση τῆς ἀνατολικῆς κεραιᾶς τοῦ σταυροῦ καί τά παραβήματα, ὅπως καί τά γωνιαῖα διαμερίσματα μέ ἀσπίδες ἐπί λοφίων κυκλικές σέ κάτοψη.

Ἡ νάρθηκας εἶναι ἰσοπλατῆς μέ τόν κυρίως ναό, μέ ἐσωτερικές διαστάσεις 8.30 x 4.30 μ. Τό κεντρικό τμήμα του καλύπτεται μέ ἐλαφρῶς χαμηλωμένο τυφλό θόλο καί τά ἀκραιᾶ μέ ἡμικυλίνδρους κατά τόν ἐγκάρσιο ἄξονα τοῦ ναοῦ.

Τό σύνολο τῶν θόλων τοῦ ναοῦ καλύπτεται μέ δίρριχτη στέγη τῆς ὁποίας ὁ κορυφιάς βρίσκεται λίγα ἑκατοστά χαμηλότερα ἀπό τό γεῖσο τοῦ τροῦλλου καί φέρει μερικῶς λοξές ἀποτιμήσεις κατά τήν ἀνατολική καί τήν δυτική

πλευρά. Ἐκ τῆς στέγης προβάλλουν ἡ βόρεια καὶ ἡ νότια κεραίες μέ ἀνεξάρτητες δίρριχτες στέγες μέ λοξές ἀπομήσεις στίς ἀντίστοιχες ὄψεις.

Ὁ ναός εἶναι κτισμένος μέ πελεκητούς λίθους μέ ἀκανόνιστα σχήματα, μέ χρήση ὀρθογωνισμένων λίθων μεγαλύτερου μεγέθους στίς γωνίες καί παρεμβολή ἄφθονου κονιάματος. Ἡ τοιχοποιία ἔχει πάχος 85 ἐκ.

Τό ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ εἶναι κατάγραφο ἀπό τοιχογραφίες, ἔργα Σαμαριναίων ἀγιογράφων πού φιλοτεχνήθηκαν τό 1872 καί τό 1887. Τά μορφολογικά στοιχεῖα τοῦ ναοῦ εἶναι ἐλάχιστα. Οἱ κόγχες ἐξωτερικῶς διακοσμῶνται μέ ἰσάριθμα τῶν πλευρῶν τυφλά, τοξωτά ἀψιδώματα ὀρθογωνικῆς διατομῆς. Κάτω ἀπό τίς στέγες τρέχει γείσο ἀπό δύο σειρές σχιστοπλακῶν σέ ἐκφορικὴ διάταξη, ἐνῶ κάτω ἀπό τίς στέγες τῶν κογχῶν, λίθινη ζώνη ζίγκ-ζάγκ πρό κοίλου βάρους.

Στή βόρεια ὄψη, ἐπάνω ἀπό τὴν εἴσοδο, ἀβαθῆς κόγχη μέ νεώτερη εἰκόνα τοῦ τιμώμενου ἀγίου στό τύμπανό της ἐγγράφεται σέ περίτεχο ἐξέχον λίθινο πλαίσιο. Τόσο σέ αὐτό ὅσο καί στό περιθύρωμα τῆς βόρειας εἰσόδου ἀναπτύσσεται λιθανάγλυφος διάκοσμος. Στό ἴδιο περιθύρωμα ὑπάρχει λιθανάγλυφη ἡ χρονολογία 1810 ἀνεγέρσεως.

Ὁ τύπος τοῦ ναοῦ ἀποτελεῖ ἐπιβίωση τῶν βυζαντινῶν προτύπων μέ μικρές τυπολογικὲς ἀπλουστεύσεις. Τό μνημεῖο εἶναι ἔργο μέ αἰσθητικὸ ἀποτελέσμα μικρότερο ἀπό ὅ,τι θά ταίριαζε στόν τύπο τοῦ σταυροειδοῦς ἐγγεγραμμένου ναοῦ ἐξ αἰτίας τῆς ἐλλείψεως μορφολογικῶν στοιχείων στίς ὄψεις, ἀξημένων ὅμως ἀπαιτήσεων, μέ ἀξιόλογο ἀρχιτεκτονικὸ τύπο, δύσκολα στατικά προβλήματα πού ἀντιμετωπίσθηκαν ἐπιτυχῶς, μέ ὑψηλό κατασκευαστικὸ ἐπίπεδο καί προσεγμένες λεπτομέρειες. Συνδυάζει τὴν ἱκανοποίηση τῶν ἀναγκῶν καί τίς ἐπιρροές τῆς ὀψιμῆς ἐποχῆς μέ τίς ἔντονες ἀναμνήσεις τοῦ βυζαντινοῦ παρελθόντος.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΣΧΑΛΙΔΗΣ - ΘΑΛΕΙΑ ΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ

Ο ΝΑΟΣ ΤΩΝ ΠΑΜΜΕΓΙΣΤΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ ΣΤΑ ΜΕΣΤΑ ΤΗΣ ΧΙΟΥ

Η αλλαγή στις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες στα μέσα του 19^{ου} αιώνα έκανε άχρηστο τον γενοβέζικο πύργο που υπήρχε στο κέντρο του μεσαιωνικού χωριού των Μεστών της Χίου. Με τον επαναπατρισμό των κατοίκων μετά τη σφαγή του 1822, ήρθαν και οι αντιλήψεις που επικρατούσαν στο νεοϊδρυθέν Ελληνικό κράτος περί επιβλητικών καθεδρικών ναών. Έτσι ο πύργος κατεδαφίστηκε και στα 1858-1868 στη θέση του οικοδομήθηκε, με τη συνεισφορά των ενοριτών, ο ναός των Παμμεγίστων Ταξιαρχών, ή Μεγάλος Ταξιάρχης για να διακρίνεται από τον υστεροβυζαντινό ναό των Ταξιαρχών ή Παλαιό Ταξιάρχη. Από τον πύργο διασώθηκαν και παραμένουν εμφανή, ένα οικοδόμημα που χρησίμευσε ως το αρχικό κωδωνοστάσιο του σημερινού ναού και μια στέρνα, που ενσωματώθηκε στο δάπεδό του.

Ο ναός, που είναι η μεγαλύτερη εκκλησία του νησιού, ανήκει στη κατηγορία των τρίκλιτων μεταβυζαντινών βασιλικών με στοά στη δυτική πλευρά. Το μεσαίο κλίτος διαθέτει υπερυψωμένο φωταγωγό και καλύπτεται από ημικυλινδρική καμάρα. Τα πλάγια κλίτη καλύπτονται με σταυροθόλια.

Στην ανατολική πλευρά το Ιερό Βήμα αποτελεί αυτόνομο στοιχείο της σύνθεσης. Είναι τρισυπόστατο, ευρύχωρο και διαχωρίζεται από τον κυρίως ναό με τέμπλο, που στέκεται μπροστά από τους δύο προς τα ανατολικά κίονες, ανάμεσα στους οποίους προστίθενται άλλοι δύο κίονες. Διαθέτει τρεις αγίδες, που προβάλλουν στην ανατολική πλευρά, και τέσσερις ημικυκλικές κόγχες εγγεγραμμένες στο πάχος του ανατολικού τοίχου. Πάνω από το κυρίως Βήμα διαμορφώνεται τρουλίσκος με ψηλό τύμπανο. Τα παραβήματα καλύπτονται με σύνθετους θόλους. Αντίστοιχη αυτονομία στη δυτική πλευρά παρουσιάζει η στοά με τον υπερκείμενο, χαμηλοτάβανο γυναικωνίτη, ο οποίος έχει σχήμα Π, καμπυλώνεται προς το μεσαίο κλίτος και καταλαμβάνει και τμήμα των πλάγιων

κλιτών. Ο γυναικωνίτης έχει δύο κλίμακες ανόδου, εσωτερικά και εξωτερικά. Η στοά στηρίζεται σε κίονες και καλύπτεται με σταυροθόλια.

Ο φωταγωγός και η δίριχτη στέγη του μεσαίου κλίτους ξεπροβάλλουν πάνω από το οριζόντιο δώμα που ενιαία στεγάζει τον γυναικωνίτη, τα πλάγια κλίτη και τα παραβήματα. Η διάνοιξη φεγγιτών στο φωταγωγό παρέχει άπλετο φως στο ναό. Η απορροή των υδάτων εξασφαλίζεται με ισχυρά προεξέχουσες υδρορρόες. Ανάμεσα στον ημικυλινδρικό θόλο και στη στέγη διαμορφώνεται κρύπτη, κατασκευασμένη σε δεύτερη φάση. Υπάρχει μεγάλη ποικιλία ανοιγμάτων: με ανακαμπτόμενα υπέρθυρα, απλά ορθογώνια με ημικυκλικούς φεγγίτες, τοξωτά, ροκοκό και βυζαντινίζοντα μονόλοβα. Ο ναός δεν διαθέτει άλλα μορφολογικά εξωτερικά χαρακτηριστικά. Οι εξωτερικοί τοίχοι κατασκευάστηκαν από αργολιθοδομή και οι θόλοι από αργολιθοδομή και πλινθοδομή. Στον εσωτερικό χώρο κυριαρχούν τα ροκοκό διακοσμητικά στοιχεία. Το κτιστό επιβλητικό, υψίκορμο, με Γολγοθά τέμπλο έχει νεοκλασική τριμερή διάταξη διαντισμένη με πολλά μπαρόκ στοιχεία.

Ο ναός είναι κτισμένος σε άνδρηρο και περιμετρικά υπάρχει περίβολος. Το αρχικό κωδωνοστάσιο εφάπτεται στη δυτική πλευρά του περιβόλου και η κιονοστήρικτη βάση του λειτουργεί ως πυλώνας για την είσοδο στον αύλειο χώρο.

Ο Μεγάλος Ταξιάρχης αποτελεί μια γοητευτική και γραφική σύνθεση παραδοσιακής αρχιτεκτονικής με στοιχεία μπαρόκ και νεοκλασικά. Το οικοδόμημα με την αυτοτέλεια του ιερού βήματος και της στοάς με τον γυναικωνίτη δείχνει μια αδυναμία στη σύνθεση των στοιχείων. Ταυτόχρονα η τόσο ύστερη παρουσία ροκοκό χαρακτηριστικών είναι ενδεικτική της έντονης κληρονομιάς των Γενουατών στο νησί. Η ποικιλία στα ανοίγματα και η απόδοση ίδιου ενδιαφέροντος στην ανατολική και στη δυτική όψη αποτελούν προσπάθειες του ναού να ισορροπήσει ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν. Ισχυρό τοπικό στοιχείο ο προβολή του φωταγωγού και της στέγης πάνω από οριζόντια δώματα. Εμφανείς είναι αναφορές στην Παναγία Ευαγγελίστρια της Τήνου. Ο ναός παρουσιάζει μια ξεχωριστή ιδιομορφία σε σχέση με το πλήθος των ναών αυτού του τύπου, ο οποίος κυριαρχεί στον ελλαδικό χώρο την εποχή αυτή.

ΠΕΡΔΙΚΗ ΟΥΡΑΝΙΑ

Ο ΧΑΜΕΝΟΣ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΠΟ ΤΟΝ ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΣΤΑ ΚΕΛΛΙΑ ΤΗΣ ΛΑΡΝΑΚΑΣ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ

Ο ναός του Αγίου Αντωνίου στα Κελλιά της επαρχίας Λάρνακας στην Κύπρο ανήκει στον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρούλο και είναι από τα πρωιμότερα παραδείγματα, που σώζονται στο νησί. Κατά τη διάρκεια των εργασιών συντήρησης και αποκατάστασης του μνημείου, οι οποίες ξεκίνησαν το 1975 από το Τμήμα Αρχαιοτήτων Κύπρου και υπό τη διεύθυνση του βυζαντινολόγου κ. Αθανάσιου Παπαγεωργίου, αποκαλύφθηκαν πέντε στρώματα τοιχογραφικού διάκοσμου (10^ο, 11^ο, 12^ο, 13^ο και 18^ο αιώνας). Πρόκειται για ένα ιδιόμορφο μνημείο, το οποίο υπέστη διάφορες καταστροφές-μετατροπές, χρησιμοποιήθηκε για διάφορους σκοπούς, π.χ. τουρκικό φυλάκιο, εγκαταλείφθηκε για αρκετά χρόνια και επιπλέον αντιμετωπίζει έντονα προβλήματα υγρασίας. Όλα αυτά είχαν άμεσο αντίκτυπο στην αλλοίωση και καταστροφή μεγάλου μέρους του τοιχογραφικού διακόσμου.

Η τοιχογραφία του αρχαγγέλου Μιχαήλ δυστυχώς εξαφανίστηκε στην προσπάθεια αποκάλυψής της κατά τη διάρκεια εργασιών συντήρησης στα 1980, λόγω της έντονης υγρασίας, που παρουσίαζε το μνημείο. Στη βιβλιογραφία αναφέρεται επιγραμματικά, χωρίς να δημοσιεύεται φωτογραφία του. Χρονολογικά μπορεί να τοποθετηθεί στα τέλη του 12^{ου} – αρχές 13^{ου} αιώνα.

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ κατελάμβανε τη δυτική όψη του βορειοανατολικού πεσσού του ναού, δηλαδή βρισκόταν ακριβώς στα αριστερά της εισόδου του ιερού βήματος.

Ο αρχάγγελος εικονιζόταν όρθιος, μετωπικός. Με το δεξί του χέρι κρατούσε λάβαρο και με το αριστερό σφαίρα. Έφερε αυτοκρατορικά ενδύματα. Χαρακτηριστικό είναι το πορφυρό ιμάτιο και ο λώρος, που είναι διακοσμημένος με ρομβοειδή κοσμήματα, όπου στο διάκενό τους υπάρχουν ερυθρές και λευκές πέρλες. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου του είναι πολύ καλά σχεδιασμένα, μεγάλα ορθάνοικτα μάτια, λεπτή μύτη, μικρό στόμα και καλοσχηματισμένα φρύδια. Τέλος η κόμη αποδίδεται με ιδιαίτερα φροντίδα.

Η επιλογή της συγκεκριμένης θέσης για τον αρχάγγελο, μάλλον δεν είναι τυχαία. Είναι ο φρουρός/προστάτης του ιερού βήματος. Παρόμοια θέση κατέχουν οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ στον ναό του Αντιφωνητή στην Καλογρέα, καθώς επίσης και σε πολλές εκκλησίες στην Καρπαδοκία. Στην Κύπρο, κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή στη μνημειακή ζωγραφική, η συνήθης θέση του αρχάγγελου Μιχαήλ είναι σε τοίχο, που βρίσκεται κοντά σε πόρτα, και εικονίζεται σε υπερφυσικό μέγεθος (Καθολικό Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη, Ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Κάτω Λεύκαρα, Ναός Παναγίας Κοφίνου και στις τοιχογραφίες του 14^{ου} αιώνα από την Ασίνο). Αξιοσημείωτο είναι ότι ο αρχάγγελος Μιχαήλ εικονίζεται εντός ιερού βήματος στις τοιχογραφίες του τέλους του 12^{ου} αιώνα στον ναό του Αγίου Γεωργίου στο Κτήρι.

ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΠΕΡΔΙΚΗΣ

ΙΔΙΟΜΟΡΦΟΣ ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΥΚΚΟΥ

Παρά τη θέση που είχε η Κύπρος στη βυζαντινή αυτοκρατορία τα αντικείμενα μικροτεχνίας που είναι γνωστά και προέρχονται από τη μεγαλόνησο είναι περιορισμένα.

Από τις συλλογές του Μουσείου της Ιεράς Μονής Κύκκου προέρχεται ορειχάλκινος κιτρινωπός χυτός σταυρός διαστάσεων 21,1x15x1,3εκ. Οι κεραίες του έχουν καμπυλόγραμμη απόληξη και μέγιστο πλάτος 4,8εκ. Στη βάση της κάτω κάθετης κεραίας τμήμα του περιγράμματος έχει αποκοπεί. Πιθανόν να υπήρχε προέκταση χειρολαβής. Η πίσω πλευρά του σταυρού είναι κοίλη χωρίς ιδιαίτερη επιμέλεια και με υπερυψωμένο περίγραμμα 1,3εκ. Η πρόσοψη φέρει έξεργη γλυπτή διακόσμηση. Παρουσιάζει στο μέσο ολόσωμη βρεφοκρατούσα Παναγία στον τύπο της Κυριώτισσας και εκατέρωθεν της κάθετα την κεφαλαιογράμματη επιγραφή: *Η ΑΓΙΑ | ΘΕΟΤΟΗ*. Ανά ένα, οι τέσσερις ευαγγελιστές εικονίζονται μετωπικοί, στηθαίοι μέσα σε κυκλικά μετάλλια, στην απόληξη της κάθε κεραίας. Με το δεξί τους χέρι ευλογούν, ενώ στο άλλο κρατούν κλειστό βιβλίο. Η ταυτότητά τους δηλώνεται μόνο με τα ονόματά τους τα οποία γράφονται ολογράφως κάθετα εκατέρωθεν των μορφών. Ταινία με σειρά από έξεργα ημισφαίρια, τα οποία μιμούνται μαργαριτάρια περιτρέχει ως πλαίσιο το σταυρό. Οι επιμέρους σχεδιαστικές λεπτομέρειες δίδονται εγχάρακτες και στικτές.

Από άποψη υλικού κατασκευής, διαστάσεων και τεχνοτροπίας, ο σταυρός του Μουσείου Κύκκου είναι πανομοιότυπος με αντίστοιχο σκέλος

σταυρού που σήμερα βρίσκεται στον ναό της Αγίας Παρασκευής στην κοινότητα Τεμβριάς Σολέας (Κύπρου). (Σ. Περδίκη, «Σταυρός, 9^{ος} -10^{ος} αιώνας» στο: *Ιερά Μητρόπολις Μόρφου 2000 χρόνια τέχνης και αγιότητας*, Λευκωσία, 2000, σσ. 450-451). Πιθανόν τα δύο αυτά σκέλη σταυρών (Τεμβριάς και Κύκκου) να συναποτελούσαν τμήματα του αυτού σταυρού. Αναμφίβολα πάντως προέρχονται από το ίδιο εργαστήριο ή και τον ίδιο τεχνίτη. Θα ήταν λίγο παρακινδυνευμένο επί του παρόντος, ως χώρος κατασκευής τους, να προταθεί η Κύπρος. Μέχρι στιγμής δεν έχουμε εντοπίσει άλλους σταυρούς όμοιους με τους προαναφερθέντες (μέγεθος, καμπυλόγραμμη απόληξη κεραιών), ούτε εντός, ούτε εκτός Κύπρου. Στοιχείο που παρεμποδίζει την εξαγωγή πιο σταθερών συμπερασμάτων. Ως προς τη χρήση του, με βάση το μέγεθος, βάρος και τα άλλα στοιχεία που διασώζει, θα προτείναμε ότι μάλλον πρόκειται για σταυρό ευλογίας, ο οποίος στο κάτω μέρος έφερε χειρολαβή.

Βασιζόμενοι σε τεχνοτροπικά και επιγραφικά στοιχεία (Brigitte Pitarakis, *Les croix-reliquaires pectorales Byzantines en bronze*, Paris, 2006, 6.57-60), θα προτείναμε για τον σταυρό του Μουσείου Κύκκου τη χρονολόγησή του, στον 9^ο με 10^ο αιώνα μετά τη διαμάχη της εικονομαχίας.

ΙΩΑΝΝΗΣ Μ. ΠΕΡΡΑΚΗΣ

**ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΕΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ
ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΘΕΟΦΑΝΗ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΤΟΥ
ΤΖΙΩΡΤΖΗ ΣΕ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΟΥ ΚΥΚΛΟΥ**

Είναι γνωστό ότι τά έργα τῶν δύο μεγάλων ζωγράφων τοῦ 16ου αἰ. Θεοφάνη καί Τζιῶρτζη παρουσιάζουν ἐξαιρετική εἰκονογραφική ὁμοιότητα. Ἄν καί ἡ ἔρευνα τῶν τελευταίων ἐτῶν ἔχει προσφέρει πολλά νέα στοιχεῖα πού βοηθοῦν στήν καλύτερη κατανόηση τῶν δύο καλλιτεχνῶν, δέν ἔχει ἐπιχειρηθεῖ ἕως τώρα μιά διεξοδική προσπάθεια διακρίσεως μεταξύ τους σέ ἐπίπεδο εἰκονογραφίας.

Προσεκτική ὡστόσο συγκριτική μελέτη τῶν ἔργων τῶν κύκλων τῶν δύο ζωγράφων ἀποκαλύπτει ὅτι σέ μερικές συνθέσεις θά μπορούσαν νά ἐντοπιστοῦν κάποια ἰδιάζοντα χαρακτηριστικά γνωρίσματα πού ἀπαντοῦν, βάσει τῶν γνωστῶν ἕως τώρα μνημείων, ἀποκλειστικά σέ ἕναν ἀπό τούς δύο. Αὐτή ἡ διάκριση στίς κοινές μεταξύ τους παραστάσεις ἀποτελεῖ τό στόχο τῆς παρούσας ἀνακοινώσεως, περιοριζόμενη, ὡς πρώτη προσέγγιση στό θέμα, στόν βασικό χριστολογικό κύκλο, ὁ ὁποῖος κυρίως προσφέρει ἐπαρκές ὑλικό πρὸς σύγκριση.

Στά πλαίσια τῆς μελέτης ἔγινε συγκριτική εἰκονογραφική ἔρευνα σέ τριάντα ἐπτά παραστάσεις τοῦ βασικοῦ χριστολογικοῦ κύκλου. Σέ δέκα ἀπό αὐτές, δηλαδή τή Μεταμόρφωση, τήν Ἐγερση τοῦ Λαζάρου, τή Μεταμέλεια τοῦ Ἰούδα, τήν Αὐτοκτονία τοῦ Ἰούδα, τήν Αἴτηση τοῦ Ἰωσήφ πρὸς τόν Πιλάτο, τόν Ἐνταφιασμό, τήν Ἐρευνα τοῦ Πέτρου καί τοῦ Ἰωάννη στό κενό μνημεῖο, τήν Ἀνάληψη καί τήν Πεντηκοστή δέν ἐντοπίστηκαν εἰκονογραφικά στοιχεῖα πού θά μπορούσαν νά προσγραφοῦν ἀποκλειστικά σέ ἕναν ἀπό τούς δύο παραπάνω ζωγράφους.

Στίς ὑπόλοιπες ὡστόσο περιπτώσεις, δηλαδή σέ εἴκοσι ἐπτά παραστάσεις ἢ τά τρία τέταρτα περίπου τῶν ἐρευνημένων, παρά τήν φαινομενικά ἐξαιρετική εἰκονογραφική ὁμοιότητα τῶν περισσοτέρων συνθέσεων τῶν δύο ζωγράφων, ἐντοπίζονται ἕνα ἢ καί περισσότερα στοιχεῖα, συχνά σέ δυσδιάκριτες ἐκ πρώτης ὄψεως λεπτομέρειες, τά ὁποῖα μποροῦν μέ ἀρκετή ἀσφάλεια νά ἀποδοθοῦν σέ ἕναν ἀπό τούς δύο, ἀποτελώντας χαρακτηριστικά ἀναγνωριστικά τους γνωρίσματα.

Στίς περισσότερες σκηνές τά ιδιότυπα αὐτά στοιχεῖα ἐπαναλαμβάνονται σταθερά σέ ὅλα ἢ τά περισσότερα ἔργα τοῦ καλλιτέχνη, ἐκτός κυρίως ἀπό τίς φορές πού σέ κάποιο μνημεῖο ὁ ζωγράφος ἐπιλέγει νά ἀκολουθήσει ἕναν διαφορετικό εἰκονογραφικό τύπο ἢ παραλλαγή του, κάτι πού κάνει πολύ συχνότερα ὁ Θεοφάνης.

Στίς μισές περίπου περιπτώσεις —εἴκοσι τέσσερις ἀπό τίς πενήντα τέσσερις παρατηρήσεις— πρόκειται γιά δευτερεύοντα στοιχεῖα ἢ μικρές ἀλλά χαρακτηριστικές λεπτομέρειες πού εἰκονογραφοῦνται διαφορετικά ἀπό τόν κάθε ζωγράφο. Εἴκοσι τέσσερις ἐπισημάνσεις ἀφοροῦν σέ ἐπιμέρους προσθήκες στήν ἀποκρυσταλλωμένη εἰκονογραφία τῶν σκηνῶν. Κατά πολύ προηγείται σέ αὐτόν τόν τομέα ὁ Τζιώρτζης μέ δεκαπέντε προτάσεις ἐμπλουτισμοῦ δώδεκα συνθέσεων, ἐνῶ ὁ Θεοφάνης εἰσάγει ἐννέα νέα στοιχεῖα σέ ἑπτὰ παραστάσεις. Ὑπάρχουν, τέλος, καί ἕξι περιπτώσεις, ἀνά τρεῖς σέ κάθε καλλιτέχνη, μοναδικῶν —στά πλαίσια συγκρίσεως τῶν δύο ζωγράφων— εἰκονογραφικῶν λεπτομερειῶν, πού ἀπαντοῦν ἀποκλειστικά σέ ἕνα μόνο ἔργο εἴτε τοῦ ἑνός εἴτε τοῦ ἄλλου ζωγράφου, χωρίς νά ἐπαναλαμβάνονται στίς ὑπόλοιπες ὅμοιες παραστάσεις τοῦ καλλιτέχνη.

Ὅλα τά παραπάνω πιστεύω ὅτι καταδεικνύουν μέ ἀκόμη περισσότερη σαφήνεια τήν ἤδη διαπιστωμένη προσπάθεια καί τῶν δύο ζωγράφων νά ἀποφύγουν τήν πιστή ἀναπαραγωγή τῶν ἀποκρυσταλλωμένων κατά τήν ἐποχή τους εἰκονογραφικῶν συνθέσεων, καταβάλλοντας προσπάθεια νά ἐπέμβουν δημιουργικά στίς περισσότερες ἀπό αὐτές ἀνανεώνοντας τά ἐπιμέρους στοιχεῖα. Δέν διστάζουν μάλιστα νά προσθέσουν τήν προσωπική τους «ὕπογραφή», ἡ ὁποία κατά περίπτωση εἶναι λιγότερο ἢ περισσότερο ἐμφανής.

Από τήν παραπάνω ἀνάλυση ἐνισχύονται, ἐπίσης, τά ἐπιχειρήματα ὑπέρ τῆς συνδέσεως τῶν καθολικῶν τῶν μονῶν Διονυσίου καί Δοχειαρίου στό Ἅγιον Ὅρος καί Μεταμορφώσεως (Μεγάλου Μετεώρου), Ρουσάνου καί Ἀγ. Βησσαρίου (Δουσίκου) στή Θεσσαλία μέ τόν ζωγράφο Τζιώρτζη καί τό καλλιτεχνικό του συνεργεῖο.

Ἡ σαφής, τέλος, ἀνάδειξη τῶν παραπάνω ἰδιαίτερων εἰκονογραφικῶν γνωρισμάτων τοῦ κάθε ζωγράφου ἐλπίζω ὅτι μπορεῖ, σέ ἕναν βαθμό, νά λειτουργήσει ὡς βάση ἀναφορᾶς γιά τόν ἐντοπισμό συγκεκριμένων ἐπιρροῶν μεταγενεστέρων ζωγράφων ἀπό τά ἔργα τῶν δύο αὐτῶν μεγάλων καλλιτεχνῶν.

ΕΥΘΑΛΙΑ ΡΕΝΤΕΤΖΗ

Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΔΕΥΤΕΡΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ ΣΤΟ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΓΕΝΟΒΑΣ

Στο μητροπολιτικό ναό της Γένοβας συναντούμε τέσσερις βυζαντινές τοιχογραφίες που ήρθαν στο φως το 1895, κατά τη διάρκεια των εργασιών συντήρησης. Τα έργα χρονολογούνται στο διάστημα των δύο πρώτων δεκαετιών του 14ου αιώνα και αποδίδονται σε βυζαντινό καλλιτέχνη.

Δυστυχώς οι βυζαντινές παραστάσεις αγνοήθηκαν από την κριτική και μέχρι σήμερα δεν τους έχει αποδοθεί η απαιτούμενη προσοχή και αξία. Έως τα μέσα του περασμένου αιώνα επικρατούσε μάλιστα η άποψη, ότι επρόκειτο για έργα Ιταλών ζωγράφων.

Στην παρούσα εργασία εξετάζεται η σκηνή της *Δευτέρας Παρουσίας*, η οποία υπερέχει σαφώς των υπολοίπων τριών ζωγραφικών συνθέσεων, παρουσιάζοντας μια πιο σύνθετη εικονογραφική δομή και πιο προσεγμένη τεχνοτροπία. Επιχειρείται μια λεπτομερής στιλιστική και εικονογραφική ανάλυση και αντιμετωπίζονται οι σχέσεις του έργου με την βυζαντινή εικονογραφική παράδοση και συγκεκριμένα με την παλαιολόγεια ζωγραφική της Κωνσταντινούπολης αλλά και της Μακεδονίας.

Εξετάζεται η εικονογραφική ταυτότητα της τοιχογραφίας και οι πιθανές επιρροές της από τα πρότυπα της δυτικής τέχνης. Τέλος επιχειρείται μια νέα νοηματική απόδοση της σύνθεσης, θεωρώντας ανυπόστατη την επικρατούσα άποψη κατά την οποία η παράσταση στο τόξο είναι σκηνή Δέησης, γεγονός που ανακαθορίζει και τροποποιεί το ρόλο και τη σημασία του έργου.

Αποδεικνύεται η μεγάλη καλλιτεχνική αξία του βυζαντινού ζωγράφου, ο οποίος κατάφερε να προσαρμόσει μια σύνθετη εικονογραφική σύνθεση βυζαντινής τεχνοτροπίας στις στυλιστικές και εικονογραφικές απαιτήσεις της καθολικής χορηγίας, διασφαλίζοντας την ιερατική υπόσταση του έργου. Ταυτόχρονα μαρτυρείται η ικανότητα του ζωγράφου να κατανοήσει το νέο εικαστικό και θεολογικό πλαίσιο, δημιουργώντας ένα παραγωγικό διάλογο με την δυτική τέχνη.

Πρόκειται αναμφισβήτητα για μια από τις λίγες μαρτυρίες της βυζαντινής ζωγραφικής στον ιταλικό χώρο που κατάφερε να διατηρήσει άθικτο το στυλιστικό της χαρακτήρα μέσα από μια σχέση δημιουργικής συμβίωσης με την δυτική εικονογραφία.

ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ ΣΔΡΟΛΙΑ

ΤΟ ΤΕΜΠΛΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΟΣ ΑΓΙΑΣ (1579/80)

Το τέμπλο της μονής Παντελεήμονος Αγίας είναι κατασκευασμένο από απλές ξύλινες σανίδες, διακοσμημένες με διπλή τεχνική, γραπτή και ξυλόπηκτη. Φέρει απλό επιστύλιο με τη Μεγάλη Δέηση ζωγραφιστή και μία σειρά δεσποτικών εικόνων, στις διαχωριστικές ταινίες της οποίας έχουν αποτυπωθεί ζωγραφικά ανθοφόροι βλαστοί. Τα τρία υπέρθυρα του τέμπλου είναι οξυκόρυφα, σε σχήμα διπλής καμπυλότητας και κοσμούνται επίσης με ανθική ζωγραφιστή διακόσμηση καθώς και παράσταση δύο αντωπών προφητών, ανάμεσα στους οποίους τοποθετούνται γραπτές επιγραφές. Στο άνω μέρος των υπέρθυρων, προστίθεται μία εξωτερική ζώνη με δαντελωτό περίγραμμα, κομμένη σε καμπυλόσχημα σχήματα ισλαμικής προέλευσης, που φέρει επίσης ζωγραφιστή διακόσμηση.

Το σύνολο ολοκληρώνεται με την επίστεψη, μια σειρά από λεπτές σανίδες, οι περισσότερες από τις οποίες κοσμούνται με πολύχρωμη ξυλόπηκτη τεχνική σε σχήματα ζατρικών, ρόμβων, λοξών παράλληλων γραμμών ή αντιθετικών (ζίγκ-ζάγκ). Ο σταυρός και τα λυπηρά του τέμπλου φέρουν ζωγραφική παράσταση σε ξυλόγλυπτο πλαίσιο κρητικής τέχνης και δεν συνδέονται με το υπόλοιπο σύνολο, ενώ χρονολογούνται στα 1600.

Το τέμπλο της μονής Παντελεήμονος χρονολογείται σύμφωνα με τη γραπτή επιγραφή του κεντρικού υπέρθυρου στα 1579/80 και κατασκευάστηκε με δαπάνη του Ιωάννη του Κώστη, της συμβίας του Κυράννας και των τέκνων τους. Ο ίδιος κτήτορας αναφέρεται ως Καλοϊωάννης στη μισοκατεστραμμένη επιγραφή του τέμπλου της μονής Γενεσίου Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγίας, η οποία φυλάσσεται μαζί με τα

υπόλοιπα τμήματα του τέμπλου στις αποθήκες του Αρχαιολογικού Μουσείου Λάρισας. Το τέμπλο αυτό φέρει όμοια διακόσμηση με το τέμπλο της μονής Παντελεήμονος και είναι κατασκευασμένο με τις ίδιες τεχνικές του ξύλου αλλά ζωγραφισμένο από άλλον καλλιτέχνη την ίδια περίοδο.

Οι μορφές των τόξων που χρησιμοποιούνται στα τέμπλα της μονής Παντελεήμονα και του Πολυδενδρίου, εμπνέονται από εκφράσεις των ισλαμικών τεχνών, που βρήκαν ευρύτατη διάδοση τον 16^ο αιώνα όχι μόνο στα Βαλκάνια αλλά και στη Δυτική Ευρώπη, ενώ α διακοσμητικά σχήματα στο επιστύλιο με την ξυλόπηκτη τεχνική απαντούν σε ταβάνια της εποχής. Από τα παραπάνω εξάγεται το συμπέρασμα ότι η εξεταζόμενη μορφή τέμπλου αποτελεί προϊόν της δημιουργικής φαντασίας των τεχνιτών ξύλου, που μεταφέρουν τις τεχνικές και τη μόδα της εποχής από ταβάνια και έπιπλα, θέλοντας να ποικίλουν τα απλά ξύλινα τέμπλα, σε μια εποχή μαζικής ανακαίνισης των βυζαντινών εκκλησιών και ανέγερσης νέων.

Ως σύνολο, η εξεταζόμενη μορφή τέμπλου παρουσιάζει μεγάλη πρωτοτυπία, αποτελώντας ιδιαίτερη κατηγορία μεταξύ των απλών γραπτών τέμπλων της περιόδου και εμφανίζεται σε μια σειρά μνημείων του τέλους του 16^{ου} αιώνα στην περιοχή Αγιάς, πριν την ευρεία διάδοση των ξυλόγλυπτων από τις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Ανάμεσά τους, το τέμπλο της μονής Παντελεήμονος Αγιάς αποτελεί το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα, διότι είναι ακριβώς χρονολογημένο και έχει την πληρέστερη διατήρηση από τα υπόλοιπα.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Δ. ΣΙΩΜΚΟΣ

ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΖΑΦΟΥΡΗ ΚΑΙ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΤΟΥ

Στην ανακοίνωση εξετάζεται εικόνα διαστάσεων 76x60 εκ. που βρίσκεται στην Πίζα. Στο κέντρο εικονίζεται ο Χριστός καθισμένος σε μεγάλο ξύλινο με χρυσογραφίες θρόνο. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατεί ανοιχτό ευαγγέλιο όπου είναι γραμμένο το εδάφιο Ιω. ή' 12. Το ψηλό ερεισίνωτο του θρόνου κορυφώνεται σε σχήμα σπασμένου τόξου, τις επάνω παρυφές του οποίου κοσμούν επίμηλα. Η μορφή του Χριστού πλαισιώνεται συμμετρικά από τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο. Όρθιοι και ελαφρά γυρισμένοι προς το κέντρο της παράστασης ο μεν Πέτρος κρατάει κλειστό κώδικα και τα κλειδιά του Παραδείσου, ενώ ο Παύλος κλειστό κώδικα και υψωμένο σπαθί που ακουμπά στον ώμο.

Η εικόνα που είναι γνωστή στην ιταλική μόνο βιβλιογραφία έχει αντιμετωπιστεί με αμηχανία και η τέχνη της δεν έχει ερμηνευθεί σωστά. Στο παρελθόν κρίθηκε με διάφορους τρόπους και χρονολογήθηκε από τον 13^ο μέχρι και τις αρχές του 14^{ου} αιώνα.

Το έργο εμφανίζει ανάμιξη βυζαντινών και δυτικών στοιχείων, ενώ οι ιδιαιτερότητες της εικονογραφίας και της τεχνοτροπίας αντανakλούν το μικτό πολιτισμικό περιβάλλον ενός κρητικού εργαστηρίου του 15^{ου} αιώνα. Η μορφή του ένθρονου Χριστού ακολουθεί την παραδοσιακή βυζαντινή τεχνοτροπία, ενώ οι μορφές των αποστόλων αναπαράγουν ένα υστερογοτθικό πρότυπο της ιταλικής ζωγραφικής. Η επιμελημένη εργασία, η εκλέπτυνση του ύφους και η καθαρότητα των εξαιρετικά επεξεργασμένων χρωμάτων δηλώνουν σαφώς σημαντικό εργαστήριο της εποχής. Χαρακτηριστικοί είναι οι φυσιογνωμικοί τύποι των αποστόλων, αξιοθαύμαστη η τονική διαβάθμιση των ενδυμάτων τους που ενισχύει την

εντύπωση του γλυπτού, καθώς και η πλούσια διακόσμηση τους με ψευδοκουφικά κοσμήματα στις παρυφές. Τα παραπάνω μορφολογικά και τεχνοτροπικά στοιχεία του έργου θεωρούμε πως συνηγορούν στην απόδοση της εικόνας της Πίζας στον γνωστό κρητικό ζωγράφο του δεύτερου μισού του 15^{ου} αιώνα Νικόλαο Τζαφούρη.

Αξίζει να σημειωθεί η συγγενική σχέση της εικόνας με την γνωστή στην έρευνα παράσταση των αποστόλων Πέτρου και Παύλου στη μονή Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος, η οποία στην πραγματικότητα κοσμεί φύλλο τριπτύχου με την αγία Βερόνικα που κρατάει το Άγιο Μανδήλιο στην άλλη όψη. Σε πρώτη εκτίμηση, το φύλλο αυτό που ενδεχομένως αποτελεί ενιαίο σύνολο με το φύλλο τριπτύχου στο Μουσείο Μπενάκη, μπορεί να αποδοθεί μαζί με αυτό του αθηναϊκού μουσείου στο εργαστήριο του Νικόλαου Τζαφούρη.

ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ Ι. ΣΚΑΓΚΟΣ

**ΤΟ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΤΕΙΧΟΣ ΣΤΗΝ ΚΑΤΩ ΠΟΛΗ ΤΗΣ
ΜΟΝΕΜΒΑΣΙΑΣ. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΣΦΑΤΗ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ (2008)**

Το έτος 2008 το επιστημονικό προσωπικό της 5ης Ε.Β.Α. εκπόνησε μελέτη ωρίμανσης για την αποκατάσταση και ανάδειξη του ανατολικού τείχους της Κάτω Πόλης της Μονεμβασίας. Για τις ανάγκες της μελέτης διενεργήθηκε αρχαιολογική έρευνα στο τείχος και τον περιβάλλοντα χώρο του, η οποία αποκάλυψε νέα στοιχεία για την κατασκευή των οχυρώσεων και τον πολεοδομικό ιστό της πόλης.

Το τείχος είναι σχεδόν ευθύγραμμο (μήκους 80,60μ., μέγιστου πλάτους 2,50μ. και μέγιστου ύψους 8,00μ.) και τοποθετείται εγκάρσια στις ισοϋψείς καμπύλες του εδάφους, ακολουθώντας την κλίση του. Η βόρεια πλευρά του εφάπτεται στο απότομο πρηνές του φυσικού βράχου και η νότια συνδέεται με το επιθαλάσσιο τείχος. Οι παρειές του είναι κατακόρυφες και θεμελιωμένες στον ασβεστολιθικό βράχο. Στο μέσον του κατά μήκος άξονά του διαμορφώνεται πύλη, η οποία συνδέεται με την κεντρική οδό που διασχίζει από δυτικά προς ανατολικά την Κάτω Πόλη. Στη βόρεια πλευρά του βρίσκεται πύργος και προμαχώνας με δύο κανονιστάσια, και στη νότια τρουλωτός πυργίσκος – φυλάκιο. Σε όλο το μήκος του αναπτύσσεται στηθαίο και περιδρόμος, ενώ στη νοτιοανατολική εσωτερική γωνία κάτωθεν του περιδρόμου βρίσκονται δύο χοανοειδή κανονιστάσια και μια ορθογώνια πολεμοθυρίδα. Στο βόρειο τμήμα του κάτωθεν του περιδρόμου σχηματίζεται μικρών διαστάσεων ημισφαιρικό άνοιγμα – κανονιστάσιο.

Στην εσωτερική πλευρά του τείχους και σε επαφή με αυτό σώζονται κατάλοιπα κτηρίων μέχρι το ύψος της θεμελίωσης. Οι διερευνητικές εργασίες στον περιβάλλοντα χώρο του αποκάλυψαν τμήμα του πολεοδομικού ιστού της πόλης, όπως λιθόστρωτους δρόμους, περιγράμματα κτηρίων καθώς και ερειπωμένο μονόχωρο ναό (εσωτ. διαστ. 8,65x3,50μ., πάχος τοιχοποιίας 0,65–0,75μ.) των

βυζαντινών χρόνων. Στο εσωτερικό του ναού σώζονται στοιχεία από δύο ζεύγη τυφλών αφιδωμάτων που έχουν διαμορφωθεί σε μεταγενέστερη οικοδομική φάση κατά μήκος των μακρών πλευρών και λείψανα τοιχογραφιών. Οι δοκιμαστικές τομές που διενεργήθηκαν στο δάπεδο του κυρίως ναού αποκάλυψαν ανακομιδές ανθρώπινων οστών. Στα μέσα του 17ου αιώνα ο ναός ερειπώθηκε, καθώς τμήμα του ημικυκλίου της αγίδας του Ιερού, όπως και το ανατολικό τμήμα παρακείμενης θολοσκέπαστης κινστέρνας, ενσωματώθηκε στη θεμελίωση του τείχους.

Στοιχεία για τη μορφή των οχυρώσεων και ειδικά του ανατολικού τείχους στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα παρέχουν σύγχρονες σχεδιαστικές απεικονίσεις και τοπογραφικά διαγράμματα, που προέρχονται από βενετικά αρχεία. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Οθωμανού περιηγητή Εβλιγιά Τσελεμπί, η κατασκευή των τειχών της Κάτω Πόλης εντάσσεται στο οχυρωματικό πρόγραμμα που ανέλαβαν οι Οθωμανοί για τη βελτίωση και ενίσχυση των οχυρώσεων της Μονεμβασίας, μετά την αποτυχημένη προσπάθεια των Βενετών να καταλάβουν το θέρος του έτους 1655 την πόλη.

Στη διάρκεια της πρόσφατης αρχαιολογικής έρευνας διαπιστώθηκε ότι το ανατολικό τείχος έχει ενσωματώσει παλαιότερα κτήρια και κτηριακές κατασκευές, που αποτελούσαν μέχρι τα μέσα του 17ου αιώνα την αμυντική γραμμή της Κάτω Πόλης. Αναλυτικότερα, η νοτιοανατολική γωνία του περιβόλου έχει κατασκευασθεί στη θέση παλαιότερου κτηρίου, πιθανόν πύργου, η πύλη έχει διαμορφωθεί στη θέση παλαιότερης κτηριακής κατασκευής, η οποία έχει ενσωματωθεί εν μέρει στο τείχος, ενώ τμήμα του τείχους στο ύψος της πύλης έχει θεμελιωθεί εν μέρει επάνω στο ημικύκλιο της αγίδας ερειπωμένου βυζαντινού ναού καθώς και στο ανατολικό τμήμα θολοσκέπαστης κινστέρνας των βυζαντινών χρόνων.

Το ανατολικό τείχος είναι κατασκευή της οθωμανικής περιόδου (β' μισό του 17ου αι.), με προσθήκες και επισκευές της περιόδου της δεύτερης βενετοκρατίας (1690–1715). Στους νεότερους χρόνους (20ό αι.) εμφάνισε οικοδομικά προβλήματα, τα οποία αντιμετωπίστηκαν με τις επισκευές που προώθησε τα έτη 1979 και 2005 η 5η Ε.Β.Α.

ΙΩΑΝΝΑ ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΗΣ ΣΚΟΠΙΩΤΙΣΣΑΣ ΣΤΗ ΖΑΚΥΝΘΟ

Το καθολικό της μονής της Παναγίας της Σκοπιώτισσας στη Ζάκυνθο, κτισμένο στον σπάνιο για τα Επτάνησα αρχιτεκτονικό τύπο του ελεύθερου σταυρού με τρούλλο, είναι από παλιά γνωστό στη βιβλιογραφία. Στο εσωτερικό του διασώζονται έως σήμερα αξιόλογες, αν και περιορισμένης έκτασης και όχι καλής κατάστασης διατήρησης, μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, οι οποίες, παρά τις συχνές αναφορές παλαιότερων μελετητών (π.χ. Α. Ζώη, 1911-1912, Ν. Καλογερόπουλου, 1921, Μ. Χατζηδάκη, 1956, Ντ. Κονόμου, 1967 και 1988, D. Triantaphyllopoulos, 1985, Ζ. Μυλωνά, 1998), παραμένουν ελλιπέστατα δημοσιευμένες.

Η μελέτη των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής της Σκοπιώτισσας εντάσσεται στα πλαίσια γενικότερης έρευνάς μας για τις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Ζάκυνθο. Στην ανακοίνωση παρουσιάζεται ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού στο σύνολό του, γίνονται εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις και επισημαίνονται τα πρότυπα. Έχουν διασωθεί τοιχογραφίες δύο εικονογραφικών φάσεων. Στην παλαιότερη φάση (α΄ μισό 17^{ου} αι.) ανήκουν οι παραστάσεις των ιεραρχών στην κάτω ζώνη του ανατολικού σκέλους του σταυρού και η Άκρα Ταπείνωση στην πρόθεση. Στη δεύτερη φάση (1699) ανήκουν η Ανάσταση στο τύμπανο του ανατολικού σκέλους του σταυρού, η Σταύρωση στο τύμπανο του βόρειου σκέλους και μορφές αγίων στα κατώτερα τμήματα των τοίχων του ίδιου σκέλους.

Διαπιστώνεται ότι στην παλαιότερη φάση ζωγραφικής του καθολικού τα πρότυπα είναι κοντά στην παραδοσιακή μεταβυζαντινή ζωγραφική, κυρίως αυτή των Κρητών. Αντίθετα στη φάση του 1699, είναι φανερή η επίδραση της δυτικής τέχνης, όπως αυτή είχε ήδη υιοθετηθεί από τους Κρήτες ζωγράφους στις φορητές εικόνες. Η επίδραση, παρά τα τυχόν παραδοσιακά στοιχεία, είναι και εικονογραφική και τεχνοτροπική. Ιδιαίτερα για τις δύο Χριστολογικές σκηνές που διασώθηκαν στο ναό, την Ανάσταση και τη Σταύρωση, είχε από παλιά υποστηριχθεί η σχέση τους με τη σύγχρονη ιταλική ζωγραφική (Μ. Χατζηδάκης, 1956). Ως πρότυπο για την παράσταση της Ανάστασης στη Σκοπιώτισσα είχε ορθά προταθεί (Μ. Χατζηδάκης) εικόνα του Ηλία Μόσκου του 1657, της οποίας τα πρότυπα αποδείχθηκε όμως ότι ήταν φλαμανδικά (Α. Ξυγγόπουλος, 1957, Γ. Ρηγόπουλος, 1979 και 2006). Όσον αφορά στη Σταύρωση, επισημαίνεται ότι η παράσταση αποτελεί σχεδόν πιστή αντιγραφή χαλκογραφίας του Jean Sadeler σε σχέδιο του Martin de Vos.

Οι ζωγράφοι των τοιχογραφιών και των δύο φάσεων παραμένουν άγνωστοι. Ασφαλώς ιδιαίτερο ενδιαφέρον, λόγω των έντονων δυτικών επιδράσεων, παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες του 1699. Η σχέση του ζωγράφου τους με το εργαστήριο και την εικονογραφική παράδοση του Ηλία Μόσκου δεν θα πρέπει να αποκλεισθεί.

Οι τοιχογραφίες της β' φάσης του καθολικού της Παναγίας της Σκοπιώτισσας ανήκουν στα λίγα και πρωϊμότερα παραδείγματα της μνημειακής μεταβυζαντινής ζωγραφικής στα Επτάνησα, όπου η δυτική διείσδυση, και μάλιστα στην φλαμανδική της εκδοχή, γίνεται με στοιχεία και θέματα που αποτελούν σχεδόν πιστή αντιγραφή καθιερωμένων προτύπων.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΤΡΑΤΗ

ΟΙ ΑΠΟΔΙΔΟΜΕΝΕΣ ΣΤΟΝ ΖΩΓΡΑΦΟ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΤΗΝ ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΚΑΡΑΚΑΛΛΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ

Στο σύνολο των εικόνων που φυλάσσονται στην Ιερά Μονή Καρακάλλου Αγίου Όρους και χρονολογούνται στο πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα ξεχωριστή θέση κατέχουν εικοσιπέντε εικόνες που αποδίδονται στον ζωγράφο ιερομόναχο Δαμασκηνό, εξ Ιωαννίνων. Πρόκειται για τις δεκαπέντε εικόνες δωδεκαόρτου επιστυλίου τέμπλου, μαζί με το βημόθυρο, τον Σταυρό με δύο λυπηρά, που ανήκουν στο τέμπλο του κυρίως ναού του καθολικού της Μονής, όπως και την εικόνα της Φιλοξενίας του Αβραάμ που βρίσκεται σε προσκυνητάριο. Την ομάδα συμπληρώνουν τέσσερις εικόνες του τέμπλου του παρεκκλησίου του Αγίου Παντελεήμονος και η εικόνα του αγίου Ιωάννη του Ελεήμονος από το τέμπλο του ομώνυμου παρεκκλησίου. Στο σύνολο αυτό εντάσσονται επίσης οι εικόνες του αγίου Παντελεήμονος και του Προφήτη Ηλία, καθώς και της Θεοτόκου ένθρονης βρεφοκρατούσας με τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο του Ιερού Βήματος και της λιτής του καθολικού της Μονής αντίστοιχα, έργα αγιορείτικου εργαστηρίου σχετιζόμενο άμεσα με τη δραστηριότητα είτε του ίδιου του Δαμασκηνού είτε του εργαστηρίου του.

Η παρουσία του ζωγράφου, με την ιδιότητα του ιερομονάχου και καταγωγή από τα Ιωάννινα, Δαμασκηνού μαρτυρείται αρχικά στη Σκύρο, όπου τοιχογραφεί το μικρό ναό στη Μονή του Αγίου Δημητρίου στα 1691, με το συνεργάτη του Δημήτριο. Οι αποδιδόμενες στον ζωγράφο αυτό εικόνες της Μονής Καρακάλλου, παρότι δεν είναι ενυπόγραφες, αποδίδονται με ασφάλεια στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Δαμασκηνού και της συνοδείας, καθόσον σχετίζονται πολύ στενά τόσο με τις τοιχογραφίες του κυρίως ναού του καθολικού της Μονής Καρακάλλου που έγιναν το 1717 σύμφωνα με τη σωζόμενη κτητορική επιγραφή όσο και με τις αντίστοιχες του παρεκκλησίου της Κουκουζέλισσας (Πορταΐτισσας)

στη Μονή Μεγίστης Λαύρας (1719) και της νέας Τράπεζας της Μονής Δοχειαρίου (περί το 1700), οι τελευταίες σύμφωνα με διατυπωμένη άποψη του Μ. Χατζηδάκη. Ειδικά η εικονογραφική ανάλυση των σκηνών που απαρτίζουν το επιστόλιο του τέμπλου του κυρίως ναού του καθολικού της Μονής Καρακάλλου, αλλά και τα γενικά τεχνικά χαρακτηριστικά αποδεικνύουν ότι έγινε από τον ίδιο ζωγράφο και το καλλιτεχνικό του εργαστήριο που ανέλαβε τη ζωγραφική του κυρίως ναού του καθολικού, το Δαμασκηνό ιερομόναχο (1717), και μπορεί να χρονολογηθεί ανεπιφύλακτα στην πρώτη εικοσιπενταετία του 18^{ου} αιώνα. Προφανώς ο χορηγός προηγούμενος Νεόφυτος ανάθεσε στον Δαμασκηνό και στο εργαστήριό του, εκτός από τη τοιχογράφηση του κυρίως ναού, και τη ζωγραφική των εικόνων του επιστυλίου του τέμπλου.

Ο ζωγράφος Δαμασκηνός ανήκει στην κατηγορία εκείνη των καλλιτεχνών οι οποίοι καλούνται στο Άγιον Όρος, από διάφορα μέρη του ελλαδικού χώρου, για να αναλάβουν είτε τη διακόσμηση ποικίλων ζωγραφικών συνόλων είτε την αγιογράφηση φορητών εικόνων και επιστυλίων τέμπλων. Συνδυάζει με επιτυχία τους τρόπους και τα χαρακτηριστικά της κρητικής ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα και της αυστηρής παράδοσης της παλαιολόγιας τέχνης στην εικονογραφία, με τα αντίστοιχα των τοπικών μακεδονικών και αγιορείτικων εργαστηρίων του 17^{ου} και του πρώτου μισού του 18^{ου} αιώνα. Κύρια χαρακτηριστικά της ανεξάρτητης καλλιτεχνικής προσωπικότητάς του αποτελούν τόσο η λιτότητα της αφήγησης, καθοριστική για την απόδοση του υπερβατικού χαρακτήρα των θεμάτων, όσο και η διακοσμητικότητα, κυρίαρχη είτε των πολυπρόσωπων σκηνών, είτε των μεμονωμένων μορφών. Η ανθρώπινη μορφή βρίσκεται σε άριστη αρμονία με τα παραπληρωματικά στοιχεία της παράστασης, όπως τα αρχιτεκτονήματα και το τοπίο, με αποτέλεσμα τη δημιουργία εύρυθμων και στέρεων συνθετικών σχημάτων.

Το αποδιδόμενο σ' αυτόν επιστόλιο της Μονής Καρακάλλου, αλλά και υπόλοιπες εικόνες που οφείλονται στον χρωστήρα του αποτελούν ένα ολοκληρωμένο, ενιαίο καλλιτεχνικό σύνολο που εντυπωσιάζει και συγχρόνως διδάσκει από εικονογραφική και τεχνοτροπική άποψη.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΤΑΝΤΣΗΣ

Ο ΛΕΓΟΜΕΝΟΣ «ΑΘΩΝΙΚΟΣ» ΤΥΠΟΣ ΚΑΙ ΔΥΟ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΣΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ.

Η αναζήτηση της καταγωγής του λεγόμενου «αθωνικού» τύπου ναού έχει απασχολήσει πολλάκις τους ερευνητές και οι προτεινόμενες μέχρι τώρα απόψεις ουσιαστικά καταδεικνύουν μερικά από τα σημαντικότερα προβλήματα στη μελέτη της Βυζαντινής ναοδομίας.

Οι ναοί που έχουν σωθεί μέχρι τις μέρες μας, έχουν διαμορφώσει με καθοριστικό τρόπο την άποψή μας πολλές φορές ερήμην της γνώσης ότι όσοι δεν σώθηκαν ήταν και σημαντικότεροι αλλά και περισσότεροι. Συνεπώς πολλές φορές, ελλείπει απτών στοιχείων, οι ναοί που έχουν εκλείψει είναι δύσκολο να συμπεριληφθούν στη συζήτηση για τη διαμόρφωση και την εξέλιξη της βυζαντινής ναοδομίας.

Οι δύο σημαντικότεροι ναοί που ήταν αφιερωμένοι στην Παναγία στην Κωνσταντινούπολη δεν έχουν σωθεί: πρόκειται για το ναό της Παναγίας των Βλαχερνών και το ναό της Παναγίας των Χαλκοπρατείων. Από τις πληροφορίες που αντλούμε από τις πηγές και οι δύο εκκλησίες ήταν βασιλικές σε διάταξη, αλλά σε κάποια φάση της ιστορίας τους μετασκευάστηκαν με την προσθήκη πλευρικών αψίδων και απέκτησαν σταυρική κάτοψη. Αν και τα στοιχεία δεν είναι ξεκάθαρα, μπορούμε να διακρίνουμε το χαρακτήρα των μετασκευών αυτών μέσα στο πλαίσιο εξέλιξης της βυζαντινής ναοδομίας από την κυριαρχία της βασιλικής, στην παλαιοχριστιανική περίοδο, στην επικράτηση του σταυροειδούς εγγεγραμμένου τύπου εκκλησιών της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου.

Υπό αυτή την έννοια φαίνεται πολύ πιθανό η αρχιτεκτονική των δύο σημαντικότερων ναών αφιερωμένων στην Παναγία στην Κωνσταντινούπολη, την πόλη της, να επηρέασε καταλυτικά τη ναοδομία που αναπτύχθηκε στο περιβάλλον της, μετά τον 10^ο αιώνα. Μάλιστα φαίνεται ότι ειδικά ένα στοιχείο όπως οι πλευρικές αψίδες, εφαρμοσμένες στον σταυροειδή εγγεγραμμένο τύπο ναού, θα ήταν στοιχείο που επιλέχθηκε για μεταφορά από τις δύο σημαντικές εκκλησίες της Πρωτεύουσας. Οι πλευρικές αψίδες του «αθωνικού» τρίκογχου από τη μία ενέτειναν το σχήμα του σταυρού στην κάτοψη και από την άλλη είναι άμεσα αναγνωρίσιμες και συγκρίσιμες με τα πρότυπα, τις δύο εκκλησίες στην πρωτεύουσα.

Έτσι τίθεται για μία ακόμη φορά το θέμα της Κωνσταντινούπολης ως του κυρίου κέντρου παραγωγής και διάδοσης καλλιτεχνικών ιδεών την περίοδο της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, γεγονός το οποίο φαίνεται να μπορεί να υποστηριχθεί και στην περίπτωση της καταγωγής του λεγόμενου «αθωνικού» τύπου στη ναοδομία. Η διαπίστωση αυτή σχετίζεται άλλωστε με την ιστορία του ίδιου του Αθανασίου του Αθωνίτη, ο οποίος ουσιαστικά οργάνωσε την αθωνική πολιτεία ως εκπρόσωπος της αυτοκρατορικής εξουσίας.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ

ARS SINE NOMINIBUS Ἡ Ἡ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗ ΛΑΤΙΝΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΕΥΒΟΙΑ: ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

*Μνήμη ὀδονηρῆς ἀπουσίας
Δημήτρη Ν. Κωνσταντίου (†13.2.2010), συμπατριώτη
φίλου ἐγκάρδιου,
Δημητρίου Ι. Πάλλα (†11.5.1995), Δασκάλου ἀκριβοῦ*

Ὁ βυζαντινὸς εὐβοϊκὸς χώρος ἄρχισε πρόσφατα νὰ ἐπανακτᾶ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν μελετητῶν μετὰ ἀπὸ μεγάλο διάστημα ἀθρόων καταστροφῶν καὶ ἐνοχῆς σιωπῆς. Ἀποφασιστικὴ ὥθηση ἔδωσε ἡ ἴδρυση ἀπὸ τὸ 2006 τῆς 23ης Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων (Χαλκίδα) καὶ ἡ μέριμνα ἄλλων φορέων, μεταξύ τῶν ὁποίων καὶ τοῦ Αὐλωναρίτη, πολὺκλαυστου συναδέλφου Δημήτρη Κωνσταντίου. Ἡ πρόσφατη ἀπόφαση τοῦ Κέντρου Ἑρευνας Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ζωγραφικῆς τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, πού ἴδρυσε ὁ τιμώμενος Μανόλης Χατζηδάκης, νὰ ἀναθέσει διὰ τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ καὶ Ὁμ. Καθηγ. κ. Παν. Βοκοτόπουλου τὴν ἐκπόνηση τοῦ *συντάγματος* τῶν εὐβοϊκῶν βυζαντινῶν τοιχογραφημένων ναῶν στὴν Προϊσταμένη τῆς 23ης Ε.Β.Α. κ. Εὐγενία Γερούση καὶ στὸν ὑπογράφοντα, ἀντανακλᾶ τὸ ἀνανεωμένο ἐνδιαφέρον τῆς ἔρευνας, ἰδιαίτερα γιὰ τὴ λατινοκρατούμενη Εὐβοία (1204-1470). Τὰ μεγάλα, ὡστόσο, κενὰ στὴ γνώση τῆς παλαιοχριστιανικῆς, μεσοβυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς Εὐβοίας ἐξακολουθοῦν νὰ παραμένουν ἀνοιχτά.

Τὸ θέμα τοῦ φετινοῦ Συμποσίου ἐλάχιστα ἀφορᾶ τὴ βυζαντινὴ τέχνη: Ἡ ἀνωνυμία τοῦ ζωγράφου, συμφυῆς μὲ τὸ θεοανθρωποκεντρικὸ κοσμοεἶδωλο τῆς ἐποχῆς, ἀποστερεῖ τὸν ἱστορικὸ τῆς τέχνης ἀπὸ τὴν προσγραφή ἔργων σὲ ἐπώνυμους ζωγράφους: ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἐπιτρέπει μιὰ περισσότερο ἐλεύθερη πρόσβαση στὸν κόσμον τῶν ἀπεικονιζομένων. Θὰ πρέπει νὰ ἀναλογισθοῦμε, μήπως ἡ ἀνωνυμία δρᾷ, τελικὰ, πρὸς ὄφελος τῆς αὐτάρκειας τοῦ καλλιτεχνήματος.

Ἡ ὑστεροβυζαντινὴ, λατινοκρατούμενη Εὐβοία μᾶς προσφέρει ἓνα παράδειγμα αἰχμῆς: Στὸ ναὸ τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος στὸ Πυργί (Κεντρικὴ Εὐβοία,

περιοχή Αύλωναρίου) ὁ ἐκτελεστής τῶν τοιχογραφιῶν (πιθ. 1296) ἀφήνει τό αἰνιγματικό *Ε.Ι.Β.* νά αἰωρεῖται ἐπί μισόν αἰῶνα ἀνερμηνέυτο: Πρόκειται γιά ἀρχικά τοῦ ἐπωνύμου του, γιά κρυπτογράφημα, γιά ἀτομικό σύστημα χρονολόγησης ἢ γιά κάτι ἄλλο; Παράπλευρα ζητήματα (λ.χ. ὕπαρξη παλαιότερου στρώματος, ἀκριβῆς ἀνάγνωση χρονολόγησης, ἀποκατάσταση εἰκονογραφικοῦ προγράμματος κατεστραμμένων τμημάτων κ.ἄ.) δέν ἔχουν τύχει ἐπίσης τελικῆς ἀπάντησης.

Ὁ “ζωγράφος τοῦ Πυργιοῦ” *φιλεῖ κρύπτεσθαι*, τό χνάρι του εἶναι εὐδιάκριτο καί ταυτόχρονα ἀμφίσημο: Τεχνοτροπικά ἔχει συνδεθεῖ μέ τίς τοιχογραφίες τῆς ἴδιας ἐποχῆς στήν Ἁγία Θέκλα τοῦ πλησιόχωρου ὁμώνυμου χωριοῦ καί μέ ἄλλα σύνολα· εἰκονογραφικά, ζώντας σέ θρησκευτικά συγκρητιστικό περιβάλλον, ἔχει δώσει εὐλόγα τήν ἐντύπωση στούς μελετητές του μνημείου ὅτι ἀμφιταλαντεύεται ἀνάμεσα στήν πατροπαράδοτη Ὁρθοδοξία καί τόν περιρρέοντα Ρωμαιοκαθολικισμό. Παραστάσεις ὅπως ὁ Ἀμνός/Μελισμός, ἡ Πεντηκοστή, τό θέμα τῆς νότιας καμάρας, ὑποκίνησαν σέ ὑποθέσεις γιά ἐπιδράσεις δυτικές, πού χρειάζονται περαιτέρω φυλοκρίνηση. Ἄλλες πάλι, ὅπως ὁ Παλαιός τῶν Ἡμερῶν, ἡ ἁγία Ἄννα μέ τή Θεοτόκο, οἱ στρατιωτικοί ἄγιοι κ.λπ., ἐπανεξεταζόμενες σέ εὐρύτερο πλαίσιο, ἀποκαλύπτουν πιθανόν ἄλλες ὄψεις τόσο τοῦ ζωγράφου ὅσο καί τοῦ ἀφιερωτῆ ἱερέως Γεωργίου, γιά τήν ὀρθή πίστη τοῦ ὁποίου δέν ἔχουμε σοβαρά ἐρεῖσματα νά ἀμφιβάλλουμε.

Ὁ ναός στό Πυργί μπορεῖ νά λειτουργήσῃ ὡς ἐρμηνευτικό μοντέλο γιά τήν *εἰκονολογική* ἐρμηνεία ζωγραφικῶν συνόλων σέ περιοχές ἀμφιθαλοῦς συγκρητισμοῦ, εἰδικώτερα δέ γιά τό μεσαιωνικό *Νεγκροπόντε*.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΤΡΙΒΥΖΑΔΑΚΗ

Η ΕΥΔΟΞΙΑΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΤΗΣ ΓΑΖΑΣ

Η εισήγηση αφορά στην αναζήτηση της *Ευδοξιανής εκκλησίας* στη Γάζα της Παλαιστίνης, οι συνθήκες ανέγερσης και η κατασκευή της οποίας περιγράφονται στον *Βίο του Πορφύριου επισκόπου Γάζας* (+420) τον οποίο συνέγραψε ο διάκονος και καλλιγράφος Μάρκος. Στο κείμενο αυτό γίνεται λόγος για την ανέγερση της *άγιας εκκλησίας τῆς μεγάλης, ... πασῶν τῶν εκκλησιῶν τῶν κατ' ἐκείνο καιροῦ μείζων* (το μέγεθος) *εἰς τό μεσώτατον τῆς πόλεως*.

Ο ναός κατασκευάστηκε στη θέση του κυκλικού ειδωλολατρικού ναού του Μάρνα (*Μαρνείο*), του πατρώου θεού της Γάζας, σύμφωνα με τον Στέφανο Βυζάντιο. Στο ναό οδηγούσε οδός που ξεκινούσε από ανατολική πύλη του Μάρνα. Την ανοικοδόμησή του επέβλεψε ο αρχιτέκτονας Ρουφίνος από την Αντιόχεια. Το αρχιτεκτονικό σχέδιο του ναού αποτυπώθηκε από την ίδια την αυτοκράτειρα Ευδοξία, σύζυγο του Αρκαδίου και μητέρα του Θεοδοσίου Β', σε επιστολή που έστειλε στον επίσκοπο Πορφύριο. Στην επιστολή η Ευδοξία πρότεινε ο ναός να είναι σταυροειδής. Στο εσωτερικό του υπήρχαν 32 κίονες από καρύστιο μάρμαρο που έστειλε η ίδια η αυτοκράτειρα. Το δάπεδο των στοών του αιθρίου στρώθηκε με μάρμαρο από το άβατο του Μαρνείου. Ο ναός ονομάστηκε *Ευδοξιανή* από το όνομα της αυτοκράτειρας που μερίμνησε για την ανέγερσή του, αν και η ίδια είχε ήδη πεθάνει, όταν τελέστηκαν τα εγκαίνια του ναού ανήμερα της εορτής του Πάσχα του 407.

Έναν αιώνα αργότερα στον χάρτη της *Madaba* (β' μισό 6^{ου} αι.) στο νοτιοδυτικό τμήμα της πόλης της Γάζας εικονίζονται δύο βασιλικές. Η μία

θεωρείται ότι είναι η βασιλική του Αγίου Στεφάνου (ανάμεσα στο 536 και 548), η οποία, όμως, σύμφωνα με τον Χορίκιο, βρισκόταν κοντά σε ανατολική πύλη της πόλης. Η άλλη μεγαλύτερων διαστάσεων ταυτίζεται με την *Ευδοξιανή*. Ωστόσο, και οι δύο βασιλικές εικονίζονται στα νοτιοδυτικά της πόλης, κάτι που δεν συνάδει με τη θέση του ναού, όπως παραδίδεται στο κείμενο του Μάρκου. Επιπρόσθετα, στο ίδιο κείμενο ο ναός της Ευδοξίας δεν ανήκει στον αρχιτεκτονικό τύπο της βασιλικής. Τί συμβαίνει λοιπόν; Στη *Madaba* εικονίζεται κάποιος άλλος ναός και ποιός είναι αυτός; Τί απέγινε η *Ευδοξιανή* μέσα στο διάστημα που μεσολαβεί από την ίδρυσή της ως την κατασκευή του ψηφιδωτού χάρτη της *Madaba*;

Φαίνεται ότι καμία από τις δύο βασιλικές του νοτιοδυτικού τμήματος της Γάζας στο χάρτη της *Madaba* δεν είναι η *Ευδοξιανή*, η οποία μάλλον θα απεικονιζόταν στο τμήμα του ψηφιδωτού δαπέδου που δεν σώζεται. Αν ισχύει αυτό, τότε τον 6^ο αι. και οπωσδήποτε ως την αραβική κατάκτηση της πόλης το 635, οι κάτοικοι και οι επισκέπτες της πόλης έβλεπαν την *Ευδοξιανή*. Ωστόσο, η ανέγερση επί Ιουστινιανού των ναών του *Αγ. Σεργίου* και του *Αγ. Στεφάνου* σε συνδυασμό με το γεγονός ότι στη Γάζα δεν υπήρξε ποτέ τέτοια πολυπληθής χριστιανική κοινότητα που να δικαιολογεί μεγάλο αριθμό ναών, είναι πιθανόν να οδήγησε στην εγκατάλειψη της *Ευδοξιανής*. Στα ερείπια της *Ευδοξιανής* στο μέσο της πόλης της Γάζας ανήγειραν οι Άραβες το *Jāma 'Ghazza al-Kabīr*. Ας σημειωθεί ότι ο διάκονος Μάρκος αναφέρει ότι η *Ευδοξιανή* ήταν ο μεγάλος ναός της πόλης, λαμπρότερος από οποιονδήποτε άλλον την εποχή εκείνη, πράγμα που πιθανότατα οφείλεται σε υπερβολή του συγγραφέα του βίου του Πορφυρίου στην προσπάθειά του να αναδείξει το μνημείο που έκτισε ο όσιος με αυτοκρατορική χορηγία.

ΘΕΟΧΑΡΗΣ ΤΣΑΜΠΟΥΡΑΣ

ΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΓΡΑΜΜΟΥ: ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΟΠΙΚΗ ΚΛΙΜΑΚΑ ΣΤΟ ΒΑΛΚΑΝΙΚΟ ΟΡΙΖΟΝΤΑ

Τα εργαστήρια του Γράμμου εμφανίζονται δειλά στο καλλιτεχνικό προσκήνιο στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, αλλά στη διάρκεια ενός αιώνα καταφέρνουν να κυριαρχήσουν στο τοπίο της μνημειακής ζωγραφικής στα Βαλκάνια.

Τα χωριά του Γράμμου, με πρωταγωνιστές τους τεχνίτες από το Λινοτόπι και τη Γράμμοστα, παρουσιάζουν το 17^ο αιώνα μια δυναμική στροφή στη ζωγραφική παραγωγή, καθιστώντας τον ορεινό όγκο του Γράμμου από δυσπρόσιτη περιοχή σε υπολογίσιμο καλλιτεχνικό κέντρο. Η δραστηριότητα αυτή μάλιστα φαίνεται να παρακινεί στα μέσα του αιώνα και κατοίκους των γειτονικών οικισμών της Ζέρμας και του Μπουρμπουτσικού να ασχοληθούν με την αγιογράφιση ναών.

Το φαινόμενο των νεοεμφανιζόμενων καλλιτεχνικών εστιών εκεί, όπου καμία ζωγραφική παράδοση δεν προϋπήρξε, θα πρέπει να εξεταστεί σε αντιπαραβολή με τη σταδιακή παρακμή των καλλιτεχνικών κέντρων του παρελθόντος, αλλά και την ταυτόχρονη αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών του χριστιανικού πληθυσμού. Η ανερχόμενη τάξη των εμπόρων στα χωριά της Πίνδου ζητά αγιογραφίες οικονομικά πιο συμφέρουσες χωρίς εκπτώσεις στην ποιότητα και οι ζωγράφοι του Γράμμου είναι σε θέση να τις προσφέρουν.

Συγκροτούν ευέλικτες ομάδες τεχνιτών, συνήθως οικογενειακής δομής, και παρακάμπτοντας τις αγκυλώσεις του παρελθόντος (γλώσσα, δυσπρόσιτες τοποθεσίες, μακρινά ταξίδια, συνεργασίες με άλλους ζωγράφους) προφέρουν ένα ανταγωνιστικό προϊόν, που αντανακλά

παράλληλα τον εκλεκτικισμό των παραγγελιοδοτών του. Πράγματι, οι ζωγράφοι του Γράμμου εμπειρικλείουν στην τέχνη τους στοιχεία ετερόκλητα και αντιφατικά, αντιγράφοντας από γερμανικές χαλκογραφίες έως οθωμανικά διακοσμητικά μοτίβα και εφαρμόζοντας τεχνικές τόσο της μνημειακής ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα όσο και των σύγχρονων κρητικών εικόνων.

Έχοντας ήδη εδραιώσει την κυριαρχία τους στην τοπική αγορά της Ηπείρου και της Μακεδονίας, οι ζωγράφοι του Γράμμου δε διστάζουν να ακολουθήσουν τους δρόμους του εμπορίου και τις διαδρομές των πραματευτάδων της εποχής, αναζητώντας νέες παραγγελίες. Οι υπογραφές τους εντοπίζονται συχνά σε μνημεία της Βόρειας Ηπείρου και των Σκοπίων, αλλά το στίγμα τους είναι εμφανές ακόμα και σε έργα μνημειακής ζωγραφικής της Βουλγαρίας και της Σερβίας.

Στην ανακοίνωση εξετάζονται, λοιπόν, οι συνθήκες οργάνωσης των εργαστηρίων του Γράμμου με ιδιαίτερη έμφαση στο εύρος του πελατολογίου τους και την ιδιαίτερη κινητικότητά τους στο χώρο των Βαλκανίων, καθώς επίσης διερευνώνται οι καλλιτεχνικές τους ιδιαιτερότητες που κάνουν το έργο τους τόσο προσφιλές στον ορίζοντα υποδοχής του 17^{ου} αιώνα.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ Π. ΤΣΕΚΕΣ

ΑΓΝΩΣΤΑ ΓΛΥΠΤΑ ΑΠΟ ΤΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΟ ΝΕΟΧΩΡΙ ΑΡΚΑΔΙΑΣ

Παρά το γεγονός ότι η Αρκαδία αποτελεί ένα σταυροδρόμι ιδιαίτερης σημασίας στη χερσαία επικοινωνία της Πελοποννήσου και παρέχει πληθώρα ιστορικών και αρχαιολογικών τεκμηρίων, μόνον ένας πολύ μικρός αριθμός τους έχει μελετηθεί συστηματικά. Όσες μελέτες έχουν δημοσιευτεί αφορούν σε μεμονωμένα μνημεία ή μικρά σύνολα, που όμως δίνουν εικόνα αποσπασματική για τη βυζαντινή περίοδο στην κεντρική Πελοπόννησο. Μεταξύ των τεκμηρίων που μέχρι τώρα έχουν μελετηθεί και δημοσιευτεί είναι και μικρά σύνολα γλυπτών της παλαιοχριστιανικής και της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε παλαιές δημοσιεύσεις τα γλυπτά εξετάζονται ως στοιχεία του διακόσμου των μνημείων και δεν αποτελούν το επίκεντρο ειδικών δημοσιεύσεων.

Η ανακοίνωση, που αποτελεί τμήμα της διδακτορικής διατριβής του ομιλητή, η οποία αφορά στη μελέτη της μεσοβυζαντινής γλυπτικής από την Αρκαδία, αποσκοπεί στο να παρουσιάσει ένα μικρό δείγμα του χρονικού εύρους και των διακοσμητικών μοτίβων που απαντούν σε εντοιχισμένα γλυπτά ενός και μόνο ναού. Ο κοιμητηριακός ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου στον οικισμό του Νεοχωρίου, βρίσκεται σε πολύ κοντινή απόσταση από τη Μονή Βαρσών. Πέντε γλυπτά έχουν εντοιχιστεί στις όψεις της εκκλησίας, καλύπτοντας ένα χρονικό φάσμα από τον 7^ο έως τα τέλη του 11^{ου} αι. Πρόκειται για δυο τμήματα επιστυλίων τέμπλου, ένα τμήμα αμφικιονίσκου, ένα τμήμα θυρώματος, καθώς και για μια λιθόπλινθο με ανάγλυφη διακόσμηση.

ΑΓΑΘΟΝΙΚΗ ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ

Η ΔΡΑΣΗ ΤΟΥ «ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ» ΣΤΗΝ ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ. ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΗΜΑΘΙΑΣ

Στη μνήμη του πατέρα μου

Σκοπός της παρούσας ανακοίνωσης είναι η παρουσίαση επτά αδημοσίευτων τοιχογραφημένων συνόλων ναών της Βέροιας και της ευρύτερης περιοχής, που δύνανται ύστερα από εικονογραφική, τεχνοτροπική μελέτη και παλαιογραφική εξέταση να αποδοθούν σε εκπροσώπους του λεγόμενου «εργαστηρίου της Αγίας» και ειδικότερα στον κύκλο του Θεόδωρου ιερέα. Πρόκειται για τις τοιχογραφίες στους ναούς Χριστού Αντιφωνητή (ιερό) και Αγίου Νικολάου Γούρνας (αβαθές ανίδωμα εξωτερικής νότιας όψης) στη Βέροια, Αγίου Γεωργίου στο Μακροχώρι, Αγίου Νικολάου στον Τριπόταμο (κυρίως ναός και νάρθηκας), Αγίου Αθανασίου στη Φυτειά, Αγίας Μαρίνας στον ομώνυμο οικισμό και στο καθολικό της μονής Αγίων Πάντων στα Πιέρια.

Χρονικά τοποθετούνται στο διάστημα αρχιερατείας των μητροπολιτών Βέροιας Σαμουήλ (1746-1763) και Δωρόθεου (1763-1769). Κοινά στοιχεία των εικονογραφικών προγραμμάτων τους αποτελούν η παράσταση της Θ. Λειτουργίας στον ανατολικό τοίχο του ιερού σε συνδυασμό με την Αγία Τριάδα στο αέτωμα, η απεικόνιση του θέματος «Άνω σε εν θρόνω κάτω εν τάφω» στις πλάγιες κόγχες, συγκεκριμένες σκηνές από το Δωδεκάορτο και τον κύκλο των Παθών στην ανώτερη ζώνη, η Ανάσταση, καθώς και η χορεία ολόσωμων αγίων με ενδυμασία μάρτυρα και οσίων στην κατώτερη ζώνη, με επικεφαλής το ζεύγος των αποστόλων Πέτρου και Παύλου στο νότιο τοίχο μπροστά από το τέμπλο, συνήθως κρατώντας ομοίωμα ναού.

Οι τοιχογραφίες στο ναό της Αγίας Μαρίνας βρίσκονται εγγύτερα στο έργο του Θεόδωρου ιερέα και μάλιστα στα πρωϊμότερα πονήματα του κύκλου του, περί τα μέσα του αιώνα. Τα υπόλοιπα σύνολα αποδίδουμε σε δύο τουλάχιστον συνεργαζόμενους αγιογράφους, οι οποίοι φιλοτεχνούν και τις τοιχογραφίες του ναού Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη Ν. Έφεσσο, του παρεκκλησίου Αγίου

Διονυσίου στον Άγιο Δημήτριο Λιτοχώρου, καθώς και μια σειρά εικόνων στους ναούς της Βέροιας κατά το χρονικό διάστημα 1760-1765.

Τα εικονογραφικά πρότυπα των ζωγράφων αναζητούνται κυρίως σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης 16ου-17ου αι., που υιοθετούν λεπτομέρειες δυτικής έμπνευσης, κυρίως από χαρακτηριστικά, σε έργα της σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, στην παλαιολόγεια εικονογραφία, όπως υιοθετείται από σύγχρονα ή αμέσως προγενέστερα έργα, σε έργα του θεσσαλικού χώρου και της Καστοριάς, 16ου-17ου αι. Οι ζωγράφοι των συνόλων της Ημαθίας δεν αντιγράφουν πιστά τα έργα του Θεόδωρου και του κύκλου του, αλλά τα γενικά εικονογραφικά σχήματα, παραλλάσσοντάς τα σε λεπτομέρειες, ενώ υιοθετούν και θέματα που ανάγονται στην τοπική παράδοση ή συνδυάζουν λεπτομέρειες ποικίλης έμπνευσης σε εκλεκτικιστικές, ολιγοπρόσωπες κυρίως, συνθέσεις, που παραπέμπουν σε φορητές εικόνες. Το έργο τους αποτελεί ένα υποσύνολο με κοινά χαρακτηριστικά εντασσόμενο στο γενικότερο του «εργαστηρίου της Αγιάς».

Η υιοθέτηση κοινών εικονογραφικών προτύπων, επαναλαμβανόμενων διακοσμητικών μοτίβων, συγκεκριμένων τύπων επίπλων, αρχιτεκτονημάτων και ενδυματολογικών στοιχείων δυτικής προέλευσης, η απόδοση του αρχιτεκτονικού και φυσικού τοπίου με συνδυασμό βυζαντινών στοιχείων και πρακτικών δυτικής έμπνευσης, ο αντίστοιχος συνδυασμός στην πτυχολογία και την απόδοση του πλασίματος και των γυμνών μερών, η εναλλαγή δραματικότητας, ταραχής και ευγένειας στο ήθος των μορφών, η μανιεριστική απόδοση της κινημένης πτυχολογίας, η υιοθέτηση και σύγχρονων ενδυματολογικών λεπτομερειών, η πλούσια έντονη χρωματική κλίμακα, η διακοσμητικότητα και ο φόβος του κενού αποτελούν τα κοινά χαρακτηριστικά του έργων του «εργαστηρίου της Αγιάς» και στην Ημαθία, εντασσόμενα στην ευρύτερη καλλιτεχνική παραγωγή του 18ου αι.

Η μέγιστη επιμέλεια των ζωγράφων στο πλάσιμο των μορφών και στα καλογραμμένα χαρακτηριστικά του προσώπου, τα εικονογραφικά πρότυπα, η φιλοτέχνηση και των γραπτών τέμπλων των ναών που αγιογραφούν, η αδεξιότητά τους στη διακόσμηση μεγάλων επιφανειών μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για ζωγράφους κυρίως φορητών εικόνων.

TOLGA UYAR

**13th CENTURY BYZANTINE PAINTING IN CAPPADOCIA AND
THE ‘WORKSHOP’ OF THE PAINTER *ARCHIGETAS*: SOME
RECENT REMARKS**

The Archangelos Church in Cemil (Cappadocia) is shaped by two parallel naves with a common narthex, situated on the west. On 2008, a detailed study of the wall paintings of the south aisle – in connection with the content of the dedicatory inscription – had allowed us to identify an unknown 13th century workshop in Cappadocia: the workshop of the painter Archigetas.

Besides the date given by the dedicatory inscription (1217/1218) for these murals, there is also another chronological evidence: the wall paintings of the north aisle, the narthex, and the skull-cup shaped cupola between the two naves form a homogenous unit which can be dated after 1217/1218. Here, the style is different from the south church, even though the iconography and epigraphy remain rather similar. This is highly important since it enables us to redefine the features of the Archigetas’ ‘workshop’, in the way that we shall discuss in this paper.

Now, it is possible to assemble five decorations, characterized by the same stylistic and by common iconographic elements of the ‘workshop’, which is responsible for the second phase of decoration of the Church of Archangelos (Cemil), sometime after 1217/1218. This group includes the frescoes of the St Nicolas at Başköy, of the Karaca Kilise at Tatlarin, of the Emin Kilise at Güzelöz (Mavrucan 2), of the *arcosolium* in the north nave of the Forty Martyrs at Şahinefendi (Süveş), and perhaps also of the initial

layer of St. George at Başköy (Ortaköy). Stylistically, these paintings follow the linear, conservative, provincial trend of the 13th century, which preserves several elements of the Late Comnenian Art combined with schematic forms, and reflects a regional character within a broader tradition attested in the Eastern Mediterranean from Greece to Syro-Palestine, including the Aegean islands and Cyprus.

Moreover, most interesting, among the evidence found in the before-mentioned group of churches, is an unpublished inscription, found in the western *arcosolium* of the south wall of the single-nave Karaca Kilise, including once again the name of the painter Archigetas: ἀρχιγέτου ἡερέος κ(αὶ) ἱστορηογράφου, ‘Archigetas priest and painter’. The painter-priest Archigetas is undoubtedly the same mentioned in the dedicatory inscription (1217/1218) of the south church of the Archangelos (Cemil). Nevertheless, stylistic analysis do not allow to assign the decoration of Karaca Kilise, and the wall paintings of the above-cited group, to the ‘atelier’ of the south church of the Archangelos. How can we explain then, the mention of the same painter in two ensembles stylistically different? It seems in fact, that the ‘workshop’ of the painter Archigetas, which covers a long period (the first half of the 13th century), is dealing with different painters and styles associated to his name. In the present paper, we will try, then, to explore the relations between various stylistic idioms of the 13th century Cappadocian paintings, and, to shed some light to the complex structure of the ‘workshop’ of Archigetas.

ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΦΛΩΡΟΥ

Ο ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΣΕΡΙΦΟΥ

Ο ναός του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου βρίσκεται στη θέση «Σκλαβογιάννη» Σερίφου. Ανήκει στον τύπο του μονόκλιτου, συνεπτυγμένου, σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρούλο. Στο πάχος του βόρειου και νότιου τοίχου ανοίγονται συμμετρικά τέσσερα τυφλά αψιδώματα. Ανατολικά απολήγει σε ημικυκλική κόγχη. Δύο μικρότερες κόγχες, πρόθεσης και διακονικού, εγγράφονται στον ανατολικό τοίχο. Στο κέντρο της βόρειας πλευράς υψώνεται μονόλοβο κωδωνοστάσιο με οξυκόρυφη απόληξη. Ο επιπεδόστεγος νάρθηκας στα δυτικά και το κτίσμα που εφάπτεται στη νότια πλευρά του νάρθηκα είναι μεταγενέστερες κατασκευές.

Ο ναός ήταν επιχρισμένος και ασβεστοχρισμένος εξωτερικά και εσωτερικά, με εξαίρεση τον τρούλο εσωτερικά που διατηρούσε τοιχογραφίες σε κακή κατάσταση. Το 2005 μετά την κατάρρευση μικρού τμήματος σαθρών κονιαμάτων στο βόρειο τοίχο του ναού, λόγω υγρασίας, αποκαλύφθηκαν ίχνη τοιχογραφιών. Για την αποτροπή περαιτέρω φθοράς του μνημείου και των τοιχογραφιών κατά τον επερχόμενο χειμώνα, αποφασίστηκε η αντικατάσταση των επιχρισμάτων στην τοιχοποιία και το θόλο εξωτερικά και η εξυγίανση της λιθοδομής, με ταυτόχρονη λήψη μέτρων προστασίας των τοιχογραφιών. Κατά τις εργασίες συντήρησης (καλοκαίρι 2006-2007) αποκαλύφθηκαν δύο στρώματα τοιχογραφιών. Για οικονομικούς λόγους, ωστόσο, οι εργασίες δεν συνεχίστηκαν προς την ανατολική πλευρά του ναού, με αποτέλεσμα να έχουμε αποσπασματική εικόνα του εικονογραφικού προγράμματος.

Το μεγαλύτερο μέρος της τοιχοποιίας καλύπτουν οι τοιχογραφίες του δεύτερου στρώματος, το οποίο ωστόσο, φαίνεται ότι ακολουθεί τον τρόπο ανάπτυξης του υποκείμενου. Το εικονογραφικό πρόγραμμα μέχρι τώρα διαρθρώνεται ως εξής:

- Στον τρούλο δεσπόζει ο Χριστός στον τύπο του Παντοκράτορα. Κόκκινες ταινίες χωρίζουν το τύμπανο του τρούλου σε τέσσερα διάχωρα, όπου απεικονίζονται οι ολόσωμες μορφές του αρχάγγελου Μιχαήλ και της Παναγίας,

των τεσσάρων ευαγγελιστών και των αποστόλων. Στα τέσσερα σφαιρικά τρίγωνα αποδίδονται τετράμορφα χερουβείμ.

- Ολόσωμες και ημίσωμες μορφές αγίων (αντρών και γυναικών) κυριαρχούν στους κατακόρυφους τοίχους και τα αψιδώματα. Ανάμεσά τους οι έφιπποι άγιοι Δημήτριος και Γεώργιος στα τύμπανα των δύο αψιδωμάτων. Τα ενδιάμεσα κενά καλύπτουν ζώνες με φυτική διακόσμηση. Λιγοστές χριστολογικές σκηνές αναπτύσσονται στη δυτική καμάρα. Συγκεκριμένα, η παράσταση της Υπαπαντής κοσμεί το νότιο τμήμα της καμάρας, ενώ στο βόρειο σώζεται μικρό τμήμα από τη Βάπτιση.
- Το πρώτο στρώμα είναι ορατό σποραδικά στα σημεία που έχει καταστραφεί το μεταγενέστερο, υπερκείμενο στρώμα. Έτσι, κάτω από τη Βάπτιση απεικονίζεται η Προδοσία, ενώ κάτω από τον έφιππο άγιο Δημήτριο, το άνω τμήμα του οποίου έχει καταστραφεί, διακρίνεται ένα γυναικείο (;) κεφάλι στραμμένο προς την αντρική(;) μορφή στα δεξιά της. Δύο στρώματα διακρίνονται επίσης και στο νοτιοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο. Και τα δύο φέρουν την ίδια αρχαϊκή παράσταση, τετράμορφα χερουβείμ.

Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών, δεδομένης και της αποσπασματικότητας τους, στηρίζεται κυρίως σε τεχνοτροπικά κριτήρια. Οι τοιχογραφίες του πρώτου στρώματος συνδυάζουν νεωτερικά και αρχαϊκά στοιχεία της τέχνης του τέλους του 13^{ου} αιώνα και θεωρούμε ότι μπορούν να τοποθετηθούν χρονικά στο γύρισμα του 13^{ου} προς το 14^ο αιώνα. Οι κοντόχοντρες μορφές του μεταγενέστερου στρώματος, με φανερή έλλειψη ενδιαφέροντος για απόδοση ομορφιάς στα εκφραστικά τους πρόσωπα, ακολουθούν την αντικλασική τάση που παρατηρούμε σε ορισμένα μνημεία στα μέσα (και λίγο πιο νωρίς) του 14^{ου} αιώνα. Οι συγκεκριμένες μορφές μπορούν να παραλληλιστούν τεχνοτροπικά με αντίστοιχες στον Άγιο Γεώργιο Σικίνου, χρονολογημένες με επιγραφή στο 1351 και να χρονολογηθούν λίγο μετά τα μέσα του 14^{ου} αιώνα, όταν δυνάστης της Σερίφου γίνεται ο Ερμόλαος Μιννότο (1355 -1385), ο οποίος οργάνωσε και λειτούργησε υποδειγματικά τις εξορμητικές δραστηριότητες στα Μεταλλεία του νησιού, με αποτέλεσμα η Σέριφος να γνωρίσει μια πρωτοφανή οικονομική και κοινωνική άνθηση.

ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΦΟΥΝΤΑΣ

ΑΓΙΟΡΕΙΤΙΚΑ ΚΩΔΩΝΟΣΤΑΣΙΑ: Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑΣ ΤΗΣ ΑΝΩΔΟΜΗΣ ΣΤΗΝ ΕΝΙΣΧΥΣΗ ΚΑΙ «ΡΥΘΜΙΣΗ» ΤΟΥ ΗΧΟΥ ΤΗΣ ΚΩΔΩΝΟΚΡΟΥΣΙΑΣ

Οι παρακάτω σταθμίσεις και διαπιστώσεις έχουν σαν κύρια αφετηρία την παρατήρηση. Κατά δεύτερο λόγο, στηρίζονται, καθώς δεν έχει εντοπισθεί εξειδικευμένη βιβλιογραφία, στις εξακριβώσεις μελετών με γενικότερη θεματολογία, από τους συναφείς επιστημονικούς κλάδους της *Ακουστικής* και του Αρχιτεκτονικού σχεδιασμού χώρων με κύριο προορισμό την ακρόαση. Παράλληλα, συνεκτιμήθηκαν μερικά πορίσματα της *Μουσικής Ακουστικής* και της (εφαρμοσμένης) *Οργανολογίας*.

Προφανώς, μια τέτοια συνθετικά συνεπαγωγική προσέγγιση θέτει και ερωτήματα των οποίων η καίρια αντιμετώπιση προϋποθέτει τη συνεργασία καθ' ύλην ειδικών.

A. Οι κλίσεις των επιπέδων της πυραμιδοειδούς στέγης στο βυζαντινό κωδωνοστάσιο της Μονής Βατοπαιδίου, εμφανίζονται σαφώς εντονότερες απ' όσο στην επιστέγαση άλλων μοναστηριακών κτισμάτων. Πιστεύουμε ότι αυτό οφείλεται σε μια μακρότατη κατασκευαστική παράδοση που αξιοποιούσε το γεγονός ότι τα επίπεδα της στέγης ανακλούν απλά ή πολλαπλά τον ήχο της κωδωνοκρουσίας. Ανάλογα με το βαθμό κλίσης αυτών των επιπέδων, επηρεάζονται περισσότερο ή λιγότερο βασικές ηχητικές ιδιότητες όπως η *ισχύς* και η *διάγεια*, και εντείνονται ή όχι συναρτημένα ηχητικά φαινόμενα όπως η *αντήχηση* και η κλιμάκωση της *ηχητικής πίεσης*.

Όσον αφορά το *χρόνο αντήχησης* που θεωρούν οι ειδικοί βασικό κριτήριο ευστοχίας του αρχιτεκτονικού χειρισμού των συνιστωσών ενός χώρου με ιδιαίτερο ακουστικό προορισμό, ο «ηχοτεχνικός» ρόλος της πυραμιδοειδούς στέγης στα κωδωνοστάσια, αποδεικνύεται εξαιρετικά λειτουργικός. Ο εν λόγω χρόνος είναι σήμερα πρακτικά μετρήσιμος. Προκειμένου να προσδιορίσουμε την αναλογούσα συμβολή της πυραμιδοειδούς στέγης, εφαρμόζουμε τον τύπο του Sabine: $T = 0,163V/A$ (όπου : V ο όγκος του περιοριζόμενου χώρου και A η απορρόφηση του ήχου από τις ανακλώσες, περιβάλλουσες επιφάνειες). Προκύπτει, λοιπόν, εν γνώσει και της απλής γεωμετρικής σχέσης

που δίνει τον όγκο πυραμίδας ($V=B \cdot Y/3$), ότι ο οφειλόμενος (μόνο) στη στέγη *χρόνος αντήχησης*, είναι ευθέως ανάλογος προς το ύψος της.

Είναι, ωστόσο, πιστοποιημένο από τους ειδικούς του «ακουστικού σχεδιασμού», ότι, ανάλογα με το ποιόν του παραγόμενου ακροάματος, ενδείκνυται να προάγει ο χώρος άλλοτε την ηχητική *διαύγεια* και άλλοτε την αντηχητική διάρκεια. Και, επειδή οι εν λόγω ηχητικοί χαρακτήρες βρίσκονται σε αμοιβαία εναντίωση, επιζητείται κάθε φορά η επίτευξη του χρόνου αντήχησης που θεωρείται «βέλτιστος». Επομένως, συνάγεται ότι στα καμπαναριά, ο χρόνος αντήχησης ήταν δυνατό να «ρυθμιστεί» εμπειρικά, σε βαθμό ίσως καθοριστικό, με την αυξομείωση του ύψους της πυραμιδοειδούς στέγης, συνεκτιμώντας πάντα το ιδιαίτερο μουσικό ποιόν της κωδωνοκρουσίας. Παράλληλα, είναι βέβαιο ότι συνυπολογιζόταν το γεγονός ότι σε κάθε περίπτωση η *αντήχηση* δυναμώνει την *ισχύ* του ήχου και δημιουργεί «*πληρότητα του τόνου*» (*fullness of tone*).

Κατά τη γνώμη μας, αυτός είναι ο λόγος και της σχετικής οξυκορυφότητας των επιστεγασμάτων κιβωρίων που «σκέπαζαν» άμβωνες και άγιες τράπεζες εκκλησιών κατά την βυζαντινή περίοδο.

Β. Στην περίπτωση του καμπαναριού της Μονής Διοχειαρίου, πέραν της εμφανιζόμενης σε παλιότερες απεικονίσεις εντονότερα οξυκόρυφης (άλλοτε) στέγης, είναι αξιοπαρατήρητα δύο πράγματα: Η «κλειστότητα» και ο τρόπος «διάτρησης» των τοιχωμάτων του ανώτατου ορόφου. Ιδιαίτερα το κυκλικό και ελλειψοειδές σχήμα των μεσαίων ανοιγμάτων θυμίζει τις οπές ηχείων μουσικών οργάνων. Το γεγονός ότι, σε κάθε πλευρά, τα ακραία ανοίγματα διανοίγονται πολύ κοντά στις εσωτερικές κατακόρυφες ακμές του «κουβουκλίου», όπου, κατά την ακουστική θεωρία, αναπτύσσονται μέγιστες τιμές της *ηχητικής πίεσης*, μαρτυρεί, πιθανότατα, εμπειρική προσέγγιση βασικών θεμάτων ακουστικής. Τέτοιες παρατηρήσεις μας οδηγούν στην εικασία ότι με τις στρογγυλές οπές, επιζητείται, όπως και στα οργανικά ηχεία, «*διήθηση*» ηχητικών συχνοτήτων. Εμφανίζονται ηχητικά φαινόμενα όπως η *περίθλαση* και η *συμβολή* ηχητικών κυμάτων. Κατά πόσον, όμως, οι διαφαινόμενες προθέσεις ειδικού «ηχοτεχνικού» σχεδιασμού του κωδωνοστασίου υλοποιήθηκαν με επιτυχία, συνεπιφέροντας *ιδιάζοντα* ηχητικά αποτελέσματα, είναι ζήτημα για διερεύνηση από τους ειδικούς.

ΕΛΕΝΗ Θ. ΧΑΡΧΑΡΕ

**ΤΡΙΠΤΥΧΟ ΜΕ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΚΑΙ
ΑΓΙΟΥΣ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΗΣ ΒΑΡΣΟΒΙΑΣ**

Ανάμεσα στα έργα που συγκροτούν την συλλογή του Εθνικού Μουσείου της Βαρσοβίας περιλαμβάνεται ένα τρίπτυχο μικρών διαστάσεων με σκηνές του Πάθους του Χριστού και αγίους, το οποίο παρουσιάστηκε στα πλαίσια μιας έκθεσης που διοργανώθηκε πρόσφατα στην Πολωνική πρωτεύουσα.

Το κεντρικό φύλλο του τριπτύχου περιβάλλεται από αυτόξυλο πλαίσιο με ευθύγραμμη επίστεψη. Τα δύο πλάγια φύλλα, με τοξωτή απόληξη, διπλώνουν και κλείνουν, το δεξί επάνω από το αριστερό.

Όταν το τρίπτυχο είναι κλειστό, βλέπουμε την εξωτερική όψη του δεξιού φύλλου, όπου απεικονίζεται ο άγιος Φραγκίσκος δεχόμενος τα στίγματα. Η εξωτερική όψη του αριστερού φύλλου φέρει παράσταση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου. Όταν το τρίπτυχο είναι ανοικτό, βλέπουμε τις σκηνές από τον κύκλο του Πάθους του Χριστού: την Αποκαθήλωση (εσωτερική όψη αριστερού φύλλου), μια πολυπρόσωπη σύνθεση της Pietà (κεντρικό φύλλο) και την παράσταση του Χριστού στον τύπο της Άκρας Ταπείνωσης (εσωτερική όψη δεξιού φύλλου).

Οι μικρές διαστάσεις του τριπτύχου αφ' ενός και αφ' ετέρου η παράσταση του αγίου Φραγκίσκου και η λατινική επιγραφή στο ειλητάριο του Προδρόμου καθιστούν πιθανό τον προορισμό του έργου για την ιδιωτική λατρεία στην οικογενειακή εστία ή και κατά τα ταξίδια ενός πιστού που ανήκε σε ιταλόφωνο περιβάλλον.

Για την απόδοση των σκηνών ο ζωγράφος εργάστηκε εκλεκτικά, αντλώντας και συνδυάζοντας στοιχεία από την παράδοση της κρητικής

σχολής και της ιταλικής τέχνης, με αποτέλεσμα την δημιουργία ενός σύνθετου εικονογραφικά και υφολογικά έργου.

Το τρίπτυχο έχει συνδεθεί από παλαιότερους μελετητές με τις λεγόμενες «ιταλοκρητικές» εικόνες, ενώ έχει προταθεί και η απόδοσή του στον Κρητικό ζωγράφο Νικόλαο Τζαφούρη.

Σκοπός της ανακοίνωσης είναι η αναλυτική εικονογραφική και τεχνοτροπική εξέταση του τριπτύχου, ο κριτικός έλεγχος της απόδοσής του στον συγκεκριμένο ζωγράφο, η ένταξή του σε ένα σύνολο έργων με κοινά χαρακτηριστικά και η χρονολόγησή του. Τέλος, η επιλογή της συγκεκριμένης εικονογραφίας και το εννοιολογικό της περιεχόμενο, καθώς και η λειτουργία του τριπτύχου μέσα στα πλαίσια της άσκησης της ιδιωτικής λατρείας, ερμηνεύονται με βάση την παράσταση του αγίου Φραγκίσκου και υπό το πρίσμα της πνευματικής και λατρευτικής παράδοσης του τάγματος των Φραγκισκανών.

ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ Α. ΧΑΤΖΗΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΗΣ ΙΑΜΑΤΙΚΗΣ ΣΤΗ ΛΕΜΙΘΟΥ. ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ

Η εικόνα της Παναγίας της Ιαματικής στη Λεμίθου (επαρχία Λευκωσίας, Κύπρος) θεωρείται θαυματουργή για ασθένειες των γυναικών και ιδιαίτερα για την αιμορραγία της μύτης. Η ξύλινη φορητή εικόνα έφερε κοντάρι, το οποίο είχε προ πολλού αφαιρεθεί για να ταιριάζει η εικόνα στο άνοιγμα του εικονοστασίου. Πριν από ακριβώς 213 χρόνια, το 1797, ο περίφημος ζωγράφος και χαράκτης Ιωάννης Κορνάρος από την Κρήτη κατασκεύασε αργυρεπίχρυσο κάλυμμα, το οποίο προσηλώθηκε στην εικόνα.

Κατά την πρόσφατη αφαίρεση του καλύμματος ανευρέθησαν σπαράγματα χαρτού χειρογράφου, με τα οποία είχαν καλύψει την ζωγραφική επιφάνεια της εικόνας για να μην έρχεται σε επαφή με το μεταλλικό κάλυμμα.

Η αποκαλυφθείσα εικόνα της Παναγίας Ελεούσης σύμφωνα με τη συνοδευτική επιγραφή, είναι ανυπόγραφη και αχρονολόγητη. Ως προς τον εικονογραφικό τύπο, ακολουθεί εκείνο της (αριστεροκρατούσης) Οδηγήτριας.

Η εικόνα με βάση τα τεχνοτροπικά στοιχεία της μπορεί να αποδοθεί με βεβαιότητα στον ζωγράφο Μηνά από τη Μυριανθούσα, ο οποίος εκτέλεσε το 1474 τις τοιχογραφίες στο ναό του Αρχαγγέλου στον Πεδουλά και τμήμα της τοιχογράφησης στο ιερό βήμα του ναού του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι στην Πλατανιστάσα, πιθανώς πριν το 1494, καθώς και τέσσερις φορητές εικόνες: της Παναγίας Οδηγήτριας (υπογραμμένη) και του

Αρχαγγέλου Μιχαήλ (αποδίδεται) από το ναό του Αρχαγγέλου στον Πεδουλά, την εικόνα του Αρχαγγέλου από το ναό της Παναγίας Ελεούσης στην Κοράκου (αποδίδεται) και την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας από την κατεχόμενη Μονή του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στον Κουτσοβέντη (υπογραμμένη) και τώρα στο Βυζαντινό Μουσείου του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' στη Λευκωσία. Ο ζωγράφος φαίνεται ότι είχε έλθει σε επαφή με ζωγράφους από την Κωνσταντινούπολη που κατέφυγαν στην Κύπρο μετά την Άλωση και ως εκ τούτου ακολουθεί τις αρχές της βυζαντινής παράδοσης. Το έργο του έχει χαρακτήρα επαρχιακό, διαθέτει όμως εκφραστικότητα.

Στο εικονοφυλάκιο του ναού του Αγίου Θεοδώρου στη Λεμίθου εκτίθεται μικρών διαστάσεων εικόνα του 16ου αιώνα, η οποία αντιγράφει την εικόνα της Παναγίας Ελεούσης. Η εικόνα της Παναγίας Ελεούσης του Μηνά, φαίνεται ότι αντικατέστησε άλλη παλαιότερη που χρονολογείται στο 13ο αιώνα και παριστάνει την Παναγία στον τύπο της Κυκκώτισσας.

ΕΛΕΝΗ – ANNA ΧΛΕΠΑ

**Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΤΗΣ
ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΟΝ ΟΞΥΛΙΘΟ**

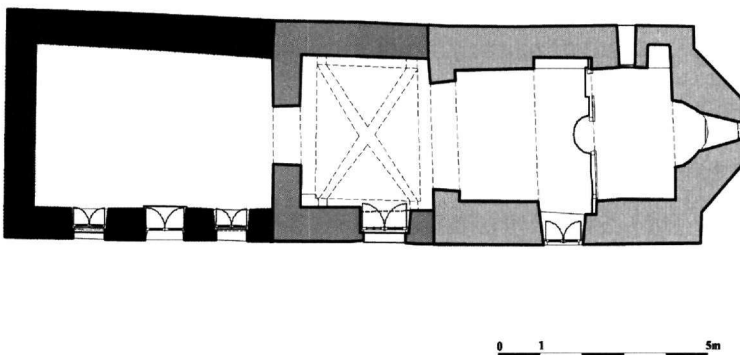
Ο κοιμητηριακός ναός της Κοιμήσεως Θεοτόκου παρά το νεκροταφείο Οξύλιθου στην Εύβοια, δημοσιευμένος από τον Π. Ζωγράφο το 1927 και κυρίως από την Μελίτα Εμμανουήλ το 1991, που χρονολόγησε τις τοιχογραφίες του, δεν έχει διερευνηθεί επαρκώς ως προς την αρχιτεκτονική του.

Ο σταυρεπίστεγος αρχικός πυρήνας του σημερινού ναού της Θεοτόκου αποτελεί χαρακτηριστικό τύπο των μικρών ναών της βενετοκρατούμενης Εύβοιας (τέλη του 13^{ου} με αρχές του 14^{ου} αι.). Σύμφωνα με την κατάταξη των σταυρεπίστεγων ναών από τον Ορλάνδο, ο ναός ανήκει στη δεύτερη παραλλαγή (Α2) με εγκάρσια καμάρα στην κάτοψη, στη θέση μικρής (0,25μ.) εσωτερικής εσοχής (μήκους 1,37μ.), που είναι τοποθετημένη πλησιέστερα προς το ιερό βήμα (ΣΧ.1). Παρόμοια διάταξη απαντάται σε ναούς της Πελοποννήσου, της Αττικής, αλλά και της Κρήτης. Οι εξωτερικές διαστάσεις του, χωρίς την κόγχη, είναι (6,35X4,75μ.) και οι εσωτερικές (2,75X5,10μ.). Το πλάτος και το ύψος του (2,87μ.) μέχρι τη γένεση του θόλου της εγκάρσιας καμάρας συμπίπτουν, συνεπώς η ανατολική και η δυτική εσωτερική όψη του εγγράφονται σε τετράγωνο. Η κατασκευή των τοίχων (0,95μ.) είναι από ημιμάζευτη αργολιθοδομή με παρεμβολή πλίνθων. Ο κυρίως ναός στεγάζεται με την υπερυψωμένη εγκάρσια *καμάρα* στο μέσον του και με έναν ημικυλινδρικό θόλο στο δυτικό τμήμα του. Η κόγχη του ιερού, ημιεξαγωνική εξωτερικά, στεγάζεται επίσης με ημικυλινδρικό θόλο.

Στη δυτική πλευρά του ναού προστέθηκε στη συνέχεια ένας εξωνάρθηκας με είσοδο από τα δυτικά. Οι τοιχοποιίες του (0,75μ.) είναι από επιμελημένη λιθοδομή και πλίνθους. Πρόσφατα αποκαλύφθηκε διαχωριστικός αρμός στη βόρεια όψη, καθώς και μικρή τοιχισμένη πλευρική θύρα, ενώ οι διερευνητικές τομές στις τοιχοποιίες αποκάλυψαν ίχνη επιχρίσματος στην εξωτερική επιφάνεια της δυτικής

τοιχοδομής του αρχικού σταυρεπίστεγου ναού. Ο εξωνάρθηκας (3,29Χ310μ.) καλύπτεται με τετραμερές σταυροθόλιο με νευρώσεις κυκλικής διατομής, που στηρίζονται σε υφαψίδια και φέρουν γραπτό διάκοσμο. Ένας εξάφυλλος γλυπτός ρόδακας σχηματίζεται στο κλειδί τους. Η μορφή των νευρώσεων είναι ανάλογη εκείνων της Όμορφης Εκκλησίας, που παραπέμπει σε ιταλικά πρότυπα. Στη δυτική πλευρά του εξωνάρθηκα κτίστηκε, στα μεταεπαναστατικά χρόνια, ένα ορθογώνιο πρόσκτισμα-παρεκκλήσιο, που στεγάζεται με ξύλινα ζευκτά. Αρμοί επαφής διακρίνονται στη βόρεια πλευρά του κτηρίου ανάμεσα στον εξωνάρθηκα και το πρόσκτισμα.

Στον κυρίως ναό και στον εξωνάρθηκα διατηρούνται πολλές τοιχογραφίες, προερχόμενες από το ίδιο εργαστήριο που τοιχογράφησε τους ναούς του αγίου Νικολάου Οξυλίθου, του αγίου Δημητρίου στο Αυλωνάρι και ιδιαίτερα του αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι, στα 1303, ή λίγο πριν (Εμμανουήλ 1991). Σύμφωνα με τα παραπάνω, για την χρονολόγηση του ναού της Κοιμήσεως Οξυλίθου μπορεί να θεωρηθεί το 1303 ως *terminus ante quem*. Βάσει των νέων οικοδομικών ευρημάτων ο εξωνάρθηκας, που έχει τοιχογραφηθεί από το ίδιο ζωγραφικό εργαστήριο, πρέπει να προστέθηκε λίγο μετά την ίδρυση του σταυρεπίστεγου ναού.



ΣΧ. 1

ΙΩΑΝΝΗΣ Π. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΚΟΥΤΑΡΗΣ ΑΠΟ ΤΗ ΓΡΑΜΜΟΣΤΑ (1645-1673)

Ο Ιωάννης Σκούταρης είναι ζωγράφος του 17^{ου} αιώνα με καταγωγή από το χωριό Γράμμος της Καστοριάς και το όνομά του εμφανίζεται για πρώτη φορά μετά το όνομα του πατέρα του στο ναό των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστου, που φέρει τη χρονολογία 1645. Η παρουσία του Ιωάννη (χωρίς την αναγραφή του επιθέτου του) μαρτυρείται στις επιγραφές δύο ακόμη μνημείων της Ηπείρου, στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας (1657) και στο καθολικό της μονής Σπηλαιώτισσας στον Βοϊδομάτη (1672/73). Το όνομά του και το επίθετό του αναγράφονται επίσης σε φορητή εικόνα από την Δρόβιανη της Βορείου Ηπείρου (1657) και μόνο το όνομά του σε εικόνα από το ναό των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστου (1645/46). Η ζωγραφική του τέχνη εντοπίζεται σε τουλάχιστον πέντε ναούς ακόμη: στο νάρθηκα της μονής Σπηλαίου στη Σαρακίνιστα Λιούντζης (1658/59), στο καθολικό της μονής Αγίων Αναργύρων στην Κλειδωνιά (1661), σε τμήμα του διακόσμου του καθολικού της μονής Ραβενίων Δρόπολης (γύρω στα 1660) και πιθανώς στους ναούς της Ζωοδόχου Πηγής στη Μολυβδοσκεπάστο και της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Κλειδωνιά.

Εξετάζοντας την τέχνη του Ιωάννη διαπιστώνουμε κάποια βασικά χαρακτηριστικά της, που εμφανίζονται σε όλα του τα έργα, όπως τις ανθρωποκεντρικές συνθέσεις, τα έντονα περιγράμματα, το ομοιόμορφο πλάσιμο στα γυμνά μέρη, τα ιδιόμορφα αυτιά που ενώνονται πολλές φορές με το μέτωπο, τις μεγάλες καστανές ίριδες των ματιών με τις διαπεραστικές κόρες στο κέντρο, τα μεγάλα χέρια σε σχέση με τον κορμό και τα μικρά συνήθως στόματα. Σημαντική επίσης είναι η ταύτιση του γραφικού

χαρακτήρα του ζωγράφου σε όλα τα έργα που αναγράφει το όνομά του ή εντοπίζεται η τέχνη του.

Η ταύτιση του Ιωάννη της Ζίτσας και της Σηλαιώτισσας με τον Ιωάννη Σκούταρη λύνει το πρόβλημα των συνεργειών από το χωρίο Γράμμος της Καστοριάς κατά το β' μισό του 17^{ου} αιώνα, καθώς γίνεται σαφές ότι ο Ιωάννης, που είναι μαθητής του πατέρα του στους Αγίους Αποστόλους Μολυβδοσκεπάστου, μετά από μια δεκαετία τουλάχιστον από τη διακόσμησή τους φαίνεται να αναλαμβάνει ο ίδιος το ρόλο του δασκάλου. Η διαπίστωση αυτή οφείλεται κυρίως στην αναγραφή του ονόματός του πριν από τους υπόλοιπους ζωγράφους στη Ζίτσα και στην Σηλαιώτισσα, ως επικεφαλής του συνεργείου που αποτελείται από τον ίδιο και τα αδέρφια Δημήτριο και Γεώργιο.

Η οικογενειακή σχέση του Ιωάννη με τα αδέρφια Δημήτριο και Γεώργιο δεν δηλώνεται σε καμία από τις σωζόμενες επιγραφές. Πρέπει ωστόσο να παρατηρήσουμε ότι σε επιγραφή της Πρόθεσης στη μονή Μεταμόρφωσης Μίγκουλης (1666) αναφέρονται ως γονείς των Δημητρίου και Γεωργίου, ο Μανουήλ και η Ζόγα. Αν δεν υπήρχε αυτή η επιγραφή τα πράγματα θα ήταν απλά και θα μπορούσαμε να πούμε με κάθε βεβαιότητα, ότι ο Ιωάννης ήταν ο πατέρας των αδερφών Δημητρίου και Γεωργίου και ο Δημήτριος, ως πρωτότοκος, έφερε το όνομα του παππού του. Με μεγάλη βεβαιότητα επίσης, μετά την ταύτιση του Ιωάννη με τον Ιωάννη Σκούταρη, μπορούμε να αποκλείσουμε ότι ο Ιωάννης ήταν αδερφός του Δημητρίου και του Γεωργίου. Η στενή συγγένεια όμως του Ιωάννη με τα αδέρφια Δημήτριο και Γεώργιο πρέπει να θεωρηθεί δεδομένη, καθώς γνωρίζουμε την κοινή τους καταγωγή, την οικογενειακή σύνθεση πολλές φορές των συνεργειών και, το κυριότερο, το κοινό όνομα Δημήτριος για τον πατέρα του Ιωάννη και τον αδερφό του Γεωργίου.

Ομιλητές στο 30^ο Συμπόσιο

1. Πασχάλης Ανδρούδης

Φιλικής Εταιρείας 47, 546 21 Θεσσαλονίκη

2. Σταύρος Αρβανιτόπουλος

Αραπάκη 85, 176 75 Καλλιθέα

3. Δημήτριος Ασημακόπουλος- Γεώργιος Βελένης

Κανάρη 6, 553 37 Τριανδρία Θεσσαλονίκης - Θεμιστοκλή Σοφούλη 7,
546 46 Θεσσαλονίκη

4. Ιωάννης Βαραλής

Λομβάρδου 11-13, 114 73 Αθήνα

5. Πετρούλα Βαρθαλίτου

Αρκαδίου 214, 741 00 Ρέθυμνο

6. Ανέστης Βασιλακέρης

Bosporus University, Department of History, 34342 Bebek, Istanbul

7. Κωνσταντίνος Βαφειάδη

Μεταμορφώσεως 6, 185 42 Πειραιάς

8. Σωτήρης Βογιατζής

Λεμεσού 29, 156 69 Παπάγου

9. Μαργαρίτα Βουλγαροπούλου

Εγνατία 123, 546 35 Θεσσαλονίκη

10. Αναστασία Γεωργιάδη

Ευφράνορος 35-37, 116 35 Αθήνα

11. Μάρκος Γιαννούλης

Giesinger Bahnhofplatz 5, 81539 München

12. Σταύρος Γουλούλης

Μίνωος 13, 413 36 Λάρισα

13. Πετρούλα Δάρα

Θησέως 1, 145 64 Κηφισιά

14. Γεώργιος Δεληγιαννάκης

Βούλγαρη 69, 185 34 Πειραιάς

15. Ευγενία Δρακοπούλου

Βαλαωρίτου 14, 152 33 Χαλάνδρι

16. Αναστασία Ευθυμίου

Πινδάρου 26, Ντράφι, 190 09 Αθήνα, Τ.Θ. 446

17. Στέλλα Frigerio-Zένιου

42, rue de Vermont, 1202 Geneve

18. Δημήτριος Ηλιόπουλος

Βότση 34, Θέα Δήμου Μεσσήτιδας, Πάτρας

19. Ιωάννα Καράνη

Φραγκοκλησιάς 34, 151 25 Πολύδροσο Μαρούσι

20. Ιωάννης Καραντζόγλου

Αγίων Πάντων 29, 176 72 Καλλιθέα

21. Κωνσταντίνος Κατσίκης

Μεσολογγίου 43, 566 25 Συκιές Θεσσαλονίκης

22. Πέτρος Καψούδας

Ελευθερών 3, 546 36 Θεσσαλονίκη

23. Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου

Μάρκου Δράκου 40, 114 76 Αθήνα

24. Δημήτριος Λιάκος

Μακρονήσου, 566 25 Συκιές Θεσσαλονίκης

25. Σταύρος Μαμαλούκος

Έκτορος 9, 152 35 Βριλήσσια

26. Γρηγόρης Μανόπουλος

Σπύρου Λάμπρου 24, 453 33 Ιωάννινα

27. Νίκος Μπονόβας

Κ. Παλαμά 6, 546 29 Θεσσαλονίκη

28. Ιωακείμ Παπάγγελος

Νικηφόρου Φωκά 29, 546 21 Θεσσαλονίκη

29. Νίκος Παπαγεωργίου

Κ. Παλαμά 13^A, 570 10 Πεύκα Θεσσαλονίκης

30. Βάντα Παπαευθυμίου

Μακρυγιάννη 2-4, 117 42 Αθήνα

31. Τίτος Παπαμαστοράκης

Πρατίνου 8, 116 34 Αθήνα

32. Αφροδίτη Πασαλή

Μεγ. Αλεξάνδρου 7, 412 22 Λάρισα

33. Γιώργος Πασχαλίδης- Θάλεια Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου

Σπηλαδίων 37, 821 00 Χίος - Ερμού 75, 546 23 Θεσσαλονίκη

34. Ουρανία Περδίκη

Σκιάθου 1, 2049 Λευκωσία, Κύπρος

35. Στυλιανός Περδίκης

Μουσείο Ιεράς Μονής Κύκκου, 4850 Λευκωσία

36. Ιωάννης Περράκης

Ουρανίας 13, 155 62, Χολαργός

37. Ευθαλία Ρεντετζή

Cannaregio 4225/A, 30121 Venezia, Italia

38. Σταυρούλα Σδρόλια

7η ΕΒΑ, Άνθιμου Γαζή 46 412 22 Λάρισα

39. Νικόλαος Σιώμοκος

Αναξίμανδρου 82, 542 50 Χαριλάου Θεσσαλονίκης

40. Νεκτάριος Σκάγκος

Μονεμβασία, 230 70 Λακωνία

41. Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου

Νεφέλης 20, 152 32 Χαλάνδρι

42. Αγγελική Στρατή

16η ΕΒΑ, Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς, Πλατεία Δεξαμενής,
521 00 Καστοριά

43. Αναστάσιος Τάντσης

Βασιλέως Γεωργίου 4, 546 40 Θεσσαλονίκη

44. Δημήτριος Τριανταφυλλόπουλος

Τενέδου 26, 112 57 Αθήνα

45. Αγγελική Τριβυζαδάκη

Μαρασλή 45, 542 49 Θεσσαλονίκη

46. Θεοχάρης Τσάμπουρας

Θέμελη 14, 542 48 Θεσσαλονίκη

47. Γεώργιος Τσεκές

25^η ΕΒΑ, 21200 Άργος

48. Αγαθονίκη Τσιλιπάκου

Ηρακλέους 14, 591 00 Βέροια

49. Tolga Uyar

79 rue Brillat Savarin, 75013 Paris, France

50. Καλλιόπη Φλώρου

Άνθιμου Γαζή 46, 412 22 Λάρισα

51. Παντελής Φουντάς

Βιάνδρου 9, 543 51 Θεσσαλονίκη

52. Ελένη Χαρχαρέ

Ανδρεάδου 16, 111 45 Αθήνα

53. Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου

Φανερωμένης 86-88-90, 1515 Λευκωσία

54. Ελένη Χλέπα

Νίκης 52, 105 58 Αθήνα

55. Ιωάννης Χουλιάρης

Μεγ. Αλεξάνδρου 2, 453 33 Ιωάννινα

