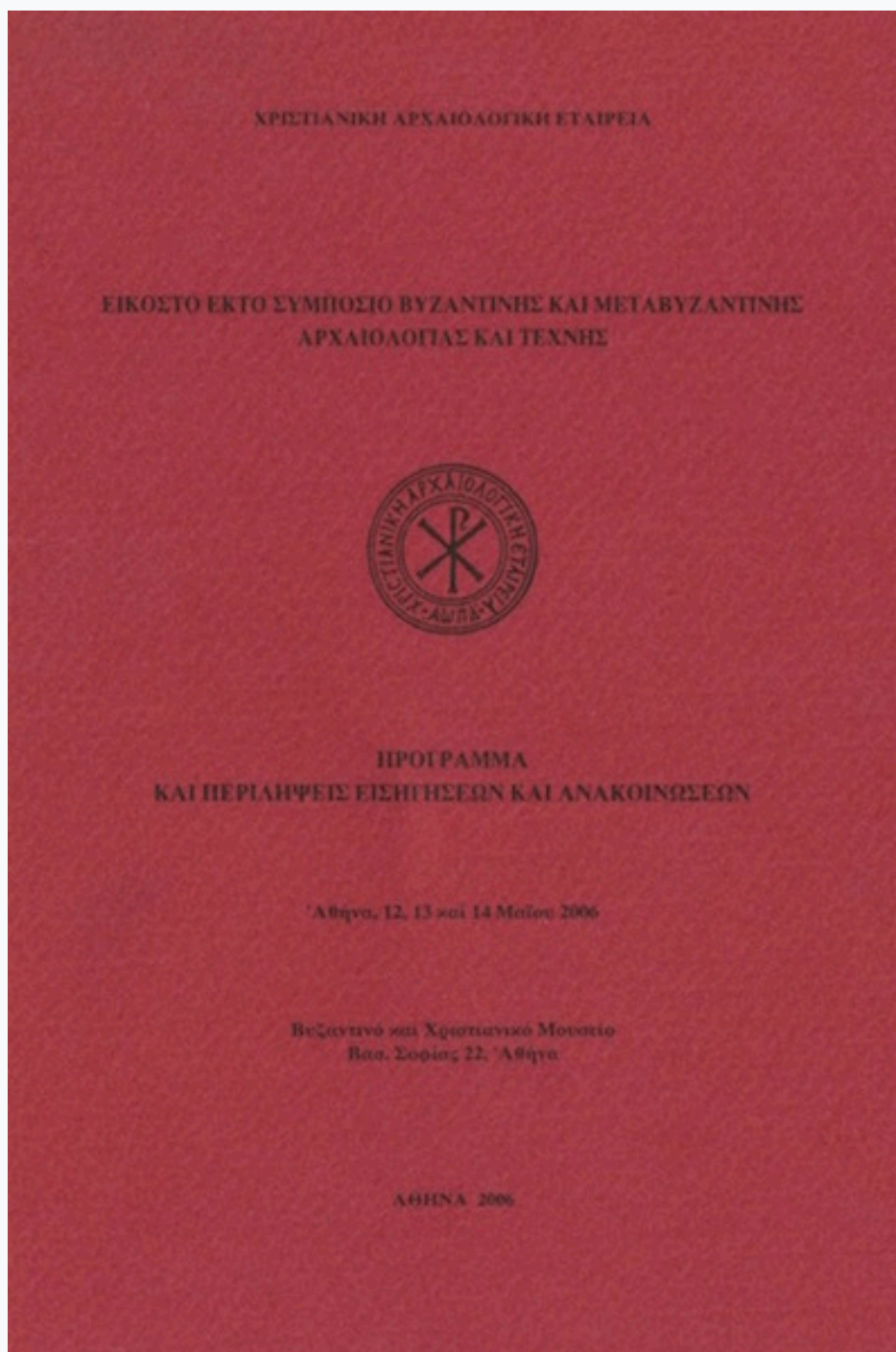
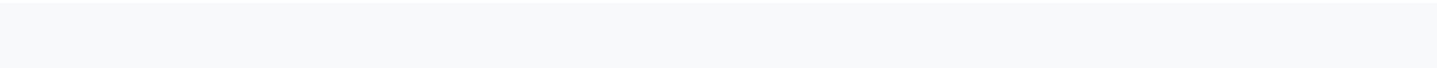


Ετήσιο Συμπόσιο Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 26 (2006)

Εικοστό Έκτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης





ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΕΙΚΟΣΤΟ ΕΚΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΚΑΙ ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ

Ἄθῆνα, 12, 13 καὶ 14 Μαΐου 2006

Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο
Βασ. Σοφίας 22, Ἄθῆνα

ΑΘΗΝΑ 2006

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

**ΕΙΚΟΣΤΟ ΕΚΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**



**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΚΑΙ ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ**

Ἄθῆνα, 12, 13 καὶ 14 Μαΐου 2006

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

ΑΘΗΝΑ 2006

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

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

**ΕΙΚΟΣΤΟ ΕΚΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**

Αθήνα, 12, 13 και 14 Μαΐου 2006
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 εικοστή έκτη φορά από την Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία κατά το τριήμερο 12-14 Μαΐου 2006. Οι πρωινές συνεδριάσεις αρχίζουν την πρώτη ημέρα στις 09.45, τη δεύτερη και τρίτη στις 10.00 ενώ οι απογευματινές συνεδριάσεις αρχίζουν την πρώτη ημέρα στις 17.30, τη δεύτερη ημέρα στις 17.45 και την τρίτη στις 18.00. Ως ειδικό επιστημονικό θέμα, του εφετινού συμποσίου, έχει ορισθεί «Η γυναίκα στο Βυζάντιο: Λατρεία και Τέχνη». Σε αυτό έχει αφιερωθεί μία εισήγηση (διάρκειας μισής ώρας), και δύο συζητήσεις στρογγυλής τράπεζας.

Οι συνεδριάσεις της Παρασκευής είναι αφιερωμένες σε θέματα αρχιτεκτονικής και τοπογραφίας της παλαιοχριστιανικής περιόδου, σε θέματα τέχνης και αρχαιολογίας της μεσοβυζαντινής περιόδου καθώς και σε θέματα ζωγραφικής, αρχιτεκτονικής και γλυπτικής της υστεροβυζαντινής περιόδου. Οι συνεδριάσεις του Σαββάτου καλύπτουν το ειδικό θέμα και την Κυριακή θέματα αρχιτεκτονικής, ζωγραφικής και εικονογραφίας της μεταβυζαντινής περιόδου.

Ο αριθμός των ανακοινώσεων είναι (52), και 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 οικονομικά το Εαρινό Συμπόσιο του 2005, και το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο για τη φιλοξενία του.

ΕΙΚΟΣΤΟ ΕΚΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ
Αθήνα, 12, 13 και 14 Μαΐου 2006
Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο

Παρασκευή, 12 Μαΐου 2006

Πρωινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Παναγιώτης Βοκοτόπουλος

Μυρτώ Γεωργοπούλου-Βέρρα.

09.30 Έναρξη

ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ
ΘΕΜΑΤΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΑΣ

09.45 Παντελής Φουντάς: Παρανοήσεις ουσίας κατά τη γραπτή μεταβίβαση πρώιμων τεχνικών όρων αρχιτεκτονικής.

10.00 Ιάκωβος Ποταμιάνος: Η γεωμετρία της κόγχης του Ιερού και ο φωτισμός της αγίας τράπεζας.

10.15 Ελισάβετ Τζαβέλλα: Τα πρώιμα Βυζαντινά νεκροταφεία της Αθήνας (4ος-9ος αι.) και οι μαρτυρίες τους για την τοπογραφική και ιστορική εξέλιξη της πόλης.

10.30 Χρύσα Σαββίδου: Βασιλική της Γλυφάδας.

10.45 Σταύρος Μαμαλούκος - Χαράλαμπος Πέννας: Ο ναός του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στο Άνω Κόρθι της Άνδρου: Ένα άγνωστο παλαιοχριστιανικό μνημείο.

11.00 Σ υ ζ ή τ η σ η

11.15 Δ ι ά λ ε ι μ μ α

ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ
ΘΕΜΑΤΑ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

11.45 Χαράλαμπος Μπούρας: Προβλήματα της οχρώσεως των Αθηνών κατά τη Μεσοβυζαντινή περίοδο.

12.00 Αθηνά Χριστοφίδου – Άννα Παπανικολάου: Καθολικό Νέας Μονής Χίου. Νεώτερα στοιχεία για τον Εξωνάρθηκα.

12.15 Σταύρος Μαμαλούκος: Η αρχιτεκτονική του ναού του Σωτήρος στο Κάστρο της Ζακύνθου.

12.30 Ιωάννης Καρατζόγλου: Έρευνα σε δύο ναούς της Μεγαρίδος.

- 12.45 Φλώρα Καραγιάννη - Σταύρος Μαμαλούκος:** Παρατηρήσεις στη διαμόρφωση του Διακονικού κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο.
- 13.00 Σωτήρης Βογιατζής:** Ο γλυπτός διάκοσμος του Ανδρομονάστηρου Μεσσηνίας.
- 13.15 Leonela Fundic:** Τρία μεσοβυζαντινά μαρμάρινα πλαίσια από το Αρχαιολογικό Μουσείο Τριπόλεως.
- 13.30 Νεκτάριος Ζάρρας:** Λόγος και εικόνα: ο αναστάσιμος κύκλος στο ναό των Αγίων Αποστόλων στην Κωνσταντινούπολη.
- 13.45 Μαρία Ευαγγελάτου:** Τα εικονογραφημένα πρωτογράμματα του κώδικα Paris. gr. 41.
- 14.00 Όλγα Καραγιώργου:** Αξιοματούχοι του θέματος Ελλάδος με βούλλα (η αρχή ενός ερευνητικού προγράμματος).
- 14.15 Σ υ ζ ή τ η σ η**
- 14.30 Λήξη της πρωινής συνεδρίασης**

Απογευματινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Χαράλαμπος Μπούρας
Ηλίας Κόλλιας

ΥΣΤΕΡΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

ΘΕΜΑΤΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ, ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ

- 17.30 Έλλη Γκαλά-Γεωργιά:** Ο θεσμός της “εμφύτευσης” στην οικοδομική δραστηριότητα και την αγορά ακινήτων της Θεσσαλονίκης, (13ος – 15ος αιώνας).
- 17.45 Πασχάλης Ανδρούδης – Φλώρα Καραγιάννη:** Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των βυζαντινών ναών της Βέροιας
- 18.00 Μιχάλης Κάππας:** Ο ναός της Παντοβασίλισσας στην Τρίγλεια: Τυπολογικές επισημάνσεις.
- 18.15 Βαρβάρα Παπαδοπούλου:** Άρτα. Το βυζαντινό τέμπλο της Βλαχέρνας.
- 18.30 Παναγιώτης Βοκοτόπουλος:** Η κτιτορική τοιχογραφία της Παντανάσσης Φιλιπιάδος.
- 18.45 Σ υ ζ ή τ η σ η**
- 19.00 Δ ι á λ ε ι μ μ α**
- 19.30 Ευθύμιος Τσιγαρίδας:** Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Αικατερίνης Θεσσαλονίκης.

- 19.45 Κωνσταντίνος Σκαμπαβίας:** Περί των ψηφιδωτών του μεγάλου ανατολικού τώξου της Αγίας Σοφίας και πάλιν.
- 20.00 Γεώργιος Φουστέρης:** Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Αθανασίου Λεονταρίου.
- 20.15 Ιωάννης Σπαθαράκης:** Σκηνές από τον Ακάθιστο Ύμνο.
- 20.30 Τερψιχόρη-Πατρίτσια Σκώττη:** Αντίγραφα χαμένων βυζαντινών και μεταβυζαντινών έργων στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου.
- 20.45 Δαμασκηνή Ασημακοπούλου-Κωνσταντάτου:** Οράριο και εγχείριο: χαρακτηριστικά στοιχεία ένδυσης (διακριτικά διακονικού ρόλου) της Θεοτόκου στις απεικονίσεις της από τον 4ο - 15ο αιώνα.
- 21.00 Σ υ ζ ή τ η σ η**
- 21.15 Λήξη της απογευματινής συνεδρίασης**

Σάββατο, 13 Μαΐου 2006

ΗΜΕΡΙΔΑ ΜΕ ΘΕΜΑ

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ: ΛΑΤΡΕΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

Πρωινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Ευθύμιος Τσιγαρίδας – Ευγενία Χαλκιά

- 10.00 Αγγελική Λαΐου:** Η θέση της γυναίκας στη βυζαντινή κοινωνία.
- 10.30 Θεώνη Κολυροπούλου:** Η γυναίκα στα υμνογραφικά κείμενα: το προβαλλόμενο πρότυπο και η θέση της στις ακολουθίες της Εκκλησίας.
- 10.45 Διονυσία Μισίου:** “ Καλόν ανθρώπω γυναικός μη άπτεσθαι;” η απάντηση της θρησκευτικής τέχνης και υμνογραφίας.
- 11.00 Λάζαρος Κωνσταντινίδης:** Ο ρόλος της γυναικείας μορφής σε βυζαντινές και μεταβυζαντινές συμβολικές παραστάσεις της έννοιας του χρόνου.
- 11.15 Αγγελική Στρατή:** Η εικονογραφία του βίου της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας. Σχόλια και παρατηρήσεις.
- 11.30 Ευτέρπη Μαρκή – Ευαγγελία Αγγέλου – Μαρία Χειμωνοπούλου:** Δραστηριότητες, καλλωπισμός κι ενδυμασία της γυναίκας στον παλαιοχριστιανικό κόσμο.
- 11.45 Απόστολος Μαντάς:** Παραστάσεις από τον καθημερινό βίο των γυναικών στη βυζαντινή τέχνη.

12.00 Σ υ ζ ή τ η σ η

12.15 Δ ι ά λ ε ι μ μ α

12.45 Στρογγυλή Τράπεζα με θέμα: Ένδυση και καλλωπισμός της γυναίκας στο Βυζάντιο. Συντονιστής: **Δημήτρης Κωνστάντιος**. Ομιλητές: **Αναστασία Δρανδάκη – Μελίτα Εμμανουήλ – Παρή Καλαμαρά – Ιωάννα Μπίθα.**

14.00 Σ υ ζ ή τ η σ η

14.15 Λήξη της πρωινής συνεδρίασης

Απογευματινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Ροδονίκη Ετζέογλου

Ισιδώρος Κακούρης

17.45 Χριστίνα Στέφαν-Καΐση: Δύο ευγενείς βυζαντινές κυρίες και το θαύμα της Μονής Λατόμου.

18.00 Ελένη Σαράντη: Η γυναίκα χορηγός κατά την πρωτοβυζαντινή εποχή: η προβολή ενός νέου ιδεολογικού προτύπου.

18.15 Βασιλική Δημητροπούλου: Γυναίκες της αυτοκρατορικής οικογένειας των Κομνηνών και θρησκευτική χορηγία.

18.30 Καλλιρρόη Λινάρδου: Η σεβαστοκρατόρισα Ειρήνη, οι ανέκδοτες επιστολές του μοναχού Ιακώβου και οι εικονογραφημένες ομιλίες του Ιακώβου της μονής Κοκκινοβάφου.

18.45 Σ υ ζ ή τ η σ η

19.00 Δ ι ά λ ε ι μ μ α

19.30 Στρογγυλή Τράπεζα με θέμα: Γυναίκες χορηγοί μνημείων και έργων τέχνης στο Βυζάντιο. Συντονίστρια: **Μαρία Παναγιωτίδη**. Ομιλητές: **Χριστίνα Αγγελίδη – Τίτος Παπαμαστοράκης – Σοφία Καλοπίση-Βέρτη.**

20.30 Σ υ ζ ή τ η σ η

20.45 Παρουσίαση του 27^{ου} τόμου του Δελτίου της ΧΑΕ, αφιερωμένου στη μνήμη Νικολάου Δρανδάκη

21.00 Δ ε ξ ί ω σ η

Κυριακή, 14 Μαΐου 2006

Πρωινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Νικόλαος Γκιολές

Δημήτριος Τριανταφυλλόπουλος

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

ΘΕΜΑΤΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

- 10.00 Σταύρος Μαδεράκης:** Μερικές παρατηρήσεις στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή ναοδομία της Κρήτης.
- 10.15 Άννα-Μαρία Κάσδαγλη:** Εγκαταστάσεις υγιεινής στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου.
- 10.30 Ιωάννα Καράνη:** Η αρχιτεκτονική του καθολικού της Ιεράς Μονής Τατάρνας.
- 10.45 Δημήτριος Τενεκετζής – Φαίδων Χατζηαντωνίου:** Παρατηρήσεις στις οικοδομικές φάσεις της δυτικής πτέρυγας της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους.
- 11.00 Αφροδίτη Πασαλή:** Ο Άγιος Γεώργιος στην Οξύνεια Καλαμπάκας.
- 11.15 Αργύρης Πετρονώτης:** Ανοικοδόμηση εκκλησιών Πελοποννήσου επί Βελή-Πασά, Μόρα- Βαλεσί 1807-1812.
- 11.30 Σ υ ζ ή τ η σ η**
- 11.45 Δ ι ά λ ε ι μ μ α**
- 12.15 Ετήσια Γενική Συνέλευση των μελών της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Εκθέσεις πεπραγμένων 2005:**
- α) του Διοικητικού Συμβουλίου και β) της Εξελεγκτικής Επιτροπής Οικονομικής διαχειρίσεως.**
- Αρχαιρεσίες: Εκλογή νέου Διοικητικού Συμβουλίου για το διάστημα 2006-2009.**

Απογευματινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Θεανώ Χατζηδάκη

Ελένη Γκίνη-Τσοφοπούλου

ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

ΘΕΜΑΤΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

- 18.00 Νεκτάριος Πέττας:** Οι μονές Αγ. Νικολάου και Αγ. Παρασκευής του Όρους (Τζιώρα) Ιωαννίνων. Πρώτες παρατηρήσεις.
- 18.15 Ιωάννης Χουλιαράς:** Μια εικονογραφική ιδιαιτερότητα στη σκηνή της Ανάληψης: Η Θεοτόκος που κρατά το Άγιο Μανδήλιο

- 18.30 Στέλλα Frigerio-Ζένιου:** “Οι άνδρες της ζωής μου”: κόμμωση και ενδυμασία σαν ιστορικό δεδομένο στην Κύπρο του 16ου αιώνα.
- 18.45 Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου:** Όψεις της Κυπριακής Εκκλησίας μέσα από την τέχνη: Η εικονογράφηση του αυτοκεφάλου και των άλλων προνομίων της.
- 19.00 Ιωάννης Α. Ηλιάδης:** (Ανα)χρονολογώντας έργα της κυπροϊταλικής ζωγραφικής: Η περίπτωση του Δωδεκαόρτου στο εικονοστάσιο του Τιμίου Σταυρού στο Πελένδρι Λεμεσού.
- 19.15 Κωνσταντία Κεφαλά:** Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, δώρημα του ιππότη Jacques de Bourbon (+ 1527).
- 19.30 Κωνσταντίνος Κατσίκης:** Νεώτερη εικονογραφική έρευνα για το βίο του αγίου Δημητρίου.
- 19.45 Νικόλαος Σιώμοκος:** Φορητή εικόνα του Χριστού Παντοδύναμου στην Ιερά Μονή Κουτλουμουσίου του Αγίου Όρους.
- 20.00 Θέτις Ξανθάκη:** Σκηνές από τον Θεομητορικό κύκλο σε εικόνες κρητικής τέχνης από την Κίμωλο.
- 20.15 Σ υ ζ ή τ η σ η**
- 20.45 Αήξη της απογευματινής συνεδρίασης και του 26^{ου} Εαρινού Συμποσίου Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης**

ΠΑΣΧΑΛΗΣ ΑΝΔΡΟΥΔΗΣ-ΦΛΩΡΑ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ

«Ο ΚΕΡΑΜΟΠΛΑΣΤΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΝΑΩΝ ΤΗΣ ΒΕΡΟΙΑΣ»

Η Βέροια διασώζει έναν αρκετά μεγάλο αριθμό βυζαντινών εκκλησιών, οι οποίες στην πλειοψηφία τους ανήκουν στον τύπο της ξυλόστεγης βασιλικής. Εξαιρέση αποτελούν ο ναός των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττης και ο πρόσφατα ανασκαμμένος κοιμητηριακός ναός, οι οποίοι ήταν σταυροειδείς εγγεγραμμένοι. Η αρχιτεκτονική της υστεροβυζαντινής περιόδου στην πόλη αντιπροσωπεύεται από μικρών διαστάσεων μνημεία, τα οποία δεν διακρίνονται για την περίτεχνη διαμόρφωση και διακόσμηση των όψεων, με εξαίρεση την ανατολική τους πλευρά και ιδιαίτερα τις κόγχες.

Οι ναοί της Αναστάσεως του Χριστού, του Αγίου Σάββα της Κυριώτισσας και ο κατεδαφισμένος σήμερα ναός του Αγίου Νικολάου του Σφραντζή στην ανατολική πλευρά απολήγουν σε μία κεντρική τρίπλευρη αψίδα, ενώ ο ναός του Αγίου Κηρύκου και Ιουλίττης σε τρεις. Σε όλες τις περιπτώσεις οι αψίδες φέρουν τυφλά αψιδώματα, το τύμπανο των οποίων πληρούται με επάλληλες ζώνες κεραμοπλαστικού διακόσμου.

Τα σωζόμενα μνημεία παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία θεμάτων στο διάκοσμο της αψίδας τους, μεταξύ των οποίων υπερισχύουν τα γεωμετρικά μοτίβα σε διάφορους συνδυασμούς και παραλλαγές (ζικ ζακ, ομόθετοι ρόμβοι, ψαροκόκκαλο, πλέγματα, τεθλασμένες και κυματοειδείς γραμμές και ρόδακες), τα σχηματοποιημένα φυτικά μοτίβα (πλίνθινα δέντρα) και οι σταυροί.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η διακόσμηση των αψιδωμάτων της κόγχης του Αγίου Σάββα της Κυριώτισσας, τα οποία περιβάλλονται σε όλο τους το ύψος με ζώνη που οριοθετείται από πλίνθινες ταινίες, οι οποίες περικλείουν σειρά σταυρόσχημων φιαλοστομιών. Μικρός αριθμός φιαλοστομιών χρησιμοποιήθηκε επιλεκτικά και στις διακοσμητικές ζώνες του τυμπάνου του βόρειου αψιδώματος. Ανάλογη χρήση φιαλοστομιών θα πρέπει να είχε και η αψίδα του υστεροβυζαντινού ναού που ανασκάφηκε έξω από τα τείχη της Βέροιας, όπως προκύπτει από την ανεύρεση μεγάλο αριθμού τους στο χώρο ανατολικά της κόγχης.

Στον Άγιο Σάββα της Κυριώτισσας και στο ναό των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττης στη διακόσμηση του κεντρικού αψιδώματος σώζονται πλίνθινες επιγραφές.

Στον Άγιο Σάββα σχηματίζονται με πλίνθους τα γράμματα *ΠΛΓΝ*, τα οποία αναφέρονται στην Ξένη Παλαιολογίνα που μόνασε στη Βέροια στα μέσα του 14^{ου} αιώνα. Η δεύτερη πλίνθινη επιγραφή, από το ναό των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττης που αποτελούσε καθολικό μονής, αναφέρει το όνομα του *ΕΠΙΣΚΟΠ(ΟΥ) ΜΑΚΑΡΙΟΥ*, ο οποίος έχει ταυτιστεί με τον γνωστό από έγγραφο του 1351 επίσκοπο Καμπανίας Μακάριο.

Διαφορετική είναι η περίπτωση της Παλαιάς Μητρόπολης, η μεγάλη ημικυλινδρική αψίδα της οποίας μετασκευάστηκε κατά το β' μισό του 13^{ου} αιώνα. Στη φάση αυτή, εκατέρωθεν του τρίλοβου παραθύρου, διαμορφώθηκαν ζώνες κεραμοπλαστικού διακόσμου (μαϊάνδρος και ζώνη με στυλίσκους).

Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι τα λιτά από άποψη τοιχοδομίας και μορφολογίας των όψεων βυζαντινά μνημεία της Βέροιας παρουσιάζουν περίτεχνες κόγχες που φέρουν αξιόλογο κεραμοπλαστικό διάκοσμο. Η οργάνωση και ο τρόπος ένταξης αυτού του διακόσμου στις κόγχες των ναών απηχούν οικοδομικές πρακτικές που εφαρμόστηκαν και σε άλλες περιοχές του βορειοελλαδικού χώρου και ιδιαίτερα της Μακεδονίας. Τα διακοσμητικά μοτίβα παρουσιάζουν μια αξιόλογη ποικιλία. Σε κάποιες περιπτώσεις αντλούν τα πρότυπά τους από παλαιότερα μνημεία της «ελλαδικής σχολής», ενώ σε κάποιες άλλες, απηχούν ηπειρωτικές και κωνσταντινουπολίτικες επιδράσεις.

ΔΑΜΑΣΚΗΝΗ ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΥ - ΚΩΝΣΤΑΝΤΑΤΟΥ

ΩΡΑΡΙΟ ΚΑΙ ΕΓΧΕΙΡΙΟ: ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΝΔΥΣΗΣ (ΔΙΑΚΡΙΤΙΚΑ ΔΙΑ-ΚΟΝΙΚΟΥ ΡΟΛΟΥ) ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΙΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΑΠΟ ΤΟΝ 4^ο- 15^ο αι.

Παρατηρήσεις όλων των Εικονογραφικών τύπων που προέρχονται από ολόκληρο το χριστιανικό κόσμο σχετικά με την ενδυμασία της Θεοτόκου από τον 4ο έως τον 15ο αι. και οι μαρτυρίες σχετικά με την ύπαρξη του Μαφορίου και της Ζώνης της, (Κων/πολη, Αγ. Όρος) επιτρέπουν την παρατήρηση ότι η αμφίεσή της παρέμεινε σταθερή σύμφωνα με τον Συρο-παλαιστινιακό τρόπο ενδυμασίας των χρόνων του Χριστού. Συγκεκριμένα η ενδυμασία αυτή αποτελείτο από το κυρίως ένδυμα, τη ζώνη, το μαφόριο και τα σανδάλια, ενώ στα μαλλιά υπήρχε κεκρύφαλος. Το μαφόριο παραλλασσόταν μόνο ως πέπλο της «πεποικιλμένης βασίλισσας» όπου στην άκρη του σχηματιζόνταν ποικίλοι «κρώβυλοι» και χρυσοί «θύσανοι», ενώ η ζώνη διακρινόταν σε συγκεκριμένους εικονογραφικούς τύπους. Σ' αυτές τις απεικονίσεις παρατηρήθηκε εμπλουτισμός της βασικής ενδυμασίας με εγχείριο στολισμένο αρκετές φορές με σταυρό που κρατούσε στο χέρι ή έφερε στη ζώνη και με ωράριο-λάρω που εικονιζόταν διακριτικά στον τράχηλο κάτω από το μαφόριο. Το ωράριο ως λάρωσ παρουσίαζε ομοιότητες με την ενδυμασία των ευγενών της Βυζαντινής αυτοκρατορίας ιδιαίτερα στις παραστάσεις της ως Βασίλισσας και το εγχείριο θύμιζε τη διακονία των ειδικά αφιερωμένων στο Θεό. Σε παλαιές απεικονίσεις διακόνων υπάρχει εξέλιξη του εγχειρίου σε ωράριο και ήδη από τα μέσα του 4ου αι. φοριόταν από τον αριστερό ώμο με τα δύο του άκρα να κατέρχονται εμπρός και πίσω σε ίση απόσταση. Στην εκκλησιαστική παράδοση (Αποστολικές Διαταγές) μαρτυρείται ο ίδιος τρόπος εκφοράς του ωραρίου και από τις διακόνισσες παρθένους.

Μέχρι στιγμής δεν είχε γίνει καμία καταγραφή των σχετικών εικόνων ούτε κάποια εκκλησιαστική προσέγγιση των ειδικών αυτών χαρακτηριστικών ένδυσης της Θεοτόκου ενώ οι διάφορες ερμηνείες είχαν παραμείνει μόνο στο να τα διαπιστώνουν ή να τα αναγάγουν σε απλά εξαρτήματα ένδυσης.

Θέση της παρούσας ανακοίνωσης αποτελεί ότι το ωράριο και το εγχείριο στην ενδυμασία της Θεοτόκου προβάλλουν ως διακριτικά του συγκεκριμένου διακονικού της ρόλου και οι εικονογράφοι των εικόνων αυτών πιθανόν αυτό ακριβώς επεδίωκαν να υπογραμμίσουν.

Η πρόταση αυτή σχετίζεται άμεσα με κείμενα του Αγ. Ι. Χρυσοστόμου (η Θεοτόκος καταξιώνεται... γενέσθαι διάκονος και υπηρετήσασθαι τη θεία γεννήσει Του), του Ιερού Φωτίου (του μυστηρίου γίνεται διάκονος, ως τη μόνη αξία Μήτηρ γενέσθαι Θεού ...) και άλλων Πατέρων της Εκκλησίας (Ι. Δαμασκηνού, Συμεών του νέου θεολόγου, Γρ. Παλαμά, Ν. Καβάσιλα κ. ά.) καθώς επίσης και με λατρευτικά κείμενα της Εκκλησίας (Χαίρε τροφή του μάννα διάδοχε, Χαίρε τρυφής αγίας διάκονε κλπ.).

ΣΩΤΗΡΗΣ ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ

Ο ΓΛΥΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΑΝΔΡΟΜΟΝΑΣΤΗΡΟΥ ΜΕΣΣΗΝΙΑΣ

Στη Μονή Μεταμορφώσεως Σωτήρος γνωστή ως Ανδρομονάστηρο Μεσσηνίας δημοσιευμένη παλαιότερα από τον Κ. Καλοκύρη βρίσκονται ορισμένα γλυπτά μέλη που ανήκουν γενικά στη μέση βυζαντινή εποχή. Πρόκειται για οκτώ τμήματα γλυπτού διακόσμου από υπόλευκο μάρμαρο συγγενή χρονολογικά μεταξύ τους:

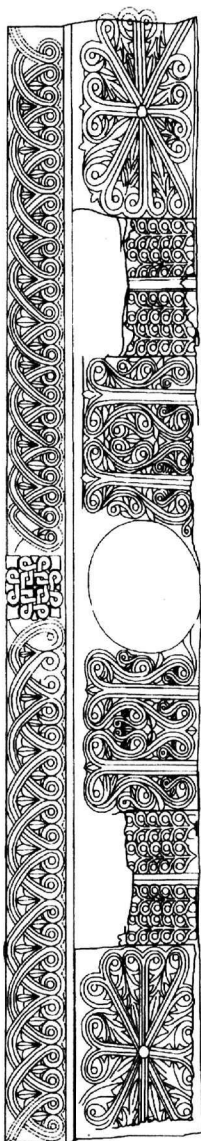
α. Τμήμα επιστυλίου τέμπλου (πιθανόν του ναού) εντοιχισμένο στο άνω μέρος του κτιστού, μεταγενέστερου σημερινού. Το κατώτερο και μεγαλύτερο τμήμα με συνολικό μήκος 1,70μ. αποτελείται από 11 διάχωρα. Στο κεντρικό βρίσκεται φυλλοφόρος σταυρός το κιβώριο του οποίου έχει αποτετημηθεί, εκατέρωθεν του οποίου αναπτύσσονται δυο διάχωρα με το θέμα του λημίσκου που σχηματίζεται από πλοχμό. Αυτά πλαισιώνονται με δυο διάχωρα των οποίων το θέμα έχει σχεδόν πλήρως καταστραφεί και ακολουθούν άλλα δυο με συμπλεκόμενες ταινίες. Αριστερά και δεξιά υπήρχαν δυο ανακαμπτόμενα φύλλα άκανθας αποτετημημένα, ενώ τα άκρα του μέλους κλείνουν δύο διάχωρα με τετραπλά καρδιόσχημα ανθέμια σε σχήμα σταυρού.

β. Τμήμα επιστυλίου τέμπλου εντοιχισμένο πάνω από το προηγούμενο με μήκος 1,55μ. Αποτελείται από μια μεγάλη σύνθεση στο κέντρο και ανά δύο διάχωρα εκατέρωθεν. Η κεντρική σύνθεση φέρει στο κέντρο μετάλλιο (αγίου;) αποτετημημένο και εκατέρωθεν σύμπλεγμα φυλλοφόρων βλαστών που σχηματίζουν εσώκλειστα καρδιόσχημα ανθέμια. Εξω από αυτά υπάρχουν δυο διάχωρα με ανακαμπτόμενα φύλλα άκανθας που έχουν καταστραφεί και τέλος κλείνει με δυο συνθέσεις φυλλοφόρων βλαστών.

γ. Λοξότμητος κοσμήτης εντοιχισμένος στο άνω μέρος του μεταγενέστερου τέμπλου. Στο κέντρο έχει κόσμημα με συμπλεκόμενες ταινίες εκατέρωθεν του οποίου αναπτύσσονται σηρικά καρδιόσχημα ανθέμια.

δ. Επίθημα αμφικιονίσκου. Βρίσκεται εντοιχισμένο στη βάση του παραθύρου του ιερού. Κοσμείται με φύλλα άκανθας σε ανεστραμμένα καρδιόσχημα ανθέμια.

ε. Τμήμα επιστυλίου τέμπλου εντοιχισμένο στο τέμπλο του βορινού μεταγενέστερου παρεκκλησίου. Ιδίας διατομής με τα προηγούμενα, αποτελείται από



έξι διάχωρα στα οποία επαναλαμβάνονται τα διακοσμητικά θέματα των προηγούμενων μελών με άλλη σειρά.

στ. Τμήμα πεσίσκου τέμπλου εντοιχισμένου στα δεξιά του παραπάνω μέλους. Κοσμείται με συμπλεκόμενο φυλλοφόρο βλαστό ανάμεσα σε φαρδιά βεργία.

ζ. Τμήμα επιστυλίου τέμπλου εντοιχισμένο στην άκρη δεξιά στον ίδιο χώρο. Αποτελείται από τρία διάχωρα που κοσμούνται με σταυρό μέσα σε κυκλικό πλαίσιο, συμπλεκόμενες ταινίες και βλαστούς σε χιαστί σύνθεση.

η. Επίθημα αμφικιονίσκου κοσμημένο με θέμα καρδιόσχημων ανθεμίων, παρόμοιο με το παραπάνω, εντοιχισμένο στο τέμπλο του παρεκκλησίου.

Τα σπαράγματα αυτά αποτελούν ένα ενδιαφέρον γλυπτό σύνολο το οποίο μπορεί με ευκολία να χρονολογηθεί στον πρώιμο 12^ο αιώνα. Παρουσιάζει ομοιότητες με το τέμπλο του γειτονικού ναού της Σαμαρίνας. Εντύπωση προκαλούν η πυκνότητα και κρυστάλλινη καθαρότητα του σχεδίου και η μεγάλη πρωτοτυπία των θεμάτων χαρακτηριστικό του 12^{ου} αιώνα. Η έλλειψη διπλεπίεδων θεμάτων μπορεί να οφείλεται στο γεγονός ότι όλα τα προεξέχοντα στοιχεία είναι αποτεμημένα.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Η ΚΤΙΤΟΡΙΚΗ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΠΑΝΤΑΝΑΣΣΗΣ ΦΙΛΙΠΠΙΑΔΟΣ

Ἡ ἀνασκαφὴ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντανάσσης Φιλιππιάδος, τοῦ μεγαλυτέρου πιθανότατα ὑστεροβυζαντινοῦ ναοῦ τῆς Ἑλλάδος, ἔχει κατὰ καιροὺς ἀποδώσει πλῆθος σπαραγμάτων τοιχογραφιῶν. Τελευταίως ἔγινε ἡ ἀνασύνθεση στὴν Διευθунση Συντηρήσεως Ἀρχαιοτήτων τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ μεγάλης τοιχογραφίας ποὺ βρισκόταν στὴν ΝΔ γωνία τοῦ περιστάου καὶ παριστάνει τὸ ζεῦγος τῶν κτιόρων μὲ τὰ παιδιά τους, τοὺς ὁποίους στέφει ἡ στηθαία Θεοτόκος καὶ εὐλογεῖ ὁ Χριστὸς ποὺ κρατεῖ στὴν ἀγκαλιά της. Ἀπὸ τὴς ἐπιγραφῆς προκύπτει ὅτι κτίτορες εἶναι ὁ δεσπότης τῆς Ἠπείρου Νικηφόρος ὁ Α΄ (1267-1296) καὶ ἡ σύζυγός του Ἄννα Παλαιολογίνα, ἀνεψιὰ τοῦ Μιχαὴλ Η΄ τοῦ Παλαιολόγου. Ἐπιβεβαιώνεται ἔτσι ἡ ἄποψη ποὺ ἔχω ἀπὸ ἐτῶν ὑποστηρίζω, ὅτι τὸ περίστω τῆς Παντανάσσης ἀνηγέρθη ἐπὶ Νικηφόρου τοῦ Α΄. Ἡ τοιχογραφία παρουσιάζει δυστυχῶς πολλὰ κενά. Τὴν συμπλήρωση καὶ τὸν σχολιασμό μιᾶς ὀκτάστιχης ἐπιγραφῆς ποὺ ἀπλώνεται μεταξὺ τῶν κτιόρων καὶ δεξιὰ τῆς βασιλίσεως ἔχει ἀναλάβει ὁ συνεργάτης τῆς ἀνασκαφῆς Καθηγητὴς κ. Γεώργιος Βελένης.

Παραστάσεις ἡγεμόνων μὲ τὴν οἰκογένειά τους, τοὺς ὁποίους εὐλογεῖ συχνὰ ὁ Χριστὸς ἢ ἡ Θεοτόκος, ἀπαντοῦν τόσο σὲ τοιχογραφίες, ἰδίως στὸν νάρθηκα ναῶν, ὅσο καὶ σὲ χειρόγραφα. Περιορίζομαι νὰ ἀναφέρω τὴς περίπου σύγχρονες τοιχογραφίες τῆς τράπεζας τῆς Μονῆς Περιβλέπτου στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς τῆς Ἀπολλωνίας στὴν Ἀλβανία μὲ τὸν Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγο καὶ τὴν οἰκογένειά του.

Ἡ συντήρηση τῆς τοιχογραφίας ἔγινε ἀπὸ συνεργεῖο τῆς Διευθύνσεως Συντηρήσεως Ἀρχαιοτήτων τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ ὑπὸ τὸν συντηρητὴ κ. Ἰάκωβο Μιχαηλίδη, ποὺ περιελάμβανε τοὺς ὠρομίσθιους συντηρητὲς Μιχάλη Μιχαηλίδη, Εἰρήνη Σάββου, Εἰρήνη Σιμιγδαλᾶ καὶ Μαρία Πετρίτου.

ΕΛΛΗ ΓΚΑΛΑ – ΓΕΩΡΓΙΑ

Ο ΘΕΣΜΟΣ ΤΗΣ «ΕΜΦΥΤΕΥΣΗΣ» ΣΤΗΝ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΓΟΡΑ ΑΚΙΝΗΤΩΝ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ (13ος - 15ος ΑΙΩΝΑΣ)

Ο θεσμός της εμφύτευσης, που ίχνη του επιβιώνουν ακόμη ως σήμερα, ήταν εξαιρετικά διαδεδομένος την περίοδο που εξετάζουμε. Σύμφωνα με τον ορισμό του Αρμενόπουλου, η εμφύτευση ήταν μία νομική πράξη μεταξύ της εκποίησης και της ενοικίασης, που αφορούσε την παραχώρηση οικοπέδων ή κτισμάτων. Το ακίνητο έμενε για πολλά χρόνια, καμιά φορά και επ' άπειρον, στα χέρια του εμφυτευτή[□] παράλληλα όμως ο εμφυτευτής ποτέ δεν αποκτούσε την κυριότητα του ακινήτου, αλλά ήταν υποχρεωμένος να καταβάλλει στον ιδιοκτήτη το συμφωνημένο ετήσιο τέλος. Ειδικά για τα εκκλησιαστικά κτήματα ίσχυαν πολύ αυστηροί περιορισμοί.

Πλούσιες πληροφορίες για τον τρόπο εφαρμογής της εμφύτευσης στην πράξη, στην πόλη της Θεσσαλονίκης, μπορούμε να αντλήσουμε από διάφορα έγγραφα, που διασώζονται στα αρχεία των μονών του Αγίου όρους. Τα έγγραφα αφορούν κυρίως αγοραπωλησίες και δωρεές ακινήτων, τα οποία εντέλει κατέληξαν στην ιδιοκτησία των μονών.

Η πιο διαδεδομένη μορφή εμφύτευσης ήταν η παραχώρηση κενού οικοπέδου για την ανέγερση οικημάτων. Αρκετές φορές σε περίπτωση πώλησης του ακινήτου ο ιδιοκτήτης της γης εισέπραττε το 10% (το *δεκατημόριον*) του τιμήματος της αγοραπωλησίας. Από τη σκοπιά των εκκλησιαστικών ιδρυμάτων τα οφέλη της εμφύτευσης είναι προφανή. Τα ιδρύματα είχαν στην ιδιοκτησία τους μέσα στις πόλεις κενές εκτάσεις που αυξάνονταν συνεχώς, ενώ δεν υπήρχε η δυνατότητα ή ίσως δεν ήταν αποδοτικό να καλλιεργούνται όλες. Με την παραχώρηση των οικοπέδων με εμφύτευση, εισέπρατταν ένα ετήσιο ενοίκιο εξασφαλίζοντας ένα μικρό έστω έσοδο, καθώς επίσης και ποσοστά σε περιπτώσεις μεταβιβάσεων των σπιτιών που είχαν κτιστεί. Τέλος, είχαν το μεγάλο πλεονέκτημα ότι δεν αποξενώνονταν οριστικά από την ιδιοκτησία τους.

Πέρα όμως από τα πλεονεκτήματα που είχαν οι ίδιες οι μονές, υπήρχαν σημαντικά επακόλουθα για την ίδια τη ζωή της πόλης. Κομμάτια γης, πολλές φορές σε ζωτικά σημεία μέσα στη Θεσσαλονίκη, επανεπένδυνονταν στον αστικό ιστό βρίσκοντας έτσι τη φυσική λειτουργία τους.

Με την απόφασή του να παραχωρήσει ένα τμήμα της γης που του ανήκε, το μοναστήρι πραγματοποιούσε μία παρέμβαση, μικρότερης ή μεγαλύτερης κλίμακας, ανάλογα με το μέγεθος της έκτασης, στην ίδια την πολεοδομική εξέλιξη της πόλης, επηρεάζοντας έτσι την πυκνότητα και τη σύσταση του πληθυσμού μιας συνοικίας. Ταυτόχρονα, η παραχώρηση αστικών οικοπέδων με εμφύτευση είχε ως επακόλουθο τη διευκόλυνση της οικοδομικής δραστηριότητας γιατί μείωνε αισθητά το κόστος ανέγερσης ενός σπιτιού. Πράγματι, ο εμφυτευτής απαλλασσόταν από τη δαπάνη για την αγορά οικοπέδου, η οποία επιβάρυνε σημαντικά το συνολικό κόστος κατασκευής κατοικίας. Έτσι γινόταν ευκολότερη η απόκτηση στέγης, ακόμη και για ανθρώπους με ελάχιστα εισοδήματα, με αποτέλεσμα την εκτόνωση κοινωνικών πιέσεων που σε αντίθετη περίπτωση θα προέκυπταν, και την παράλληλη αύξηση της απασχόλησης των εργαζομένων σε οικοδομικά επαγγέλματα. Συχνά συναντούμε και το αντίστροφο φαινόμενο: Η μονή, όταν το επιτρέψουν οι οικονομικές συνθήκες, αγοράζει πάλι τις κατοικίες που εντωμεταξύ έχουν δημιουργηθεί και επεκτείνεται μέσα στην πόλη.

Μία επίσης διαδεδομένη μορφή εμφύτευσης ήταν η παραχώρηση ήδη κτισμένων οικημάτων, κατοικιών ή εργαστηρίων - καταστημάτων, συνήθως σε εμπορικές περιοχές της Θεσσαλονίκης. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο θεσμός της εμφύτευσης λειτουργούσε παράλληλα με αυτόν του ενοικίου. Με την εμφύτευση ο ιδιοκτήτης δεν είχε βέβαια την ευχέρεια να αναπροσαρμόζει το τμήμα αποφεύγοντας τις συνέπειες των υποτιμήσεων του νομίσματος που δεν ήταν ασυνήθιστο φαινόμενο την εποχή αυτή, επιτύχανε, όμως, ταυτόχρονα με την παραχώρηση και τη συντήρηση των οικημάτων, αφού απαράβατος όρος, ώστε να είναι νόμιμη η πράξη της εμφύτευσης και να έχει διάρκεια, ήταν η *βελτίωση* του παραχωρούμενου ακινήτου. Επίσης, με την επιλογή ενός φερέγγυου προσώπου, εξασφαλιζονταν ένα σταθερό ετήσιο εισόδημα, ανεξάρτητα από τις επικρατούσες συνθήκες, καθώς και η αποφυγή της συχνής και κάποτε εναγωνίας αναζήτησης ενός ενοικιαστή.

Κατά συνέπεια ο θεσμός της εμφύτευσης είναι μία παράμετρος που πρέπει απαραίτητα να ληφθεί υπόψη στην προσπάθεια κατανόησης του τρόπου με τον οποίο λειτουργούσε η αγορά των ακινήτων και αναπτυσσόταν η οικοδομική δραστηριότητα στη Θεσσαλονίκη, στα δύσκολα και περιπετειώδη χρόνια πριν από την οριστική άλυσή της από τους Τούρκους.

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΔΗΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ**ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΤΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΤΩΝ ΚΟΜΝΗΝΩΝ
ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΧΟΡΗΓΙΑ**

Η ανακοίνωση διερευνά το ρόλο που διαδραμάτισαν οι γυναίκες της αυτοκρατορικής οικογένειας των Κομνηνών στον τομέα της θρησκευτικής χορηγίας. Οι σωζόμενες πηγές, αν και αποσπασματικές, μαρτυρούν ότι οι γυναίκες αυτές ανέλαβαν πρωτοβουλίες ίδρυσης και ανακαίνισης θρησκευτικών ιδρυμάτων, προέβησαν σε δωρεές χρημάτων και ακίνητης περιουσίας σε μοναστήρια για τη συντήρησή τους, παρείχαν προνόμια σε κληρικούς προκειμένου να ιδρύσουν μονές, προσέφεραν αντικείμενα εκκλησιαστικής χρήσης ως δώρα σε εκκλησίες. Τις πρωτοβουλίες τους μαρτυρούν ιστοριογραφικά κείμενα, χρονογραφίες, νομικά έγγραφα, μοναστηριακά τυπικά, αφιερωματικές επιγραφές και επιγράμματα. Η μελέτη των διαφορετικών μορφών θρησκευτικής χορηγίας στις οποίες ενεπλάκησαν ενεργά οι γυναίκες της αυτοκρατορικής οικογένειας των Κομνηνών μας οδηγεί σε ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις τόσο για τα κίνητρα που υπαγόρευαν τη δράση τους όσο και για τις διάφορες πτυχές της χορηγικής τους δραστηριότητας.

ΜΑΡΙΑ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ**ΤΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΑ ΠΡΩΤΟΓΡΑΜΜΑΤΑ
ΤΟΥ ΚΩΔ. PARIS. GR. 41**

Ο κώδικας Paris. gr. 41 είναι ένα από τα λιγότερο γνωστά εικονογραφημένα βυζαντινά ψαλτήρια που σώζονται έως τις μέρες μας. Κατά πάσα πιθανότητα, παρήχθη το δωδέκατο αιώνα σε μία ελληνόφωνη κοινότητα της Ιταλίας. Πρόκειται για ένα χειρόγραφο μικρών διαστάσεων (περίπου 9,8x9,7 εκατοστά, 190 φύλλα). Η διακόσμησή του αποτελείται από ένα επίτιτλο με σχηματοποιημένα φυτικά μοτίβα στην αρχή των ψαλμών και πολυάριθμα πρωτογράμματα στη συνέχεια, άλλοτε διακοσμημένα με φυτικά ή γεωμετρικά μοτίβα και άλλοτε ιστορημένα με μορφές ζώων ή ανθρώπων.

Ορισμένα από τα ιστορημένα πρωτογράμματα του κώδικα παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς φαίνεται ότι όχι μόνο εικονογραφούν, αλλά και σχολιάζουν τους ψαλμούς που εισάγουν. Τα λίγα παραδείγματα που θα σχολιασθούν δείχνουν πως ο μικρογράφος (που πιθανώς ήταν και ο γραφέας του χειρογράφου) επέδειξε ευρηματικότητα και φιλοτέχνησε εύστοχα εικαστικά σχόλια, που συχνά αντανακλούν απόψεις του περιβάλλοντός του για διάφορα κοινωνικά και ηθικά ζητήματα. Τα παραδείγματα αυτά ενισχύουν την άποψη παλαιότερων και νεότερων ερευνητών (π.χ. A. Grabar και K. Krause), σύμφωνα με την οποία τα ιστορημένα πρωτογράμματα των βυζαντινών χειρογράφων έχουν συχνά ερμηνευτικό χαρακτήρα. Η παρουσία πρωτότυπων ερμηνευτικών πρωτογραμμάτων στον κώδικα Paris. gr. 41 δείχνει πόσο ζωντανή ήταν αυτή η παράδοση εικαστικού σχολιασμού, αλλά και πόσο σημαντικό ρόλο έπαιζε το Βιβλίο των ψαλμών στην ανάπτυξη μίας γόνιμης εικαστικής παραγωγής, εξαιτίας της ιδιαίτερης θέσης που το κείμενο αυτό κατείχε στο χριστιανικό κόσμο του μεσαίωνα.

ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ ΖΑΡΡΑΣ

ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΑ. Ο ΑΝΑΣΤΑΣΙΜΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΣΤΟ ΝΑΟ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ ΣΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ.

Ο Νικόλαος Μεσαρίτης στην *έκφραση* για το ναό των Αγίων Αποστόλων στην Κωνσταντινούπολη, η οποία χρονολογείται περί το 1200, περιγράφει οκτώ σκηνές από τα γεγονότα μετά την Ανάσταση του Κυρίου. Ο αναστάσιμος κύκλος εικονιζόταν στην ανατολική, τη νότια και τη δυτική κεραία του σταυρού και οι σκηνές είχαν την ακόλουθη διάταξη: οι μυροφόρες στον τάφο, η εμφάνιση του Χριστού στις μυροφόρες, η αναγγελία της Ανάστασης στους μαθητές, η εμφάνιση στο όρος της Γαλιλαίας, η αναγγελία της Ανάστασης από τους μαθητές στο Θωμά, η Ψηλάφηση, η εμφάνιση του Χριστού στην Τιβεριάδα και το γεύμα που ακολούθησε.

Το 10^ο αιώνα ο Κωνσταντίνος Ρόδιος θα περιγράφει το ναό των Αγίων Αποστόλων, αλλά δεν αναφέρει καμία από τις παραπάνω σκηνές. Επομένως ο αναστάσιμος κύκλος θα πρέπει χρονολογικά να τοποθετηθεί μετά το 10^ο αιώνα και πριν το 1200, που γράφτηκε η *έκφραση*.

Στην παρούσα ανακοίνωση, με βάση το κείμενο του Μεσαρίτη, γίνεται προσπάθεια να ανασυσταθεί η εικονογραφία ορισμένων από τις σκηνές του κύκλου. Για το σκοπό αυτό ως συγκριτικό υλικό χρησιμοποιούνται έργα από τη μνημειακή ζωγραφική και τα εικονογραφημένα χειρόγραφα της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου. Διαπιστώνεται ότι ορισμένες σκηνές, όπως για παράδειγμα η εμφάνιση του Χριστού στις μυροφόρες και η εμφάνιση στο όρος της Γαλιλαίας, ακολουθούν την καθιερωμένη εικονογραφία.

Η σκηνή της αναγγελίας της Ανάστασης στους μαθητές από τις μυροφόρες ακολουθεί το γενικό εικονογραφικό σχήμα της μεσοβυζαντινής περιόδου, αλλά από την περιγραφή του Μεσαρίτη προκύπτουν ομοιότητες σε σχέση με τον τρόπο απόδοσης του θέματος στην παλαιολόγεια εποχή. Το ίδιο συμβαίνει και με την αναγγελία της Ανάστασης στο Θωμά, που σώζεται μόνο στην Παναγία Γκουβερνιώτισσα στην Κρήτη. Από την περιγραφή της σκηνής στην *έκφραση* διαπιστώνονται σημαντικές εικονογραφικές ομοιότητες με την αντίστοιχη στο κρητικό μνημείο. Συνεπώς το εικονογραφικό αυτό θέμα δεν είναι δημιούργημα της παλαιολόγεια εποχής, όπως ίσως θα μπορούσε να υποθέσει κανείς στηριζόμενος στη μοναδική απεικόνισή του αυτή την εποχή, αλλά ανάγεται σε μεσοβυζαντινά πρότυπα.

Τα στοιχεία που μας προσφέρει η *έκφραση* ως προς τη διάταξη των μορφών, αλλά και εικονογραφικές λεπτομέρειες, που αποτυπώνουν χαρακτηριστικές κινήσεις και συναισθήματα, αποδεικνύουν ότι η περιγραφή των σκηνών από το Μεσαρίτη ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, όπως προκύπτει μέσα από τη σύγκρισή τους με τα σωζόμενα έργα.

Αν και τα στοιχεία που διαθέτουμε για την εξέλιξη του κύκλου αυτή την εποχή έχουν αποσπασματικό χαρακτήρα, εντούτοις η απεικόνιση εκτεταμένου αναστάσιμου κύκλου στους Αγίους Αποστόλους δεν είναι δύσκολο να εξηγηθεί, αν κρίνουμε από το γεγονός ότι στο Monreale ο αντίστοιχος κύκλος περιλαμβάνει τον ίδιο αριθμό σκηνών.

Θα μπορούσε επίσης να υποστηριχθεί ότι η απεικόνιση των αναστάσιμων επεισοδίων στους Αγίους Αποστόλους οφείλεται πιθανότατα και σε λειτουργικές επιδράσεις, καθώς τον 11^ο αιώνα έχει παγιωθεί η ανάγνωση των εωθινών (αναστάσιμων) ευαγγελικών περικοπών στην ακολουθία του όρθρου όχι μόνο κατά την περίοδο της Πεντηκοστής αλλά και κατά τη διάρκεια του εκκλησιαστικού έτους. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι, αν και στη διάταξη των σκηνών διατηρείται το γενικότερο πλαίσιο της ιστορικής αλληλουχίας των γεγονότων, διαπιστώνονται και λειτουργικές επιδράσεις, όπως στην περίπτωση του Α' και του Θ' εωθινού (Εμφάνιση του Χριστού στη Γαλιλαία – Ψηλάφηση του Θωμά).

ΣΤΕΛΛΑ FRIGERIO-ZENIOY

“ΟΙ ΑΝΔΡΕΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΜΟΥ” : ΚΟΜΜΩΣΗ ΚΑΙ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ ΣΑΝ ΙΣΤΟΡΙΚΟ
ΔΕΔΟΜΕΝΟ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ

Παραφράζοντας τον τίτλο της Λένας Διβάνη, σας προτείνω μια παρένθεση στο φετινό συμπόσιο, παρουσιάζοντάς σας μερικούς Κυπριώτες του 16ου αιώνα.

Η συστηματική μελέτη της ενδυμασίας σε εικόνες και τοιχογραφίες της Κύπρου έχει δείξει την σημασία της μόδας σε διάφορους τομείς. Πρώτα επιβεβαιώνει την στενή παρακολούθηση από τους Κυπριώτες των εξελίξεων της μόδας στην Ιταλία. Εξελίσσει τις οποίες υιοθετούν και που βρίσκουμε ήδη στο πρώτο χρονολογημένο έργο του 16ου αιώνα, στις τοιχογραφίες του 1514, στην εκκλησία της Θεοτόκου/Αρχαγγέλου στη Γαλάτα.

Έχοντας χαράξει την εξέλιξη της ενδυμασίας μέσα από τα χρονολογημένα έργα, θέτουμε τη βάση για την χρονολόγηση, σε σχετικά περιορισμένα πλαίσια, έργων που δεν φέρουν ημερομηνία, βασιζόμενοι στα νεώτερα στοιχεία. Στην παρουσίαση αυτή θα περιοριστούμε στην εξέλιξη της κόμμωσης και γενιάδας, καθώς και της λαϊμόκομης/γιακά.

Το 1514 ο Πόλο Ζαχαρία έχει τα μαλλιά κομμένα θα λέγαμε στρογγυλά, χτενισμένα προς τα πίσω, να φτάνουν σχεδόν στον ώμο, καλύπτοντας τ' αυτιά. Η γενιάδα του είναι κοντή και στρογγυλή. Η γενιάδα ξεφεύγει από τις συνήθειες της Δύσης, όπου οι περισσότεροι άνδρες ξυρίζουν τα γένια.

Η baretta του μαύρη, όπως και η ενδυμασία του, του καλύπτει εν μέρει το μέτωπο. Στη Βενετία το μαύρο στους άνδρες δεν υποδηλώνει πένθος. Ανταποκρίνεται απλά στους νόμους που διέπουν την ανδρική ενδυμασία. Οι νόμοι αυτοί, παρ' όλο που δεν αφορούν την κυπριακή κοινωνία, επηρεάζουν την μόδα στο νησί, αφού οι Κυπριώτες αντιγράφουν ιταλικά μοντέλα.

Η γενιάδα συνεχίζει να είναι κοντή και στρογγυλή, ενώ τα μαλλιά θα κοπούν τετράγωνα στους ώμους: μεταξύ άλλων ο Κωνσταντίνος Μαρδάκης στην Αγία Χριστίνη (Ασκάς) το 1518, ο Βαύας σε εικόνα του 1529, οι δωρητές σε εικόνα της Βαϊοφόρου του 1546 (Ίδρυμα Μακαρίου Γ'). Οι δωρητές χωρίς καπέλο αφήνουν να φανεί η χωρίστρα τους.

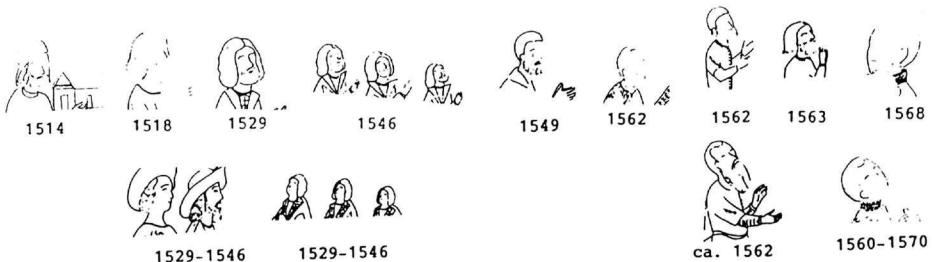
Ο Πέτρος, σε εικόνα του 1536 (εκκλησία Παναγίας Χρυσελέουσας στην Έμπα), παρουσιάζεται με μαλλιά πιο κοντά από τους πιο πάνω δωρητές, διατηρεί τη χωρίστρα, και τα χτενίζει πίσω από το αυτί. Το ίδιο και ο Ιάκωβος στην εικόνα της Παναγίας από τον Άγιο Δομέτιο του 1545, ο οποίος όμως έχει καταργήσει τη χωρίστρα. Η γενιάδα του αλλάζει επίσης όψη, γίνεται μυτερή και διχλωτή. Από δω και μπρος τα μαλλιά παραμένουν κοντά, αφήνοντας το αυτί ελεύθερο, π.χ. ο Ματέο Παλεολόγος στην εικόνα του Χριστού του 1549 από τη Μαλούντα (Ίδρυμα Μακαρίου Γ'), ο Βασίλειος στην εικόνα του Χριστού του 1562 από τη Θελέτρα (Βυζαντινό Μουσείο, Πάφου), και με ακόμα πιο κοντά μαλλιά και γένια ο Φώτιος Βορέσκος στην εικόνα του Προδρόμου του 1568 (μονή Παναγίας Αμρούς, Άψιου). Δεν σημαίνει βέβαια ότι η καινούργια κόμμωση έχει όλως διόλου

αντικαταστήσει την παλαιά, αφού ο Μένικος Πελεκάνος εμφανίζεται το 1563 με τα μαλλιά του να θυμίζουν περισσότερο τον Κωνσταντίνο Μαρδάκη του 1518, παρ' όλο που είναι πιο κοντά και μοιάζουν ν' ανεμίζουν προς τα πίσω.

Ο Μένικος φορά όμως κάτι καινούργιο που δεν είδαμε ξανά: ένα γιακαδάκι. Οι δωρητές μέχρι τώρα έχουν τη λαιμόκοψη στρογγυλή, από την οποία εξέχει η λαιμόκοψη, επίσης στρογγυλή, του άσπρου ποκαμίσου. Αυτή ή είναι απλή (Πόλο Ζαχαρίας), ή είναι ψηλή με κέντημα στην άκρη (δωρητές της Βαϊοφόρου, Ιάκωβος). Ο γιακάς του Μένικου είναι μυτερός, με το ίδιο κέντημα στην άκρη, την "πιπίλλα" των επόμενων αιώνων - είναι πάντα ο γιακάς του ποκαμίσου.

Στην εικόνα του Προδρόμου ο γιακάς πέρνει άλλες διαστάσεις: ο Φώτιος φορά ψηλό γιακά καλυμμένο με διαφανές ύφασμα, του οποίου το κέντημα έχει αποδοθεί με ιδιαίτερη φροντίδα από τον ανώνυμο ζωγράφο.

Με βάση τα πιο πάνω μνημεία και παρατηρήσεις μπορούμε να χρονολογήσουμε τις απεικονίσεις των δωρητών στις εικόνες του αγίου Νικολάου και Χριστού (και οι δύο από την εκκλησία της Χρυσαιλιώτισσας στη Λευκωσία, σήμερα στο Ίδρυμα Μακαρίου Γ'), μεταξύ του 1529-1546, ενώ ο δωρητής της εικόνας του Αρχαγγέλου στη Γαλάτα, θα πρέπει να χρονολογηθεί στη δεκαετία του 1560. Οι χρονολογήσεις αυτές θα πρέπει εξακριβωθούν και με άλλα δεδομένα των ενδυμασιών, όπως π.χ. τα μανίκια, τα οποία λαμβάνουμε επίσης υπ' όψη στη μελέτη. Ένα μόνο παράδειγμα, το μανίκι του δωρητή στην εικόνα του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου του 1562 (σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Πάφου) και του Δημήτρη δε Κόρο στην Παναγία Ποδύθου στη Γαλάτα. Το εξωτερικό ένδυμα έχει μανίκι ως τον αγκώνα που το διασχίζει μια διαγώνιος, μάλλον άνοιγμα, με έξι κουμπιά στην εικόνα, τρία στην τοιχογραφία. Είναι ένα κοινό στοιχείο της ενδυμασίας των δύο δωρητών που, μαζί με άλλα στοιχεία που έχω δείξει αλλού, επιτρέπει την χρονολόγηση της τοιχογραφίας της Ποδύθου γύρω στο 1562.



ΤΡΙΑ ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΜΑΡΜΑΡΙΝΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΡΙΠΟΛΕΩΣ

Σχετικά με τα γλυπτά θραύσματα, χρονολογημένα από τον 6^ο μέχρι και τον 12^ο αιώνα, τα οποία βρέθηκαν στο χώρο της χριστιανικής Τεγέας-Νυκλίου, σήμερα τοποθετημένα στην αυλή του Αρχαιολογικού Μουσείου στην Τεγέα, έχει δημοσιεύσει ο Ορλάνδος (Α. Ορλάνδου, «Χριστιανικά μνημεία Τεγέας-Νικλίου», *ABME IB'* (1973) 82-125). Εκτός απ' αυτά, τα οποία έχει δημοσιεύσει ο Ορλάνδος ο καθηγητής Χ. Μπούρας αναφέρει ότι στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Τεγέας έχουν συγκεντρωθεί εκ περισυλλογής και ορισμένα αδημοσίευτα μεσοβυζαντινά γλυπτά μεταξύ των οποίων είναι τουλάχιστον επτά διάφορα θραύσματα, για τα οποία υποστηρίζει ότι ανήκουν σε τρία διαφορετικά προσκνητάρια του τέμπλου (Χ. Μπούρα-Λ. Μπούρα, *Η Ελλαδική ναοδομία κατά τον 12^ο αιώνα*, Αθήνα 2002, σσ. 314-315, εικ. 375.).

Από τα προαναφερθέντα γλυπτά θραύσματα εντοπίσαμε στην αυλή του Αρχαιολογικού μουσείου Τριπόλεως έξι γλυπτά τεμάχια, τα οποία ανήκαν σε τρία διαφορετικά πλαίσια. Στο πρώτο πλαίσιο, το οποίο είναι και το καλύτερα σωζόμενο και το οποίο μπορούμε να αποκαταστήσουμε εξολοκλήρου, ανήκουν τέσσερα τεμάχια. Από το δεύτερο πλαίσιο έχει σωθεί μόνο ένα μεγάλο θραύσμα του κεντρικού μέρους του τυμπάνου του πλαισίου, που επίσης είναι δυνατό να αποκατασταθεί. Από το τρίτο πλαίσιο έχει διατηρηθεί μόνο ένα τμήμα του αριστερού τόξου και έτσι το τύμπανο του πλαισίου δεν μπορούμε να το αποκαταστήσουμε εξ ολοκλήρου. Όλα τα γλυπτά θραύσματα είναι κατασκευασμένα από λευκό μάρμαρο και η εργασία του αναγλύφου είναι επιμελημένη.

Η εξέταση των μελών είναι δυνατό να οδηγήσει στις εξής διαπιστώσεις:

α) Με βάση τη θεματική και την τεχνοτροπική εξέταση τα γλυπτά μέλη μπορούν να χρονολογηθούν στον 12^ο αιώνα.

β) Ο ισχυρισμός του καθηγητή Χ. Μπούρα ότι τα προαναφερθέντα τεμάχια ανήκαν σε τρία διαφορετικά προσκνητάρια του τέμπλου δεν είναι δυνατόν να είναι ορθός, τουλάχιστον για τα πρώτα δύο πλαίσια, εξαιτίας των μεγάλων διαστάσεών τους (το πρώτο πλαίσιο έχει μήκος 1,82 μ και ύψος·0,95-96 μ και δεύτερο μήκ. 2,04 μ και ύψ. 1,02 μ).

γ) Το τρίτο θραύσμα μπορούσε να αποτελεί μέρος του προσκυνηταρίου του τέμπλου. Ο διάκοσμος και η εκτέλεσή του παρουσιάζει σαφή ομοιότητα με τα προσκυνητήρια από τα τέμπλα της Ζωοδόχου Πηγής στο Σάμαρι και της Μητροπόλεως (Αγίου Δημητρίου) του Μυστρά.

δ) Γενικά οι διαστάσεις των πρώτων δύο πλαισίων είναι αρκετά μεγάλες και δεν είμαστε βέβαιοι πού ήταν η αρχική τους θέση. Είναι πιθανόν ότι πρόκειται για πλαίσια εικόνων παρόμοια με εκείνα που βρίσκονται σήμερα στο βόρειο και το νότιο τοίχο στη μονή του Χριστού «Χώρα» στην Κωνσταντινούπολη. Παραδείγματα μεγάλων μαρμάρινων πλαισίων, τα οποία ανήκαν σε κιβώρια ή πλαισίωναν ορισμένες τοιχογραφίες, σώζονται και στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Κωνσταντινούπολης, κ.α.

ΙΩΑΝΝΗΣ Α. ΗΛΙΑΔΗΣ

(ΑΝΑ)ΧΡΟΝΟΛΟΓΩΝΤΑΣ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΪΤΑΛΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΔΩΔΕΚΑΟΡΤΟΥ ΣΤΟ ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ
ΣΤΑΥΡΟΥ ΣΤΟ ΠΕΛΕΝΔΡΙ ΛΕΜΕΣΟΥ.

Στα βόρεια της επαρχίας Λεμεσού σε υψόμετρο 880 μ. ευρίσκεται το χωριό Πελέντρι, σημαντικό φέουδο της Φραγκοκρατίας (1191-1489). Τον 14^ο αιώνα το φέουδο αυτό ανήκε στον Ιωάννη Λουζινιανό, πρίγκηπα της Αντιόχειας και μέλος της βασιλικής οικογένειας της Κύπρου. Το 1473 η τελευταία βασίλισσα της νήσου Αικατερίνη Κορνάρο (1472-1489) παραχώρησε το Πελέντρι στον Πέτρο Ντάβιλα, κοντόσταυλο της Κύπρου.

Ο ναός του Τιμίου Σταυρού, στα νοτιοανατολικά του Πελενδρίου, κατάγραφος με τοιχογραφίες από τον 12^ο μέχρι και τον 15^ο αιώνα, χρονολογείται με επιγραφή στην αψίδα του ιερού στο έτος 1178. Στο ακρωτηριασμένο ελλειπές στα δύο άκρα εικονοστάσιο του κεντρικού κλίτους του ναού ευρίσκονται σήμερα οκτώ εικόνες από τη σειρά του Δωδεκαόρτου που ανήκουν στην ιταλοβυζαντινή τεχνοτροπία. Πρόκειται για τις εικόνες της Γέννησης, της Υπαπαντής, της Βάπτισης, της Μεταμόρφωσης, της Εγέρσεως του Λαζάρου, της Βαϊοφόρου, της Σταύρωσης και της Ανάληψης. Η ζωγραφική επιφάνεια, διαστάσεων 40,9 X 29,6 εκ., απολήγει στο άνω τμήμα σε ημικυκλικό τόξο. Σκαφωτά είναι επίσης τα μικρά τρίγωνα που σχηματίζονται εκατέρωθεν του κάθε τόξου, τονίζοντας την τοξοειδή απόληξη των εικόνων.

Οι κυπροϊταλικές εικόνες του Δωδεκαόρτου του Τιμίου Σταυρού Πελενδρίου, σε μια εποχή με έντονο το φαινόμενο του συγκρητισμού και στην τέχνη, συγκεντρώνουν το ενδιαφέρον του κοινού και των ειδικών. Διακρίνονται από άρτια εικονογραφική οργάνωση καθώς και ζωντάνια και ελευθερία στη χρήση έντονων χρωμάτων, συχνά ξένων προς τη βυζαντινή παράδοση.

Τη βυζαντινή εικονογραφία που διέπει τη σύνθεση συμπληρώνουν κυρίως σε δευτερεύοντα σημεία των εικόνων έντονα δυτικά στοιχεία, που μαρτυρούν εκ μέρους του καλλιτέχνη καλή γνώση της ιταλικής ζωγραφικής.

Οι εικόνες αυτές παρουσιάζουν μεταξύ τους κοινά τεχνοτροπικά και εικονογραφικά χαρακτηριστικά, όπως το έντονα βραγχόδες έδαφος, τεμαχισμένο σε μικρές οριζόντιες πλάκες με προιονισμένες παρυφές, ακόμα και στην απόδοση των

λόφων. Οι λόφοι αποδίδονται συχνά με ψυχρά και θερμά χρώματα για να τονίσουν το προοπτικό βάθος, όπως στη Γέννηση, τη Βάπτιση και την Έγερση του Λαζάρου. Τα ραδινά οπωροφόρα δέντρα φορτωμένα με ώριμους καρπούς, που κοσμούν το βραχώδες τοπίο στη Γέννηση, την Έγερση του Λαζάρου και την Ανάληψη, αποτελούν ενδιαφέρον νεωτεριστικό στοιχείο. Ο συνδυασμός πολύχρωμου βραχώδους τοπίου με καρποφόρα δέντρα απαντάται κατά τα μέσα του 15^{ου} αιώνα στην Ιταλία σε έργα των Beato Angelico (περ. 1395-1455), Domenico Veneziano (περ.1410-1461), μα ιδιαίτερα στα έργα του Benozzo Gozzoli (1420-1497) και συγκεκριμένα στον κύκλο τοιχογραφιών με θέμα την Προσκύνηση των Μάγων στη Φλωρεντία (1459-60).

Οι εικόνες αυτές που στο παρελθόν έχουν χρονολογηθεί στον 14^ο αιώνα και άλλοτε στο 14^ο-15^ο αιώνα προτείνεται να αναχρονολογηθούν λόγω της σύνδεσής τους με την κυπριοιταλική ζωγραφική της Βενετοκρατίας στην Κύπρο (1489-1571).

Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΠΑΝΤΟΒΑΣΙΛΙΣΣΑΣ ΣΤΗΝ ΤΡΙΓΛΕΙΑ: ΤΥΠΟΛΟΓΙΚΕΣ ΕΠΙΣΗΜΑΝΣΕΙΣ

Ο ναός της Παντοβασιλίσσας, γνωστός στη βιβλιογραφία ως Kemerli Kilise, βρίσκεται στην κορυφή του λόφου, που υψώνεται στο βορειοανατολικό τμήμα της Τρίγλειας και, σύμφωνα με τις νεότερες απόψεις, χρονολογείται λίγο μετά το 1336. Πρόκειται για ένα σταυροειδή εγγεγραμμένο ναό με αρκετές ωστόσο ιδιοτυπίες, που προκάλεσαν παρερμηνείες στις προηγηθείσες προσπάθειες τυπολογικής του ένταξης. Στα δυτικά του κυρίως ναού προσκολλάται νάρθηκας πλήρως συνενωμένος με τον σταυρικό πυρήνα, ενώ ακόμη δυτικότερα υφίσταται νεωτερική προέκταση. Σε νεότερη επέμβαση οφείλεται και ο σημερινός τρούλος.

Τη δυσκολία της τυπολογικής ένταξης του μνημείου επέτεινε ίσως η παρουσία τρίτου ζεύγους κίωνων στο σημείο συνένωσης του κυρίως ναού με το νάρθηκα. Έτσι, το βιθυνικό παράδειγμα συνδέθηκε άστοχα με τα μνημεία του τύπου του Μυστρά, αφορμή, που σε συνδυασμό με την αποκάλυψη της εκκλησίας Ε των Σάρδεων, ώθησε τον H. Buchwald στη διατύπωση της άποψης ότι ο συνδυασμός τρίκλιτης βασιλικής στο ισόγειο και σταυροειδούς εγγεγραμμένου στον όροφο αποτελεί πρωτότυπη δημιουργία της αυτοκρατορίας της Νίκαιας.

Αδικαιολόγητη υπήρξε και η υπαγωγή της Παντοβασιλίσσας στον τύπο του απλού τετρακίονιου, μιας και τα ανατολικά γωνιακά διαμερίσματα διακρίνονται με σαφήνεια από τα παραβήματα. Με σαφήνεια διακρίνεται και η καμάρα του ανατολικού σταυρικού σκέλους από τη μεταβατική καμάρα, που καλύπτει το χώρο μπροστά από το τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού βήματος. Υπάρχουν, δηλαδή, όλα τα επιμέρους στοιχεία που υπαγορεύουν την υπαγωγή του μνημείου στην ομάδα των σύνθετων τετρακίωνων, με μία βασική διαφορά, ότι ο χώρος του ιερού βήματος διαμορφώνεται αισθητά περιορισμένος, σε σχέση με τις αποκρυσταλλωμένες κωνσταντινουπολικές εκδοχές του τύπου. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα υπάρχει μία επιπλέον σημαντική οικοδομική λεπτομέρεια, που χρήζει πρόσθετου σχολιασμού: οι χαμηλές τοξωτές δίοδοι επικοινωνίας του κυρίως ιερού βήματος με τα παραβήματα τοιχίστηκαν αμέσως μετά την αποπεράτωση του ναού και πριν την τοιχογράφισή του, όπως μαρτυρεί η παρουσία του συλλειτουργούντος ιεράρχη στο αποφραγμένο τμήμα του βόρειου ανοίγματος. Η συγκεκριμένη λεπτομέρεια καθιστά προβληματική τη θέση του τέμπλου. Αν δεχτούμε α priori ότι οι παράπλευροι του κυρίως ιερού βήματος χώροι επείχαν θέση πρόθεσης και διακονικού, τούτο σημαίνει ότι το τέμπλο θα πρέπει να ήταν στερεωμένο ανάμεσα στους ανατολικούς κίονες, οργάνωση που στερεί από το εκκλησίασμα ολόκληρο το χώρο του ανατολικού τμήματος του σταυρικού τετραγώνου. Αν πάλι το τέμπλο ήταν προσαρμοσμένο στο δυτικό πέρας των τοίχων που διαιρούν τους χώρους του ιερού βήματος, διαμόρφωση που δεν πρέπει να αποκλειστεί, τούτο σημαίνει ότι οι παράπλευροι του ιερού βήματος χώροι εξυπηρετούσαν διαφορετικές λειτουργικές ανάγκες. Κατά πάσα πιθανότητα επείχαν θέση παρεκκλησίων, περίπτωση που μαρτυρείται επιγραφικά σε ένα τουλάχιστον πρώιμο παράδειγμα σταυροειδούς εγγεγραμμένου, στο ναό της Παναγίας στον Ορχομένο Βοιωτίας.

Η συγκεκριμένη σπάνια λύση της βράχυνσης συνολικά του ιερού βήματος σε σύνθετους τετρακίονιους και της απουσίας διόδων επικοινωνίας του κεντρικού χώρου με τα παραβήματα, δεν είναι

άγνωστη στη βυζαντινή ναοδομία. Πρώτος ο Χ. Μπούρας επεσήμανε τη συγκεκριμένη ιδιότυπη διαμόρφωση στην περίπτωση του καθολικού της μονής Πετράκη Αθηνών, διατυπώνοντας την άποψη ότι το βυζαντινό τέμπλο θα ήταν στερεωμένο ανάμεσα στους ανατολικούς κίονες, όπως συμβαίνει και σήμερα. Παρόμοια διαμόρφωση ιερού βήματος εφαρμόζεται σε δύο ακόμη σύνθετους τετρακίονιους των Αθηνών, στην Αγία Αικατερίνη και στη Μεταμόρφωση Κοττάκη. Στην πρώτη περίπτωση έχει διανοιχτεί, πιθανότατα εκ των υστέρων, ένα χαμηλό θυραίο άνοιγμα στο βόρειο διαχωριστικό τοίχο του ιερού βήματος, μέσο του οποίου εξασφαλίζεται η επικοινωνία του κεντρικού χώρου με το παράπλευρο διαμέρισμα, που σήμερα χρησιμοποιείται ως πρόθεση. Η ίδια σπάνια διάρθρωση ιερού βήματος εφαρμοζόταν ενδεχομένως στην αρχική φάση του Αγίου Νικολάου Ραγκαβά, στην ίδια πόλη, που έχει ανεπανόρθωτα αλλοιωθεί από κακές επεμβάσεις κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα. Στη βιβλιογραφία αναφέρεται συχνά ως απλός τετρακίονιος, ωστόσο η σημερινή διαμόρφωση οφείλεται σε μετασκευή του ιερού βήματος στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, κατά την οποία καταστράφηκαν οι αρχικές αψίδες του μνημείου, προκειμένου να διευρυνθεί ο παράπλευρος δρόμος, ενώ καθαιρέθηκαν οι τοίχοι που διαφρούσαν τους χώρους του ιερού βήματος και κατασκευάστηκαν τα υφιστάμενα τόξα που συνδέουν τους ανατολικούς κίονες με τον ανατολικό τοίχο του ναού. Στην αρχική του φάση το ιερό βήμα του Αγίου Νικολάου θα πρέπει μάλλον να αποκατασταθεί, όπως στις περιπτώσεις των τριών προαναφερθέντων αθηναϊκών μνημείων, ενώ δεν μπορεί να αποκλειστεί και το ενδεχόμενο να επρόκειτο για ημισύνθετο τετρακίονιο σταυροειδή εγγεγραμμένο.

Τη συγκεκριμένη σπάνια παραλλαγή σταυροειδούς εγγεγραμμένου, στην οποία προσγράφεται και ο ναός της Παντοβασιλίσσας στην Τρίγλεια, θα μπορούσε να περιγράψει με ακρίβεια ο όρος «σύνθετος τετρακίονιος με συνεπτυγμένο ιερό βήμα», όρος που χρησιμοποιείται από καιρό στις πανεπιστημιακές σημειώσεις του καθηγητή Γ. Βελένη.

Σε ό,τι αφορά την προέλευση της ιδιότυπης αυτής λύσης, ένα κωνσταντινουπολιτικό παράδειγμα δίνει την απάντηση στο ερώτημα. Πρόκειται για το ναό του Αγίου Ιωάννη εν Τρούλλω, στην ίδια την Κωνσταντινούπολη, κτίσμα που παρουσιάζει ακριβώς την ίδια κάτοψη με το καθολικό της μονής Πετράκη. Παρόλο που αρκετοί ερευνητές το χρονολογούν στο 12^ο αιώνα, η καθαρότητα των εξωτερικών όψεων, σε συνδυασμό με τις αναλογίες του εφαρμοζόμενου στο μνημείο μικτού συστήματος τοιχοποιίας υπαγορεύουν, κατά την άποψή μας, προγενέστερη χρονολόγηση, ίσως και στο 10^ο αιώνα.

ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ ΦΛΩΡΑ - ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ ΣΤΑΥΡΟΣ

«ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΔΙΑΚΟΝΙΚΟΥ ΚΑΤΑ ΤΗ ΜΕΣΗ ΚΑΙ ΥΣΤΕΡΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟ»

Είναι γενικά παραδεκτό ότι η διαμόρφωση της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής συνδεόταν άμεσα με την εξέλιξη της θείας λειτουργίας. Η επίδραση της τελευταίας είναι ιδιαίτερα έντονη στην οργάνωση του ανατολικού τμήματος των βυζαντινών ναών, οι οποίοι μετά την Εικονομαχία περιλαμβάνουν στον αρχιτεκτονικό τους σχεδιασμό, τη διαμόρφωση δύο αφιδωτών χώρων που αναπτύσσονται εκατέρωθεν του Βήματος. Ο βόρειος χώρος της Πρόθεσης διαμορφώθηκε προκειμένου να εξυπηρετήσει άμεσα τις ανάγκες της θείας Λειτουργίας και ειδικότερα της Μεγάλης Εισόδου. Αντίθετα, το Διακονικό αποτέλεσε μια αρχιτεκτονική λύση που στόχευε στη δημιουργία του συμμετρικού προς την Πρόθεση χώρου, ο οποίος θα εξασφάλιζε την απαραίτητη αρμονία στη μορφή του ανατολικού τμήματος, ενώ συγχρόνως εξυπηρετούσε τις ανάγκες αποθήκευσης και φύλαξης βιβλίων, σκευών και γενικά του λειτουργικού εξοπλισμού των ναών.

Σε αντίθεση με την Πρόθεση, η οποία λόγω του ρόλου που διαδραμάτιζε στη θεία λειτουργία έπρεπε να συγκεντρώνει συγκεκριμένα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά, το Διακονικό ως χώρος ποικίλων χρήσεων, οι οποίες όμως δεν συνδέονταν άμεσα με τη λατρευτική πράξη, είχε τη δυνατότητα μιας αρκετά μεγάλης ευελιξίας στη διαμόρφωση της τυπολογίας και της μορφής του. Αυτό που διαπιστώνεται με βάση τα σωζόμενα παραδείγματα, είναι ότι ήδη από τη μέση, κυρίως όμως στην ύστερη βυζαντινή περίοδο, υπάρχει μια ποικιλία στους τρόπους διαμόρφωσης του νότιου χώρου του Βήματος, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις, το Διακονικό δεν υπάρχει καθόλου στο σχεδιασμό του ναού.

Ένας ικανός αριθμός παραδειγμάτων περιλαμβάνει βυζαντινούς ναούς όπου το Διακονικό δεν επικοινωνεί και με το Βήμα και με τον κυρίως ναό, αλλά βρίσκεται απομονωμένο σε σχέση με ένα από τα δύο μέρη του ναού. Στην πρώτη περίπτωση το Διακονικό χωρίζεται από τον κυρίως ναό με τοίχο, ο οποίος άλλοτε ανήκει στον αρχικό σχεδιασμό του ναού και άλλοτε σε μεταγενέστερη φάση. Επικοινωνεί μόνο με το Ιερό Βήμα μέσω τοξωτής διόδου, η οποία είναι εμφανώς στενότερη και χαμηλότερη από την αντίστοιχη της προθέσεως, ή μέσω θύρας. Η διαμόρφωση του χώρου με τέτοιο τρόπο ώστε να μην είναι προσιτός και προσπελάσιμος από το

εκκλησίασμα, παρά μόνο από τον κλήρο σε συνδυασμό με την προσπάθεια για επιπλέον προστασία του χώρου από κλοπή, οδηγεί στη σκέψη ότι πιθανότατα χρησιμοποιούνταν αυστηρά ως κλειστό σκευοφυλάκιο για την ασφαλέστερη φύλαξη πολύτιμων αντικειμένων.

Από την άλλη, σε κάποιες περιπτώσεις, έχει ενδιαφέρον να διαπιστώσει κανείς παραδείγματα βυζαντινών ναών όπου στη νότια πλευρά του Βήματος υψώνεται συμπαγής τοίχος, ο οποίος δεν διαθέτει άνοιγμα επικοινωνίας με το ανατολικό τμήμα του νότιου τμήματος του ναού. Με τον τρόπο αυτό το Διακονικό απομονώνεται τελείως από το υπόλοιπο Ιερό Βήμα και η πρόσβαση σ' αυτό γίνεται μόνο από τον κυρίως ναό.

Η μορφή του απομονωμένου από το Βήμα Διακονικού ποίκιλε ανάλογα με την παρουσία τέμπλου, το οποίο έκλεινε το χώρο από δυτικά εξασφαλίζοντας ελεγχόμενη πρόσβαση στο εσωτερικό του, ή την απουσία του, η οποία ουσιαστικά σήμαινε και τη μη ύπαρξη Διακονικού τουλάχιστον με την καθιερωμένη μορφή του κλειστού χώρου νότια του ναού. Από την άλλη, έχει ιδιαίτερη σημασία η διαμόρφωση του ανατολικού τοίχου του απομονωμένου Διακονικού ενιαίου ή με κόγχη στο κέντρο.

Οι χρήσεις του Διακονικού στην περίπτωση που αυτό ήταν απομονωμένο από το Βήμα δεν είναι εύκολο να προσδιοριστούν με ακρίβεια καθώς μπορούν να είναι πολλές και όχι εύκολα αναγνωρίσιμες. Ίσως η πιο διαδεδομένη να ήταν η «προσκυνηματική» χρήση του χώρου, η οποία εξασφαλίζεται με την παρουσία μιας λατρευτικής εικόνας στο εσωτερικό του, που θα μπορούσε να βρίσκεται τοποθετημένη στην κόγχη ή σε ένα φορητό προσκυνητάρι.

Σε κάθε περίπτωση, αυτό που διαπιστώνεται είναι μια ελευθερία στην αρχιτεκτονική διαμόρφωση του χώρου του Διακονικού ήδη από τη μέση βυζαντινή περίοδο, κυρίως όμως μετά το 13^ο αιώνα.. Η ποικιλία στους τύπους βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τις χρήσεις που φιλοξενούσε, οι οποίες οδήγησαν σε συγκεκριμένες αρχιτεκτονικές λύσεις που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

ΟΛΓΑ ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΟΥ

ΑΞΙΩΜΑΤΟΥΧΟΙ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΕΛΛΑΔΟΣ ΜΕ ΒΟΥΛΛΑ

(Η ΑΡΧΗ ΕΝΟΣ ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ)

Η οργάνωση της βυζαντινής αυτοκρατορίας σε θέματα, σε μεγάλες, δηλαδή, γεωγραφικές και διοικητικές ενότητες με επικεφαλής το στρατηγό, που ασκούσε τόσο τη στρατιωτική όσο και την πολιτική εξουσία, ήταν μία αλλαγή που σφράγισε το διοικητικό σύστημα του Ανατολικού Ρωμαϊκού Κράτους για πέντε σχεδόν αιώνες, από τη δεύτερη πεντηκονταετία του 7ου αιώνα (δημιουργία των πρώτων θεμάτων) μέχρι το τελευταίο τέταρτο του 12ου αιώνα (κατάρρευση της θεματικής διοίκησης). Η έλλειψη πηγών κατά την περίοδο που ακολουθεί τη δημιουργία των πρώτων θεμάτων θέτει σημαντικά εμπόδια στην έρευνα σε ότι αφορά τον ακριβή χρόνο δημιουργίας, τη σκοπιμότητα, τον κοινωνικό χαρακτήρα και την εξέλιξη της διοικητικής αυτής μεταρρύθμισης. Η γράφουσα προτείνει την αναψηλάφηση αυτών των ζητημάτων με τη βοήθεια της βυζαντινής σφραγιστικής. Ο συνεχώς αυξανόμενος αριθμός των δημοσιευμένων μολυβδοβούλλων, που είτε ανήκουν σε συλλογές (δημόσιες ή ιδιωτικές), είτε αποτελούν προϊόν ανασκαφής, επιβάλλει την προσέγγιση και παρουσίαση αυτού του τεράστιου υλικού με τρόπους που προβάλλουν και αξιοποιούν πλήρως τις δυνατότητές του ως μία από τις σημαντικότερες ιστορικές πηγές. Η παρουσίαση και μελέτη των σφραγίδων σύμφωνα με τις βασικές διοικητικές μονάδες της αυτοκρατορίας, τα θέματα, αποτελεί, κατά τη γνώμη μας, ένα πεδίο έρευνας που μπορεί να αποδώσει εξαιρετικά χρήσιμα αποτελέσματα, τόσο στον τομέα της προσωπογραφίας, της ιστορικής γεωγραφίας και της διοικητικής οργάνωσης του βυζαντινού κράτους, όσο και στον τομέα της βυζαντινής σφραγιστικής.

Η αρχή γίνεται με το θέμα Ελλάδα. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη μεθοδολογία που διέπει την επιλογή και οργάνωση του υλικού. Όλες οι σφραγίδες που αναφέρουν τη λέξη "Ελλάς (-δος)" εξετάζονται υπό το πρίσμα των κανόνων που έχουν θέσει οι πρόσφατες σιγγιλογραφικές μελέτες, ώστε να διασφαλισθεί η σωστή ανάγνωση των επιγραφών τους και κυρίως η, όσο το δυνατόν, ακριβέστερη χρονολόγησή τους. Το επεξεργασμένο αυτό υλικό εισάγεται στη συνέχεια σε μία Τράπεζα Δεδομένων με δεκαπέντε πεδία πληροφοριών που αφορούν την ίδια τη σφραγίδα (αριθμός εισαγωγής, περιγραφή εμπροσθοτύπου και οπισθοτύπου, διάμετρος, βάρος, προέλευση, σημερινή θέση, πρόσφατη δημοσίευση και χρονολόγηση) και τον κάτοχό της (όνομα, πατρώνυμο, τίτλοι, αξιώματα, τόπος άσκησης καθηκόντων). Το πιο σημαντικό πεδίο πληροφοριών είναι αυτό που δηλώνει τις "προσωπογραφικές μονάδες" του *corpus* των μολυβδοβούλλων του θέματος Ελλάδα, αφού σε πολλές περιπτώσεις ένας αξιωματούχος αντιπροσωπεύεται με περισσότερες από μία σφραγίδες, συχνά διαφορετικού τύπου και από διαφορετικά βουλλωτήρια. Αυτές οι "προσωπογραφικές μονάδες", με άλλα λόγια οι αξιωματούχοι του θέματος, παρουσιάζονται χρονολογικά (ανά αιώνα) και σύμφωνα με τον τομέα που υπηρέτησε ο καθένας. Οι κατάλογοι που προκύπτουν αποτελούν σημαντική συμβολή στην έρευνα της προσωπογραφίας του βυζαντινού κράτους, η οποία απολαμβάνει το έντονο ενδιαφέρον της διεθνούς επιστημονικής κοινότητας, όπως φαίνεται από τα τρέχοντα προγράμματα της Βρετανικής Ακαδημίας (*The Prosopography of the Byzantine World*) και της Ακαδημίας Επιστημών του Βρανδεβούργου (*Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit*). Οι προσωπογραφικοί αυτοί κατάλογοι επιτρέπουν επίσης παρατηρήσεις σχετικά με τη διαδοχή των αξιωματούχων (και κατ' επέκταση με την ακριβέστερη χρονολόγηση των σφραγίδων τους), ενώ παράλληλα διευκολύνουν την εξαγωγή συμπερασμάτων σε θέματα που αφορούν τη διοικητική δομή του θέματος, την πιθανή ταύτιση κατόχων μολυβδοβούλλων με αξιωματούχους του θέματος που αναφέρονται σε άλλες πηγές, τον τόπο δραστηριοποίησης των αξιωματούχων (όπως προκύπτει από τον τόπο εύρεσης των σφραγίδων), πιθανά δείγματα νεποτισμού στην ανάληψη αξιωμάτων, θρησκευτικές ή ιδεολογικές τάσεις (όπως αυτές αποτυπώνονται στην επιλογή των παραστάσεων ή των επιγραφών που φέρουν οι σφραγίδες), κλπ. Ένα ακόμα πλεονέκτημα στη χρήση μίας τέτοιας Τράπεζας Δεδομένων είναι ότι αυτή μπορεί να ενσωματώσει εύκολα ανάλογο υλικό που πιθανόν να εμφανιστεί στο μέλλον.

Η προσεκτική αναζήτηση του σχετικού υλικού σε δημοσιεύσεις συλλογών (δημόσιων και ιδιωτικών) και σε καταλόγους δημοπρασιών έχει σχεδόν ολοκληρωθεί. Η Τράπεζα Δεδομένων του σιγγιλογραφικού *corpus* του θέματος Ελλάδος απαριθμεί 230 μολυβδόβουλλα που χρονολογούνται από τον 7ο μέχρι το 13ο αιώνα (το ένα πέμπτο σχεδόν εξ αυτών είναι αδημοσίευτα ή χρήζουν αναδημοσίευσης). Ακριβώς χρονολογημένα είναι πέντε μόνο μολυβδόβουλλα: αυτό του Κωνσταντίνου, από επάρχων και γενικού κομμερκιαρίου της αποθήκης Ελλάδος (698/699) που βρίσκεται στο Βατικανό, και τέσσερα ακόμα (δύο στο Νομισματικό Μουσείο Αθηνών, ένα στο Ερμιτάζ και ένα στο Παρίσι) που αναφέρονται στα βασιλικά κομμέρκια Ελλάδος και χρονολογούνται στα έτη 738-9, 748-9, 707 και 730-741, αντίστοιχα.

Οι περισσότερες σφραγίδες αναφέρουν μόνο το θέμα Ελλάδος, σε αρκετές όμως (που χρονολογούνται μετά τον 11ο αιώνα) το θέμα Ελλάδος συνδυάζεται με αυτό της Πελοποννήσου. Σε λίγα πρωιμότερα παραδείγματα συναντούμε επίσης και ορισμένους πιο σπάνιους συνδυασμούς ανάμεσα στο θέμα Ελλάδος και σε περιοχές όπως η Σικελία, η Κεφαλληνία και η Κόρινθος, οι οποίοι αντανακλούν κάποια διοικητική ιδιαιτερότητα που χρειάζεται να ερευνηθεί περαιτέρω. Η προέλευση των σφραγίδων του *corpus*, που υποδεικνύει με ποιες περιοχές διατηρούσε άμεση επικοινωνία ο κάτοχός τους, παραμένει δυστυχώς στην πλειοψηφία τους άγνωστη, με εξαίρεση δεκαέξι μόνο περιπτώσεις που σύμφωνα με τον τόπο εύρεσής τους κατανέμονται ως εξής: Αθήνα (4), Θεσσαλονίκη (2), Λαμία (2), Σπάρτη (1), Κόρινθος (3), νησίδες Αργολικού κόλπου (2), Σερβία (περιοχή Srem) (1) και Βουλγαρία (περιοχή Burgas) (1).

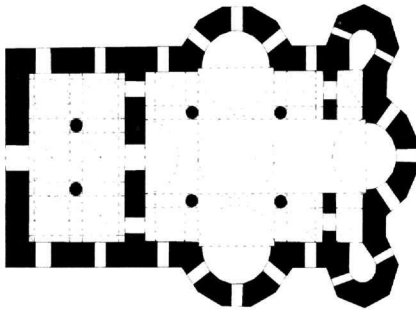
Σύμφωνα με τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας μέχρι τώρα, το σιγγιλογραφικό *corpus* του θέματος Ελλάδος περιλαμβάνει 150 περίπου αξιωματούχους. Ανάμεσά τους βρίσκονται αρκετά μέλη γνωστών οικογενειών, όπως οι Βοτανειάτες, οι Χοιροσφάκτες, οι Ερωτικοί, οι Ικανάτοι, οι Καματηροί, οι Φιλοκάληδες και οι Ξηροί. Στις πιο επιφανείς παρουσίες συγκαταλέγονται ο Νικηφόρος Βοτανειάτης, γαμπρός του Μανουήλ Κομνηνού (αδερφού του αυτοκράτορα Αλεξίου Α'), που υπήρξε σεβαστός και δούκας Ελλάδος, και ο Ευμάθιος Φιλοκάλης, μέγας δούκας και πραιτώρ Ελλάδος και Πελοποννήσου, που ταυτίζεται με έναν από τους ικανότερους στρατηγούς του Αλεξίου Α', ο οποίος διετέλεσε επίσης δούκας της Κύπρου (1092-1103, 1110-1118) και ήταν ο χορηγός των τοιχογραφιών του παρεκκλησίου της Αγίας Τριάδας στη Μονή του Κουτσοβέντη. Σχεδόν οι μισοί αξιωματούχοι ανήκουν στη δημόσια διοίκηση του θέματος Ελλάδος με θέσεις στις δικαστικές (κριτές, ασκηρτές, νοτάριοι, μυστογράφοι, κλπ.) ή στις οικονομικές υπηρεσίες (κομμερκιάριοι, διοικητές, επόπτες, κλπ.): το ένα τρίτο εξ αυτών υπηρέτησαν στις ένοπλες δυνάμεις (στρατηγοί, τουρμάρχηδες, δρουγγάριοι, δούκες, κλπ.) και μόνο δύο αντιπροσωπεύουν την εκκλησιαστική διοίκηση του θέματος. Αξίζει να σημειώσουμε ότι σύμφωνα με τη χρονολογική κατανομή των αξιωματούχων του θέματος Ελλάδος ανά αιώνα, οι στρατιωτικοί έχουν πιά έντονη παρουσία κατά την περίοδο από τον 7ο μέχρι τον 9ο αιώνα, ενώ ο αριθμός τους μειώνεται σημαντικά από τον 10ο αιώνα και μετά προς όφελος μίας ολοένα αυξανόμενης τάξης δημοσίων υπαλλήλων που φτάνει στο απόγειό της τον 11ο αιώνα.

Η έρευνα στο θέμα Ελλάδος αποτελεί το πρώτο στάδιο ενός ερευνητικού προγράμματος με τίτλο "Τα σιγγιλογραφικά *corpora* των θεμάτων Ελλάδος, Οψικίου και Αρμενιάκων", το οποίο υποστηρίζεται από το Ίδρυμα Alexander von Humboldt (Βόννη). Στο πλαίσιο αυτού του προγράμματος, η γράφουσα σκοπεύει να προσεγγίσει με την ίδια μεθοδολογία και τα άλλα δύο θέματα με απώτερο στόχο να αποσαφηνίσει τη δημιουργία, εξέλιξη και φυσιογνωμία τους, όχι μόνο μέσα από τη μεμονωμένη εξέταση του κάθε θέματος, αλλά κυρίως και από τη μεταξύ τους σύγκριση για να ελεγχθεί εάν, και σε ποιο βαθμό, ο γεωπολιτικός ή άλλοι παράγοντες επηρέασαν το μέγεθος και το χαρακτήρα των πολιτικών και στρατιωτικών τους δομών. Πιστεύουμε ότι η υιοθέτηση ανάλογων ερευνητικών προγραμμάτων και για τα υπόλοιπα θέματα του 7ου αιώνα (Ανατολικών, Καραβσιάνων, Θράκης, Σικελίας), καθώς και για τα μικρότερα που δημιουργήθηκαν αργότερα (Θρακησίων, Καππαδοκίας, Βουκελλαρίων, κλπ.), μπορεί να συνεισφέρει σημαντικά στην καλύτερη κατανόηση του διοικητικού λαβύρινθου του βυζαντινού κράτους.

ΙΩΑΝΝΑ ΚΑΡΑΝΗ

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΤΑΤΑΡΝΑΣ

Η Ιερά Μονή Τατάρνας, ήταν σημαντικό μοναστήρι της περιοχής των Αγράφων, κατά την διάρκεια της Τουρκοκρατίας. Το όνομα Τατάρνα κατά μία ετυμολογική εξήγηση σημαίνει «ο σήμερον κρατών». Η Μονή έχει συσχετιστεί με αξιόλογα πρόσωπα και σημαντικούς λόγιους από τον 16^ο μέχρι και τον 19^ο αιώνα. Ανάμεσά τους θα πρέπει να αναφέρουμε τον Αλέξανδρο Σκαρλάτο, που θεωρείται και ο κτήτοράς της, τον Επίσκοπο Λιτζάς και Αγράφων Λουκά, τον Μητροπολίτη Λαρίσης Διονύσιο τον Φιλόσοφο, τον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο «τον εξ απορρήτων» και τον γιο του Νικόλαο, τον Ευγένιο τον Αιτωλό και τον Αναστάσιο Γόρδιο, τον Καισάριο Δαπόντε, τον Κατσαντώνη και τον Καραϊσκάκη και πολλούς άλλους. Δυστυχώς, τόσο τα κτίσματα του μοναστηριού όσο και το καθολικό, καταστράφηκαν ολοκληρωτικά δύο φορές.



Κάτοψη Ιεράς Μονής Τατάρνας με βάση τα σχέδια του 1840 (Ανασχεδιάση Ι. Καρανή)

Η αρχική Μονή κατασκευάστηκε στα 1556 από τους ιερομονάχους Δαβίδ και Μεθόδιο και συνδέθηκε από την ίδρυσή της, με το Οικουμενικό Πατριαρχείο. Ο ναός υπέστη φθορές στον σεισμό του 1743, λεηλατήθηκε πολλές φορές από τουρκαλβανούς, κάηκε στα 1823, κατά την διάρκεια της επανάστασης και υπέστη κατολίπηση.

Η αδελφότητα, που συμμετείχε στην επανάσταση του 1821, επέστρεψε μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας στην Μονή και άρχισε τις προσπάθειες για την ανακατασκευή του ναού και του μοναστηριού. Με την συμβολή του βασιλέα Όθωνα, αποτυπώθηκε το παλαιό καθολικό από βαναρούς αρχιτέκτονες και εκπονήθηκαν τα σχέδια για την εκ νέου ανέγερσή του.

Στα 1841 ξανακτίστηκε ένα αντίγραφο του αρχικού ναού, σε διαφορετική όμως θέση. Δυστυχώς και ο ναός αυτός υπέστη φθορές εξ αιτίας του σεισμού στα 1915, ενώ ο σεισμός στα 1963 και οι κατολισθήσεις που ακολούθησαν τον κατάστρεψαν ολοκληρωτικά. Το μοναστήρι μετακινήθηκε εκ νέου και στεγάστηκε σε ένα σύγχρονο μοναστήρι στο οποίο συγκεντρώθηκαν όσα κινητά αντικείμενα και βιβλία διασώθηκαν και από την δεύτερη καταστροφή.

Τα σχέδια καθώς και η αλληλογραφία της διοίκησης και των μοναχών, που σώζονται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους, μας δίνουν την δυνατότητα να αναπαραστήσουμε σχεδιαστικά το αρχικό κτίσμα του 1556.

Ο Ναός ήταν σταυροειδής εγγεγραμμένος, τετράστυλος, πεντάτρουλος, αθωνικού τύπου, με ευρύχωρους χορούς. Τα γωνιακά διαμερίσματα στεγάζονταν με σταυροθόλια. Ο κεντρικός τρούλος, ήταν δωδεκάπλευρος, με δώδεκα στενά ημικυκλικά ανοίγματα, διπλά αφιδώματα και ημικυκλικές προεξοχές. Ο κυρίως ναός και το ιερό στεγάζονταν με ενιαία στέγη. Πάνω από τα τυπικαριά υψώνονταν οι δύο ανατολικοί τρουλίσκοι.

Η μεγάλη δίστηλη λιτή καλυπτόταν με σταυροθόλια που επιστεγάζονταν με ενιαία τρίριχτη στέγη, σε χαμηλότερο επίπεδο από αυτή του κυρίως ναού και του ιερού. Πάνω από την στέγη προεξείχαν οι δύο δυτικοί τρουλίσκοι.

Η διαμόρφωση των όψεων του ναού έχει μεγάλο ενδιαφέρον. Οι κόγχες των δύο χορών, η αψίδα του ιερού και τα γωνιακά τυπικαριά ήταν εξωτερικά πεντάπλευρα και διαμορφώνονταν με υψίκορμα αφιδώματα. Τα ανοίγματα όλων των παραθύρων του ναού ήταν τοξωτά και στενά, χαρακτηριστικό στοιχείο της εποχής της τουρκοκρατίας.

Ως παράλληλα μνημεία στην γειτονική περιοχή της Κεντρικής Ελλάδος θα πρέπει να αναφέρουμε μεταξύ άλλων τα καθολικά, της Μονής Αντινίτσας, η οποία επίσης δεν σώζεται σήμερα, της Μονής Δουσίκου, της οποίας η αδελφότητα είχε από την ίδρυσή της δεσμούς με την αδελφότητα της Τατάρνας, της Μονής Πέτρας Αγράφων, και της Μονής Φλαμουρίου στο Πήλιο. Πολλά μορφολογικά στοιχεία του ναού, όπως η διάπλαση των εξωτερικών όψεων με αφιδώματα, η μορφή των τρούλων καθώς και οι πολύπλευρες κόγχες, συναντώνται σε προγενέστερους ναούς τόσο της Θεσσαλονίκης όσο και της Κωνσταντινούπολης.

ΓΙΑΝΝΗΣ Α.ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ

ΕΡΕΥΝΑ ΣΕ ΔΥΟ ΝΑΟΥΣ ΤΗΣ ΜΕΓΑΡΙΔΟΣ

Α) Η μονή του Αγίου Ιωάννου Προδρόμου του Μακρινού βρίσκεται σε υψόμετρο 200 μ. στους βόρειους πρόποδες των Γερανείων 4 χλμ. από τις Παγές, το αρχαίο λιμάνι των Μεγάρων στον Κορινθιακό (σημ. Αλεποχώρι). Η μονή γιορτάζει την Γ' Έυρεση της κεφαλής του Τ. Προδρόμου στις 25 Μαΐου.

Το καθολικό στη μέση ευρύχωρης αυλής είναι ναός σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλο. Το 1972 έγινε μεγάλη επέμβαση στο καθολικό. προστέθηκαν δύο στενά πλάγια κλίτη αφού καθαιρέθηκαν οι αντίστοιχοι τοίχοι, υπερωψώθηκε εξωτερικά ο τρούλος και επενδύθηκε ο ναός με λιθοδομή. (Σημερινές γεν. διαστάσεις 10,63x14,12 μ.). Οι αρχικές διαστάσεις ήταν 7,45x14,12 μ. Ο αρχικός ναός παρουσιάζει τα εξής χαρακτηριστικά: 1) Είναι εξαιρετικά επιμήκης (αναλογία 1:1,90), και μάλιστα χωρίς να διαθέτει νάρθηκα. 2) Οι πεσσοί που βαστάζουν τον τρούλο είναι επιμήκεις κατά την εγκάρσια έννοια και φτάνουν ως τους εξωτερικούς τοίχους καθιστώντας το ναό μονόκλιτο. 3) Τα γωνιακά διαμερίσματα καλύπτονται με εγκάρσιες καμάρες. 4) Η ανατολική κεραία είναι πλατύτερη απ' τις άλλες τρεις κατά 50 εκ. 5) Ο με χαμηλό τύμπανο τρούλος έχει μεγάλη διάμετρο (3,80 μ.) που απορροφά το 69% του εσωτερικού πλάτους. 6) Το τέμπλο είναι τοίχος πάχους 53 εκ. που φέρει τις εγκάρσιες καμάρες των διπλών ανατολικών πλαγίων διαμερισμάτων. Επιγραφή πάνω από την Ωραία Πύλη αναφέρει το έτος 1772. 7) Η ανατολική και η δυτική καμάρα χωρίζονται από τον τρούλο με σφενδόνια ελαφρά οξυκόρυφα.

Στις εργασίες επέκτασης βρέθηκαν γύρω από το ναό πολλά οστά και τοίχοι με κογχυλιάτη λίθο. Ερευνάται η πιθανότητα να ήταν καθολικό βυζαντινής μονής (μετόχι της Μ. Οσίου Μελετίου), καθώς και η σύνδεση του ονόματός της με τον βυζαντινό στρατηγό του 13^{ου} αι. Ιωάννη Μακρηνό.

Β) ο ναός της Αγίας Παρασκευής νοτίως του Κιθαιρώνα που αναφέρεται ως δίστυλος σταυροειδής του 12^{ου} αι. από τον Γ. Δημητροκάλλη ("Η Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα", σ. 98) βρέθηκε ως μία μικρή καμαροσκέπαστη βασιλική με δύο ογκώδεις πλάγιες αντηρίδες που πιθανώς κρύβουν παλαιά τμήματα.

Ευχαριστώ τον Μητροπολίτη Μεγαρίδος και Σαλαμίνας κ. Βαρθολομαίο και την αδελφότητα της μονής.

ANNA-MARIA ΚΑΣΔΑΓΛΗ

ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ ΥΓΙΕΙΝΗΣ ΣΤΗ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΠΟΛΗ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ

Το 1995, κατά τις εργασίες ανάδειξης του προμαχώνα του Αγίου Γεωργίου στις μεσαιωνικές οχυρώσεις της Ρόδου, εντοπίστηκε θολωτός βόθρος αποχωρητηρίου που είχε προστεθεί στην εξωτερική παρειά του πρώιμου προμαχώνα, όταν το κτίσμα εγκιβωτίστηκε σε ευρύτερο αμυντικό σύστημα μετά τη μεγάλη πολιορκία του 1480. Την κατασκευή αποτελούσε τεταρτοκυκλικής διατομής θόλος με τρία στενά ορθογώνια ανοίγματα που κάλυπτε ορθογώνιο χώρο με διαστάσεις 1,90 X 5,08 μέτρα και βάθος που ξεπερνούσε τα 8 μέτρα. Ενδεχομένως δε θεμελιωνόταν στον πυθμένα της τάφρου που προστάτευε τον προμαχώνα και επιχώθηκε με τις μετασκευές. Η κατασκευή μάλλον ανήκει στις μετατροπές που ξεκίνησε ο μεγάλος μάγιστρος Pierre d' Aubusson και δεν είχαν ακόμα περατωθεί όταν ο Σουλείμάν ο Μεγαλοπρεπής κατέκτησε τη Ρόδο το 1522. Χρονολογείται, πάντως, και από τη μορφή της λιθοδομής, μάλλον στην ύστερη Ιπποτοκρατία. Πρέπει να καλυπτόταν από ξύλινο παράπηγμα το οποίο δεν έχει αφήσει ίχνη στις λιθοδομές του προμαχώνα.

Το 1998 ανακαλύφθηκε ανάλογη κατασκευή στο φρούριο του Αγίου Νικολάου, που αποτελούσε το κλειδί της άμυνας της πόλης από τη μεριά της θάλασσας. Ο βόθρος, διαστάσεων $\pm 0,80 \times 4$ μέτρα, ήταν πάλι προσαρμοσμένος στην εξωτερική παρειά του προμαχώνα του τρίτου τετάρτου του 15ου αιώνα. Καλυπτόταν από θόλο τεταρτοκυκλικής διατομής που έφερε τρία μικρά τετράγωνα ανοίγματα. Και εδώ η κατασκευή πρέπει να καλυπτόταν από παράπηγμα το οποίο δεν άφησε ίχνη. Επομένως, και ως σύλληψη και ως κατασκευή θα πρέπει να εκλάβουμε τις δύο κατασκευές ως σύγχρονες.

Ανάλογες κατασκευές έχουν εντοπισθεί σε δύο κοσμικά ιπποτικά κτίρια: στον Ξενώνα της Αγίας Αικατερίνης και στο κτίριο Villaragut.

Το δεύτερο, επί της οδού Ιπποτών και αμέσως δυτικά του μεγάλου Ιπποτικού νοσοκομείου, μάλλον ήταν κι αυτό αρχικά νοσηλευτικό ίδρυμα. Το 2002, κάτω από μακρόστενο δωμάτιο διαστάσεων 2,10 X 5,80 μέτρων στη νοτιοδυτική του γωνία, βρέθηκε θολωτός βόθρος με τις ίδιες περίπου διαστάσεις και βάθος $\pm 3,10$ μέτρα από το κλειδί της ημικυλινδρικής του καμάρας. Η κατασκευή, ιδιαίτερα επιμελημένη, δείχνει σύγχρονη με το θεμέλιο του νότιου τοίχου της ανατολικής πτέρυγας του κτιρίου του 15ου αιώνα. Το αποχωρητήριο φαίνεται ότι εξ αρχής κατασκευάστηκε για να εξυπηρετεί ταυτοχρόνως αριθμό ατόμων, εφόσον σχεδιάστηκε με πέντε οπές απόδευσης.

Το μεγαλύτερο μέρος του Ξενώνα της Αγίας Αικατερίνης χρονολογείται στο τέλος του 15ου και τις αρχές του 16ου αιώνα. Το 1988, στη νοτιοανατολική πλευρά του κτιρίου αποκαλύφθηκε "δεξαμενή" λαξευμένη στο φυσικό βράχο, κάτω από δωμάτιο διαστάσεων

2,20 X 3 μ. Είχε βάθος μεγαλύτερο από 1,70 μ. και καλυπτόταν με ημικυλινδρικό θόλο, στο πάνω μέρος του οποίου είχε προστεθεί προχειροκτισμένο κάθισμα τουαλέτας ορθογώνιου σχήματος. Η κατασκευή θεωρήθηκε προσθήκη της Τουρκοκρατίας.

Κατά την ανασκαφική έρευνα εντός του κτιρίου, που εδράζεται στο φυσικό βράχο, αποκαλύφθηκε μέρος από αρχαίο λατομείο για εξόρυξη μεγάλων παροπλίνθων, που μάλλον προορίζονταν για την οικοδόμηση του αρχαίου τείχους της πόλης. Στο πλέγμα των αυλάκων που είχαν ανοιχθεί για την εξόρυξη, βρέθηκε διαγώνια ενταγμένη δεξαμενή διαστάσεων $\pm 3 \times 4,5$ μέτρων, με βάθος πάνω από 2 μέτρα, σε απόσταση 7,5 μέτρα βορειοδυτικά του λαξευτού βόθρου. Η δεξαμενή αυτή πιθανόν είναι αρχαία, και κάλυπτε τις λειτουργικές ανάγκες του λατομείου. Όταν χτίστηκε ο Ξενώνας, μετασκευάστηκε σε στεγανή υδατοδεξαμενή με υδροσυλλέκτες τα δώματα του κτιρίου, και τότε ενδεχομένως εξορύχθηκε ή μετασκευάστηκε άλλη, μικρότερη δεξαμενή, για την εξυπηρέτηση της υγιεινής του Ξενώνα. Η κάλυψή της μάλλον ανήκει σε μεταγενέτερη φάση της λειτουργίας της.

Έχουν συνεπώς, μέχρι στιγμής, ταυτισθεί τέσσερα παραδείγματα αποχωρητηρίων ενταγμένα σε κτίσματα της Ιπποτοκρατίας. Ενδέχεται, ελλείψει αδιάσειστων τεκμηρίων, ορισμένα τουλάχιστον να ανήκουν σε οικοδομική φάση της Τουρκοκρατίας. Η αρχαιολογική έρευνα στις συγκεκριμένες περιπτώσεις θα χρειαζόταν, σε στιγμή που δεν τα διέθετε, προηγμένα μέσα έρευνας. Επιπλέον, οι συγκυρίες δεν επέτρεψαν την πλήρη αποχωμάτωση των βόθρων που θα μπορούσε ενδεχομένως να αποδώσει περισσότερα στοιχεία. Ενδεχομένως, πάντως, θα βρεθούν στο μέλλον και άλλες ανάλογες κατασκευές που θα χρονολογηθούν με μεγαλύτερη ακρίβεια.

Αποψη της γράφουσας, επί του παρόντος, είναι πως τα παραπάνω αποχωρητήρια -με εξαίρεση, ίσως, αυτό του Ξενώνα- ανήκουν στην περίοδο της όψιμης Ιπποτοκρατίας. Όσα βρίσκονταν σε κοσμικά κτίρια δημόσιου χαρακτήρα συμφωνούν με τις πρακτικές της Δύσης την ίδια εποχή, ειδικά σε ότι αφορούσε κέντρα περίθαλψης. Εκείνα των οχυρωμάτων πιθανώς οφείλονταν στην εμπειρία που αποκόμισαν οι πολεμιστές ηγεμόνες της Ρόδου από την πολιορκία του 1480.

Είναι γνωστό ότι οι Ιωαννίτες διέθεταν σύνθετα συστήματα εγκαταστάσεων υγιεινής ήδη από την εποχή που ήσαν ακόμα εγκατεστημένοι στο λιμάνι της Άκρας στην Παλαιστίνη, όπως έχουν αποδείξει οι πρόσφατες ανασκαφές των Ισραηλινών εκεί. Ότι δεν λησμόνησαν αυτού του είδους τη μέριμνα στη Ρόδο μαρτυρείται και από την παρουσία δημόσιων αφοδευτηρίων στο λιμάνι το 1440, στην περιοχή του προσωρινού νοσοκομείου που είχαν ιδρύσει μόλις εγκαταστάθηκαν στη Ρόδο το 1309. Άλλωστε, σε έγγραφο του 1358, διασάζεται και πρώτη αναφορά σε ιδιωτική κατοικία με αφοδευτήριο.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΤΣΙΚΗΣ

ΝΕΩΤΕΡΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ ΓΙΑ ΤΟ ΒΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Ο άγιος Δημήτριος είναι ένας από τους σημαντικότερους αγίους της Εκκλησίας μας και έχει καθιερωθεί στη συνείδηση των χριστιανών ως μυροβλύτης και θαυματουργός. Σημαντικές γραπτές μαρτυρίες μας διασώζουν πολλά στοιχεία από το βίο και τα θαύματά του. Η εξάπλωση της λατρείας του είναι εντυπωσιακή και από πολιούχος και «υπέρμαχος της Θεσσαλονίκης» αναδείχθηκε σε «υπέρμαχο της οικουμένης», όπως δηλώνει και η αλλαγή στο γνωστό απολυτίκιο του αγίου. Πλήθος ναών κτίζονται προς τιμήν του και η ημέρα της μνήμης του τιμάται παντού με ξεχωριστή λαμπρότητα. Σταδιακά αναπτύσσεται και η εικονογραφία ή σχετική με το βίο του αγίου με κέντρο το μεγαλοπρεπή ναό του στη Θεσσαλονίκη.

Η παρούσα μελέτη αποτελεί το πρώτο στάδιο μιας εκτενέστερης έρευνας σχετικά με την εικονογραφία του βίου του αγίου Δημητρίου, κυρίως στις φορητές εικόνες αλλά και στην εντοίχια ζωγραφική, και θα καταδείξει, πιστεύω, την ανάγκη συνολικής – συγκριτικής μελέτης των πολλών παραδειγμάτων που σώζονται αλλά δημοσιεύονται μεμονωμένα ή παραμένουν αδημοσίευτα. Στη σειρά των φορητών εικόνων που εξετάζονται σώζονται εικονογραφημένα επεισόδια από το βίο και τα θαύματα του αγίου. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν διάφορες λεπτομέρειες που αποδίδονται με πρωτότυπο τρόπο, καθώς επίσης και κάποια επεισόδια άγνωστα μέχρι στιγμής στην εικονογραφική έρευνα. Οι εικόνες που παρουσιάζονται καλύπτουν αρκετά μεγάλη χρονική περίοδο, καθώς χρονολογούνται από τον 16^ο έως τον 19^ο αι. και μπορούμε με αυτό τον τρόπο να παρακολουθήσουμε και την εξέλιξη της εικονογραφίας ιδίων επεισοδίων. Στην έρευνα λαμβάνονται υπόψη τόσο το παλαιότερο υλικό όσο και νεώτερες δημοσιεύσεις (πλήρεις ή μερικές).

Υλικό έρευνας

1. Φορητή εικόνα μονής Καρακάλλου με 7 σκηνές (16^{ος} αι.)
2. Ρώσικη φορητή εικόνα με 14 σκηνές (16^{ος} αι.)
3. Φορητή εικόνα στο χωριό Λέχοβο του Νομού Φλωρίνης με 14 σκηνές (1639)
4. Φορητή εικόνα μονής Φιλοθέου με 14 σκηνές (1800)
5. Φορητή εικόνα στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Μελισσοχώρι Θεσσαλονίκης (αρ. καταγρ. 83) με 12 σκηνές (1812)
6. Φορητή εικόνα στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Μελισσοχώρι Θεσσαλονίκης (αρ. καταγρ. 103) με 12 σκηνές (β' μισό 19^{ου} αι.)

Οι παραστάσεις που εμφανίζονται (συνολικά)**α) Ο βίος του αγίου Δημητρίου (και τα επεισόδια σχετικά με τον άγιο Νέστορα)**

- Ο άγιος Δημήτριος λαμβάνει το αξίωμα του υπάτου
- Ο άγιος Δημήτριος διδάσκων το λόγο του Θεού
- Ο άγιος Δημήτριος ελεεί τους πτωχούς
- Ο άγιος Δημήτριος θεραπεύει χωλούς και τυφλούς
- Ο άγιος Δημήτριος ανακρίνεται από το Μαξιμιανό
- Ο άγιος Δημήτριος στη φυλακή
- Ο άγιος Δημήτριος προσευχόμενος
- Ο άγιος Δημήτριος ευλογεί το Νέστορα
- Η πάλη του αγίου Νέστορος με το Λυαίο και ο θάνατος του Λυαίου
- Η αποτομή του αγίου Νέστορος
- Ο άγιος Δημήτριος παραδίδει τις τελευταίες οδηγίες του στον άγιο Λούπο
- Ο λογχισμός του αγίου Δημητρίου
- Ο ενταφιασμός (ή Κοίμησις) του αγίου Δημητρίου

β) Τα θαύματα του αγίου Δημητρίου

- Το όραμα του Ιλλούστριου (ή Ανάστασις του αγίου Δημητρίου)
- Το πυρ που εξεπλήδησε από τη λάρνακα του αγίου
- Ο άγιος Δημήτριος επιτιμά τον Ονησιφόρο
- Η διάσωση της Θεσσαλονίκης από την πολιορκία των Αβαροσλάβων
- Η διάσωση της Θεσσαλονίκης από το λιμό
- Ο άγιος Δημήτριος φονεύει το βούλγαρο Σκυλογιάννη
- Η θεραπεία του Μαρριανού
- Η θεραπεία του επάρχου Λεοντίου
- Η διάβαση του Δούναβη από τον έπαρχο Λεόντιο
- Η διάσωση του επισκόπου Θυνών Κυπριανού
- Η εξεύρεση μαρμάρων από τον επίσκοπο Κυπριανό
- Η συνάντηση του αγίου Δημητρίου με τον άγιο Αχίλλειο

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΑ ΚΕΦΑΛΑ

ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ, ΔΩΡΗΜΑ ΤΟΥ ΙΠΠΟΤΗ JACQUES DE BOURBON († 1527)

Στον καθεδρικό ναό της Αγίας Άννας στην Art, κωμόπολη της νότιας Γαλλίας κοντά στην Ανίγνον, βρίσκεται σήμερα μια μεγάλων διαστάσεων φορητή εικόνα με θέμα τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, γνωστή στους κατοίκους της περιοχής ως «η εικόνα από τη Ρόδο». Ο άγιος έχει αποδοθεί επάνω σε χρυσό κάμπο, σε φυσικό, σχεδόν, μέγεθος, ολόσωμος, όρθιος και μετωπικός. Φορά γκριζογάλανη μηλωτή, ζωσμένη με λευκή ταινία στη μέση, και λαδοπράσινο μανδύα, που σχηματίζει βαθιές πτυχώσεις και καταλήγει σε απόπτυγμα. Στο αριστερό χέρι κρατά ανοικτό ειλητάριο με την λατινική κεφαλιωγράμματα επιγραφή «Agnu/s Dei qui to/llis pe/ccata/ mund/i mise/rere/ nobi/s» και λιθοποίκιλο κώδικα, στην επιφάνεια του οποίου εικονίζεται ο Αμνός του Θεού. Εκατέρωθεν της κεφαλής του αγίου δεσπόζουν δύο θυρεοί: του μεγάλου μαγίστρου Philippe Villiers de l'Isle Adam (1521-1530) κι ενός αταύτιστου ηγεμόνα, συγγενούς του βασιλικού οίκου της Γαλλίας.

Στο δεξί κάτω μέρος της σύνθεσης απεικονίζεται, σε μικρότερη κλίμακα, αγένειος αφιερωτής που προσπίπτει στα πόδια του αγίου με ενωμένα τα χέρια του σε δέηση, απευθύνοντας την αναγραφόμενη σε ανοικτό ειλητάριο επίκληση: «In te sper/antes/ dirige/ adinv/a/ et protege/ precu/sor Χρι(sti)/ sanct/issime». Πρόκειται για έναν πάνοπλο Ιωαννίτη υπότη, ο οποίος φορά την επίσημη στρατιωτική αμφίεση του τάγματος, όπως μας είναι γνωστή και από τις μικρογραφίες του λατινικού κώδικα 6067 της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού. Στο αριστερό κάτω τμήμα της εικόνας έχει ζωγραφισθεί ο θυρεός του, από τον οποίο τεκμαίρεται ότι ο εικονιζόμενος προέρχεται από την οικογένεια των Bourbon, ένα παρακλάδι του γαλλικού βασιλικού οίκου. Ο γόνος αυτός δεν μπορεί να είναι άλλος από τον Jacques de Bourbon, μέλος του ιπποτικού τάγματος, από τις 29 Μαρτίου του 1503, ο οποίος διετέλεσε πρίορης της Γλώσσας της Γαλλίας. Υπήρξε στενός φίλος του μεγάλου μαγίστρου Philippe Villiers de l'Isle Adam και πήρε ενεργό μέρος στην καθοριστική για την ιστορία της Ρόδου τουρκική πολιορκία του 1522, όχι μόνον ως πολεμιστής, αλλά και ως συγγραφέας λεπτομερέστατου χρονικού της

πολιορκίας, που τυπώθηκε στο Παρίσι, το 1526. Ο πατέρας του, Louis de Bourbon, είχε ανακηρυχθεί επίσκοπος της Λιέγης από τον θείο του Philippe le Bon, δούκα της Βουργουνδίας, αν και ήδη είχε νυμφευθεί την Κατερίνα του Egmont και τεκνοποιήσει πράξη που στιγματίσει τους τρεις γιους του με τον χαρακτηρισμό «μπάσταρδου». Σε αυτό οφείλεται το επίθετο «le batarde» που υιοθετεί ο Jacques, υπογράφοντας το συγγραφικό του έργο, αλλά και ο ερυθρός τελαμώνας στο οικοσήμο του. Ο Jacques de Bourbon πέθανε στις 27 Σεπτεμβρίου του 1527 και ετάφη στην εκκλησία της Αγίας Μαρίας της Μαγδαληνής στην περιοχή Temple του Παρισιού.

Το έμβλημα του ιπότη απολήγει σε δέλτο με την ελληνική φράση «πάλε θαρό», ανορθόγραφη απόδοση της έκφρασης «πάλι θαρώ», που σημαίνει «ανακτώ την δύναμή μου». Το ίδιο ρητό, αλλά με λατινικούς χαρακτήρες (Pali Tharo), έχει διασωθεί σε μαρμάρινη πλάκα με ανάγλυφη παράσταση κλεψύδρας, εντοιχισμένη σήμερα στην πρόσοψη του παλαιού ιπποτικού Νοσοκομείου της Ρόδου. Η ενσωμάτωση της φράσης αυτής στον θυρεό απηχεί την προσωπική επιλογή του φορέα του οικοσήμου και είναι πιθανό το παραπάνω διακοσμητικό ανάγλυφο να προέρχεται από ιπποτικό οίκημα της Ρόδου που θα συνδεόταν με τον Jacques de Bourbon.

Πέραν, όμως, από τις εύγλωττες πληροφορίες που μεταφέρει η εικόνα για τα πρόσωπα με τα οποία σχετίζεται, δεν παύει να αποτελεί μια αξιόλογη καλλιτεχνική μαρτυρία για την τέχνη της εποχής. Η εικονογραφική της ιδιαιτερότητα και τα τεχνοτροπικά της γνωρίσματα την εντάσσουν στην εκλεκτική τάση της ροδιακής ζωγραφικής και την συνδέουν με την εγχώρια καλλιτεχνική παραγωγή των αρχών του 16ου αιώνα. Την φιλόδοξη παραγγελία του υψηλόβαθμου αξιωματούχου έφερε εις πέρας, στο μέτρο των δυνατοτήτων του, κάποιος έμπειρος, όχι όμως ιδιαίτερα εμπνευσμένος, ζωγράφος, γνώστης των τεχνικών της βυζαντινής παράδοσης, αλλά και της δυτικής θεματολογίας. Η εικόνα θα φυλασσόταν σε κάποια σημαντική εκκλησία της μεσαιωνικής Ρόδου, με ισχυρή την πιθανότητα να βρισκόταν στον ίδιο τον καθεδρικό ναό του τάγματος, τον Άγιο Ιωάννη του Κολλακίου. Η χρονολόγησή της πρέπει να τοποθετηθεί στο διάστημα ανάμεσα στις 19 Σεπτεμβρίου 1521, ημερομηνία ανάληψης της αρχηγίας του τάγματος από τον Isle Adam, και την 1η Ιανουαρίου του 1523, όταν οι Ιππότες εγκατέλειψαν τη Ρόδο και άρχισαν την περιπλάνησή τους στη Μεσόγειο, σε αναζήτηση της καινούργιας τους έδρας.

ΘΕΩΝΗ ΚΟΛΛΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΑ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ: ΤΟ ΠΡΟΒΑΛΛΟΜΕΝΟ ΠΡΟΤΥΠΟ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΣΤΙΣ ΑΚΟΛΟΥΘΙΕΣ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ.

Οι κανόνες, ποιητικά κείμενα προορισμένα για λειτουργική χρήση, αποσκοπούν τόσο στην ανύμνηση του Ιησού, της Θεοτόκου και των αγίων, όσο και στην πνευματική νουθεσία των πιστών σχετικά με δογματικά θέματα ή τον χριστιανικό τρόπο ζωής. Επομένως είναι απολύτως κατανοητή η προβολή προτύπων ζωής, «ηρώων», τους οποίους οι πιστοί πρέπει να μιμηθούν και «αντι-ηρώων», την συμπεριφορά των οποίων οφείλουν να αποφύγουν. Στην παρούσα ανακοίνωση διερευνάται το προβαλλόμενο στα υμνογραφικά κείμενα πρότυπο γυναίκας, εξετάζεται ποιες είναι οι ηρωίδες του Χριστιανισμού και ποιες είναι οι σημαντικότερες γυναικείες αρετές, εντοπίζεται η θέση των ανυμνούμενων γυναικών στις ακολουθίες και επισημαίνονται τα λογοτεχνικά μοτίβα, που χρησιμοποιούν οι ποιητές για την ανύμνησή τους.

Για τους χριστιανούς αξιόπεραστο γυναικείο πρότυπο είναι η Θεοτόκος η οποία (όπως και στα αγιολογικά κείμενα και στην ομιλητική) ανυμνείται ως *ἀειπάρθενος, μήτηρ Θεοῦ, ως προστάτις τῆς πόλεως* και *ὑπέρομαχος στρατηγὸς* συγκεντρώνοντας τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα αρχαίων θεοτήτων, όπως της Ίσιδος και της Κυβέλης ή της Τύχης και της Αθηνάς αντιστοίχως.

Το πρότυπο γυναίκας στην υμνογραφία προέρχεται από τις προαναφερθείσες ιδιότητες της Θεοτόκου. Οι κυριότερες χριστιανές ηρωίδες είναι μάρτυρες ή μοναχές. Παρά το ότι ο Χριστιανισμός θεωρεί τις γυναίκες κατώτερες από τους άνδρες (άποψη που συναντούμε τόσο στην κλασική διάνοηση - Αριστοτέλης- όσο και στην Π. Διαθήκη), οι ποιητές τις παρουσιάζουν να ξεπερνούν (ενισχυόμενες από τη θεία δύναμη) *τὸ χαῖνον τοῦ θῆλεος* και να δείχνουν ανδρικό φρόνημα, το οποίο εκδηλώνεται με ψυχικό σθένος, πνευματικές αρετές και σωματική αντοχή (στην άσκηση ή το μαρτύριο) *εφάμιλλων* των ανδρών. Άλλες αρετές είναι η παρθενία (προσφωνούνται *νύμφαι Χριστοῦ* παροτρυνόμενες σε αγνότητα σύμφωνα με τη διδασκαλία του Παύλου ακόμη και παντρεμένες γυναίκες αποκαλούνται παρθένες λόγω του αγνού βίου τους), η φιλανθρωπία και η ταπεινοφροσύνη σπανιότερα δε προβάλλεται η δύναμη του λόγου των γυναικών, οι οποίες κηρύσσουν και κατατροπώνουν τους αντιπάλους (εθνικούς κυρίως) με τη ρητορική δεινότητα ή το βάθος της φιλοσοφικής τους σκέψης (το θέμα της ρητορικής και της φιλοσοφίας αποτελεί «τόπο»). Η οικογένεια εξαιρείται μόνο όταν υπηρετεί τη χριστιανική πίστη και σ' αυτή την περίπτωση οι γυναίκες (και τα παιδιά τους) ακολουθούν συνήθως τους συζύγους ή τους αδελφούς τους (τους ακολουθούν στο μαρτύριο, προσελκύονται από τους συζύγους στον χριστιανισμό ή πείθονται να ζήσουν έγγαμο βίο χωρίς σεξουαλικές σχέσεις, για να αφιερωθούν με τον σύζυγο στον Θεό). Η συνοχή της οικογένειας εκθειάζεται μόνο αν πρόκειται για Χριστιανούς που ομολογούν και βαδίζουν στο μαρτύριο. Όμως η ανυπακοή της συζύγου και της κόρης στον εθνικό ή ασεβή σύζυγο ή πατέρα εγκωμιάζεται, παρά το ότι απειλεί τη συνοχή της οικογένειας (άποψη στηριζόμενη στα λόγια του Ιησού). Η αδελφική αγάπη αποτιμάται με την κοινή πορεία στο μαρτύριο, όπως και η υπακοή που έχουν τα παιδιά στους γονείς. Οι

μητέρες επαινούνται, όταν παραμερίζουν το μητρικό φίλτρο και παραδίδουν τα παιδιά τους στο μαρτύριο. Λίγες περιπτώσεις προσέλκυσης ανδρός στον χριστιανισμό από γυναίκα αναφέρονται στα υμνογραφικά κείμενα: αντιθέτως προβάλλεται η εγκατάλειψη του ασεβούς ή εθνικού μνηστήρος από τις χριστιανές ηρωίδες. Οι γυναίκες εγκομιάζονται από τους ποιητές και όταν εγκαταλείπουν ευσεβείς χριστιανούς μνηστήρες προτιμώντας τον *οὐράνιον νυμφίον*, τον Χριστό, την ουράνιο παστάδα και τον θείο έρωτα. Το γυναικείο κάλλος δεν έχει σημασία για τους ποιητές αν δεν συνοδεύεται από κάλλος ψυχής: μία γυναίκα *ώραίζεται* από την επενέργεια της θείας χάρης ή από το μαρτύριο: μάλιστα όσο περισσότερο κακοποιείται σωματικά, τόσο περισσότερο όμορφη φαίνεται ενώπιον του Θεού. Αλλά και η προίκα, θέμα στενά συνδεδεμένο πάντοτε με τις γυναίκες και την αποκατάστασή τους, χάνει την υλική του υπόσταση: προίκα των χριστιανών ηρωίδων είναι όσοι πίστεψαν δι' αυτών στο Χριστό ή οι κρουνοί του αίματός τους. Οι ποιητές συγκρίνουν το μαρτύριο των γυναικών με τα πάθη του Ιησού ή με άνδρες ήρωες της Π. Διαθήκης (Δανιήλ, Ιωνάς, τρεις παίδες εν καμίνω). Πολύ αγαπητή, λόγω του προφανούς συμβολισμού, είναι η σύγκριση με την Εύα (της οποίας υπερτερούν) και με την πρωτομάρτυρα Θέκλα (η οποία προβάλλεται ως υπόδειγμα χριστιανής ηρωίδος). Χρησιμοποιούν επίσης σύμβολα της Θεοτόκου και επιστρατεύουν ως σύμβολα (για τις μάρτυρες) ζώα (*άμνάς, δάμαλις*, ζώα δηλ. που προσφέρονταν στις θυσίες), ή φυτά (*έλαια, άμπελος, κρίνος, ρόδο*) και πτηνά (*περιστερά, χελιδών, τρυγών, άηδών*), για να δείξουν τις αρετές των αγίων γυναικών. Συχνότατη είναι η χρήση στρατιωτικού και αθλητικού λεξιλογίου («τόποι» και τα δύο στην υμνογραφία) για την παρουσίαση των κατορθωμάτων τους, τα οποία γίνονται με την ενίσχυση του Θεού.

Όσον αφορά στη θέση των γυναικών στις ακολουθίες διαπιστώνουμε τα εξής: στη συντριπτική πλειοψηφία των περιπτώσεων που οι γυναίκες συνοροτάζουν με άνδρες αγίους τα τροπάρια που τις αφορούν είναι λιγότερα και έπονται, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις δεν έχουν συντεθεί γι' αυτές τροπάρια. Ακόμα και στις ακροστιχίδες συνοροταζομένων αγίων το όνομα των γυναικών παραλείπεται. Το μόνο κάτορθωμα το οποίο οι ποιητές μνημονεύουν σε κάποιες περιπτώσεις για τις γυναίκες είναι ότι ακολουθούν τον σύζυγο ή τον αδελφό τους ή ότι είναι σύζυγοι ή μητέρες επιφανούς αγίου.

Συνοψίζοντας καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι στα υμνογραφικά κείμενα φαίνεται ότι αναιρείται η χριστιανική άποψη για την κατωτερότητα των γυναικών. Προσεκτικότερη μελέτη των κειμένων όμως δείχνει ότι, όταν οι γυναίκες ξεπερνούν *την γυναικείαν άσθένειαν*, αυτό γίνεται μόνο με τη δύναμη του Θεού και μόνο προς δόξαν του και μόνο τότε είναι επαινετή συμπεριφορά και προβάλλεται ως πρότυπο (ανάλογη συμπεριφορά από μη Χριστιανούς καταδικάζεται εντονότατα και οι άνθρωποι αυτοί χαρακτηρίζονται ως όργανα του διαβόλου). Το πρότυπο με το οποίο συγκρίνονται οι χριστιανές ηρωίδες είναι των ανδρών, αν δηλ. μπορούν να πετύχουν *άνδρικά παλαίσματα*. Η θέση των γυναικών στις ακολουθίες επιβεβαιώνει (παρά τις ολιγάριθμες εξαιρέσεις) την πρωτεύουσα θέση των ανδρών, ιδιαιτέρως αν λάβουμε υπ' όψη μας ότι δεν πρόκειται για την έμπνευση κάποιου ποιητή, αλλά για την επίσημη διάρθρωση του Τυπικού των ακολουθιών.

ΛΑΖΑΡΟΣ Κ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑΣ ΜΟΡΦΗΣ ΣΕ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΣΥΜΒΟΛΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

Ο χρόνος στην χριστιανική διδασκαλία νοείται ως ένα κλειστό πεπερασμένο πεδίο, περιέχον όσα *ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ εἶναι* προήχθησαν, εντός δε αυτού συντάσσεται το κοσμολογικό γίνεσθαι και τελειούται η οντολογική και σωτηριολογική δυνατότητα του ανθρώπου. Χρησιμοποιώντας διάφορους συμβολικούς τύπους, οι οποίοι άλλοτε περιέχουν ανθρώπινες μορφές, άλλοτε άλλα σύμβολα, η βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, αισθητοποιεί την έννοια του χρόνου, και με τον τρόπο αυτό γίνεται αρωγός στην προσπάθεια του ανθρώπου να κατανοήσει και να βιώσει το χρόνο.

Στην παρούσα εργασία εξετάζονται εικονογραφημένες πηγές της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου που περιέχουν συμβολικά μοτίβα του χρόνου και μελετάται ο ρόλος της γυναικείας μορφής σε αυτά. Οι άμεσες αισθητοποιήσεις του Χρόνου στη βυζαντινή εικονογραφία, υιοθετώντας στοιχεία και φόρμες από την ελληνική μυθολογία και την ανατολική παράδοση, παρουσιάζουν το Χρόνο είτε ως μία προσωποποιημένη φτερωτή μορφή, γνωστή ως *Καιρό* ή *Βίο*, είτε ως «*Τροχό της Ζωής*». Στην ανάγλυφη σύνθεση του Βίου, στον Άμβωνα του Καθεδρικού Ναού του Torcello, παρουσιάζονται δύο γυναικείες μορφές. Η μία προσωποποιεί την Νίκη που παριστάνεται να κρατά δάφνη και στέφανο, και να αποδίδει τα εὔσημα σε ένα νεαρό άνδρα που κρατά έναν άλλο άνδρα, τον Βίο, από τα μαλλιά. Η άλλη γυναικεία μορφή, προσωποποιεί την Μετάνοια, η οποία με σκυμμένο κεφάλι απομακρύνεται σκεπτική, εκφράζοντας την θλίψη της, διότι ένας τρίτος μεσήλικας άνδρας απέτυχε να συγκρατήσει τον Βίο. Σε σύνθεση εικονογραφημένου Κώδικα του 11^{ου} αι. με θέμα την *Ψυχοσωτήριο και Οὐρανοδρόμο κλίμακα* του Ιωάννη του Σχολαστικού, στην οποία ο Χρόνος-Βίος παρουσιάζεται ως άνδρας φερόμενος επί τροχών, προσωποποιείται με γυναικεία μορφή η *Ἀπροσπάθεια*, η οποία με έντονη κινησιολογία και χειρονομίες οδηγεί ένα μοναχό σε φυγή από τον κόσμο, απομακρύνοντας τον από τον τροχήλατο *Βίο* που ακολουθεί. Σε άλλη εικονογραφημένη σκηνή του Βίου του ίδιου Κώδικα, μία γυναικεία μορφή που εκπροσωπεί τη γυναίκα-σύζυγο στη ζωή του κάθε μοναχού, εικονίζεται καθισμένη με τους παίδες του μοναχού έξω από μία οικία, ενώ ο ίδιος ο μοναχός εικονίζεται να τους εγκαταλείπει υπό το βλέμμα του Βίου. Δεξιά επάνω στην ίδια σύνθεση η προσωποποιημένη *Ἀπροσπάθεια* συνοδεύει τον μοναχό, που εικονίζεται να έχει ανέβει ήδη το πρώτο σκαλί της κλίμακας προς τον ουρανό. Σε εικονογραφημένο Κώδικα του 14^{ου} αι., που παρουσιάζει το Βίο του μοναχού και τις βαθμίδες της μοναχικής κλίμακος μέχρι την τελείωση, πλήθος γυναικείων μορφών αισθητοποιούν τα διάφορα πάθη του μοναχού (Καταλαλιά, Πολυλογία, Κακία, Συκοφαντία, Ακηδία, Φιλαργυρία, Ματαιοδοξία, Απιστία) και τις μοναχικές αρετές (Ελεημοσύνη,

Σιωπή, Αγνεία, Σωφροσύνη, Αγρυπνία, Προσευχή, Πραότητα, Απλότητα, Αγάπη, Πίστη, Ελπίδα). Σε χειρόγραφο του 17^{ου} αι. στο οποίο αποδίδεται το μοτίβο του «Τροχού του Χρόνου», εικονίζεται προσωποποιημένη και εστεμμένη η Γη να γνέθει, ανακαλώντας στη μνήμη τις αρχαιότερες ελληνικές θεογονίες, σύμφωνα με τις οποίες η Γη και ο Χρόνος συγκαταλέγονται ανάμεσα στις τρεις αρχές-δυνάμεις που εξυφαίνουν τα πάντα στο κοσμικό σύμπαν. Εκατέρωθεν της βάσης του τροχού, δύο άλλες γυναικείες μορφές που αισθητοποιούν την Ημέρα και τη Νύχτα, περιστρέφουν με σχοινιά τον τροχό, συμμετέχοντας στην κυκλική περιδίνηση του χρόνου. Σε αντίστοιχες εικονογραφικές αποδόσεις του Τροχού, η Ημέρα και η Νύχτα εικονίζονται ως δύο περωτές γυναικείες που κρατούν η μία αναμμένο κι η άλλη σβησμένο πυρσό. Ενίοτε στις συνθέσεις του Τροχού συμμετέχουν και άλλες γυναικείες μορφές, όπως η Παρθένος του ζωδιακού κύκλου, ή η Σελήνη, η οποία ορισμένες φορές έχει το σχήμα μισοφέγγαρου με χαρακτηριστικά γυναικείου προσώπου. Στην βυζαντινή τέχνη υπάρχουν και λιγότες παραστάσεις που εμφανίζουν τους μήνες του έτους προσωποποιημένους με τη μορφή γυναικών. Η απεικόνιση σε Κώδικα του 12^{ου} αι. μιας μυθολογικής σκηνής με την Ρέα και τον Κρόνο, αποτελεί κατάλοιπο παλαιότερων ελληνικών μυθολογικών αντιλήψεων για τον χρόνο (fr. 56K, p.133ff, και Plat. *Crat.* 402b, κ.ά). Έμμεση απεικόνιση του χρόνου έχουμε και στις συνθέσεις που βασίζονται στην τεχνική της εικονογραφικής αφήγησης και παρουσιάζουν μία σειρά διαδοχικών γεγονότων, που έλαβαν χώρα σε διαφορετικό ιστορικό χρόνο και χώρο, να συνυφαίνονται και να συνυπάρχουν ταυτόχρονα στην ίδια εικονογραφική σύνθεση. Γυναικεία ιστορικά πρόσωπα εικονίζονται σε διάφορες στάσεις και θέσεις να δρουν στον ίδιο χώρο, που εμφανίζεται είτε ενιαίος, είτε διαμερισματοποιημένος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρείσφρηση των κοσμικών μορφών των δωρητριών σε εικονογραφικές αποδόσεις της Βρεφοκρατούσας Παναγίας, ή άλλων Αγίων. Στις συνθέσεις αυτές έχουμε την άτυπη συνύφανση του ιστορικού χρόνου, που εκφράζεται με την κοσμική μορφή των δωρητριών, και του υπερβατικού χρόνου στον οποίο παραπέμπουν υπομνηματικά και σωτηριολογικά οι θείες μορφές.

Συμπερασματικά, οι γυναικείες μορφές στα βυζαντινά μοτίβα του χρόνου ομαδοποιούνται σε πέντε κατηγορίες: [α] Θεότητες (Ρέα, Γη) που στις αρχαίες ελληνικές θεογονίες συσχετίζονται με τον Χρόνο, [β] Υποδιαίρεσεις του χρόνου (Ημέρα, Νύχτα, Σελήνη, Μήνες, ζώδια), [γ] Αφηρημένες έννοιες γένους θηλυκού οι οποίες στην χριστιανική διδασκαλία σχετίζονται με την έννοια του χρόνου, [δ] Μορφές που εκπροσωπούν γενικά το γυναικείο φύλλο και [ε] γυναικεία υπαρκτά ιστορικά πρόσωπα. Η παρουσία της γυναίκας στην βυζαντινή εικονογραφία του χρόνου είναι είτε συμβολική, συνεχίζοντας αρχαιότερες εικονογραφικές παραδόσεις που υποδηλώνουν ιδιότητες συγγενείς με την βαθύτερη φύση του γυναικείου φύλλου (γονιμότητα, κλπ)· είτε έχει χαρακτήρα τεχνικό: η επιλογή της γυναικείας μορφής δεν γίνεται με γνώμονα την προβολή των χαρακτηριστικών του γυναικείου φύλλου, αλλά επειδή οι έννοιες που πρέπει να αισθητοποιηθούν τυχαίνει να είναι θηλυκού γραμματικού γένους.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΛΑΪΟΥ

Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ

Η εισήγηση εστιάζεται στις αλλαγές που έχουν επέλθει στη θεώρηση του θέματος κατά τα τελευταία τριάντα χρόνια. Σε ορισμένα σημεία, υπάρχουν νέα στοιχεία, ούτως ώστε αυτά που ξέρουμε σήμερα διαφέρουν αισθητά από όσα μας ήσαν γνωστά προηγουμένως. Συγχρόνως, έχουν εμφανισθεί και νέες επιστημονικές προσεγγίσεις, οι οποίες ακολουθούν τους προβληματισμούς της έρευνας στη Δυτική Ευρώπη και την Αμερική, όσον αφορά τόσο τον Δυτικό Μεσαίωνα όσο και την νεότερη εποχή. Για παράδειγμα, τονίζεται από ορισμένους ερευνητές, ότι σημασία έχει όχι η μελέτη του ρόλου και της θέσης της γυναίκας σε μία κοινωνία, αλλά η έννοια του φύλου σ' αυτήν την κοινωνία, έννοια που περιλαμβάνει τους άνδρες, τις γυναίκες και τους ευνούχους, με τα κοινά αλλά και τα ξεχωριστά χαρακτηριστικά τους, κυρίως στον χώρο του ιδεατού. Θα περιορισω τις παρατηρήσεις μου στην χρονική περίοδο που εκτείνεται από τον Ι' έως τις αρχές του ΙΓ' αιώνα, εποχή οικονομικής ανάπτυξης και αλλαγών στη δομή τόσο της αριστοκρατίας όσο και των αστικών στρωμάτων του πληθυσμού.

Σημειώνεται κατ' αρχήν η διαχρονικότητα της αντίληψης των Βυζαντινών για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία, η οποία εξαντλείται μέσα στο πλαίσιο του σπιτιού και της οικογένειας: η γυναίκα δεν πρέπει να βγαίνει από το σπίτι, πόσο μάλλον να εργάζεται εκτός του οικογενειακού πλαισίου, πρέπει να είναι σιωπηλή και να υποτάσσεται στον άνδρα. Έχουμε μάθει, όμως, ότι πρόκειται για ιδεολόγημα χωρίς αντίκρισμα στην καθημερινή πραγματικότητα των περισσότερων γυναικών. Το ιδεολόγημα μπορεί να οφείλεται ακριβώς σε προσπάθεια να ελεγχθεί και να χειραγωγηθεί η πραγματικότητα.

Παρ' όλα αυτά, η επίδραση της ιδεολογίας είναι σοβαρή. Εξ άλλου, το ιδεολόγημα που θέλει τη γυναίκα στο σπίτι και τον ρόλο της αυτόν της συζύγου και μητέρας έχει βάση στην πραγματικότητα. Στην εποχή που εξετάζουμε, ο γάμος ήταν ο προορισμός της συντριπτικής πλειοψηφίας των γυναικών. Για τη γυναίκα, ο γάμος ήταν πιο σημαδιακό γεγονός από ό,τι για τον άνδρα. Αποκτούσε περιουσία, με τη μορφή της προίκας, προστατευόταν από το νόμο, και με την ανατροφή των παιδιών εξασφάλιζε την συνέχεια της οικογένειας. Το κράτος και η εκκλησία προσπαθούσαν να ελέγχουν τα συνοικέσια. Νέες μελέτες, κατά την τελευταία τριακονταετία, εξετάζουν τη συναισθηματική πλευρά του θεσμού αλλά και, ευρύτερα, της σεξουαλικότητας στο Βυζάντιο. Άλλες έρευνες έχουν στραφεί προς την οικογενειακή στρατηγική που διέπει τα συνοικέσια και που συνδέει το γάμο, και τη μεταφορά πόρων την οποίαν αυτός συνεπάγεται, με την ανακατανομή της περιουσίας μέσω της κληρονομιάς. Η προίκα εξετάζεται ως το μερίδιο της γυναίκας στην οικογενειακή περιουσία. Στην εισήγηση, αναφέρονται οι οικονομικές και κοινωνικές επιπτώσεις του θεσμού της προίκας.

Άλλη διαπίστωση όσον αφορά τη θέση της γυναίκας στην Βυζαντινή κοινωνία, είναι ότι η κοινωνική τάξη έχει καθοριστικό ρόλο—μερικές φορές ισχυρότερο από τον ρόλο του φύλου. Επιβάλλεται, επομένως, η ανάλυση να διαφοροποιείται σε αυτόν τον άξονα. Εδώ, επιχειρείται μία σύντομη επισκόπηση των κύριων σημείων που

παρallάζουν ανάλογα με την οικονομική και κοινωνική θέση της γυναίκας. Το βασικό ερώτημα είναι η πρόσβαση των γυναικών της κάθε κατηγορίας στα γράμματα και στην οικονομική και κοινωνική εξουσία, όποια μορφή και αν έχει αυτή, πράγμα που επίσης είναι συνάρτηση της οικονομικής και κοινωνικής ιεράρχησης.

Οι γυναίκες της υπαίθρου συνθέτουν την απόλυτη πλειοψηφία του γυναικείου πληθυσμού. Όπως όλες οι γυναίκες, είχαν τα περιουσιακά δικαιώματα που τους παρέιχε η εξ'ισομορίας διαιρετή κληρονομία. Άμεσες μαρτυρίες για την καθημερινή τους ζωή, και για την πρόσβασή τους σε οποιοδήποτε είδους εξουσία, έχουμε ελάχιστες. Προφανώς, δεν είχαν καμμία απολύτως πρόσβαση στην πολιτική εξουσία, όπως ακριβώς και οι άνδρες τους, και ήσαν εξ'ίσου αναλφάβητες με αυτούς. Τη μοίρα τους δύσκολα την έλεγχαν, αν και είναι γνωστές περιπτώσεις που γυναίκες έλθαν το γάμο τους με δική τους πρωτοβουλία. Η ιστορία μιάς γυναίκας της υπαίθρου, της Τζόλας, παρουσιάζεται ως παράδειγμα των δυσκολιών που αντιμετώπιζε μια φτωχή γυναίκα.

Στα χαμηλά αστικά στρώματα, παρατηρούμε ότι η θαλάμηση δεν αγγίζει τις γυναίκες σχεδόν ούτε ως ιδεολόγημα, όπως δείχνει μια σειρά από μαρτυρίες για την επαγγελματική δραστηριότητά τους. Γενικευμένο φαινόμενο πρέπει να είναι το ό,τι οι αστές είχαν τη διαχείριση των εξόδων του σπιτιού, καθώς και της δικής τους (μη προικίας) περιουσίας. Ελάχιστες πληροφορίες διαθέτουμε ως προς τον αλφαριθμητικό των γυναικών των κατώτερων και μέσω των αστικών στρώματων. Σποραδικές πληροφορίες επιτρέπουν την υπόθεση ότι στα μεσαία στρώματα οι γυναίκες ήξεραν κάποια γράμματα, τουλάχιστον στον 11^ο αιώνα.

Όσο για τις γυναίκες της αριστοκρατίας, αυτές είχαν πρόσβαση και στη μόρφωση και στην οικονομική ισχύ και στην πολιτική εξουσία, μέχρι ενός σημείου. Η θέση των γυναικών αυτών ισχυροποιήθηκε στον ΙΑ' και ΙΒ' αιώνα λόγω της στρατηγικής που ακολουθούσε η νέα αριστοκρατία, και η οποία στηριζόταν στις επιγαμίες μεταξύ αριστοκρατικών οικογενειών. Οι γυναίκες είχαν, λόγω θέσης, μεγάλη δύναμη, την οποίαν ασκούσαν τότε διακριτικά και τότε όχι. Κάτοχοι, οι ίδιες, μεγάλων περιουσιών, κληρονομούσαν στα παιδιά τους και το όνομά τους και την περιουσία τους. Ήταν, δηλαδή, οι γυναίκες, το μέσον δια του οποίου διασφαλιζόταν η δύναμη και η συνέχεια της άρχουσας τάξης. Κάποιες από αυτές απέκτησαν ιδιαίτερα μεγάλη δύναμη, και πρόσβαση ακόμη και στην πολιτική εξουσία. Η εποχή των Κομνηνών έχει να επιδείξει αρκετές γυναίκες που διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην αυτοκρατορική πολιτική. Κατά τη γνώμη μου, η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή της Άννας Δαλασσηνής, η οποία εξετάζεται εν συντομία.

Βέβαια, υπήρχαν πάντα αξιώματα που μια γυναίκα δεν μπορούσε να αποκτήσει, ιδεολογικά φράγματα που δεν μπορούσε να υπερβεί. Αλλά τα φράγματα ήταν εντελώς διαφορετικά, ανάλογα με την οικονομική τάξη στην οποίαν ανήκε η γυναίκα.

ΚΑΛΛΙΠΡΟΗ ΔΙΝΑΡΔΟΥ

Η ΣΕΒΑΣΤΟΚΡΑΤΟΡΙΣΣΑ ΕΙΡΗΝΗ, ΟΙ ΑΝΕΚΔΟΤΕΣ ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΕΣ ΟΜΙΛΙΕΣ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΚΟΚΚΙΝΟΒΑΦΟΥ

Ο Παρισινός κώδικας 3039 περιέχει σαράντα δύο ανέκδοτες επιστολές και μία θεολογική πραγματεία για το Άγιο Πνεύμα του μοναχού Ιακώβου, τα οποία απευθύνονται προς *τὴν πανευτυχεστάτην σεβαστοκρατόρισσαν κυρίαν Ειρήνην*. Χάρη στο έργο του J.C. Anderson και των Elizabeth και Michael Jeffreys γνωρίζουμε σήμερα ότι ο μοναχός Ιάκωβος των επιστολών ταυτίζεται με τον ομώνυμο μοναχό-συγγραφέα έξι εικονογραφημένων ομιλιών με θέμα το βίο της Θεοτόκου, οι οποίες περιέχονται στα χειρόγραφα Vaticanus graecus 1162 και Parisinus graecus 1208. Η αποδέκτης των επιστολών ταυτίστηκε με τη σεβαστοκρατόρισα Ειρήνη, μια αινιγματική γυναικεία μορφή της αυλής των Κομνηνών, χήρα του σεβαστοκράτορα Ανδρονίκου Κομνηνού, θηλυκό μαϊκίνα των τεχνών και χορηγό της θύραθεν λογοτεχνίας του 12^{ου} αιώνα. Ο Ιάκωβος συνδέθηκε στενά με την Ειρήνη, καθώς η τελευταία τον είχε επιλέξει ως πνευματικό της σύμβουλο. Η ταύτιση του συγγραφέα των επιστολών Ιακώβου με εκείνον των ομιλιών και η επιβεβαίωση της σχέσης του με την Ειρήνη οδήγησε στην υπόθεση, χωρίς όμως επιχειρήματα, ότι η σεβαστοκρατόρισα μπορεί να ήταν η παραγγελιοδότητρια και των εικονογραφημένων ομιλιών.

Η μελέτη των ανέκδοτων επιστολών του παρισινού κώδικα καταδεικνύει την ποιότητα της σχέσης που αναπτύχθηκε ανάμεσα στο μοναχό και τη σεβαστοκρατόρισα, αλλά και τις λογοτεχνικές προτιμήσεις της τελευταίας. Το περιεχόμενο των επιστολών σε συνδυασμό με εκείνο των εικονογραφημένων ομιλιών, αποδεικνύουν, κατά τη γνώμη μου, ότι η σεβαστοκρατόρισα είναι πράγματι η παραγγελιοδότητρια τουλάχιστον ενός εκ των δύο χειρογράφων των ομιλιών του Ιακώβου, εκείνου της Βατικανής βιβλιοθήκης.

Το βιβλίο αυτό σχεδιάστηκε από τον Ιάκωβο ως μια εικονογραφημένη βιογραφία της Θεοτόκου με έκδηλους θεολογικούς προβληματισμούς. Η παράθεση ενός εξηγητικού κειμένου το οποίο καλείται ο αναγνώστης να μελετήσει προκειμένου να ερμηνεύσει το αλληγορικό περιεχόμενο της μικρογραφίας με θέμα την Κλίνη του Σολομώντος, αλλά και η χρήση συγκεκριμένων παραπεμπτικών συμβόλων που συνδέουν μια σειρά από μικρογραφίες με αποσπάσματα του ομιλητικού κειμένου τα οποία εικονογραφούν, προτείνουν ένα συγκεκριμένο τρόπο 'ορθής' ανάγνωσης κειμένου και εικόνων και υποδηλώνουν την ιδιαίτερη φροντίδα του Ιακώβου για το σχεδιασμό του βιβλίου. Το σωτηριολογικό μήνυμα

της εικονογράφησης και η έμφαση που δίνεται σε θεολογικά θέματα που αφορούν στο δόγμα της Θείας Ενσάρκωσης και του Τριαδικού Θεού αφήνουν να εννοηθεί ότι ο αποδέκτης των εικονογραφημένων ομιλιών χρειαζόταν θεολογική καθοδήγηση και ότι ο κώδικας είχε σχεδιαστεί αρχικά, μεταξύ άλλων, για την πνευματική διδασχά κάποιου άλλου και όχι του ίδιου του μοναχού.

Οι συνεχείς επικλήσεις του Ιακώβου προς την Ειρήνη που περιέχονται στις επιστολές, προκειμένου αυτή να αποκηρύξει την ‘ελληνική σοφία’ και την ‘ελληνική παιδεία’, αλλά και να απομακρυνθεί από ανθρώπους που υπέθαλπαν τη μελέτη της θύραθεν λογοτεχνίας, υποδεικνύουν ότι η σεβαστοκρατόρισα είχε επιδείξει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη φιλοσοφία και γενικότερα την κοσμική λογοτεχνία, ενδεχομένως με ανεπιθύμητες επιπτώσεις για την ορθοδοξία των πεποιθήσεών της. Το έμμετρο αλληγορικό έργο του Ιωάννη Τζέτζη με θέμα τη *Θεογονία* του Ησιόδου και το έμμετρο χρονικό από κτίσεως κόσμου *Σύνοψις Χρονική* του Κωνσταντίνου Μανασσή γράφτηκαν κατά παραγγελία της Ειρήνης και αφιερώθηκαν σε αυτήν, επιβεβαιώνοντας τους υπαινιγμούς του Ιακώβου και πιθανότατα δικαιολογώντας τους φόβους του.

Τόσο η σύνθεση του κειμένου των ομιλιών όσο και η εικονογράφσή του φαίνεται να έγιναν με γνώμονα τις λογοτεχνικές προτιμήσεις και τα αυλικά ιδεώδη της Ειρήνης. Η συνεχής αφήγηση του απόκρυφου βίου της Παναγίας από τη Γέννησή της έως την μνηστεία της με τον Ιωσήφ και την απόδειξη της αγνότητάς της μετά τον Ευαγγελισμό, δραματοποιείται με τη χρήση ψυχογραφικών μονολόγων των πρωταγωνιστών, φανταστικών διαλόγων και μακροσκελών θεολογικών παρεκβάσεων με έντονο ρητορικό ύφος. Το πιθανότερο είναι ότι ο μοναχός είχε επιλέξει συνειδητά αυτόν τον τρόπο σύνθεσης, προκειμένου το θρησκευτικό περιεχόμενο των λόγων του να επενδυθεί με μία μορφή που ήταν ιδιαίτερα ελκυστική για την παραλήπτρια του βιβλίου, δεδομένης της προτίμησης της σεβαστοκρατόρισσας για την κοσμική λογοτεχνία, αλλά και της εξακριβωμένης σχέσης της με έναν κύκλο διανοουμένων που ασχολήθηκαν με τη συγγραφή λόγων έμμετρων μυθιστορημάτων. Τέλος, μια σειρά μικρογραφιών μαρτυρούν ότι οι ομιλίες φιλοτεχνήθηκαν αφενός με τρόπο που πρόβαλε τα αριστοκρατικά ιδεώδη και τον αυλικό τρόπο ζωής και αφετέρου με στόχο να κολακεύσουν τα μητρικά αισθήματα της παραγγελιοδότριας και να υπαγορεύσουν την πρόσληψη του ρόλου και της θέσης της ως γυναίκας. Η ίδια η Παναγία και η εξιστόρηση του βίου της παρείχαν το ιδανικό υπόδειγμα συμπεριφοράς για κάθε γυναίκα. Αυτό το μοντέλο καλείται η σεβαστοκρατόρισα να ακολουθήσει με οδηγό της τις εικονογραφημένες σελίδες του κώδικα της Βατικανής βιβλιοθήκης.

ΜΕΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΝΑΟΔΟΜΙΑ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ

Εκείνα, που παραξενεύουν ακόμη και σήμερα όσους ταξιδεύουν στην Κρήτη, είναι ο μεγάλος αριθμός των μικρών μονόχρωμων και καμαροσκέπαστων εκκλησιών, που συναντούν, και τα διάφορα μορφικά στοιχεία των όχι της ίδιας παραδόσεως, όταν τὰ βλέπουν βέβαια. Οι εκκλησίες αυτές της κρητικής κυρίως υπαίθρου είναι οι περισσότερες αρχαίες και βυζαντινές, μερικές ίσως και των προ της Εικονομαχίας χρόνων, διατηρούν ολόκληρη ή αποσπασματικά την εντοίχια ζωγραφική των και, παρά τις πολλές επεμβάσεις, που υπέστησαν κατά τη μακρά διάρκεια της ζωής των, διατηρούν και σήμερα τη σβελτάδα, την χάρη των και τον απλό και χωρίς απαιτήσεις αρχιτεκτονικό των τύπο και τα άλλα επί μέρους χαρακτηριστικά των. Τα θυρώματα και στοιχεία των εξωτερικών όψεων μερικών από αυτές εκκλησιών είναι αυτά, που τραβούν το μάτι και δίδουν την ευκαιρία να σχηματίσουμε πολλές φορές τις απόψεις μας για την βυζαντινή και μεταβυζαντινή ναοδομία της Κρήτης. Ένας μεγάλος αριθμός των εκκλησιών αυτών, (Περισσότερες κατά πολύ από τις 809 ιστορημένες, που περιέβαλε στο: «*Τοπογραφικός Κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης*» ο Gerola.), ανήκει στους τρεις πρώτους αιώνες της Βενετοκρατίας (1211-1500) και μπορούν να χρονολογηθούν ή χρονολογούνται από τις τοιχογραφίες και τις κτητορικές επιγραφές, που σώζουν. Μετά το 1500 φαίνεται ότι παύουν να υπάρχουν στο έδαφος της Κρήτης και η τέχνη της εντοίχιας ζωγραφικής και εν μέρει η ναοδομία. Μόνον στις πόλεις και στις πλησιόχωρες των πόλεων περιοχές κτίζονται καινούριες εκκλησίες και καθολικά μονών. Ένα ιδιότυπο καλλιτεχνικό και πνευματικό φαινόμενο, μεγάλης ιστορικής σημασίας, το οποίο παρατηρείται αυτή την περίοδο, είναι το ότι προγραμματισμένα ανακαινίζονται οι παλαιότερες βυζαντινές εκκλησίες, για να προσαρμοστούν στον καινούριο συρμό, που φέρει η Ιταλική Αναγέννηση, και να εκσυγχρονιστούν και εξωραϊστούν. Η προσπάθεια αυτή, για να εκσυγχρονισθούν οι αρχαίες βυζαντινές εκκλησίες της Κρήτης σύμφωνα με τον νέο συρμό, οι νεόδμητες εκκλησίες και οι διάσημες μονές, π.χ. το Αρκάδι και η Αγία Τριάδα των Τζαγκαρόλων, και τα κοσμικά μνημεία, που σώζονται, επιτρέπουν να μιλούμε σήμερα για Κρητική Αναγέννηση και στην αρχιτεκτονική και εν μέρει στην γλυπτική.

Οι εργασίες εκσυγχρονισμού και εξωραϊσμού των αρχαίων βυζαντινών εκκλησιών συνίστανται στις ανακατασκευές συνήθως των γωνιών με τη προσθήκη παραστάδων με επίκρανα και κεκλιμένη (σκάρπα) ή ημικυκλική βάση, την υπερύψωση τοίχων, ώστε η καμάρα να «εγκιβωτιώνεται» και να τονίζονται τα τριγωνικά αετώματά των ανατολικού και δυτικού τοίχων, την κατασκευή των θυρών και παραθύρων κατά τα δυτικά πρότυπα και την επένδυσή των εσωτερικά και εξωτερικά με καλολαξευμένους κυβόλιθους, την προσθήκη περιπέχων θυρωμάτων, του τυπικού κυκλικού φεγγίτη, με ή χωρίς την διάτρητη πλάκα και σπάνια, εξωτερικά, ημικυλινδρικού γείσου (κορδοιού). Εσωτερικά, όταν η καμάρα ανακατασκευάζεται, γίνεται με καλολαξευμένους κυβόλιθους σε παράλληλες σειρές, τεχνική, που αποτελεί κανόνα στην περίοδο της Βενετοκρατίας, είναι όμως πολύ παλαιότερη, προστίθενται περίτεχνοι λίθινοι κοσμήτες και σφενδόνια με τους κιλλίβαντες των (υφαψίδια), και τα τοξωτά συνήθως ανοίγματα επικοινωνίας, όταν η εκκλησία έχει κλίτη, διευρύνονται και επενδύονται με κυβόλιθους. Έτσι η αρχαία βυζαντινή εκκλησία εξομοιώνεται με τις νεόδμητες, μετά το 1500, όμοιές της και γίνεται αναγεννησιακή και μοντέρνα.

Σ' όλα αυτά, όταν οι βυζαντινές εκκλησίες δεν κατεδαφίζονται, οφείλονται οι πολλές και συνηθέστερες καταστροφές, που βλέπομε στην εντοίχια ζωγραφική, και αυτές οι επεμβάσεις επισημαίνονται σε δύο περιόδους της ιστορίας της Κρήτης: Μετά το 1500 και ως το 1669, όταν η τέχνη της τοιχογραφίας έπαψε να είναι του συρμού και διαδίδεται το ξύλινο, ίσως και λίθινο, τέμπλο και η εικόνα και φθάνει το

καινούριο, όχι μόνον από την Ιταλία, και μετά το 1860 περίπου, όταν με το Διάταγμα της Ανεξίθρησκείας (Χάτι Χουμαγιούμ, 1856) επιτρέπεται από τους Τούρκους στην Κρήτη η ναοδομία και αναβιώνουν μορφές της Κρητικής Αναγέννησης στους κύκλους των μορφωμένων και επηρεαζομένων από τον Νεοκλασικισμό. Η κίνηση αυτή μετά το 1500 σχετίζεται με συγκεκριμένα πρόσωπα, τα οποία επηρεάζονται από τον ουμανισμό, κυρίως ιερωμένους, όπως οι Γρηγόριος Φούσκης, Γεννάδιος Γαλερός, Γαβριήλ Παντόγαλος στο Λασιθί, οι Τζαγγαρόλοι, κάποιος Πέτρος Καλλιέργης στα Χανιά,- οι δύο τελευταίοι σχετίζονται με νεόδμητες εκκλησίες-. Αυτοί, των οποίων τα ονόματα γνωρίζομε από επιγραφές αρχαΐζουσες και αρχαιοελληνικής εμπνεύσεως, που συνοδεύουν αυτά τα έργα, αλλά και πολλοί άλλοι ανώνυμοι και βενετοί ευγενείς, που κατέχουν μίαν εκκλησία, ανακαινίζουν τις βυζαντινές εκκλησίες αδιαφορώντας για την εντοχία ζωγραφική. Τις εργασίες αναλαμβάνουν εργαστήρια πετροκόπων εντοπιών, οι οποίοι κινούνται σ' ολόκληρη τη βόρεια πεδινή ή ημιπεδινή Κρήτη, γιατί η ορεινή μένει πιστή στις βυζαντινές παραδόσεις, τα πρότυπα των έρχονται όχι μόνον από την Ιταλία ή είναι οι νεόδμητες αναγεννησιακές εκκλησίες της Κρήτης, που κτίστηκαν μετά το 1500 σ' όλες τις πόλεις της Κρήτης και στις γύρω από αυτές περιοχές. Τις νέες εκκλησίες, μικρές ή μεγάλες, εσχεδίασαν και τις αρχαίες εκσυγχρόνισαν κατά τα αναγεννησιακά πρότυπα και έλληνες μηχανικοί και τεχνίτες, όπως οι Μπενέτοι και οι Μαγγανάρηδες από το Ρέθυμνο και ξένοι, ιταλοί ή που ήλθαν ακόμη και από το Παρίσι (ο Bernard Moles και οι γιοι του), εργάζονται για έλληνες ορθοδόξους αστούς, ισχυρούς ιερωμένους και βενετούς ευγενείς, ορθοδόξους ή ρωμαιοκαθολικούς. Το περίεργο είναι ότι μερικές νέες μορφές, που εισάγονται στην αρχιτεκτονική και στον γλυπτό διάκοσμο των εκκλησιών, επιβιώνουν στην Τουρκοκρατία και σήμερα. Μέχρι σήμερα αυτή την κίνηση γνωρίζαμε μόνον από έγγραφα, τα οποία μάς εγνώρισαν και τα ονόματα και πώς γινόταν αυτοί οι εκσυγχρονισμοί. Γνωρίζομε έτσι ότι ο Fran. Basilicata εσχεδίασε την ανακαίνιση του Χριστού του Κεφαλά στον Χάντακα και ο Ματθαίος Μπενέτος εκτέλεσε τις εργασίες (1516,1520), ενώ ο Κωνσταντίνος Λίπινος αυτήν της εκκλησίας του Προδρόμου στον Γιόφυρο, έξω από τον Χάντακα στα 1514. Αυτά βέβαια αρχίζουν πολύ ενωρίς, αμέσως μετά το 1500 ίσως και παλαιότερα, όπως δείχνουν τα χρονολογημένα σ' ολόκληρη τη βόρεια Κρήτη ευάριθμα κρητικά βυζαντινά μνημεία αυτής της περιόδου, και σ' αυτά τα γνωρίσματα στηριζόμεθα, όταν μιλούμε για δυτικές επιδράσεις στην βυζαντινή ναοδομία, αν και δείχνουν πώς εισάγεται η Αναγέννηση στην Κρήτη.

Τα ωραιότερα, από πολύ περισσότερα, σωζόμενα παραδείγματα όλων αυτών των εργασιών είναι τα καθολικά των Μονών της Παναγίας στου Βριωμένου, της Αγίας Σοφίας στους Αρμένους, της Παναγίας της Φανερωμένης στον Τράχηλα, στο Λασιθί, της Παναγίας στη Ρογδιά Μαλεβιζίου, της Παναγίας στα Μπαροτσιανά στην Αργυρούπολη Ρεθύμνης και μερικά άλλα, όπως η Παναγία στο Βιγλί, κοντά στη Βουλιασμένη Μεραμπέλλου. Τα περισσότερα από αυτά τα μνημεία σώζουν τοιχογραφίες από τον 13ον αιώνα ως το 1400 και μάς εγνώρισαν το σπουδαίο καλλιτεχνικό και πνευματικό, αλλά και ιστορικό, αυτό φαινόμενο, το οποίο είναι ανάγκη να ερευνηθεί και μελετηθεί σε πλάτος και βάθος και όχι γενικευτικά, περισσότερο από ειδικούς αρχιτέκτονες. (Μία ευρεία εργασία για το θέμα δημοσιεύεται στην *Νέα Χριστ. Κρήτη*, τ. 25,2006).

Σ. Ν. Μ.

ΣΤΑΥΡΟΣ ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ

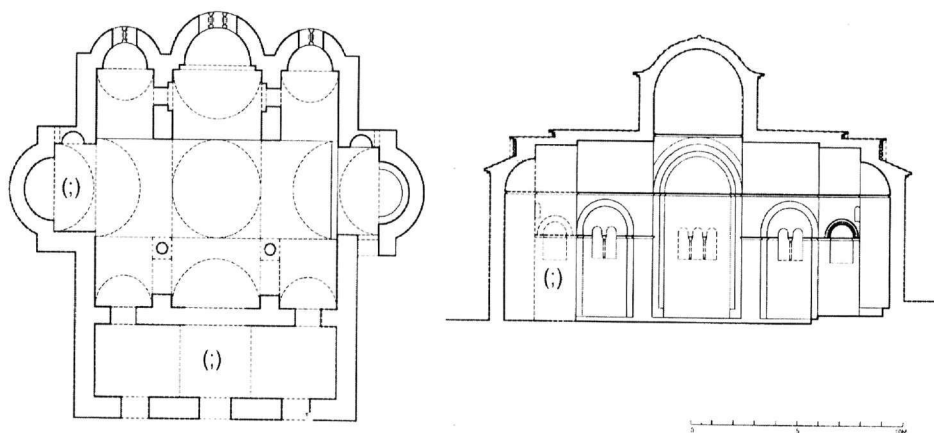
Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ ΣΤΟ ΚΑΣΤΡΟ ΤΗΣ ΖΑΚΥΝΘΟΥ

Η γνωστή ως «ναός του Σωτήρος» ή «ναός του Παντοκράτορος», ως «San Salvatore» ή και, απλώς, ως «Domo» ερειπωμένη εκκλησία του Κάστρου της Ζακύνθου είναι ένα μνημείο που έχει από παλιά γίνει γνωστό στην επιστήμη και του οποίου η σημασία έχει αναγνωρισθεί από τους ειδικούς. Στην αρχιτεκτονική του έχουν ως τώρα γίνει συνοπτικές αλλά περιεκτικές αναφορές από τον Π. Βοκοτόπουλο και από την Ζωή Μυλωνά, υπό την εποπτεία της οποίας έγιναν στη δεκαετία του 1980 ανασκαφές, οι οποίες απελευθέρωσαν εν μέρει το μνημείο από τις τεράστιες επιχώσεις που το κάλυπταν, καθιστώντας έτσι δυνατή την αναγνώριση των βασικών του χαρακτηριστικών.

Από την εξέταση των ορατών σήμερα λειψάνων της προκύπτει ότι στην αρχική της μορφή η εκκλησία του Σωτήρος ήταν ένας μεγάλος, για τα δεδομένα της βυζαντινής ελλαδικής ναοδομίας, σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός. Τα βασικά του χαρακτηριστικά ήταν τα εξής : Ο εσωτερικός χώρος του χαρακτηριζόταν από συμμετρία και ως προς τους δύο του άξονες. Η κάλυψή του ήταν εννεαμερής. Στο κέντρο του ναού υψωνόταν τρούλος διαμέτρου 4.20 περίπου μ. Τα τέσσερα σκέλη του σταυρού καλύπτονταν με ημικυλινδρικούς θόλους. Τουλάχιστον το νότιο και, πιθανότατα, και το βόρειο σκέλος του σταυρού προεκτείνονταν πέραν των ευθυγραμμίων των πλαγίων τοίχων του με ενοποιημένους μεν με αυτά αλλά διακριτούς χώρους που είχαν μεγάλο βάθος, πλάτος αισθητά μικρότερο από εκείνο της εγκάρσιας κεραίας και κατέληγαν σε ημικυκλικές εξωτερικά κόγχες. Στον ανατολικό τοίχο της κάθε προεκτάσεως, ψηλά ήταν διαμορφωμένη μία ημικυκλική κόγχη. Το ανατολικό σκέλος του σταυρού χωριζόταν από τα παραβήματα με τοίχους στους οποίους ανοίγονταν στενές τοξωτές δίοδοι. Με κατά μήκος διατεταγμένους ημικυλινδρικούς θόλους καλύπτονταν τα ανατολικά και, το πιθανότερο, και τα δυτικά γωνιακά διαμερίσματα. Καθώς η ανασκαφή δεν έχει προχωρήσει στην περιοχή αυτή του μνημείου δεν υπάρχουν αρχαιολογικά στοιχεία με βάση τα οποία μπορεί να αποφανθεί κανείς με βεβαιότητα αν ο ναός ήταν δικιόνιος ή ανήκε στην κατηγορία των σταυροειδών εγγεγραμμένων ναών που έχει επικρατήσει να ονομάζονται «ελλαδικοί μεταβατικοί». Όμως, η από πάσης απόψεως αξιοσημείωτη σχεδόν πλήρης σύμπτωση των βασικών διαστάσεών του σε κάτοψη και σε τομή με τις αντίστοιχες διαστάσεις του ναού των Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου στην Κέρκυρα καθιστούν, σε συνδυασμό και με άλλα δεδομένα, την πρώτη περίπτωση πιθανότερη. Ένα σοβαρό πρόβλημα της αναπαράστασής του ναού είναι το αν αυτός στην αρχική του μορφή είχε νάρθηκα ή όχι. Βέβαιη απάντηση δεν μπορεί να δοθεί, καθώς και πάλι λείπουν προς το παρόν τα σχετικά αρχαιολογικά στοιχεία. Το μικρό, ωστόσο, μήκος του ναού σε σχέση με το πλάτος του και η σύγκριση και πάλι με το ναό των Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου αποτελούν ισχυρές ενδείξεις ότι η εκκλησία διέθετε αρχικά νάρθηκα.

Η χρονολόγηση του ναού του Σωτήρος, ο οποίος είχε πιθανότατα οικοδομηθεί εξ αρχής ως επισκοπικός ναός της Ζακύνθου, δεν είναι εύκολη. *Terminus ante quem* για τη χρονολόγηση του μνημείου αποτελεί η χρονολόγηση του ζωγραφικού του διακόσμου, η οποία έχει χαρακτηριστεί υστεροκομνηνεία και έχει τοποθετηθεί στο 12^ο αιώνα, και, βέβαια, η μετατροπή του ναού σε λατινικό επισκοπικό ναό στις αρχές του 13^{ου} αιώνας. Με βάση τη μελέτη των μορφολογικών κυρίως στοιχείων του, όπως το πλινθοπερίκλειστο σύστημα δομής των τοίχων του, το τύπου «ελεύθερης τοξοστοιχίας» παράθυρο της κόγχης του διακονικού, το ημικυκλικό σε κάτοψη σχήμα των κογχών, η εν υποχωρήσει διαμόρφωση των μετώπων των κογχών και των ανοιγμάτων των διόδων του ιερού αλλά και η λοξότμηση των ακμών ορισμένων τόξων, το μνημείο θα μπορούσε με επιφύλαξη να χρονολογηθεί στον όψιμο 11^ο ή στον πρώιμο 12^ο αιώνα.

Η διαπίστωση ότι ναός του Σωτήρος στο Κάστρο της Ζακύνθου αποτελεί σημαντικό μνημείο της λεγόμενης «Ελλαδικής Σχολής» της μεσοβυζαντινής ναοδομίας του, στα πλαίσια της οποίας έχουν ενταχθεί δύο ακόμη σπουδαία επανησιακά μνημεία, δηλαδή ο ναός των Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου στην Κέρκυρα και ο ναός του Αγίου Νικολάου του Μεγαλομάτη στο Σκοπτό της Ζακύνθου, σε συνδυασμό με την εύλογη υπόθεση ότι και άλλα τέτοια μνημεία υπήρχαν στα σεισμοπαθή νησιά, ο μνημειακός πλούτος των οποίων έχει υποστεί τεράστιες καταστροφές, φαίνεται να οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η «επίσημη» αρχιτεκτονική των νησιών του Ιονίου ακολουθούσε, όπως είναι φυσικό, εκείνη των γειτονικών παραλίων της Πελοποννήσου και της Στερεάς Ελλάδος. Όσον αφορά την αρχιτεκτονική των «ταπεινών» κτισμάτων, αυτή πρέπει μάλλον να θεωρηθεί όχι ότι ακολουθεί κάποια υποτιθέμενα «ανατολικά» ρεύματα, αλλά ότι συνεχίζει κατά ένα απλοϊκό τρόπο την παλαιοχριστιανική αρχιτεκτονική παράδοση, η οποία αποτελεί την κοινή βάση για τη διαμόρφωση της κατά τόπους μεσοβυζαντινής αρχιτεκτονικής.



ΣΤΑΥΡΟΣ ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ – ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΠΕΝΝΑΣ

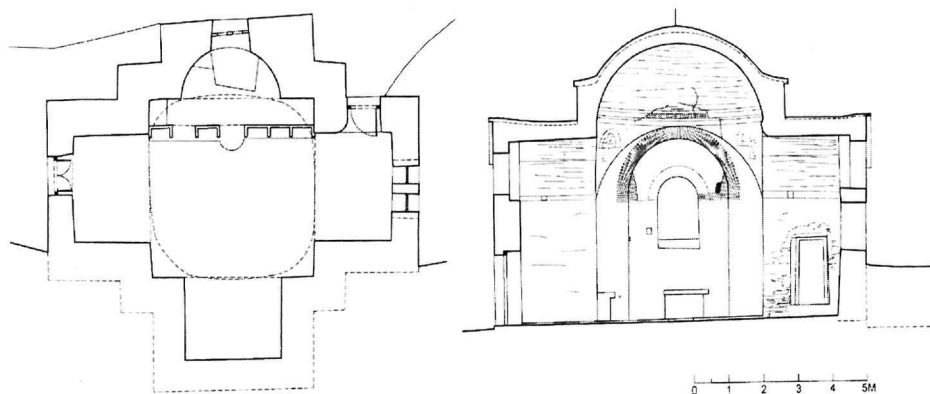
Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΣΤΟ ΑΝΩ ΚΟΡΘΙ ΤΗΣ ΑΝΔΡΟΥ : ΕΝΑ ΑΓΝΩΣΤΟ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΜΝΗΜΕΙΟ

Παρά το εξαιρετικό ιστορικό και αρχαιολογικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει, ο ναός του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στο Άνω Κόρθι της Ανδρου, παραμένει ως σήμερα άγνωστος στην επιστήμη.

Ο ναός είναι κτισμένος σε ιδιαίτερα επικλινές έδαφος στην αριστερή όχθη του ρέματος που αποτελεί το ανατολικό όριο του οικισμού, δίπλα στο μεταβυζαντινό ενοριακό ναό της Θεοσκέπαστης. Έχει σε κάτοψη σχήμα ελεύθερου σταυρού με μέγιστες εξωτερικές διαστάσεις 9.70 μ. Χ 10.70 μ. Τα τέσσερα σκέλη του σταυρικού σώματός του είναι στενότερα από τις αντίστοιχες πλευρές του κεντρικού τετράγωνου χώρου. Στο ανατολικό σκέλος, το οποίο έχει μήκος σημαντικά μικρότερο από τα άλλα τρία, είναι εγγεγραμμένη η κόγχη του ιερού. Η κάλυψη του ναού γίνεται με τεταρτοσφαιρικό θόλο στην κόγχη, με ημικυλινδρικούς θόλους στο βόρειο, το νότιο και το δυτικό σκέλος του σταυρού και με τυφλό ημισφαιρικό τρούλο που έχει σε κάτοψη σχήμα τετράγωνο με αποστρογγυλεμένες γωνίες στον κεντρικό χώρο. Αρχικά η προσπέλαση στο εσωτερικό του κτηρίου γινόταν από μια θύρα πλάτους 1.45 μ. που ανοιγόταν στο τύμπανο του νότιου σκέλους του σταυρού. Το κατασκευασμένο από κορμό κίονος μαρμάρινο κατώφλι της με τις «μορσότρυπες» του πλαισίου του ξύλινου κουφώματος διατηρείται κατά χώραν. Το πλίνθινο τόξο του ανωφλίου της έχει, όμως, αποξηλωθεί. Ο φωτισμός του εσωτερικού του ναού γινόταν αρχικά από το ευρύ μονόλοβο παράθυρο της κόγχης του ιερού καθώς και από τρία παράθυρα με λίθινο οριζόντιο ανώφλι, επάνω από το οποίο είναι διαμορφωμένο πλίνθινο ανακουφιστικό τόξο, που ανοίγονται ψηλά στα τύμπανα του βόρειου, του νότιου και του δυτικού σκέλους του σταυρού. Η διαμόρφωση των όγκων του ναού είναι απλή. Στο κέντρο του υψώνεται το τετραγωνικής διατομής πρισματικό τύμπανο του τρούλου. Από την πρόσφατη έρευνα προέκυψε ότι αυτό είχε σε μεταγενέστερη εποχή υψωθεί με πρόχειρης κατασκευής τοιχοποιία. Οι στέγες των σκελών του σταυρού είναι δίριχτες. Όλες οι στέγες του ναού κατέληγαν σε απλής μορφής και πρόχειρης μάλλον κατασκευής γείσα από τοπικές σχιστόπλακες. Μετά την αποξήλωση της νεωτερικής επικάλυψής τους από σκυρόδεμα, αποκαλύφθηκε ότι αυτές καλύπτονταν αρχικά με κουρασάνι. Οι όψεις του ναού έχουν μάλλον χαμηλές αναλογίες και είναι επίπεδες και αδιάθρωτες. Τα μορφολογικά στοιχεία τους περιορίζονταν στα ανοίγματα των θυρών και των παραθύρων. Οι τοίχοι του μνημείου είναι κτισμένοι με αργολιθοδομή αρμολογημένη με φαρδύ αρμολόγημα. Η θολοδομία του είναι κατασκευασμένη εξ ολοκλήρου από πλίνθους. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διάταξη των πλίνθων στο τεταρτοσφαιρικό της κόγχης του ιερού, τυπική της κατασκευής με περιορισμένη χρήση ξυλοτύπου. Εντελώς ιδιαίτερο, ωστόσο, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο κεραμικός διάκοσμος που εντοπίζεται σε ορισμένες θέσεις των εσωτερικών επιφανειών του κτηρίου. Στα σφαιρικά τρίγωνα έχουν κατασκευασθεί από πλινθία λατινική σταυροί, το άνω σκέλος των οποίων περιβάλλεται από τόξο: Ταινία που αποτελείται από τριάδες πλίνθων τοποθετημένων εναλλάξ οριζόντια και κατακόρυφα περιτρέχει τη βάση του τρούλου.

Όσον αφορά τη χρονολόγηση του μνημείου, τόσο ο συνολικός χαρακτήρας του, όσο και επιμέρους στοιχεία του, τυπολογικά, μορφολογικά και κατασκευαστικά, φανερώνουν την εντυπωσιακή του παλαιότητα. Ο συνήθης σε όλες τις περιόδους της βυζαντινής αρχιτεκτονικής τύπος του ελεύθερου σταυρού, στον οποίο ανήκει ο ναός, παρουσιάζει εδώ τυπικά πρώιμα χαρακτηριστικά, όπως η διεύρυνση του κεντρικού τετράγωνου χώρου σε σχέση με τα σκέλη του σταυρού, ένα στοιχείο, που, αξίζει να σημειωθεί, επιβίωσε εκφυλισμένο ως τη μέση βυζαντινή περίοδο. Χαρακτηριστικά πρώιμα στοιχεία είναι η βαριά, κυβική εξωτερικά μορφή του χωρίς τύμπανο τρούλλου του και η εγγραφή της κόγχης του ιερού του στο ανατολικό σκέλος του σταυρού. Αρχαϊκό χαρακτήρα έχουν τα αρχικά ανοίγματα της θύρας και των παραθύρων του ναού. Τέλος ο κεραμεικός διάκοσμος των σφαιρικών τριγώνων είναι πανομοιότυπος με εκείνον που απαντά σε γνωστά και σημαντικά παλαιοχριστιανικά μνημεία, όπως το Καθολικό της Μονής Στουδίου. Με βάση τα παραπάνω, το μνημείο μπορεί να χρονολογηθεί βάσιμα στην παλαιοχριστιανική περίοδο, πιθανώς στον 5^ο ή στον 6^ο αιώνα. Η αρχική χρήση του κτηρίου δεν είναι προς το παρόν γνωστή. Η παρουσία των σταυρών στα σφαιρικά τρίγωνα δεν αφήνει αμφιβολία για το ότι πρόκειται για χριστιανικό κτίσμα με θρησκευτική λειτουργία. Ενδεχομένως αυτό να είχε αρχικά κοιμητηριακό χαρακτήρα, ή να χρησίμευε ως βαπτιστήριο.

Οι πρώτες δειγματοληπτικές εργασίες συντήρησης στο εσωτερικό του ναού απεκάλυψαν τοιχογραφίες μεσοβυζαντινής εποχής στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού, με την Παναγία ανάμεσα σε σεβίζοντες αγγέλους και στον τρούλλο, όπου παριστάνονται προφήτες και παρατηρείται η ύπαρξη ενός ακόμη, πιθανώς παλαιότερου, στρώματος ζωγραφικής. Στο δυτικό σκέλος υπάρχει παράσταση του Αγίου Γεωργίου, ενώ σε διάφορα σημεία των τοίχων των άλλων σκελών του σταυρού διακρίνονται ελάχιστες ακόμη μορφές. Για την πλήρη μελέτη τους απαιτείται περαιτέρω έρευνα, μετά την ολοκλήρωση των εν εξελίξει επεμβάσεων στερεώσεως και αποκαταστάσεως του μνημείου που γίνονται από τη 2^η ΕΒΑ με την οικονομική συμβολή του Δήμου Κορθίου. Οι εργασίες διαμορφώσεως εξωτερικά του μνημείου, κυρίως στη δυτική του πλευρά, έδωσαν στοιχεία για την ύπαρξη βιοτεχνικού εργαστηρίου.



ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ Γ. ΜΑΝΤΑΣ

**ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟ ΒΙΟ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ
ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ**

Οι γραπτές μαρτυρίες σχετικά με τον καθημερινό βίο των γυναικών στο Βυζάντιο είναι λίγες και αναφέρονται κατά κανόνα σε μέλη της μέσης ή ανώτερης κοινωνικής τάξης. Οι γνώσεις μας για τη ζωή των γυναικών των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων είναι ακόμη πιο περιορισμένες, καθώς προέρχονται κυρίως από έμμεσες πληροφορίες, στις οποίες είναι δύσκολο να διακριθεί η πραγματικότητα από τους φιλολογικούς τόπους.

Την ελλιπή αυτή γνώση συμπληρώνουν σε ένα βαθμό κάποιες παραστάσεις που προέρχονται από τη μνημειακή ζωγραφική, την εικονογράφηση χειρογράφων και τη μικροτεχνία, και στις οποίες εικονίζονται θέματα από το βίο βιβλικών συνήθως γυναικών. Η εξέταση τους δείχνει ότι για την απόδοση διάφορων στοιχείων οι καλλιτέχνες εμπνεύστηκαν από την καθημερινή ζωή των γυναικών της εποχής τους. Ιδιαίτερα αξιοσημείωτο είναι μάλιστα το γεγονός ότι σε κάποιες περιπτώσεις αντικατέστησαν τις αναφερόμενες στο εικονογραφούμενο κείμενο ανδρικές μορφές με γυναικείες, καθώς η εργασία για την οποία γινόταν λόγος ανήκε στην αρμοδιότητα της γυναίκας.

Όπως συμβαίνει με τις φιλολογικές, έτσι και οι εικαστικές μαρτυρίες για το βίο των γυναικών στο Βυζάντιο πρέπει να αντιμετωπιστούν με επιφύλαξη, καθώς είναι δύσκολο να διακριθούν τα στοιχεία που ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα από εκείνα που πιθανόν αποτελούν καλλιτεχνικούς τόπους. Ορισμένες, ωστόσο, παραστάσεις θα μπορούσαν να μας δίνουν μια επιπλέον εικόνα για την καθημερινή ζωή της απλής γυναίκας, συμβάλλοντας έτσι στην πληρέστερη κατανόηση του ρόλου της στη βυζαντινή κοινωνία.

ΕΥΤΕΡΠΗ ΜΑΡΚΗ-ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΑΓΓΕΛΚΟΥ- ΜΑΙΡΗ ΧΕΙΜΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

**ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ, ΚΑΛΩΠΙΣΜΟΣ ΚΙ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ
ΣΤΟΝ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΚΟΣΜΟ**

Παρά την αναβάθμιση της θέσης της λόγω της χριστιανικής διδασκαλίας, η γυναίκα των παλιοχριστιανικών χρόνων εξακολούθησε να ζει περιορισμένη στο σπίτι και να δραστηριοποιείται αποκλειστικά μέσα στα πλαίσια της οικογένειας. Αν και δεν της επιτρεπόταν να ασκεί επαγγέλματα και να συναλλάσσεται με άνδρες, οι βιοτικές ανάγκες την οδήγησαν συχνά σε καταστρατήγηση και υπέρβαση των αντίστοιχων κοινωνικών περιορισμών και στην επιτυχημένη επαγγελματική δραστηριότητα. Με κύρια ενασχόλησή της τις οικιακές εργασίες, (καθαριότητα, μαγείρεμα, γνέσιμο, ύφανση ρούχων και σκεπασμάτων, ράψιμο) και την ανατροφή των παιδιών, βοηθούσε και παραστεκόταν όσο της ήταν δυνατό τον σύζυγο ή τον πατέρα στο επάγγελμά του. Στις πηγές αναφέρονται γυναίκες πορφυρόβαφοι, τροφείς (παραμάνες), νοσοκόμοι, σαπωνίστριες (πλύστρες), υφάντριες, καλαμοπλέκτριες, κεντήτριες, κεραμίστριες, αρωματοποιοί, μυροπώληδες, στιππουργοί (εργάτριες), γιάτρισσες, μαιές, μωλωνούδες, μουσικοί, ζωγράφοι, χορεύτριες, αθλητρίδες, κροταλίδες, κάπηλοι, πόρνες, μαγείρισσες, αρτοποιοί, πωλήτριες γεωργικών προϊόντων, βαλανεύτριες, εμπόρισσες, κομμώτριες, θαλαμηπόλοι, ηθοποιοί, αλλά και εκκλησιαστικές διακόνισσες, ασκήτριες (γυναίκες που ασχολούνταν με την τουαλέτα του νεκρού), κανονικές (ψάλτριες), ακόλουθοι (μοιρολογίστριες).

Περιορισμένες ήταν οι ασχολίες των γυναικών της υψηλής κοινωνίας, που εκτός από την ανατροφή των παιδιών επέβλεπαν και καθοδηγούσαν τους δούλους στην εκτέλεση των διαφόρων οικιακών εργασιών, επέπτευαν την προετοιμασία του φαγητού και το κελλάρι και περνούσαν τη μέρα τους με επισκέψεις, μουσικές ακροάσεις, κέντημα, εξόδους για λουτρά και παρακολούθηση εκκλησιαστικών τελετών και φροντίζοντας την εμφάνιση και τον καλλωπισμό τους. Οι ακολουθούμενοι τρόποι γυναικείου καλλωπισμού στις αρχές του 3^{ου} αιώνα περιγράφονται από τον Κλήμη Αλεξανδρείους στο κεφάλαιο Ότι ου χρη καλλωπιζεσθαι του βιβλίου του Παιδαγωγός. Εκεί αναφέρονται *χρυσοφορούσες γυναίκες, βαφάς μετιούσας τριχών, πλοκάμων ενουλισμούς, κεκρύφαλον, εντρίμματα, όπως σπηδόνων αφρούς (κρέμες), χρίσματα παρειών, ψιμύθια (κοκκινάδια),*

υπογραφάς οφθαλμών και ασβόλην εν τοις οφρύσιν. Εάν ήταν κοντές φορούσαν *φελλούς εν ταις βαυκίσι* και στην αντίθετη περίπτωση *διάβαθρα λεπτά* (ίσιες παντόφλες), εάν δεν διέθεταν ισχύα τοποθετούσαν *έρραμα*, είδος φουρού, εσωτερικά του χιτώνα, και αν είχαν αδρή κοιλιά την κάλυπταν με *τιθήες*, περιζώμα ενισχυμένο με ξύλινες βέργες. Οι παραπάνω τρόποι, κοινοί μέχρι σήμερα, αποδεικνύουν τη συνέχεια των εφαρμοζόμενων από την αρχαιότητα πρακτικών για τη βελτίωση της γυναικείας εικόνας και την συγκάλυψη των σωματικών της ατελειών.

Το γυναικείο ένδυμα των παλαιοχριστιανικών χρόνων περιλάμβανε εσώρουχο (βράκεον ή *tunicula*), στηθόδεσμο, κνημίδες, μακρύ χιτώνα, χειριδωτό το χειμώνα και χειριδωτό το καλοκαίρι, που ζωνόταν με ζώνη κάτω από το στήθος και διακοσμούσαν με όρθια σήματα στην όψη και οριζόντια στα μανίκια. Επίσης ιμάτιο, που κατά την έξοδό τους έπρεπε να σκεπάζει ο κεφάλι. Οι πλουσιότερες φορούσαν συριακά, πορφυρά (ολόβηρα) και χρυσοστόλιστα ιμάτια, δαλματική, είδος παλτού με γούνα στις παρυφές και οι ηλικιωμένες μαφόρτη ή λινό φακιάνον (φακιόλι) στο κεφάλι. Οι δούλες και οι αγρότισσες έφεραν κολόβιο, κοντό αμάνικο χιτώνα και σκιάδι (καπέλο ή σκούφια).

Άλλο σημαντικό στοιχείο της γυναικείας εμφάνισης συνιστούσαν τα κοσμήματα, που ανάλογα με την οικονομική κατάσταση και την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκε, ήταν σιδερένια, χάλκινα, ασημένια ή χρυσά. Μαζί με τα ρούχα αποτελούσαν μέρος της γυναικείας προίκας και ήταν δακτυλίδια, ψέλλια, ενώτια, μανιάκια, εποίδια, μηνίσκοι (περιδέραια), περόνες και φίμπουλες.

ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΙΣΙΟΥ

«ΚΑΛΟΝ ΑΝΘΡΩΠΩ ΓΥΝΑΙΚΟΣ ΜΗ ΑΠΤΕΣΘΑΙ;» Η ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

Η χριστιανική διδασκαλία, όπως τουλάχιστον τη γνωρίζουμε από τα Ευαγγέλια, δεν ήταν στις απαρχές της ασκητική. Ο νεοφανής χριστιανισμός όμως αναπτύχθηκε και διαδόθηκε μέσα σε έναν κόσμο στον οποίο επικρατούσαν μισογυνιστικές γνώμες και πεποιθήσεις, με αποτέλεσμα να προκύψουν αυθαίρετες ερμηνείες της διδασκαλίας του Χριστού που οδήγησαν σε παραινέσεις ασκητικού χαρακτήρα, καθώς και ερμηνείες που οδήγησαν στο συμπέρασμα, ότι ο Παύλος εισήγαγε τον γενετήσιο φόβο στο χριστιανισμό. Στους πρώτους αιώνες μετά το χριστιανισμό κυκλοφόρησαν ακραίες μισογυνιστικές απόψεις που άνοιξαν τη συζήτηση για την αξία και την απαξία του γάμου, του έρωτα, του σεξ και της παρθενίας. Οι απόψεις αυτές κυκλοφόρησαν όχι μόνο ανάμεσα στους χριστιανούς, αλλά και ανάμεσα στους εθνικούς και τους Ιουδαίους. Πρόκειται για διδασκαλίες, όπως ο γνωστικισμός, ο μανιχαϊσμός, ο μαρκιωνισμός αλλά και ο νεοπλατωνισμός και η ιουδαϊκή αίρεση των Εσσαίων, που εμφάνισαν μία πάλη ανάμεσα στο πνεύμα και την ύλη, το σώμα και την ψυχή με κοινό παρονομαστή τους τη σχετική και κάποτε απόλυτη άρνηση της σεξουαλικής σχέσης. Οι διδασκαλίες αυτές εξιδανικεύουν τον ασκητισμό, ενώ η γυναίκα θεωρείται η πηγή του κακού που ως πειρασμός και δαίμονας παρασύρει τον άντρα στην αμαρτία. Οι διδασκαλίες αυτές είχαν μεγάλη διάδοση και ταλαιπώρησαν την Εκκλησία.

Από την άποψη αυτή το ερώτημα «Καλόν ανθρώπω γυναικός μη άπτεσθαι;», που απηύθυναν οι Κορίνθιοι στον Απόστολο Παύλο, συμπυκνώνει, νομίζω, τις απορίες όλων μας για τη θέση και τη στάση της βυζαντινής ορθόδοξης Εκκλησίας απέναντι στο γάμο και την αγαμία και κατ' επέκταση απέναντι στη γυναίκα. Τα επιχειρήματα που βρίσκουμε στα εκκλησιαστικά και αγιολογικά κείμενα υπέρ της μιας ή της άλλης άποψης, μπορούν να εκληφθούν ως προσωπικές απόψεις. Με δεδομένο όμως, ότι η θρησκευτική τέχνη στο Βυζάντιο υπηρετεί τη διδασκαλία της Εκκλησίας, μπορούμε, νομίζω, να αναζητήσουμε την απάντηση στη βυζαντινή ζωγραφική και στη βυζαντινή υμνογραφία. Έτσι αντικείμενο της ανακοίνωσης αυτής είναι τα μηνύματα που λάμβαναν τα μέλη της Εκκλησίας μέσω της θρησκευτικής τέχνης και υμνογραφίας. Σε τι βαθμό επηρέασε ο γνωστικισμός και ο μανιχαϊσμός τη βυζαντινή ορθόδοξη Εκκλησία;

Για την έρευνα αυτή στη βυζαντινή υμνογραφία προσφέρονται, νομίζω,

α) οι ύμνοι του Ρωμανού του Μελωδού ο οποίος υπηρέτησε με την ποίησή του την ορθοδοξία και για το λόγο αυτό η Εκκλησία τον συγκαταλέγει μεταξύ των αγίων της. Σύμφωνα μάλιστα με την παράδοση ο Ρωμανός πήρε το χάρισμά του από την ίδια τη Θεοτόκο με την υπόσχεση να το θέσει στην υπηρεσία της Εκκλησίας. Στον ύμνο του Ρωμανού «Είς την Αγίαν Γέννησιν του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού» κεντρικό θέμα είναι η αποκατάσταση της Εύας από τη Μαρία, έτσι ώστε τα Χριστούγεννα να είναι ο Ευαγγελισμός των γυναικών.

β) ο Ακάθιστος Ύμνος που είναι ο δημοφιλέστερος ύμνος της ορθόδοξης Εκκλησίας και το μόνο κοντάκι που ψέλνεται ολόκληρο στην Εκκλησία από την εποχή της σύνθεσής του μέχρι σήμερα. Το θέμα της αποκατάστασης της Εύας επαναλαμβάνεται και στον Ακάθιστο Ύμνο.

Στη βυζαντινή ζωγραφική είναι πολλές οι παραστάσεις που τονίζουν τη θετική στάση του Χριστού απέναντι στη γυναίκα. Θα ήθελα όμως να σταθώ κυρίως στις παραστάσεις:

α) της γέννησης του Χριστού. Στη σύνθεση της Γέννησης όλες οι μορφές έχουν ειδικό νόημα και συμβολισμό, ώστε να προβάλλεται το μυστήριο της ενανθρωπίσεως του Χριστού, που αποδεικνύεται δια της Σαλώμης με την προβολή της Μητρός Του ως Παρθένου και κατ' επέκταση ως Θεοτόκου. Αυτό είναι το θέμα και στον Ακάθιστο Ύμνο, όπου υπερτονίζεται η παρθενία της μητέρας του Χριστού ως νύμφης ανύμφευτης. Η προβολή της Μαρίας ως Παρθένου θα μπορούσε να προκαλέσει την παρεξήγηση, ότι η Εκκλησία τάσσεται υπέρ της παρθενίας. Η παρεξήγηση αίρεται όμως με την αναπαράσταση της γέννησης της Θεοτόκου, της γέννησης του Ιωάννη του Προδρόμου ή άλλων αγίων στους βιογραφικούς ζωγραφικούς κύκλους.

β) του Ευαγγελισμού. Σ' όλες τις σκηνές του Ευαγγελισμού η Μαρία εικονίζεται κρατώντας το αδράχτι. Πέρα από τους συμβολισμούς που δίνουν στην παράσταση οι θεολόγοι και οι ιστορικοί της τέχνης, ο απλός θεατής αναγνώριζε στην παράσταση αυτή μια σκηνή από την καθημερινότητα της γυναίκας και ίσως και την τεράστια συμβολή των γυναικών στην παραγωγή μέσα όμως σε ένα εντελώς διαφορετικό σύστημα από το σημερινό, ένα σύστημα που είχε ως βάση του την αυτάρκεια του οίκου, την οποία εξασφάλιζαν οι γυναίκες.

γ) της εις Άδου Καθόδου, μιας παράστασης που συνδέθηκε με το αναγεννησιακό κίνημα της δυναστείας των Μακεδόνων και των Παλαιολόγων, με θέμα όμως τη σωτηρία και την ισότητα των δύο φύλων που ήταν κυρίαρχο από την εμφάνιση του χριστιανισμού: "ούκ ένι άρσεν ή θήλυ", «Ου το μεν ασθενέστερον ευρέθη, το δε ισχυρότερον. Αλλά τα βελτίω λογίξη (ο άντρας); αμφοτέρους σώζει Χριστός τοις πάθεσιν. Υπέρ ανδρός σάρξ εγένετο; Τούτο και υπέρ γυναικός. Υπέρ ανδρός απέθανεν; Και η γυνή τω θανάτω σώζεται. Εκ σπέρματος Δαυίδ ονομάζεται. Τιμάσθαι ίσως οίει τον άνδρα; Αλλά και εκ Παρθένου γεννάται τούτο και υπέρ γυναικών».

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ
 ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΟΧΥΡΩΣΕΩΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ
 ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟ

Οι δυσκολίες του προβλήματος του αμυντικού συστήματος των Αθηνών κατά την μεσοβυζαντινή περίοδο οφείλονται κυρίως στην αδυναμία χρονολογήσεως των λειψάνων των διαφόρων τειχίσεων, από την αρχαιότητα έως την Φραγκοκρατία. Το αρχαίο τείχος με την Θερμιστόκλεια χάραξη έχει αναζητηθεί και μελετηθεί με επιμονή, δεν μας είναι όμως γνωστή η μορφή του κατά τις διάφορες κατασκευαστικές του φάσεις παρά μόνον αποσπασματικά, στα θεμέλιά του. Υποτίθεται ότι τμήματά του σώζονταν έως την μέση βυζαντινή περίοδο και ήταν το αναγραφόμενο στο «Πρακτικό» βασιλικόν τείχος, το οποίο όμως είχε τότε πλήρως ερειπωθεί και με το τεράστιο ανάπτυγμά του ασφαλώς αχρηστευθεί από πλευρά αμυντικής.

Η αδυναμία χρονολογήσεως, η έλλειψη εξωτερικών πληροφοριών και η ανακύκλωση του οικοδομικού υλικού κατά τις όποιες ανακτήσεις έχουν δημιουργήσει σύγχυση μεταξύ Βαλεριάνειου (υποτίθεται κτισμένου μεταξύ 253 και 260), υστερορωμαϊκού (που κτίστηκε μετά την επιδρομή των Ερούλων το 267) και του απλώς ρωμαϊκού τείχους. Κάπως καλύτερα σώθηκε μόνον τμήμα του υστερορωμαϊκού βορείως της Ακροπόλεως του οποίου έχει μελετηθεί και η δομή (Ι. Τραυλός, Al. Frantz) δεδομένου ότι σώθηκε σε κάποιο ύψος. Η σύγχυση επιτείνεται από την πληροφορία του Προκοπίου περί οχυρώσεως των Αθηνών από τον Ιουστινιανό γιατί και εδώ δεν υπάρχουν ακριβείς χρονολογήσεις των υποτιθεμένων τμημάτων της.

Από την εποχή που ο Ι. Τραυλός προσπάθησε να συγκεντρώσει και να αξιολογήσει τις σχετικές αρχαιολογικές μαρτυρίες δίνοντας γενικά σχέδια των οχυρώσεων της πόλεως (Πολοδομική εξέλιξις 1960, Bildlexikon 1971) έχουν έλθει στο φως πολλά νέα στοιχεία, προερχόμενα κυρίως από σωστικές ανασκαφές, δημοσιευμένα με συνοπτικές ανακοινώσεις και ελάχιστα σχέδια, στα Χρονικά του Αρχαιολογικού Δελτίου. Νέες υποθέσεις βασισόμενες στις παλιές ασάφεις ελάχιστα διευκόλυναν την λύση του προβλήματος. Παρά ταύτα διαμορφώθηκαν κάποιες βεβαιότητες:

Το μετά τους Ερούλους υστερορωμαϊκό τείχος αφ' ενός δεν μπορούσε παρά να συνδέεται με την Ακρόπολη και αφ' ετέρου επεκτεινόταν και στην νότια πλευρά της (Μ. Κορρές, Τ. Τανούλας, Ο. Αλεξανδρή). Αυτό, ή το λεγόμενο Βαλεριάνειον προστάτευε έως τον 6^ο τουλάχιστον αιώνα μία πολύ ευρύτερη έκταση της ίδιας περιοχής. Πράγματι, αν ισχύει και εδώ η πληροφορία του Προκοπίου ότι οι Ιουστινιάνειες ενισχύσεις των τειχών γίνονταν με νέους προέχοντες πύργους, και μάλιστα σε υφιστάμενα ήδη μεταπύργια, τότε τα «ρωμαϊκά» τείχη στην Πνύκα και τα «Βαλεριάνεια» στην περιοχή του Ιλισσού (τα οποία αν και σε ύψος θεμελίων μαρτυρούν αυτήν την ιδιομορφία) παρέμεναν χρήσιμα τουλάχιστον έως τον 6^ο αιώνα. Αποτελεί πάντως πρόβλημα αν η άμυνα κατά τις σλαβικές επιδρομές έγινε στο ανεπτυγμένο αυτό σύστημα ή μόνον στην Ακρόπολη.

Πολύ αργότερα, από τον προχωρημένο 10^ο αιώνα έως την κάθοδο των Φράγκων νέοι οικισμοί δημιουργούνται στην Αθήνα έξω από το υστερορωμαϊκό τείχος. Τα τμήματά του βορείως της Ακροπόλεως σώζονται αρκετά καλά είναι όμως άγνωστο αν είχαν πράγματι αμυντική αξία, αν δηλαδή δεν είχαν παραβιασθεί ή δεν είχαν καταρρεύσει σε κάποια μέρη τους. Το βέβαιον είναι ότι ο Μιχαήλ Χωνιάτης, στο τέλος της περιόδου κατηγορηματικά αναφέρει ότι η πόλη ήταν απροστάτευτη, χωρίς τείχη.

Και εδώ υπάρχει ασάφεια. Ο Χωνιάτης ως πόλη θεωρούσε την μείζονα περιοχή με τους νέους οικισμούς ή την περικλειόμενη από το υστερορωμαϊκό τείχος βορείως της Ακροπόλεως; Τα κατερειπωμένα τείχη που αναφέρει ήταν τα αρχαία, το «βασιλικόν τείχος», ή ότι απέμεινε από το υστερορωμαϊκό;

Εν πάση περιπτώσει το νέο τείχος γύρω από την Ακρόπολη, το Ριζόκαστρο, με πολύ μικρότερο ανάπτυγμα, χωρίς πύργους και υλικό προερχόμενο από ανακύκλωση έχει γίνει αποδεκτό ότι ήταν έργο της Φραγκοκρατίας. Σκοπό είχε την άμυνα του κάστρου της Ακροπόλεως και όχι την προστασία της πόλεως.

ΘΕΤΙΣ ΞΑΝΘΑΚΗ

ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟ ΚΥΚΛΟ ΣΕ ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΙΜΩΛΟ

Η παρουσία στο νησί της Κιμώλου τμημάτων από δύο εικόνες με σκηνές από τον Θεομητορικό κύκλο δεν επιβεβαιώνει μόνο, για μια ακόμη φορά, την πλατιά διάδοση και διασπορά φορητών εικόνων κρητικής τέχνης κατά τον 15ο και 16ο αιώνα, αλλά και αποδεικνύει το εντεινόμενο εύρος της λατρείας της λαοφίλης Παναγίας στους υπόδουλους Έλληνες κατά τους χαλεπούς καιρούς που ακολούθησαν την Άλωση.

Τα συνολικά εννέα αυτά εικονίδια έχουν ήδη αναφερθεί από τον πρωτοπρεσβύτερο Ιωάννη Ράμφο στα *Κιμωλιακά* του 1972, από την επιμελήτρια αρχαιοτήτων Ανδρομάχη Κατσελάκη, ως συγκριτικό υλικό στη μελέτη τής σύνθετης επίσης εικόνας με σκηνές από τον βίο της Θεοτόκου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, που ανακοινώθηκε στο Η΄ Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο του 1996, και από την επίτιμη Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, επίσης ως συγκριτικό υλικό, στη μονογραφία της *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, του 1998, όπου και η πρώτη γενικότερη αξιολόγηση και χρονολόγησή τους.

Το ένα έργο, πρόσθετο τμήμα στη βάση χαμένης σήμερα εικόνας, παρουσιάζει τρεις από τις εισαγωγικές σκηνές της παιδικής ζωής της Παναγίας και προέρχεται από τον ναό του Ταξιάρχη στη Χώρα Κιμώλου. Το άλλο, *απαρτίζεται* από οκτώ εικονίδια με σκηνές από τον Θεομητορικό κύκλο, τα οποία αρχικά θα συγκροτούσαν το πλαίσιο επίσης χαμένης σήμερα κεντρικής παράστασης πιθανότατα Βρεφοκρατούσας, και πιθανότατα προσθέτει ένα ακόμη παράδειγμα στην ομάδα των σύνθετων εικόνων που έχει καταγράψει ο ακαδημαϊκός Παναγιώτης Βοκοτόπουλος. Τα οκτώ αυτά εικονίδια βρίσκονται στον ναό της Αγίας Ματρώνας στη Χώρα Κιμώλου και είναι ύστερα τοποθετημένα στη θέση των εικόνων του Δωδεκαόρτου στο τέμπλο του μικρού μονόχωρου ναού.

Το εικονίδιο του Ταξιάρχη εικονίζει γλαφυρά και με τέχνη μικρογραφική τον Ευαγγελισμό του Ιωακείμ, τον Ευαγγελισμό της Άννας και τον Ασπασμό των θεοπατόρων σε διήγηση συνεχή. Ο εικονογραφικός κύκλος στις εικόνες της Αγίας Ματρώνας, μετά την προοιμιακή παράσταση της Άρνησης των δώρων, παρακάμπτοντας τις τρεις σκηνές που απεικονίζονται στο έργο του ναού του Ταξιάρχη που συμπτωματικά δεν διασώζονται, συνεχίζει αφηγούμενος ζωγραφικά την Άρνηση των δώρων, τη Γέννηση της Παναγίας, τη Φιλοσοργία, την Ευλόγηση, τα Εισόδια, την Προσευχή του Ζαχαρία, τη Μνηστεία και την Επίπληξη. Οι διαστάσεις των εικονιδίων και η θεματολογία τους αναμφίβολα υποδεικνύουν την ύπαρξη αρχικά περισσότερων σκηνών που θα συγκροτούσαν ένα ολοκληρωμένο Θεομητορικό κύκλο και θα πλαισίωναν κεντρική παράσταση της Παναγίας, συναπαρτίζοντας έτσι εικόνα σύνθετη, κατά το παράδειγμα της ανάλογης στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών

Η μελέτη των τριών εισαγωγικών επεισοδίων του βίου της Παναγίας στην εικόνα από τον ναό του Ταξιάρχη καθώς και των οκτώ επόμενων χρονικά σκηνών του Θεομητορικού κύκλου στα εικονίδια από τον ναό της Αγίας Ματρώνας αποδεικνύει πως έχουν κοινή εικονογραφική καταγωγή από κρητικά πρότυπα, καθώς και όμοια τεχνική και τεχνοτροπική διαπραγμάτευση, χαρακτηριστική των κρητικών έργων του ύστερου 15ου αιώνα.

Οι ένδεκα αυτές σκηνές συγκρίνονται με τις θεματολογικά αντίστοιχές τους που κοσμούν το πλαίσιο τεσσάρων σύνθετων εικόνων, περιβάλλοντας παράσταση της Παναγίας με το παιδί, στηθαίας ή ένθρονης, και οι οποίες καλύπτουν χρονικό διάστημα δύο περίπου αιώνων: κατά κύριο λόγο με τη δημοσιευμένη εικόνα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, που έχει χρονολογηθεί στα μέσα του 16ου αιώνα από τη Μυρτάλη Αχειμάστου Ποταμιάνου και την Ανδρομάχη Κατσελάκη· με την αδημοσίευτη εικόνα στο Μουσείο Ζακύνθου, που φέρει χρονολογία 1667 και την υπογραφή του κρητικού ζωγράφου Βίκτωρα· με την αδημοσίευτη εικόνα στο ίδιο μουσείο, που προέρχεται από τον ναό της Ζωοδόχου Πηγής ή Χρυσοπηγής στη Μπόχαλη και, κατά τη Ζωή Μυλωνά, μπορεί να χρονολογηθεί στα τέλη του 17ου ή στις αρχές του 18ου αιώνα· και τέλος με την αδημοσίευτη εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, την οποία ο Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός τοποθετεί στον 18ο αιώνα. Η διεξοδική σύγκριση των παραπάνω έργων οδηγεί σε ιδιαίτερα ενδιαφέροντα συμπεράσματα:

Με αυτονόητη την τεχνική και τεχνοτροπική τους διαφοροποίηση που υπαγορεύεται από την τέχνη της εποχής δημιουργίας τους, στην πλειονότητα των εικονογραφικών τους επιλογών και των συνθετικών τους αρχών και προτιμήσεων, αλλά και στην κυρίαρχη θεολογική τους αντίληψη, οι τέσσερις αυτές σύνθετες εικόνες φαίνεται να συσχετίζονται στενότερα με τα εικονίδια της Κιμώλου, με σχέση μάλιστα άμεση και αλυσιδωτή, καθώς η νεότερη όλων εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου επαναλαμβάνει την ανυπόγραφη εικόνα της Ζακύνθου, η οποία φαίνεται να αντιγράφει το έργο του Βίκτωρα· αυτό αναπαράγει την παλαιότερη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου και εκείνη με τη σειρά της ακολουθεί πιστά στις σωζόμενες παραστάσεις τους τα πρωιμότερα έργα της Κιμώλου.

Συμπερασματικά, τα εικονίδια του κυκλαδικού νησιού φαίνεται να αντλούν από καθιερωμένο, δημοφιλέστατο κρητικό πρότυπο, δημιουργία σπουδαίου, όπως εικάζεται, ζωγράφου, το οποίο επιβιώνει της εποχής του και υιοθετείται τέσσερις, τουλάχιστον, φορές μέσα σε τρεις περίπου αιώνες στα παραδείγματα που αναφέραμε. Τα εικονίδια αυτά, τέλος, έργα εικονογραφικής αναφοράς των τεσσάρων σωζομένων σύνθετων εικόνων σε Αθήνα και Ζάκυνθο, και ιδιαίτερα εκείνα από τον ναό της Αγίας Ματρώνας, αποδεικνύουν ότι σύνθετες εικόνες απαντούν στις Κυκλάδες ήδη από τον ύστερο 15ο αιώνα και όχι μόνο κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα, όπως έχει επισημανθεί.

ΒΑΡΒΑΡΑ Ν. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΡΤΑ. ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΤΕΜΠΛΟ ΤΗΣ ΒΛΑΧΕΡΝΑΣ.

Η Βλαχέρνα–καθολικό άλλοτε μονής-βρίσκεται στον ομώνυμο οικισμό της Άρτας και είναι από τα σημαντικότερα βυζαντινά μνημεία της περιοχής. Ο ναός χρονολογείται στο β' μισό του 12^{ου} - αρχές 13^{ου} αιώνα. Είναι κτισμένος στον τύπο της θολωτής τρίκλιτης βασιλικής και στη θέση προϋπάρχοντος μεσοβυζαντινού ναού (τέλη 9^{ου} - αρχές 10ου αιώνα), λείψανα του οποίου έχουν ενσωματωθεί στη νότια και ανατολική πλευρά. Στα μέσα περίπου του 13^{ου} αιώνα στην εκκλησία έγιναν σημαντικές αλλαγές, κυρίως στη στέγη, ενώ στο β' μισό του ίδιου αιώνα προστέθηκε ο νάρθηκας δυτικά.

Ο γλυπτός διάκοσμος της Βλαχέρνας και ιδιαίτερα το μαρμάρινο τέμπλο έχει απασχολήσει κατά καιρούς αρκετούς ερευνητές. Πρώτος ο Αν. Ορλάνδος έκανε λόγο για τα θαυμάσια γλυπτά του ναού, αρκετά από τα οποία, κυρίως γλυπτά του τέμπλου, είναι σήμερα εντοιχισμένα στους τοίχους του νάρθηκα. Ο ίδιος, κάνοντας προσπάθεια σύνθεσης και γραφικής αναπαράστασης του, απέδωσε το επιστύλιο με την παράσταση της Θεοτόκου και των αρχαγγέλων στο τέμπλο του διακονικού, το ανάλογο μέλος με τα παγώνια στο τέμπλο της πρόθεσης, ενώ στο μεσαίο κλίτος απέδωσε τρία τμήματα επιστυλίου με πυκνό φυτικό διάκοσμο.

Ο Αν. Ορλάνδος χρονολόγησε το τέμπλο στον 13^ο αιώνα και, στηριζόμενος στην άριστη τεχνική επεξεργασία των γλυπτών, το απέδωσε σε κωνσταντινουπολίτες τεχνίτες, άποψη την οποία δέχθηκαν αρκετοί μεταγενέστεροι ερευνητές, μεταξύ των οποίων και ο Α. Grabar.

Αντίθετη άποψη διατύπωσε ο καθ. Χ. Μπούρας, κατά τον οποίο μερικά από τα γλυπτά που συνθέτουν το τέμπλο αυτό χρονολογούνται γύρω στα μέσα του 12^{ου} αιώνα και έγιναν από έναν άριστο τεχνίτη που μετακλήθηκε στην Άρτα από την Αττική και τη Βοιωτία. Ο ίδιος ερευνητής πιστεύει ότι το επιστύλιο με τη Δέηση προέρχεται από το Ιερό Βήμα της Ξυλόστεγης μεσοβυζαντινής βασιλικής, η οποία προϋπήρχε στη θέση της Βλαχέρνας.

Το τέμπλο της Βλαχέρνας πιστεύουμε ότι ήταν ενιαίο έργο. Σε αντίθεση με τον καθ. Χ. Μπούρα δεν εντοπίζουμε διαφορές μεταξύ των αναγλύφων του. Το διακοσμητικό θεματολόγιο, των μεταγενέστερων κατά την άποψή του αναγλύφων, παρουσιάζει την ίδια εξελιγμένη τεχνική τελειότητα, όπως και τα υπόλοιπα, παρατηρείται ωστόσο μια μεγαλύτερη πύκνωσή των θεμάτων τους που οφείλεται ενδεχομένως στο ότι αυτά βρίσκονταν στο κεντρικό και πιο σημαντικό μέρος του ναού.

Από τη Βλαχέρνα έχουν κατά καιρούς περισυλεγεί πολλά άλλα ανάγλυφα, μεταξύ των οποίων και τμήματα επτά θωρακίων, με ποικίλα θέματα (σφιγγες σε παράλληλη διάταξη, λιοντάρι, σκηνή πάλης ζώων κ.α.). Με βάση τα νέα στοιχεία, στην ανακοίνωσή μας αυτή, θα παρουσιάσουμε μια νέα πρόταση αναπαράστασης του βυζαντινού τέμπλου της Βλαχέρνας και παράλληλα θα προσπαθήσουμε να το εντάξουμε γενικότερα στην υστεροβυζαντινή γλυπτική της Άρτας, η οποία την εποχή αυτή παρουσιάζει άνθηση.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ Α. ΠΑΣΑΛΗ

Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΗΝ ΟΞΥΝΕΙΑ ΚΑΛΑΜΠΑΚΑΣ

Στήν ΄Οξύνεια Καλαμπάκας, μικρό χωριό στίς νοτιοδυτικές πλαγιές τῶν Χασιῶν βρίσκεται ὁ κοιμητηριακός ναός τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Εἶναι μονόκλιτος σταυροειδῆς ἐγγεγραμμένος στόν ὁποῖο προστέθηκαν μεταγενεστέρως τρουλαῖος νάρθηκας καί θολοσκεπῆς ἐξωνάρθηκας στά δυτικά, ἰσοπλατεῖς μέ τόν ἀρχικό ναό. Ἔχει μέσες ἐξωτερικές διαστάσεις 16.75x6.00 μ. χωρίς τήν ἐξωτερικῶς προσκολλημένη τρίπλευρη κόγχη τοῦ Ἱεροῦ. Στήν νότια καί δυτική πλευρά ὑπάρχει ἀνοικτή στοά. Στό ἀνατολικό ἄκρο τοῦ νότιου βραχίονα τῆς στοᾶς εἶναι κτισμένο ὀστεοφυλάκιο.

Ἐν τῷ χώρῳ τοῦ ἀρχικοῦ ναοῦ ὀργανώνεται μέ δύο ζεῦγη πεσσῶν προσκολλημένων στούς μακροῦς τοίχους πού προεξέχουν κατά 40 ἐκ. στόν ἐσωτερικό χῶρο, μέ τούς ὁποίους δημιουργοῦν κατά τίς τέσσερις γωνίες ἀβαθῆ διαμερίσματα, ἐκφυλισμένα σέ τυφλά τόξα. Ἀνάμεσα στούς πεσσούς διαμορφώνονται οἱ ἐγκάρσιες κεραῖες τοῦ σταυροῦ, ἐκφυλισμένες καί αὐτές σέ ἀπλά τόξα. Ἡ ἀνατολική κεραία τοῦ σταυροῦ καλύπτει τό Ἱερό Βῆμα. Στό σημεῖο διασταυρώσεως τῶν κεραίων τοῦ σταυροῦ ὑψώνεται δωδεκάπλευρος τροῦλος μέ τύμπανο ὕψους 2.00 μ., ἐσωτερικῆς διαμέτρου 3.10 μ. καί ὕψους κλείδας 8.35 μ. ἀπό τό δάπεδο.

Ἐν τῷ ὀρθογωνικῷ σέ κάτοψη νάρθηκας καλύπτεται μέ ὀκτάπλευρο τροῦλο μέ τύμπανο ὕψους 2.00 μ., ἐσωτερικῆς διαμέτρου 2.65 μ. καί ὕψους κλείδας 8.35 μ. ἀπό τό δάπεδο. Ἐξωνάρθηκας, ἐπίσης ὀρθογωνικός, καλύπτεται μέ ἡμικύλινδρο κατά τόν κατά μήκος ἄξονα τοῦ κτιρίου. Οἱ τοῖχοι τοῦ ναοῦ ἔχουν πάχος 70-80 ἐκ., πράγμα πού ἐξασφαλίζει τήν ἀσφαλῆ μεταβίβαση τῶν ὠθήσεων καί τῶν φορτίων τῆς ἀνωδομῆς στό ἔδαφος.

Ἐνιαία, δίρριχτη πλακοσκεπῆς στέγη καλύπτει τόν ναό. Ἀπό τή στέγη ἀναδύονται οἱ δύο τροῦλοι. Τά πρίσματα τῶν τυμπάνων τους ἐπικάθονται σέ ὀγκώδεις κυβόσχημες βάσεις πού καλύπτονται μέ τετράρριχτες πλακοσκεπεῖς στέγες. Ἡ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ πού προεξέχει τοῦ περιγράμματος τῆς κατόψεως καλύπτεται μέ ἀνεξάρτητη πλακοσκεπῆ στέγη

χαμηλότερα. Η νεώτερη ανοικτή στοά καλύπτεται με μονόρριχτη κεραμοσκεπή στέγη.

Τό έσωτερικό του ναού παραμένει τελείως σκοτεινό, έφ' όσον τά μόνα φωτιστικά ανοίγματα είναι τά στενά παράθυρα στά τύμπανα των τρούλων. Τυφλά άψιδώματα, ανά ένα στις πλευρές τής κόγχης του Ίεροϋ και ανά δύο έκατέρωθεν του κάθε παραθύρου στό τύμπανο του τρούλου του κυρίως ναού, είναι τά μόνα μορφολογικά στοιχεΐα διαρθρώσεως των όψεων. Γεΐσο έκ τριών σειρών σχιστοπλακών σέ έκφορική διάταξη έπιστέφει τούς τοίχους και τά τύμπανα των τρούλων.

Τό έσωτερικό του ναού, μέρος του όστεοφυλακίου και οι έξωτερικοί τοΐχοι κάτω από την στοά κοσμοϋνται με τοιχογραφίες, έργα των Χιονιαδιτών ζωγράφων Κωνσταντίνου, Μιχαήλ και Ίωάννη, του 1779, όπως αναφέρει ή κτητορική έπιγραφή. Σέ όρισμένα σημεία διακρίνεται δεύτερο στρώμα τοιχογραφιών. Στόν ναό σώζονται Ξυλόγλυπτο τέμπλο και Ξυλόγλυπτος δεσποτικός θρόνος, οι δεσποτικές εΐκόνες, από τίς όποΐες εκείνη του Άγίου Γεωργίου φέρει χρονολογία 1742, καθώς και αριθμός φορητών εΐκόνων.

Ώς πρός τήν άρχιτεκτονική και μορφολογική διάπλαση του έσωτερικού χώρου έπελέγη ό τύπος του μονόκλιτου σταυροειδοϋς έγγεγραμμένου ναού, χάρη στά σημαντικά πλεονεκτήματα πού συγκεντρώνει: δίνει τήν δυνατότητα μειώσεως τής διαμέτρου του τρούλου και αφήνει έλεύθερο τόν έσωτερικό χώρο με τήν άπουσία κιόνων.

Στό έξεταζόμενο μνημείο έπιβιώνει ένας τύπος πού έλκει τήν καταγωγή από τό βυζαντινό παρελθόν και συνεχίζει τήν παράδοση με συντηρητική μορφή στην έξωτερική διάρθρωση. Ο ναός βρίσκεται σέ θεσσαλικό έδαφος, στό όποΐο οι μονόκλιτοι σταυροειδεΐς έγγεγραμμένοι ναοΐ είναι έλάχιστοι. Τό σύνολο δείχνει σχέση και έξάρτηση ως πρός τόν άρχιτεκτονικό τύπο του άρχικού ναού από τό παλαιό καθολικό τής μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου Λαγκαδιΐς (Κόρμποβο) στόν νομό Τρικάλων στις πλαγιές των Άντιχασίων (1650) και ως πρός τήν τυπολογία του νάρθηκα από τόν ναό τής Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στη Δολίχη Έλασσόνας, μνημεία πού βρίσκονται σέ γειτονικές περιοχές. Τά γενικά χαρακτηριστικά του ναού του Άγίου Γεωργίου άποδεικνύουν τόν σεβασμό στην βυζαντινή παράδοση, συνδυασμένο με τήν προσπάθεια ίκανοποιήσεως λειτουργικών αναγκών σέ όψιμη έποχή.

ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΣ ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ Ν. ΠΕΤΤΑΣ

ΟΙ ΜΟΝΕΣ ΑΓ. ΝΙΚΟΛΑΟΥ & ΑΓ. ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΤΟΥ ΟΡΟΥΣ (Τζιώρα) ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΠΡΩΤΕΣ ΠΑΡΑΡΤΗΡΗΣΕΙΣ

Τρία χιλιόμετρα έξω από το χωριό Βασιλική (πρώην Γιάννιστα ή Ιωάννιστα) Ιωαννίνων, σ' ένα πλάτωμα της δυτικής πλευράς του Δρίσκου, κοντά στην κορυφή, βρίσκεται η μονή του Αγ. Νικολάου Τζιώρας. Ανατολικά της μονής και σε απόσταση 10' λεπτών βρίσκεται το μονύδριο της Αγ. Παρασκευής. Τα δύο μοναστήρια πρέπει να ταυτίζονται με τις ομώνυμες μονές «του Όρους» σύμφωνα με τις πηγές.

Η μονή του Αγ. Νικολάου διατηρείται σε σχετικά καλή κατάσταση. Το καθολικό είναι, μονόχωρος καμαροσκέπαστος ναός με νάρθηκα. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού, όπως αναφέρει η επιγραφή, χρονολογείται στο 1663 και έγινε με δαπάνες του ηγουμένου Ζωσιμά και των λουπών μοναχών. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του κυρίως ναού, οργανώνεται σε πέντε επάλληλες ζώνες.

Στο χώρο του ιερού, αναπτύσσονται τα θέματα του ευχαριστιακού κύκλου. Στο τετρατοσφαίριο της αφίδας παριστάνεται το θέμα Άνωθεν οι προφήται. Ξεκινώντας από το ιερό με τον Ευαγγελισμό ιστορούνται στις δύο ψηλότερες ζώνες του ναού οι σκηνές του Δωδεκαόρτου, ο κύκλος των Παθών και τα μετά τη Ανάσταση γεγονότα. Ανάμεσα στις παραστάσεις αυτές παρεμβάλλονται σκηνές από τα θαύματα του Χριστού. Την Κοίμηση της Θεοτόκου στο Δυτικό τοίχο πλαισιώνουν η Γέννηση και τα Εισόδια της Παναγίας. Στην καμάρα του κυρίως ναού, που δε σώζεται ακέραια, προσαρμόζεται το καθιερωμένο πρόγραμμα για τρούλο, με το Χριστό Παντοκράτορα την Παναγία τον Πρόδρομο και τους αγγέλους καθώς και εξηνταεπτά περίπου προφήτες μέσα σε κληματίδες. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού ολοκληρώνεται με την απεικόνιση αγίων σε τρεις ζώνες στο κάτω μέρος των τοίχων. Ανάμεσα στις τοιχογραφίες του νάρθηκα που σώζονται αποσπασματικά, ξεχωρίζει μεγάλο μέρος της Δευτέρας Παρουσίας στον ανατολικό τοίχο καθώς και η μορφή του Αγίου Νικολάου, πάτρωνα της Μονής, στο τύμπανο πάνω από την κυρία είσοδο.

Το καθολικό του μονυδρίου της Αγίας Παρασκευής είναι τρίκογχο με εγκάρσιο ορθογώνιο νάρθηκα, ο οποίος είναι πιθανόν μεταγενέστερος. Ο κεντρικός χώρος στεγάζεται με τυφλό τρούλο, που καλύπτεται εξωτερικά με αμφικλινή στέγη. Οι τοιχογραφίες σώζονται σε καλή κατάσταση και φιλοτεχνήθηκαν το 1695 με την συνδρομή του ηγουμένου Δανιήλ και των άλλων ιερομονάχων σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή.

Στο τετρατοσφαίριο της κόγχης παριστάνεται η Πλατυτέρα, ενώ εικονίζονται μέσα στο ιερό σκηνές είναι από τον ευχαριστιακό κύκλο, καθώς και σκηνές Δωδεκαόρτου. Στην οροφή εντός του φουρνικού απεικονίζονται σε τρεις κύκλους ο Παντοκράτορας, η Παναγία με τον Πρόδρομο και τους αγγέλους και οι προφήτες. Τα τετρατοσφαίρια του τρούλου καταλαμβάνουν οι τέσσερις Ευαγγελιστές. Στις τρεις κόγχες αναπτύσσονται οι υπόλοιπες σκηνές του Δωδεκαόρτου. Στο Δυτικό τοίχο την Κοίμηση της Παναγίας πλαισιώνουν και πάλι οι σκηνές της Γέννησης και τα Εισόδια της Θεοτόκου. Στην κατώτερη ζώνη των τοιχογραφιών απεικονίζεται σειρά ολόσωμων αγίων. Η Αγία Παρασκευή παριστάνεται στην τοξωτή είσοδο από τον πρόναο στον κυρίως ναό.

Εν κατακλείδι, το πλούσιο σε θέματα και άρτια οργανωμένο εικονογραφικό πρόγραμμα παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον και ποιότητα της καλλιτεχνικής γραφής. Και τα δύο μνημεία αποτελούν ενδεικτικά έργα ως προς την εικονογραφία αλλά και την τεχνοτροπία των μέσων του 17ου αιώνα στον ηπειρωτικό χώρο.

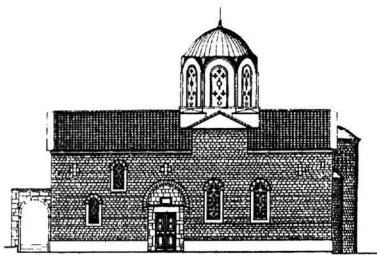
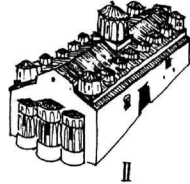
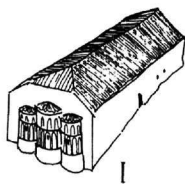
ΑΡΓΥΡΗΣ Π.Π. ΠΕΤΡΟΝΩΤΗΣ

ΑΝΟΙΚΟΔΟΜΗΣΗ ΕΚΚΛΗΣΙΩΝ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ ΕΠΙ ΒΕΛΗ-ΠΑΣΑ, ΜΟΡΑ-ΒΑΛΕΣΙ 1807-1812

Η φιλελεύθερη πολιτική του Σουλτάν Σελίμ Γ΄ (1789-1807) είχε ετοιμάσει το έδαφος για μέτρα υπέρ των ραγιάδων. Συνεχίστηκε δε από τον Σουλτάν Μαχμούτ Β΄ (1808-1839) και κορυφώθηκε με το διάταγμα Χατί-Σερίφ του Γκιούλ Χανέ το 1839, απαρχή των Μεταρρυθμίσεων Tanzimat. Επίσης ο Αλής ο Τεπελενλής, Πασάς Ιωαννίνων (1788-1820), μπεκτασής το δόγμα (κι αυτό μετράει), ευνόησε και για δικούς του λόγους τη ναοδομία των χριστιανών υπηκόων του. Με το ίδιο πνεύμα πολιτεύθηκε και ο γιος του, ηπιότερος απ' αυτόν, Βελή Πασάς (1773-1822), διακρινόμενος για κάποια ευαισθησία, ενδιαφέρον για τις αρχαιότητες, για τη μουσική (διέθετε ευρωπαϊκό φλάουτο, έφερε το 1809 πγαν-φόρτε από τη Μάλτα στην Τριπολιτά, μάλλον το πρώτο πιάνο στην ηπειρωτική Ελλάδα). Υποβοήθησε ως Μορά-Βαλεσί (1807-1812) το εμπόριο των Ελλήνων, ευνόησε τους χριστιανούς του Μοριά στην επιθυμία τους να αν-οικοδομήσουν ναούς, ξεπερνώντας το νομικό πλαίσιο. Ο Ιερός Νόμος του Ισλάμ Seriat επέτρεπε την ελεύθερη άσκηση λατρείας στους χριστιανούς και εβραίους, την κατοχή των υπαρχόντων (κατά την κατάκτησή τους από τους Οθωμανούς) λατρευτικών οίκων τους, και την ανοικοδόμησή τους σύμφωνα με τις προηγούμενες διαστάσεις και το προηγούμενο σχήμα. (Το τελευταίο λύνει το πρόβλημα αν τότε επιτρεπόταν ή όχι κατασκευή τρούλλου στις εκκλησίες). Απαγορευόταν η κατασκευή νέων ναών και ιδιαίτερα καμπαναριών. Η οικοδομική άδεια έπρεπε να παραχωρείται με σουλτανικό φερμάνι και είχε βραχυπρόθεσμη ισχύ, συνήθως 40 μέρες. Ο Βελής παρέκαμψε αυτά τα δεδομένα. Οικειοποιήθηκε το δικαίωμα του σουλτάνου, χορηγώντας ο ίδιος άδειες (- κάτι όμως που ήδη είχε συμβεί πριν, το 1806 με την ανοικοδόμηση της Παναγίας στα Τσίντζινα Λακωνίας). Φαίνεται να επέτρεψε οικοδομή νέων εκκλησιών, ακόμα και καμπαναριών (όπως το 1808 στα Φαγκριάνικα της Μηλιάς Μάνης, όπου όμως είχαν ήδη νωρίτερα, από το 1776 τουλάχιστον, κτιστεί πολλά κωδωνοστάσια). Ως προς τον χρόνο ήταν ενίοτε ελαστικός. (Ο Άγιος Γεώργιος Στεμνίτσας κτίστηκε σε 75 ημέρες το 1810. Οι Άγιοι Απόστολοι Ζυγοβιστίου Γορτυνίας κτίζονταν επί δύο χρόνια, 1809-1811).

Σώζονται αρκετά μνημεία της εποχής του Βελή-Πασά. Κατά κανόνα πρόκειται για τρίκλιτες βασιλικές χωρίς τρούλλο, ενίοτε θολωτές (Αγ. Νικόλαος Αλέας Τεγέας, 1810). Πιστεύω ότι εκτός άλλων αυτό το επέβαλλαν λόγοι απόκτησης μεγάλου χώρου, έλλειψης οικονομικών πόρων και χρονικών περιθωρίων, και μάλλον λιγότερο έμπειρων μαστόρων. Οι παραπάνω εκκλησίες κτίστηκαν στα πλουσιότερα χωριά, μικρότερες μονόχωρες σε μικρούς οικισμούς (Άγιος Κωνσταντίνος στου Τζίβα Τεγέας, 1810). Διατηρείται μια

σταυρεπίστεγη (Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος στην Ηραία, 1811) και τουλάχιστον μια σταυροειδής εγγεγραμμένη εξ αρχής με τρούλλο (η ενοριακή εκκλησία της Παναγίας στην Εύα Μεσσηνίας, 1811). Διαπιστώθηκε ότι τουλάχιστον δύο αρχικά άτρουλλες τρίκλιτες βασιλικές απόκτησαν μεταγενέστερα τρούλλο: είναι η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου της Ζάχολης (νυν Ευρωστίας) Κορινθίας, που κάποτε έγινε 13τρουλλη, με έναν κεντρικό μεγάλο τρούλλο και δύο σειρές από 6 τρουλλίσκους στα πλάγια κλίτη (Σχ. 1). Η δεύτερη είναι ο Άγιος Γεώργιος Στεμνίτσας, όπου βεβαιωμένα προστέθηκε τρούλλος το 1911, πιθανότατα βάσει σχεδίου του Αριστοτέλη Ζάχου (1872-1939).



Σχ. 1. Αγ. Γεώργιος Ζάχολης. Οι δύο βασικές οικοδομικές φάσεις.

Σχ. 2. Αγ. Γεώργιος Στεμνίτσας. Νότια όψη. Σήμερα.

Μέχρι τώρα κατεγράφησαν 34 αναφορές μνημείων της εποχής του Βελή-πασά, από αυτές 6 απαιτούν εξακρίβωση, 6 θεωρούνται μάλλον βέβαιες και 22 βέβαιες για την ύπαρξη αυτών των μνημείων. Από τα τελευταία 16 διατηρούν και σήμερα τα σχετικά τεκμήρια. Είναι τα ακόλουθα: – 1807, καθολικό Βαϊδενίτσας Μάνης, κωδωνοστάσιο Μεταμόρφωσης στο χείμαρρο Βιρού Μάνης. – 1808, Μονή Καράβελη στο Πετροβούνι Καρδαμύλης, κωδωνοστάσιο στα Φαγκριάνικα της Μηλιάς Μάνης, δύο (!) εκκλησίες στα Λαγκάδια Γορτυνίας, του Προδρόμου και των Ταξιάρχων. – 1809, Παναγία Πραστού Κυνουρίας, καθολικό Έλωνας Κυνουρίας, Άγιοι Απόστολοι Πέτρος & Παύλος στο Ζυγοβίσι (τέλειωσε το 1811 βάσει επιγραφής). – 1810, Άγιος Νικόλαος στο Πιάλη (νυν Αλέα) Τεγέας, Μεταμόρφωση στο Ζυγοβίσι, Άγιος Γεώργιος Στεμνίτσας, κωδωνοστάσιο δίκλιτου ναού Προδρόμου / Αγίου Νικολάου στα Μαλευριάνικα Ζαρνάτας. – 1811, Ανάληψη στο Νομισί Μάνης, Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος στο Αναζήρι Λουτρών Ηραίας, Παναγία στο Ναζήρι (νυν Εύα) Μεσσηνίας (είναι αυτή η εξ αρχής τρουλλωτή).

ΙΑΚΩΒΟΣ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ

Η ΓΕΩΜΕΤΡΙΑ ΤΗΣ ΚΟΓΧΗΣ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΚΑΙ Ο ΦΩΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΤΡΑΠΕΖΑΣ

Σε προηγούμενες ανακοινώσεις και δημοσιεύσεις έχω κάνει εκτενείς αναφορές στην μέθοδο του φωτισμού της Αγίας Τράπεζας μέσω των παραθύρων της κόγχης του ιερού. Ορισμένες παρατηρήσεις σε εκκλησίες του 6^{ου} αιώνα υποδεικνύουν μια επιπλέον διάσταση σχεδιασμού η οποία δεν είχε μέχρι τώρα ληφθεί υπόψη.

Ο προβληματισμός έχει την βάση του σε εκκλησίες αφιερωμένες σε δυο Αγίους οι οποίοι δεν εορτάζονται κατά την ίδια ημερομηνία. Πρόκειται για τις εκκλησίες των Αγίων Σέργιου και Βάκχου και των Αγίων Πέτρου και Μάρκου στην Κωνσταντινούπολη όπου εμφανίζονται ασυμμετρίες στην τοποθέτηση των παραθύρων της κόγχης του ιερού. Εφόσον επί τη βάσει της θεωρίας μου θα έπρεπε να διεισδύει μια δέσμη φωτός μέσω κάποιου παραθύρου της κόγχης και να προσπίπτει επί της Αγίας Τράπεζας κατά την τρίτη βυζαντινή ώρα της ημέρας αφιέρωσης, το γεγονός της αφιέρωσης του ναού σε δυο Αγίους θα δημιουργούσε κατ' ανάγκην το πρόβλημα της ύπαρξης δυο παραθύρων στην κόγχη του ιερού που να αντιστοιχούν στις ημερομηνίες εορτασμού αυτών των συγκεκριμένων Αγίων. Αυτό ακριβώς συμβαίνει στις δυο αυτές εκκλησίες γεγονός που αιτιολογεί και την ασύμμετρη τοποθέτηση των παραθύρων.

Αλλά, από γεωμετρική άποψη, η κόγχη του ιερού έχει, συνήθως, την μορφή κανονικού πολυγώνου με τα παράθυρα συμμετρικά τοποθετημένα ως προς τα κέντρα των πλευρών του πολυγώνου και ως εκ τούτου ο μόνος τρόπος διατήρησης τη συμμετρίας αυτής σε συνδυασμό με την διείσδυση του φωτός κατά τις ημερομηνίες που θα ικανοποιούσαν την προαναφερθείσα συνθήκη φωτισμού θα ήταν η χρησιμοποίηση διαφορετικών κανονικών πολυγώνων ανάλογα με την περίπτωση.

Η κόγχη του ιερού ενός αριθμού εκκλησιών από την πρωτοβυζαντινή έως την μεσοβυζαντινή περίοδο εμφανίζει πράγματι διαφοροποιήσεις στα πολύγωνα που χρησιμοποιούνται για τον σχεδιασμό της κόγχης όπου αυτά ποικίλουν από τόξα κύκλου, σε ημικόκλια, ημιεξάγωνα, ημιοκτάγωνα, ημιδεκάγωνα κλπ. Με ένασμμα τις δυο προαναφερθείσες εκκλησίες της εποχής του Ιουστινιανού, όπου παρατηρήθηκε αρχικά ο συνδυασμός αυτός, γίνεται εδώ μια απόπειρα γενίκευσης της μεθόδου σχεδιασμού της γεωμετρίας της κόγχης του ιερού.

ΧΡΥΣΑ ΣΑΒΒΙΔΟΥ

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΤΗΣ ΓΛΥΦΑΔΑΣ

Η Βασιλική της Γλυφάδας βρίσκεται σήμερα σε απόσταση λίγων μέτρων από την παραλία της σύγχρονης πόλης σε στάθμη λίγο χαμηλότερη εκείνης του σημερινού εδάφους. Η κατάσταση διατήρησής είναι πολύ άσχημη και ουσιαστικά έχει τη μορφή κάτοψης. Το ύψος των τοίχων δεν ξεπερνά πουθενά το 1,5μ. Η Βασιλική ανασκάφηκε το 1929 από τον Α.Ορλάνδο και οι πρώτες δημοσιεύσεις έγιναν από τον ίδιο, τα άρθρα του οποίου αποτελούν και τις κύριες βιβλιογραφικές πηγές.

Ο ναός είναι σχεδόν τετράγωνος με μήκος πλευρών βόρεια 17,55 m, νότια 17,59 m, ανατολικά 15,72 m και δυτικά 15,61m. Χωρίζεται σε τρία κλίτη από δύο κιονοστοιχίες, από τις οποίες σήμερα διακρίνονται μόνο οι κρηπίδες τους. Η είσοδος θα πρέπει να βρισκόταν στα δυτικά, όπου και εκτείνεται ένας μικρός νάρθηκας. Ο δυτικός τοίχος δεν είναι ευθύγραμμος, αλλά, διαμορφώνεται μια προεξοχή στο μέσο του τοίχου και μήκους 6,7m. Δυο εγκάρσιοι τοίχοι διαιρούν το νάρθηκα σε τρία μικρά διαμερίσματα, που αντιστοιχούν στα τρία κλίτη του ναού. Πάνω στο στυλοβάτη που διακρίνει τα κλίτη διακρίνονται ίχνη από πέντε κίονες με είχαν ιωνικές βάσεις από λευκό μάρμαρο. Το ιερό εξωτερικά αποτελείται από μια ελλειψοειδή αψίδα, ενώ εσωτερικά περιτρέχεται και από ένα χαμηλότερο κτιστό βάθρο, στα δυο άκρα του οποίου υπάρχει από μια μικρή κλίμακα με δυο σκαλοπάτια.

Στο νάρθηκα, το κεντρικό κλίτος και το ιερό σώζονται ίχνη από μαρμαρίνη διακόσμηση στο δάπεδο, με λευκές και κυανές πλάκες, τοποθετημένες με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργούν διάφορα γεωμετρικά διακοσμητικά θέματα.

Πέρα από την παλαιοχριστιανική φάση, ο ναός γνώρισε και μετατροπές και ξαναχρησιμοποιήθηκε σε μεταγενέστερες φάσεις. Η πρώτη μετασκευή της βασιλικής συνίστατο στον περιορισμό του ναού στο κεντρικό κλίτος μόνο, κατασκευάζοντας τους εξωτερικούς του τοίχους πάνω στο στυλοβάτη και ενσωματώνοντας, έτσι, τους κίονες. Στην ανασκαφή βρέθηκαν νομίσματα της Θεοδώρας (1054-1055) και κάποια άλλα αδιάγνωστα της εποχής των Κομνηνών. Επομένως, η πρώτη μετασκευή πρέπει να ανάγεται στον 11^ο αι.

Μετά την καταστροφή αυτής της φάσης φαίνεται να ξαναχρησιμοποιήθηκε σε μια πολύ μεταγενέστερη φάση, μάλλον, κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας. Τότε ο ναός περιορίστηκε στην έκταση μπροστά από την αψίδα και ως το φράγμα του πρεσβυτηρίου.

Το σχήμα και οι γενικές διαστάσεις της βασιλικής που είναι σχεδόν τετράγωνο είναι ένα φαινόμενο ασυνήθιστο για τον ελλαδικό χώρο. Τέτοιου σχήματος βασιλικές συναντώνται κυρίως στη περιοχή της Συρίας, σε αντίθεση με του ορθογώνιους και πιο επιμήκεις ελλαδικούς ναούς. Ο Ορλάνδος χαρακτηρίζει το σχήμα του ναού σε *αναλογία του πλάτους προς το ύψος του κυρίως ναού «πλαγιαστόν ορθογώνιον»* και βρίσκει αντίστοιχες αναλογίες στο παρεκκλήσι του Τιμγκάς στην Αλγερία και στις βασιλικές στα: Κσεδσμπέ, Ντάνας και Τελ-Ατέ, στη Συρία. Βέβαια, αυτό δεν είναι τόσο σπάνιο φαινόμενο συγκρινόμενο με τις βασιλικές που έχουν σχεδόν τετράγωνο σχήμα, δηλαδή αναλογίες 1:1. Εφαρμογές αυτής της αναλογίας εντοπίζονται σε γνωστά μνημεία, όπως η μονή του Στουδίου στην Κωνσταντινούπολη και , αλλά, και ναοί στην Ελλάδα, όπως η βασιλική της Βραυρώνας, η Β΄ και Δ΄ των Φθιώτιδων Θηβών, των καλυβιών Κουβαρά και της Αχειροποιήτου. Θα μπορούσε ενδεχομένως οι διάφορες αναλογίες στους ναούς να χαρακτηριστούν ως παραλλαγές του ίδιου τύπου; Ή θα πρέπει να αναζητήσουμε τα πρότυπα της βασιλικής της Γλυφάδας στη Συρία;

Μια απάντηση θα μπορούσε να δοθεί με τη μελέτη κάποιων παραδειγμάτων αρχαίων ιερών και ναών, που τα χρόνια της Ύστερης Αρχαιότητας φιλοξένησαν και τη νέα θρησκεία και παρατηρείται ότι σε μερικές περιπτώσεις οι αναλογίες και οι κλίμακες αυτών των παλαιοχριστιανικών βασιλικών παρουσιάζουν ομοιότητες και αναλογίες με το εξεταζόμενο μνημείο. Στη Βασιλική της Αναβύσσου ο κυρίως

ναός(εξαιρουμένου του νάρθηκα) της βασιλικής των μέσων του 5^{ου} αι. είναι σχεδόν τετράγωνη και οι διαστάσεις της (περίπου 21×19m) πολύ κοντά στο ναό της Γλυφάδας. Επίσης υπάρχει αντιστοιχία στον αριθμό των κίωνων που διακρίνουν τα κλίτη, το φράγμα του πρεσβυτερίου, τη βάση της τράπεζας και το τρίβηλο. Το ίδιο περίπου συμβαίνει και με τη βασιλική στους Τράχωνες, στη γειτονική περιοχή του Αγίου Κοσμά.

Η βασιλική στην Αμυγδαλέζα, εκτός από τα επιμέρους μορφολογικά στοιχεία (τρίβηλο, κιονοστοιχίες με πέντε κίονες, φράγμα πρεσβυτερίου, ένδειξη συνθρόνου) ακολουθεί το σχεδόν τετράγωνο σχήμα στην κάτοψη και λίγο μεγαλύτερη κλίμακα(περίπου 22,5×17,5m).

Παρόμοια, αλλά, με πιο απλοποιημένη μορφή είναι και οι βασιλικές του στην Ελευσίνα και στο Πικέρι. Τέλος, η βασιλική στο Πόρτο Ράφτη μαζί με τις παρόμοιες αναλογίες φαίνεται να δέχτηκε και παρόμοιες μεταγενέστερες προσθήκες. Θα μπορούσε, λοιπόν, να γίνει λόγος για τοπικό εργαστήριο στην περιοχή της Αττικής ή για τύπο που επιχωριάζει στην περιοχή. Αυτό είναι το ενδεχόμενο είναι πολύ πιθανό. Το θέμα είναι πολύ ευρύ και χρήζει περαιτέρω έρευνα προκειμένου να εξακριβωθεί πόσο μπορεί να διαγνωστεί σχέση με τις τετράγωνες αναλογίες των ναών στη Συρία ή να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα για την ύπαρξη τοπικού εργαστηρίου.

Σχετικά με τις αναλογίες του πλάτους των πλευρικών κλιτών προς πλάτος του κεντρικού ο ναός της Γλυφάδας ανήκει στην πιο συνηθισμένη, ίσως, κατηγορία με αναλογία 1:2, δηλαδή διπλάσιο το κεντρικό από τα πλευρικά. Είναι η ίδια αναλογία που ορίζει και ο Βιτρούβιος για τις ρωμαϊκές βασιλικές.

Ο ανασκαφέας κάνει λόγο για ύπαρξη *τριβήλου* στην είσοδο του κεντρικού κλίτους, αλλά, σήμερα δε σώζονται ίχνη από αυτό που να επιτρέπουν κάποια τυπολογική του ανάλυση. Σήμερα διακρίνονται μόνο ίχνη από τις βάσεις ιωνικών κίωνων τους σε απόσταση 1,93m μεταξύ των αξόνων τους. Επίσης, υπάρχουν οι οπές και τμήματα των κιονίσκων του φράγματος του πρεσβυτερίου του ναού.

Ένα άλλο ενδιαφέρον τμήμα του ναού είναι η διπλή υπερυψωμένη διαμόρφωση της αψίδας, που αρχικώς ερμηνεύτηκε σαν υπερυψωμένο Βήμα, όπως στη βασιλική της Λοκρίδας, αλλά, ο πρώτος ερευνητής του μνημείο θεωρεί ότι βρίσκεται μπροστά στο πιο πρώιμο γνωστό παράδειγμα *συνθρόνου*. Μάλιστα, κάνει λόγο και για ένα μεγάλο κομμάτι σχιστολίθου με καμπύλη ανάλογη με αυτήν της αψίδας, γεγονός που μπορεί δώσει την ερμηνεία ότι επρόκειτο για την επένδυση του συνθρόνου.

Με βάση τα διάφορα τυπολογικά στοιχεία που προκύπτουν από τη μορφή της ημικυκλικής αψίδας με την υπερυψωμένη εξέδρα, στοιχείο που ανάγει τη χρονολόγηση στο πρώτο μισό του 6^{ου} αι. και από τα επιθήματα των κιονοκράνων, τα οποία δεν είναι ενιαία με αυτά, κατεβάζουν τη χρονολόγηση στα τέλη του 5^{ου} αι. η τοιχοποιία με τη χρήση μεγάλων οπών πλίνθων και το μεικτό σύστημα οδηγούν σίγουρα σε περίοδο πριν από τον 7^ο αι. Λαμβάνοντας όλα αυτά υπ' όψιν είναι δυνατό να τοποθετηθεί η χρονολόγηση της βασιλικής της Γλυφάδας στα τέλη του 5ου αι. με αρχές 6ου.

Τέλος, και οι μεταγενέστερες μετασκευές δεν αποτελούν σπάνιο φαινόμενο, όπως διαπιστώνεται σε κάποια από τα ήδη προαναφερθέντα παραδείγματα. Σε ορισμένα, μάλιστα, από αυτά εκτός από τα κοινά μορφολογικά στοιχεία κατά την παλαιохριστιανική φάση, παρατηρείται ότι περιορίστηκαν στο μεσαίο κλίτος, κατασκευάζοντας δυο τοίχους πάνω από τις κιονοστοιχίες του μεσαίου κλίτους και εντοιχίζοντας τους αρχικούς κίονες σε αυτούς. Αντίστοιχες μετατροπές βρίσκουμε στο ναό στα Καλύβια Κουβαρά, τη βασιλική του Αγίου Κοσμά και του Πόρτο Ράφτη.

ΕΛΕΝΗ Γ. ΣΑΡΑΝΤΗ

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΧΟΡΗΓΟΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΡΩΤΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΕΠΟΧΗ:

Η ΠΡΟΒΟΛΗ ΕΝΟΣ ΝΕΟΥ ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΟΥ ΠΡΟΤΥΠΟΥ

Η ιδεολογία σχετικά με τους χορηγούς εκκλησιών κατά την πρωτοβυζαντινή εποχή διατυπώνεται κυρίως στην ομιλητική, σε επιγράμματα και επιγραφές. Η μελέτη αυτών των πηγών δείχνει ότι η ιδεολογία της χριστιανικής δωρεάς αφ' ενός μεν απομακρύνεται από τις αξίες του αρχαίου ελληνορωμαϊκού κόσμου, αφ' ετέρου δε συχνά διατηρεί τον δημόσιο χαρακτήρα της αρχαίας χορηγίας. Ο χριστιανός χορηγός ανέμενε κατ' αρχήν πνευματικά οφέλη: η εκκλησία ως τόπος προσευχής προσέφερε ψυχική και πνευματική ανάταση, ενώ θα απολάμβανε αιώνια ανταμοιβή με τη σωτηρία της ψυχής του κατά την ημέρα της Κρίσης. Οι εκφράσεις που απαντώνται σε επιγραφές προέρχονται από προσευχές και τη λειτουργία (π.χ. *υπέρ σωτηρίας και μακροημερεύσεως, υπέρ συγχωρήσεως ἁμαρτιῶν, υπέρ ἀφέσεως τῶν ἁμαρτιῶν, συγχώρησον τὰς ἁμαρτίας, υπέρ σωτηρίας* των χορηγών και των τέκνων τους και *υπέρ ἀναπαύσεως* των αποθανόντων γονέων). Οι περισσότερες ευχές αυτού του είδους πηγάζουν από εβραϊκές ιδέες και δεν έχουν σχέση με την έννοια της χορηγίας του αρχαίου ελληνορωμαϊκού κόσμου.

Παράλληλα όμως ο χορηγός εκκλησιών θα απολάμβανε και εγκόσμια οφέλη, όπως τη θεραπεία από ασθένειες, τη λύτρωση από ποικίλα δεινά και δυσκολίες της ζωής του, και την απόλαυση ευημερίας.

Σε κείμενα που αναφέρονται στη χορηγία γυναικών, ανευρίσκεται και μια άλλη διάσταση. Πρόκειται για τα προσδοκώμενα οφέλη για όλη την οικογένεια, τα παιδιά και τον σύζυγο. Ιδιαίτερη έμφαση στην ευλογία που θα απολάμβανε ολόκληρη η οικογένεια των γυναικών χορηγών γίνεται σε διάφορα κείμενα, όπως π.χ. στην Ομιλία 100 του πατριάρχη Αντιοχείας Σεβήρου. Δωρεές για κατασκευή ναών με αναμενόμενο όφελος για τα μέλη της οικογένειας του δωρητού είναι γνωστές και από αφιερωματικές επιγραφές του ειδωλολατρικού κόσμου. Ο Χριστιανισμός όμως ενίσχυσε αυτήν την αντίληψη και πρόβαλε ιδιαίτερα τη φροντίδα της γυναίκας ως συζύγου και μητέρας για τα μέλη της οικογένειάς της προσδίδοντας και μία συναισθηματική διάσταση στη γυναικεία χορηγία.

Ταυτόχρονα η χριστιανική χορηγία προσελαμβάνετο ως δημόσια πράξη, σύμφωνα με την ιδεολογία της χορηγίας του ελληνορωμαϊκού κόσμου. Σ' αυτές τις περιπτώσεις η ορολογία που χρησιμοποιείται στα κείμενα είναι πανηγυρική. Η ιουστινιάνειος νομοθεσία διατηρεί την αρχαία αντίληψη της χορηγίας τονίζοντας τη φήμη του δωρητού (*ὀνόματος ἔνεκεν*) και την δια παντός διατήρηση της μνήμης του (*ἡ διηνεκῆς τοῦ τελευτήσαντος μνήμη, δι' ἧν καί τὸ ὄνόμιον τοῦτο καταλέλοιπεν*). Ο πατριάρχης Σωφρόνιος χρησιμοποιεί τα ρήματα *θριαμβεύω* και *κηρύττω* για να χαρακτηρίσει τους στόχους των δωρητών εκκλησιών.

Οι πηγές προβάλλουν διαφορετικά κίνητρα των δωρητών ανάλογα αφ' ενός μεν με το γραμματειακό είδος, αφ' ετέρου δε με την κοινωνική ομάδα στην οποία ανήκουν οι δωρητές (επίσκοποι, αυτοκράτορες, αριστοκράτες, κοινοί θνητοί). Παρατηρούμε ότι τα μέλη της ανώτερης τάξης, συμπεριλαμβανομένων και των επισκόπων, διατήρησαν επί μακρότερον το αρχαίο λεξιλόγιο της κοσμικής δόξας, ενώ οι δωρητές των κατωτέρων κοινωνικών τάξεων επιθυμούσαν να παραμείνουν ανώνυμοι με εκφράσεις του τύπου *οὗ ἢ ὧν ὁ Θεὸς ὄψεν ἢ γινώσκει τὸ ὄνομα ἢ τὰ ὀνόματα*. Ιδιαίτερα επιγραφές γυναικῶν χορηγῶν της αριστοκρατικής τάξης τονίζουν τη δόξα την οποία οι δωρήτριες θα προσκόμιζαν ἀπὸ την ανοικοδόμηση εκκλησιῶν. Σε επιγράμματα της *Ελληνικῆς Ανθολογίας*, ὅπως αὐτά του ναοῦ του Αγίου Πολυεύκτου στην Κωνσταντινούπολη, συνδυάζονται τα δύο στοιχεία που χαρακτηρίζουν την ιδεολογία της χορηγίας των γυναικῶν: αφ' ενός μεν προβάλλεται ἡ ἔγνοια της δωρήτριας για την οικογένειά της και ἡ μέριμνα να ευλογηθεῖ και να ευημερήσει, αφ' ετέρου δε επιδιώκεται ἡ ἀπόλαυση της αναμενόμενης κοσμικῆς προβολῆς και δόξας.

Μέχρι τον 6ον αι. στα περισσότερα επιγράμματα και επιγραφές οι ιδέες και οι εκφράσεις που περιέγραφαν τη χριστιανική χορηγία είχαν προσλάβει καθαρὰ χριστιανικό χαρακτήρα. Τονίζουν κατ' ἐξοχὴν τα πνευματικά οφέλη που ανέμεναν οι δωρητές ἀπὸ την κατασκευή και ανακαίνιση εκκλησιῶν, δηλαδή τὴ σωτηρία της ψυχῆς των ἰδίων και μελῶν της οικογενείας τους. Αναγνωρίζουν ἐπίσης ὅτι κάποιον αἰτημὰ τους ικανοποιήθηκε και δηλώνουν ὅτι προβαίνουν στη χορηγία εἰς ἐνδειξὴ ευγνωμοσύνης. Ἡ χριστιανικὴ χορηγία εμφανίζεται ἐκ διαμέτρου ἀντιθετὴ πρὸς τὴ χορηγία του εἰδωλολατρικοῦ κόσμου: ἐνῶ ἡ πρόθεση τῆς χορηγίας των εἰδωλολατρῶν ἦταν αποκλειστικὰ ἡ κοσμικὴ δόξα και ἡ ἀπόκτηση υλικῶν αγαθῶν, ὁ κύριος στόχος των Χριστιανῶν ἦταν ἡ σωτηρία τῆς ψυχῆς τους και ἡ σωτηρία τῆς ψυχῆς των γονέων τους.

Εξαιρεση αποτελοῦν επιγράμματα χορηγιῶν γυναικῶν τῆς ἀνώτατης αριστοκρατικῆς τάξης, ὅπου ὡς κύριος στόχος τῆς χορηγίας προβάλλεται ἡ δόξα την οποία ανέμεναν ἀπὸ την κατασκευή και ανακαίνιση εκκλησιῶν. Συμπεραίνεται ὅτι ἡ χορηγία των αριστοκρατῶν σε εκκλησίες ἀντικατέστησε τὴν πατροπαράδοτη προβολὴ τους σε δημόσιους χώρους των πόλεων με ἀγάλματα, εἰκόνες και επιγραφές. Εἶναι ἀξιοσημείωτο, και πρέπει να ερμηνευθεῖ μέσα στο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο τῆς εποχῆς, τὸ γεγονός ὅτι ἡ κοσμικὴ προβολὴ και ἡ δόξα στο μέλλον ἀπαντῶνται κυρίως στις επιγραφές γυναικῶν τῆς ἀνώτατης αριστοκρατικῆς τάξης δίπλα στη μέριμνα για τὴν οικογένεια και τὴ σωτηρία τῆς ψυχῆς.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Δ. ΣΙΩΜΚΟΣ

ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΝΤΟΔΥΝΑΜΟΥ ΣΤΗΝ ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΚΟΥΤΛΟΥΜΟΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ

Από το παλαιό τέμπλο της μονής Κουτλουμουσίου στο Άγιον Όρος σώζονται δύο δεσποτικές εικόνες, του Χριστού Παντοδύναμου και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου. Οι δύο εικόνες μοιράζονται κοινά εξωτερικά γνωρίσματα, όπως τις διαστάσεις και το πλατύ αυτόξυλο πλαίσιο, και αποτελούν, παρά τις ορισμένες τεχνικές διαφορές, έργα κρητικής τέχνης του ίδιου συνεργείου.

Το ενδιαφέρον μας θα επικεντρωθεί στην εικόνα του Χριστού, ο οποίος αποδίδεται μετωπικός και σε προτομή στον εικονογραφικό τύπο του Παντοκράτορα με την σπάνια επωνυμία ο Παντοδύναμος. Η παράσταση υιοθετεί μία ενδιαφέρουσα παραλλαγή, όπου το μάτιο του Χριστού τυλίγει το δεξί χέρι στο ύψος του βραχίονα, χωρίς όμως αυτό να ευλογεί με την παλάμη στραμμένη προς τα μέσα. Ο συγκεκριμένος συνδυασμός απαντά σε λιγοστά έργα της μεταβυζαντινής περιόδου, όπως στην τοιχογραφία της λιτής του Μεγάλου Μετεώρου.

Στον φυσιογνωμικό τύπο και στην απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου, ο Χριστός της μονής Κουτλουμουσίου ακολουθεί τύπους και τρόπους γνωστούς από σύγχρονα έργα του Θεοφάνη στο Άγιον Όρος.

Αντιστοίχως, ορισμένα τεχνικά χαρακτηριστικά, όπως οι πλατιές πτυχές των ενδυμάτων, αλλά και η μαλακότερη διατύπωση του ματιού που κυματίζει περίτεχνα στο αριστερό στήθος με τις τρεμουλιαστές γραμμές στις παρυφές του, αποτελούν γνωρίσματα που απαντούν σε έργα του Θεοφάνη. Η χρυσοκέντητη παρυφή του χιτώνα στην λαιμόκοψη αποτελεί μία ιδιαίτερα σπάνια λεπτομέρεια στις παραστάσεις του Χριστού, η οποία συναντάται σε λιγοστά πρώιμα κρητικά έργα με ιταλικές επιδράσεις. Κατά τον 16^ο αιώνα, το ίδιο μοτίβο απαντά μόνο στη δεσποτική εικόνα της μονής Ιβήρων, έργο που αποδίδεται στον Θεοφάνη, καθώς και στις εικόνες του Μεγάλου Μετεώρου και της μονής Ξηροποτάμου που συσχετίζονται επίσης με τον ευρύτερο κύκλο του κρητικού καλλιτέχνη. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως η μορφή των γραμμάτων του ευαγγελικού κειμένου στον κώδικα συναντάται πανομοιότυπη στο κείμενο του ευαγγελίου που κρατά ο Χριστός στη δεσποτική εικόνα της μονής Ιβήρων.

Εντούτοις, στην εικόνα της μονής Κουτλουμουσίου παρατηρούνται ορισμένα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, που δεν είναι γνώριμα στο έργο του Θεοφάνη, όπως το εύρος του σωματικού όγκου και το πλατύ πρόσωπο με τις περιορισμένες σκιές, που έρχεται σε αντίθεση με την τεχνική των κρητικών έργων, όπου οι περιορισμένες φωτεινές επιφάνειες διαγράφουν καθαρότερα την οστέινη υποδομή στα ζυγωματικά και στο μέτωπο.

Ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής, που χρονολογούνται σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή στα 1540. Παρά τη νεότερη επιζωγράφηση, είναι σαφές πως οι τοιχογραφίες αυτές παρουσιάζουν ουσιαστικές διαφορές από τα υπόλοιπα κρητικά σύνολα του Αγίου Όρους. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως σε αρκετούς στρατιωτικούς, τουλάχιστον, αγίους της κάτω ζώνης μεταφέρονται αυτούσιοι οι εικονογραφικοί τύποι των τοιχογραφιών του γειτονικού Πρωτάτου. Ανάλογοι συσχετισμοί με τις τοιχογραφίες του Πρωτάτου μπορούν να γίνουν και για το σωματικό εύρος των μορφών, καθώς και για το μαλακό πλάσιμο των προσώπων, στοιχεία που απουσιάζουν από τα έργα της κρητικής τέχνης. Παρόμοια χαρακτηριστικά παρουσιάζει και η εικόνα του Χριστού με τη ρωμαλέα διάπλαση του σώματος και το μαλακό, κυρίως, πλάσιμο του προσώπου με τις δύο ρυτίδες στο μέτωπο. Η συγκεκριμένη μορφή των ρυτίδων είναι άγνωστη στα σύγχρονα κρητικά έργα, έστω και όταν ο Χριστός αποδίδεται συνοφρωμένος, όπως στην εικόνα του Χριστού στη μονή Ιβήρων, αλλά και στον Παντοκράτορα του τρούλου του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα. Σπανίως εμφανίζεται σε πρώιμα κρητικά έργα, όπως στην εικόνα έθρονου Χριστού στην Πάτμο (1480-1500), ενώ αποτελεί σύνθητες γνώρισμα παλαιολόγειων έργων, όπως στην εικόνα του Χριστού στη μονή Βατοπεδίου (τελευταίο τέταρτο 13^{ου} αι.), και κυρίως στην παράσταση του Χριστού στο νοτιοανατολικό πεσό του Πρωτάτου. Είναι, λοιπόν, πιθανό η μορφή του Χριστού από το Πρωτάτο να ενέπνευσε τον καλλιτέχνη της εικόνας της μονής Κουτλουμουσίου, υπόθεση που θα δικαιολογούσε τις διαφορές που παρουσιάζει το έργο από τις υπόλοιπες σύγχρονες δημιουργίες της κρητικής σχολής. Σημειώνουμε επίσης πως αιώνες αργότερα, η μορφή του Χριστού του Πρωτάτου μεταφέρεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο και από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά.

Η εικόνα του Χριστού Παντοδύναμου διαθέτει σε εικονογραφικό και τεχνοτροπικό επίπεδο στοιχεία της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Θεοφάνη με διαφορές, ωστόσο στο πλάσιμο του προσώπου και τη διάπλαση της μορφής, που απουσιάζουν από τα μέχρι σήμερα τουλάχιστον γνωστά έργα του καλλιτέχνη και των υπολοίπων κρητικών δημιουργών. Πιθανή η υιοθέτηση παλαιολόγειων προτύπων και μάλιστα της μορφής του Χριστού στο Πρωτάτο, που διαπιστώσαμε άλλωστε και για τις τοιχογραφίες του καθολικού. Η περαιτέρω σχέση της εικόνας του Χριστού και των τοιχογραφιών δεν είναι δυνατό να διαπιστωθεί πριν τον καθαρισμό των τελευταίων. Η καλλιτεχνική τους, ωστόσο, συνάφεια επιτρέπει να χρονολογήσουμε την εικόνα του Χριστού γύρω στα 1540, περίοδο ακμής και ανακαίνισης της μονής Κουτλουμουσίου. Ο άγνωστος, λοιπόν, καλλιτέχνης της εικόνας του Χριστού είναι ένας άξιος δημιουργός, ο οποίος έχοντας γνώση των παλαιότερων και σύγχρονων ρευμάτων συνθέτει ένα έργο με προσωπικό καλλιτεχνικό ύφος.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΣΚΑΜΠΑΒΙΑΣ

ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΨΗΦΙΔΩΤΩΝ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΥ ΤΟΞΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΠΑΛΙΝ-

Σε παλαιότερο άρθρο του (Δ.Χ.Α.Ε.Π', 1985-86, σσ. 317-313) ο γράφων είχε επισημάνει ορισμένες σημαντικές διαφορές στην απεικόνιση των ψηφιδωτών του μεγάλου ανατολικού τόξου της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη μεταξύ των παρουσιαζομένων με το άρθρο αυτό σχεδίων του Γάλλου αρχιτέκτονος Paul Durand (1806-1882) και την μέχρι τότε γνωστών στην έρευνα σχεδίων και περιγραφών των W. Salzenberg και G. Fossati.

Συγκεκριμένα, η μορφή της δεομένης Θεοτόκου στο βόρειο τμήμα του τόξου, κατά μεν την περιγραφή του Salzenberg έφερε ένα γαλαζοπράσινο κάλυμμα κεφαλής, έναν καστανέρυθρο μανδύα πορπούμενο στον λαιμό και έναν λευκό εσωτερικό χιτώνα, κατά δε τα σχέδια και την υδατογραφία του Fossati ήταν ντυμένη στα ολόλευκα, με ξεχωριστό κάλυμμα στην κεφαλή και μανδύα πορπούμενο στον δεξιό ώμο. Αντιθέτως ο Durand την παριστάνει με χιτώνα και μαφόριο διασταυρούμενο προ του στήθους για τα οποία αναγράφει παραπλεύρως του σχεδίου την πληροφορία ότι «όλα τα ενδύματα είναι χρώματος σκούρου γαλάζιου». Επίσης, η μορφή πατά σε υποπόδιο, πράγμα το οποίο δεν αναφέρουν οι προηγούμενοι.

Η πάριση της Παναγίας μορφή του Προδρόμου στο νότιο τμήμα του τόξου αποδίδεται στην υδατογραφία και τα σχέδια του Fossati ως ντυμένη στα λευκά, με τα δύο χέρια υψωμένα. Κατά την περιγραφή του Durand ο άγιος ήταν όρθιος, ευλογούσε με το υψωμένο δεξιό χέρι (σ' αυτό συμφωνεί και η περιγραφή του Salzenberg), κρατούσε με το αριστερό ενεπίγραφο ειλητάριο και ταυτοχρόνως σταυροφόρο ράβδο και, το χρώμα του ιματίου επάνω από την μηλωτή, ήταν κίτρινο.

Αν και οι απεικονίσεις και πληροφορίες του Durand ήταν πολύ πλησιέστερες προς όσα γνωρίζουμε για την Βυζαντινή ζωγραφική της εποχής των Παλαιολόγων, όμως παρέμενε ανοιχτό το θέμα αξιοπιστίας των μαρτυριών.

Δυστυχώς, μια σχετικά πρόσφατη καταστροφή, έδωσε την λύση : τα τμήματα των κονιαμάτων με ανεικονικό διάκοσμο που εκάλυπταν τις μορφές της Παναγίας και του Προδρόμου κατέπεσαν, συμπαρασύροντας και τις ψηφίδες. Στο τόξο παρέμεινε το κονίαμα υποστρώματος επάνω στο οποίο είχαν ζωγραφισθεί *al fresco* οι μορφές με κάθε λεπτομέρεια, για την έμπηξη των ψηφιδών. Από το θλιβερό αυτό κατάλοιπο τεκμηριώνεται ότι οι πληροφορίες που μας έδωσε ο Durand ήταν οι ορθές.

ΤΕΡΨΙΚΟΡΗ-ΠΑΤΡΙΤΣΙΑ ΣΚΩΤΤΗ

ΑΝΤΙΓΡΑΦΑ ΧΑΜΕΝΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΡΓΩΝ ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

Η αντιγραφή έργων βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης από σημαντικούς Έλληνες ζωγράφους κατά το α' μισό του 20ου αιώνα παρουσιάζει μία ενδιαφέρουσα πτυχή: Πολλά από τα πρωτότυπα έργα σήμερα δεν σώζονται και έτσι τα αντίγραφα αποτελούν –υπό προϋποθέσεις– χρήσιμο μέσο, ώστε να γνωρίσει κανείς τη μορφή των χαμένων έργων.

Στη σχετικά άγνωστη συλλογή αντιγράφων του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, η οποία καταρτίστηκε κυρίως από τον Γεώργιο Σωτηρίου και σήμερα αριθμεί περισσότερα από 300 έργα, περιλαμβάνονται αρκετά αντίγραφα χαμένων σήμερα βυζαντινών και μεταβυζαντινών τοιχογραφιών. Ορισμένα από αυτά προέρχονται από τη συλλογή αντιγράφων του συλλέκτη Βασιλείου Λαμπίκη, η οποία παραχωρήθηκε στο Βυζαντινό Μουσείο το 1925. Όλα τα αντίγραφα αυτής της ιδιωτικής συλλογής ζωγραφίστηκαν από τον Ευβοιώτη καλλιτέχνη Παντελή Ζωγράφο. Παράδειγμα αντιγράφου τοιχογραφίας της οποίας η τύχη σήμερα αγνοείται αποτελεί η παράσταση της Πλατυτέρας από την κόγχη του ναού της Παναγίας Μουσταπιδαινας στον Ελαιώνα Αττικής (18ου αι.).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, εξαιτίας της πιστής απόδοσης των πρωτοτύπων, παρουσιάζουν τα αντίγραφα τμημάτων του διακόσμου του ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης και του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου, τα οποία φιλοτεχνήθηκαν με πρωτοβουλία του Γεωργίου Σωτηρίου μετά την πυρκαγιά του 1917. Χάρη στο εγχείρημα αυτό διαθέτουμε μία έγχρωμη εικόνα αρκετών παραστάσεων από χώρους του ναού, των οποίων ο αρχικός διάκοσμος σήμερα δεν σώζεται. Τα αντίγραφα αυτά, που αποδίδουν πιστά τα πρωτότυπα ακόμη και ως προς την κλίμακα –αν και όχι όσον αφορά στην τεχνική– περιήλθαν σταδιακά

στο Βυζαντινό Μουσείο με μέριμνα του ίδιου του Γεωργίου Σωτηρίου. Ειδικά όσον αφορά στις τοιχογραφίες της κρύπτης, φαίνεται ότι ο Σωτηρίου επανήλθε στο σχέδιο της αντιγραφής τους γύρω στο 1950, αναθέτοντας το έργο αυτό στον ζωγράφο Πολύκλειτο Ρέγκο. Τρία αντίγραφα από την τοιχογραφία της Δέησης, που κοσμούσε κόγχη της βόρειας στοάς της κρύπτης, περιλαμβάνονται σήμερα στη συλλογή του Βυζαντινού Μουσείου.

Ένα ακόμη παράδειγμα χαμένης σήμερα βυζαντινής παράστασης, της οποίας αντίγραφο σώζεται στη συλλογή του Βυζαντινού Μουσείου, αποτελεί η φιλοτεκνημένη από τον Φώτη Κόντογλου μορφή του προφήτη Δανιήλ από τον τρούλο του βορείου παρεκκλησίου της Σπηλιάς Πεντέλης. Ο Κόντογλου ανέγραψε από τις τοιχογραφίες αυτές, που χρονολογούνται στο 1233/1234 και σήμερα φυλάσσονται στο Βυζαντινό Μουσείο, τις μορφές του αρχαγγέλου Γαβριήλ και του προφήτη Δανιήλ, κατά τα έτη 1930 και 1931. Τα αντίγραφα φιλοτεκνήθηκαν και στην περίπτωση αυτή πιθανότατα με πρωτοβουλία του Γεωργίου Σωτηρίου. Η μορφή του Δανιήλ σωζόταν ακόμη την εποχή της μελέτης των τοιχογραφιών από την Ντούλα Μουρίκη, στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Το καλοκαίρι του 1981 ο συντηρητής έργων τέχνης Σταύρος Παπαγεωργίου, που είχε αναλάβει το έργο της αποτοίχισης των τοιχογραφιών, διαπίστωσε ότι η συγκεκριμένη παράσταση, μαζί με ορισμένες άλλες, είχε αποκολληθεί από αρχαιοκάπηλους.

Όλες οι προαναφερθείσες περιπτώσεις έργων της συλλογής αντιγράφων του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, που αποδίδουν χαμένες σήμερα βυζαντινές και μεταβυζαντινές παραστάσεις, καθιστούν σαφές ότι η πρόθεση των επιστημόνων και των φιλοτέχνων του πρώτου μισού του 20ου αιώνα να καταστήσουν γνωστά στις επόμενες γενεές τα απειλούμενα με οριστικό αφανισμό βυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα μέσω της αντιγραφής τους δικαιώθηκε σε μεγάλο βαθμό.

ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΠΑΘΑΡΑΚΗΣ

ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΚΑΘΙΣΤΟ ΥΜΝΟ

Η απεικόνιση του Ακαθίστου Ύμνου έχει σωθεί κατά την Παλαιολόγειο εποχή σε 21 κύκλους, ζωγραφισμένους σε τοιχογραφίες, χειρόγραφα και εικόνες. Οι πρώτοι 12 οίκοι εικονογραφούνται κυρίως με 'ιστορικές' σκηνές, από τον Ευαγγελισμό έως την Υπαπαντή, ενώ οι 12 τελευταίοι εικονογραφούνται με 'δογματικές' σκηνές και διαφέρουν από κύκλο σε κύκλο σύμφωνα με την ερμηνεία που έδωσαν οι εκάστοτε χορηγοί ή καλλιτέχνες.

Από τούς πρώτους 12 οίκους, καινούργια από εικονογραφική άποψη είναι η απεικόνιση του οίκου Δ, η Σύλληψη της Θεοτόκου, στην οποία δικρίνουμε και μία σχετική εξέλιξη του θέματος. Άλλες σκηνές, μολονότι παρουσιάζουν την ίδια εικονογραφία, δηλώνουν ενίοτε διαφορετικό βαθμό έντασης στις εκφράσεις των μορφών, όπως, π.χ., στις Αμφιβολίες του Ιωσήφ του οίκου Ζ.

Σε μία εικόνα του Κρεμλίνου της Μόσχας από τις αρχές του 15^{ου} αιώνα μερικοί από τους πρώτους οίκους της φιλοτεχνήθηκαν με πρόσθετες σκηνές, οι οποίες μπορούν να ερμηνευθούν από σχετικούς χαιρετισμούς. Δύο από τις πρόσθετες σκηνές του οίκου Α, π.χ., δείχνουν η μία την Παναγία σε ιδιάζουσα εικονογραφία να ανασταίνει τον Αδάμ, και η άλλη να ανασταίνει την Εύα. Οι σκηνές αυτές μπορούν να ερμηνευθούν από τον 3^ο και 4^ο χαιρετισμό του οίκου Α. Η Φυγή στην Αίγυπτο προσαρμόστηκε επιτυχώς από τον καλλιτέχνη του βουλγαρικού Ψαλτηρίου του Τομιό (1360 μ.Χ. περίπου) για να αποδοθούν με ακρίβεια οι λέξεις του οίκου Α, *Λάμπας εν Αιγύπτω φωτισμόν ἀληθείας ... Σωτήρ*.

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι 12 τελευταίοι οίκοι. Για αρκετούς απ' αυτούς δημιουργήθηκε νέα εικονογραφία, όπως, π.χ., για το οίκον Τ στην Μονή Μάρκο (1376-1381 μ.Χ.), που δείχνει την Παναγία να παισιώνεται από (*Τείχος εἶ τῶν παρθένων, Θεοτόκε Παρθένε*), και από αγίες και αγίους, (*καὶ πάντων τῶν εἰς σέ προστρεχόντων*), π.χ. στον Αγ. Φανούριο Βαλασαμονέρου στην Κρήτη (περίπου 1430 μ.Χ.).

Σε μία από τις παραλλαγές της ἀπεικονίσεως του οίκου Χ, όπως στα Ρούστικα της Κρήτης (1390 μ.Χ.), βλέπουμε τον Χριστό να σχίζει το *χειρόγραφον*, *Χάριν δύναι θελήσας ὀφλημάτων ἀρχαίων*. Το χειρόγραφον πρωτοαναφέρεται στην επιστολή του

Αποστόλου Παύλου προς τους Κολοσσαείς, β' 14-15, και έχει εξηγηθεί, μεταξύ άλλων από τον Ιωάννην τον Χρυσόστομον στο υπόμνημά του *Πρὸς Κολοσσαεῖς ἐπιστολὴν* (PG, 62, 340-341), με την συμφωνία μεταξύ του Θεού και του Αδάμ. Ο Χρυσόστομος αναφέρει επίσης ότι το χειρόγραφον ήταν στην κατοχή του Σατανά. Την καλύτερη απόδοση αυτού του οίκου την βρίσκουμε σε μία μεγάλη εικόνα στην εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Κρεμλίνο της Μόσχας από το δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα. Η άφεση του προπατορικού αμαρτήματος αποδίδεται με τον Χριστό στην Κάθοδο του Άδη να ανασταίνει τον Αδάμ με το ένα χέρι και να τραβά το χειρόγραφο από τα χέρια του Σατανά με το άλλο.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΣΤΕΦΑΝ-ΚΑΪΣΗ

«ΔΥΟ ΕΥΓΕΝΕΙΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΚΥΡΙΕΣ ΚΑΙ ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΛΑΤΟΜΟΥ»

Οι Βυζαντινολόγοι ασχολούνται, αρκετό καιρό τώρα, με το ρόλο της γυναίκας στο Βυζάντιο. Τους απασχολούν ερωτήματα όπως τα ακόλουθα: ποιος ήταν ο ρόλος της γυναίκας στην καθημερινή ζωή, σε ποιο ποσοστό της επιτρεπόταν να ασκήσει επιρροή στις κοινωνικές και πολιτικές υποθέσεις, σε ποιους κανόνες ήταν υποκείμενη και ως ποιο σημείο ο ρόλος της ήταν ισότιμος με του άντρα;

Ανάλογες προσπάθειες καθορισμού της θέσης της γυναίκας στη βυζαντινή τέχνη καταβάλλονται και από τους ιστορικούς της Τέχνης: πως απεικονίζεται η γυναίκα στις εικαστικές τέχνες και ποιά η σημασία της στη δημιουργία των έργων τέχνης στο Βυζάντιο; Η ακόλουθη συμβολή είναι αφιερωμένη στο τελευταίο ερώτημα. Ασχολείται με δυο βυζαντινές Κυρίες που δραστηριοποιήθηκαν ως κτητόρισες θρησκευτικών έργων στο Βυζάντιο.

Μολονότι οι δυο κτητορικές δωρεές απέχουν χίλια περίπου χρόνια η μία από την άλλη, ανάμεσα στις δυο κτητόρισες υφίσταται στενός δεσμός. Η πρώτη κτητορική δωρεά είναι το ψηφιδωτό της Μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη, γνωστής ευρύτερα ως « Όσιος Δαυίδ ». Η δεύτερη κτητορική δωρεά είναι η αμφίπλευρη εικόνα του Ρογανονο, βυζαντινό έργο του 14^{ου} αιώνα, που βρίσκεται σήμερα στη Σόφια.

Εκείνο που συνδέει τα δύο έργα είναι το ασυνήθιστο εικονογραφικό μοτίβο το οποίο επέλεξε η χριστιανή Κυρία τον 5^ο αιώνα ως διακόσμηση της κόγχης του ναού στη Θεσσαλονίκη και το οποίο επανέλαβε η Κυρία της παλαιολόγειας εποχής ως μοναδική πράξη ανάμνησης, σε μια αμφίπλευρη φορητή εικόνα, που στη μία πλευρά της απεικονίζει το « Θαύμα του Λατόμου» και στην άλλη πλευρά της τις όρθιες ολόσωμες μορφές της «Θεοτόκου Καταφυγής» και του «Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου».

Για τα προσωπικά στοιχεία των δυο γυναικών δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα. Η παλαιοχριστιανική κτητόρισα αρνήθηκε συνειδητά να αναφέρει το όνομά της. Με βάση τα ακριβή υλικά της ψηφιδωτής διακόσμησης και την καλλιτεχνική ποιότητα του έργου μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ήταν εύπορη και ευγενικής καταγωγής. Για την άλλη Κυρία γνωρίζουμε σήμερα μόνο ότι έφερε τον τίτλο της «βασιλίσσας» και ότι ίσως την έλεγαν «Ελένη». Η θέση της της έδωσε την δυνατότητα να

προσφύγει, για την κτητορική δωρεά της, σε έναν από τους καλλίτερους καλλιτέχνες της εποχής της.

Για να αντιληφθούμε τα κίνητρα της Κυρίας της παλαιολόγιας εποχής, που περιέλαβε το μοτίβο του παλαιοχριστιανικού ψηφιδωτού σε ένα καινούργιο εικονικό σύνολο, είναι αναγκαίο να συγκριθούν τα δύο έργα. Η ανάλυση φέρνει στο φως νέα στοιχεία για την ερμηνεία των έργων αυτών.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΤΡΑΤΗ

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΗΣ ΟΣΙΑΣ ΜΑΡΙΑΣ ΤΗΣ ΑΙΓΥΠΤΙΑΣ. ΣΧΟΛΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Ο δραματικός και συνάμα συναρπαστικός βίος της δημοφιλούς ερημίτισσας οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας μάς παραδίδεται από δύο διηγήσεις. Σύμφωνα με την πρώτη, του Κυρίλλου του Σκυθοπολίτη, που περιλαμβάνεται τόσο στο *Bio* του αββά Κυριακού της Λαύρας του Σουκά όσο και στο έργο του Ιωάννη Μόσχου *Λειμών ή Λειμωνάριον*, η οσία ήταν πρώτα ψάλτρια στην Ιερουσαλήμ και κατόπιν αποσύρθηκε στην έρημο όπου, αφού έζησε δεκαοκτώ χρόνια ως ασκήτρια, πέθανε. Ως κύριος λόγος της αφιέρωσης αυτής θεωρήθηκε ο σκανδαλισμός των πιστών από την ομορφιά της. Κατά τη δεύτερη βιογραφία που συνέγραψε, κατά τον 7^ο αι., ο πατριάρχης Ιεροσολύμων Σωφρόνιος, η οσία Μαρία έζησε για δεκαεπτά χρόνια περίπου βίο ακόλαστο στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, μετά όμως από ένα προσκύνημά της στο ναό της Αναστάσεως στα Ιεροσόλυμα, μετανόησε και αποσύρθηκε στην έρημο του Ιορδάνη. Εκεί αφού έζησε σαρανταεπτά χρόνια μετάνοιας, προσευχής και σχεδόν πλήρους στέρησης ένδυσης και τροφής, τη συνάντησε τυχαία ο αββάς Ζωσιμάς, της έδωσε το μανδύα του να σκεπάσει τη γύμνιά της, άκουσε την ιστορία της και επέστρεψε την επομένη χρονιά για να την κοινωνήσει. Την τρίτη χρονιά που ξαναγύρισε τη βρήκε νεκρή και την έθαψε με τη βοήθεια ενός λιονταριού.

Η εικονογραφία του βίου της στηρίζεται στη δεύτερη αφήγηση, αφού η πρώτη του Κυρίλλου του Σκυθοπολίτη ξεχάστηκε ολοκληρωτικά. Το πιο συναρπαστικό επεισόδιο της ζωής της, εκείνο της κοινωνίας της από τον αββά Ζωσιμά στην έρημο, απαντάται, σε μεγάλο αριθμό, τόσο στη μνημειακή ζωγραφική όσο και σε φορητές εικόνες και εικονογραφημένα χειρόγραφα ήδη από τα πρώιμα βυζαντινά χρόνια και συνεχίζεται έως και τα όψιμα μεταβυζαντινά. Πρόκειται προφανώς για αλληγορία της Θείας Μετάληψης που εικονίζεται άλλοτε στο χώρο του Ιερού Βήματος άλλοτε σε άλλα μέρη των ναών και των καθολικών των μονών. Απήχηση του θείου μυστηρίου είναι ότι και ο εορτασμός της μνήμης της είχε καθιερωθεί εκτός από την 1^η Απριλίου και την πέμπτη Κυριακή της Αγίας και Μεγάλης Τεσσαρακοστής.

Στην παρούσα ανακοίνωση αναλύονται και σχολιάζονται επεισόδια που συνιστούν τον δραματικό βίο της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, έτσι όπως απεικονίζονται κυρίως σε φορητές εικόνες. Πρόκειται για τις βιογραφικές εικόνες του σκευοφυλακίου της μονής Χελανδαρίου Αγίου Όρους, των παλαιολόγειων χρόνων, δύο ρωσικών εικόνων του Μουσείου Recklinghausen (Γερμανία), του 17^{ου} και του 18^{ου} αιώνα, αντίστοιχα, και της Συλλογής του Εκκλησιαστικού Μουσείου Σερρών (1796). Σ' αυτές προστίθεται και μία τρίτη εικόνα, ρωσικής τέχνης ιδιωτικής συλλογής της Φραγκφούρτης, χρονολογημένη στα 1700 περίπου, με τρία μόνο επεισόδια του βίου της αγίας.

Η ύπαρξη των επεισοδίων αυτών συμβάλλει θετικά στην τεκμηρίωση της άποψης ότι θα πρέπει να είχε καθιερωθεί, ήδη από τους βυζαντινούς χρόνους, πλήρης εικονογραφικός κύκλος του βίου της Αιγύπτιας ασκήτριας βασισιμένος κατ' αρχάς τόσο στις γραπτές πηγές-Βίοι, Συναξάρια-όσο και στις προφορικές παραδόσεις που είχαν κυρίως διδακτικό και ηθικοπλαστικό σκοπό. Στο ναό του Παναγίου Τάφου Ιεροσολύμων υπάρχει παρεκκλήσιο αφιερωμένο στην οσία Μαρία Αιγυπτία, ενώ σε πολλά προσκυνητάρια των Αγίων Τόπων γίνεται συχνή αναφορά στην έρημο του Ιορδάνη ποταμού, στην περιοχή του οποίου μόνασε, πέθανε και ενταφιάστηκε με θαυματουργό τρόπο. Η μεγάλη φήμη και διάδοση της λατρείας της, οφειλομένη στον ασκητικό και στερημένο από πάσης φύσης υλικά αγαθά βίο της, δημιούργησε με το πέρασμα των αιώνων εξαιρετικά και ενδιαφέροντα πρότυπα. Ενδεικτικά αναφέρεται ο βίος της οσίας Θεοκτίστης της Λεσβίας που έδρασε κατά τον 9^ο αιώνα στην

Πάρο και τα οστά της οποίας κατά την παράδοση είναι θαμμένα στον ομώνυμο ναό της στην Ικαρία. Αυτός θεωρείται από τους περισσότερους ερευνητές πλαστός και ως άμεση αντανάκλαση του βίου της οσίας Μαρίας, εφόσον είναι σχεδόν πανομοιότυπος με αυτόν, με εξαίρεση ορισμένα σημεία.

Άλλα αξιόλογα στοιχεία της εικονογραφίας του βίου της που αξίζει να απομονωθούν από τα υπόλοιπα και ν' αναλυθούν περισσότερο αφορούν την επικράτηση κοινών τόπων και προτύπων με άλλους ερημίτες αγίους και ασκητές, όπως του αγίου Αντωνίου, Παύλου του Θηβαίου, Ονουφρίου, Γερασίμου και άλλων.

Συμπερασματικά η εικονογραφία του βίου της οσίας Μαρίας Αιγυπτίας, έτσι όπως απεικονίζεται κυρίως στις βιογραφικές εικόνες της τόσο των βυζαντινών όσο και των μεταβυζαντινών χρόνων, εμπεριέχει, εκτός από τα καθαυτού επεισόδια της ζωής της, και αρκετά κοινά με αντίστοιχους αγίους, ασκητές και ερημίτες. Ο απώτερος και προφανής σκοπός της υιοθέτησης και επικράτησης τους γενικά στην εικονογραφία είναι καθαρά λατρευτικός και διδακτικός.-

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΕΝΕΚΕΤΖΗΣ – ΦΑΙΔΩΝ ΧΑΤΖΗΑΝΤΩΝΙΟΥ

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΕΣ ΦΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΔΥΤΙΚΗΣ ΠΤΕΡΥΓΑΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ

Η οικοδόμηση της Μονής Παντοκράτορος άρχισε, κατά πάσα πιθανότητα, λίγο πριν το 1357. Το αρχικό εμβαδόν της Μονής υπολογίζεται περίπου στο μισό του σημερινού, με το καθολικό στο κέντρο της αυλής, ενώ η επέκταση προς νότον έγινε αργότερα, πιθανόν στα τέλη του 15^{ου} και στις πρώτες δεκαετίες του 16^{ου} αιώνα.

Η δυτική πτέρυγα αποτελείται από δύο τμήματα, το βόρειο και το νότιο. Το βόρειο τμήμα ορίζεται προς βορράν από τον μεγάλο πύργο και περιλαμβάνει στον δεύτερο όροφο την τράπεζα, στον πρώτο όροφο ένα αποθηκευτικό χώρο και στο ισόγειο (υπόγειο) το δοχείο. Το νότιο τμήμα περιλαμβάνει τον τριώροφο πύργο της εισόδου (πύργος Αγίου Παντελεήμονος) στη νοτιοδυτική γωνία της Μονής, στον δεύτερο όροφο το παρεκκλήσι του Τιμίου Προδρόμου και κελιά, στον πρώτο όροφο κελιά και στο ισόγειο (ημιυπόγειο) το λαδαριό.

Αντικείμενο της παρούσας ανακοίνωσης αποτελεί το βόρειο τμήμα της δυτικής πτέρυγας, το οποίο αντιστοιχεί στο δυτικό τμήμα του αρχικού περιβόλου της Μονής. Σε σχέδιο του 15^{ου} αι., που φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη της Μονής, στο τμήμα αυτό σημειώνεται καστρότοιχος με επάλξεις. Καθώς όμως έχει σωθεί μόνο το μισό σχέδιο, στο οποίο φαίνεται το πάνω μέρος του τοίχου, μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν για το κάτω μέρος, όπου είναι πιθανόν να υπήρχε μία χαμηλή τράπεζα. Κατά την έρευνα που προηγήθηκε της εκπόνησης μελέτης αποκατάστασης, προέκυψαν άγνωστα στοιχεία που αφορούν στις κατασκευαστικές φάσεις της δυτικής πτέρυγας. Τα στοιχεία αυτά, σε συνδυασμό με παρατηρήσεις επί των γνωστών σχεδίων της Μονής, ρίχνουν νέο φως στην οικοδομική ιστορία της πτέρυγας.

Στο 1744 χρονολογείται η προσθήκη του δευτέρου ορόφου, όπου στεγάζεται η νέα τράπεζα της Μονής. Τον ίδιο χρόνο ο Μπάρσκι σχεδιάζει την τράπεζα κατά τι χαμηλότερη από τη σημερινή, με τρία παράθυρα στη δυτική όψη. Δεν είναι γνωστό αν η αρχική τράπεζα ήταν ιστορημένη, ενώ από την ιστόρηση της νέας τράπεζας που ολοκληρώθηκε πέντε χρόνια μετά την ανοικοδόμησή της, το 1749, σώζονται οι παραστάσεις της βόρειας, της ανατολικής και της νότιας πλευράς, ενώ εκείνες της δυτικής πλευράς χάθηκαν όταν η πλευρά αυτή καταστράφηκε τον 19^ο αιώνα και ανακατασκευάστηκε εκ βάθρων το 1866. Η δυτική πλευρά ιστορήθηκε πολύ πρόσφατα, μετά την κοινοβιοποίηση της Μονής, στη δεκαετία του 1990.

Κατά την έρευνα για τον εντοπισμό των κατασκευαστικών φάσεων στο βόρειο τμήμα της δυτικής πτέρυγας έγινε φανερό ότι ο αποθηκευτικός χώρος που, ενιαίος σήμερα, αντιστοιχεί στη στάθμη της παλαιάς τράπεζας (ισόγειο / πρώτος όροφος) παλαιότερα αντιστοιχούσε σε τρία χωριστά διαμερίσματα. Η τράπεζα κατελάμβανε το μεσαίο διαμέρισμα, ενώ στο βόρειο ήταν το μαγειρείο και στο νότιο ένας οχρωματικός πύργος, ο οποίος υψωνόταν στο μέσον περίπου της πτέρυγας.

Από το μαγειρείο σώζεται ο βόρειος τοίχος με ένα τμήμα θολωτής κατασκευής, η οποία ως πρόσφατα εκλαμβάνονταν ως κόγχη της παλαιάς τράπεζας αλλά, σύμφωνα με τα νέα δεδομένα, είναι ό,τι απέμεινε από την καμινάδα. Από τον πύργο διατηρείται η νότια τοιχοποιία με δύο ανοίγματα στη στάθμη αυτή. Στον ανατολικό τοίχο του ενιαίου αυτού χώρου σώζονται οι γεννήσεις εγκάρσιων τόξων, τα οποία καταστράφηκαν κατά την ανακαίνιση του 1866, και τα οποία σε δύο περιπτώσεις αντιστοιχούν σε ανοίγματα παραθύρων του ανακατασκευασμένου δυτικού τοίχου, γεγονός που δηλώνει ότι οι θέσεις των σημερινών δεν αντιστοιχούν με εκείνες των προ του 1866 παραθύρων.

Πρέπει να επισημανθεί το γεγονός ότι ο οχρωματικός πύργος στο μέσον της πτέρυγας δεν σημειώνεται σε σχέδιο του 1716 που φυλάσσεται σε βιβλιοθήκη της Οξφόρδης, ούτε σε γνωστό χαρακτηριστικό του Παρθενίου του 1779 και σε μία εικόνα του 18^{ου} αιώνα που φυλάσσεται στο Μουσείο Ερμιτάζ. Αντιθέτως,

εμφανίζεται στο σχέδιο του Μπάρσκι, ο οποίος τον αναφέρει και στο κείμενό του (1744), καθώς και σε απεικόνιση της Μονής σε λειψανοθήκη του β' μισού του 18^{ου} αιώνα. Λόγω των αντικρουόμενων αυτών στοιχείων χρειάζεται να γίνει περαιτέρω έρευνα, κυρίως στις πηγές αλλά και στα οικοδομικά υπολείμματα, προκειμένου να εντοπιστεί ο χρόνος κατεδάφισης του πύργου. Ωστόσο, μία πρώτη εκτίμηση μπορεί να γίνει με βάση τη χρονολογία ανέγερσης του παρεκκλησίου του Τιμίου Προδρόμου στη σημερινή του μορφή (1750). Το παρεκκλήσι αρχικά πρέπει να κατελάμβανε τον τελευταίο όροφο του πύργου και επομένως μπορούμε να υποθέσουμε με αρκετή ασφάλεια ότι η κατεδάφιση του πύργου έγινε μεταξύ των ετών 1744 και 1750.

Στο τμήμα του υπογείου που αντιστοιχεί στο βόρειο διαμέρισμα του πρώτου ορόφου (παλιό μαγειρείο) έχουν εντοπιστεί υπολείμματα λιθόκτιστης κλίμακας, η οποία οδηγούσε στη βορειοδυτική γωνία του χώρου. Η υπόθεση ότι η κλίμακα εξυπηρετούσε χώρους αποθήκευσης τροφίμων, οι οποίοι θα βρίσκονταν, όπως και σήμερα, στο υπόγειο, δεν έχει επιβεβαιωθεί, εφόσον μεγάλο μέρος του δαπέδου του υπογείου στην περιοχή αυτή καλύπτεται ακόμη από μπάζα.

Η ανατολική τοιχοποιία του βόρειου τμήματος της δυτικής πτέρυγας είναι διαμορφωμένη σε δύο τοξοστοιχίες σε αντιστοιχία με τους δύο ορόφους του κτιρίου. Η κάθε τοξοστοιχία αποτελείται από δέκα τόξα, τα οποία σήμερα είναι όλα ημικυκλικά. Αρχικά όμως τα δύο νοτιότερα τόξα της τοξοστοιχίας στον δεύτερο όροφο ήταν ισλαμικά ως το 1993, οπότε, με τις επισκευαστικές εργασίες που έγιναν τότε, καθαιρέθηκαν και ανακατασκευάστηκαν με τη σημερινή τους ημικυκλική μορφή, αλλοιώνοντας την ιστορική ταυτότητα του κτιρίου. Τα δύο εκείνα ισλαμικά τόξα, τα οποία προβλέπεται να αποκατασταθούν στην αρχική τους μορφή, ήταν παρόμοια με ένα ισλαμικό τόξο που σώζεται ως σήμερα στον δεύτερο όροφο του νοτίου τμήματος της ίδιας πτέρυγας.

ΕΛΙΣΣΑΒΕΤ ΤΖΑΒΕΛΛΑ

ΤΑ ΠΡΩΙΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ (4^{ος} – 9^{ος} αι.) ΚΑΙ ΟΙ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΤΟΥΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ

Το πλήθος των πρώιμων βυζαντινών τάφων που έχουν ανασκαφεί στην Αθήνα την τελευταία τεσσαρακονταετία επιτρέπουν τη συναγωγή ορισμένων συμπερασμάτων για την εξέλιξη των νεκροταφείων και των ταφικών συνθηκών σε αυτή την περίοδο.

Η χρήση των αρχαίων και ρωμαϊκών νεκροταφείων συνεχίζεται σε μεγάλο βαθμό. Εξάιρεση αποτελούν τα νεκροταφεία της Ιεράς Οδού, της Αχαρνικής Πύλης και της οδού που οδηγούσε στα Μεσόγεια, στα οποία όμως η χρήση φαίνεται να σταματάει ήδη πολύ νωρίτερα, στη μέση ρωμαϊκή περίοδο. Στα άλλα μεγάλα εκτός τειχών νεκροταφεία έχουν ανασκαφεί τάφοι που, βάσει των κεραμικών τους ευρημάτων, χρονολογούνται έως και τον 7^ο αι. μ.Χ. Την ευγενική άδεια για τη μελέτη των ευρημάτων αυτών χορήγησε η Γ' ΕΠΚΑ.

Από το τέλος του 4ου και τις αρχές του 5^{ου} αι. αρχίζουν να αναπτύσσονται και νεκροταφεία εντός τειχών, στην πλειοψηφία τους συσχετιζόμενα με χριστιανικές βασιλικές, η χρήση πολλών από τα οποία συνεχίζεται και μέσα στους λεγόμενους Σκοτεινούς Αιώνες. Η χρονολόγηση των τάφων στην περίοδο αυτή καθίσταται δυσχερής λόγω αλλαγών στις ταφικές συνήθειες. Παρόλ' αυτά, ανασκαφικά δεδομένα ή / και επιγραφές επιτρέπουν όχι μόνο τον εντοπισμό νεκροταφείων της περιόδου αυτής, αλλά και τον προσδιορισμό της κοινωνικής θέσης των ανθρώπων που θάβονταν σε ορισμένα από αυτά τα νεκροταφεία.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται επιλεγμένα συμπεράσματα που παρέχουν τα νεκροταφεία για την πολεοδομία και την ιστορία της πρώιμης Βυζαντινής Αθήνας. Τα συμπεράσματα αυτά αφορούν: (α) την εξέταση της υπόθεσης για τη συρρίκνωση της πόλης μετά την εισβολή των Ερούλων, (β) τη χρονολόγηση και τη διαδικασία της εδραίωσης του χριστιανισμού στην Αθήνα, (γ) τις συνέπειες της σλαβικής εισβολής, (δ) την εικόνα της πόλης στους 'σκοτεινούς' 7ο έως 9ο αι. και (ε) τη δημογραφική εξέλιξη της πόλης από τον 4ο ως και τον 7ο αι.

Η παραπάνω μελέτη εκπονήθηκε και εγκρίθηκε ως διπλωματική εργασία των μεταπτυχιακών σπουδών που παρακολούθησε η γράφουσα στο Τμήμα Βυζαντινών Σπουδών του Birmingham της Αγγλίας, με επόπτες τους καθηγητές Archibald Dunn και John Haldon.

ΕΥΘΥΜΙΟΣ Ν. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης κτίστηκε στα χρόνια των Παλαιολόγων και υπήρξε, ενδεχομένως, το καθολικό της μονής του Χριστού Παντοδύναμου. Ακολουθεί τον ίδιο αρχιτεκτονικό τύπο με τον οποίο έχει κτισθεί ο ναός των Αγίων Αποστόλων, είναι δηλαδή σύνθετος τετρακίονιος σταυροειδής εγγεγραμμένος με κλειστή περιμετρική στοά, που απολήγει ανατολικά σε δυο συμμετρικά, τρουλλαία παρεκκλήσια. Η χρονολόγηση του ναού τοποθετείται από τους ερευνητές από τα τέλη του 13ου ως την τρίτη δεκαετία του 14ου αιώνα. Ο ναός μετατράπηκε σε τζαμί το 1510-1511 από τον μπεηλέρμπεη Yakub Paşa, στον οποίο οφείλεται και η τουρκική ονομασία Yakub Paşa τζαμί.

Κατά τις αναστηλωτικές εργασίες, που εκτελέστηκαν στο ναό την περίοδο των ετών 1947-1951, αποκαλύφθηκαν από τον καθηγητή Πελεκανίδη τοιχογραφίες σωζόμενες αποσπασματικά. Οι τοιχογραφίες, που έχουν επικαλυφθεί κατά τόπους με πυκνό στρώμα αιθάλης, περιορίζονται στο ιερό βήμα, στον κυρίως ναό και στο δυτικό σκέλος της περιμετρικής στοάς.

Στο τύπανο του τρουλλου του κυρίως ναού απεικονίζονται άγγελοι και προφήτες γύρω από τον μη σωζόμενο Χριστό Παντοκράτορα.

Στο ιερό βήμα οι σωζόμενες τοιχογραφίες εκτείνονται στην αψίδα του ιερού και αναπτύσσονται σε δυο ζώνες. Στην κάτω ζώνη εικονίζονται τέσσερις ιεράρχες, συλλειτουργούντες, ενώ στην άνω ζώνη εκτείνεται σε πυκνή διάταξη η Μετάληψη και η Μετάδοση των αποστόλων. Από τους ιεράρχες αναγνωρίζονται ο άγιος Αθανάσιος, ο άγιος Χρυσόστομος, ο άγιος Βασίλειος και ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος, που κρατούν ανοικτά ενεπίγραφα ειλητάρια.

Στον κυρίως ναό με βάση τα σωζόμενα λείψανα διακοσμήσεως αναπτύσσονται τρεις εικονογραφικοί κύκλοι: ο κύκλος του Δωδεκάορτου, ο κύκλος των Παθών και ο κύκλος της επίγειας ζωής και των θαυμάτων του Χριστού.

Από τον κύκλο του Δωδεκάορτου, που εκτείνονταν στις καμάρες, σώζονται λείψανα της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη δεύτερη ζώνη του δυτικού τοίχου. Από τον κύκλο των Παθών διακρίνονται στη δεύτερη ζώνη του νότιου τοίχου ελάχιστα λείψανα της σκηνης της Κρίσεως του Χριστού από τον Πιλάτο, όπως και από άλλες δυο αδιάγνωστες παραστάσεις.

Από τον κύκλο των Θαυμάτων, παρά τις κατά τόπους φθορές, διατηρούνται ένδεκα σκηνές, οι οποίες διατάσσονται στην πρώτη ζώνη διακοσμήσεως των τοίχων του κυρίως ναού ως ακολούθως: στο νότιο τοίχο αναπτύσσονται ο Γάμος εν Κανά, η Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό, η Θεραπεία του παραλυτικού της Βηθεσδά και η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα. Στο δυτικό τοίχο διατάσσεται η Θεραπεία του τυφλού στην

κολυμβήθρα του Σιλωάμ και σκηνή αδιάγνωστη, ίσως η Θεραπεία της Συγκόπτουσας. Στο βόρειο τοίχο εκτείνονται τέσσερις σκηνές: η Θεραπεία των κυλλών, η Θεραπεία των δέκα λεπρών, η Παραβολή του δείπνου και ο Χριστός περιπατών επί της θαλάσσης.

Στο δυτικό σκέλος του περιστώου σώζονται αποσπασματικά πέντε μεμονωμένοι άγιοι, ερημίτες – μοναχοί, από τους οποίους αναγνωρίζονται, ο Ιωάννης ο Κολοβός, που ίδρυσε τον 9ο αιώνα την μονή του Κολοβού στην Ιερισσό Χαλκιδικής, ο Συμεών ο στυλίτης και ο Δανιήλ στυλίτης. Το στοιχείο αυτό της διακοσμήσεως, οδηγεί στην υπόθεση ότι ο ναός ήταν πιθανότατα καθολικό μονής.

Η διάταξη των εικονογραφικών κύκλων και η εικονογραφία των σκηνών στο ναό της Αγίας Αικατερίνης συνδέεται με την εικονογραφική παράδοση, που καθιερώνεται την περίοδο του Ανδρονίκου Β' (1282-1328) σε ναούς της Θεσσαλονίκης και διαχέεται στην περιφέρεια, σε ναούς των οποίων η διακόσμηση έγινε η αποδίδεται σε επώνυμους καλλιτέχνες από την Θεσσαλονίκη, όπως ο Μιχαήλ Αστραπιάς και ο Ευτύχιος, ή σε καλλιτεχνικά εργαστήρια της πόλεως.

Εξέχουσα θέση στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού της Αγίας Αικατερίνης κατέχουν τα θαύματα του Χριστού, τα οποία απεικονίζονται στην δεύτερη ζώνη εικονογραφήσεως, πάνω από την πρώτη ζώνη των ολόσωμων αγίων που δεν σώζεται στον κυρίως ναό. Από άποψη αυτή ο καλλιτέχνης ακολουθεί ανάλογες τάσεις στη διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος, που παρατηρούνται και σε άλλους ναούς, προγενέστερους ή σύγχρονους με τη διακόσμηση του ναού της Αγίας Αικατερίνης, όπως είναι το παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου Θεσσαλονίκης, το Staro Nagoričino, ο Άγιος Νικήτας στο Čučer, το καθολικό της μονής Χιλανδαρίου κ.ά.

Καλλιτεχνικά, οι φυσιογνωμικοί τύποι, το ζωγραφικό πλάσιμο των προσώπων, η απόδοση του σφριγηλού σωματικού όγκου, με πτυχολογία που αναπτύσσεται οργανικά στο σώμα και το αναδεικνύει, η έμφαση του αρχιτεκτονικού βάθους στις σκηνές των θαυμάτων του Χριστού και η χρησιμοποίηση συγκεκριμένης χρωματικής κλίμακος (κυανού, ερυθρού, πορτοκαλί, λαχανί) συνδέουν τη ζωγραφική του ανώνυμου καλλιτέχνη της Αγίας Αικατερίνης με την καλλιτεχνική παραγωγή εργαστηρίων της Θεσσαλονίκης κατά τη δεύτερη δεκαετία του 14ου αιώνα, όπως είναι οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού (1315-1320), του Χριστού Βεροίας (1315), της προθέσεως της Παλαιάς Μητροπόλεως Βεροίας (1315-1320) και του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου (1320-1321).

Συμπερασματικά, η τοποθέτηση των τοιχογραφιών του ναού της Αγίας Αικατερίνης στην περίοδο 1315 -1320 και η ένταξη σ' ένα εργαστήριο της Θεσσαλονίκης, ανάλογο με αυτό που διακόσμησε τον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1315-1320) και καθολικό της μονής Χιλανδαρίου (1320-1321) είναι πολύ πιθανή, χωρίς αυτό να αποκλείει και την συμμετοχή του εργαστηρίου Μιχαήλ Αστραπιά και Ευτυχίου. Ωστόσο, το πρόβλημα αυτό παραμένει για επίλυση μετά την συντήρηση των τοιχογραφιών.

ΠΑΝΤΕΛΗΣ Γ. ΦΟΥΝΤΑΣ

ΠΑΡΑΝΟΗΣΕΙΣ ΟΥΣΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΓΡΑΠΤΗ ΜΕΤΑΒΙΒΑΣΗ
ΠΡΩΙΜΩΝ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

Το μεγαλύτερο ίσως, μέρος των «τεχνικών όρων» και τρόπων της αρχιτεκτονικής πράξης, που γνωρίζουμε, προέρχεται από *δίους* Αγίων: δηλαδή, από τις εμπειρεχόμενες σ' αυτούς μνείες ανέγερσης εκκλησιών.

Επειδή όμως χρειάζοταν για διάφορους λόγους, να γίνουν διασκευές των αρχαιότερων *δίων* (βλ. π.χ. το αγιολογικό έργο Συμεών του Μεταφραστού), τεχνικοί όροι ακατανόητοι για τον μεταγενέστερο μεταγλωττιστή, συνέβαινε να παρερμηνεύονται και να αποδίδονται σύμφωνα με ό,τι αυτός γνώριζε ή θεωρούσε συναφές. Για το λόγο αυτό, έχουν περάσει σε μελέτες που διερευνούν τη διαδικασία του αρχιτεκτονικού έργου, κατά την βυζαντινή περίοδο, «τεχνικοί όροι» που αποπροσανατολίζουν.

Η παρανόηση είναι δυνατόν να ελεγχθεί, όταν, λόγω υπονοιών εξ αιτίας της ασάφειας της περιγραφής ή επισήμανσης διαφορετικών εκδοχών (παραλλαγών) του ίδιου κειμένου, ανατρέξουμε στην αρχαιότερη γραφή, εφόσον δέβαια, έχει διασωθεί. Η παραδεδομένη παρανόηση, όταν αναφέρεται σε θεμελιώδες ζήτημα, οδηγεί αναπόδραστα τον ερευνητή σε πρόσθετες «εξαρτημένες» παρερμηνείες.

Η ατοπία της «θέσεως»

Θα εξετάσουμε δύο περιγραφικές εκδοχές της «διαδικασίας» που μνημονεύεται στον *βίο* του Αποστόλου Θωμά.

α. «... Ὁ βασιλεύς εἶπεν... διαχάραξόν μοι πῶς γίνεται τό ἔργον... Καί ὁ ἀπόστολος κάλαμον λαβών διεχάρασεν μετρῶν τόν τόπον...» (*Acta Apostolorum apocrypha*).

β. «... λαβῶν δέ καί κανόνα, ἤγουν πῆχυν καί σχεδιάσας τεχνικῶς τήν θέσιν τοῦ μέλλοντος οἰκοδομηθῆναι παλατίου...» (*Συναξαριστής οσίου Νικοδήμου του Αγιορείτου*).

Και στις δύο περιπτώσεις, συμπεραίνει κανείς ανεπιφύλακτα ότι πρόκειται για την σημείωση ή χάραξη της κάτοψης πάνω στο έδαφος. Ως προς τη χρησιμοποιούμενη «ορολογία», η *θέσις*, στο δεύτερο εδάφιο, επειδή εμφανίζεται και σε ανάλογες περιγραφές άλλων *δίων*, έχει θεωρηθεί ως σχετικός με την παραπάνω διαδικασία, τεχνικός όρος.

Πρόκειται, ωστόσο, για παρανόηση: έχει διασωθεί αρχαιότερη γραφή που χρησιμοποιεί τήν *δόκιμη*, παλαιότερη ορολογία, με την οποία, όμως, δηλώνεται άλλη διαδικασία της αρχιτεκτονικής πράξης: «... λαβῶν δέ ἐπί χεῖρας καί κανόνα καί τήν διάθεσιν ἐπιστημῶνως διαζωγραφήσας...». (*Μηναῖον Οκτωβρίου, ΣΤ*). Πράγματι, γνωρίζουμε από τον Βιτρούβιο (I, 2, 1) ότι η *διάθεσις* (αναφέρει την ελληνική λέξη), είναι η δεύτερη από τις κύριες διαδικασίες που συνιστούν την αρχιτεκτονική δημιουργία. Αναφέρεται στην οργάνωση και σύνθεση όλων των επί μέρους στοιχείων σ' ένα πλήρες απόρρισμα: την τελική και «πολύπλευρη» απεικόνιση του αρχιτεκτονήματος. Αυτή παρουσιάζεται στην *ιchnογραφία*, στην *ορθογραφία* και στην *σκηνογραφία* που μάλλον καλύπτουν και χαρακτη-

ρίζουν τον πλήρη αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, ο οποίος αποδίδεται με το γενικό όνομα *ιδέες*.

Η απόθεση «τριών λίθων» και η λήθη των συμβολισμών.

Η παρερμηνεία και έκπτωση του αρχικού, δόκιμου όρου *διάθεσις*, στην απλουστευτική «θέσιν», πρόσφερε λαβή και για μιά άλλη παρερμηνεία. Η τελετουργική μεταφορά σε λιτανεία και απόθεση στον τόπο θεμελίωσης τριών λίθων, που αναφέρεται στον *βίο* του Οσίου Νίκωνος του Μετανοείτε, θεωρήθηκε ότι σχετίζεται με την στοιχειώδη σήμανση της κάτοψης πάνω στο έδαφος. Πρόκειται όμως, αναμφίβολα, για συμβολική, τριαδολογική πράξη: Γνωρίζουμε π.χ., ότι και ο Άγιος Βενέδικτος (±480 ±547), απέθεσε τρεις πέτρες πάνω στη γη για να υποδείξει το σημείο ύπαρξης άδηλης πηγής ύδατος (*Μέγας Συναξαριστής της Ορθοδόξου Εκκλησίας*). Άλλωστε, θα περίμενε κανείς να σημαδευτούν οι τέσσερις γωνίες του κτίσματος, με τέσσερις λίθους.

Το πιθανό «ίνδαλμα» του αρχιτέκτονα Ρουφίνου

Η επισήμανση και αποκατάσταση της παρανόησης που εξίσωνε τη *διάθεση* με τη *θέση*, υπαγορεύει να ξαναδούμε με «άλλο μάτι» και μιά άλλη μαρτυρία η οποία παρουσιάζει σημεία αμφίβολης πιστότητας προς την διατύπωση του αρχικού κειμένου το οποίο έχει όντως χαθεί. Στην διασωθείσα διασκευή, (6ου-7ου αιώνα), του *βίου* του Αγίου Πορφυρίου επισκόπου Γάζης (†420), που πρωτοέγραψε ο Μάρκος Διάκονος (±350-±430), (*Marci Diaconi, Vita Porphyrii, episcopi Gazensis*), αναφέρεται ότι η βασίλισσα Ευδοξία έστειλε από την Κωνσταντινούπολη σκάριφο ναού και ότι το έργο της οικοδόμησης ανατέθηκε στον Αντιοχέα αρχιτέκτονα Ρουφίνο, «άνδρα... έπιστήμονα...». Εμφανίζεται λοιπόν, στο σχετικό χωρίο, ο έμπειρος αρχιτέκτων να σημαδεύει με γύψο (!) τη θέση του ναού, σύμφωνα με το σχήμα του σκαρίφου:

«Οὗτος λαβών γύψον ἐσημείωσατο τήν θέσιν τῆς ἁγίας ἐκκλησίας κατά τό σχῆμα τοῦ πεμφθέντος σκαρίφου ὑπό τῆς θεοφιλεστάτης...». Η λατινική μετάφραση έχει ως εξής: «Is, accepto gypso, designavit posituram sanctae ecclesiae, convenienter formae quae missa fuerat ab in primis pia Augusta Eudoxia» (PG, 65, 1245).

Επειδή η χρήση γύψου για «σημείωση» της «θέσης», φαίνεται πολύ προβληματική και είναι ίσως αμάρτυρη από άλλες πηγές, ενώ είναι πολύ γνωστή, προκειμένου για κατασκευή ομοιωμάτων και προπλασμάτων, μπορούμε να υποθέσουμε ότι και εδώ η λέξη «θέσις» («positura») είχε τεθεί από τον διασκευαστή του *βίου*, αντί του όρου «διάθεσις» που πιθανόν υπήρχε στο αρχικό κείμενο του Μάρκου (Διακόνου).

Με τις προϋποθέσεις αυτές, το νόημα του εδαφίου αποκαθίσταται ως εξής: Ο αρχιτέκτονας Ρουφίνος «με γύψινο πρόπλασμα, φάνέρωσε την αρχιτεκτονική διάρθρωση (*διάθεσιν*) του ναού, σύμφωνα με τον σχεδιασμό (σκάριφο) που έστειλε η αυτοκράτειρα Ευδοξία».

Είναι αξιοσημείωτο ότι οι παρανοήσεις αυτές συμπεριλήφθηκαν σε επιχειρηματολογία που αμφισβητεί την πληρότητα του ρόλου του βυζαντινού αρχιτέκτονα.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΛΕΟΝΤΑΡΙΟΥ

Το υψηλής ποιότητας ζωγραφικό σύνολο που σώζεται στον σταυρεπίστεγο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Λεοντάρι Αρκαδίας, είναι γνωστό κυρίως χάρη στην μελέτη της Τζ. Αλμπάνη η οποία το χρονολογεί στο δεύτερο μισό του 14^ο αιώνα.

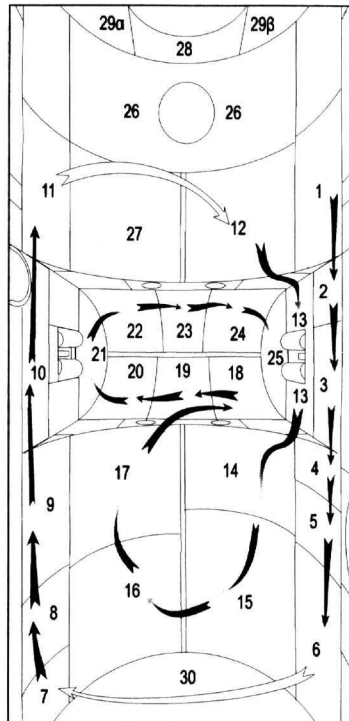
Παρά τις σημαντικές φθορές, κυρίως στις κάθετες επιφάνειες, όπου η ζωγραφική επιφάνεια έχει αλλοιωθεί και μόνον ίχνη του σχεδίου διακρίνονται, αλλά και την οριστική καταστροφή μεγάλου τμήματος τοιχογραφιών στην εγκάρσια καμάρα, το σύνολο σχεδόν των παραστάσεων ταυτίζεται με ασφάλεια.

Η διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος βασίζεται στην οργάνωση τριών διακριτών οριζόντιων ζωνών: Στην κάτω ζώνη, η οποία φθάνει μέχρι τη στάθμη της γένεσης των κατά μήκος καμαρών, διατάσσονται οι ολόσωμοι άγιοι. Στην αμέσως υπερκείμενη ζώνη αναπτύσσεται ο θεομητορικός κύκλος, ο οποίος είναι ο εκτενέστερος σε βυζαντινό σταυρεπίστεγο ναό. Στις ημικυλινδρικές επιφάνειες των δύο διασταυρούμενων κεραιών κυριαρχεί ο ενιαίος χριστολογικός κύκλος. Μοναδική ανάμεσα στους ναούς του τύπου είναι η ενότητα του Πάθους και των μετά την Ανάσταση στην εγκάρσια καμάρα.

Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού επισημαίνεται σειρά ιδιαίτεροτήτων:

- 1) Παρά την ανεξάρτητη διάταξη των κύκλων κατά ζώνες, ο θεομητορικός και ο χριστολογικός κύκλος αποτελούν μία ενιαία διήγηση χωρίς χάσματα. Συγκεκριμένα, την τελευταία θεομητορική παράσταση (*Ταξίδι στη Βηθλεέμ*) ακολουθεί η *Γέννηση του Χριστού*. Με βάση αυτόν τον χειρισμό ο *Ευαγγελισμός*, που βρίσκεται στην συνηθισμένη θέση εκατέρωθεν της αψίδας του Ιερού, αποτελεί τον σύνδεσμο των δύο κύκλων καθώς αποτελεί αφηγία του χριστολογικού κύκλου, αλλά ταυτόχρονα και κορυφαία στιγμή του θεομητορικού, με τον οποίο βρίσκεται στην ίδια στάθμη.
- 2) Η παραπάνω επιλογή, σε συνδυασμό με την ανάπτυξη του ενιαίου χριστολογικού κύκλου σε δύο επίπεδα λόγω της ανισοσταθμίας των δύο καμαρών, έχουν ως αποτέλεσμα την σπειροειδή δεξιόστροφη ανοδική πορεία του εικονογραφικού προγράμματος. Εικοσιπέντε συνολικά παραστάσεις των δύο κύκλων από την *Άρνηση των δώρων* μέχρι και τον *Λίθο* συγκροτούν μια συνεχή αφήγηση που κορυφώνεται στην εγκάρσια καμάρα. Εξαιρεση σε αυτό το ενιαίο σχήμα αποτελούν η *Κοίμηση* στον δυτικό τοίχο καθώς και η *Πεντηκοστή* με την *Ανάληψη* στην ανατολική καμάρα, οι οποίες όμως δεν διαταράσσουν την όλη σύλληψη και ενότητα το εικονογραφικού προγράμματος.
- 3) Ο ενιαίος χριστολογικός κύκλος διαρθρώνεται με τέτοιο τρόπο ώστε στην εγκάρσια καμάρα να συγκροτούνται δύο διακριτές ενότητες στο χώρο της εγκάρσιας καμάρας: Μία με θέμα το Πάθος και μία με την Ανάσταση και τα γεγονότα που επακολούθησαν, ορατές ανάλογα με τον τρόπο που στέκεται ο θεατής μέσα στο ναό.

- 4) Ξεχωριστή μνεία πρέπει να γίνει και για τις τρεις παραστάσεις του κύκλου του Πεντηκοσταρίου στην εγκάρσια καμάρα (*Το χαίρε των Μυροφόρων, Ψηλάφηση, Θεραπεία Παραλυτικού*): Ενώ οι δύο πρώτες εντάσσονται στην «ιστορική» ακολουθία των γεγονότων, η τελευταία προκύπτει ως λειτουργική προέκταση του κύκλου. Ανάλογες σχέσεις διαπιστώνονται ανάμεσα σε τρεις παραστάσεις του ανατολικού σκέλους. Η ευχαριστιακού και ταυτόχρονα δογματικού χαρακτήρα παράσταση της *Φιλοξενίας του Αβραάμ* που βρίσκεται στον ανατολικό μέτωπο, πάνω από την αψίδα του Ιερού συνδέεται εορτολογικά με τον χριστολογικό κύκλο καθώς, αποτελεί προέκταση της *Ανάληψης* και της *Πεντηκοστής*, σηματοδοτώντας το τέλος του Πεντηκοσταρίου (εορτή Αγίας Τριάδος – Αγίου Πνεύματος).



1. Ιωακείμ και Άννα στο ναό
2. Απόρριψη των δώρων
3. Ευαγγελισμός Ιωακείμ
4. Ευαγγελισμός Άννας
5. Ασπασμός
6. Γενέσιο
7. Κολακεία
8. Επαβηματίζουσα (:)
9. Ευλόγηση από τους ιερείς(,)
10. Εισόδια της Θεοτόκου
11. Ταξίδι στη Βηθλεέμ
12. Γέννηση
13. Υπαπαντή
14. Βάπτιση
15. Μεταμόρφωση
16. Έγερση του Λαζάρου
17. Βαΐσφορος
18. Προδοσία
19. Σταύρωση
20. Αποκαθήλωση
21. Επιτάφιος Θρήνος
22. Εις Άδου κάθοδος
23. Το χαίρε των Μυροφόρων
24. Ψηλάφηση
25. Ιαση Παραλυτικού
26. Ανάληψη
27. Πεντηκοστή
28. Φιλοξενία του Αβραάμ
29. Ευαγγελισμός
30. Κοίμηση

ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ ΧΑΤΖΗΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΚΥΠΡΙΑΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ: Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΟΥ ΑΥΤΟΚΕΦΑΛΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΛΛΩΝ ΠΡΟΝΟΜΙΩΝ ΤΗΣ

Ένα χρόνο μετά την κατάληψη της Κύπρου από τους Τούρκους, το 1572, αποκαταστάθηκε η Ορθόδοξη Εκκλησία στο νησί, η οποία κατά την προηγούμενη περίοδο της Λατινοκρατίας (1192-1571) είχε απολέσει την ανεξαρτησία της. Στην τέχνη της νησιού, κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας (1571-1878), για πρώτη φορά, διασώζονται πορτραίτα των αρχιεπισκόπων Κύπρου. Στις απεικονίσεις αυτές οι αρχιεπίσκοποι φέρουν, όχι σπάνια, τα σύμβολα εξουσίας των αυτοκρατορικών προνομίων που τους δόθηκαν σύμφωνα με την παράδοση, η οποία έχει ως εξής: Το 478 ο αρχιεπίσκοπος Κύπρου Ανθέμιος, κατόπιν οράματος, βρήκε νότια της Σαλαμίνας τον τάφο και το λειψανο του Αποστόλου Βαρνάβα, ο οποίος θεωρείται ως ο ιδρυτής της Εκκλησίας της Κύπρου. Στο στήθος του αποστολικού λειψάνου υπήρχε το κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο, το οποίο ο Αρχιεπίσκοπος Ανθέμιος πρόσφερε στον αυτοκράτορα Ζήνωνα. Ο αυτοκράτορας παραχώρησε τα γνωστά τρία αυτοκρατορικά προνόμια στον εκάστοτε αρχιεπίσκοπο Κύπρου: Να υπογράφει με κιννάβαρι, να φέρει κατά τις ιεροτελεστίες πορφυρό μανδύα και να κρατεί αντί της επισκοπικής πατερίτσας αυτοκρατορικό σκήπτρο.

Ήδη από το πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα γίνεται μια προσπάθεια να διευκρινιστούν και να καταγραφούν τα προνόμια αυτά. Σημαντική φαίνεται να υπήρξε η συμβολή του αρχιεπισκόπου Κύπρου Νικηφόρου (1641-1674), όχι μόνο στον καθορισμό, αλλά και στην εικονογράφηση των προνομίων λ.χ. στην αργυρή λειψανοθήκη του 1641 από τη Μονή του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη. Παράλληλα, απεικονίζεται ο μύθος της απόκτησης των προνομίων σε συνάρτηση με το κατοχυρωμένο Αυτοκέφαλο της Εκκλησίας της Κύπρου από την Οικουμενική Σύνοδο της Εφέσου το 431.

Στον καθεδρικό ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Λευκωσία η παράδοση αυτή θα πάρει την εικαστική της μορφή σε τοιχογραφία του α' μισού του 18^{ου} αιώνα, στο νότιο τοίχο του ναού, δίπλα στον αρχιεπισκοπικό θρόνο: Απεικονίζονται με τρόπο αφηγηματικό, σε τέσσερα επεισόδια, η παράδοση των προνομίων.

Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της εικονογραφίας των προνομίων φαίνεται ότι έπαιξε και η εικονογραφία του Αποστόλου Βαρνάβα ως πρώτου αρχιεπισκόπου Κύπρου, να φορεί στις αρχαιότερες απεικονίσεις του επισκοπικό ωμοφόριο π.χ. σε βυζαντινά

μνημεία (ναοί Αγίων Αποστόλων στο Πέρα Χωριό [β' μισό 12ου], Παναγία του Άρακος στα Λαγυδερά [1192]) καθώς και σε μνημεία και εικόνες της Λατινοκρατίας (τοιχογραφίες ναών Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτη [1494] και Παναγίας στα Κούρδαλη [α' μισό 16^{ου} αι.], φορητή εικόνα με τον Απόστολο Βαρνάβα και επίσκοπο δωρητή από το ναό του Αγίου Λουκά Λευκωσίας [α' μισό 16^{ου} αι.]).

Στην αρχιεπισκοπική περιφέρεια στην οποία υπάγεται το μοναστήρι και ο τάφος του Αποστόλου Βαρνάβα είθισται από το 17^ο αιώνα, να τοποθετούνται στους δεσποτικούς θρόνους των ναών, εικόνες του Αποστόλου Βαρνάβα αντί του Χριστού. Δύο από αυτές παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον: Σε εικόνα του 1673, από το ναό του Αγίου Γεωργίου Λευκωσίας, ο Απόστολος Βαρνάβας συνοδεύεται από χάρτη της Κύπρου, ενώ στην άλλη εικόνα του 1691 από το καθολικό της Μονής Παναγίας Παλλουριωτίσσης παριστάνεται ως δωρητής ο Αρχιεπίσκοπος Κύπρου Ιάκωβος Α' (-1691-1692-;).

Στις γραπτές πηγές της εποχής, όπως στην ακολουθία του Αποστόλου Βαρνάβα που εξέδωσε στη Βενετία το 1752 ο Αρχιεπίσκοπος Φιλόθεος (1734-1759), επισημαίνεται ότι τα προνόμια δόθηκαν από τους αυτοκράτορες Ζήνωνα και Ιουστινιανό. Με τον τρόπο αυτό δικαιολογούσαν και την φήμη του Αρχιεπισκόπου Κύπρου ως νέας *Ιουστινιανής*, δηλαδή της Κωνσταντίας (Σαλαμίνας) σύμφωνα με τον Αρχιμανδρίτη Κυπριανό.

Για την εποχή της Τουρκοκρατίας ο αρχιεπίσκοπος Κύπρου, όπως συμβαίνει και με τον Οικουμενικό Πατριάρχη, έχει θέση *δεσπότης*, δηλαδή αυτοκράτορα και με τον τρόπο αυτό δανείζεται και χρησιμοποιεί σύμβολα εξουσίας μιας αναγνωρισμένης αρχής, στην περίπτωση αυτή της βυζαντινής, η οποία πλέον δεν υπήρχε και η Εκκλησία ως ο μόνος θεσμός που επιβίωσε παρουσιάζεται συνεχιστής. Ο αρχιεπίσκοπος χρησιμοποιώντας τα σύμβολα αυτά στην συγκεκριμένη εποχή θα ένοιωθε ασφαλής, αλλά και ούτε θα είχε το φόβο ότι θα επέσυρε την οργή του αυτοκράτορα που δεν υπήρχε, αφού η χρήση των αυτοκρατορικών εμβλημάτων εθεωρείτο έγκλημα καθοσιώσεως στο Βυζάντιο.

ΙΩΑΝΝΗΣ Π. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ

ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑ ΣΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΗΣ ΑΝΑΛΗΨΗΣ: Η ΘΕΟΤΟΚΟΣ ΠΟΥ ΚΡΑΤΑ ΤΟ ΑΓΙΟ ΜΑΝΔΗΛΙΟ

Η τοποθέτηση του Αγίου Μανδηλίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών συνδέεται άμεσα με τις συμβολικές του προεκτάσεις. Ο συμφυρμός του Αγίου Μανδηλίου με τη σκηνή της Ανάληψης είναι θέμα γνωστό στη Μακεδονία από το 15^ο αιώνα, η εικονογραφική όμως ιδιαιτερότητα να το κρατά η Θεοτόκος θεωρήθηκε από ορισμένους ερευνητές εξέλιξη του τρόπου που απεικονίζεται στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά, όπου η Θεοτόκος της Ανάληψης βρίσκεται δίπλα στο Άγιο Μανδήλιο. Από παλαιότερους ερευνητές εικονογραφικό παράλληλο της Θεοτόκου να κρατά το Άγιο Μανδήλιο θεωρήθηκε η παράσταση της αγίας Βερονίκης να κρατά την Vera Icona του Χριστού με τα δυο της χέρια μπροστά από το σώμα της. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος εντοπίζεται για πρώτη φορά στον Άγιο Γεώργιο Banjani (1549) κοντά στα Σκόπια και στους Αγίους Αναργύρους στα Σέρβια και θεωρείται έμπνευση ελλήνων καλλιτεχνών που εργάζονται στη Μακεδονία κατά το πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα. Πολλά παραδείγματα κατά το 16^ο και το 17^ο αιώνα εντοπίζονται στο χώρο της πρώην Γιουγκοσλαβίας και της Βουλγαρίας (Άγιος Νικόλαος Bogosevci, Άγιος Νικόλαος Sicevo κοντά στο Pec, Άγιος Νικόλαος στη Josanica, Άγιος Σάββας στο Velimlje, μονή Sinjac, Άγιος Αθανάσιος στο Riljevo, Παναγία Sredska κοντά στο Prizren, Άγιος Νικόλαος στο Malo Malono, μονή Κατσαπούνσκι). Ο τύπος αυτός εμφανίζεται και το 18^ο αιώνα σε μια σερβική εικόνα. Στον ελλαδικό χώρο εντοπίζεται κυρίως σε περιοχές της Μακεδονίας, της Ηπείρου και της Θεσσαλίας, πρώτα στους Αγίους Αναργύρους Σερβίων και έπειτα, κατά χρονολογική σειρά, στη μονή Ευαγγελίστριας στον Άγιο Μηνά Ζαγορίου, στον Άγιο Αθανάσιο Κάτω Μερόπης, στον Άγιο Αθανάσιο Λιβαδερού Κοζάνης, στη μονή Αγίου Γεωργίου Ρητίνης Πιερίας, στον Άγιο Γεώργιο Βροσύνας, στον Άγιο Αθανάσιο Ρύμνιου Κοζάνης, στο παρεκκλήσι των Εισοδίων στον Πλάτανο Τρικάλων, στον Άγιο Δημήτριο Φρουρίου Κοζάνης, σε μια εικόνα της συλλογής Τσακύρογλου, στον Προφήτη Ηλία Δραγαμέστου Ακαρνανίας, στον Άγιο Νικόλαο στους Σπαθάδες Καλαμπάκας, στη μονή Αγίου Λαυρεντίου στο Πήλιο και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στους Λογγάδες Ιωαννίνων, ενώ στη Νότιο Αλβανία εμφανίζεται στο ναό της Ανάληψης στη Μπόρια της Κορυτσάς.

Παλαιότεροι ερευνητές, προσπαθώντας να ερμηνεύσουν την εικονογραφική αυτή ιδιαιτερότητα της Θεοτόκου να κρατά το Άγιο Μανδήλιο στη σκηνή της Ανάληψης την απέδωσαν σε λόγους οικονομίας χώρου. Παρόλο που ο χώρος σε αρκετά μνημεία δεν έδινε δυνατότητα αυτόνομης παρουσίας του Μανδηλίου θα προσπαθήσουμε να δούμε τους πιθανούς συμβολισμούς αυτού του τύπου, δεδομένου ότι εντοπίζεται και σε φορητές εικόνες. Το Μανδήλιο, ως σύμβολο της Θείας Σαρκώσεως, συνδέεται σε παλαιότερες τοιχογραφίες με τους προπάτορες Ιωακείμ και Άννα σε μια αρχική αναζήτηση του τρόπου απόδοσης της συμβολικής του αξίας. Οι προπάτορες βέβαια δεν αποτελούν τυχαία επιλογή αφού κατά Θεία Οικονομία συνιστούν έναν από τους συνδετικούς κρίκους της Θείας Σαρκώσεως, ως γεννήτορες της Θεοτόκου. Η Θεοτόκος, με τη σειρά της, είναι η μοναδική που δογματικά νομιμοποιείται να προβάλλει τον σαρκωθέντα Χριστό, το «σωματοφόρο λόγο». Αυτή η θεολογική και δογματική αξία της Θεοτόκου βρίσκει θέση στην τέχνη αρκετά νωρίς με τον τύπο της Βλαχερνίτισσας, η οποία μέσα από ένα πλούσιο πλέγμα συμβολισμών προβάλλει τον Θεάνθρωπο. Η συμβολική ταύτιση της Θεοτόκου στην Ανάληψη με τον τύπο της Βλαχερνίτισσας ενισχύει την εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια ως προς το θεολογικό της περιεχόμενο. Ο συμφυρμός με τη σκηνή της Ανάληψης, όπως εξάλλου σπάνια και με τον Ευαγγελισμό, θέλει να τονίσει αυτό το ρόλο της Θεοτόκου. Θα πρέπει ακόμη να επισημάνουμε τον ιδιαίτερο τρόπο που συνδέονται η Γέννηση και η Ανάληψη του Χριστού στο σωτηριολογικό έργο. Ο τρόπος που δηλώνεται αυτή η σχέση γίνεται πιο εναργής εδώ με το συνδυασμό της Θείας Σαρκώσεως (Άγιο Μανδήλιο) και της Αναλήψεως, που συμβολικά σηματοδοτεί την μετουσίωση της ανθρώπινης φύσης του Χριστού με τη θεϊκή. Στην ίδια σκηνή λοιπόν συνδυάζεται η έναρξη αυτής της φύσης και η ολοκλήρωσή της.

Τέλος δεν πρέπει να αδιαφορήσουμε και για το γεγονός ότι ο θρύλος του Αβγάρου είχε μεγάλη διάδοση στη χειρόγραφη παράδοση της Σερβίας και της Βουλγαρίας από τα τέλη του 15^{ου} και το 16^ο αιώνα που πρωτοπαρουσιάζεται το θέμα, ενισχύοντας θεωρητικά, δογματικά και εικονογραφικά, ιδιαίτερα στα κεντρικά Βαλκάνια, τους διάφορους τρόπους απόδοσης του συμβόλου της Θείας Σαρκώσεως. Οι απόκρυφες διηγήσεις που συνόδευαν το θρύλο αυτό και συνδέουν την Ανάληψη με το Άγιο Μανδήλιο, ίσως περιλάμβαναν και μια απόκρυφη γεωργιανή παράδοση (Transitus) του 6^{ου} αιώνα για τη Θεοτόκο, σύμφωνα με την οποία η Παναγία μετά την Ανάληψη μετέφερε πάντα μαζί της την αποτυπωμένη στη συνδόνη εικόνα του γιου της για να βλέπει συνέχεια το όμορφο πρόσωπό του.

ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΝΕΑΣ ΜΟΝΗΣ ΧΙΟΥ. ΝΕΩΤΕΡΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΕΞΩΝΑΡΘΗΚΑ

Στο προηγούμενο Συμπόσιο της ΧΑΕ είχαν παρουσιασθεί τα νεώτερα στοιχεία για το Καθολικό της Νέας Μονής Χίου, τα οποία προέκυψαν κατά τη διάρκεια των αναστηλωτικών εργασιών που βρίσκονται σε εξέλιξη. Με την πρόοδο του έργου οι γνώσεις μας για το μνημείο συμπληρώθηκαν με νέες πληροφορίες, οι οποίες αφορούν κυρίως τον Εξωνάρθηκα, στην εξέταση του οποίου εστιάζεται η παρούσα ανακοίνωση.

Ο Εξωνάρθηκας του Καθολικού της Νέας Μονής είναι γνωστό ότι ανήκει σε μεταγενέστερη οικοδομική φάση, πολύ κοντινή στην αρχική κατασκευή του Κυρίως Ναού και του Εσωνάρθηκα. Ο οικοδομικός αρμός μεταξύ του Εσωνάρθηκα και του Εξωνάρθηκα διακρίνεται σαφώς ανάμεσα στα αψιδώματα της δυτικής όψης του πρώτου και στη φέρουσα κατασκευή του δεύτερου. Η φέρουσα κατασκευή του Εξωνάρθηκα αποτελείται από τρία τόξα στην ανατολική πλευρά, τρία τόξα στη δυτική, τα δύο τόξα μετώπου των πλευρικών κογχών και δύο εγκάρσια προς τον κατά μήκος άξονα του Εξωνάρθηκα και παράλληλα προς τον κατά μήκος άξονα του ναού. Η αρχική κατασκευή των τόξων ήταν μικτή με εναλλαγή τριών πλίνθων συνήθως με ένα πωρόλιθο. Η τεχνική της κρυμμένης πλίνθου εντοπίζεται σε κάποια σημεία της κατασκευής, δεν παρατηρείται όμως γενικευμένη χρήση της.

Η ολοκλήρωση της καθαίρεσης των μεταγενέστερων επιχρισμάτων και προσεκτικότερη παρατήρηση συμπλήρωσαν την εικόνα της αρχικής δυτικής όψης του Εσωνάρθηκα με τα τρία διπλά αψιδώματα, τις εμφανείς τριπλές ζώνες των πλίνθων, τα ρόδινα αρμολογήματα και επιχρίσματα με τις εγχάρακτες γραμμές και τα κεραμικά κοσμήματα στα τύμπανα των τόξων. Σε τμήματα της όψης αυτής εντοπίσθηκε επιφάνεια επισκευής με επίχρισμα βυζαντινών χρόνων, η οποία πιθανότατα προηγείται της προσθήκης του Εξωνάρθηκα. Μεταγενέστερη επέμβαση εντοπίζεται και στην είσοδο του Εσωνάρθηκα. Το κατασκευαστικό τόξο του ανοίγματος είναι διπλό, μικτής κατασκευής. Το εσωτερικό τόξο είναι σπασμένο από τη μεταγενέστερη τοποθέτηση του μαρμάρινου θυρώματος. Στο εσωράχιο του φέρει επίχρισμα, στοιχείο που δείχνει ότι αυτό ήταν ελεύθερο μέχρι το κατακόρυφο επίπεδο πιθανού αρχικού διαφράγματος. Πάνω από την είσοδο του Εσωνάρθηκα, στο εσωτερικό του τοξωτού φεγγίτη, αποκαλύφθηκε ζώνη πλάτους 27-30 εκατ. με γραπτό διάκοσμο. Από την πλευρά του Εξωνάρθηκα το εσωτερικό του ίδιου ανοίγματος φέρει ψηφιδωτό διάκοσμο μέχρι βάθους 33 εκατ. Ανάμεσα στον ψηφιδωτό και στο γραπτό διάκοσμο υπάρχει ακόσμητη ζώνη, πλάτους 17-20 εκατ., στην οποία ασφαλώς ήταν τοποθετημένο διάφραγμα. Στη βόρεια πλευρά της ζώνης αυτής εντοπίσθηκε σειρά 6 ήλων. Εντοπίσθηκαν επίσης οι θέσεις των διαφραγμάτων των δύο ακραίων παραθύρων της όψης.

Οι εργασίες στη στέγη του προσκτίσματος αποκάλυψαν στοιχεία για τις τρεις τοξωτές απολήξεις της δυτικής όψης του Εξωνάρθηκα. Πάνω από το εξωράχιο του είναι ορατό το επάνω τμήμα της μεσαίας τοξωτής απόληξης και οι γενέσεις των δύο ακραίων. Πρόκειται για ένα τόξο μικτής κατασκευής με εναλλαγή πλίνθων και πωρόλιθων, στο οποίο εφαρμόζεται η τεχνική της κρυμμένης πλίνθου. Το τόξο

περιβάλλεται από αρμό 6 εκ και μονή σειρά πλίνθων. Ακολουθεί δεύτερος αρμός 6 εκ. και προεξέχουσα οδοντωτή ταινία. Το αρμολόγημα είναι ρόδινο, απολύτως λείο και φέρει εγχάρακτες γραμμές και ερυθρές ταινίες. Σπάραγμα αρχικού επιχρίσματος, όμοιο με αυτό του κυρίως ναού με χαραγμένη κατακόρυφη γραμμή, εντοπίστηκε στην αριστερή παρειά του Β.Δ. παραθύρου του κεντρικού τρουλλίσκου εξωτερικά κάτω από το νεώτερο επίχρισμα.

Σημαντικότερα στοιχεία προέκυψαν στην περιοχή των κογχών, τα οποία κατά την άποψή μας οδηγούν σε αποσαφήνιση των οικοδομικών φάσεων. Στα τόξα μετώπου των πλευρικών κογχών αποκαλύφθηκαν δύο διαφορετικές οικοδομικές φάσεις: ένα αρχικό τόξο μικτής κατασκευής βυζαντινών χρόνων και ένα μεταγενέστερο, χαμηλότερα, κατασκευασμένο από πωρόλιθους στη μεταβυζαντινή περίοδο. Τα μεταγενέστερα τόξα είναι οξυκόρυφα και καταλήγουν σε τριγωνική εσοχή στο κλειδί. Στη νότια κόγχη οι πωρόλιθοι «κλειδώνουν» μεταξύ τους. Στην επιφάνειά τους βρέθηκαν σπαράγματα ζωγραφικού διακόσμου. Στη βόρεια κόγχη δεν «κλειδώνουν» όλοι οι πωρόλιθοι, αλλά φέρουν επίχρισμα, στο οποίο με κόκκινες γραμμές υποδηλώνονται αρμοί με αναπαράσταση «κλειδώματος».

Στις τέσσερις παραστάδες των κογχών μαρμάρινο κοσμήτης υπογραμμίζουν τη γένεση των τόξων μετώπου. Αυτοί σταματούν στα αρχικά τόξα και συμπληρώνονται με μαρμάρινα μέλη διαφορετικών διαστάσεων και διατομής στην περιοχή στήριξης των μεταγενέστερων πώρινων σφενδονίων. Η απουσία κατακόρυφου οικοδομικού αρμού και η ενιαία κατασκευή μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι οι παραστάδες ανήκουν στη φάση κατασκευής των πώρινων τόξων, ενώ το αρχικό μαρμάρινο μέλος της νοτιοανατολικής δεν είναι κοσμήτης αλλά επίκρανο, δεδομένου ότι προχωρεί σε βάθος 50 εκ. στο εσωτερικό της. Τα παραπάνω στοιχεία δημιουργούν προβληματισμό ως προς τα κατακόρυφα στηρίγματα των αρχικών τόξων μετώπου. Θεωρούμε πιθανή την ύπαρξη στις θέσεις αυτές μαρμάρινων κίωνων, οι οποίοι παραπέμπουν άμεσα σε ανάλογα παραδείγματα της Κωνσταντινούπολης. Τα κατακόρυφα αυτά στηρίγματα αφαιρέθηκαν ή εγκλωβίστηκαν στη λιθοδομή σε μεταγενέστερη οικοδομική φάση. Στη μεταβυζαντινή αυτή φάση αυτή ανήκουν και τα τεταρτοσφαίρια των σημερινών κογχών, διότι ο μαρμάρινος κοσμήτης που τρέχει στη γένεσή τους είναι όμοιος και στο ίδιο οριζόντιο επίπεδο με τον μεταγενέστερο κοσμήτη των παραστάδων.

Με την εξέλιξη των εργασιών ήρθαν στο φως περισσότερα στοιχεία για την ορθομαρμάρωση του Εξωνάρθηκα, η οποία δεν περιοριζόταν στις κόγχες, αλλά προχωρούσε και στα δύο τμήματα της δυτικής πλευράς του χώρου. Πάνω σε ελαφρώς προεξέχουσα κρηπίδα έτρεχαν δύο μαρμάρινες ζώνες συνολικού ύψους 74 εκ. Τα σκουρόχρωμα μάρμαρα με τις κόκκινες φλέβες δικαιολογούν την σχετική περιγραφή του ιερομόναχου Νικηφόρου, «Ιασπίζει δε και το έδαφος του προνάρθηκος και οι τοίχοι μέχρι μέσου, εκείθεν δε χρώμασιν εστιν εξωγραφημένος».

ΟΙ ΟΜΙΛΗΤΕΣ ΤΟΥ 26ου ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

- 1. Πασχάλης Ανδρούδης – Φλώρα Καραγιάννη**
Φιλικής Εταιρείας 47, 546 21 Θεσσαλονίκη – Χατζηλαζάρου 35, 546 44 Θεσσαλονίκη
- 2. Δαμασκινή Ασημακοπούλου-Κωνσταντάου**
Θουκυδίδου 19, 152 36 Αθήνα
- 3. Σωτήρης Βογιατζής**
Λεμεσού 29, 156 69 Παπάγου
- 4. Παναγιώτης Βοκοτόπουλος**
Απόλλωνος 31, 105 56 Αθήνα
- 5. Έλλη Γκαλά-Γεωργιά**
Δελφών 195, 546 55 Θεσσαλονίκη
- 6. Βασιλική Δημητροπούλου**
Κ. Τσαλδάρη 14-16, 114 76 Πολύγωνο
- 7. Μαρία Ευαγγελάτου**
Κλαζομενών 28, 161 21 Καισαριανή
- 8. Νεκτάριος Ζάρρας**
Αιόλου 11, 173 42 Αγ. Δημήτριος
- 9. Στέλλα Frigerio-Ζένιου**
42, rue de Vermont, 1202 Geneve, Suisse
- 10. Leonela Fundic**
Αθ. Διάκου 4, 157 72 Ζωγράφου
- 11. Ιωάννης Α. Ηλιάδης**
Βυζαντινό Μουσείο, Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', Πλατεία Αρχιεπισκόπου Μακαρίου, 1041
Λευκωσία
- 12. Μιχάλης Κάππας:**
Τριών Ναυάρχων 21, 241 00 Καλαμάτα
- 13. Φλώρα Καραγιάννη - Σταύρος Μαμαλούκος**
Χατζηλαζάρου 35, 546 44 Θεσσαλονίκη – Έκτορος 9, 152 35 Βριλήσσια
- 14. Όλγα Καραγιώργου**
Ψηλορείτου 64, 173 42 Αθήνα
- 15. Ιωάννα Καράνη**
Φραγκοκκλησιάς 34, 151 25 Μαρούσι
- 16. Ιωάννης Καρατζόγλου**
Αγίων Πάντων 29, 176 72 Καλλιθέα
- 17. Άννα-Μαρία Κάσδαγλη**
4η ΕΒΑ, Οδός Ιπποτών, 851 00 Ρόδος

18.Κωνσταντίνος Κατσίκης

Μεσολογγίου 43, 566 25 Συκιές Θεσσαλονίκης

19.Κωνσταντία Κεφαλά

Αγίας Σοφίας 38, 851 00 Ρόδος

20.Θεώνη Κολυροπούλου

Βύρωνος 80-84, 262 24 Πάτρα

21.Λάζαρος Κωνσταντινίδης

Πραξιτέλους 72-74, 185 32 Πειραιάς

22.Αγγελική Λαΐου

Αναγνωστοπούλου 14, 106 73 Αθήνα

23.Καλλιρρόη Λινάρδου

Αναξαγόρα 68, 161 21 Καισαριανή

24.Σταύρος Μαδεράκης

Λυκούργου 48, 175 63 Π. Φάληρο

25.Σταύρος Μαμαλούκος

Έκτορος 9, 152 35 Βριλήσσια

26.Σταύρος Μαμαλούκος - Χαράλαμπος Πέννας

Έκτορος 9, 152 35 Βριλήσσια – Περγάμου 25, 171 21 Αθήνα

27.Απόστολος Μαντάς

Περγάμου 113, 122 42 Αιγάλεω

28.Ευτέρπη Μαρκή – Ευαγγελία Αγγέλικου – Μαρία Χειμωνοπούλου

9η ΕΒΑ, Τ.Θ. 554 01 Άγιος Παύλου Θεσσαλονίκη – Φιλίππου 65, 546 35 Θεσσαλονίκη – Ρήγα Φεραίου 14, 565 33 Θεσσαλονίκη

29.Διονυσία Μισίου

Δημ. Γούναρη 25, 546 22 Θεσσαλονίκη

30.Χαράλαμπος Μπούρας

Αναγνωστοπούλου 37, 106 73 Αθήνα

31.Θέτις Ξανθάκη

Σικελιανού 41, 163 45 Αθήνα

32.Βαρβάρα Παπαδοπούλου

8η ΕΒΑ, Κάστρο Ιωαννίνων, 451 10 Ιωάννινα

33.Αφροδίτη Πασαλή

Μεγ. Αλεξάνδρου 7, 412 22 Λάρισα

34.Νεκτάριος Πέττας

Ελασσόνος 1, 153 44 Γλυκά Νερά

- 35.Αργύρης Πετρονάκης**
Σόλωνος 99, 542 48 Θεσσαλονίκη
- 36.Ιάκωβος Ποταμιάνος**
Ζεφύρου 43, Κόκκινο Λιμανάκι, 190 09 Ραφήνα
- 37.Χρύσα Σαββίδου**
Κανάρη 63Α, 185 37 Πειραιάς
- 38.Ελένη Σαράντη**
Μακεδονίας 9, 152 36 Φιλοθέη
- 39.Νικόλαος Σιώμκος**
Αναξιμάνδρου 82, 542 50 Χαριλάου Θεσσαλονίκης
- 40.Κωνσταντίνος Σκαμπαβίας**
Δημοκρίτου 5, 106 71 Αθήνα
- 41.Τερμινχόρη-Πατρίτσια Σκώττη**
Πλατάνου 14, 153 51 Παλλήνη
- 42.Ιωάννης Σπαθαράκης**
Dobbedreef 25, NL-2331 SW Leiden, Holland
- 43.Χριστίνα Στέφαν-Καϊση**
Παραλή 21, 542 49 Θεσσαλονίκη
- 44.Αγγελική Στρατή**
10η ΕΒΑ, Πλ. Ιπποδρομίου 7, 546 21 Θεσσαλονίκη
- 45.Δημήτριος Τενεκετζής – Φαίδων Χατζηαντωνίου**
Κασσάνδρας 50, 546 32 Θεσσαλονίκη
- 46.Ελισσάβετ Τζαβέλλα**
Φολεγάνδρου 16, 141 22 Νέο Ψυχικό
- 47.Ευθύμιος Τσιγαρίδας**
Αμ. Ριάδη 3, 546 39 Θεσσαλονίκη
- 48.Παντελής Φουντάς**
Βιάνδρου 9, 543 51 Θεσσαλονίκη
- 49.Γεώργιος Φουστέρης**
Ιωαννίνων 62, 546 39 Θεσσαλονίκη
- 50.Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου**
Αγαμέμνωνος 1, 2310 Λευκωσία. Κύπρος
- 51.Ιωάννης Χουλιάρης**
Μεγ. Αλεξάνδρου 2, 453 33 Ιωάννα
- 52.Αθηνά Χριστοφίδου – Άννα Παπανικολάου**
Τζώρτζ 5, 106 82 Αθήνα

Οι περιλήψεις είναι φωτοτυπικές
αναπαραγωγές των πρωτοτύπων κειμένων
που κατέθεσαν οι συγγραφείς. Ως εκ τούτου
δεν έχουν υποστεί γλωσσική
ή άλλη επεξεργασία

