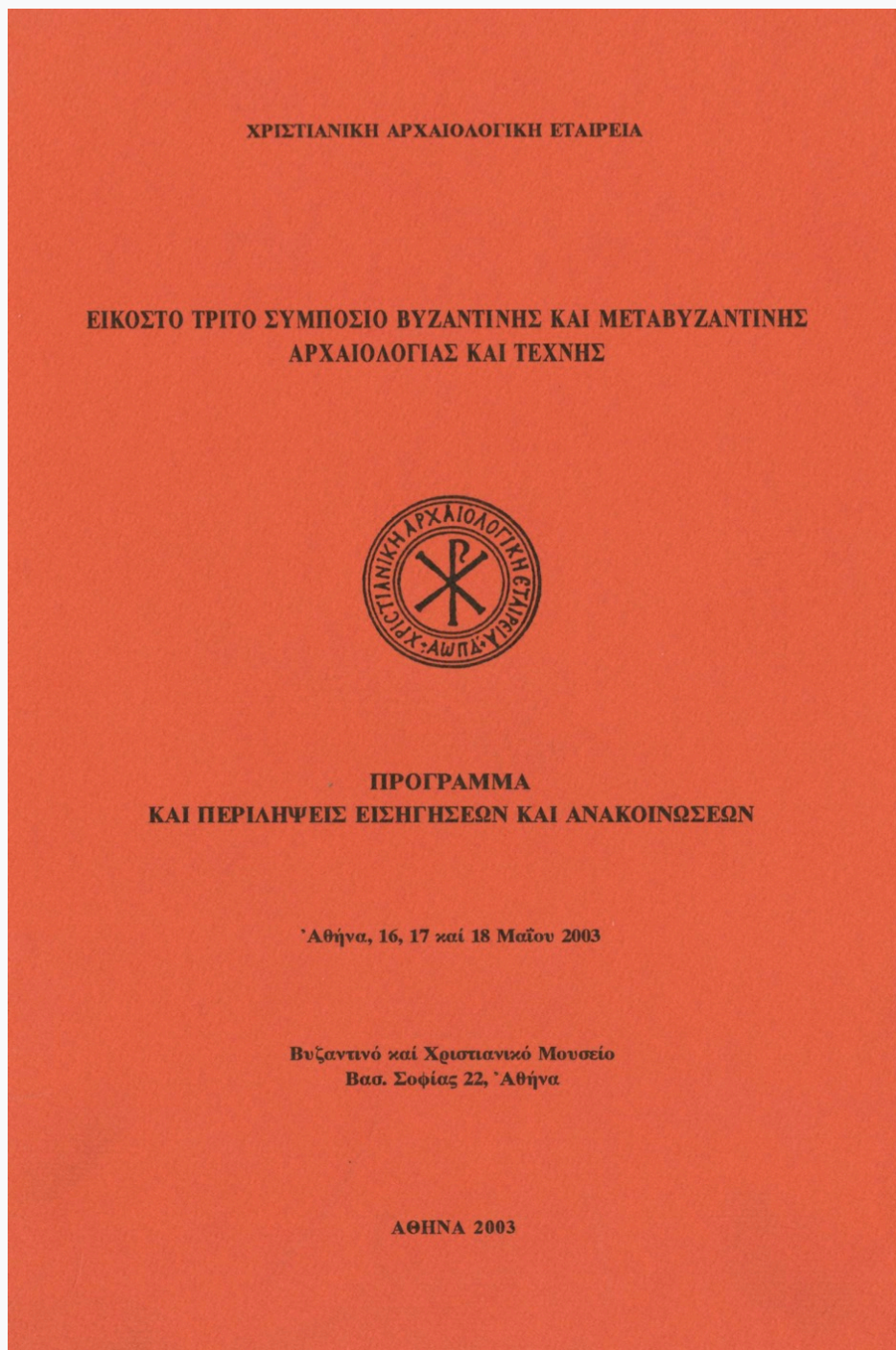
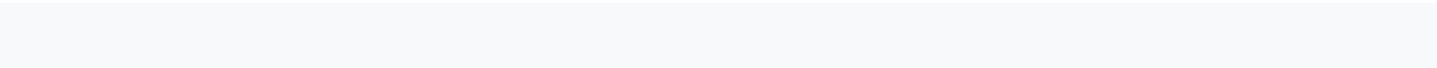


Ετήσιο Συμπόσιο Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 23 (2003)

Εικοστό Τρίτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης





ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

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



**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΚΑΙ ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ**

Ἀθήνα, 16, 17 καί 18 Μαΐου 2003

**Βυζαντινό καί Χριστιανικό Μουσείο
Βασ. Σοφίας 22, Ἀθήνα**

ΑΘΗΝΑ 2003

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

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



**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΚΑΙ ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ**

Ἄθῆνα, 16, 17 καὶ 18 Μαΐου 2003

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

ΑΘΗΝΑ 2003

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

Αθήνα, 16, 17 και 18 Μαΐου 2003
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 τρίτη φορά από την Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία κατά το τριήμερο 16-18 Μαΐου 2003. Οι πρωινές συνεδριάσεις αρχίζουν στις 09.15 και οι απογευματινές συνεδριάσεις της πρώτης και δεύτερης ημέρας αρχίζουν στις 17.00 και της τρίτης στις 18.00. Ως ειδικό επιστημονικό θέμα, του εφετινού συμποσίου, έχει ορισθεί «Ενδυμασία και καλλωπισμός στο Βυζάντιο. Μαρτυρίες της αρχαιολογίας και της τέχνης». Σε αυτό έχουν αφιερωθεί δύο εισηγήσεις (διάρκειας μισής ώρας).

Η πρωινή συνεδρίαση της Παρασκευής και το πρώτο μέρος του απογεύματος είναι αφιερωμένες σε θέματα αρχιτεκτονικής, ενώ το δεύτερο μέρος στη γλυπτική, την κεραμική και τη μικροτεχνία. Οι συνεδριάσεις του Σαββάτου καλύπτουν το ειδικό θέμα και της Κυριακής έχουν θέματα εικονογραφίας, βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής.

Επειδή ο αριθμός των ανακοινώσεων είναι μεγάλος (67), 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 οικονομικώς το Εαρινό Συμπόσιο του 2003, και το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο για τη φιλοξενία του.

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

Αθήνα, 16, 17 και 18 Μαΐου 2003
Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο

Παρασκευή, 16 Μαΐου 2003

Πρωινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Π. Βοκοτόπουλος & Η. Κόλλιας

09.15 Έναρξη

09.30 Γεράσιμος Παγουλάτος: Το χριστιανικό λεγόμενο βαπτιστήριο της Δούρας

Ευρωπού και τα εν Αυτώ Τελούμενα: μια νέα προσέγγιση στο πρόβλημα της χρήσης του.

09.45 Μυρτώ Γεωργοπούλου & Διαμάντω Ρηγάκου: Άγνωστο παλαιοχριστιανικό συγκρότημα στα Αραχωβίτικα Πατρών.

10.00 Ασπασία Κούρεντα-Ραπτάκη: Χριστιανική Κίρρα. Νεώτερες έρευνες.

10.15 Χριστίνα Τσιγονάκη: Νέα ανασκαφικά δεδομένα για τη βασιλική Α της Ιτάνου.

10.30 Σταύρος Μαμαλούκος: «Αγία Σοφία». Η Καθολική Εκκλησία της Βιζύης.

10.45 Χαράλαμπος Μπούρας: Η αρχιτεκτονική της Σωτείρας του Λυκοδήμου Αθηνών.
Διαπιστώσεις και υποθέσεις.

11.00 Μαρίνα Μυριανθέως-Κουφοπούλου: Τα κοιμητηριακά παρεκκλήσια της Μονής Σινά.

11.15 Διάλειμμα

11.45 Σωτήρης Βογιατζής: Στοιχεία από την οικοδομική ιστορία της Ι. Μ. Αγίου Ιωάννου Θεολόγου Πάτμου.

12.00 Βαρβάρα Παπαδοπούλου: Η βυζαντινή Μονή Παναγίας Περιβλέπτου: Συμβολή στη μνημειακή τοπογραφία της βυζαντινής Άρτας.

12.15 Φλώρα Καραγιάννη: Ανασκαφή άγνωστου βυζαντινού ναού στη Βέροια.

12.30 Γιάννης Καρατζόγλου: Το καθολικό της Ι. Μ. Ευαγγελιστρίας Αλιάρτου Βοιωτίας.

12.45 Ιάκωβος Ποταμιάνος: Περί του προσανατολισμού ορισμένων βυζαντινών εκκλησιών της Θεσσαλονίκης.

13.00 Παναγιώτης Βελισσαρίου: Ανασκαφικά και αρχιτεκτονικά ναού Αγ. Αποστόλων Λεονταρίου Αρκαδίας.

13.15 Αναστάσιος Τάντσης: Παρατηρήσεις στη χρήση των υπερών στους ναούς της Μέσης και Ύστερης Βυζαντινής περιόδου.

13.30 Παντελής Φουντάς: Μια πρόταση για το βυζαντινό ανακτορικό πυριατήριο.

13.45 Συζήτηση

14.15 Λήξη της πρωινής συνεδρίασης

Απογευματινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Χ. Μπούρας & Ε. Μαρκή

17.00 Νικολία Ιωαννίδου & Ιωάννης Χανδρινός: Ο κτήτορας και το αρχιτεκτονικό έργο στα μέσα βυζαντινά χρόνια.

17.15 Ιωάννης Γεωργίου Ηλιάδης: Το φυσικό φως στο καθολικό της μονής Παναγίας Κοσμοσωτείρας στη Βήρα.

17.30 Αφροδίτη Πασαλή: Το καθολικό της Μονής Αγίου Βλασίου στην Στυλίδα Φθιώτιδας.

17.45 Ιωάννης Ανδρέου Ηλιάδης: Παράδοση και ανανέωση στην αρχιτεκτονική της όψιμης τουρκοκρατίας στην Κύπρο (19^{ος} αι.).

18.00 Στυλιανός Περδίκης: Ένας άγνωστος για την Κύπρο τύπος παλαιοχριστιανικής κολυμβήθρας

18.15 Διάλειμμα

18.30 Ευαγγελία Μηλίτση: Μαρμάρινες μεσοβυζαντινές ψευδοσαρκοφάγοι στην Κω.

18.45 Γεώργιος Δημητροκάλλης: Το τέμπλο της Μεσσηνιακής Σαμαρίνας.

19.00 Γιώργος Πάλλης: Νεώτερα για το εργαστήριο γλυπτικής της Σαμαρίνας (τέλη 12^{ου}-αρχές 13^{ου} αι.).

19.15 Γιώργος Φουστερές: Η οργάνωση του διάκοσμου των κιονοκράνων της Παναγίας του Κάστρου στην Καρύταινα.

19.30 Αναστασία Γιαγκάκη: Παλαιοχριστιανική κεραμική της Ελεύθερας στην Κρήτη: Παρατηρήσεις στους κρητικούς αμφορείς.

19.45 Μαρία Σιγάλα: Γυάλινα κτερίσματα στη μεσαιωνική έκθεση στο Καστέλλο της Ρόδου.

20.00 Άννα Νίκα: Προεικονίσεις της Θεοφάνειας του Χριστού σε παλαιοχριστιανικό σταυρό λιτανείας από την Ιαλυσό της Ρόδου.

20.15 Γεώργιος Κιορτζιάν: Άγνωστο Δίπτυχο βυζαντινής τεχνολογίας.

20.30 Αλεξάνδρα-Κυριακή Βασιλείου: Ένα αξιοπρόσεκτο μολυβδόβουλλο της συλλογής Zamitz: Δομέτιος Επίσκοπος Ηρακλειουπόλεως και ο άγιος Αθηνογενής (τέλη 7^{ου}-αρχές 8^{ου} αι.).

20.45 Σταύρος Γουλούλης: Έκφραση λουτρού του Λέοντος Χοιροσφάκτη: Ερμηνεία ενός κοσμικού εικαστικού συνόλου.

21.00 Συζήτηση

21.30 Λήξη της απογευματινής συνεδρίασης

Σάββατο, 17 Μαΐου 2003

Πρωινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Ν. Χατζηδάκη & Ι. Κακούρης

09.30 Marielle Martiniani-Reber: Η μελέτη του βυζαντινού ενδύματος: μια μεθοδολογική πρόταση.

10.00 Αιμιλία Γερουλάνου: Το βυζαντινό κόσμημα.

10.30 Ευτέρπη Μαρκή: Η ενδυμασία στην παλαιοχριστιανική τέχνη της Θεσσαλονίκης.

10.45 Δαμιανός Κομμάτας & Αφρίμ Χότη: Στοιχεία ένδυσης και καλλωπισμού από το χώρο της Αλβανίας κατά τη μεσαιωνική περίοδο.

11.00 Αναστάσιος Αντωνάρας: Χρυσούφαντα και χρυσοκέντητα υφάσματα των Παλαιοχριστιανικών χρόνων. Ευρήματα από τη Θεσσαλονίκη.

11.15 Παρή Καλαμαρά: Νέα στοιχεία στο βυζαντινό βεστιάριο του 11^{ου} αιώνα.

11.30 Αναστάσιος Αντωνάρας & Καλλιόπη Καβάσιλα: Χρυσομέταξο ύφασμα από τον Άγιο Αγύλλιο Πρεσπών. Τεχνική ανάλυση, εργασίες συντήρησης.

11.45 Μανόλια Γρηγορίου: Δύο οράρια του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου: εξέταση υλικών και κατασκευής, αναλύσεις και συμπεράσματα.

12.00 Διάλειμμα

12.30 Σαπφώ Ταμπάκη: Βοσκός, αγρότης ή ψαράς; Ενδυμασίες των απλών ανθρώπων στο Βυζάντιο.

12.45 Χαράλαμπος Χοτζάκογλου: Απεικονίσεις του δικέφαλου αετού σε βυζαντινά ενδύματα. Μετεξέλιξη ενός συμβόλου

13.00 Ιωάννα Μπίθα: Σχόλια στις ενδυματολογικές συνήθειες της Ρόδου, της Κρήτης και της Κύπρου.

13.15 Νάσα Παταπίου: Ενδυμασία και κόσμημα στη Φραγκοκρατούμενη Κύπρο.

13.30 Στέλλα Frigerio-Ζένιου: «Κυπριώτισσες κυράδες». Γυναικεία ενδυμασία στην Κύπρο στα τέλη του 15^{ου}-αρχές του 16^{ου} αιώνα.

13.45 Συζήτηση

14.15 Λήξη της πρωινής συνεδρίασης

Απογευματινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Ρ. Ετζέογλου & Μ. Ποταμιάνου

17.00 Δέσποινα Μακροπούλου: Παλαιοχριστιανικά κοσμήματα από τη Θεσσαλονίκη.

17.15 Μαρία Πέτσα-Σταύρου: Χρυσό περιδέραιο αρ. 17.190.150 από τον Θεσαυρό Λάμπουσας στο Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης Νέας Υόρκης: νέες διαστάσεις.

17.30 Ευαγγελία Αγγέλου & Μαρία Χειμωνοπούλου: Κοσμήματα και εξαρτήματα ένδυσης από το μεσοβυζαντινό Κίτρος.

17.45 Μελίνα Παϊσίδου: Ο καλλωπισμός και η φροντίδα των νεκρών στη μεσοβυζαντινή και υστεροβυζαντινή περίοδο. Το παράδειγμα της Έδεσσας.

- 18.00 Μαρία Παρανή:** Άνδρες με σκουλαρίκια στο Βυζάντιο.
- 18.15 Γιώτα Ψαρρή:** Γυάλινα βραχιόλια από ανασκαφές στην Ρόδο. Σκέψεις και προβληματισμοί γύρω από την προέλευση και τη χρονολόγησή τους.
- 18.30 Διάλειμμα**
- 19.00 Μαρίζα Τσιάπαλη:** Ιερατικά άμφια και εκκλησιαστικά υφάσματα στην εντοίχια ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα στους ναούς του νομού της Άρτας.
- 19.15 Αικατερίνη Δελλαπόρτα:** «Άμπιτα και βράκες, γαμπάς και φινό ράσο». (Η Εξέλιξη της ενδυμασίας του κλήρου και των λαϊκών μέσα από την μεταβυζαντινή ζωγραφική της Ζακύνθου).
- 19.30 Κωνσταντίνος Βαφειάδης:** Ανίερα εικονιστικά θέματα σε ιερατικά άμφια και πέπλα. Παραδείγματα από το σκευοφυλάκιο της Ι. Μ. Διονυσίου.
- 19.45 Μαγδαληνή Παρχαρίδου-Αναγνώστου & Αχιλλέας Γερασιμίδης:** Η απεικόνιση της βλάστησης στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική.
- 20.00 Συζήτηση**
- 20.15 Παρουσίαση του 24^{ου} τόμου του Δελτίου (αφιερωμένος στο Νικόλαο Οικονομίδη)**
- 20.30 Απονομή βραβείου στη μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη και επάθλου Μαρίας Θεοχάρη.**
- 21.00 Δεξίωση**

Κυριακή, 18 Μαΐου 2003

Πρωινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Ε. Τσιγαρίδας & Μ. Γεωργοπούλου

- 09.30 Μαρία Ευαγγελιάτου:** Ο χριστολογικός συμβολισμός του κίονα σε έργα βυζαντινής τέχνης.
- 09.45 Σταύρος Μαδεράκης:** Μια ιδιότυπη εικονογραφία του Ακαθίστου Ύμνου από την Κρήτη.
- 10.00 Απόστολος Μαντάς:** Η εικονογραφία της παραβολής των βασιλικών γάμων.
- 10.15 Νικόλαος Θ. Παζαράς:** Η εικονογραφική εξέλιξη της απεικόνισης του Αγίου Δημητρίου: από την πρώιμη τοπική παράδοση της Θεσσαλονίκης στο γενικευμένο τύπο της μέσης βυζαντινής περιόδου.
- 10.30 Αγγελική Στρατή:** Θεοτόκος Οδηγήτρια-Άγιος Ιωάννης Θεολόγος, Σχόλια και παρατηρήσεις σε έναν σπάνιο εικονογραφικό τύπο.
- 10.45 Παναγιώτης Νικολόπουλος:** Μια μικρογραφία του Ευαγγελιστού Ιωάννου υπό ένταξιν.
- 11.00 Διάλειμμα**

- 11.30 Ετήσια Γενική Συνέλευση των μελών της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Εκθέσεις πεπραγμένων 2002: α) του Διοικητικού Συμβουλίου και β) της Εξελεγκτικής Επιτροπής Οικονομικής διαχείρισεως. Αρχαιρεσίες: Εκλογή νέου Διοικητικού Συμβουλίου για το διάστημα 2003-2006.**

Απογευματινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: Ο. Γκράτζιου & Ε. Τσοφοπούλου

- 18.00 Κώστας Γερασίμου:** Το έργο και η πθανή κάθοδος του κερκυραίου ζωγράφου Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη στη Κύπρο.
- 18.15 Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου:** Κυπριακές εικόνες σε αθηναϊκές συλλογές. Τρία παραδείγματα.
- 18.30 Νικόλαος Σιώμοκος:** Φορητές εικόνες του τέμπλου του ναού της Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη. Αποκατάσταση ενός συνόλου του α΄ μισού του 16^{ου} αι.
- 18.45 Δημήτριος Δ. Τριανταφυλλόπουλος:** Παραμυθίας εικόνες στο υπόδουλο γένος (για την 550^η επέτειο της Μεγάλης Αλώσεως).
- 19.00 Αγαθονίκη Τσιλιπάκου:** Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στη Βέροια. Ζωγράφοι και εργαστήρια στο 17^ο αι.
- 19.15 Δημήτριος Λιάκος & Νικόλαος Μερτζιμέκης:** Έργα ξυλογλυπτικής του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα από τον Ενοριακό ναό του Αγίου Αθανασίου στη Συκιά Χαλκιδικής.
- 19.30 Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου:** Οι χάρτες ως κειμήλια και ως έκφραση εκκλησιαστικής πολιτικής. Η περίπτωση της Κύπρου.
- 19.45 Νικόλαος Διονυσόπουλος:** Πορτρέτα Γεωργιανών κτητόρων στην Τράπεζα της Μονής Φιλοθέου.
- 20.00 Συζήτηση**
- 20.30 Λήξη της απογευματινής συνεδρίασης και του 23^{ου} Εαρινού Συμποσίου Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης.**

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΑΓΓΕΛΚΟΥ & ΜΑΡΙΑ ΧΕΙΜΩΝΟΠΟΥΛΟΥ

ΚΟΣΜΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΞΑΡΤΗΜΑΤΑ ΕΝΔΥΣΗΣ ΑΠΟ ΤΟ ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΚΙΤΡΟΣ

Το μεσοβυζαντινό Κίτρος ήταν μία πόλη-κάστρο της βόρειας Πιερίας, κτισμένη στη θέση της αρχαίας Πύδνας, η οποία ήδη από τα τέλη του 6^{ου} αι., μετονομάζεται σε Κίτρος, σύμφωνα με την επιτομή του Στράβωνα.

Βρίσκεται σε απόσταση ενός χιλιομέτρου νότια από το σημερινό χωριό Μακρύγιαλος, επάνω στην υψηλή ακτή, όπου ανασκάφηκαν τα ερείπια του βορείου και δυτικού περιβόλου του βυζαντινού κάστρου και η μεσοβυζαντινή επισκοπή. Η ανασκαφική έρευνα αποκάλυψε επίσης στην περιοχή του λιμανιού νότια του κάστρου, πανδοχείο, λουτρό μονόχωρο κοιμητηριακό ναό, εργαστήρια κεραμικής και χύτευσης μετάλλου και ιδιωτικές κατοικίες.

Εκτός των άλλων ευρημάτων, οι ανασκαφές έδωσαν αρκετά κοσμήματα και εξαρτήματα ένδυσης, όπως δαχτυλίδια, βραχιόλια, περιάπτα και ενώτια, πόρπες ζώνης και κουμπιά. Τα ευρήματα προέρχονται από την ανασκαφή του επισκοπικού ναού, από σπίτια μέσα στο κάστρο, από τα εργαστήρια εκτός του περιβόλου, από ταφές γύρω από τον κοιμητηριακό ναό και από παραδόσεις.

Τα δαχτυλίδια είναι κυρίως χάλκινα, χυτά, ανδρικά και γυναικεία, ενώ μοναδικό δείγμα αποτελεί ένα γυάλινο παιδικό δαχτυλίδι. Τα βραχιόλια είναι μπρούντζινα και γυάλινα. Από αυτά ένα μόνο σώζεται ακέραιο, ενώ τα υπόλοιπα αποσπασματικά.

Οι πόρπες ζώνης είναι χάλκινες και σιδερένιες και μπορούν να ταξινομηθούν σε τέσσερις τύπους, ενώ τα κουμπιά είναι χάλκινα, οστέινα και λίθινα.

Τα κοσμήματα και τα εξαρτήματα ένδυσης είναι φτιαγμένα από φτηνά σχετικά υλικά, δίδουν ορισμένες πληροφορίες σχετικά με τα ενδύματα και τα κοσμήματα των ανθρώπων της περιοχής και χρονολογούνται από το 10^ο ως το 13^ο αι.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΑΝΤΩΝΑΡΑΣ

ΧΡΥΣΟΥΦΑΝΤΑ ΚΑΙ ΧΡΥΣΟΚΕΝΤΗΤΑ ΥΦΑΣΜΑΤΑ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΩΝ ΧΡΟΝΩΝ. ΕΥΡΗΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Στη συλλογή υφασμάτων του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού μεταξύ των άλλων φυλάσσονται και τα ράκη με τους κωδικούς Βυφ 9 – Βυφ 26 και Βυφ 38, ορισμένα από τα οποία εκτίθενται σε αίθουσες της μένιμης έκθεσής του που αφορούν στον ιδιωτικό βίο και τα ταφικά έθιμα, αντίστοιχα, των παλαιοχριστιανικών χρόνων. Αποτελούν πολύ σπάνια παραδείγματα χρυσοκεντητικής και μεταξουργίας της ύστερης αυτοκρατορικής περιόδου. Τα ράκη στο σύνολό τους αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο που προέρχεται από ανασκαφή παλαιοχριστιανικού τάφου ο οποίος αποκαλύφθηκε στην ανατολική νεκρόπολη της Θεσσαλονίκης, στην επέκταση της οδού Αγίου Δημητρίου το 1960. Τα υφάσματα μπορούν να χρονολογηθούν, με τη βοήθεια νομισματικών συνευρημάτων, στο α' μισό του 4^{ου} αι. μ.Χ., εποχή στην οποία ανάγεται ακόμη ένα χρυσοῦφαντο μεταξωτό ράκος ενδύματος που εκτίθεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης.

Τα υφάσματα προέρχονται από διάφορα είδη ενδυμάτων που ήταν κατασκευασμένα από διαφορετικά υλικά. Ορισμένα ράκη είναι κατασκευασμένα αποκλειστικά από μετάξι ή και λινό, ενώ κάποια άλλα είχαν ενυφασμένο διάκοσμο φτιαγμένο με χρυσό υφάδι. Σε ορισμένα σημεία έφεραν χρυσοκέντητο ανθικό διάκοσμο (βλαστούς και καρπούς, μεμονωμένους και σε ομάδες) και γεωμετρικά σχήματα (ταινίες με διάφορα μοτίβα). Ακόμη, διατηρούνται τμήματα χρυσής δαντέλας φτιαγμένης με βελόνι. Τέλος, ανάμεσά τους σώζονται σπαράγματα με «κοφτό» διάκοσμο, στα οποία το θέμα διαμορφώνεται με την αφαίρεση τμημάτων των υφαδιών.

Τα δύο άλλα δημοσιευμένα παράλληλα, χρυσοῦφαντων πορφυρών υφασμάτων, από τον Ελλαδικό χώρο είναι πολύ αρχαιότερα. Τα πρώτα προέρχονται από τη χρυσή λάρνακα της Βεργίνας, ενώ και λίγα ράκη χρυσοκέντητου μεταξωτού του 4^{ου}-3^{ου} αι. π.Χ. έχουν βρεθεί σε τάφους στην περιοχή Νιγρίτας Σερρών. Αντίστοιχα ελληνοιστικά ευρήματα εκτός Ελλάδος προέρχονται από τάφους στα παράλια της Μαύρης Θάλασσας, ενώ σύγχρονα των ευρημάτων της Θεσσαλονίκης είναι τα ευρήματα από την Παλμύρα και το Βιμινάκιο καθώς επίσης και αυτό που φυλάσσεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης.

Σύμφωνα με την κυρίαρχη άποψη που θέλει την Κίνα και την Ινδία τους μόνους χώρους προέλευσης μεταξίου, η πρώτη ύλη των σπαραγμάτων των ενδυμάτων μας θα πρέπει να έχει εισαχθεί, αν και απαντούν διάφορες αναφορές στις γραπτές πηγές που αφορούν στην ύπαρξη κάποιου είδους τοπικού μεταξίου που παραγόταν στην Ελλάδα ήδη από την κλασική αρχαιότητα.

Τα ευρήματα του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού είναι πολύ σημαντικά λόγω της σπανιότητάς τους και των πληροφοριών που μας παρέχουν για τις τεχνικές ύφανσης και διακόσμησης ενδυμάτων κατά την πρώιμη αυτή εποχή. Στα ράκη εμφανίζονται πλήρως διαμορφωμένες οι τεχνικές των διαφόρων «βελονιών» αλλά και διακοσμητικά θέματα που θα γνωρίσουν μεγάλη διάδοση κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους και θα διασωθούν κατά κύριο λόγο σε άμφια και λειτουργικά υφάσματα. Επίσης όμως είναι σημαντικά γιατί εμπλουτίζουν την εικόνα του πλούτου και της πολυτέλειας που περιέβαλε την άρχουσα τάξη της Θεσσαλονίκης και των ταφικών εθίμων της, όπως αποκαλύπτονται από τα ανασκαφικά ευρήματα των νεκροπόλεων της πόλης.-

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΑΝΤΩΝΑΡΑΣ
ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΚΑΒΑΣΙΑ

ΧΡΥΣΟΜΕΤΑΞΟ ΥΦΑΣΜΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΓΙΟ ΑΧΙΛΛΕΙΟ ΠΡΕΣΠΩΝ
ΤΕΧΝΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ,ΕΡΓΑΣΙΕΣ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ

Παρότι η βυζαντινή αυτοκρατορία αποτελούσε επί αιώνες το μόνο κράτος της Μεσογείου στο οποίο παραγόταν μεταξωτά υφάσματα, ελάχιστα είναι τα έργα που έχουν διασωθεί εντός των αλλοπινών της συνόρων. Τα περισσότερα σωζόμενα σήμερα δείγματα βυζαντινών μεταξωτών υφασμάτων απόκεινται σε καθεδρικούς ναούς της Δύσης όπου κατέληξαν ως δώρα δυτικών ηγεμόνων ή ως προϊόντα λαφυραγωγής της Ανατολής.

Το μετάξι αποτελούσε ευρέως την πρώτη ύλη τόσο για τα ενδύματα των αυλικών και των διάφορων αξιωματούχων, εκκλησιαστικών και λαϊκών, όσο και για τα διάφορα καλύμματα οικιακής και εκκλησιαστικής χρήσης. Επρόκειτο για ένα είδος πολυτελείας του οποίου η εμπορική αξία συγκρινόταν μόνο με αυτή του χρυσού. Τα χρυσομέταξα υφάσματα και ιδίως τα πορφυρά αποτελούσαν είδος *κεκωλυμένο* κατά τη βυζαντινή περίοδο, οπότε εκτός από την αυτοκρατορική οικογένεια και το περιβάλλον της ελάχιστοι άλλοι πολίτες δικαιούνταν να τα χρησιμοποιούν.

Ακόμη, τα προϊόντα των αυτοκρατορικών εργαστηρίων μεταξουργίας, αποτελούσαν σημαντικό στοιχείο της διπλωματίας των βυζαντινών και προσφέρονταν σε δυτικούς και σλάβους ηγεμόνες είτε ως αυτοκρατορικά δώρα είτε ως φόρος.

Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη διαθέτει ορισμένα από αυτά τα ελάχιστα σωζόμενα παραδείγματα της βυζαντινής μεταξουργίας. Μεταξύ των υφασμάτων που εκτίθενται στη μόνιμη έκθεσή του συγκαταλέγεται και το χρυσομέταξο ράκος που αποτελεί το θέμα της παρούσας εργασίας. Πρόκειται για ανασκαφικό εύρημα που αποκαλύφθηκε σε τάφο στη μεσοβυζαντινή βασιλική του Αγίου Αχιλλείου στο ομώνυμο νησάκι της μικρής Πρέσπας.

Το σωζόμενο τμήμα του υφάσματος αποτελεί μικρό τμήμα του αρχικού κομματιού που χρησιμοποιήθηκε για να καλύψει τα οστά του νεκρού, ωστόσο επαρκεί για να καταστεί δυνατή η ανασύνθεση του αρχικού του σχέδιο. Πρόκειται για μοτίβο σχετικά γνωστού τύπου όπου απεικονίζονται σειρές εφραπτόμενων, ωοειδών μεταλλίων, η περίμετρος των οποίων γεμίζεται από σχηματοποιημένη βλαστόσπειρα. Στο εσωτερικό κάθε μεταλλίου παριστάνεται, πλαισιωμένο από φυλλοφόρους βλαστούς, ζεύγος αρπακτικών πτηνών, κατά πάσα πιθανότητα γερακιών. Τα πτηνά

είναι τοποθετημένα αντίνωτα, με τα κεφάλια στραμμένα προς το κέντρο της παράστασης, και ραμφίζονται βλαστούς που εκφύονται από σχηματοποιημένο κάνθαρο. Ο κενός χώρος που δημιουργείται μεταξύ κάθε τετράδας μεταλλίων συμπληρώνεται από ένα ρομβοειδές φολιδωτό κόσμημα, στην περιφέρεια του οποίου αναπτύσσονται λογχοειδείς αποφύσεις.

Το αντικείμενο συντηρήθηκε στο εργαστήριο συντήρησης υφασμάτων του Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Το ύφασμα ήταν τοποθετημένα σε ξύλινο καλυμμένο με μπεζ βαμβακερό ύφασμα υπόστρωμα. Στη θέση του το κρατούσε με το βάρος του το γυαλί που ήταν τοποθετημένο πάνω του.

Η προκαταρκτική εξέταση περιελάμβανε : φωτογράφιση στο ορατό, στο στερεομικροσκόπιο, ζωγραφική απεικόνιση και αναπαράσταση του σχεδίου του αντικειμένου, καθώς και σχεδιαστική καταγραφή των φθορών του υφάσματος.

Μετά από λεπτομερή εξέταση επιβεβαιώθηκε η κακή κατάσταση διατήρησης του αντικειμένου.

Οι μεταλλικές κλωστές ήταν πολύ οξειδωμένες. Οι ίνες του δεν είχαν καθόλου ελαστικότητα και έσπαζαν εύκολα. Ήταν πολύ βρώμικο. Η βρωμιά είχε αφ' ενός διαποτίσει τις ίνες, αφ' ετέρου είχε δημιουργήσει μια πολύ σκληρή κρούστα η οποία έθετε σε επιπλέον κίνδυνο τα χρυσονήματα τα οποία έχουν χρησιμοποιηθεί για την δημιουργία του σχεδίου.

Οι εργασίες συντήρησης περιελάμβαναν υγρό καθαρισμό του αντικειμένου, τα αποτελέσματα του οποίου κρίνονται ως ικανοποιητικά. Κατά την διάρκεια του στεγνώματος τα στημόνια και τα υφάδια είχαν την ευκαιρία να επανέλθουν στην σωστή τους θέση τους και έτσι να αποκατασταθεί και να γίνει σαφές το σχέδιο των μεταλλίων.

Το ύφασμα υποστηρίχθηκε με μεταξωτή κρεπλίνα η οποία βάφτηκε με βαφές Lanacron της Ciba-Geigy σε χρώμα τέτοιο ώστε αισθητικά να συμπληρώνει το αντικείμενο. Στερεώθηκε με πολύ λεπτές μεταξωτές κλωστές και με τρόπο τέτοιο ώστε να μην τρυπηθεί καθόλου το ύφασμα. Η κρεπλίνα με το ύφασμα τοποθετήθηκε πάνω σε Plexiglas ελαφρά κεκλιμένο και πάνω από αυτό τοποθετήθηκε άλλο ένα κομμάτι Plexiglas σε κάποια απόσταση, έτσι ώστε να μην είναι σε επαφή μαζί του.

Οι αναλύσεις για τις βαφές του υφάσματος καθώς και οι αναλύσεις για το χρυσονήμα

(μεταλλικό έλασμα που περιελίσσεται γύρω από μεταξωτό πυρήνα), οι οποίες πρόκειται να γίνουν θα συνεισφέρουν τόσο στην μελέτη της κατασκευής των υφασμάτων, όσο και στη μελέτη της αρχαίας τεχνολογίας.

ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ-ΚΥΡΙΑΚΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

ΕΝΑ ΑΞΙΟΠΡΟΣΕΚΤΟ ΜΟΛΥΒΔΟΒΟΥΛΛΟ ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ZARNITZ:
ΔΟΜΕΤΙΟΣ ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥΠΟΛΕΩΣ ΚΑΙ Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΗΝΟΓΕΝΗΣ
(τέλη 7ου - αρχές 8ου αι.)

Τις τελευταίες δεκαετίες ελκύουν οι βυζαντινές σφραγίδες ολοένα και περισσότερο το ενδιαφέρον των ερευνητών, διότι αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της ιστορικής έρευνας γενικότερα. Ιδιαίτερα η συστηματική και πρόσφορη ενασχόληση με την προσωπογραφία και την ιστορική γεωγραφία βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε σφραγιστικό υλικό που συμπληρώνει σε μεγάλο βαθμό τις μαρτυρίες των διάφορων γραπτών μνημείων. Δεν είναι όμως σπάνιες οι περιπτώσεις που οι γνώσεις μας για την ύπαρξη τοπωνυμίων και την λειτουργία οικογενειών στον μηχανισμό του βυζαντινού κράτους προέρχονται σχεδόν αποκλειστικά από σφραγίδες. Σε πρόσφατη μελέτη μου στη μνήμη του αείμνηστου Νίκου Οικονομίδα κατέστη σαφές ότι η οικογένεια των Εξαμιλιτών ανέδειξε πολλούς υψηλούς κρατικούς λειτουργούς τον 11ο αι., τα γραπτά μνημεία ωστόσο δεν αφήνουν να εννοηθεί κάτι τέτοιο. Κάτι αντίστοιχο απέδειξε για την οικογένεια των Κρατερών σε πρόσφατη μελέτη ο J.-Cl. Cheynet. Εξίσου αξιοσημείωτος είναι ο ρόλος του μολυβδόβουλλου σαν αντικείμενο τέχνης, και δη όταν εικονίζονται λ. χ. ελάχιστα διαδιδόμενοι άγιοι ή σπάνιες εικονογραφικές παραστάσεις γενικότερα. Μεμονωμένα, αν και σπάνια, τελούνται και οι δύο ρόλοι, όπως στο άνω αναφερόμενο μολυβδόβουλλο της νέας ιδιωτικής συλλογής Zarnitz (Tübingen)¹.

Ο εμπροσθότυπος φέρει στήλη (πλακισιωμένη εκατέρωθεν από ένα σταυρό) του ιδιαίτερα σπάνια απαντώμενου αγίου Αθηνογένη. Ο άγιος απεικονίζεται ως ηλικιωμένος επίσκοπος με μακριά γενιάδα και αραιά κόμμωση. Φοράει ωμοφόριο, και κρατά το ευαγγέλιο. Επιγραφή: Ο Α-ΠΙ-Ο-Ο // ΑΘ-ΗΝ-ΟΓ-ΕΝ-ΗΟ. Οι διάφορες παραλλαγές του Μαρτυρίου του αγίου Αθηνογένη που εμπλέκουν στην εξιστόρησή τους κι αρκετά στοιχεία της εποχής του, τον αναφέρουν ως χωροεπίσκοπο Πηδαχθός (ήτοι Ηρακλειούπολεως) επί Διοκλητιανού. Ο συναξαριστής εμπλέκει στην εξιστόρησή του, στην οποία θα αναφερθούμε αργότερα, πολλά στοιχεία της εποχής του.

Ο οπισθότυπος φέρει σε πέντε σειρές την ακόλουθη επιγραφή:

¹ Η παλαιά συλλογή Zarnitz βρίσκεται στη Δημόσια Συλλογή Νομισμάτων του Μονάχου (Staatliche Münzsammlung München).

+ ΔΟΜ-ΕΤΙΞ ΕΠΙ-ΣΚΟΠΙΞ ΗΡ-ΑΚΛΕΙΞΠ-ΟΛΕΩC +

Δομετίου επισκόπου Ἡρακλειουπόλεως.

Ο κάτοχος της σφραγίδας δεν είναι γνωστός από άλλες πηγές. Στις Notitiae Episcopatum Ecclesiae Constantinopolitanae αναφέρεται η Ἡρακλειούπολις ἤτοι Πηδαχθή ως αυτοκέφαλος αρχιεπισκοπή εξαρτώμενη άμεσα από την Κωνσταντινούπολη στην επαρχία Αρμενία Β'. Η ίδρυση της αρχιεπισκοπής ανάγεται στην εποχή των περσικών πολέμων επί του αυτοκράτορος Ἡρακλείου, στον οποίο και οφείλει τη νέα της ονομασία. Παλαιότερες ονομασίες είναι: Πηδαχθή, Πιδαχθή, Πιδαχθών, Φιλαχθή, Φυλαχθή. Στους αρχαιότερους επισκοπικούς καταλόγους έπεται η παλιά ονομασία Πηθαχθή ή Πιδαχθή της νέας. Γεωγραφικά κείται η πόλη (σήμερα Beduchtun) περίπου 50 χμ. νοτιοδυτικά της Δοκείας (Tokat) ἤτοι βορειοδυτικά της Σεβαστείας (Sivas).

Επισκόπους ἤτοι αρχιεπισκόπους Ἡρακλειουπόλεως γνωρίζουμε ελάχιστους, αυτός είναι ένας επιπλέον λόγος που εξαίρει την ιστορική σημασία του προκειμένου μολυβδόβουλλου. Η ανάδειξη της Πηδαχθής από τόπο προσκυνήματος (Wallfahrstort) σε πόλη ανάγεται επίσης στην εποχή του Ἡρακλείου.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Μ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ

‘ΑΝΙΕΡΑ’ ΕΙΚΟΝΙΣΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΣΕ ΙΕΡΑΤΙΚΑ ΑΜΦΙΑ ΚΑΙ ΠΕΠΛΑ. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΚΕΥΟΦΥΛΑΚΙΟ ΤΗΣ Ι. Μ. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ.

Τα διακοσμημένα με θέματα από το λαϊκό-κοσμικό ρεπερτόριο άμφια είναι μια πολύ λίγο γνωστή κατηγορία των εκκλησιαστικών υφασμάτων. Ένα πλούσιο σε υφάσματα αυτής της κατηγορίας σκευοφυλάκιο είναι και αυτό της μονής Διονυσίου, από όπου και τα κάτωθι παραδείγματα.

Το ανώτερο τμήμα επιτραχήλιου με σκηνές Δωδεκαόρθου διαμορφώνεται από πέντε τμήματα άλλου ενιαίου αρχικώς κεντητού υφάσματος, τοποθετημένα και συρραμμένα κατά βούληση. Παρά τον παραδοσιακό χαρακτήρα του, ο εικονιστικός του διάκοσμος περιλαμβάνει δημόδη μοτίβα, στενά συνδεδεμένα με την πρώιμη αιγαιοπελαγίτικη κεντητική τέχνη. Στην ίδια μονή σώζονται επίσης δύο λειτουργικά καλύμματα που παρά την προφανή λειτουργική τους χρήση δεν έχουν τίποτε κοινό με την καθιερωμένη διακόσμηση των ομολογων εκκλησιαστικών υφασμάτων. Η διάταξη μάλιστα και το είδος των θεμάτων αυτών έχει σαφώς ισλαμική προέλευση. Στο ίδιο σκευοφυλάκιο σώζεται πομπικό αλεξιβρόχιο-αλεξήλιο με κεντημένα κατά τόπους φοινικόδενδρα. Τα κεντητά στοιχεία προέρχονται από άλλο άγνωστο σε μας ύφασμα, στο οποίο η ρεαλιστική ζωγραφική απόδοση του θέματος ήταν το ζητούμενο. Ανάλογα γνωρίσματα παρουσιάζει και ένα πέπλο του οποίου η εντυπωσιακή πολυχρωμία, η φυσιοκρατική και διακοσμητική εκζήτηση έλκουν την καταγωγή τους από την κινεζική παράδοση του 14^{ου}-15^{ου} αιώνα, όπως αυτή υιοθετήθηκε και αναδιαμορφώθηκε από την τουρκική κεντητική. Τελευταίο ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί ένα φελόνιο, στον κάμπο του οποίου φιλοτεχνείται τοπίο, που υποδηλώνεται από επάλληλες κορυφογραμμές πάνω και κάτω από τις οποίες εικονίζονται πτηνά, ερπετά, διαφόρων ειδών δένδρα και φυτά καθώς και κτήρια.

Τα υπό συζήτηση ιερατικά και λειτουργικά άμφια αποτελούν δημιουργίες της νεοελληνικής κεντητικής παράδοσης που όμως απηχούν μια νεωτεριστική για τα εκκλησιαστικά δεδομένα καλαισθησία. Η τελευταία δεν μπορεί παρά να ερμηνευθεί στο πλαίσιο της επηρεασμένης από τους ευρωπαϊκούς συρμούς καλλιτεχνικής κοινής της όψιμης οθωμανικής περιόδου.

Είναι φανερό ότι παρά το συντηρητισμό των τεχνικών τρόπων, η αυστηρή συμβολική γλώσσα και ο ακαδημαϊσμός της εκκλησιαστικής διακοσμήσεως υποχωρεί σταδιακά

μπροστά σε μια ολοφάνερη ποικιλτική διάθεση που θύει γενναία στο τερπνό και το χαρίεν. Τα αίτια των νεωτεριστικών αυτών τάσεων πρέπει να αναζητηθούν στη μεταβολή των κοινωνικο-οικονομικών συνθηκών του Ελληνισμού μετά τη συνθήκη του Κάρλοβιτς (1699). Οι νέοι αυτοί όροι σε συνδυασμό με το πολιτισμικό σμίξιμο της αστικής οθωμανικής κουλτούρας με την ευρωπαϊκή θα επιφέρουν ως φαίνεται την αισθητική τροπή του νέου Ελληνισμού, στρέφοντας και τον ορθόδοξο *πεφωτισμένο* κλήρο προς μια ασυνήθη για το πατροπαράδοτο εκκλησιαστικό ήθος καλαισθησία.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟΥ

ΑΝΑΣΚΑΦΙΚΑ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΝΑΟΥ ΑΓ. ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ ΛΕΟΝΤΑΡΙΟΥ ΑΡΚΑΔΙΑΣ

Ο υστεροβυζαντινός ναός των αγ. Αποστόλων στον οικισμό του Λεονταρίου Αρκαδίας βρίσκεται επί της ΒΑ πλαγιάς δασωμένου υψώματος (*Μέγας Κάμπος*), προβούνου του ορεινού όγκου του Ταυγέτου και προς το ΝΑ άκρο του ιστορικού οικισμού. Στην υστεροβυζαντινή περίοδο ο ναός ήταν αφιερωμένος στο Ζωοδότη Χριστό, σύμφωνα με γραπτή μαρτυρία της Ενετοκρατίας (c.1700): *μέσα εις την χώρα, εκκλησία του Ζωοδότου Χριστού παλαιά και οικοδομή θαυμαστή*. Χρονολογείται στον 10^ο αι. και είναι σύνθετου αρχιτεκτονικού τύπου, στο ισόγειο βασιλική τρίκλιτη, επιμήκης, και στο υπερώο σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλλο στον κυρίως ναό – που στηρίζεται σε τέσσερεις κίονες – , και δεύτερο τρούλλο στο υπερώο του νάρθηκα. Έχει προσανατολισμό από Β προς Ν, ως προς τον κατά μήκος άξονά του.

Οι πρώτες οικοδομικές επεμβάσεις στο μνημείο για να αποφευχθεί η κατάρρευσή του έγιναν το έτος 1856, μετά από προτροπή του επάρχου Μεγαλοπόλεως Σακελλαριάδη, ο οποίος αντίκρουσε το ναό «κλινιζόμενον και ετοιμόρροπον». Είναι κτισμένος επί βραχισμών και η θεμελίωσή του δεν υπερβαίνει, κατά μέσον όρο, τα ± 0.50 μ. Στους μακρούς εξωτερικούς τοίχους και περίπου στο κέντρο του ισογείου του κυρίως ναού εντοπίστηκαν ανασκαφικά δύο κλειστές θύρες εισόδου, που επικοινωνούσαν με το εσωτερικό του ναού.

Στο Β και Ν τοίχο του νάρθηκα αποκαλύφθηκαν (Τομές Η', ΙΒ' και Β'9, ΙΑ') δύο τοξωτές θύρες εισόδου και προσδιορίσθηκε πλήρως το εξωτερικό και εσωτερικό περίγραμμά των με την στάθμη των κατωφλίων.

Τομή (ΣΤ') στη Δ πλευρά της τετράπλευρης βάσεως του βυζαντινού κωδωνοστασίου αποκάλυψε την τοξωτή θύρα εισόδου του· πάνω σ' αυτήν κτίσθηκε η βάση του τουρκικού μιναρέ με την επιγραφική χρονολογία 1222 Εγίρας (1807 μ.Χ.).

Στη Β πλευρά του μακρού τοίχου και σε επαφή με αυτόν αποκαλύφθηκε σε πολύ καλή κατάσταση διατηρήσεως λιθόστρωτο δάπεδο – το οποίο σε προηγούμενη οικοδομική φάση ήταν πλακόστρωτο (πλίνθινες πλάκες διαστ. 0.45 μ.). Κάτω από το λιθόστρωτο εμφανίσθηκαν πέντε βάσεις κίωνων (α' - ε'), θεμελιωμένες σε βραχισμούς, διατεταγμένες κατ' άξονα, παράλληλα προς τον Β μακρό τοίχο του ναού. Συνεπώς στη Β πλευρά υπήρχε στεγασμένος χώρος με τοξωτά ανοίγματα.

Στη Ν πλευρά του ναού ανασκάφθηκαν θεμέλια τοίχων που ανήκουν σε μεταγενέστερες οικοδομικές φάσεις.

Στη Ν πλευρά του νάρθηκα, δεξιά της κεντρικής θύρας εισόδου, υπήρχε η λίθινη ελικοειδής κλίμακα ανόδου στο υπερώο. Στην οροφή του σημείου αυτού, μετά την καθαίρεση μεταγενέστερων κονιαμάτων, αποκαλύφθηκε το κενό άνοιγμα ανόδου της κλίμακας, πρόχειρα κλεισμένο με ξύλα και επιχρίσματα. Πιστοποιείται έτσι παλαιότερη πληροφορία, ότι η άνοδος στο υπερώο γινόταν από αυτό το σημείο του νάρθηκα.

Ανασκαφική εξωτερική διερεύνηση σε όλο το πλάτος των αιψίδων του ιερού (Τομή Δ') δεν απέδωσε ιδιαίτερες αρχαιολογικές ενδείξεις – πέρα πρόχειρων ταφών – ούτε απέδειξε παλαιότερη οικοδομική φάση του ναού από την ήδη υπάρχουσα.

Η ανασκαφική έρευνα διήρκεσε συνολικά επτά μήνες (1997 – 1998) και για την διερεύνηση της αρχιτεκτονικής ιστορίας του ναού προγραμματίστηκαν μεγάλες και μικρές αρχαιολογικές τομές στον εξωτερικό περίγυρο του ναού, αλλά και στο εσωτερικό του έγιναν λεπτομερείς ανασκαφικές - στρωματογραφικές και αρχιτεκτονικές παρατηρήσεις, στο πλαίσιο των εργασιών αποκαταστάσεως του ναού στην αρχική οικοδομική μορφή του από την 5^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Σπάρτης.

ΣΩΤΗΡΗΣ ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ Ι. Μ. ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ ΠΑΤΜΟΥ

Η Ιερά Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου, το σημαντικότερο αυτό μνημείο της Πάτμου και γενικότερα του Αιγαίου Πελάγους, καταλαμβάνει την κορυφή λόφου που δεσπόζει πάνω από την Χώρα, την πρωτεύουσα του νησιού και έχει τη μορφή μεσαιωνικού κάστρου εξωτερικά. Η ίδρυσή της ανάγεται στον 11^ο αιώνα από τον Οσιο Χριστόδουλο του Λατρινό, σημαντική πνευματική μορφή και μεταρρυθμιστή του μοναχικού βίου. Οι αρχές της ιστορίας της μόνης είναι πλήρως τεκμηριωμένες από τις πηγές, αλλά από την εποχή αυτή έγιναν πολλές επεμβάσεις, τροποποιήσεις και επεκτάσεις ώσπου η μονή να πάρει την σημερινή της μορφή. Η έννοια της συνοχής και της διατήρησης του κελύφους και της μοναστικής κοινότητας επί 900 χρόνια αδιάσπαστης συνέχειας αξιολογεί το μοναστηριακό συγκρότημα της Πάτμου σε ένα από τα ελάχιστα σωζόμενα αρχιτεκτονικά σύνολα στον ελληνικό χώρο.

Η πλήρης οικοδομική ιστορία της μόνης δεν έχει γραφεί μέχρι σήμερα. Η πολυπλοκότητα του συμπλέγματος και το γεγονός ότι είναι σχεδόν πλήρως επιχρισμένο καθιστά δύσκολη την πλήρη γνώση των οικοδομικών φάσεων. Ωστόσο στην ανακοίνωση αυτή γίνεται προσπάθεια να τεθούν οι βάσεις για τη σύνταξη της ιστορίας αυτής ώστε στο μέλλον τα νέα κάθε φορά δεδομένα που ασφαλώς θα προκύπτουν από τοπικές να εγγράφονται στο πλαίσιο αυτό διαψεύδοντας ή επιβεβαιώνοντας τις υποθέσεις.

Στην Ι. Μ. Αγίου Ιωάννου Θεολόγου μπορούν να παρατηρηθούν οι παρακάτω βασικές οικοδομικές φάσεις:

11^{ος} αι, τέλη (1088-1092). Ίδρυση της μόνης από τον Οσιο Χριστόδουλο. Κατασκευή του πρώτου περιβόλου και της πρώτης φάσης του καθολικού και της Τράπεζας.

12^{ος} αι.. Κατασκευή του παρεκκλησίου της Παναγίας και του Οσίου Χριστοδούλου, του εσωνάρθηκα του καθολικού, της θολοδομίας της β' φάσης της Τράπεζας, του παρεκκλησίου του Τιμίου Προδρόμου και πιθανές συμπληρώσεις στα τείχη.

16^{ος} αι. Κατασκευή του νότιου τείχους, με τα προσκολλημένα σε αυτό κελιά καθώς και των πυργίσκων του.

17^{ος} αι. Κατασκευή των εξωτερικών αντηρίδων (σκάρες), του πύργου του Αγίου Βασιλείου και του σκευοφυλακείου, της Τζαφάρας και των τόξων της αυλής, του παρεκκλησίου του Σταυρού, καθώς και πολλών κελλιών.

19^{ος} αι. Κατασκευή του νοτίου τμήματος της ανατολικής πτέρυγας εκ βάθρων, του ηγουμενείου καθώς και της νεώτερης βιβλιοθήκης πάνω από τον νάρθηκα του καθολικού.

20^{ος} αι. Ανακατασκευή εκ βάθρων της δυτικής πτέρυγας όπου στεγάζεται η βιβλιοθήκη, το σκευοφυλάκειο – μουσείο και το αρχονταρίκι καθώς και του κωδωνοστασίου της εισόδου. Επισκευές στις απολήξεις των βορείων τειχών.

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ**ΤΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ Η ΠΙΘΑΝΗ ΚΑΘΟΛΟΣ ΤΟΥ ΚΕΡΚΥΡΑΙΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ
ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΦΟΥΡΝΑΡΗ ΣΤΗ ΚΥΠΡΟ**

Ο φημισμένος Κερκυραίος ζωγράφος, Εμμανουήλ Τζανφουρνάρης (1570-1631;), φαίνεται να εργάστηκε αρκετά στη Κύπρο. Μαθητής του Θωμά Μπαθά, κληρονόμησε τα ανθίβολα του δασκάλου του και όπως αναφέρεται στη διαθήκη, αυτά ήταν τόσο της ελληνικής όσο και της ιταλικής τεχνοτροπίας. Στην Κύπρο σώζονται τρία ενυπόγραφα έργα του Τζανφουρνάρη, δύο στη Λάρνακα και ένα στη Λευκωσία. Την υπογραφή του φέρουν η εικόνα του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου από τον ομώνυμο ναό στη Λάρνακα, του Αγίου Σάββα, που βρίσκεται στο Μέγαρο της Μητρόπολης Κιτίου και του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου που βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου στη Λευκωσία και η οποία προέρχεται από την εκκλησία της Παναγίας της Φανερωμένης.

Η απόδοση αρκετών ανυπόγραφων έργων στο ζωγράφο Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη – ακόμη και εικόνων, που σε παλαιότερες δημοσιεύσεις τους δεν έγινε αναφορά σε ζωγράφο – ενδεχομένως να ανατρέπει ορισμένες θεωρίες περί εισαγωγής εικόνων του στη Κύπρο αλλά και του σκηνικού γύρω από τον ίδιο τον καλλιτέχνη και προσώπων του περιβάλλοντος του. Η πιθανότητα να εργάστηκε ο ίδιος στην Κύπρο φαίνεται να είναι αρκετά ισχυρή.

ΑΙΜΙΛΙΑ ΓΕΡΟΥΛΑΝΟΥ

ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΚΟΣΜΗΜΑ

Από τα τέλη ήδη του 3^{ου} αιώνα, παρ' όλη την οικονομική δυσπραγία και την αντίδραση στην υπερβολική χρήση των κοσμημάτων του υστερορωμαϊκού συρμού, εμφανίζονται δείγματα που συντηρούν με συνέπεια την ισορροπία και την λεπτότητα της ελληνιστικής παράδοσης.

Η ίδρυση της Κωνσταντινούπολης και η συγκέντρωση εκεί του πλούτου και των καλλιτεχνών που συνέβαλαν στην προβολή του γοήτρου της νέας πρωτεύουσας έδωσαν ιδιαίτερη ώθηση και στη χρυσοχοΐα όπως μαρτυρούν απεικονίσεις και ευρήματα της εποχής, σκορπισμένα σε κάθε άκρη της αυτοκρατορίας.

Τα Ιουστινιάνεια κοσμήματα καθώς και τα ευρήματα των θησαυρών που βρέθηκαν στην Κύπρο, στη Μυτιλήνη, στην Αλεξάνδρεια, στη Ρώμη και μέχρι την Τύνιδα, δίνουν μια εικόνα ποικιλίας μορφών, συγγενών μεταξύ τους, με κοινές ελληνικές καταβολές, καθώς και νέων τεχνικών εφαρμογών, όπως λ. χ. η διάτρητη τεχνική. Κοινοί τύποι κοσμημάτων είναι τα περιδέραια με ένθετες ή κρεμαστές πέτρες, οι αλυσίδες με κρεμαστά δεμένα νομίσματα, ένα νέο είδος κοσμήματος που συνδέεται με την έννοια της αποθησαύρισης, βραχιόλια ταινιωτά, σπαστά, με ή χωρίς κυκλικό κλείσιμο, δακτυλίδια με λυροειδείς ράχες ή καλυκόμορφες υποδοχές, οι τοξωτές φίβουλες που συγκρατούσαν τους χιτώνες στους ώμους και απονέμονταν σε αξιωματούχους και τέλος τα διάφορα σκουλαρίκια με κρεμαστά στελέχη και πέτρες ή τα πολύ γνωστά μνηοειδή με παραστάσεις αντιμέτωπων παγωνιών.

Τα διακοσμητικά θέματα που ποικίλουν τα κοσμήματα αυτά, διάτρητα ή χαρακτά, αντλούνται και αυτά ως επί το πλείστον από την ελληνιστική παράδοση. Βλαστοί που με την πάροδο του χρόνου αποκτούν και χριστιανικούς συμβολισμούς όπως λ. χ. την έννοια του παραδείσου, ανθέμια, γεωμετρικά σχήματα και πουλιά. Σταυροί, μονογράμματα, αφιερωματικές ή παρακλητικές επιγραφές, είναι τα λίγα καθαρά χριστιανικά θέματα που ποικίλουν το διάκοσμο.

Κατά το τέλος του 7^{ου} αιώνα και σ' όλη τη διάρκεια του 8^{ου} παρατηρείται, όπως και σε άλλες μορφές τέχνης, μία κάμψη της παραγωγής και της δημιουργικότητας στη χρυσοχοΐα. Αντίθετα, από τον 9^ο αιώνα αρχίζει μια νέα περίοδος η οποία σηματοδοτείται κυρίως από τη χρήση του σμάλτου. Οι

περισσότερες σημαντικές δημιουργίες αυτής της εποχής είναι κυρίως προσανατολισμένες προς τη θρησκεία και την εξουσία. Εξαιρετικά δείγματα τέτοιου είδους κοσμημάτων είναι τα περικάρπια της Θεσσαλονίκης καθώς και τα στέμματα της Βουδαπέστης, δώρα βυζαντινών αυτοκρατόρων. Η τέχνη των κοσμημάτων ακολουθεί την πολυτέλεια και την τεχνική τελειότητα που εμφανίζεται και γενικότερα στη μικροτεχνία, στα ελεφαντοστά και σε εκκλησιαστικά σκεύη σαν αυτά του Αγίου Μάρκου της Βενετίας.

Παραστάσεις αυτοκρατόρων δίνουν το μέτρο του πλούτου και της καλαισθησίας που χαρακτηρίζουν τόσο τα ενδύματα όσο και τα κοσμήματα της εποχής. Δεν είναι λίγα τα κείμενα που μαρτυρούν με ιδιαίτερα γλαφυρές περιγραφές τον πλούτο και την πολυτέλεια της αυλής που χρησίμευε και ως διπλωματικό όπλο για τον εντυπωσιασμό και την επιβολή στους ξένους επισκέπτες και ηγεμόνες. Η λαμπρότητα των κοσμημάτων αυτών, όπως ήταν φυσικό, επηρέασε την χρυσοχοΐα και γειτονικών λαών. Στη Σερβία, τη Βουλγαρία και τη Ρωσία τοπικά πια εργαστήρια δανείζονται σχήματα και θέματα από την βυζαντινή τέχνη.

Στην κατάληψη το 1204 της Κωνσταντινούπολης από τους Λατίνους και ιδιαίτερα στις λεηλασίες που ακολούθησαν οφείλεται η καταστροφή και η εξαφάνιση του μοναδικού αυτού πλούτου, δείγματα μόνο του οποίου έχουν σωθεί κυρίως σε δυτικούς ναούς και συλλογές.

Η εποχή μετά την ανακατάληψη της Κωνσταντινούπολης το 1261 και η ανάρρηση στο θρόνο των Παλαιολόγων σηματοδοτεί την τελευταία αναλαμπή του Βυζαντίου. Σε αντίθεση ωστόσο με την μεγάλη τέχνη, η μικροτεχνία υφίσταται μια κάμψη γιατί και οι οικονομικές δυσχέρειες συνεχώς πολλαπλασιάζονται και τα πολύτιμα υλικά δεν είναι πια το ίδιο προσιτά. Μολονότι η παραγωγή των κοσμημάτων φαίνεται ιδιαίτερα περιορισμένη κατά την περίοδο αυτή διαδίδεται ευρύτατα η συρματερή τεχνική.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμα και μετά την κατάλυση του βυζαντινού κράτους το 1453 η τέχνη του κοσμήματος επιβιώνει και παράγονται δείγματα σε όλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας είτε απλά ως φυλακτά με τα ίδια πάντα χριστιανικά σύμβολα είτε πιο πολυτελή με ξένες συχνά επιρροές, δυτικές ή ανατολικές, κρατώντας ωστόσο αναλλοίωτες τις βυζαντινές τους καταβολές.

ΜΥΡΤΩ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ – ΔΙΑΜΑΝΤΩ ΡΗΓΑΚΟΥ

**ΑΓΝΩΣΤΟ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ
ΣΤΑ ΑΡΑΧΩΒΙΤΙΚΑ ΠΑΤΡΩΝ**

Σε σωστική ανασκαφή τριών όμορων οικοπέδων στη θέση Παλαιομονάστηρο στα Αραχωβίτικα Πατρών εντοπίστηκαν λείψανα εκτεταμένου συγκροτήματος με προφανή λουτρικό χαρακτήρα. Από τα μέχρι στιγμής ανασκαφικά δεδομένα το συγκρότημα παρουσιάζει δύο τουλάχιστον οικοδομικές φάσεις, από το β' μισό του 4ου αι. μ. Χ. έως τις αρχές του 6ου αι. μ. Χ., ενώ η καταστροφή του οφείλεται εμφανέστατα σε μεγάλης έντασης σεισμό, πιθανόν στον αναφερόμενο από τις ιστορικές πηγές σεισμό του 552 μ. Χ. που προκάλεσε μεγάλες καταστροφές στην περιοχή της Πάτρας.

Ο διάκοσμος του εσωτερικού είναι ιδιαίτερα πολυτελής. Κατά χώραν έχουν διατηρηθεί επιδαπέδια *opus sectile* με μεγάλη ποικιλία μαρμάρων και σχεδίων και ψηφιδωτά δάπεδα με διάφορα γεωμετρικά σχέδια, ενώ η εντοίχια διακόσμηση – ψηφιδωτά και ορθομαρμάρωση – έχει στο σύνολό της καταρρεύσει. Στην ανακοίνωση θα παρουσιασθούν τα τμήματα της ορθομαρμάρωσης που έχουν αποδοθεί με επιπεδόγλυφη τεχνική.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΓΙΑΓΚΑΚΗ

ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΚΕΡΑΜΙΚΗ ΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΝΑΣ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ:

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟΥΣ ΚΡΗΤΙΚΟΥΣ ΑΜΦΟΡΕΙΣ

Μετά την πρώτη αναγνώριση, πριν από λίγες μόνον δεκαετίες, ορισμένων τύπων αμφορέων, για τους οποίους προτάθηκε μία κρητική προέλευση, το ενδιαφέρον αρκετών μελετητών της κεραμικής της ρωμαϊκής και της πρωτοβυζαντινής περιόδου επικεντρώθηκε σε αυτή την κατηγορία αγγείων. Οι έρευνες στο νησί εντόπισαν σημαντικό αριθμό εργαστηρίων παραγωγής κρητικών αμφορέων της ρωμαϊκής κυρίως περιόδου. Επιπλέον, οι μελέτες των Α. Μαραγκού-Lerat, P. Rendini και πιο πρόσφατα των I. Romeo και E.C. Portale ανέδειξαν πολλούς βασικούς τύπους κρητικών αμφορέων (τύποι ARC1-ARC4, MRC1-MRC3, TRC1-TRC11), παρουσιάζοντας το εύρος αυτής της παραγωγής τόσο στη διάρκεια της ρωμαϊκής όσο και στη διάρκεια της πρωτοβυζαντινής περιόδου. Οι κρητικοί αμφορείς εκτός του ότι απαντώνται σε μεγάλη ποσότητα σε πολλές περιοχές του νησιού, γνώρισαν, κυρίως κατά τη ρωμαϊκή περίοδο, μεγάλη διάδοση σε πολλές περιοχές της Μεσογείου.

Οι κρητικοί αμφορείς αποτελούν σημαντικό μέρος της παλαιοχριστιανικής κεραμικής που ήλθε στο φως κατά τη διάρκεια της πανεπιστημιακής ανασκαφής στους τομείς I και II της αρχαίας Ελεύθερνας στην Κρήτη. Η μελέτη τους παρέχει νέες πληροφορίες τόσο σχετικά με την τυπολογία τους, όσο και με την προέλευση ορισμένων από αυτούς.

Ειδικότερα, ανάμεσα στο μεγάλο αριθμό ήδη γνωστών τύπων κρητικών αμφορέων που προέρχονται κυρίως από ανασκαφικά στρώματα του 4ου και του 7ου αιώνα μ.Χ. περιλαμβάνονται μερικοί αμφορείς που παρουσιάζουν κοινά, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα. Λόγω της γενικής τους μορφολογίας αντιστοιχούν σε κάποιον ήδη γνωστό τύπο, όπως λ.χ. στον τύπο MRC2, εξαιτίας όμως των διαστάσεών τους, ορισμένων μορφολογικών και κατασκευαστικών χαρακτηριστικών τους, καθώς και του πηλού τους διαφοροποιούνται από τους πρώτους. Ανήκουν πιθανότατα σε παραγωγές διαφορετικών εργαστηρίων.

Επιπλέον, τα ανασκαφικά δεδομένα επιτρέπουν τη διευκρίνιση του χρονικού πλαισίου παραγωγής ορισμένων τύπων αμφορέων. Τέλος, εκτός των ήδη γνωστών τύπων η μελέτη των αμφορέων της Ελεύθερνας προσθέτει ορισμένους νέους τύπους, που απαντώνται τόσο σε

στρώματα του 4ου και του 7ου αιώνα του τομέα Ι, όσο και σε στρώματα του τέλους του 7ου και του 8ου αιώνα του τομέα ΙΙ. Πέρα από τους, από μορφολογικής άποψης, καθαρά κρητικούς τύπους αμφορέων ιδιαίτερη μνεία αξίζει να γίνει σε τύπους που αποτελούν εγχώριες απομιμήσεις των ευρέως διαδεδομένων υστερορωμαϊκών τύπων 1 (*LRA 1*) και 2 (*LRA 2*).

Εκτός των παραπάνω στοιχείων, βάσει των μακροσκοπικών χαρακτηριστικών των πηλών των αμφορέων και των αποτελεσμάτων των χημικών αναλύσεων που έγιναν σε επιλεγμένα δείγματα, ο μεγαλύτερος αριθμός τους φαίνεται πως είναι κατασκευασμένος από τον ίδιο πηλό, γεγονός που συνηγορεί υπέρ της προέλευσής τους από ένα κοινό κέντρο παραγωγής ευρισκόμενο πιθανόν στην Ελεύθερνα ή την ευρύτερη περιοχή Μυλοποτάμου.

Συμπερασματικά, η μελέτη των κρητικών αμφορέων της Ελεύθερνας: α) εμπλουτίζει με νέους τύπους την ήδη περίπλοκη τυπολογία τους, β) διασαφηνίζει το χρονικό πλαίσιο παραγωγής ορισμένων από αυτούς, γ) απομονώνει ομάδες αμφορέων που, ενώ ανήκουν σε έναν ευρύτερα γνωστό τύπο, έχουν, εντούτοις, τα δικά τους κοινά χαρακτηριστικά και δ) παρέχει πληροφορίες για την ύπαρξη ενός ακόμα κέντρου παραγωγής αυτών των αμφορέων, εκτός των ήδη γνωστών, που πιθανώς λειτουργούσε καθ' όλη τη διάρκεια της παλαιοχριστιανικής περιόδου.

ΣΤΑΥΡΟΣ ΓΟΥΛΟΥΔΗΣ

ΕΚΦΡΑΣΗ ΛΟΥΤΡΟΥ ΤΟΥ ΛΕΟΝΤΟΣ ΧΟΙΡΟΣΦΑΚΤΗ:
ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΕΝΟΣ ΚΟΣΜΙΚΟΥ ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΥ ΣΥΝΟΛΟΥ

Η αισθαντική 'έκφραση' του Λέοντα Χοιροσφάκτη «Εις το λοετρόν...Λέοντος» έδωσε αφορμή στον P. Magdalino [«The Bath of Leo the Wise...», *DOP*, 42 (1988), 97-118], να την προσάψει στο ανακτορικό λουτρό του Οικονομίου, «**τό πλησιάζον εις τό τζυκανιστήριον**» (Πάτρια, I, 60, Th. Preger, 2, 145) προσδιορίζοντας το εικονογραφικό του πρόγραμμα αρχάς 10ου αι.. Ο C. Mango [«The Palace of Marina...», *Ευφρόσυνον*, 1, 321-330], χρονολογεί το λουτρό και το εν γένει καλλιτεχνικό του σύνολο με τα αρχαία έργα τέχνης περί το 420/21' στην περίοδο του γάμου του Θεοδοσίου Β' και της Αθηναΐδας.

Το κείμενο (100 στίχοι) του Χοιροσφάκτη δημιουργεί νέο προβληματισμό. Τα 22 τετράστιχα με ακροστιχίδα (Α-Ψ) αποτείνονται στις αισθήσεις, κυρίως όραση, ακοή και αφή. Τα 6 δίστιχα των επωδών αποτελούν σχόλια που υποδηλώνουν μία υπέρβαση των αισθήσεων, δηλαδή την σύλληψη της καλλιτεχνικής αξίας του λουτρού και του ποιήματος, όπως και του νερού ως πηγής ανανέωσης και ζωής, συμβόλου του λόγου και της σοφίας.

Τα τετράστιχα συγκροτούν 8 εικόνες, ένας αριθμός που σημαίνει την αναγέννηση. Ο ποιητής ως ξεναγός προσφέρει την μύηση (β' πρόσωπο) σε ακροατή:

- 1) *Είσοδος* [1-8]: 'μέλος' και χορός για το 'δαιδαλικό' έργο του Λέοντα.
- 2) *Γενική εξωτερική εικόνα* (9-12): οι πολίτες έχουν την 'θέα' του λουτρού.
- 3) *1^ο οπτικό σύνολο* [13-16]: ο θόλος του λουτρού (δόμος ως πόλος) (13-14) σε μορφή ακρόβλαστου γύρω 'λάϊγγες μετ' αγαλμάτων' (15-16): *αγάλματα*.
- 4) *2^ο οπτικό σύνολο* [19-26]: 'επί τας πύλας' (19) στον 'μακρό πρόδρομο' (20) 'σφαγές' των 'ζαθέων γερόντων' (23-26): 'γλυφική τέχνη', *ανάγλυφα*.
- 5) *3^ο οπτικό σύνολο* [27-58] 'θολοκογχόχρυσον έργον' στους 'υποστούους διαύλους'. 'Θέαι': -1^η στην 'πρόκογχο': 'Γεούχος' και Βασίλισσα' (33-36). -2^η: 'ποταμοί' (45-47) -3^η: 'άγρη νεπόδων' (51) και 'τράπεζα επί νήσον εκάστην' (53-54). -4^η: κόρες με 'πηγόρειθρα κάλλη' (55-58): *έργα ζωγραφικής (ψηφιδωτά)*.
- 6) *4^ο οπτικό-ακουστικό σύνολο* [59-80]: 'μέλος οργάνων': -1^ο: οι πύλες ανοίγουν με 'άσμα' (59-62). -2^ο: 'όρνις' τραγουδά στα πόδια του 'Δεσπότου' (63-66). -3^ο: ζώα: δράκων, λέων, γέρανος (73-76). -4^ο: δένδρο-'όρπηξ' και 'γένη λυρώδη' (πουλιά) (77-80) (οριζόντιο επίπεδο); *μηχανικά αυτόματα*.
- 7) *Γενική εσωτερική εικόνα* [81-90]: -στο κέντρο: θερμά ύδατα στο οκτάκογχο (81-84). -'Φοβερόν θέαμα': γρύπας φυσάει φωτιά (87-90) (κατακόρυφος άξων).
- 8) *Έξοδος* [91-98]: οι λουόμενοι αποκτούν ψυχοσωματική υγεία και ανανέωση.

Τα εικονογραφικά πρόγραμμα περιέχει τα εξής θέματα: 1. Αυλή: *αγάλματα* (χωρίς ενιαίο θέμα) 2. *Frigidarium: Γιγαντομαχία*, 3. *Tepidarium: ζεύγη α): Γεούχος - Βασίλισσα, β) ποταμοί - πηγές, γ) αλιεία νεπόδων - συννεσίαση*. 4. *Caldarium: α) όρνις και Δεσπότης, β) χρυσό δένδρο με πουλιά και 3 ζώα, γ) γρύπας*.

Το οκταγωνικό λουτρό του Οικονομίου έχοντας 7 ‘εnthήκες’ (=πλανήτες) και 12 ‘στοές’ (=12 Ζώδια) (Πάτρια, I, 60), συμβόλιζε τον κόσμο που περιέχει την πηγή της ζωής. Ανάλογη κοσμική ερμηνεία επιδέχεται το πρόγραμμα της έκφρασης του Χοιροσφάκτη, αποτελώντας αντανάκλαση τελετών εγκαινίων πόλεων - δημοσίων κτιρίων ή ιδρυτικών μύθων που ανακαλούν τελετές, σχετικές με: α) τελετουργικά δρώμενα: αγώνα κατά δυνάμεων του χάους, άναμμα του φωτός, ιερό γάμο, γέννηση ‘παιδός’ ή μιας γενιάς, θυσία, συνεστίαση. β) τον συντονισμό μέσω του άξονα του κόσμου προς τον μεταφυσικό κόσμο των ψυχών - προγόνων που μένουν στο δένδρο της ζωής, μήτρα της φυλής ή της ανθρωπότητας. Η ίδρυση της Κων/πόλεως π.χ. σχετίζεται με ανάλογα έθιμα, όπως τέλεση σε ταφική γιορτή κοκ.

Το ίδια στοιχεία διαπιστώνονται στο πρόγραμμα του συγκεκριμένου λουτρού. Ο αγώνας ορίζεται με την Γιγαντομαχία. Ο *ιερός γάμος* του ‘γεούχου’ και κυρίαρχου της ζωής του κόσμου, πιθανόν του Δία, με την Βασίλισσα, την Ήρα ή ίσως την Χθονία, στην οποία χάρισε έναν πέπλο κεντημένο με την στεριά και τη θάλασσα (Φερεκύδης), κατέληξε στην δημιουργία των ανθρώπων. Η 4^η γενιά - αποκλειστική δημιουργία του Δία - ήταν οι Ήρωες, οι οποίοι ως το δικαιότερο και πιο εφευρετικό γένος κληρονόμησαν την αιώνια ζωή στα νησιά των Μακάρων, ζώντας σε διαρκή *ευωχία* και *συνεστίαση* (Ησίοδος, Έργα και Ημέραι, 156-173). Στην κεντρική αίθουσα βρισκόταν το χρυσό δένδρο της ζωής με τα πουλιά-ψυχές και τα 3 ζώα φύλακες, όπως και τον γρύπα, ενταγμένα κάτω από τον θόλο-ουρανό, όλα σε επαφή με μια ‘οκτάκοχη’ δεξαμενή, σύμβολο του Ωκεανού (81-84).

Η νέα θεώρηση του προγράμματος πιθανόν προσδιορίζει τους πρώτους θαμώνες του λουτρού. Ευρισκόμενο κοντά στο Οικονόμιο της Νέας, η οποία κατέλαβε την θέση του παλαιού τζυκανιστηρίου [Συνεχιστές, Θεοφάνους, III.144, V.328], ίδρυμα του Θεοδοσίου Β’ (Πάτρια, III, 29, Th. Preger, 2, 225), μπορεί να ήταν προς εξυπηρέτηση των αθλητών του τζυκανίου, μελών της αριστοκρατίας της πρωτεύουσας. Ο P. Magdalino, εντοπίζει σχέση του λουτρού του Οικονομίου, αποδιδόμενο στον Κωνσταντίνο, με το λουτρό Κωνσταντιναιά ή Θεοδοσιαναιά, το οποίο εγκαινιάστηκε από τον Θεοδόσιο στις 3 Οκτ. 427 (Πασχάλιο Χρονικό, I, 580-581), παραμονές της γιορτής εξόδου των ψυχών *Mundus Patet* (5 Οκτ.) ήταν άλλο το ομόηχο ‘Κωνσταντιναιά’ στην περιοχή των Αγίων Αποστόλων. Οι Παραστάσεις (73, 85) και τα Πάτρια (II, 85, Th. Preger, τ. 1, 67, 71-72, τ. 2, 195), καταγράφουν δύο αγάλματα του Περσέα και της Ανδρομέδας στις Κωνσταντιναιά, τα οποία «*έστησαν πλησίον τοῦ τζυκανιστηρίου*».

Μέσω της έκφρασης το λουτρό λειτουργεί ως χώρος όπου ο πρωτογονισμός, ο ερωτισμός και η άμεση επαφή με την φύση συνυπάρχουν με την πνευματική δημιουργία και τέχνη: αρχιτεκτονική, αστρονομία, ρητορική, μουσική, χορός, γλυπτική, ζωγραφική, μηχανικές τέχνες. Έτσι ανταποκρίνεται σε μια ‘*nova progenies*’ της πρωτεύουσας, η οποία με επικεφαλής τον Θεοδόσιο και την Αθηναΐδα (421 κ.ε.), ταυτόχρονα με την ίδρυση του Πανδιδασκτηρίου (425), διεκδικούσε τον δικό της ορίζοντα καλλιεργώντας μια πιο ισορροπημένη σχέση με τον αρχέτυπο ελληνικό κόσμο από ό,τι συνέβαινε στην προηγούμενη περίοδο.

ΜΑΝΟΛΙΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ

ΔΥΟ ΟΡΑΡΙΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ: ΕΞΕΤΑΣΗ ΥΛΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ, ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.

Τα δύο αυτά αντικείμενα του ΒΧΜ έχουν χρονολογηθεί τον 14^ο-15^ο αιώνα.

Είναι φτιαγμένα με μεταξωτές κλωστές και μεταλλικά νήματα μορφής σύρματος πάνω σε κόκκινο μεταξωτό ύφασμα και έχουν υποστεί μεγάλη φθορά και επεμβάσεις. Σώζονται ίχνη του μεταξωτού υφάσματος σε ελάχιστα σημεία.

Η 'σάρκα' είναι κεντημένη με μεταξωτές κλωστές από τις οποίες διακρίνονται υπολείμματα μέσα στις τρύπες της βελονιάς στην κύρια όψη των αντικειμένων.

Στα σημεία που το μεταλλικό νήμα λείπει διακρίνονται τα κορδόνια.

Στην πίσω όψη είτε υπάρχουν δύο φόδρες ή σώζονται πολύ μικρά κομμάτια της παλαιότερης φόδρας στα εσωτερικά άκρα του αντικειμένου. Κάτω από τη φόδρα υπάρχουν υπολείμματα χαρτιού από το 'κάρφωμα' των μεταλλικών νημάτων και έχουν διατηρηθεί ζωηρά τα χρώματα στα υπολείμματα των μεταξωτών κλωστών.

Στο πάνω μέρος του ενός από τα δύο αντικείμενα έχουν προστεθεί μικρά κομμάτια από τρίτο για να του δώσουν την επιθυμητή μορφή.

Η παρατήρηση με στερεοσκοπικό μικροσκόπιο της τεχνικής κατασκευής, των υλικών, των μεθόδων επέμβασης μας δείχνουν ποια υλικά είναι παλαιότερα και ποια μεταγενέστερα, τον βαθμό και το είδος φθοράς και ρύπων που υπάρχουν, την κατεύθυνση, τη μέθοδο και τις τεχνικές που χρησιμοποίησε ο τεχνίτης και πολλών ειδών άλλα στοιχεία.

Οι αναλύσεις των βαφών και της ποιοτικής και ποσοτικής σύστασης των κραμάτων των μεταλλικών νημάτων μας δίνουν πληροφορίες για τα υλικά που έχουν χρησιμοποιηθεί και επομένως ήταν διαθέσιμα στο συγκεκριμένο εργαστήριο, σε κάποια συγκεκριμένη περιοχή και χρονική περίοδο.

Με αυτό τον τρόπο προχωρώντας σε αναλύσεις αντικειμένων της ίδιας περίπτωσης και προέλευσης και συγκρίνοντας τα αποτελέσματα μπορούμε να συγκεντρώσουμε και να οργανώσουμε πληροφορίες σχετικά με εργαστήρια, τεχνίτες, μεθόδους κατασκευής, υφάσματα και κλωστές και προέλευση αυτών, κράματα και ποσότητα μετάλλων. Αυτές όπως και άλλες χρήσιμες πληροφορίες θα επιτρέψουν να δημιουργηθεί μία βάση δεδομένων η οποία θα εμπλουτίζεται με νέα στοιχεία.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ Π. ΔΕΛΛΑΠΟΡΤΑ

«ΑΜΠΠΑ ΚΑΙ ΒΡΑΚΕΣ, ΓΑΜΠΙΑΣ ΚΑΙ ΦΙΝΟ ΡΑΣΟ»

**[Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΣ ΤΟΥ ΚΛΗΡΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ
ΛΑΙΚΩΝ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
ΤΗΣ ΖΑΚΥΝΘΟΥ]**

Πλουσιώτατο υλικό για την μελέτη της ενδυμασίας που έφερε ο κλήρος και οι λαϊκοί προσφέρουν οι πίνακες της Επτανησιακής Σχολής.

Οι ενδυμασίες των λαϊκών διακρίνουν τις τρεις κοινωνικές τάξεις, που συνέθεταν τον πληθυσμό των Ιονίων νήσων, από την Ενετοκρατία μέχρι το τέλος της Ιονίου Πολιτείας, ενώ οι κληρικοί απελάμβαναν ειδικά προνόμια στο να φέρουν το ορθόδοξο σχήμα και τα δηλωτικά του βαθμού τους.

Στην παρούσα ανακοίνωση επιχειρείται η συνοπτική παρουσίαση της εξέλιξης της ενδυμασίας τόσο του κλήρου όσο και των λαϊκών, όπως αυτοί απεικονίζονται στους πίνακες των λιτανειών από την Ζάκυνθο.

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗ

ΤΟ ΤΕΜΠΛΟ ΤΗΣ ΜΕΣΣΗΝΙΑΚΗΣ ΣΑΜΑΡΙΝΑΣ

“Ένα από τὰ πιὸ γνωστὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πελοποννήσου, γνωστὸ ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ABEL BLOUET (1831), εἶναι ἡ Σαμαρίνα τῆς Μεσσηνίας, ἀφιερωμένη στὴν Ζωοδόχο Πηγὴ. Ὁ ναὸς σὰν κτίσμα, οἱ τοιχογραφίες του καὶ τὰ σωζόμενα τμήματα τοῦ μαρμάρινου τέμπλου του, χρονολογικὰ τοποθετοῦνται στὸν ΙΒ΄ αἰῶνα. Τὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ, μόνον πολὺ πρόσφατα ἀπασχόλησε οὐσιαστικὰ τοὺς ἀρχαιολόγους, ὀρθότατα δὲ σχετίζεται μὲ ἐκεῖνο τῆς Ἀγίας Σοφίας τοῦ Μυστρα (σὲ δευτέρῃ χρήσῃ), ἀλλὰ καὶ τὰ προσκυνητάρια προθέσεως καὶ διακονικοῦ ἐπὶ τὴν Μητρόπολη (Ἅγιον Δημήτριον) τοῦ Μυστρα.

Γιὰ τὰ σωζόμενα τμήματα τοῦ μαρμάρινου τέμπλου πιστεύεται ὅτι κατασκευάστηκαν ἐξ ὑπαρχῆς γιὰ τὸν ναὸ τῆς Σαμαρίνας, ἀλλὰ ἡ ἐπισταμένη καὶ προσεκτικὴ ἐξέτασή του πείθουν ὅτι προέρχεται ἀπὸ προγενέστερο μνημεῖο. Αὐτὸ γιὰτί: α) Τὰ τρία τμήματα ποὺ ἀντιστοιχοῦν ἐπὶ τὴν πρόθεση, τὸ κυρίως βῆμα καὶ τὸ διακονικόν, ἔχουν μῆκος μεγαλύτερον ἀπὸ τὴν μεταξὺ τῶν πεσσῶν καὶ τῶν πεσσῶν καὶ τοίχων ἀποστάσεις, β) Οἱ βάσεις τῶν προσκυνηταρίων δὲν συνδέονται ὀργανικὰ μὲ τὰ κλιμακώδη τμήματα τοῦ τέμπλου, ἄν καὶ μὲ δεξιότεχνία λαξευμένα, ὥστε νὰ συναρμοσθοῦν κατὰ τὸν καλύτερον δυνατὸν τρόπον.

Οἱ δύο ἀντιποῖ γρύπες ποὺ βρίσκονται ἐπὶ τὸ κέντρο τοῦ μεσαίου τμήματος τοῦ τέμπλου, καὶ τῶν ὁποίων τὰ κεφάλια ἔχουν σχεδιασθῆ μὲ διαφορετικὸν τρόπον, δίδουν τὴν ἐντύπωση ἀρσενικοῦ καὶ θηλυκοῦ γρύπα, ἐνῶ ἡ ἀνάμεσά τους μικρότερη μορφή μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ γρύπας μικρῆς.

Ἡ πρὸ ἐλευση τοῦ τέμπλου τῆς Σαμαρίνας, ἀλλὰ καὶ τῆς Ἀγίας Σοφίας τοῦ Μυστρα, εἶναι θέμα περαιτέρω ἔρευνας. Ἴσως ὁ ναὸς ἐπὶ τὸν ὁποῖον βρισκοῦνταν τὸ τέμπλο τῆς Σαμαρίνας κατεστράφη ἀπὸ σεισμόν, καὶ τὸ ἐπιστύλιον ἔπεσε μὲ τὸ ἐμπρόσθιον τμήμα του ἐπὶ τὸ ἔδαφος. Γιὰ αὐτὸ τὰ διάτρητα κομβία καὶ τὰ κεφάλια τῶν δύο

σχεδόν όλόγλυφων ζώων είναι σπασμένα (σήμερα χαμένα). Σπασμένα είναι και τὰ διάτρητα κομβία πού ὑπάρχουν στή πλάγια τμήματα τοῦ τέμπλου. Σημειωτέον ὅτι τό ἐπιστύλιο τοῦ τέμπλου πού ἀντιστοιχεῖ στήν πρόθεση εἶναι σπασμένο, μέ τὰ δύο τμήματά του ἐκ νέου προσαρμοσμένα (ἴσως ὄχι πολύ καλά), πράγμα πού προφανῶς ὁφείλεται σέ πτώση· ὅ ἐν πρόκειται δηλαδή γιά διαιμήκη ρωγμή πού προκάλεσε ἰσχυρός σεισμός.

ΝΙΚΟΣ ΔΙΟΝΥΣΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΟΡΤΡΕΤΑ ΓΕΩΡΓΙΑΝΩΝ ΚΤΗΤΟΡΩΝ ΣΤΗΝ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΦΙΛΟΘΕΟΥ

“Πολυχρόνιον ποιήσαι Κύριος ὁ Θεός τὸν εὐσεβέστατον καὶ κραταῖον βασιλέα ἡμῶν, Λέοντα, σὺν γυναιξὶ καὶ υἱοῖς αὐτοῦ εἰς πολλὰ ἔτη”: με το σημείωμα αυτό, που διαβάζουμε σε χειρόγραφο της αγιορειτικής μονῆς Φιλοθέου (αρ. 124, φ. 340ν), χρονολογημένο γύρω στα 1563, ο μοναχός Βαρλαάμ εύχεται τη μακροζωία του νέου και επιφανούς κτήτορα του μοναστηριού. Ο κτήτορας αυτός δεν είναι άλλος από τον φιλέλληνα ηγεμόνα Λέοντα (1520-1574), βασιλιά του Καχετίου, περιοχῆς της ανατολικῆς Γεωργίας, με την οικονομική ενίσχυση του οποίου ανακαινίστηκε το 16ο αἰώνα η τράπεζα καθώς και άλλα κτίρια της μονῆς Φιλοθέου. Τη συμβολή του μαρτυροῦν μια επιγραφή του 1542, χαραγμένη σε μαρμαρίνη πλάκα και εντοιχισμένη σήμερα στην εἴσοδο του μοναστηριού, και κυρίως η κτητορική παράσταση στην τράπεζα.

Κάτω από τη ζώνη με τις σκηνές του Ακαθίστου, στον ανατολικό τοίχο της τράπεζας, ο Λέοντας εικονίζεται κρατώντας από κοινού με το γιο του και συμβασιλέα Αλέξανδρο το πρόπλασμα του μοναστηριού. Οι δύο κτήτορες στρέφονται ελαφρά προς το κέντρο της σύνθεσης, απευθυνόμενοι προς την δεόμενη Παναγία με το Χριστό στο στήθος, που εμφανίζεται στην κορυφή της παράστασης, μέσα από ακτινωτό σημείο του έναστρου ουρανού. Η διάταξη των μορφών ακολουθεῖ γνωστό σχῆμα της βυζαντινῆς εικονογραφικῆς παράδοσης με πολλαπλό συμβολισμό, κατάλληλο να δηλώσει τον κοινό κτητορικό ρόλο, τη νομιμότητα στη διαδοχή του θρόνου, καθώς και την ουράνια προέλευση της εξουσίας μέσω της ευλογίας του αγίου προστάτη.

Πατέρας και γιος φοροῦν μακρὸ εσωτερικὸ ἔνδυμα ζωσμένο στη μέση και από πάνω καφτάνι, και τα δύο πλούσια διακοσμημένα με ανθέμια. Στο κεφάλι, όπου απουσιάζει το φωτοστέφανο, φέρουν χρυσή κορώνα με τριγωνικές κρινόσχημες απολήξεις. Δυστυχώς η οξειδωση της τοιχογραφίας εξαιτίας της μεγάλης πυρκαγιάς του 1871, όταν καταστράφηκε το μεγαλύτερο τμήμα της μονῆς, εμποδίζει την προσέγγιση της τεχνοτροπίας των πορτρέτων. Μεγάλη φθορά παρατηρεῖται κυρίως στο πρόσωπο του Αλέξανδρου, γύρω από το οποίο μπορεί κανείς να διακρίνει ἴχνη καστανού χρώματος που χρησιμοποιήθηκε στην απόδοση της κόμης και της γενειάδας. Σε καλύτερη κατάσταση σώζεται η μορφή του Λέοντα, ενός αρκετά ηλικιωμένου άνδρα με σοβαρή έκφραση και πρόσωπο με κανονικά χαρακτηριστικά, που πλαισιώνεται από κοντή λευκή κόμη και λευκή γενειάδα.

Η ἴδια παράσταση φιλοξενεῖ επίσης την κτητορική επιγραφή της τράπεζας, γραμμένη σε τέσσερις σειρές κάτω από το πρόπλασμα του μοναστηριού. Μας πληροφορεῖ ότι το ἔτος · ζ μ η (1539/1540) ανακαινίστηκε το παρὸν προσκήριον της σεβάσμιας και βασιλικῆς μονῆς του Φιλοθέου από τον ευσεβέστατο βασιλιά του

Καχετίου, Λέοντα, και το γιο του Αλέξανδρο για ψυχική τους σωτηρία. Δύο ξεχωριστές επιγραφές συνοδεύουν τους δωρητές αναφέροντας το όνομα και τον ηγεμονικό τους τίτλο.

Για το Λέοντα γνωρίζουμε ότι ανέλαβε την εξουσία σε νεαρή ηλικία, το 1520, όταν κατάφερε να εξουδετερώσει τον βασικό αντίπαλο και δολοφόνο του πατέρα του, βασιλιά του Κάρτλι Δαβίδ Ι' (1505-1525). Γύρω στα 1529 παντρεύτηκε με την Τινάτιν, με την οποία απέκτησε τουλάχιστον τέσσερις γιούς, τον Γεώργιο, τον Ιεσσαί, τον Αλέξανδρο και τον Ελμίρζα. Ο Γεώργιος σκοτώθηκε στο πεδίο της μάχης το 1561, ενώ ο Ιεσσαί στάλθηκε ως όμηρος στον Σάχη της Περσίας. Έτσι διάδοχος του θρόνου του Καχετίου ορίστηκε ο τρίτος γιος, ο Αλέξανδρος, που βασιλεύσε μετά το θάνατο του πατέρα του, από το 1574 έως το 1605. Είναι γνωστό επίσης ότι ο Λέοντας χώρισε από την Τινάτιν το 1552, αναλαμβάνοντας εκείνος την ανατροφή των παιδιών. Η πρώην γυναίκα του αποτραβήχτηκε στη μονή της Nona Shouamta, που η ίδια ίδρυσε με χρήματα από την προίκα της, όπου και έζησε ως μοναχή μέχρι το θάνατό της το 1591.

Στην παρούσα ανακοίνωση επιχειρείται εκτός των άλλων μια σύντομη παρουσίαση των σωζόμενων πορτρέτων του Λέοντα στο Καχέτι, όπως τα έχει μελετήσει η Marina Vachnadje. Διαπιστώνονται μερικές εικονογραφικές διαφορές σε σχέση με την παράσταση της Φιλοθέου, ικανές να φωτίσουν την ιδιαιτερότητα της παρουσίας του Γεωργιανού ηγεμόνα στο Άγιον Όρος. Φαίνεται έτσι καθαρά η ευκολία με την οποία ο Λέοντας χειρίζεται στη χώρα του εκείνα τα στοιχεία, βαθιά ριζωμένα στη βυζαντινή παράδοση (φωτοστέφανο, δικέφαλος αετός, η ιδέα του ηγεμόνα ως *Νέου Κωνσταντίνου*), που του επιτρέπουν να υιοθετήσει για τον εαυτό του την εικόνα του ιδεώδους χριστιανού βασιλιά και νόμιμου διαδόχου των επιφανών ηγεμόνων του παρελθόντος. Αντίθετα στη μονή Φιλοθέου παρουσιάζεται πιο συγκρατημένος, δίνοντας μεγαλύτερη σημασία στην προβολή του ίδιου και του διαδόχου του ως σύγχρονων ορθόδοξων ηγεμόνων (απουσία φωτοστέφανου, κορώνα με απολήξεις σε μορφή κρινάνθεμου), τονίζοντας συγχρόνως τη χριστιανική ηθική της εξουσίας τους.

Τέλος, λαμβάνοντας υπόψη τις χρονολογίες που αποτελούν σταθμούς στην ηγεμονία και προσωπική ζωή του Λέοντα, αλλά και τη χρονολόγηση των πορτρέτων του στη Γεωργία, επισημαίνεται μία χρονική ανακολουθία ανάμεσα στο έτος που αναγράφεται στην κτητορική επιγραφή της αγιορειτικής παράστασης (1539/1540) και την ηλικία στην οποία απεικονίζονται οι δύο ηγεμόνες στην ίδια παράσταση. Δεν δικαιολογείται δηλαδή, τουλάχιστον με βάση τα διαθέσιμα στοιχεία, ούτε η προχωρημένη ηλικία του Γεωργιανού βασιλιά, ούτε η ώριμη παρουσία του Αλέξανδρου, αλλά ούτε και το γεγονός της απεικόνισης του τελευταίου ως συμβασιλέα, τη στιγμή που γνωρίζουμε ότι η διάκριση αυτή του δόθηκε μετά το θάνατο του μεγαλύτερου αδελφού του Γεώργιου, το 1561. Θα ήταν λοιπόν λογικό να υποθέσουμε ότι η χρονολογία 1539/1540 αφορά μόνο στην ανακαίνιση του κτιρίου της τράπεζας – κάτι που εξάλλου τονίζεται στην ίδια την επιγραφή – και όχι αυτονομία και στην τοιχογράφηση του, που πρέπει να τοποθετηθεί αρκετά αργότερα, μεταξύ του 1561 και 1574. Ίσως πίσω από αυτό να κρύβεται η επιθυμία του Λέοντα να συνδέσει εκ των υστέρων με τα σημαντικά οικοδομικά του έργα στη μονή και το όνομα του γιού και διαδόχου του στο θρόνο, Αλέξανδρου.

ΜΑΡΙΑ ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ

Ο ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΙΟΝΑ ΣΕ ΕΡΓΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η λειτουργία του κίονα ως χριστολογικού συμβόλου έχει ως επί το πλείστον μελετηθεί στη μεσαιωνική και αναγεννησιακή τέχνη της Δύσης, ενώ παλαιότερα είχε υποθεθεί ότι η παρουσία του σε βυζαντινές παραστάσεις του Ευαγγελισμού της παλαιολόγιας περιόδου οφείλεται σε δυτικές επιδράσεις. Στην παρούσα ανακοίνωση γίνεται αναφορά σε τρία έργα από την πρωτοβυζαντινή, μεσοβυζαντινή και υστεροβυζαντινή περίοδο, τα οποία μαρτυρούν τη χρήση αυτού του συμβόλου στη βυζαντινή καλλιτεχνική παραγωγή ανεξάρτητα από δυτικές επιρροές. Η παρουσία του κίονα στα έργα αυτά μπορεί να συνδεθεί με διάφορα πατερικά κείμενα της Ανατολικής Εκκλησίας, τα οποία ερμηνεύουν τη στήλη που ο Ιακώβ έχρισε με έλαιο (*Γένεσις* 28:18), τον στύλο πυρός που τις νύχτες φώτιζε τον δρόμο των Εβραίων προς τη γη της επαγγελίας (*Εξοδος* 13:21-22), τον στύλο νεφέλης που δήλωνε την εμφάνιση του Θεού σε διάφορες σημαντικές στιγμές της ίδιας πορείας (*Εξοδος* 19:9, 33:9-11, *Αριθμοί* 12:5) και τον «στύλο και έδραϊώμα τῆς ἀληθείας» που αναφέρει ο απόστολος Παύλος (*Α΄ Προς Τιμόθεον* 3:15) ως σύμβολο του Χριστού.

Στο ψηφιδωτό που κοσμεί την αψίδα του καθολικού της Μονής Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, ένας κίονας εικονίζεται ανάμεσα στους δύο λοβούς του παραθύρου που ανοίγεται στο μέτωπο της αψίδας. Η παρουσία του σε μία θέση όπου συνήθως χρησιμοποιούνται ανάγλυφοι αμφικιονίσκοι, προκρίθηκε πιθανώς για να δοθεί έμφαση στη νοηματική σύνδεση αυτού του στοιχείου με την υπόλοιπη ψηφιδωτή σύνθεση, στην οποία κατέχει κεντρική θέση, καθώς βρίσκεται στην κορυφή του κάθετου άξονά της. Στην ίδια ευθεία εικονίζονται ο αμνός του Θεού (σε μέταλλο ακριβώς κάτω από τον κίονα στο μέτωπο της αψίδας), ο σταυρός (εγγεγραμμένος στο κεντρικό μέταλλο του εσωραχίου του τόξου της αψίδας), η μορφή του Χριστού (στο κέντρο της σκηνής της Μεταμόρφωσης στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας), και η προτομή του Δαυίδ (στο κεντρικό μέταλλο της ζώνης που ορίζει τη βάση του ψηφιδωτού). Η ευθυγράμμιση αυτή αναδεικνύει εμφανώς τον κίονα σε χριστολογικό σύμβολο. Καθώς μάλιστα βρίσκεται ανάμεσα στη σκηνή του οράματος της φλεγόμενης και μη καιομένης βάτου και της παράδοσης του νόμου στο Μωϋσή, ο κίονας φαίνεται να τονίζει ένα από τα κεντρικά θεολογικά μηνύματα όλης της ψηφιδωτής σύνθεσης: πριν την Ενσάρκωση ο Θεός έκανε αισθητή την παρουσία του στους ανθρώπους μέσα από εντολές, οράματα, θαύματα και σύμβολα (όπως ήταν η στήλη που έχρισε ο Ιακώβ, και οι στύλοι νεφέλης ή πυρός που αναφέρονται στην *Εξοδο*). Όταν όμως ο Λόγος ενανθρωπίστηκε, ο Υιός του Θεού

παρουσιάστηκε κατά πρόσωπον στους ανθρώπους, όπως ιστορεί και η παράσταση της Μεταμόρφωσης.

Στο folio 174v του κώδικα Paris. gr. 510 (879-82), η ομιλία του Γρηγορίου Ναζιανζηνού *Περί Θεολογίας* εικονογραφείται σε τρεις επάλληλες ζώνες με τρία παλαιοδιαθηκικά επεισόδια σχετικά με πρόσωπα που οι Πατέρες ερμηνεύουν ως προεικονίσεις του Χριστού: τη θυσία του Αβραάμ, το όραμα του Ιακώβ και τη χρίση του Δαβίδ. Κάθε σκηνή κλείνει στα δεξιά με ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο που συνδέει τα τρία επεισόδια μεταξύ τους και τονίζει τον χριστολογικό τους συμβολισμό. Ο βωμός της θυσίας του Ισαάκ στην ανώτερη ζώνη είναι σχεδόν ίδιος με τη στήλη του Ιακώβ στη μεσαία ζώνη. Στην ίδια ακριβώς ευθεία, στην κατώτερη ζώνη, εικονίζεται ασύμμετρο κτήριο με έναν μόνο κίονα πάνω σε βάθρο, ακριβώς μπροστά από τη χρίση του Δαβίδ. Το ασυνήθιστο αυτό αρχιτεκτόνημα δίνει μεγάλη έμφαση στο στοιχείο του κίονα, πιθανώς με στόχο να τον προβάλλει ως χριστολογικό σύμβολο, σε αναλογία με τα στοιχεία που παραπέμπουν στον συμβολισμό και των δύο ανώτερων σκηνών. Το βάθρο στο οποίο εδράζεται ο κίονας ίσως επιλέχθηκε για να εμπλουτίσει τον χριστολογικό συμβολισμό της σύνθεσης, ως αναφορά στον «ἀκρογωνιαῖο λίθο» πολλών βιβλικών χωρίων που οι πατέρες ερμήνευσαν ως ένα ακόμα σύμβολο του Χριστού.

Στο folio 28v του κώδικα Christ Church gr. 12 στην Οξφόρδη, ο ευαγγελιστής Ματθαίος παριστάνεται δίπλα σε ραδινό κίονα, στην κορυφή του οποίου η προτομή του Χριστού Εμμανουήλ προβάλλει μέσα από φιάλη. Ο συνδυασμός του κίονα και της προτομής θεωρήθηκε από τον Γιώργο Γαλάβαρη αναφορά στο βασιλικό αξίωμα του Χριστού. Είναι όμως πιθανόν ο εμπνευστής της σύνθεσης να είχε υπόψη του και τον χριστολογικό συμβολισμό του κίονα. Εξάλλου, το στοιχείο της φιάλης μπορεί να θεωρηθεί και αυτό σύμβολο του Χριστού (ως πηγής του ευαγγελικού διδάγματος, του ύδατος της ζωής), πράγμα που οδηγεί στη σκέψη ότι ο εμπνευστής της πρωτότυπης αυτής σύνθεσης ήταν προσανατολισμένος στη χρήση χριστολογικών συμβόλων.

Στα τρία παραπάνω παραδείγματα είναι πιθανό να προστεθούν στο μέλλον και άλλα που να αποδεικνύουν ότι η χρήση του κίονα ως χριστολογικού συμβόλου στη βυζαντινή τέχνη ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό μια πορεία αυτόνομη και ανεξάρτητη από δυτικές επιρροές, με βάση τα ερμηνευτικά κείμενα των Πατέρων και κινητήριο μοχλό τα θεολογικά ενδιαφέροντα και τις γνώσεις των εκάστοτε παραγγελιοδοτών και δημιουργών.

ΣΤΕΛΛΑ FRIGERIO- ZENIOY

"ΚΥΠΡΙΩΤΙΣΣΕΣ ΚΥΡΑΔΕΣ"

ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ

ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 15ου - ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ

Η Κύπρος των Λουζινιανών στα τέλη του 15ου και των Ενετών στις αρχές του 16ου αιώνα, ενώ διατηρεί πάντα τις σχέσεις της με την Ανατολή, είναι βασικά στραμμένη προς τη Δύση.

Στα λιμάνια της αγκυροβολούν γαλέρες από τα μακρινά λιμάνια της Γένουας, της Βενετίας, αλλά και από τα γειτονικά της Συρίας, της Αιγύπτου. Εμπορεύματα φτάνουν και φεύγουν προς όλες τις κατευθύνσεις. Με τις ίδιες γαλέρες πηγαionoέρχονται και ταξιδιώτες, προσκυνητές, που είτε θα σταματήσουν για λίγο στο νησί, είτε θα συνεχίσουν το ταξίδι τους προς τους Αγίους Τόπους.

Όσοι επισκέφθηκαν έστω και σύντομα το Βασίλειο της Κύπρου και κατέγραψαν τις εντυπώσεις τους δεν αναφέρονται σχεδόν ποτέ στον τρόπο που ντύνονται οι Κυπριώτες, άνδρες ή γυναίκες. Η κυρά Ινές, αδελφή του βασιλιά Ιακώβου, που συναντά ο Pero Tafur (ο οποίος πρέπει να βρισκόταν στην Κύπρο μεταξύ 1435 και 1439) ήταν "very noble" κατά την μετάφραση του C.D. Cobham (*Excerpta Cypria*, Cambridge 1908, βλ. επανέκδοση του 1969, σ. 31). Ενώ ο Felix Faber (1483) αναφέρει την "pretty woman" από την Αυλή της βασίλισσας που φτάνει με τον καπετάνιο του πλοίου στο λιμάνι της Λεμεσού και φεύγει μαζί τους για τα Ιεροσόλυμα (*ibid.*, 31). Αντίθετα, αναφέρει τον μοναχό με το αγένειο γυναικείο πρόσωπο, που φορά το σχήμα του τάγματός του, αλλά σε άλλο χρώμα και ποιότητα: από ύφασμα καμελό, με ουρά πίσω, σαν γυναίκα. Επίσης, φορά πολλά δακτυλίδια στολισμένα με λίθους, και μιά χρυσή αλυσίδα στο λαιμό (*ibid.*, 47).

Οι χρονογράφοι δεν δίνουν περισσότερη σημασία στην περιγραφή ενδυμασιών, ούτε καν των βασιλιάδων. Φτωχές, λοιπόν, οι πληροφορίες στις γραπτές πηγές.

Ευτυχώς οι Κυπριώτες φρόντισαν από μόνοι τους να μας κληροδοτήσουν έργα στα οποία εμφανίζονται φορώντας τα καλά τους ρούχα, απεικονώντας την προσευχή τους όχι μόνο στο Θεό, αλλά και σε μας που θαυμάζουμε τις τοιχογραφίες και εικόνες που στολίζουν ή στόλιζαν τις εκκλησίες τους.

Για τη σύντομη αυτή παρουσίαση, θα λάβουμε κυρίως υπόψη πορträίτα σε χρονολογημένα μνημεία (τοιχογραφίες στον Αρχάγγελο στον Πεδουλά του

1474, στον Αρχάγγελο στη Γαλάτα του 1514, στην Αγία Χριστίνη στον Ασκά του 1518) και θα προσπαθήσουμε να τα τοποθετήσουμε μέσα στη γενική εικόνα της γυναικείας μόδας που συναντούμε στη Δύση την ίδια περίοδο. Μπορούμε ήδη να σημειώσουμε ότι οι "κυπριώτισσες κυράδες" γνώριζαν καλά τις διάφορες τάσεις της μόδας της εποχής τους όπως τις βρίσκουμε στη Γαλλία, Ισπανία, Ιταλία (κυρίως Βενετία) και τις έκαμαν δικές τους, είτε αντιγράφοντάς τις πιστά, είτε προσαρμόζοντάς τις στα δικά τους μέτρα. Επίσης, ξέροντας ότι η επικοινωνία με τη Δύση ήταν συχνή και άμεση, η πύο πάνω γενική παρατήρηση μας βοηθά, με βάση δυτικά πρότυπα, να θέσουμε τα χρονικά όρια μη χρονολογημένων έργων στην Κύπρο (τοιχογραφίες των δωρητών στον Άγιο Μάμα στο Λουβαρά, όπου η ανάγνωση της χρονολογίας δεν είναι ακόμα σταθερή, στην Παναγία στα Καμινάρια).

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΝΔΡΕΟΥ ΗΛΙΑΔΗΣ

ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΗΣ ΟΨΙΜΗΣ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑΣ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ (19^{ος} ΑΙ.)

Με την ολοκληρωτική κατάκτηση της Κύπρου το 1571 από τους Οθωμανούς το νησί τέθηκε υπό τη δικαιοδοσία του Μεγάλου Βεζύρη στη Κωνσταντινούπολη. Η Εκκλησία της Κύπρου, που μέχρι τότε ήταν υποταγμένη στον Πάπα, ανασυστάθηκε, ακολούθησε η άρσις του σχίσματος με το Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως που είχε επέλθει το 1260 με την *Bulla Cypria*, καταργήθηκαν οι λατινικές επισκοπές και επανήλθαν στην έδρα τους οι τέσσερις μεγάλοι ορθόδοξοι θρόνοι. Ο Μεγάλος Βεζύρης επέτρεψε την αναδιοργάνωση της Ορθόδοξης Εκκλησίας, το δικαίωμα εξαγοράς των καταληφθέντων από τους Οθωμανούς μοναστηριών και παραχώρησε το δικαίωμα στο λαό για αγορά, κατοχή, μεταβίβαση και εκμετάλλευση ακίνητης περιουσίας.

Η οικονομική κατάσταση της Κυπριακής Εκκλησίας και του λαού γενικότερα ήταν σε αρκετά καλό επίπεδο κατά τον 18^ο αιώνα, όπως συμπεραίνεται από διενέργειες εράνων στην Κύπρο για ενίσχυση ορθόδοξων εκκλησιαστικών ιδρυμάτων του εξωτερικού. Η οικονομική ευρωστία της Εκκλησίας και των Ελλήνων της Κύπρου διαφαίνεται ακόμα περισσότερο από τον αριθμό των νέων εκκλησιών που ανεγείρονται ή ανακαινίζονται κατά το 18^ο και 19^ο αιώνα σε σύγκριση με τον πολύ μικρό αριθμό ναών κατά τον πρώτο αιώνα της Τουρκοκρατίας.

Οι Οθωμανοί επέτρεπαν την επιδιόρθωση υπαρχόντων ναών και την ανοικοδόμηση νέων στα ερείπια προϋπαρχόντων. Για την ανοικοδόμηση ή επιδιόρθωση οποιουδήποτε ναού ήταν απαραίτητη ειδική άδεια της Πύλης, διάταξη που τηρήθηκε αυστηρά καθ' όλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας, τουλάχιστον στην Κύπρο.

Η περίοδος της Φραγκοκρατίας-Ενετοκρατίας κληροδότησε στην Τουρκοκρατία μονόκλιτες, δίκλιτες ή τρίκλιτες βασιλικές, οι οποίες διακρίνονται από τον διαφορετικό τρόπο στέγασής τους, όπως οι καμαροσκεπείς (Καθεδρικός Αγίου Ιωάννη και Άγιος Αντώνιος στη Λευκωσία, Άγιος Γεώργιος της Άρπερας στην Τερσεφάνου), που συναντώνται κυρίως στις πεδινές περιοχές, οι ξυλόστεγες (Αγία Μαρίνα στη Βαβατσινιά) που απαντώνται στις ορεινές περιοχές του Τροόδους και οι λιγοστές περιπτώσεις τρουλλαίων βασιλικών (Αρχάγγελος Μιχαήλ, Τρυπώτης και Άγιος Δομέτιος στη Λευκωσία, Παναγία στο

Τραχώνι Κυθρέας). Η μονόκλιτη βασιλική του Αγίου Λουκά στην Κοράκου, όπως και ο ναός της Παναγίας στη Μαλούντα συνδυάζουν και τους δύο τύπους στέγασης, αφού φέρουν πάνω από την καμάρα μια δεύτερη δόρυτη, ξύλινη στέγη.

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες της Τουρκοκρατίας, με την βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης του Ελληνισμού της Κύπρου, την επαφή με την ελεύθερη Ελλάδα και το νεογοτθικό κίνημα στην Ευρώπη, γεννιέται ένας νέος, διαφορετικός τρόπος στέγασης των ναών όπου τα κλίτη στεγάζονται με σταυροθόλια (Άγιος Σάββας, Λευκωσία, Παναγία Χρυσοπολίτισσα, Λάρνακα) ή και με τρούλλο αναγεννησιακού τύπου (τρούλλος που στέφεται από φανότρούλλο) (Παναγία Φανερωμένη, Λευκωσία και Τίμιος Σταυρός, Λεύκαρα)

ΙΩΑΝΝΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΗΛΙΑΔΗΣ

ΤΟ ΦΥΣΙΚΟ ΦΩΣ ΣΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΚΟΣΜΟΣΩΤΕΙΡΑΣ ΣΤΗ ΒΗΡΑ

Η Μονή της Παναγίας Κοσμοσώτειρας στη βυζαντινή Βήρα ιδρύθηκε από το σεβαστοκράτορα Ισαάκιο Κομνηνό, γιο του αυτοκράτορα Αλεξίου Α΄ Κομνηνού και αδελφό του Ιωάννη Β΄ Κομνηνού στα χρόνια 1151 - 1152. Το λαμπρό αυτό οικοδόμημα ανήκει στον αρχιτεκτονικό τύπο του απλού τετράστυλου σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρούλλο ναού και απηχεί την κωνσταντινουπολίτικη τέχνη του 12^{ου} αι.

Μέσα από την πρωτότυπη στη σύλληψη και την εκτέλεση λύση των δύο ζευγών κίωνων στο δυτικό σκέλος του ναού, δημιουργείται κατά κάποιο τρόπο ένας ενιαίος εσωτερικός χώρος που δίνει την εντύπωση πως αναπνέει. Στην αίσθηση αυτή συμβάλλει, εκτός από την αρχιτεκτονική και το φυσικό φως, που εισέρχεται στο εσωτερικό από τα πολυάριθμα παράθυρα του ναού.

Το θέμα της κατανομής του φυσικού φωτός στο Καθολικό καθώς και της οπτικής οργάνωσης του χώρου δεν έχει ερευνηθεί μέχρι σήμερα.

Η έρευνα που διεξάγαμε βασίζεται σε σειρά παρατηρήσεων και μετρήσεων της έντασης του φωτισμού στο εσωτερικό του ναού.

Ο φωτισμός του εξαρτάται από τον προσανατολισμό του κτιρίου και από το αζιμούθιο του ήλιου τη στιγμή που ανατέλλει. Προέκυψε λοιπόν ότι το ιερό είναι στραμμένο 15^ο βορειοανατολικά (BA). Όσον αφορά δε το αζιμούθιο βρέθηκε ότι: α) την άνοιξη και το φθινόπωρο η ανατολή του ήλιου συμπίπτει με τον κεντρικό άξονα του ναού, με μια μικρή απόκλιση από μήνα σε μήνα και β) το χειμώνα συμπίπτει με τον άξονα των νοτίων λοβών των παραθύρων του ιερού (ιερού βήματος, πρόθεσης και διακονικού), ενώ το καλοκαίρι με εκείνων των βορείων λοβών τους.

Με την επιλογή του συγκεκριμένου προσανατολισμού καθορίζεται και η κλίση του κτιρίου ως προς την τροχιά του ήλιου. Επομένως τα παράθυρα του ναού - του τρούλλου και των τυμπάνων- αποκτούν συγκεκριμένο προσανατολισμό.

Με βάση τα παραπάνω ερευνήθηκε η οπτική οργάνωση του χώρου' το οπτικό πεδίο δηλαδή του εισερχομένου στο ναό. Στη συνέχεια πραγματοποιήθηκε σειρά παρατηρήσεων της τροχιάς του ήλιου και των κατευθύνσεων του ηλιακού φωτός, καθώς και σειρά μετρήσεων της έντασης φωτισμού σε Lux - οριζόντια και κάθετη - σε καθορισμένα σημεία του εσωτερικού χώρου. Συγχρόνως δε επισημάνθηκαν

μεταγενέστερες επεμβάσεις που επηρεάζουν την κατανομή του φωτός.

Διαπιστώθηκε λοιπόν ότι ο επισκέπτης που βρίσκεται στο κατώφλι της κύριας εισόδου βλέπει ολόκληρο το ιερό βήμα, από την πρόθεση μέχρι το διακονικό με γωνία 42° , και εάν στρέψει τα μάτια αριστερά ή δεξιά, τότε το βλέμμα του περνάει ανάμεσα από το ζεύγος των κιόνων και φτάνει μέχρι το μέσον της κόγχης του ιερού. Ακόμη, όταν αυτός βρίσκεται κάτω από το ΒΔ ή ΝΔ τρουλλίσκο παρατηρεί, ανάμεσα από τους δύο κίονες, το πλάτος των κεραίων του σταυρού με γωνία περίπου 21° , το μισό δηλαδή της γωνίας των 42° , ενώ το ύψος των τυμπάνων με γωνία 30° . Στο κατακόρυφο επίπεδο βλέπει επίσης με γωνία 42° από το κέντρο του τρούλλου μέχρι το ψηλότερο σημείο του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης του ιερού και από τη βάση του τρούλλου μέχρι το δάπεδο.

Από τα παραπάνω συμπεραίνεται ότι από τις διαστάσεις του κτιρίου καθορίζεται η οπτική γωνία και ότι υπάρχει σχέση μεταξύ των διαστάσεων των αρχιτεκτονικών στοιχείων του ναού, όπως: α) το ύψος των κιόνων ισούται με το ύψος του τριλοβου παραθύρου της κόγχης του ιερού και με το $\frac{1}{2}$ του εσωτερικού ύψους του κεντρικού τρούλλου, β) οι κίονες και το κεντρικό τοξωτό παράθυρο τις κεραίας του σταυρού έχουν το αυτό ύψος και γ) η απόσταση μεταξύ των δύο κιόνων ισούται με το πλάτος των παραθύρων των τυμπάνων.

Όσον αφορά τις μετρήσεις και τις παρατηρήσεις διαπιστώθηκε ότι το πρωί μετά την ανατολή του ήλιου και το απόγευμα πριν τη δύση, το πιο φωτεινό σημείο του ναού είναι ο τρούλλος. Σήμερα δηλαδή τονίζεται περισσότερο ο κατακόρυφος άξονας. Αντίθετα, εάν θεωρήσουμε τους λοβούς των παραθύρων του ιερού στην αρχική τους μορφή, τότε εκτός από τον κατακόρυφο θα τονιζόταν και ο κεντρικός άξονας Α-Δ.

Στη συνέχεια καθώς ο ήλιος υψώνεται αλλάζει και η κατεύθυνση του φωτός στο εσωτερικό του ναού, όπου η κατανομή εξαρτάται από την εποχή του έτους. Συγκεκριμένα από τον Οκτώβριο μέχρι τον Απρίλιο και από τις 8πμ έως 1μμ φωτίζεται περισσότερο ο άξονας Β-Ν, η περιοχή δηλαδή μεταξύ της βόρειας και νότιας κεραίας του σταυρού. Μετά τις 1μμ και μέχρι τη δύση του ήλιου φωτίζεται επίσης ο κεντρικός άξονας, αλλά με κατεύθυνση Δ-Α. Από το Μάιο έως το Σεπτέμβριο και από την ανατολή του ήλιου και μέχρι 11πμ. φωτίζεται τόσο ο κατακόρυφος όσο και κεντρικός άξονας του ναού. Από τη στιγμή αυτή και μέχρι 4μμ. στο εσωτερικό του ναού επικρατεί ομοιόμορφος φωτισμός. Από το απόγευμα και μέχρι τη δύση του ήλιου η φωτεινότητα των δύο αξόνων είναι έντονη.

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι η μεγαλύτερη φωτεινότητα που παρατηρείται στο εσωτερικό του ναού είναι κατά τους μήνες Μάρτιο μέχρι Απρίλιο και Αύγουστο μέχρι Σεπτέμβριο.

ΝΙΚΟΛΙΑ ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ & ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΑΝΔΡΙΝΟΣ

Ο ΚΤΗΤΟΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΣΤΑ ΜΕΣΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΧΡΟΝΙΑ

Η φυσιογνωμία του κτήτορα έρχεται να καθορίσει στα μέσα βυζαντινά χρόνια σε μεγάλο βαθμό και τις επιλογές για το αρχιτεκτονικό έργο. Εξ ίσου μεγάλη σημασία για την αρχιτεκτονική σύλληψη του Ναού έχει ο συγκεκριμένος Άγιος στον οποίο είναι αφιερωμένο το μνημείο. Σε ότι αφορά τον "κτήτορα" του Ναού, αξίζει να ερευνήσουμε την παιδεία του, το ιστορικό πλαίσιο της εποχής του και τις πολιτιστικές επιρροές του. Ενώ σε ότι αφορά τον "Άγιο" που είναι αφιερωμένος ο Ναός πρέπει να εμβαθύνουμε στην σημασία και στον συμβολισμό της λατρείας του.

Στην Πρωτεύουσα και στις βυζαντινές επαρχίες κατά την εποχή της Μακεδονικής δυναστείας σημειώθηκε η λεγόμενη Μακεδονική αναγέννηση και αργότερα η αναγέννηση των Κορνηνών. Οι πληροφορίες που παρέχονται από τις γραπτές πηγές για την παιδεία των κτητόρων των έργων των "βυζαντινών αναγεννήσεων" απέχουν πολύ σε πληρότητα στοιχείων που θα ήταν χρήσιμα στην Ιστορία της Αρχιτεκτονικής. Μία άλλη μεγάλη δυσκολία που αντιμετωπίζουμε είναι ότι από τα πιθανά αρχιτεκτονικά πρότυπα των κτητόρων, δέν διασώζονται παρά ελάχιστα.

Από τις πηγές δέν προκύπτει με σαφήνεια εάν υπήρχε εκ μέρους των κτητόρων και των άλλων συντελεστών των αρχιτεκτονικών έργων των βυζαντινών "αναγεννήσεων" συνειδητή πρόθεση χρησιμοποίησης προτύπων από την ελληνορωμαϊκή παράδοση, από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια είτε από τον Μεσαίωνα. Μία τέτοια αντίληψη που θα τοποθετούσε τα έργα του παρελθόντος σε μία ιστορική προοπτική απέχει από τις πεποιθήσεις των βυζαντινών διανοουμένων.

Μπορούμε να πούμε όμως ότι οι μεσοβυζαντινοί αρχιτέκτονες είχαν την αίσθηση της διάρθρωσης των χώρων και των μαζών πολύ ισχυρότερη από των προκατόχων τους του 7^{ου} και του 8^{ου} αιώνα. Οι στέρεοι όγκοι και οι σαφώς περιγραμμένοι χώροι είναι ευδιάκριτοι σε ορισμένα μεσοβυζαντινά μνημεία της Ελλάδας. Με αυτήν την διαπίστωση ενισχύουμε την άποψη ότι υπήρχε αρχιτεκτονικός σχεδιασμός στα μέσα βυζαντινά χρόνια που οδηγούσε στην συγκεκριμένη κάθε φορά σύνθεση.

Τα σπουδαιότερα αρχιτεκτονικά έργα των μέσων βυζαντινών χρόνων ήταν τα μοναστήρια. Η ίδρυση είτε η επιχορήγηση μονών από τον αυτοκράτορα, από πλούσιους αξιωματούχους του Βυζαντίου είτε από επιφανείς οικογένειες ήταν μεγάλη διάκριση για την συγκεκριμένη μονή. Είναι επιβεβαιωμένη η ανάμιξη κοσμικών αρχόντων και εκκλησιαστικών αξιωματούχων σε έργα αρχιτεκτόνων και κατασκευαστών. Μεταξύ των κοσμικών αξιωματούχων οι στρατιωτικοί αξιωματούχοι ασκούσαν ιδιαίτερη οικοδομική δραστηριότητα.

Οι ιδρυτές επιφανών Μονών ήταν πολλές φορές καθιερωμένα πρόσωπα ώστε να μπορούν να θεωρηθούν ανανεωτές του αναχωρητισμού και του θρησκευτικού βίου (όπως ήταν ο Όσιος Λουκάς ο Στεριώτης, ο Όσιος Μελέτιος, ο Κλήμης σε περιοχές της Στερεάς Ελλάδας). Πολύ συχνά τα μοναστήρια ήταν ο τόπος επένδυσης μεγάλων κεφαλαίων και μεταβίβασης ακινήτων.

Όπως επισημαίνει ο καθηγητής Χαρ.Μπούρας για τα μνημεία του ελλαδικού χώρου του 12^{ου} αιώνα γνωρίζουμε τον "κτήτορα" με βάση τις διατηρούμενες επί τόπου κτητορικές επιγραφές μόνον για 36 από αυτά και για ελάχιστα γνωρίζουμε τον αρχιτέκτονα. Άρα είναι δικαιολογημένη η διαπίστωση που έχει γραφεί επανειλημμένα σχετικά με την ανωνυμία του "κτήτορα" και του αρχιτέκτονα του έργου.

Πολλές φορές παρατηρήθηκε το φαινόμενο της παραλληλίας της αρχιτεκτονικής μορφής ενός μνημείου με την σπουδαιότητά του. Παραδείγματα, μπορούν να

αναφερθούν πολλά και ανάμεσα σε διαφορετικά και πολύ απομακρυσμένα μνημεία που είχαν ως πρότυπο τα μνημεία της Κωνσταντινούπολης.

Ως κορυφαίο παράδειγμα "unicum" αναφέρουμε τον Ναό του Αγίου Μάρκου της Βενετίας, παρεκκλησίου του παλατιού των δόγηδων της Βενετίας και τόπος ταφής του απόστολου και ευαγγελιστή Μάρκου μετά την μεταφορά των λειψάνων του στα 828 από την Αλεξάνδρεια στην Βενετία. Ο Άγιος Μάρκος έγινε ο κτήτωρ της Βενετίας στην θέση του Άγιου Θεόδωρου, Στρατηλάτη του Βυζαντίου και ο Ναός του Αγίου Μάρκου αντικατέστησε και εν μέρει ενσωμάτωσε τον προγενέστερο ναό των Αγίων Θεοδώρων. Η ανακατασκευή του 11^{ου} αιώνα, έγινε με επιθυμία των τριών διαδοχικών δόγηδων, άρχισε το 1063 και συνεχίστηκε για τα επόμενα 40 χρόνια περίπου. Στην ανακατασκευή χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο ο Ναός των 12 Αποστόλων της Κωνσταντινούπολης (τόπος ταφής του ευαγγελιστή Λουκά και αυτοκρατορικό μαυσωλείο), ο οποίος ήδη στα τέλη του 11^{ου} αιώνα είχε διασκευασθεί με ψηλούς διάτρητους τρούλους.

Για τον ελλαδικό χώρο αναφερόμαστε αντίστοιχα σε ένα κορυφαίο μεσοβυζαντινό μνημείο, το καθολικό της Μονής του Οσίου Λουκά Φωκίδας (α' μισό του 11^{ου} αιώνα). Η προέλευση του και ο οκταγωνικός τύπος Ναού που εγκαινιάσε στον ελλαδικό χώρο έχει δεχθεί διάφορες ερμηνείες, σχετικά με τον κτήτορά του, την εποχή που έζησε και τις επιρροές του.

Πολλές εκδοχές υπάρχουν σχετικά με τον κτήτορα της παραπάνω Μονής (είναι μεγάλη η σχετική με το θέμα ιστοριογραφία). Ιδρύθηκε πάνω στον τάφο ενός Αγίου, που πέθανε στα 953 και του οποίου η λατρεία είχε επενδυθεί με την αγάπη της τοπικής αριστοκρατίας. Ο Ναός της Παναγίας ίσως ταυτίζεται με τον ναό της Αγίας Βαρβάρας, προστάτιδας του πυροβολικού για την ορθόδοξη εκκλησία, που κτίσθηκε όσο ζούσε ο Όσιος.

Η ανακατάληψη της Κρήτης από τους Άραβες (960-961), το τέλος των βουλγαρικών επιδρομών στην Κεντρική Ελλάδα, η θέση του κοντά στον Κορινθιακό κόλπο και στον δρόμο για την Ιταλία, δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για την ίδρυση και την μεγάλη ακμή της Μονής. Στην νότιο Ιταλία η λατρεία του Οσίου Λουκά τεκμηριώνεται από διάφορες πηγές (Η ασκητική μορφή του Οσίου περιλαμβάνεται σε χειρόγραφο του 11^{ου} αιώνα-ειλητήριο του Μπάρι, ιερό σκεύος από την Μονή του Οσίου Λουκά του Rossano)

Η επιθυμία του αυτοκράτορα αφ' ενός να αναδιοργανώσει τις επαρχίες του Βυζαντίου, και η επιθυμία του Πατριαρχείου αφ' ετέρου να ανταγωνισθεί ισότιμα την Δυτική Εκκλησία μετά το Σχίσμα (1054) ίσως δικαιολογεί την πρωτοτυπία του καθολικού του και την λαμπρότητά του. Το Σχίσμα της Ανατολικής από την Δυτική Εκκλησία, όπως αναφέρει ο ιστορικός Sir Steven Runciman "θεωρείται ότι εξελίχθηκε βαθμιαία και συνέβαλε στον ανταγωνισμό σε διάφορα επίπεδα" της πολιτιστικής ζωής όπως και σε αυτό της αρχιτεκτονικής των εκκλησιών.

Στα μέσα και ύστερα βυζαντινά χρόνια η δομή του μνημείου φαίνεται σαν να εξαφανίζεται πίσω από τον πλούσιο διάκοσμο και τις πολλές αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες. Αντίστοιχα οι υπεύθυνοι για την κατασκευή του έργου φαίνεται να χάνονται και αυτοί και μόνον ο κτήτωρ φέρεται να έχει την ευθύνη για το έργο. Η Βυζαντινή Αγιογραφία ακολουθεί έναν ανάλογο τρόπο. Οι ναοί για τους οποίους οι ιδρυτές τους φέρονται να είναι Άγιοι θεωρούνται ως μία υλική έκφραση της αγιότητάς τους. Σε αυτές τις περιγραφές ο Άγιος, είναι υπεύθυνος για την οργάνωση του έργου, είναι ένας συνδυασμός κτήτορα, κατασκευαστή και πρωτομάστορα. Σύμφωνα με τους Βίους των Αγίων, είναι ο Άγιος ο οποίος ακολουθεί τις Θείες εντολές, διαβεβαιώνοντας με αυτόν τον τρόπο ότι το κτήριο κτίσθηκε σύμφωνα με την επιθυμία του του Θεού.

ΠΑΡΗ ΚΑΛΑΜΑΡΑ

ΝΕΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΒΕΣΤΙΑΡΙΟ ΤΟΥ 11^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

Οι ενδυματολογικές συνήθειες των Βυζαντινών κατά τον 11^ο αιώνα ακολουθούν σε γενικές γραμμές την ενδυματολογική πρακτική που καθιερώθηκε από τον 9^ο ήδη αιώνα. Στις ανώτερες κοινωνικές ομάδες τα μακριά, ραπτά φορέματα αποτελούν τη βασική ενδυματολογική μονάδα και των δύο φύλων, η χρήση πολλών υπερκείμενων ενδυμάτων συνιστά στοιχείο ανώτερης κοινωνικής θέσης, τα πλούσια διακοσμημένα, με υφασμένα μοτίβα, πολύχρωμα υφάσματα είναι ιδιαίτερα αγαπητά. Επίσης, σε όλο αυτό το διάστημα, παραμένει πιο δυναμικό το ανδρικό βεστιάριο, που παρουσιάζει μεγαλύτερη ποικιλία ενδυματολογικών μονάδων.

Στη διάρκεια, ωστόσο, του 11^{ου} αιώνα παρατηρείται πλήθος νεωτερισμών, που δεν αλλοιώνουν τις βασικές αρχές του βυζαντινού ενδυματολογικού συστήματος αλλά αφορούν και σηματοδοτούν το χαρακτήρα του βεστιαρίου της ανώτερης κοινωνικής τάξης. Οι αλλαγές εστιάζονται στη μορφή ή/και στη λειτουργία ορισμένων ενδυματολογικών μονάδων καθώς και στην χρήση εντελώς νέων στοιχείων. Το μειωμένο φάρδος των φορεμάτων, οι εναλλαγές στις λεπτομέρειές τους (μανίκια, λαιμόκοψη κ.λπ.), η χρήση κουμπιών αλλά και η εμφάνιση ενδυματολογικών μονάδων, όπως τα καπέλα και το κοντό σακάκι, ή υλικών, όπως η γούνα και η τσόχα, είναι ορισμένα απτά παραδείγματα.

Όλα τα προαναφερθέντα στοιχεία υποδεικνύουν καταρχήν την απομάκρυνση του βεστιαρίου των ανώτερων κοινωνικών ομάδων από το χρηστικό και τη στροφή του προς την καλλιέργεια της λεπτομέρειας. Για πρώτη φορά στο πλαίσιο του βυζαντινού ενδυματολογικού συστήματος θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μόδα, στο βαθμό βέβαια που ο όρος είναι δόκιμος για μια μεσαιωνική κοινωνία. Παράλληλα, γίνεται αντιληπτό ότι αναπτύχθηκαν νέοι κλάδοι της βιοτεχνίας, για την παραγωγή για παράδειγμα κουμπιών ή γούνινων καπέλων, και ότι τονώθηκε ο ρόλος του κομποράπη έναντι του υφαντή. Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι σε επίπεδο εικόνας οι προαναφερθείσες αλλαγές τόνισαν την απόσταση ανάμεσα σε ανώτερες και κατώτερες κοινωνικές ομάδες, ενώ άμβλυναν αρκετά τις διαφορές ανάμεσα στα δύο φύλα.

ΓΙΑΝΝΗΣ Α. ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ

ΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ Ι.Μ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΡΙΑΣ ΑΛΙΑΡΤΟΥ
ΒΟΙΩΤΙΑΣ

Η μονή είναι κτισμένη 12 χλμ ΝΔ από την Αλιάρτο (τ.Μούλκι) της Βοιωτίας στις υπώρειες του Ζαγαρά ανατολικής προέκτασης του Ελικώνα σε υψόμετρο 600 μ. περίπου. Στη μέση της δυτικής αυλής διατηρείται το καθολικό που αποτελείται από σταυροειδή εγγεγραμμένο κυρίως ναό και θολωτό νάρθηκα συνολικών εξωτερικών διαστάσεων 7,10X12,10 μ. χωρίς την τρίπλευρη κόγχη του ιερού. Στα δυτικά του νάρθηκα έχει προστεθεί νεώτερος εξωνάρθηκας διαστάσεων 7,00X4,45μ μέσω του οποίου το καθολικό προσκολλάται σε κτίριο της δυτικής πτέρυγας.

Ο κυρίως ναός ανήκει στην απλή 4στυλη παραλλαγή του σταυροειδούς τύπου με τα ανατολικά γωνιακά διαμερίσματα καλυμμένα με τυφλούς τρουλλίσκους και τα δυτικά με επιμήκεις καμάρες. Η αναλογία του κεντρικού χώρου προς τα πλάγια κλίτη (περ. 1/2) δείχνει κεντρικό χώρο σχετικά ευρύ, ενώ ο τρούλλος αν και τοποθετημένος προς Α. και τυφλός σήμερα, ενοποιεί το χώρο. Ο νάρθηκας με τυφλό τρούλλο στο μέσον και τεταρτοσφαίρια επί ημιγωνίων στα πλάγια, δείχνει ανατολικές επιδράσεις και μοιάζει με τον εξωνάρθηκα της Μ.Πεντέλης.

Ανάγλυφη επιγραφή στην είσοδο του νάρθηκα αναφέρει "ανακαίνιση" του ναού στα 1665. Πρόκειται πιθανότατα για ανακατασκευή. Κάτω από το ναό υπάρχει υπόγειος χώρος αφιερωμένος στην Αγία Τριάδα και καλυμμένος με τρεις κατά μήκος καμάρες. Το εξωτερικό του καθολικού είναι επιχρισμένο και μερικά αλλοιωμένο. Η Αγία Τράπεζα ενσωματώνει μεσοβυζαντινό θωράκιο και δύο στυλίσκους τέμπλου. Στην αυλή απόκεινται αρχιτεκτονικά μέλη λίθινα και μαρμάρινα από μεσοβυζαντινό ναό και κυρίως τμήμα θωρακίου με έκτυπο ρόδακα.

Η διάροφη διάταξη του καθολικού, τα μεσοβυζαντινά αρχιτεκτονικά μέλη και η θέση της μονής στον Ελικώνα, κάνουν πιθανή κάποια σχέση της με το μεγάλο μοναστήρι του Οσίου Λουκά. Η περαιτέρω έρευνα και οι εργασίες αποκαταστάσεως, αναμένεται να δώσουν περισσότερα στοιχεία.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΙΟΥΡΤΖΙΑΝ

ΑΓΝΩΣΤΟ ΔΙΠΤΥΧΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑΣ

Στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάζεται ένα άγνωστο μέχρι σήμερα βυζαντινό δίπτυχο από ελεφαντοστό, το οποίο ανήκει σε ιδιωτική συλλογή. Το έργο μου παρουσιάστηκε για πραγματογνωμοσύνη και ανάγνωση των επιγραφών του, με απώτερο σκοπό τη χρονολόγησή του. Αγνώω την προέλευση, όπως και τον τρόπο απόκτησής του από τους σημερινούς κατόχους του.

Το δίπτυχο είναι ελαφρώς υπόλευκου έως κίτρινου χρώματος. Σήμερα τουλάχιστον δεν παρατηρείται με γυμνό οφθαλμό κανένα ίχνος πολυχρωμίας ή επιχρύσωσης. Η κατάσταση διατήρησης είναι καλή, με ελάχιστες επιφανειακές φθορές και μία βαθιά ρωγμή στο αριστερό φύλλο. Το ύψος του κάθε φύλλου, που στην άνω πλευρά απολήγει σε ημικύκλιο, φθάνει τα 29 εκ. και το πλάτος τα 10,8 εκ. Το πάχος κυμαίνεται από 1,1 έως 1,2 εκ. Τα δύο φύλλα ήταν κάποτε συνδεδεμένα με δύο μεταλλικούς συνδέσμους των οποίων τα σημεία εφαρμογής είναι ακόμη ορατά. Αρκετά γράμματα των επιγραφών στα παραπάνω σημεία είναι κατεστραμμένα.

Αριστερό φύλλο (εμπρόσθια όψη): στο ανώτερο τμήμα, την επιφάνεια του ημικυκλίου καταλαμβάνει η παράσταση της Γέννησης. Η εικονογραφία ακολουθεί τα συνήθη βυζαντινά πρότυπα. Πιο κάτω εικονίζονται, σε σχετικά έξεργο ανάγλυφο, εννέα προφήτες, σε τρεις ζώνες, τρεις ανά σειρά, οι οποίοι ταυτίζονται βάσει των επιγραφών: *Άγγαῖος, Μιχαῖας, Ιερεμίας, Ναούμ, Ιεζεκιήλ, Ἀμβακούμ, Σοφονίας, Δανιήλ* και *Μαλαχίας*. Οι προφήτες κρατούν στα χέρια τους ειλητάρια, ανεπτυγμένα (χωρίς κείμενο) ή μη και μερικοί ευλογούν με το δεξί χέρι. Παρ' όλο που τα εικονογραφικά τους πρότυπα είναι βυζαντινά, απομακρύνονται τεχνοτροπικά από την τέχνη της Ανατολής. Το φύλλο περιτρέχει ανάγλυφη επιγραφή με αρκετά κομψά γράμματα. Το κείμενο αποτελείται από τέσσερις άρτιους δωδεκασύλλαβους στίχους και έχει άμεση σχέση με την Ενσάρκωση που εικονίζεται μέσα στο ημικύκλιο:

*Ἄνω συνῶν τῷ Πατρὶ πῶς κάτω κόρης
ἀγνῆς προέρχῃ μὴ τραπεῖς ὄ[λως] Λόγε;
Πληθὺς σέ πάντως ἢ προφητῶν ἀφθόνως
καθῶ[σπερ] ἐβρόντησεν ἐκδιδασκέτω.*

Δεξιό φύλλο (εμπρόσθια όψη): επάνω παριστάνεται, μέσα στο ημικύκλιο, σε πολύ έξεργο ανάγλυφο η Σταύρωση του Χριστού. Η εικονογραφία και εδώ ακολουθεί τα βυζαντινά πρότυπα. Οι επιγραφές «*Ἴδε ὁ υἱός σου*» και «*Ἴδοῦ ἡ μήτηρ σου*» συμπληρώνουν την παράσταση. Εικονίζονται και πάλι εννέα προφήτες, κατανεμημένοι ανά τρεις σε τρεις ζώνες, οι οποίοι ταυτίζονται με επιγραφές: *Ἰωνᾶς, Ὡσηέ, Ἀμώς, Ἰωήλ, Ἀβδίου, Ἡσαΐας, Ἡλίας, Ζαχαρίας* και *Ἐλισαῖος*. Οι μορφές αποκλίνουν από τα βυζαντινά τους πρότυπα. Οι στάσεις τους είναι παρόμοιες με των προφητῶν του αριστερού φύλλου, με εξαίρεση αυτή του προφήτη

Ησαΐα, ο οποίος δίδει την εντύπωση ότι θέλει να προστατευθεί από ένα αντικείμενο που έχει χαραχθεί κοντά στο πρόσωπό του και μοιάζει με φλόγα. Και αυτό το φύλλο περιτρέχεται από τετράστιχη επιγραφή, η οποία αποτελείται από τέσσερις άρτιους δωδεκασύλλαβους στίχους και αναφέρεται άμεσα στην παράσταση της Σταύρωσης:

*Τά τῶν προφητῶν ᾧδε λαμβάνει πέρας
σταυρῶ παγεῖς γάρ καί θανῶν ἔκουσίως
λύσ[ει]ε πολλῶν τραυμάτων ὁ δεσπότης
Ἄδην καταργῶν ὡς Θ[εός]ς Παντοκράτωρ.*

Οπίσθια όψη: είναι όμοια και στα δύο φύλλα του δίπτυχου, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις. Κοσμείται περιμετρικά από διακοσμητική ταινία (ελικοειδή βλαστό με τριλοβα ανθέμια). Στο κέντρο κάθε φύλλου εικονίζεται μεγάλος εγχάρακτος σταυρός με πεπλατυσμένα τα άκρα των κεραιών. Κάθε κεραία απολήγει σε τρία κομβία. Ο σταυρός πατά σε τετράβαθμο βάθρο. Στο επάνω μέρος κάθε φύλλου έχει χαραχθεί μέσα σε κύκλο ροζέτα αποτελούμενη από έξι κρινάνθεμα. Στο κάτω τμήμα εικονίζεται μέσα σε κύκλο σταυρός της «Μάλταρ», κάθε κεραία του οποίου απολήγει και πάλι σε τρία κομβία.

Το δίπτυχο παρουσιάζει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με δύο άλλα γνωστά ελεφαντοστέινα δίπτυχα όσον αφορά στο σχήμα, τις διαστάσεις, τη διακόσμηση της οπίσθιας όψης, την απεικόνιση χριστολογικών θεμάτων και την ύπαρξη ανάγλυφης επιγραφής σε άρτιους δωδεκασύλλαβους στίχους. Το πρώτο από αυτά φυλάσσεται στο Θησαυρό του Καθηδρικού ναού του Chambery, και το δεύτερο στο Εθνικό Μουσείο της Βαρσοβίας.

Το νέο δίπτυχο θέτει πολλά ερωτήματα. Το πρώτο είναι βεβαίως αυτό της αυθεντικότητας. Διάφορα στοιχεία -κυρίως επιγραφικά και τεχνοτροπικά- τα οποία δεν είναι δυνατόν να εκτεθούν εδώ, με έχουν πείσει ότι πρόκειται για έργο αυθεντικό. Ακόμη πιο σύνθετο πρόβλημα είναι η απόδοση του δίπτυχου σε κάποιο από τα γνωστά τεχνοτροπικά ρεύματα ή εργαστήρια. Πρόκειται για έργο καθαρά βυζαντινό ή για ετερόμορφο κράμα, όπως χαρακτήρισαν δυτικοί ερευνητές το δίπτυχο του Chambery, το οποίο ανήκει στο ίδιο εργαστήριο με το δικό μας; Αν τούτο είναι ορθό, σε πιο βαθμό η δυτική τέχνη εμπλέκεται με τα βυζαντινά πρότυπα; Την ερώτηση αυτή ακολουθεί, ως φυσική συνέχεια, μια άλλη: πού έχει κατασκευαστεί το δίπτυχο αυτό, καθώς επίσης και τα άλλα δύο της ίδιας ομάδας; Σε δυτικό εργαστήριο όπου εργάζονταν καλλιτέχνες προερχόμενοι από την Ανατολή μετά την πώση της Κωνσταντινούπολης στα χέρια των Λατίνων ή στην κατεχόμενη από τους Σταυροφόρους Ανατολή; Όλα πάντως δείχνουν ότι πιθανότατα το έργο εντάσσεται σε πολιτιστικό κλίμα καλλιτεχνικής όσμωσης. Η άποψη αυτή, που χρειάζεται αναμφίβολα επιβεβαίωση επιτρέπει, βάσει και άλλων επιγραφικών και εικονογραφικών στοιχείων, τη χρονολόγηση του δίπτυχου μας στον 13^ο αιώνα και οδηγεί στον συσχετισμό του με το χώρο της ανατολικής Μεσογείου.

ΔΑΜΙΑΝΟΣ ΚΟΜΜΑΤΑΣ & ΑΦΡΙΜ ΧΟΤΗ

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΕΝΔΥΣΗΣ ΚΑΙ ΚΑΛΩΠΙΣΜΟΥ ΑΠΟ ΤΟ ΧΩΡΟ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ ΚΑΤΑ ΤΗ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ

Αναζητώντας στοιχεία για τον τρόπο ένδυσης και κόσμησης των κατοίκων στη μεσαιωνική Αλβανία και έχοντας στο μυαλό μας ότι <το ύφος είναι ο άνθρωπος>, παρουσιάζουμε επιλεκτικά στοιχεία από τον πολιτισμό της περιοχής, ώστε να μπορέσει να σχηματισθεί κάποια εικόνα για την καθημερινή ζωή και την καλλιτεχνική δραστηριότητα των ανθρώπων της. Συγκεκριμένα επιλέξαμε μια σειρά από επιτύμβιες στήλες που προέρχονται από διάφορους αρχαιολογικούς χώρους της κεντρικής και νότιας Αλβανίας (Αυλώνα, Φιέρη, Ελμπασάν, Κορυτσά, Τεπελένι), οι οποίες —προσφέρουν στοιχεία καταγραφής της κοινωνικής κατάστασης, του επαγγέλματος και αναγνώρισης του φύλου των νεκρών.

Κατά την περίοδο αυτή παρατηρείται άνθιση της εγχώριας γλυπτικής, ενώ συγχρόνως πιστοποιείται η ζωντάνια της λαϊκής παράδοσης, στοιχείο που τεκμηριώνεται κυρίως από την ενδυμασία.

Παρά την αδέξια και απλοϊκή απόδοση των ανθρώπινων μορφών με τις κάπως περιέργες αναλογίες που παρατηρείται στα γλυπτά αυτά, πρώτιστο μέλημα του καλλιτέχνη είναι να παρουσιάσει τους ανθρώπους στην καθημερινότητά τους.

Παράλληλα παρουσιάζουμε ορισμένα κοσμήματα, (σκουλαρίκια, πόρπες, δακτυλίδια, επιρράμματα) από νεκροταφεία των σκοτεινών αιώνων (Κρούϊα, Κομάν), καθώς και εφυσωμένα όστρακα (Δυρράχιο, Κάννινα) που λόγω των ομοιοτήτων τους με αντίστοιχα του ελλαδικού και μεσογειακού χώρου αποδεικνύουν ότι και η περιοχή της Αλβανίας, ως αναπόσπαστο τμήμα της βυζαντινής αυτοκρατορίας, ακολούθησε ως προς την ενδυμασία και τα κοσμήματα την επικρατούσα μόδα στις υπόλοιπες επαρχίες του βυζαντινού κράτους.

ΑΣΠΑΣΙΑ ΚΟΥΡΕΝΤΑ ΡΑΠΤΑΚΗ

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΚΙΡΡΑ : ΝΕΩΤΕΡΕΣ ΕΡΕΥΝΕΣ

Η αρχαία Κίρρα, το επίνειο των Δελφών, είναι γνωστή από τις περιπέτειες της για την κατοχή του «Κιρραίου πεδίου» κατά την διάρκεια των Ιερών πολέμων αλλά και για την ιδιαίτερη ακμή της τους προϊστορικούς χρόνους.

Η θέση της είχε εντοπιστεί από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, κοντά στο χωριό «Ξεροπήγαδο», στο οποίο έχει δοθεί σήμερα το όνομα Κίρρα και βρίσκεται, 2 χλμ. ανατολικά της Ιτέας και 200μ, δυτικά των εκβολών του ποταμού Πλειστου.

Βόρεια και βορειοδυτικά από την σύγχρονη εκκλησία της Παναγίας, ανασκάφηκε από τους Γάλλους το 1937 και το 1938, χώρος έκτασης 2 στρεμμάτων περίπου, εντός του οποίου βρέθηκε ναός αφιερωμένος στον Απόλλωνα, την Άρτεμη και τη Λητώ, καθώς και εκτεταμένος προϊστορικός οικισμός.

Νοτιότερα κοντά στην θάλασσα, βρέθηκαν λείψανα λιμενικών εγκαταστάσεων κλασσικών χρόνων και θεμέλια λουτρού ρωμαϊκών χρόνων. Επίσης από παλιά, ήταν ορατά τα ερείπια μεσαιωνικού πύργου που είχε κτιστεί με αρχαίο υλικό.

Η αρχαιολογική έρευνα, τα τελευταία χρόνια, αποκάλυψε στο χώρο της αρχαίας Κίρρας, κατά την διάρκεια σωστικών ανασκαφών, 2 τρίκλιτες παλαιοχριστιανικές βασιλικές. Συμπληρώνονται έτσι, οι γνώσεις μας για την χριστιανική Κίρρα, καθώς οι ιστορικές μαρτυρίες, που έχουμε για την πόλη την περίοδο, αυτή είναι λίγες και αποσπασματικές.

Η μια βασιλική βρίσκεται, εν μέρει, κάτω από τον μεσαιωνικό πύργο, που ήδη αναφέραμε, ενώ η άλλη λίγα μέτρα βορειότερα.

Από την 1^η βασιλική βρέθηκε τμήμα του κεντρικού και του βορείου κλίτους, καθώς και βαπτιστήριο που ήταν προσαρτημένο στο βόρειο κλίτος. Το κεντρικό κλίτος κάλυπτε ψηφιδωτό δάπεδο των αρχών του 5^{ου} αι. μ.Χ.

Από την 2^η βασιλική, η οποία είχε κτισθεί, επάνω σε παλαιότερα οικοδομήματα ελληνοιστικά ή ρωμαϊκά, βρέθηκε το ανατολικό της τμήμα. Στους βυζαντινούς χρόνους, στο χώρο του ιερού, κατασκευάστηκε ένα μικρότερο ναΐδριο που κατέλαβε το χώρο του ιερού και του κεντρικού κλίτους, ενώ στα νεότερα χρόνια ο χώρος χρησιμοποιήθηκε ως κατοικία.

Τα ευρήματα αυτά δεν αφήνουν αμφιβολία πως η Κίρρα ήταν μια πόλη με συνεχή ζωή και δράση από τους προϊστορικούς μέχρι και τους μεσαιωνικούς χρόνους.

ΜΑΡΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ

**ΚΥΠΡΙΑΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΕ ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ ΣΥΛΛΟΓΕΣ:
ΤΡΙΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ**

Στη μνήμη του Ντίνου Λεβέντη

Σκοπός της ανακοίνωσης είναι αφενός η παρουσίαση ενός άγνωστου μέχρι τώρα έργου κυπριακής τέχνης και αφετέρου η επανεξέταση δύο άλλων έργων που ανήκουν στην ίδια καλλιτεχνική παράδοση, χωρίς αυτό να έχει αναγνωριστεί μέχρι τώρα.

Την αφορμή αποτέλεσε ένα φύλλο τριπτύχου που φυλάσσεται σε ιδιωτική συλλογή των Αθηνών. Πρόκειται για το σωζόμενο κεντρικό φύλλο ενός μικρού τριπτύχου, του οποίου τα πλαϊνά έχουν εκπέσει. Το έργο, ωραίας τέχνης, με μικρογραφική εργασία, συνθετικές αρετές και αρμονική χρωματολογία, παριστάνει τη Γέννηση του Χριστού, με τα γνωστά παραπληρωματικά επεισόδια. Έχει τοξωτή κορύφωση και ξυλόγλυπτη βάση και επίστεψη. Το εκλεπτυσμένο αυτό έργο καταδεικνύει τη δημιουργική μείξη των παλαιολόγειων καταβολών της κυπριακής ζωγραφικής με δυτικοευρωπαϊκές επιδράσεις.

Με την ευκαιρία της παρουσίασης του τριπτύχου σχολιάζονται δύο άλλες εικόνες κυπριακής τέχνης, που βρίσκονται σε συλλογές των Αθηνών.

Η μία ανήκει στο Αμαλίειο Ορφανοτροφείο (εκτίθεται ως δάνειο στο Μουσείο Μπενάκη) και παριστάνει την Ανάληψη. Έχει δημοσιευτεί από το 1983, ανάμεσα σε έργα της κρητικής σχολής, μολονότι έχουν επισημανθεί διαφορές από τα έργα αυτά. Με τη γνώση που εν τω μεταξύ αποκτήθηκε και ύστερα από σύγκριση με κυπριακές τοιχογραφίες και εικόνες μπορούμε να επανεκτιμήσουμε το έργο αυτό και να το τοποθετήσουμε στην παραγωγή της «ιταλοβυζαντινής» κυπριακής ζωγραφικής του δέκατου έκτου αιώνα.

Η άλλη, ουσιαστικά αδημοσίευτη, βρίσκεται στη συλλογή εικόνων του Μουσείου Μπενάκη. Παριστάνει τη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα, ένθρονη, με την επιγραφή «Η Πανύμνητος». Ούτε αυτή η εικόνα είχε αποδοθεί στην παράδοση στην οποία ανήκει. Η προφανής ομοιότητα με έργα κρητικής ζωγραφικής και η ελλιπής γνώση για κυπριακές εικόνες έξω από την Κύπρο συνετέλεσαν στο να παραγνωριστεί η τέχνη του έργου. Η σύγκριση όμως με ανάλογες κυπριακές εικόνες μας οδηγεί σε κυπριακό μάλλον παρά κρητικό εργαστήριο της εποχής της Βενετοκρατίας.

Η ανακοίνωση επιχειρεί να δείξει ότι μαζί με την παρουσίαση καινούργιου υλικού που επιβεβαιώνει ή διευρύνει τις γνώσεις μας, ευπρόσδεκτη είναι η επανεξέταση έργων με νέα κριτική ματιά και με τα εφόδια της έρευνας που εξελίσσεται και μπορεί να μας οδηγήσει σε ορθότερα συμπεράσματα.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Α. ΛΙΑΚΟΣ – ΝΙΚΟΛΑΟΣ Α. ΜΕΡΤΖΙΜΕΚΗΣ

ΕΡΓΑ ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΙΚΗΣ ΤΟΥ 18^{ΟΥ} ΚΑΙ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΝΟΡΙΑΚΟ ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΣΤΗ ΣΥΚΙΑ ΧΑΛΚΙΔΙΚΗΣ

Ο ενοριακός ναός του Αγίου Αθανασίου στη Συκιά της Χαλκιδικής, βρίσκεται σε χαρακτηριστικό ύψωμα στο μέσον του οικισμού. Πρόκειται για μία τρίκλιτη βασιλική που κτίστηκε σύμφωνα με την παλαιότερη από τις κτητορικές μαρμάρινες πλάκες το 1819, ενώ δύο χρόνια αργότερα, το 1821, ο ναός πυρπολήθηκε και μέρος του καταστράφηκε από την πυρκαγιά που προκάλεσαν οι τουρκικές δυνάμεις σε αντίποινα για το Επαναστατικό κίνημα που ξέσπασε στην περιοχή της Χαλκιδικής. Με χρήματα των κατοίκων του χωριού, αλλά και με τη βοήθεια των αγιορειτών, ο ναός επισκευάστηκε το 1839, αλλά καταστράφηκε εκ νέου το 1854 από τον αρχιστράτηγο της Μακεδονίας Τσάμη Καρατάσιο, ο οποίος ωστόσο μετά την καταστολή της Επανάστασης έστειλε τα απαραίτητα χρήματα για την ανοικοδόμηση του ναού το 1861.

Από το σύνολο των έργων ξυλογλυπτικής του ναού, στην ανακοίνωσή μας παρουσιάζονται δύο προσκυνητάρια, που χρονολογούνται στα 1703 και 1711 αντίστοιχα και ο δεσποτικός θρόνος, έργο του γ' τετάρτου του 19^{ου} αι.

Το πρωϊμότερο από τα προσκυνητάρια, του 1703, ανήκει στον τύπο του κάθετου προσκυνηταριού, προσαρμοσμένου σε κίονα του κεντρικού κλίτους και έχει προεξέχοντα επίπεδο ουρανό. Στο επιστύλιο της κύριας όψης, πάνω από το μεσαίο τόξο, υπάρχει η ανάγλυφη μεγαλογράμματη επιγραφή: «ΧΑΤΖΗ ΠΛΑΧΙΟ ΑΨΤ (1703)».

Το ανθρωπώνιο και η χρονολογία της επιγραφής δεν επιτρέπουν να κινηθούμε πέρα από τα πλαίσια υποθέσεων εργασίας για την κατανόηση της προέλευσης του προσκυνηταριού. Η έρευνά στα μεταβυζαντινά αρχεία των αγιορειτικών μονών με σκοπό την ταύτιση του ονόματος της επιγραφής, δεν απέδωσε πολλούς καρπούς. Παρόλα αυτά μία μαρμάρινη ενεπίγραφη πλάκα της ίδιας εποχής από την αγιορειτική μονή Παντοκράτορος, επιτρέπει τη διατύπωση ορισμένων σκέψεων για το συγκεκριμένο ζήτημα.

Ιδιαίτερη όμως σημασία έχει η ύπαρξη στο καθολικό της μονής Διονυσίου δύο προσκυνηταριών, συγγενικών με αυτό του 1703, τόσο στον τύπο και στη διάρθρωσή τους, όσο και σε επιμέρους μορφολογικά και τεχνοτροπικά

χαρακτηριστικά. Αξίζει να αναφερθεί ότι παρόμοια τμήματα επίστευνης προσκυνηταριών με αυτό του 1703 έχουν εντοπιστεί στις αγιορειτικές μονές Διονυσίου και Ιβήρων.

Το δεύτερο προσκυνητάρι, τοποθετημένο στο νότιο κλίτος του ναού, έχει μορφή κιβωρίου με επίπεδο ουρανό. Στο γείσο της κύριας όψης υπάρχει η ανάγλυφη μεγαλογράμματη επιγραφή: «*ΕΞΟΛΟΣ ΗΣΑΙΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΗΣΙΟΥ ΚΑΙ ΚΑΘΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΑΨΙΑ (1711)*».

Η επιγραφή του παραπάνω προσκυνηταρίου δίνει αφενός περισσότερα στοιχεία από την προηγούμενη, αφετέρου όμως μας προτρέπει να ερευνήσουμε σε ποια από τις είκοσι αθωνικές μονές ο Ησαίας που αναφέρεται στην επιγραφή, ήταν ηγούμενος το 1711, κάτι που θα δώσει απαντήσεις στα ερωτήματα σχετικά με την κατασκευή και προέλευση του προσκυνηταρίου.

Οι έρευνες στα αρχεία των αθωνικών μονών, μας οδηγούν σε δύο αγιορείτες με το ίδιο όνομα (Ησαίας), που την περίοδο αυτή ηγουμενεύουν στις μονές Διονυσίου και Ξηροποτάμου. Οι γραπτές μαρτυρίες αναφέρουν επίσης και τους ιερομονάχους Ησαία Σταυρονικητιανό και τον συνονόματό του της μονής Κουτλουμουσίου. Ο μεν πρώτος χρηματοδοτεί το 1743 την κατασκευή του τέμπλου του καθολικού της Σταυρονικήτα, ενώ ο δεύτερος το 1744 την αγιογράφηση του εξωνάρθηκα του καθολικού της Κουτλουμουσίου.

Ο δεσποτικός θρόνος του ναού, τοποθετημένος στο κεντρικό κλίτος, ανήκει στο συνήθη τύπο θρόνου με ουρανό και επίστεψη τρουλλίσκο. Ο θρόνος μπορεί να χρονολογηθεί με βάση τα τεχνοτροπικά στοιχεία, αλλά και τα ιστορικά δεδομένα του ναού το γ' τέταρτο του 19^{ου} αι.

Τα εν λόγω έργα ξυλογλυπτικής, παρουσιάζουν ενδιαφέρον ως προς τον ξυλόγλυπτο διάκοσμό τους, και συμβάλλουν στην παρακολούθηση της εξέλιξης γενικά του ξυλόγλυπτου διακόσμου του κατά το 18^ο και 19^ο αι.. Η μελέτη τους συμβάλλει στην προώθηση της έρευνας γύρω από τις συγκεκριμένες κατηγορίες ξυλογλύπτων, ενώ φαίνεται να τεκμηριώνεται και η δραστηριότητα αγιορειτικών εργαστηρίων σε μια περιοχή, που ανέκαθεν οι σχέσεις του με το Άγιο Όρος ήταν στενές και συνεχείς στο πέρασμα των αιώνων.

ΣΤΑΥΡΟΣ ΝΙΚΟΛ. ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ

ΜΙΑ ΙΔΙΟΤΥΠΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΘΙΣΤΟΥ ΥΜΝΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΡΗΤΗ

Η εικονογραφία του Ακαθίστου Ύμνου και στην Κρήτη δεν απομακρύνεται σε γενικές γραμμές από εκείνη των άλλων μνημείων του Βυζαντινού Κόσμου, αυτή όμως των μνημείων, τα οποία παρουσιάζω, αποτελεί άπαξ και δεν μπορεί να ερμηνευθεί παρά μόνο από τις ιστορικές συνθήκες της Κρήτης στην εποχή, όταν ιστορήθηκαν οι εκκλησίες. Θέμα της σύντομης ανακοίνωσής μου είναι οι οίκοι 22,23 και 24 του Ακαθίστου Ύμνου στη Μονή Οδηγητρίας και του οίκου 22 στη Μονή της Παναγίας Καρδιάπισσας στους Βόρους στην επαρχία Πυργιώπισσας Ηρακλείου.

Στη Μονή Οδηγητρίας ο Ακάθιστος εικονίστηκε στον σταυρεπίστεγο νάρθηκα του καθολικού, που αποτελούνταν από τρεις αίθουσες, όχι σύγχρονες, μονόχωρες και καμαροσκέπαστες. Αρχαιότερη είναι η μεσαία, του πρώτου μισού ασαφώς του 14ου αιώνα. Σ' αυτήν προστέθηκε ο σταυρεπίστεγος νάρθηκας γύρω στα 1350. Η νότια αίθουσα-κλίτος και η νότια κεραία του σταυρού του σταυρεπίστεγου νάρθηκα, (ένα αψίδωμα βάθους και ύψους 2,30 μ.), κατεδαφίστηκαν άγνωστο πότε. Σ' αυτό οφείλεται η σημερινή μορφή του Καθολικού. Μόνον η κατά μήκος κεραία του σταυρού του νάρθηκα, ίδιου ύψους περίπου με αυτή του κυρίως ναού, και το βόρειο αψίδωμα σώζουν σε μέτρια ως κακή κατάσταση τις τοιχογραφίες των: Δέκα εξ σκηνές του Ακαθίστου (1-13 και 22-24 οίκοι), στις δύο άνω ζώνες των τοιχογραφιών, οι Ευαγγελιστές, δύο σκηνές από το συναξάριο του Παύλου του Θηβαίου και του αγίου Αντωνίου και κάποιοι άγιοι, στις δύο χαμηλότερες, στους τοίχους βόρειο και νότιο της κατά μήκος κεραίας του σταυρού, δύο σκηνές από τον κύκλο της Κοίμησις της Θεοτόκου, η Βάτος, οι τρεις παίδες στην κάμινο και δύο άγιοι, στην άντυγα του τόξου του αψιδώματος, σώζονται μέτρια σήμερα. Οι οίκοι 14-21, που δεν σώζονται, θα πρέπει να ιστορούνταν στο δυτικό τοίχο, όπου όμως δεν σώθηκε τίποτε. Οι υπόλοιπες προεικονίσεις της Θεοτόκου ή σκηνές σχετικές με την Κοίμηση πρέπει να ιστορούνταν στο τύμπανο του αψιδώματος, δεν σώζεται όμως τίποτε σήμερα. Ο υπόλοιπος θεομητορικός κύκλος θα εικονιζόταν στο νότιο κατεστραμμένο αψίδωμα.

Οι πιο ενδιαφέροντες οίκοι, εκτός του 13, ο οποίος παρουσιάζει πολλά προβλήματα, γιατί, κατά την γνώμη μου, αυτά, που βλέπομε, οφείλονται σε δύο στρώματα τοιχογραφιών, μιαν επιζωγράφηση και μιαν κακή συντήρηση, είναι οι 22, 23 και 24. Οι οίκοι, κατά τη γνώμη μου, αναφέρονται στην ιστορική πραγματικότητα της Κρήτης, στους αγώνες κατά του Filioque και των ενωτικών και στον ρόλο σ' αυτούς των μοναχών της Μονής και ιδιαίτερα του κτήτορα του νάρθηκα και ηγουμένου ασφαλώς της Μονής Γρηγορίου. Ο ιερέας και κτήτορας Γρηγόριος, κατά την επιγραφή, (οίκος 22), εικονίζεται γονατισμένος σε δέηση και δεξιά και αριστερά του όρθιοι οι μοναχοί της Μονής προφανώς. Επάνω από τον Γρηγόριο εικονίζεται, σε ρόμβο και προτομή, ο Χριστός-Παντοκράτορας να ευλογεί με τα δύο χεριά Του τον Γρηγόριο και τους μοναχούς. Τη σκηνή κλείνουν τα κτίρια ασφαλώς της Μονής, που στα άκρα των απολήγουν σε δύο κιβώρια. Θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε τη σκηνή σαν θέμα σχετικό με τη χειροτονία ή ενθρόνιση του Γρηγορίου στην ηγουμενεία της Μονής κατά το παράδειγμα μικρογραφίας του Ψάλτηριου του λεγομένου του Θεοδώρου στο Λονδίνο (Ms. Add. 19352, φ. 192 r).

Στον όικο 23 βλέπομε πάλι δύο ομάδες ορθίων μοναχών με τους πρώτους, ίσως και τον Γρηγόριο, και πίσω τα κτίρια της Μονής. Αντί όμως της ένθρονης Παναγίας ή την εικόνα της Οδηγητρίας, που υμνούν όλες οι τάξεις των ανθρώπων, των άλλων παραδειγμάτων του οίκου αυτού εικονίζεται μια θεοφάνεια, η Αγία Τριάδα στον κάθετο τύπο. Ο Πατέρας εικονίζεται στον τύπο του Παντοκράτορα σε δόξα από

ομόκεντρους κύκλους, άνω, χαμηλότερα, σε ρόμβο, η Περιστερά κάθεται στο άνω άκρο του φωτοστεφάνου του Χριστού, ο Οποίος εικονίζεται ολόσωμος σε ελλειψοειδή δόξα να ευλογεί πάλιν με τα δύο χέρια, όπως ο Μέγας Αρχιερέας, τους μοναχούς. Η Αγία Τριάδα περιέχεται σε μεγαλύτερη δόξα, μισή έλλειψη, τον ανοικτό ουρανό, όπου εικονίζονται όλες οι τάξεις των αγγέλων να Τήν υμνούν. Ο τύπος αυτός της Αγίας Τριάδας, είναι γνωστό, ότι ιστορεί την από τον Πατέρα μόνον εκπόρευση του Αγίου Πνεύματος και ασφαλώς η αντικατάσταση της Παναγίας από την Αγία Τριάδα στο παράδειγμά μας δείχνει τον ρόλο των μοναχών της Μονής στον αγώνα, έντονο και συνεχή στην Κρήτη κυρίως μετά το 1350 περίπου, κατά της διπλής εκπόρευσης του Αγίου Πνεύματος, (του Filioque), νομίζω. Ο 24 οίκος ακολουθεί την παραδοσιακή εικονογραφία με την ένθρονη Παναγία με τον Χριστό. Η διαφορά είναι ότι έχουν προστεθεί δύο μοναχοί βαθειά γονατισμένοι να υμνούν με τους αγγέλους και να προσκυνούν την Παναγία και ο άγγελος δεξιά Της φαίνεται σαν να παρουσιάζει τον σωζόμενο μοναχό στην Παναγία. Θα μπορούσαμε βέβαια να υποθέσουμε ακόμη ότι ιστορείται εδώ τελετή της ακολουθίας του Ακαθιστου Ύμνου.

Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα της Μονής Οδηγητρίας, παρά τις όποιες απόψεις, πρέπει να έγιναν μεταξύ του 1340 και 1360, όπως δείχνει η τεχνοτροπία των. Οι τοιχογραφίες του νότιου κλίτους, (το βόρειο δεν έσωσε τις τοιχογραφίες του), της Παναγίας στους Βόρους είναι πιθανώς της τελευταίας εικοσαετίας του 14ου αιώνα, ανήκουν σε τρεις αγιογράφους, από τους οποίους ο σημαντικότερος είναι αυτός του ανατολικού τρίτου της εκκλησίας. Ο ζωγράφος αυτός ανήκει στην ίδια ομάδα με τους δύο πιθανότατα ζωγράφους της πασίγνωστης εκκλησίας της Παναγίας (Εισόδια) στο Σκλαβεροχώρι και τον ζωγράφο του Αγίου Αντωνίου στην Επισκοπή Πεδιάδας. Από τον Ακάθιστο μας ενδιαφέρει ο 22 οίκος. Ο οίκος ιστορείται με την Ανάσταση (Εις Άιδου Κάθοδος), μιαν Ανάσταση όμως, που αποτελεί άπαξ επίσης. Κάτω χαμηλά, όπου εικονίζονται συνήθως οι σπασμένες θύρες του παλατιού του Άδη, εικονίζεται αντί αυτών ένας μοναχός γονατισμένος, όπως ο Γρηγόριος στην Οδηγητρία, πάρισα με τον Αδάμ, γονατισμένο στο χέιλος της σαρκοφάγου. Η Εύα, ο Πρόδρομος, οι βασιλείς του Ισραήλ και ένας προφήτης, στα δεξιά μας της παράστασης, είναι απόσπασμα από την κανονική Ανάσταση. Από τα αριστερά μας όμως και λίγο πίσω από τον γονατισμένο και δεόμενο μοναχό έρχεται ο Χριστός με μεγάλο σταυρό και ακολουθούμενος από όλους τους Αποστόλους. Ο Χριστός με μιαν αμφίσημη χειρονομία δείχνει και ευλογεί τον μοναχό, κτήτορα της εκκλησίας ή δωρητή του Ακαθίστου, στους Αποστόλους με πρώτον τον Ιωάννη. Ότι και εδώ έχουμε το ίδιο θέμα με αυτό της Μονής Οδηγητρίας δεν νομίζω ότι υπάρχει αμφιβολία. Επειδή οι άλλοι οίκοι του Ακαθίστου ακολουθούν την παραδοσιακή εικονογραφία, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα όσα ήθελε να πει ο Γρηγόριος στον νάρθηκα της Μ. Οδηγητρίας εδώ απλά υπονοούνται. Ο Ακάθιστος λοιπόν στην Καρδιώτισσα μήπως είναι αρχαιότερος; Ατυχώς δεν σώζεται το όνομα του μοναχού και χρονολογία και ο ζωγράφος του ανατολικού τρίτου της εκκλησίας των Βόρων μας δυσκολεύει στο να υποστηρίξουμε μια τέτοια άποψη, γιατί, αν ο Ακάθιστος στους Βόρους θεωρηθεί αρχαιότερος, θα πρέπει να χρονολογήσουμε το Σκλαβεροχώρι πολύ πρώιμα στον 14ο αιώνα και δυστυχώς για κάτι τέτοιο μας λείπουν τα στοιχεία σήμερα. (Μια λεπτομερέστερη ανάλυση: Σ. Ν. Μαδεράκης, Η «Δέηση» στις εκκλησίες της Κρήτης, στη ΝΕΑ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΚΡΗΤΗ, τ. 22, που θα κυκλοφορήσει συντομότερα).-

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΜΑΚΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΑ ΚΟΣΜΗΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Γίνεται αναφορά σε κοσμήματα προερχόμενα από σωστικές ανασκαφές, κυρίως παλαιοχριστιανικών τάφων, της Θεσσαλονίκης. Τα παρουσιαζόμενα αντικείμενα ανήκουν στη χρονική περίοδο ανάμεσα στο β' μισό του 3ου αι. και τον 6ο αι.

Οι γυναίκες του 3ου-4ου αι. φορούσαν πολλά κοσμήματα, σύμφωνα με τις πηγές, και μάλιστα κατηγορούνταν γι' αυτό. Ωστόσο, η μαρτυρία των πηγών δεν επιβεβαιώνεται από τις ανασκαφές, γιατί τα πολύτιμα κοσμήματα παρέμεναν στην κατοχή της οικογένειας, παραδίδονταν ως οικογενειακά κειμήλια στις επόμενες γενιές και σε δύσκολες εποχές ανταλλάσσονταν ή ανακυκλώνονταν. Αυτός είναι και ο λόγος που σε σωστικές ανασκαφές οικιστικών συνόλων δεν ανευρίσκονται συχνά κοσμήματα. Η μοίρα των μη πολύτιμων κοσμημάτων μπορεί να ήταν διαφορετική, αλλά το φθαρτό υλικό τους δεν επέτρεψε και πάλι να φθάσουν ως εμάς στον πραγματικό αριθμό τους.

Στις ταφές των μικρών κοριτσιών υπάρχουν σχεδόν πάντα κοσμήματα και σπανιότερα στις γυναίκες. Ορισμένες πόρπες χαρακτηρίζουν ανδρικές ταφές. Στη συνήθεια του ενταφιασμού των νεκρών με τα κοσμήματά τους αναφέρεται ο Λουκιανός (*Περί πένθους*, 14).

Τα κοσμήματα της εποχής αυτής δεν έχουν ούτε τη λεπτότητα ούτε την πολυπλοκότητα των αρχαίων κοσμημάτων. Το υλικό κατασκευής τους είναι ο χρυσός, ο χαλκός, ο μόλυβδος και σπανιότερα ο άργυρος, ο γαγάτης και το γυαλί. Για πολυτελέστερη εμφάνιση και αποφυγή της οξειδωσης χρησιμοποιήθηκε ευρέως η επαργύρωση και σπανιότερα η επιχρυσωση.

Τα κοσμήματα κατασκευάζονταν από μεταλλικά σύρματα, σφυρήλατα ελάσματα ή με χύτευση. Το σύρμα, χρυσό ή χάλκινο, μορφοποιούνταν συνήθως σε κρίκους για σκουλαρίκια, δαχτυλίδια και βραχιόλια. Το χρυσό έλασμα χρησιμοποιήθηκε για αντικείμενα που έπρεπε να έχουν όγκο. Η διακόσμηση είναι εγχάρκτη, εμπίεστη, σφυρήλατη ή έκτυπη. Χρησιμοποιούνταν επίσης γυαλιά με ζωηρά χρώματα σε μορφή λίθων και ψήφων, μικρά μαργαριτάρια αναρτημένα από χρυσό σύρμα και σπανιότερα ημιπολύτιμοι λίθοι. Σπάνια είναι η χρήση του σμάλτου και του νιέλλου. Τα θέματα είναι γεωμετρικά και παρμένα από τη φύση (κισσόφυλλα, άνθη, ζώα στις εγχάρκτες σφενδόνες των δαχτυλιδιών). Δεν υπάρχουν κοσμήματα με συμβολικά στοιχεία, εκτός από το χριστόγραμμα, ούτε με απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής.

Τα σκουλαρίκια διαπερνούσαν πάντοτε τρυπημένους λοβούς, συνήθεια που φαίνεται ότι είχε γενικευθεί στα τέλη του 2ου-αρχές 3ου αι. Η ονομασία *ενώτια σχολαρίκια* προήλθε από τους φέροντας αυτά *σχολαρίους*, τους ανατορικούς δηλαδή φρουρούς. Είναι χρυσά, χάλκινα, από επαργυρωμένο μόλυβδο. Ο πλέον κοινός τύπος ενωτίων είναι ο απλός κρίκος από τεμάχιο χρυσού σύρματος, τα άκρα του οποίου περιστρέφονται μεταξύ τους πίσω από το λόβό του αυτιού για να μην πέφτει. Τα ενώτια του τύπου αυτού παρέμεναν για μεγάλα χρονικά διαστήματα στα αυτιά και δεν μπορούσαν να αφαιρεθούν χωρίς εργαλείο και χωρίς να καταστραφεί η μορφή τους. Από τους κρίκους αυτούς αναρτώνταν ενίοτε άλλα ενώτια ή κινούμενα ελεύθερα σύρματα με μαργαριτάρια στην άκρη τους.

Οι γυναίκες κατά τους παλαιοχριστιανικούς χρόνους έτρεφαν μακρὰ μαλλιά, τα οποία περιποιούνταν με διάφορους τρόπους. Οι περόνες που μαρτυρούνται από τις πηγές των πρώτων χριστιανικών αιώνων είναι φουρκέτες για τα μαλλιά. Με αυτές σταθεροποιούσαν είτε καλύμματα κεφαλής στα μαλλιά είτε τα ίδια τα μαλλιά. Οι περόνες που βρέθηκαν στη Θεσσαλονίκη είναι κατασκευασμένες από χαλκό, μόλυβδο, επαργυρωμένο και μή, οστό,

γαγάτη και έχουν σφαιρική, κωνική ή ωοειδούς σχήματος κεφαλή. Ορισμένες περόνες έχουν στέλεχος και κεφαλή από διαφορετικά υλικά.

Τα λιθοκόλλητα περιδέραια ήταν σύμφωνα με τις πηγές συνήθη. Στη Θεσσαλονίκη βρέθηκαν μόνον περιδέραια με νήφους από γαγάτη και γυαλί, σπάνια από χαλκό και από ημιπολύτιμους λίθους, γρυσές, οστίνες απλές και επιχρυσωμένες, μαργαριτάρια σε σχήμα και μέγεθος κόκκου ρυζιού. Επίσης βρέθηκε *torquis*, πιθανόν προερχόμενο από κοριτσιίστικο λαϊμό. Τα περιάπτα είναι ελάχιστα, μεταξύ των οποίων ένας *μηνίσκος* (λατ. *lumula*) και ένα φυλακτό με αποτροπαϊκό χαρακτήρα.

Τα βραχιόλια (*δεξιάρια*, *περιδέξια*, λατίν. *dextrocheria*, *bracchialia*, και ανάλογα με τη θέση τους στο χέρι *χιλιδώνες* ή *περιβραχιόνια* και *ψέλλια*) τα έφεραν αδιακρίτως στο αριστερό ή το δεξιό χέρι και ήταν γυάλινα και χάλκινα. Ορισμένα γυάλινα βραχιόλια, όπως προδίδουν μερικά χαρακτηριστικά τους, προορίζονταν για το βραχιόνιο. Τα χάλκινα βραχιόλια είχαν αυξομειούμενη διάμετρο ώστε να σφίγγουν κατά βούληση στον καρπό.

Τα δαχτυλίδια [*δακτύλιος* και *δακτυλίδιον* (λατίν. *anulus* και *anellus*), *κίρκος* ή *κρίκος* (λατίν. *condalium*, *ungulus*)] στην πλειονότητά τους είναι γυναικεία. Φοριούνταν και στα δύο χέρια με προτιμώμενο δάχτυλο τον παράμεσο. Σε μία περίπτωση μάλιστα ο νεκρός φορούσε δύο δαχτυλίδια στο ίδιο δάχτυλο. Είναι κατασκευασμένα από χρυσό, άργυρο, χαλκό και επαργυρωμένο χαλκό, μόλυβδο και σίδηρο. Οι δακτυλιόλιθοι είναι έγχρωμα γυαλιά και σπανιότερα πολύτιμες πέτρες με εγχάρακτη διακόσμηση. Συχνή είναι η εγχάρακτη συμφυής με τη στεφάνη σφενδόνη.

Οι πόρπες (*φίβουλαι*, *φίβλαι*, λατίν. *fibulae*) συγκρατούσαν ενδύματα και ζώνες. Συνήθης είναι ο τύπος της χάλκινης τοξωτής πόρπης που φορούσαν οι άνδρες για να συγκρατούν τη γλαμύδα στον ώμο τους. Η ζώνη (*ζώνη* και *ζώμα*) ήταν κατασκευασμένη από ύφασμα ή δέρμα και αποτελούσε κοινό εξάρτημα της ανδρικής και γυναικείας ενδυμασίας. Οι πόρπες των ζωνών είναι κατασκευασμένες κυρίως από χαλκό και σπανιότερα από σίδηρο.

Ο αριθμός των κοσμημάτων στους τάφους μετά τον 3ο αιώνα βαίνει ολοένα ελαττούμενος και από τον 6ο αι. και μετά κοσμήματα δεν συνοδεύουν ταφές, με εξαίρεση τους σταυρούς. Η μείωση οφείλεται στη σταδιακή απομάκρυνση από την παλαιά θρησκεία και την επικράτηση του χριστιανισμού και των ιδεών του.

ΣΤΑΥΡΟΣ ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ

«ΑΓΙΑ ΣΟΦΙΑ». Η ΚΑΘΟΛΙΚΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΤΗΣ ΒΙΖΥΗΣ

Με την αρχιτεκτονική του γνωστού ως Μπουγιούκ ή Σουλειμάν Πασά Τζαμί, βυζαντινού ναού της Βιζύης, έχουν ασχοληθεί κυρίως οι Škorpil, Dirimtekin, Mango, Eyce, Krautheimer, Ötügen, Ousterhout και Kuniholm.

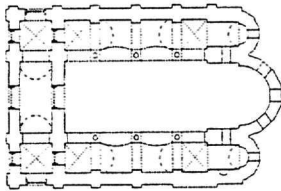
Το μνημείο βρίσκεται μέσα στην οχυρωμένη πόλη της Βιζύης. Η αρχική του αφιέρωση δεν είναι γνωστή. Η ονομασία Αγία Σοφία με την οποία αναφέρεται από τον 19^ο αιώνα, δεν έχει ιστορική βάση. Παραμορφωμένος από διάφορες επισκευές λειτουργούσε ως τζαμί ως τη δεκαετία του 1960. Μεταξύ των ετών 1983 - 1984 άρχισε η επισκευή του, η οποία όμως έμεινε ημιτελής. Σήμερα παραμένει χωρίς χρήση.

Ο ναός έχει εντυπωσιακές διαστάσεις : 15 X 22 μ. περίπου, χωρίς τις κόγχες του ιερού. Τυπολογικά κατατάσσεται στις τρουλαίες βασιλικές. Στο κάτω μέρος του παρουσιάζει σε κάτοψη τυπική διάταξη τρίκλιτης βασιλικής με έξι ζεύγη κίονες και με αυτόνομο τριμερές ιερό, ενώ ψηλότερα εμφανίζεται ως σύνθετος σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλλο. Η κάλυψη του γίνεται με ημικυλινδρικούς θόλους στα σκέλη του σταυρού, στους χώρους του ιερού και στα γωνιακά διαμερίσματα. Τα δάπεδα των υπερώνων είναι διαμορφωμένα επάνω σε θολοδομία από δύο σταυροθόλια στους ακραίους και δύο ημικυλινδρικούς θόλους που αλληλοτέμνονται με τα τόξα της τοξοστοιχίας. Ο τριμερής νάρθηκας καλυπτόταν με ένα ημικυλινδρικό θόλο στο μέσον και δύο σταυροθόλια εκατέρωθεν. Επάνω από το νάρθηκα υπάρχει όροφος (Κατηχούμενα) που συνδέεται με τα υπερώα του κυρίως ναού. Η κάλυψή του γινόταν, όπως φαίνεται, με ξύλινη στέγη. Στη δυτική όψη του κυρίως ναού διατηρούνται ακόμη οι χαρακτηριστικής μορφής κιλλίβαντες που έφεραν το ξύλινο δοκάρι επάνω στο οποίο στηρίζονταν τα άκρα των κεκλιμένων δοκών της στέγης των Κατηχουμένων.

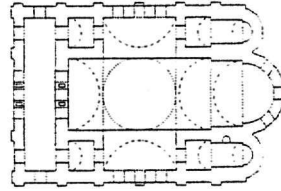
Οι τοίχοι του ναού εσωτερικά είναι διαρθρωμένοι καθ' ύψος με το μαρμάρινο κοσμήτη που ορίζει τη γένεση της θολοδομίας. Κοσμήτης υπάρχει και στη στεφάνη του τρούλου. Η προσπέλαση στο νάρθηκα γινόταν από τρεις θύρες στο δυτικό και ανά μία στο βόρειο και στο νότιο τοίχο και στον κυρίως ναός από τρεις θύρες στο δυτικό τοίχο. Το εσωτερικό του ναού φωτίζεται πλούσια από τα τρία ψηλά και φαρδιά τοξωτά ανοίγματα των τυμπάνων της εγκάρσιας κεραίας, από τα παράθυρα των κογχών του ιερού και από εκείνα του τρούλου. Έμμεσο φωτισμό εξασφάλιζε στο ναό το τρίβηλο άνοιγμα προς τα Κατηχούμενα, τα οποία φωτίζονταν από ένα ευρύ, πιθανότατα τρίβηλο, στο κέντρο και τέσσερα τοξωτά σύνθετα ανοίγματα.

Εξωτερικά το κτίριο ήταν βαρύ και αδιάθρωτο. Οι στέγες του παρουσίαζαν πολύ μικρές κλιμακώσεις υψών. Οι όψεις του ναού εμφανίζονταν βαριές με χαμηλές αναλογίες. Μόνο οι όψεις της εγκάρσιας κεραίας ήταν διαρθρωμένες με τυφλά αψιδώματα. Οι υπόλοιπες επιφάνειες διαρθρώνονταν με παραστάδες, οι οποίες φαίνεται ότι έφθαναν ως τη στάθμη του γείσου. Στην ανατολική του όψη του κυριαρχούν οι πολύπλευρες κόγχες του ιερού. Οι τοίχοι του είναι κτισμένοι από εναλλάξ ζώνες λιθοδομής και πλινθοδομής. Τα τόξα και οι θόλοι είναι πλίνθινα ή από αμελώς λαξευμένους θολίτες.

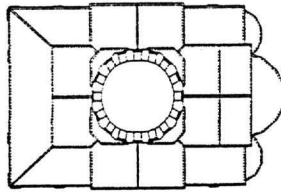
Όπως φάνηκε κατά τις εργασίες αποχρωματώσεως στα ανατολικά του, ο ναός είναι κτισμένος στα ερείπια μεγάλης παλαιοχριστιανικής βασιλικής. Ο Mango με βάση τα τυπολογικά, τα μορφολογικά και τα κατασκευαστικά στοιχεία του αλλά και την παράλληλη αξιοποίηση των πηγών, χρονολογεί το μνημείο στα τέλη του 8^{ου} ή στον 9^ο αιώνα και θεωρεί ότι πρόκειται για τον καθεδρικό ναό, την Καθολική Εκκλησία της Βιζύης, όπου το 902 ή 903 ετάφη η Αγία Μαρία η Νέα. Οι απόψεις αυτές όχι μόνο έχουν γίνει γενικά αποδεκτές, αλλά έχουν επιβεβαιωθεί και με τη μέθοδο της δενδροχρονολογήσεως.



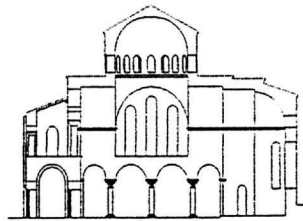
α



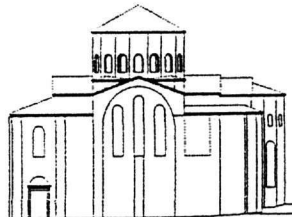
β



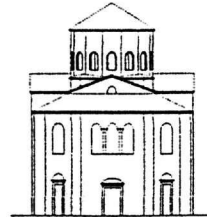
γ



δ



ε



στ

0 5 10

ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ Γ. ΜΑΝΤΑΣ

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΒΟΛΗΣ ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΙΚΩΝ ΓΑΜΩΝ

Στις παραβολές του Χριστού συγκαταλέγεται και αυτή των βασιλικών γάμων, η οποία παραδίδεται από το κατά Ματθαίον (22, 1-14) και το κατά Λουκάν (14, 16-24) Ευαγγέλιο. Η εικαστική απόδοση της αρχίζει -σύμφωνα με τα σωζόμενα έργα- σχετικά αργά, όπως άλλωστε συμβαίνει και με την πλειονότητα των ευαγγελικών παραβολών. Σε όλες τις παραστάσεις, που προέρχονται τόσο από τη μνημειακή ζωγραφική όσο και από μικρογραφίες χειρογράφων, πηγή έμπνευσης υπήρξε το κείμενο του κατά Ματθαίον Ευαγγελίου και μόνο στον κώδικα Par. gr. 74 του 11^{ου} αιώνα εικονογραφείται το κείμενο του κατά Λουκάν. Στην εικονογραφία της παραβολής διακρίνονται δύο βασικοί τύποι: ο αφηγηματικός και ο συμβολικός.

Το παλαιότερο δείγμα του αφηγηματικού τύπου απαντά στο τετραεγγέλιο VI 23 της Λαυρεντιανής Βιβλιοθήκης της Φλωρεντίας (π. 1100). Το ευαγγελικό κείμενο εικονογραφείται σχεδόν κατά λέξη με εννέα παραστάσεις, οι οποίες παρατάσσονται η μία δίπλα στην άλλη χωρίς πλαίσιο ή διαχωριστική ταινία. Στον ίδιο τύπο -αλλά με πολύ λιτότερη απόδοση- ανήκει και η διζωνη παράσταση που κοσμεί τον κώδικα Paris. gr. 1128 του 14^{ου} αι. Στη μνημειακή ζωγραφική το μοναδικό σωζόμενο δείγμα του τύπου προέρχεται από το ναό της Γέννησης της Θεοτόκου στη Μονή Θεράποντος στη Ρωσία (1500-1502). Παρά το γεγονός ότι στον αφηγηματικό εικονογραφικό τύπο απουσιάζει οποιαδήποτε προσπάθεια για εικαστική απόδοση της ερμηνείας του κειμένου, υπάρχουν εικονογραφικές λεπτομέρειες που δεν προέρχονται από την ευαγγελική αφήγηση, αλλά μπορούν να ερμηνευθούν με βάση τα πατερικά σχόλια στην παραβολή.

Οι υπόλοιπες παραστάσεις του θέματος ανήκουν στον συμβολικό εικονογραφικό τύπο, με παλαιότερα σωζόμενα δείγματα τις μικρογραφίες που κοσμούν τον κώδικα Ιβήρων 5 (13^{ος} αι.) και τον Paris. gr. 54 (14^{ος} αι.). Ο τύπος γνώρισε σχετικά μεγάλη διάδοση στη μνημειακή ζωγραφική και απαντά κυρίως σε ναούς που βρίσκονται στη Σερβία ή σχετίζονται με αυτή, όπως το καθολικό της Μονής Χελανδαρίου (π. 1320), η Dečani (π. 1340) το

Mateić (1356-1360), η Ravanica (1377), η Manasija (1418) κ.α. Στον τύπο αυτό η παραβολή εικονογραφείται με μία ή σπανιότερα δύο παραστάσεις και το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών εστιάζεται στην εικαστική απόδοση της ερμηνείας του κειμένου. Έτσι, σύμφωνα με τα πατερικά σχόλια, ο βασιλιάς της ευαγγελικής αφήγησης αντικαθίσταται με τον Χριστό και οι δούλοι του με αγγέλους. Κεντρικό θέμα των παραστάσεων αποτελεί το τραπέζι του γάμου και η αποπομπή και τιμωρία του μη έχοντος ένδυμα γάμου καλεσμένου, με αποτέλεσμα την έντονη προβολή του εσχατολογικού περιεχομένου της παραβολής.

Οι παραστάσεις που ανήκουν στον αφηγηματικό τύπο δεν ακολουθούν κοινό πρότυπο, ενώ σε κοινή εικονογραφική παράδοση μπορούν να ενταχθούν οι παραστάσεις του συμβολικού τύπου. Οι διαφορές που παρατηρούνται στις συνθέσεις της δεύτερης ομάδας είναι μικρές και περιορίζονται σε λεπτομέρειες. Θα μπορούσαν να ερμηνευθούν με την έλλειψη από το ευαγγελικό κείμενο συγκεκριμένης αναφοράς στα στοιχεία αυτά, με τις ευρύτερες καλλιτεχνικές τάσεις της περιοχής ή της εποχής που δημιουργήθηκε η κάθε παράσταση, καθώς και με τις προσωπικές επιλογές των καλλιτεχνών.

ΕΥΤΕΡΠΗ ΜΑΡΚΗ

Η ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ ΣΤΗΝ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Η παρακολούθηση της μορφής και εξέλιξης του ένδυματος στην παλαιοχριστιανική Θεσσαλονίκη, σημαντική πόλη του ρωμαϊκού κόσμου, όπου διασώζεται μεγάλος αριθμός έργων τέχνης όλων των κατηγοριών, επιτυγχάνεται μέσω των σωζομένων αρχαιολογικών εύρημάτων (κοσμήματα, τεμάχια ύφασμάτων) και της αντίστοιχης καλλιτεχνικής παραγωγής. Για τον προσδιορισμό της όρολογίας σημαντική είναι η συμβολή των πηγών, όπως οι αίγυπτιακοί πάπυροι και τα άγιολογικά και φιλολογικά κείμενα.

Από τα αρχαιολογικά εύρηματα που προέρχονται από τάφους της Θεσσαλονίκης, χαρακτηριστικότερα είναι τα λίγα κλαπωτά τεμάχια κεντημάτων της τεχνικής με κορδονάκι που ήταν επηραμμένα σε ύφασματα, τα σπαράγματα φορεμάτων από χρυσόνημα και οι χρυσές ζώνες, εύρηματα που αποδεικνύουν την πολυτέλεια και την ποικιλία των ενδυμάτων των θεσσαλονικέων κατά την περίοδο αυτή.

Από την εξέταση της καλλιτεχνικής παραγωγής του 3ου αι. διαπιστώνεται ότι το άσπικ ένδυμα των εικονιζόμενων μορφών στην τέχνη της Θεσσαλονίκης δεν διαφοροποιείται από το αντίστοιχο ρωμαϊκό της περιόδου και αποτελείται από χιτώνα και ιμάτιο. Την ένδυμασία των άγροτών της εποχής (σχήμα ποιμενικών) διασώζουν τα αγάλματα και οι άπεικονίσεις του Καλού Ποιμένα, ο οποίος φορεί κοντό ζωσμένο χιτώνα και μανδύα με κουκούλα (raepuia), μάλλινες κάλτσες και έμβάδες (μπότες).

Στις ταφικές τοιχογραφίες του 4ου αι. οι εικονιζόμενες ανδρικές μορφές φορούν επίσημα ένδυματα, κοντούς χιτώνες διακοσμημένους με όρθια σήματα (clavi) και δισκάρια (orbiculi), όπως εκείνοι που φορούν ο Δανιήλ σε παράσταση του τάφου της όδοϋ Δημοσθένους, ο Λύκος στην παράσταση του όμώνυμου τάφου και τα παιδιά της οικογένειας στον τάφο του Εύστοργίου. Στα ιμάτια των άστών και των βιβλικών μορφών διακρίνονται σκουρόχρωμα όρθια σήματα και των στρατιωτικών επηράμματα, όπως αυτά που φέρει στη χλαμύδα του ό πάτρων της οικογένειας του τάφου του Εύστοργίου.

Τό γυναικείο ένδυμα του 4ου-5ου αι. περιλάμβανε μακρύ χιτώνα, χειριδωτό ή άχειριδωτό, ζωσμένο κάτω από τό στήθος και διακοσμημένο με όρθια σήματα, όπως ό χιτώνας της Αύρηλίας Πρόκλας που φέρει στο κεφάλι φακιόλι (μαφόρτη), δεμένο με χαρακτηριστικό τρόπο. Ιμάτιο, οι άκρες του όποιου τυλίγονται και στους δύο καρπούς, φορεί ή σύζυγος του νεκρού του τάφου της όδοϋ Δημοσθένους και πολυτελέστατη

δαλματική με γούνα στις παρυφές ή Αύρηλία Εύστοργία και η Σωσάννα του όμώνυμου τάφου, ό έπενδύτης τής όποιας άποτελείται από διάφορα δέρματα και φέρει κρόσσια.

Η στρατιωτική ένδυμασία του 4ου-5ου αι. άποτυπώνεται στους δεόμενους μάρτυρες τής ζωφόρου τής Ροτόντας, οι όποιοι φοροϋν πολυτελείς χιτώνες με έπιρράμματα στους ώμους και τὰ μανίκια και χρυσοκέντητη βαριά χλαμύδα με ταβλίον ραμμένο στο ύψος του στήθους, που πορπώνεται στο δεξιό ώμο.

Στρατιωτική ένδυμασία φέρει και ό άγιος Δημήτριος στα ψηφιδωτά του ναού του, ήτοι ζωσμένο μακρύ πολυτελή χιτώνα, χλαμύδα με ταβλίον και πέδιλα με κορδόνια που δένουν σε σχήμα χί. Με άνάλογη στρατιωτική ένδυμασία άπεικονίζεται και ό άγιος Σέργιος, που συνοδεύεται και με χρυσό περιδέραιο στο λαιμό, (μανιάκιον).

Οι ιερωμένοι στη ζωφόρο τών δεομένων τής Ροτόντας φοροϋν φαιλόνιο, ένω έπίσημη άστική ένδυμασία με πορφυρό χιτώνα και βαθυκύανο ιμάτιο φέρει ό Χριστός στο ψηφιδωτό τής άψίδας τής Μονής Λατόμου . Στην παράσταση προσφοράς παιδιών στον άγιο Δημήτριο παρατηροϋνται διαφοροποιήσεις στη διακόσμηση του χιτώνα τής μητέρας και τών παιδιών με την έμφάνιση σημάτων σχήματος ταϋ, που άναμφίβολα άπηχοϋν νέες τάσεις στη διακόσμηση του χιτώνα.

Στην ψηφιδωτή εικόνα του Άγιου Δημητρίου με τούς κτήτορες (7ος αι.), ό έπίσκοπος φορεϊ φαιλόνιο, στιχάριο και ώμοφόριο και ό έπαρχος χρυσό χιτώνα με όρθια και όριζόντια σήματα, έπιμανίκιο, χρυσοϋφαντο λώρο, χρυσά πέδιλα, σκήπτρο στο άριστερό και άποκόμβιον (βαλάντιον) στο δεξι χέρι.

Στο ψηφιδωτό με τόν άγιο, ό διάκονος φορεϊ στιχάριον και ώράριον, είδος μανδηλίου που φέρεται στον άριστερό ώμο του.

Στην ιστορική τοιχογραφία του νότιου τοίχου ό έφιππος γενειοφόρος αύτοκράτωρ φορεϊ κοντό χιτώνα, κάλτσες και θώρακα και οι δύο προπομποί του με τὰ μακριά μαλλιά, άνάλογους χιτώνες με περιλαίμιο και διπλά όρθια σήματα στην όψη που καταλήγουν σε δισκάρια, παράσταση που καταγράφει σημαντικές αλλαγές τόσο στη στρατιωτική ένδυμασία όσο και στη διακόσμηση του χιτώνα .

Τέλος στην παράσταση τής Παναγίας με τόν άγιο Θεόδωρο ή Παναγία φορεϊ μακρύ χιτώνα και μαφόριο και ό γενειοφόρος Θεόδωρος χιτώνα και ύποκίτρινη χλαμύδα με στακτύ ταβλίον. Οι δύο τελευταίες παραστάσεις θα λέγαμε ότι είναι έργα τής ίδιας περιόδου, λόγω τών εικονιζόμενων πωγωνοφόρων άνδρικων μορφών .

Άπό την μελέτη τών άρχαιολογικών εύρημάτων και τής καλλιτεχνικής παραγωγής τής Θεσσαλονίκης συμπεραίνεται ότι ή ένδυμασία στην πόλη αύτή διατήρησε τὰ στοιχεία τής ρωμαϊκής παράδοσης τουλάχιστο μέχρι τόν 8ο-9ο αι..

MARIELLE MARTINIANI-REBER

Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΕΝΔΥΜΑΤΟΣ: ΜΙΑ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΤΑΣΗ

Η μόνη λέξη "Βυζάντιο" αρκεί για να προβάλλει την εικόνα πολυτελών ενδυμάτων και κυρίως βαρυτίμων υφασμάτων. Τη μεταφορά αυτή ενισχύει ο μεγάλος αριθμός μεταξωτών που θεωρούνται βυζαντινής προέλευσης και που βρέθηκαν σε εκκλησιαστικούς θησαυρούς της Δύσης. Τα ευρήματα αυτά που στη πλειοψηφία τους προέρχονται από την αναγνώριση λειψάνων στα τέλη του 19ου αι., μας αποκαλύπτουν το μέγεθος των απωλειών στα πρώην εδάφη της βυζαντινής αυτοκρατορίας.

Η μελέτη του βυζαντινού ενδύματος μπορεί να φανεί εκ πρώτης όψεως μια πρόκληση, αφού πέρα από το υλικό που βρέθηκε στην Αίγυπτο και από μερικά λειτουργικά αντικείμενα, δεν έχει διασωθεί κανένα άρτιο κομμάτι. Μας λείπουν, επίσης, σχεδόν τελείως πληροφορίες από τα έκτυπα ανάγλυφα που μόνα μπορούν να αναπαραστήσουν το ένδυμα σε τρεις διαστάσεις, και που παρέχουν τόσο ακριβείς πληροφορίες για άλλες εποχές και περιοχές, όπως για την αρχαία Κίνα και την αρχαία Ρώμη.

Κι όμως, είναι στον πρώιμο μεσαίωνα, (6ος-7ος αι.), που τόσο στο Βυζάντιο όσο και στη Δύση παρατηρούμε μια βαθειά αλλαγή με την εμφάνιση του κομμένου και ραμμένου ενδύματος και που θα αντικαταστήσει σιγά-σιγά το πτυχωτό. Η δαλματική υφασμένη σε καλούπι υπήρξε προφανώς μια ενδιάμεση φάση.

Κατά γενικό κανόνα, μπορούμε να πούμε πως η μελέτη του ενδύματος είναι δουλειά του αυτοδίδακτου, αφού δεν περιλαμβάνεται στα πανεπιστημιακά προγράμματα, όπως εξάλλου ούτε ο τομέας του υφάσματος και γενικότερα οι εφαρμοσμένες τέχνες. Εξ ου και τα κενά που θα επιστημάνω σ' αυτή την ανακοίνωση.

Οι ανασκαφές που γίνονται στην Αίγυπτο από το τρίτο τέταρτο του 19ου αι., έφεραν και εξακολουθούν να φέρνουν στο φως χιλιάδες υφάσματα, μεταξύ των οποίων και ενδύματα. Αλλά, όσο μας αφορά, μας πληροφορούν μόνο για την παλαιοχριστιανική και ισλαμική ενδυμασία. Συμβάλλουν στις γνώσεις μας για το κοσμικό και μοναχικό ένδυμα στην Αίγυπτο, αλλά ξέρουμε πως οι λινές δαλματικές με μανίκια, υφασμένες σε καλούπι και με μάλλινες έγχρωμες διακοσμήσεις, ήταν το πιο κοινό ένδυμα από το τέλος της ρωμαϊκής εποχής (τάφος στη Σίλιστρα Βουλγαρίας, τα μωσαϊκά της Piazza Armerina στη Σικελία).

Οι λογοτεχνικές πηγές, όπως εξάλλου οι απεικονίσεις, οι μινιατούρες, οι τοιχογραφίες και τα μωσαϊκά που φιλοτεχνήθηκαν σύμφωνα με συμβατικούς κανόνες, δίνουν λίγες περιγραφές και δυσσεμνήνυτες. Κι όμως, είναι αυτές που πρόσφεραν το υλικό για τις πρώτες μελέτες που έγιναν στο πρώτο μέρος του 20ου αι., όπως εκείνες του Φ. Κουκουλέ. Οι Konidakon και Cumont μελετούν τις εικονογραφικές παραστάσεις και σημειώνουν τη σημασία των ανατολίτικων επιδράσεων: τα περσικά μοντέλα σμίγουν με τη ρωμαϊκή παράδοση και συνθέτουν τον βυζαντινό ενδυματολογικό τύπο.

Μερικές καιτευθυντήριες γραμμές έχουν προταθεί για να ορισθεί η καταγωγή και η εξέλιξη χαρακτηριστικών για το μοντέλο και τη διάδοσή τους ενδυμάτων, όπως ο καφτάς με μακρὰ

ριχτά μανίκια. Η ιστορία και το κόψιμό του αποτέλεσε αντικείμενο δημοσιεύσεων από τα μέσα του 20ου αι. Γνωστός στην Περσία από τον 6ο αι. π.Χ., ο Ξενοφών τον ονομάζει *κάνον* και παρατηρεί ότι φοριέται από τους αξιωματούχους και τους ανώτερους άρχοντες. Σημειώνει δε ότι, αν ο βασιλιάς κρατά τα χέρια του έξω από τα μανίκια, παρουσία του, οι αξιωματούχοι πρέπει να τα βάλουν μέσα (Κύρου Παιδεία, VIII, III, 10 και 13-14). Η μεσαιωνική ανατολίτικη εικονογραφία αφήνει να εννοηθεί ότι πρόκειται για μια πρακτική που επέζησε για χρόνια.

Με τις ανασκαφές στην Αντινόη, είχαμε την τύχη να βρούμε αρκετά παραδείγματα αυτού του τύπου μανδύα. Η ανάλυση ενός από αυτά, που συντηρείται στο Ιστορικό Μουσείο υφασμάτων της Λυών και που αντίγραφό του υπάρχει στο Μουσείο της Γενεύης, δείχνει ότι κάθε λεπτομέρεια της κοπής και της διακόσμησής του έχει τη σημασία της.

Αυτοί οι ιρανικής καταγωγής μανδύες είναι φτιαγμένοι από κασμιρένιο πανί και ξασμένο μαλλί, σε χρώμα κόκκινο ή μπλε. Μερικές μεταγενέστερες απεικονίσεις μαρτυρούν την υιοθέτηση αυτού του μανδύα στο Βυζάντιο από τους αξιωματούχους και στην Αρμενία από τους αξιωματούχους και τους ανώτερους άρχοντες.

Σύμφωνα με την περιγραφή που δίνει ο Προκόπιος στα *Ανέκδοτα* του, φαίνεται πως η στολή των Γαλάζιων περιελάμβανε το ένδυμα αυτό που το ξαναβρίσκουμε το 15ο αι. στον Ιταλό ζωγράφο Benozzo Gozzoli (παρεκκλήσι του Palazzo Riccardi στη Φλωρεντία): ο μάγος Gaspard αναπαριστάται με παλαιολόγεια ενδυμασία.

Στη μελέτη εξέλιξης ορισμένων τμημάτων της βυζαντινής ενδυμασίας αξίζει να συμπεριληφθούν κι άλλες, όπως για παράδειγμα μια δαλματική που βρέθηκε στην Αίγυπτο και φυλάσσεται στο Royal Ontario Museum του Τορόντο. Διαφορετική από αυτήν που συνηθίζαν οι Κόπτες, μας επιτρέπει να αντιληφθούμε την ιδιαιτερότητα της δαλματικής που συνηθιζόταν στο Βυζάντιο.

Πέρα από τις κατευθυντήριες ιδέες που προσπαθήσαμε να δώσουμε σ'αυτήν την εισαγωγή, πρέπει φυσικά να προσθέσουμε την ανάλυση του ενδύματος του Μυστρά. Από τα σπαράγματα που βρέθηκαν το 1955 από τον καθ. Δρανδάκη, μporέσαμε να αναγνωρίσουμε ένα αντιπροσωπευτικό για τη μόδα των μέσων του 15ου αι. φόρεμα. Δυτικό μοντέλο κομμένο σε βενετσιάνικο μεταξωτό, είχε σίγουρα ραφτεί ειδικά στα μέτρα της κατόχου του. Το αντίγραφο έγινε βάσει των κομματιών που διασώθηκαν χάρη στις γνώσεις ραπτικής του Alexandre Fiette. Η απόδοση είναι σχεδόν απόλυτα πιστή, αφού μόνο το φάρδος του κάτω μέρους χρειάστηκε να υπολογιστεί με βάση τα υπόλοιπα μέτρα.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε πως οι γνώσεις μας για το βυζαντινό ένδυμα έχουν ανάγκη από πολλές έρευνες που θα το μελετήσουν στις απεικονίσεις του σε διάφορες μορφές τέχνης, εμβυθύνοντας τις αναλύσεις του σχεδίου και του κοψίματος και προτείνοντας πατρόν που επιτρέπουν να καταλάβουμε και να αποδώσουμε το ένδυμα στις τρεις του διαστάσεις. Τέλος, συγκρίνοντάς το με την ενδυμασία των γειτονικών με το Βυζάντιο πολιτισμών, αφού οι μόδες κυκλοφορούσαν, τότε όπως και σήμερα, γρήγορα και εύκολα.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΜΗΛΙΤΣΗ

ΜΑΡΜΑΡΙΝΕΣ ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΨΕΥΔΟΣΑΡΚΟΦΑΓΟΙ ΣΤΗΝ ΚΩ

Παρουσιάζονται έξι τμήματα μεσοβυζαντινών ψευδοσαρκοφάγων που εντοπίστηκαν στην Κω. Δύο προέρχονται από το παλαιοχριστιανικό Βαπτιστήριο του Αγ. Ιωάννη του Προδρόμου (Επτά Βήματα), μία βρέθηκε στον περίβολο του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Ζια (Μονή των Σπονδών), μια βρίσκεται εντοιχισμένη στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Αμανιού και δύο ανήκουν στη συλλογή αρχιτεκτονικών μελών του Μουσείου στο Κάστρο της Νεραντζιάς, χωρίς ένδειξη προέλευσης. Η μελέτη τους προσφέρει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τη μεσοβυζαντινή περίοδο στην Κω, περίοδο για την οποία γνωρίζουμε ελάχιστα ιστορικά και αρχαιολογικά στοιχεία.

Τα διακοσμητικά θέματα που χρησιμοποιούνται είναι σταυροί τύπου Μάλτας με κομβιώτες απολήξεις, σταυροί ισοσκελείς ή λατινικοί με δισχιδείς ημικυκλικές απολήξεις, από την βάση των οποίων φύονται βλαστοί που απολήγουν σε φύλλα κισσού, πολύφυλλοι ρόδακες. Τα θέματα σκαλίζονται μέσα σε ορθογώνια ή κυκλικά πλαίσια που ορίζονται από ανάγλυφες ταινίες και συχνά συνδέονται με κόμβους.

Δύο από τις ψευδοσαρκοφάγους είναι ενεπίγραφες. Στη μια η επιγραφή [ΔΙΑΒ]ΟΛΟΝΚΑΤΑ / ΠΑΤΗCΑC ΚΕ / ΖΟΗΝΤΟΚΟC / ΜΟΣΟΥ[ΧΑΡ]Η / CΑΜΕΝΟCΑΝ / ΑΠΑΝCΟΝΚΕ / ΤΗΝΨΥΧΗΝΤΟΥ / ΔΟΥΛΟΥCΟΥ / ΚΩΝCΤΑΝΤΗ / ΝΟΥ ΚΒ (ακολουθεί όρθιο εγχάρακτο κισσόφυλλο) σκαλίζεται εκατέρωθεν των κεραίων των σταυρών. Στην άλλη η επιγραφή ΕΝΘΑΔΕΙΕΡΩΝΑΙΨΑΝΩΝ + / ΑΠΟCΤΩΛΩΝ σκαλίζεται στο κάτω μέρος του λειασμένου πλαισίου, σχετίζεται με τη συνήθεια του τεμαχισμού και μετακομιδής των λειψάνων με ιδιαίτερη σπουδαιότητα από τον αρχικό τάφο σε άλλη θέση και προσδιορίζει τη χρήση της πλάκας είτε ως ψευδοσαρκοφάγου ή ως καλύμματος σαρκοφάγου που περιείχε λείψανα αποστόλων.

Οι ψευδοσαρκοφάγοι έχουν κοινά στοιχεία αλλά και μικρές διαφοροποιήσεις. Η πλάκα από το Βαπτιστήριο του Αγ. Ιωάννη, που ίσως είναι εισηγμένη, ξεχωρίζει για την ποιότητα και την άρτια τεχνική της επεξεργασία, χρονολογείται στο τέλος του 10^{ου} ή στις αρχές του 11^{ου} αι. και αποτελεί στοιχείο για την χρονολόγηση της μετατροπής του βαπτιστηρίου σε κοιμητηριακό ναό. Οι υπόλοιπες έχουν στενές τεχνολογικές και θεματολογικές ομοιότητες και ίσως αποτελούν έργα ενός εργαστηρίου που εργάζεται στην περιοχή στο β' μισό του 11^{ου} αι. και είναι ενήμερο για τις καλλιτεχνικές τάσεις που επικρατούν τόσο στην πρωτεύουσα όσο και στην περιφέρεια της αυτοκρατορίας. Οι ομοιότητες που παρατηρούνται στα επιμέρους στοιχεία των ψευδοσαρκοφάγων και των τμημάτων από μεσοβυζαντινά τέμπλα που έχουν εντοπιστεί στην Κω, σε συνδυασμό με την πιθανή προέλευση του μαρμάρου από λατομεία του νησιού, ενισχύουν την υπόθεση της λειτουργίας του παραπάνω εργαστηρίου.

ΙΩΑΝΝΑ ΜΠΙΘΑ

**ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΙΣ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΥΝΗΘΕΙΕΣ
ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ, ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ**

Ένας μεγάλος αριθμός απεικονίσεων δωρητών στις βυζαντινές τοιχογραφίες των εκκλησιών της Ρόδου, της Κρήτης και της Κύπρου, κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο, μέρος των οποίων είναι δημοσιευμένο –ανεπαρκώς ακόμη–, αποτελεί μια πρώτη πηγή πληροφόρησης για τις ενδυματολογικές συνήθειες των κατοίκων στις ξενοκρατούμενες περιοχές της άλλοτε κραταιής Βυζαντινής αυτοκρατορίας. Με βάση τις δεκαέξι παραστάσεις της ιπποτοκρατούμενης Ρόδου, τις τουλάχιστον τριάντα πέντε παραστάσεις της βενετοκρατούμενης Κρήτης και δεκατέσσερις της φραγκοκρατούμενης Κύπρου, ερευνώνται τα κοινά στοιχεία και οι ενδεχομένες ιδιαιτερότητες κάθε περιοχής. Αν και οι αρχές της βυζαντινής ενδυμασίας παραμένουν σταθερές, ήδη από το 13ο αιώνα εμφανίζονται τα πρώτα δυτικά στοιχεία να διανθίζουν τις εμφανίσεις των κτητόρων. Αργότερα, τα δυτικά στοιχεία πληθαίνουν, ενώ εμφανίζονται και δυτικού τύπου ενδυμασίες, γυναικείες και ανδρικές, κυρίως στην Κρήτη.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΗΣ ΣΩΤΕΙΡΑΣ ΤΟΥ ΛΥΚΟΔΗΜΟΥ ΑΘΗΝΩΝ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ

Η δραστική αποκατάσταση τής Σωτείας του Λυκοδήμου γύρω στο 1850, όταν εκχωρήθηκε στην Ρωσική παροικία των Αθηνών, δημιούργησε από τότε ζωηρές αμφιβολίες για την αυθεντικότητά της ως βυζαντινού μνημείου και απέτρεψε την συστηματική της μελέτη. Οι δημοσιεύσεις γι'αυτήν είναι πολύ φτωχές: Τά σχέδια του Couchaud, που έγιναν πρό τής επεμβάσεως, είναι ανεπαρκή και λανθασμένα και τό έκτεταμένο λήμμα του Α. Ξυγοπούλου στο Εύρετήριο τό 1929 δέν στηρίχθηκε σέ πρωτογενή έρευνα. Οι μνείες, αναφορές και συγκρίσεις που έγιναν έκτοτε λίγο μās βοηθοῦν στην έκτίμηση μιάς βυζαντινής εκκλησίας πολύ μεγάλης σημασίας.

Άν και δέν υπάρχουν γραπτές πηγές για τήν ίδρυση τής Σωτείας τά άκιδογραφήματα που δημοσιεύθηκαν από τόν Άντωνίνο έπιτρέπουν μέ μεγάλη προσέγγιση τήν χρονολόγησή της στην δεκαπενταετία 1015-1031. Φαίνεται πάντως ότι ήδη κατά τόν 17^ο αιώνα ήταν εγκαταλελειμμένη και όπι υπέστη σοβαρές ζημιές μέ τόν σεισμό τής 3^{ης} Σεπτεμβρίου 1705. Άκολούθησε μιά δραστική παρέμβαση στερεώσεως του ναού και νέα τοιχογράφησή του κατά τά επόμενα χρόνια. Η κατάσταση επιδεινώθηκε κατά τήν Έπανάσταση, όταν βόμβες από τήν Ακρόπολη κατέστρεψαν τό μεγαλύτερο μέρος του τρούλλου, των θόλων του δυτικού τμήματος του ναού και τήν πρόσοψη, ή όποια ήταν ήδη έτοιμόρροπη.

Δυστυχώς δέν έγινε δυνατόν νά βρεθοῦν τά σχέδια του μηχανικού Τηλεμάχου Βλασσοπούλου (1852), τά όποια εγνώριζε ό Λαμπάκης (1891) και βάσει των όποιων έγινε ή ανακατασκευή μεγάλων τμημάτων του ναού που, όπως φαίνεται, ήταν έτοιμόρροπα και καθαιρέθηκαν. Άσφαλώς πάντως αναγνωρίζομε ότι σώθηκε όλόκληρη ή ανατολική πλευρά, μεγάλα τμήματα των δύο πλαγιών και δέν άλλαξαν τά κάτω μέρη των τοίχων ούτε οι στάθμες των υπερώων και των θόλων. Φαίνεται πάντως όπι σχεδόν όλοι οι θόλοι ανακατασκευάσθηκαν και καταργήθηκαν όλοι οι μη φέροντες έσωτερικοί τοίχοι του ναού, τόσον οι αρχικοί όσον και οι νεώτεροι τής στερεώσεως των αρχών του 18^{ου} αιώνος. Άποτέλεσμα αυτού είναι ή αλλοίωση του έσωτερικού χώρου και ή απώλεια τής σχέσεως λειτουργίας και χωρικών ένοτήτων στο έσωτερικό του ναού. Διαπιστώνονται και άλλες αλλαγές από τήν αρχική κατάσταση τής Σωτείας του Λυκοδήμου ως προς όρισμένα ανοίγματα και ως προς τά μαρμαρικά που προστέθηκαν σέ αυτόν. Ό Λαμπάκης πάντως, σαράντα χρόνια

αργότερα, έπαινούσε τήν αποκατάσταση Βλασσοπούλου γιατί κράτησε τό σχήμα και τίς διαστάσεις του αρχικού τρούλλου. Οί πολύ αξιόλογες τοιχογραφίες τής έκκλησίας (τών οποίων έχομε σχέδια χάρη στον E. Durand) καταστράφηκαν όλοσχερώς, πλήν μιᾶς.

Επιχειρούνται σχεδιαστικές αναπαραστάσεις τής Σωτεΐρας στήν αρχική τής μορφή και σέ αὐτήν πού εἶχε λίγο πρό τής Ἐπαναστάσεως, μέ τήν βοήθεια διαφόρων σχεδίων πού ἔγιναν πρό του 1852, τών α) A. Fauvel τών ἀρχῶν του 19^{ου} αἰ., β) Bindsbeul, 1835, γ) Chr. Hansen, 1835, δ) E. Durand, 1843-1844, ε) τής συλλογῆς σχεδίων του Πανεπιστημίου τής Καρλσρούης, 1842-1849, στ) A. Lenoir, 1840 (;) και ζ) L.A. Winstrup, 1851.

Τά πολυτιμότερα ἀπό αὐτά εἶναι οἱ δύο προοπτικές ἀπεικονίσεις του ἔσωτερικου του ναοῦ του E. Durand πού ἐπιτρέπουν τήν κατανόηση τών σφαλμάτων τής ἀπεικόνισεως Couchaud και κυρίως μᾶς κατατοπίζουν γιά τίς σωστικές ἐπεμβάσεις τών ἀρχῶν του 18^{ου} αἰ. πού περιελάμβαναν τό φράξιμο, ἐν ὅλῳ ἢ ἐν μέρει, ὄλων τών ἐξωτερικῶν ἀνοιγμάτων και τό κτίσιμο τοίχων στίς τρεῖς πλευρές του κεντρικου τετραγώνου του ναοῦ μέ σκοπό τήν ὑποστήριξη τών μεγάλων τόξων, τά ὁποῖα ἔφεραν τόν τροῦλλο. Ὑπάρχουν ὁμως και ἐξεπέραστα προβλήματα ἀναπαραστάσεως, ὅπως τής γεωμετρίας τών θόλων, τής μορφῆς τών στεγῶν ἐν σχέσει πρὸς τίς κεραίες του σταυροῦ στίς ὄψεις και ἐπίσης τής ἀρχικῆς μορφῆς τών μεγάλων ἐξωτερικῶν ἀνοιγμάτων του κτηρίου.

Ἡ Σωτεΐρα του Λυκοδήμου εἶναι τό ἀρχαιότερο και τό πιστότερο ἀντίγραφο του καθολικου τής μονῆς του Ὁσίου Λουκά. Κατά τήν ἐπανεξέτασή τής ἐπισημαίνονται ἀφ' ἐνός πλείστα μορφικά κυρίως στοιχεῖα και ἀφ' ἑτέρου ἀναλογικῆς σχέσεις του κυρίως ναοῦ πού ἐπιβεβαιώνουν τήν ἄμεση σχέση τών δύο μνημείων. Ὁ κεραμοπλαστικός τής διάκοσμος μέ κουφικά θέματα πιστοποιεῖ ἐπίσης ἄμεση σχέση μέ τήν Παναγία του Ὁσίου Λουκά. Οἱ παραλληλισμοί αὐτοί (ὀρισμένοι ἀπό τούς ὁποῖους ἔγιναν ἀρχικῶς ἀπό τόν A.H.S. Megaw) ἔχουν μεγάλη σημασία, δεδομένου ὅτι συνδέουν ἀμέσως τήν ἀρχιτεκτονική τών Ἀθηνῶν λίγο μετά τό ἔτος 1000 (Σωτεΐρας του Λυκοδήμου και Ἀγίων Ἀποστόλων τής Ἀγορᾶς) μέ τους δύο ναούς του μεγάλου μοναστηριου τής Φωκίδος, τών ὁποίων ὁ καθοριστικός ρόλος γιά τήν δημιουργία τής λεγομένης «ἐλλαδικῆς σχολῆς» συνεχῶς ἐπιβεβαιώνεται.

ΜΑΡΙΝΑ ΜΥΡΙΑΝΘΕΩΣ -ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΑ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΑΚΑ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΑ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΣΙΝΑ

Δεν έχουν εντοπισθεί ως σήμερα γραπτές μαρτυρίες ή άλλα επιγραφικά δεδομένα που να μας διαφωτίζουν για το που ακριβώς βρισκόταν το κοιμητήρι της Μονής Σινά για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα από τον 6ο αιώνα που ιδρύθηκε η Μονή ως και τους μεταβυζαντινούς χρόνους. Μέσα μόνον στο Καθολικό της Μονής υφίσταται η γνωστή επιγραφή της πρώτης περιόδου (6^{ος} αιώνας) που μνημονεύει την αναίρεση των εν Σινά Σαράντα Πατέρων. Είναι τοιχισμένη στο νότιο παστοφόριο της βασιλικής και έχει ιδιαίτερη σημασία δεδομένου ότι και σε άλλες βασιλικές (λ.χ. στην Παλαιστίνη και Συρία) ο χώρος αυτός φυλασσόταν για ταφές αγίων. Παρόλα αυτά άγνωστη παραμένει ως σήμερα η πραγματική θέση ταφής των λειψάνων των Αγίων Πατέρων. Αξίζει να αναφερθεί μία μεμονωμένη ταφή μέσα στο βόρειο κλίτος του Καθολικού, που ανήκει στον Πατριάρχη Ιεροσολύμων Ευθύμιο και φέρει σχετική δίγλωσση επιγραφή του έτους 1214.

Στους μεταβυζαντινούς χρόνους, από τον 16^ο αιώνα και εξής, αξιόπιστες περιγραφές της Μονής μαρτυρούν την ύπαρξη μικρού κοιμητηριακού συγκροτήματος μέσα στον κήπο της που εκτείνεται στα δυτικά του κάστρου. Όπως αναφέρουν, το συγκρότημα αποτελούσαν δύο θολωτοί χώροι ενταφιασμού και παρεκκλήσιο αφιερωμένο στην Παναγία, πιθανότατα διατεταγμένα γύρω από αυλή. Την εποχή αυτή αναφέρεται μάλιστα ότι στον ένα από τους δύο θόλους γίνονταν οι ταφές αρχιερέων, ιερέων και διακόνων ενώ στον άλλο χώρο ενταφιάζονται απλοί μοναχοί (Παίσιος Αγιοποστολίδης, Ιστορία, περί το 1577-1592). Οι πληροφορίες αυτές επιβεβαιώνονται και στην Επιτομή του Νεκταρίου του Κρητός (περί το 1660) όπου διευκρινίζεται ότι το συγκρότημα ήταν τώρα «κάθισμα» εξοπλισμένο με ψηλό πύργο όπου διέμενε ο αδελφός της Μονής που φρόντιζε το περιβόλι. Σε ενθύμηση σε κώδικα της βιβλιοθήκης (που μας υπέδειξαν στη Μονή), μαρτυρείται η ανακομιδή των οστών των πατέρων το 1712 και η ταφή τους κοντά στον πύργο. Τότε πίστευαν ότι το κοιμητήρι της Μονής χρονολογούνταν στα 534 μ.Χ. Στην Περιγραφή του 1817 δίνονται στοιχεία για τον πύργο που είχε τρία-τέσσερα δωμάτια. Σε αυτά διέμεναν δύο άραβες καλλιερητές-φύλακες. Την ίδια εποχή στη χαλκογραφία του Γενναδίου του 1813 απεικονίζεται η πρώτη σχηματική κάτοψη του συγκροτήματος του κοιμητηρίου.

Μελετώντας το σωζόμενο σήμερα κτιριακό συγκρότημα του κοιμητηρίου της Μονής Σινά που βρίσκεται στη θέση αυτή του κήπου διαπιστώνει κανείς ότι πρόκειται για ενιαίο συγκρότημα του νεοκλασικισμού που σύμφωνα με επιγραφή στον όροφο, πάνω από το υπέρθυρο της εισόδου του παρεκκλησίου, η ανέγερση του έγινε στα 1888 επί αρχιεπισκόπου Πορφυρίου του Α'. Το συγκρότημα του παρεκκλησίου έχει εξωτερικές γενικές διαστάσεις 18,43 X 10,34 μ. και ύψος 10,81 μ. με προσαρτημένο αύλειο χώρο στα βόρεια του όπου γίνονται οι ταφές. Το ισόγειο του συγκροτήματος στεγάζει το οστεοφυλάκιο και αποτελείται από δίκλιτο χώρο με ένα είδος προθαλάμου στα δυτικά. Ο μονόχωρος επιπεδόστεγος κοιμητηριακός ναός που είναι αφιερωμένος στον Άγιο Τρύφωνα βρίσκεται στον όροφό του και καταλαμβάνει μόνον το τμήμα που αντιστοιχεί στο νότιο κλίτος του οστεοφυλακίου. Στην αυλή στα βόρεια του παρεκκλησίου, όπου βρίσκεται ο χώρος ταφής των μοναχών, εντοπίστηκαν λείψανα του ανατολικού τοίχου του παλαιότερου παρεκκλησίου της Παναγίας που είχε μάλιστα τρεις μικρές εγγεγραμμένες κόγχες μέσα στις οποίες διατηρούνται τοιχογραφίες. Επίσης από ίχνη στις τοιχοποιίες του περιβόλου είναι δυνατόν να αναπαρασταθούν με επιφύλαξη οι δύο παλαιοί θολωτοί χώροι. Με βάση παλιές φωτογραφίες έχει ταυτιστεί η θέση του αναφερόμενου πύργου του καθίσματος, σε μικρή απόσταση δυτικά του κοιμητηρίου, που φαίνεται μάλιστα ότι ήταν και ένα από τα αρχαιότερα κτίσματα της ευρύτερης περιοχής.

ANNA Γ. ΝΙΚΑ

**ΠΡΟΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΗΣ ΘΕΟΦΑΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΕ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ
ΣΤΑΥΡΟ ΛΙΤΑΝΕΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΑΛΥΣΟ ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ**

Κατά την ανασκαφική έρευνα της κοιμητηριακής βασιλικής στην Ιαλύσο της Ρόδου, ανάμεσα στα κινητά ευρήματα της επίχωσης του Ιερού Βήματος, αποκαλύφθηκε χάλκινος σταυρός λιτανείας (0,47x0,31μ.) με επένδυση αργύρου, ενεπίγραφος εικονογραφημένος, ο οποίος σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής ανασκαφικά δεδομένα είναι ο μοναδικός που βρέθηκε στη Ρόδο σε ανέραυρα κατάσταση. Μορφολογικά εντάσσεται στους "λατινικού τύπου" σταυρούς της πρωτοβυζαντινής περιόδου, με ελαφρά διαπλατυσμένες τις κεραίες του, οι οποίες καταλήγουν σε ακόσμητα δισκάρια (σταγόνες). Στον κεντρικό πυρήνα του σταυρού, στο σημείο τομής των αξόνων του, δεσπόζει η μορφή του Χριστού-Παντοκράτορα, εγχάρακτη μέσα σε μετάλλιο, που αποτελεί το κύριο θέμα της ιδιότυπης εικονογράφησης του και στον οποίο αποδίδεται το περιεχόμενο της επιγραφής. Στο άνω άκρο του κατακόρυφου άξονα εικονίζεται η Περιστέρα κατερχόμενη, ενώ η Θεοτόκος (προτομή σε μετάλλιο) καταλαμβάνει την αντίστοιχη θέση στην απόληξη της κάθετης κεραίας του. Κατά τον οριζόντιο τύπο ο Χριστός πλαισιώνεται από τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, οι προτομές των οποίων εντάσσονται όπως όλες οι μορφές του σταυρού, μέσα σε μέταλλα. Στο κέντρο της πίσω όψης του σταυρού, απεικονίζεται η "φωτοειδής" δόξα, προάγγελος της θριαμβευτικής Δεύτερης Έλευσης του Χριστού.

Η επιγραφή του σταυρού, υμνολογικής καταγωγής, βασίζεται σε δύο λειτουργικά κείμενα από το Ωρολόγιον το Μέγα, που αποτελούν μέρος της ακολουθίας των Ωρών. Τα δύο αυτά τροπάρια, εκ των οποίων το ένα εκφωνείται κατά την τελετή του Μεγάλου Αγιασμού, που χρησιμοποιήθηκαν επιλεκτικά, ανταποκρίνονται στην τάξη της Θείας Λειτουργίας, η οποία - όπως επισημαίνεται από την εξέταση των εικονογραφικών δεδομένων- αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για την συμβολική εικονογράφηση του σταυρού. Το πολυσήμαντο νόημα της επιγραφής του σταυρού αυτού, που εκφράζει τη δογματική αλήθεια της Θεοφάνειας του Κυρίου με αλληγορικό τρόπο, οδηγεί σε μία αρκετά πρωτότυπη και ιδιόμορφη σχέση των εικονιζόμενων ιερών προσώπων με τη Θεία Λειτουργία. Πρόκειται ίσως, για μια προδρομική παράσταση της Αγίας Τριάδας- Πατρότητας, της εμφάνισης του Θεού-Πατέρα, που συνδέεται άμεσα με τον τύπο του Θριαμβευτή Χριστού (Christus Triumphans), έτσι όπως απεικονίζονταν ο Ιησούς πριν τον 11ο αι. μ. Χ. Η λειτουργική αυτή σύνθεση που επικρατεί στη παλαιοχριστιανική τέχνη, κατευθύνεται από την ορθόδοξη παράδοση της εκκλησίας που αποκαθιστά την εικόνα του Αγίου Προσώπου του Χριστού, του Αιώνιου Θεού Λόγου. Οι ιδιαίτεροι εικονογραφικοί κανόνες που ακολουθούνται σε σχέση με την παρουσία του Κυρίου, έχουν σκοπό να αποδώσουν τις βασικές λεπτομέρειες της "εικόνας" των Θεοφανείων και όλων των Λειτουργικών Μυστηρίων που εκτυλίσσονται στον χώρο του ιερού και αφορούν την εξέλιξη του Ιερού Βήματος, κατά την περίοδο της μετάβασης από την παλαιοχριστιανική στη βυζαντινή περίοδο.

Γενικότερα, διαπιστώνεται ότι ο σταυρός αυτός, ως προς την αρχαϊστική του εικονογράφηση, είναι σύμφωνος με τον αντιαιρετικό χαρακτήρα της αψίδας των εκκλησιών, ενώ τα δογματικά θέματα που αναπτύσσονται, άπτονται του συμβολισμού του χώρου, του "locus sanctus" του ναού, στον οποίο κατά προφορική παράδοση υπήρχε πηγή Αγιάσματος.

Η πιθανή επανάχρηση του σταυρού αυτού σε μεταγενέστερους χρόνους, συνάδει με την αρχαιολογική τεκμηρίωση της κοιμητηριακής βασιλικής και μας παρέχει ένα *terminus post quem* για τη διαιώνιση της λατρείας στο χώρο, μέχρι τη μεσοβυζαντινή περίοδο.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Γ. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΜΙΑ ΜΙΚΡΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΥΠΟ ΕΝΤΑΞΕΙΝ

Μεταξύ τῶν χειρογράφων μεμονωμένων φύλλων (*Membra Disiecta*) τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος ὑπάρχουν τρία (3) φύλλα, τμήμα περγαμηνῶν χειρογράφου Εὐαγγελισταρίου, τοῦ IB' αἰ., τὰ ὁποῖα παραδίδουν τὰ Εὐαγγέλια τῆς Κυριακῆς τοῦ Πάσχα, τῆς Β' καὶ Γ' τῆς Διακαινησίμου, καθὼς καὶ ἐν ἀρχῇ μίαν μικρογραφίαν τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου. Ἐπιχειρεῖται νὰ ἐνταχθῇ ἡ μικρογραφία αὐτή, καὶ τὰ ὑπόλοιπα, εἰς κάποιον ἐκ τῶν χειρογράφων Εὐαγγελισταρίων τῆς ΕΒΕ.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ Π. ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ

ΤΟ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΛΕΓΟΜΕΝΟ ΒΑΠΤΙΣΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΔΟΥΡΑΣ ΕΥΡΩΠΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΕΝ ΑΥΤΩ ΤΕΛΟΥΜΕΝΑ: ΜΙΑ ΝΕΑ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΧΡΗΣΗΣ ΤΟΥ

Στην παρούσα μελέτη εξετάζω το πρόβλημα της χρήσεως του λεγομένου βαπτιστηρίου της κατ' οίκον εκκλησίας που ανακαλύφθηκε στην ελληνιστική πόλη της Δούρας Ευρωπού στις δυτικές όχθες του ποταμού Ευφράτη. Ειδικότερα, εξετάζω τον τύπο του τελετουργικού που τελούνταν στον ιερό χώρο του δωματίου αυτού. Το λεγόμενο βαπτιστήριο της Δούρας Ευρωπού έχει προκαλέσει το έντονο ενδιαφέρον των επιστημόνων καθώς οι μοναδικού χαρακτήρα για την ιστορία της χριστιανικής τέχνης τοιχογραφίες εντός του λατρευτικού του χώρου αποκαλύπτουν ότι η χριστιανική κοινότητα της Δούρας δεν συμμεριζόταν τον σκεπτικισμό των θεολόγων του 3^{ου} αιώνα όσον αφορά στην χρήση της εικαστικής τέχνης στην χριστιανική τελεουργία. Ο χριστιανικός οίκος της Δούρας Ευρωπού αποτελεί το αρχαιότερο παράδειγμα ακριβώς χρονολογημένου υπέργειου χριστιανικού λατρευτικού χώρου στην Ανατολή που γνωρίζουμε έως τώρα (231/2 και 241 μ.Χ.) Επιπλέον, το λεγόμενο βαπτιστήριο του αποτελεί μοναδικό γνωστό δείγμα υπέργειου χριστιανικού λατρευτικού χώρου πριν από την ειρήνευση της Εκκλησίας (4^{ος} αιώνας) όπου οι εικαστικές τέχνες και τα στοιχεία του τυπικού της λατρείας όπως το ένδυμα, το θυμίαμα και οι λαμπάδες χρησιμοποιούνταν στο τελετουργικό με κέντρο την εικονογραφική παράσταση (τοιχογραφία) του Χριστού Ποιμένα. Η μελέτη του λεγομένου βαπτιστηρίου διενεργείται διεπιστημονικά. Οι πηγές που εξετάζω περιλαμβάνουν τα αρχαιολογικά τεκμήρια του εν λόγω χώρου (τοιχογραφίες, εγκαταστάσεις) καθώς επίσης και το Ευαγγέλιο του Φιλίππου, τις Πράξεις του Θωμά και το Συμπόσιο του Μεθοδίου Ολύμπου. Τα κείμενα αυτά, τα οποία προέρχονται από την ίδια γεωγραφική περιοχή με τον εν λόγω λατρευτικό χώρο (ευρύτερη περιοχή της Συρίας και της Μεσοποταμίας) και τα οποία είναι σύγχρονά του (3^{ος} αιώνας), σε συνδυασμό με τις τοιχογραφίες και τις εγκαταστάσεις, χρησιμοποιούνται για την ερμηνεία του τελετουργικού του δωματίου. Τα αρχαιολογικά τεκμήρια του λεγομένου βαπτιστηρίου περιγράφουν λειτουργικές πρακτικές παράλληλες με αυτές που διασώζονται στα προαναφερθέντα κείμενα.

Προτείνω ότι το λεγόμενο βαπτιστήριο της Δούρας Ευρωπού λειτούργησε ως χώρος που τελούνταν μια ακολουθία μύησης στην οποία η παρουσία του Χριστού σηματοδοτείται από την εικονογραφική παράσταση του Χριστού Ποιμένα και οι συμμετέχοντες ενώνονταν οντολογικά με τον Χριστό ενατενίζοντας την εικόνα του. Η ακολουθία του παρεκκλησίου της Δούρας προετοιμάζει τους συμμετέχοντες σε αυτήν οντολογικά για να ενωθούν με τον Χριστό μέσω της εικόνας του ως πρόγευση της ένωσης τους με τον ίδιο τον Χριστό στα έσχατα. Επιπλέον προτείνω ότι το λεγόμενο βαπτιστήριο της Δούρας Ευρωπού αποτελεί το αρχαιότερο παράδειγμα γνωστού υπέργειου λατρευτικού χώρου που φιλοξένησε μια ακολουθία στην οποία οι εικαστικές τέχνες και τα στοιχεία του τυπικού της λατρείας (ένδυμα, θυμίαμα, λαμπάδες) χρησιμοποιούνται λειτουργικά με κέντρο την εικονογραφική παράσταση του Χριστού.

Οι ερευνητές που έχουν ασχοληθεί με το πρόβλημα της χρήσεως του λατρευτικού χώρου του λεγομένου βαπτιστηρίου της Δούρας Ευρωπού μπορούν να χωριστούν σε δύο κατηγορίες: σε αυτούς όπως οι H. Lietzmann και M. Aubert που υποστήριξαν την ιδέα της χρήσεως του εν λόγω δωματίου ως μαρτύριο και σε αυτούς όπως οι Σ. Πελεκανίδης, Armin von Gerkan, M. Rostovtzeff και C. H. Kraeling οι οποίοι υποστήριξαν την ιδέα του βαπτιστηρίου. Παρόλο που η δεύτερη άποψη θεωρείται έως σήμερα η επικρατέστερη, μερικοί από τους υποστηρικτές της εκφράζουν επιφυλάξεις για αυτή τους την θέση και αυτό συμβαίνει διότι δεν έχουν μελετήσει επαρκώς το σχετικό φιλολογικό υλικό. Μια προσεκτικότερη επανεξέταση του αρχαιολογικού χώρου του λεγομένου βαπτιστηρίου δείχνει ότι υπάρχουν ακόμη μείζονα ερωτήματα σχετικά με την χρήση του που θα πρέπει να απαντηθούν.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Θ. ΠΑΖΑΡΑΣ

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ: ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΩΙΜΗ ΤΟΠΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΣΤΟ ΓΕΝΙΚΕΥΜΕΝΟ ΤΥΠΟ ΤΗΣ ΜΕΣΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ

Η διαχρονική εξέταση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών του αγίου Δημητρίου καταδεικνύει την ύπαρξη στην παλαιοχριστιανική εποχή ενός σταθερού εικονογραφικού τύπου, ο οποίος κατά περίπτωση επαναλαμβάνεται και στη μέση βυζαντινή περίοδο. Το αρχέτυπο του ανιχνεύεται μεταξύ των ψηφιδωτών του ομώνυμου ναού στη Θεσσαλονίκη. Σε αυτό ο άγιος εικονιζόταν ως αυλικός αξιωματούχος, ηλικίας 25 έως 30 ετών, πιθανότατα μετωπικός και σε στάση δέησης. Είχε αγένειο, τριγωνικού σχήματος πρόσωπο, με κοντή και καλοχτενισμένη καστανόξανθη κόμμωση, μικρά αυτιά, υποβλητικά και μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, μακρόστενη μύτη, λεπτά χείλη και τονισμένο πηγούνι. Τα κυρίαρχα προσωπογραφικά του γνωρίσματα απαντούν τόσο στις παραστάσεις της αρχικής διακόσμησης του μνημείου, όσο και σε εκείνες της φάσης ανοικοδόμησης της βασιλικής, μετά από την πυρκαγιά που κατέστρεψε το μεγαλύτερο μέρος της, γύρω στα 620.

Για την ίδια περίοδο πολύτιμα στοιχεία προσφέρουν δύο απεικονίσεις του αγίου Δημητρίου στον Άγιο Απολλινάριο το Νέο της Ραβέννας (561) και στη Santa Maria Antiqua της Ρώμης (α' μισό 7ου αι.). Οι έντονες ομοιότητες με τα ψηφιδωτά του ναού του Αγίου Δημητρίου αποδεικνύουν την ύπαρξη ενός διαδεδομένου εικονογραφικού τύπου ο οποίος, με αφετηρία τη Θεσσαλονίκη, ακολουθείται πιστά σε όλη την παλαιοχριστιανική περίοδο.

Η μορφή του αγίου Δημητρίου απεικονίζεται και σε ένα μεγάλο αριθμό έργων της μέσης βυζαντινής περιόδου τα οποία, λόγω της υψηλής καλλιτεχνικής τους ποιότητας, αποδίδονται ως επί το πλείστον σε εργαστήρια της Κωνσταντινούπολης. Σε ορισμένα από αυτά εξακολουθεί να επιβιώνει η παλαιοχριστιανική εικονογραφική παράδοση, κυρίως όμως ως προς την απόδοση της στάσης και της ενδυμασίας του αγίου. Έτσι, ο άγιος εξακολουθεί να φέρει την ενδυμασία του ανώτερου αξιωματούχου της αυλής και να απεικονίζεται είτε δεόμενος είτε, συχνότερα, ως μάρτυρας, σύμφωνα με τον τύπο που είχε χρησιμοποιηθεί μία και μοναδική φορά στην προεικονομαχική περίοδο, στην τοιχογραφία της St. Maria Antiqua. Ο άγιος αποδίδεται πάντοτε νέος και αγένειος, ενώ στις περισσότερες περιπτώσεις διατηρεί τα κυριότερα χαρακτηριστικά του παλαιοχριστιανικού του προτύπου, όπως είναι το τριγωνικό σχήμα του προσώπου, η κοντή κόμμωση και τα μικρά αυτιά. Συχνά όμως τα επιμέρους προσωπογραφικά του στοιχεία παραλλάσσονται σημαντικά. Η έκφρασή του ποικίλει κατά περίπτωση, η

κόμμωση του μπορεί να είναι καστανή ή μελαχρινή, ενώ τα μεγάλα μάτια του δεν στρέφονται πάντα προς το θεατή, ακόμη και στις παραστάσεις εκείνες που ο άγιος εικονίζεται μετωπικός. Ιδιαίτερη περίπτωση συνιστά η μορφή του κοιμωμένου αγίου στα κιβωτίδια-λειψανοθήκες του, τα οποία επαναλαμβάνουν την παράσταση που έφερε η μεταλλική λάρνακα του μεσοβυζαντινού προσκυνήματος στο ναό της Θεσσαλονίκης.

Πολύ περισσότερο όμως από την αλλοίωση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών του αγίου Δημητρίου, το πέρασμα στη μεσοβυζαντινή εποχή σηματοδοτεί την εισαγωγή και τη σταδιακή καθιέρωση του τύπου του στρατιωτικού αγίου στη βυζαντινή εικονογραφία γενικότερα και ειδικότερα σε εκείνη του πολιούχου αγίου της Θεσσαλονίκης. Η αφετηρία του νέου εικονογραφικού τύπου θα μπορούσε να εντοπιστεί στην Κωνσταντινούπολη, καθώς από αυτήν προέρχονται τα αρχαιότερα έργα με τον στρατιωτικό άγιο Δημήτριο. Δεν αποκλείεται μάλιστα στην πρωτεύουσα να υπήρχε και κάποια παράσταση με τη μορφή του αγίου η οποία, στην αρχή τουλάχιστον, να λειτουργούσε ως πρότυπο, από τη στιγμή που οι πρώιμότερες απεικονίσεις του αγίου έχουν πολλά κοινά στοιχεία μεταξύ τους. Ασφαλώς όμως το πρότυπο αυτό θα ήταν ήσσονος σημασίας σε σχέση με το αντίστοιχο της προεικονομαχικής εποχής, καθώς από τον 11ο αιώνα και μετά παρατηρείται μια ποικιλομορφία ως προς την απόδοση τόσο του προσώπου όσο και της πολεμικής εξάρτυσης του αγίου. Ανεξάρτητα όμως από τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, την απόδοση της στάσης ή της ενδυμασίας του αγίου Δημητρίου, το στοιχείο που κατεξοχήν συνδέει τις απεικονίσεις του κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή είναι η πλαισίωση της μορφής του από την επιγραφή που φέρει το όνομά του. Το ίδιο ισχύει και για τις παραστάσεις του αγίου στους δύο παλαιοχριστιανικούς ναούς της Ιταλίας, όχι όμως και για εκείνες της εκκλησίας του Αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη. Ασφαλώς οι κάτοικοι της πόλης είχαν την ικανότητα να αναγνωρίζουν τη μορφή του αγίου που ήξερε πάντοτε να λειτουργεί ως φύλακας-άγγελός τους, κάθε φορά που είχαν ανάγκη να προστρέξουν στη θαυματουργή βοήθειά του.

ΜΕΛΙΝΑ Π. ΠΑΥΣΙΔΟΥ

Ο ΚΑΛΩΠΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΦΡΟΝΤΙΔΑ ΤΩΝ ΝΕΚΡΩΝ ΣΤΗ ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΥΣΤΕΡΟΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΕΔΕΣΣΑΣ

Η αυξημένη θνησιμότητα στο Βυζάντιο και η βαθιά ριζωμένη ελπίδα για τη μέλλουσα ζωή, αποτέλεσαν τις βασικές παραμέτρους για τη δημιουργία των εκτεταμένων και αδιατάρακτων βυζαντινών νεκροπόλεων, στις οποίες τηρήθηκαν μορφές και ταφικά έθιμα, όπως αυτά μας σώζονται μέσα από τις πηγές και όπως μας αποκαλύπτονται από την ανασκαφική διαδικασία. Σε πρόσφατες ανασκαφικές έρευνες τεσσάρων θέσεων στην Έδεσσα εντοπίστηκαν τμήματα κοιμητηρίων της μεσοβυζαντινής και υστεροβυζαντινής περιόδου. Οι δύο μεσοβυζαντινές θέσεις τοποθετούνται σε μεγάλη απόσταση βορείως και εκτός των τειχών της ακρόπολης και οι δύο υστεροβυζαντινές σε άμεση γεινίαση με το τείχος, έξω και μέσα από αυτό αντίστοιχα.

Το κοιμητήριο της μεσοβυζαντινής περιόδου αριθμεί 131 ταφές. Οι τάφοι συνιστούν αλλά και επιμελημένα ορύγματα προσαρμοσμένα στις διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος. Η κάλυψη τους γίνεται με σχιστόπλακες. Προορίζονταν αποκλειστικά για ένα άτομο και σπάνια συνυπάρχουν με ανακομιδές ή άλλες μεταγενέστερες ταφές. Η ευταξία, η ομοιομορφία και η οργάνωση του χώρου με τα ορύγματα σε κανονικές αποστάσεις μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι το κοιμητήριο κατασκευάστηκε σε μια φάση και από έναν παραγγελοδότη, που θα πρέπει να ήταν η Εκκλησία, η οποία διαχειριζόταν τους χώρους ταφής αναθέτοντάς τους σε εξουσιοδοτημένο άτομο. Η οριζόντια ανάπτυξη και η κάλυψη μεγάλης διαθέσιμης έκτασης σχετίζονται με την χριστιανική ιδεολογία για το θάνατο και την ταφή. Επιπλέον, αυτές οι ταφές σε υπολογίσιμη απόσταση από την πόλη φανερώουν τη δυνατότητα για δαπανηρές κηδείες και κάτω από ασφαλείς συνθήκες. Τα στοιχεία αυτά υποδηλώνουν την κατασκευή και χρήση του κοιμητηρίου σε περίοδο ειρήνης και ακμής.

Περισσότερες πληροφορίες για τη χρονολόγηση αλλά και για την φροντίδα των νεκρών αντλούμε από τον καλωπισμό τους με κοσμήματα και εξαρτήματα που ανήκαν στο ρουχισμό τους. Εξήντα κοσμήματα κατανεμημένα σε 45 ταφές, ποσοστό που αντιστοιχεί στο 1/3 του συνόλου των τάφων, φανερώνουν τη διάθεση για την ιδιαίτερη φροντίδα του νεκρού στην τελευταία του κατοικία. Το ¼ των τάφων ανήκουν σε παιδιά, στον καλωπισμό των οποίων δεν έχει διαπιστωθεί ιδιαίτερη έμφαση. Σημειώνεται, ωστόσο, ότι οι τρεις μοναδικοί χάλκινοι σταυροί που έχουν βρεθεί συνοδεύουν αντίστοιχα τρεις παιδικές ταφές. Προσφύλες κόσμημα για μικρά παιδιά φαίνεται πως ήταν και τα ενάτια - κρίκοι. Στις γυναικείες ταφές τα ενάτια, που βρέθηκαν είναι κυρίως χάλκινοι κρίκοι με ανηρτημένες μεταλλικές ή λίθινες ψήφους. Σπανιότερο δείγμα συνιστούν δύο αργυρά μνησειδή ενάτια με κοκκιδωτό διάκοσμο στον τύπο του σταφυλιού. Ωστόσο, το κυρίαρχο στοιχείο καλωπισμού ήταν τα χάλκινα δακτυλίδια. Οι τύποι τους αποτελούνται από τρεις βασικές φόρμες με παραλλαγές. Κυριαρχούν εκείνα που έχουν φαρδύ δακτύλιο σχηματιζόμενο από τρεις ή τέσσερις επάλληλες ράβδους και ογκώδη κωνική σφενδόνη κοσμημένη με κοκκίδωση ή με συρματερή τεχνική είτε με ένθετο λίθο. Ακολουθούν τα φαρδιά δακτυλίδια με την πεπλατισμένη σφενδόνη, κυρίως από ανδρικές ταφές, και τέλος οι απλοί κρίκοι με ανοιχτά ή κλειστά άκρα. Ορισμένες γυναικείες ταφές περιείχαν περισσότερα του ενός κοσμήματα. Εντυπωσιακό δείγμα για την φιλόκοσμο βυζαντινή γυναίκα, ανεξαρτήτως κοινωνικής προέλευσης, μας δίνει ένας τάφος όπου η νεκρή φορούσε επτά δακτυλίδια στο αριστερό χέρι, ένα βραχιόλι στο δεξιό και δύο αργυρά ενάτια. Αυτή η εικόνα μας παραπέμπει -σε διαφορετική κλίμακα βέβαια- στις φιλάρεσκες αρχόντισσες που απεικονίζονται στους ναούς, με αφορμή τις εκάστοτε χορηγίες τους.

Η τυπολογική εξέταση των κοσμημάτων και η μορφολογική μελέτη των τάφων, σε σύγκριση με άλλα σχετικά παραδείγματα από το βάλκανικό χώρο, υποδεικνύουν μια χρονολόγηση του κοιμητηρίου αυτού από τις πρώτες δεκαετίες του 11^{ου} αιώνα και εξής και πιθανότερα μετά την αποκατάσταση της βυζαντινής κυριαρχίας στην Έδεσσα. Οι τύποι των κοσμημάτων απαντούν στο βάλκανικό χώρο και ιδιαίτερα στη Μακεδονία κατά τους 10^ο, 11^ο και 12^ο αιώνα, ενώ οι τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν ήταν καθιερωμένες από την παλαιохριστιανική περίοδο. Είναι πιθανό να λειτουργούσε στην Έδεσσα τοπικό

εργαστήρι μεταλλοτεχνίας, το οποίο θα προμήθευε με κοσμήματα την τοπική κοινωνία και κυρίως τα ασθενέστερα κοινωνικά στρώματα.

Διαφορετική εικόνα σχηματίζουμε από τις ταφές των δύο ανασκαμμένων θέσεων που ανάγονται στην υστεροβυζαντινή Έδεσσα, μέσα από τις οποίες αντικατοπτρίζεται η διαφοροποίηση μεταξύ των δύο ιστορικών περιόδων. Πενήντα μία ταφές ερευνήθηκαν σε άμεση γειτνίαση με το τείχος της ακρόπολης. Η επιλογή της θέσης συνδέεται πιθανώς με τις συνθήκες ανασφάλειας που θα επικρατούσαν στην εποχή και την περιοχή, την έλλειψη χώρου αλλά και τις περιορισμένες οικονομικές δυνατότητες για την εύρεση νέων χώρων και τη διεξαγωγή των δαπανηρών εκφορών μακριά από την πόλη. Ως εκ τούτου παρατηρούνται και πολλές ανακομιδές, ιδιαίτερα στη θέση εντός των τειχών, αλλά και διαδοχικές ταφές στον ίδιο λάκκο. Οι ταφικές κατασκευές είναι αμελέστερες και προδίδουν προχειρότητα και βιασύνη. Κυριαρχούν οι απλοί λάκκοι με την υποτυπώδη φροντίδα της κεφαλής του νεκρού με διαμόρφωση είτε ειδικής θήκης από πλίνθους είτε προσκεφαλαίων από πωρόλιθους. Οι κεραμοσκεπείς τάφοι περιορίζονται σε τρεις. Συγχρόνως, εισάγεται και η χρήση των φερέτρων σε ποσοστό 1/8. Εξαιρεση συνιστούν δύο κιβωτιόσχημοι τάφοι με διαμορφωμένα κτιστά τοιχώματα, δάπεδο και κάλυψη από λίθινες και πήλινες πλάκες. Στις δύο αυτές ταφές που ανήκαν σε γυναίκες εντοπίστηκαν και τα περισσότερα συγκεντρωμένα κοσμήματα, όπως από δύο βραχιόλια, από ένα ζεύγος ενωτίων και από ένα περιάπτο. Τόσο η κατασκευή τους όσο και τα συνοδευτικά αντικείμενα αποτελούν ενδείξεις για την ξεχωριστή οικονομική κατάσταση των ενταφιασμένων. Αντίθετα, η ταπεινή εικόνα των υπόλοιπων κατασκευών συνάδει προς την παρουσία των λιγιστών συνοδευτικών αντικείμενων των νεκρών που ως επί το πλείστον συνιστούν εξαρτήματα των ενδυμάτων τους, όπως τα χαρακτηριστικά χάλκινα σφαιρικά κουμπιά, οι σιδερένιες πόρπες για την συγκράτηση του ενδύματος στον ώμο και οι πόρπες ζωνών. Τα μορφολογικά στοιχεία των τάφων και τα κινητά ευρήματα από τον καλλωπισμό των νεκρών μας οδηγούν στην περίοδο μεταξύ του τέλους του 13^{ου} και του πρώτου μισού του 14^{ου} αιώνα.

Πέρα από τις μορφολογικές και τυπολογικές παρατηρήσεις και την ερμηνεία της φροντίδας και του καλλωπισμού των νεκρών μέσα από κοινωνικές και ιστορικές παραμέτρους, έχουμε τη γνώμη ότι τα παραπάνω θα πρέπει να εξεταστούν και σε συνάρτηση με τις προλήψεις και τις δοξασίες των βυζαντινών γύρω από τη ζωή και το θάνατο. Ανάμεσα στα ευρήματά μας από τις μεσοβυζαντινές ταφές είναι χαρακτηριστικά τα δακτυλίδια με το πεντάλφα, ένα διαδομένο αποτροπαικό σύμβολο για τους Βυζαντινούς, τα δακτυλίδια με δυσανάγνωστα χαράγματα στη σφενδόνη, αλλά και εκείνα με τους ένθετους χρωματιστούς λίθους που μας παραπέμπουν σε σειρά ημιτολύτιμων και μη λίθων με αποτροπαική δύναμη, όπως τους γνωρίζουμε από τις πηγές. Ανάλογη σκοπιμότητα εξυπηρετούσαν και τα περιάπτα, ανάμεσα στα οποία «θαυμαστόν περιάπτον ο σαυρός», κατά τον Ιωάννη Χρυσόστομο. Φυλακτήρια δύναμη πιστευόταν ότι είχαν και τα παλαιότερα νομίσματα, όπως τα απαντούμε σε δύο ταφές του υστεροβυζαντινού κοιμητηρίου, καθώς επίσης οι οδόντες ζώνων και τα όστρεα, δείγματα των οποίων έχουμε σε έναν υστεροβυζαντινό τάφο. Ανάλογης χρήσης ήταν και τα κωδωνόσχημα αντικείμενα, όπως το μικρό χάλκινο κουδούνάκι που εντοπίστηκε σε υστεροβυζαντινή ταφή. Δεν θα πρέπει να θεωρηθούν τυχαία ευρήματα και ορισμένα μεταλλικά αιχμηρά αντικείμενα που απαντούν μέσα σε ορισμένες ταφές, καθώς γνωρίζουμε από τις πηγές ότι αυτά λειτουργούσαν για τον εκφοβισμό των κακών πνευμάτων. Μέσα από αυτό το πρίσμα θα μπορούσαν να ερμηνευτούν και οι τρεις περιπτώσεις νεκρών στο υστεροβυζαντινό κοιμητήριο, οι οποίοι φέρουν καρφί μέσα στο στόμα.

Συνεπώς, ο καλλωπισμός των νεκρών αποτελούσε πρακτική συνδεδεμένη με την ιδεολογία περί του θανάτου. Αν και παραπέμπει σε παγανιστικά έθιμα καταδικαστέα από τους Πατέρες της Εκκλησίας, πρακτικά αποστασιοποιείται από αυτά διότι τα στοιχεία καλλωπισμού των νεκρών δεν συνιστούσαν κτερίσματα στον τάφο, αλλά προσωπικά τους αντικείμενα που τα φορούσαν εν ζωή. Με αυτά συνεπώς έπρεπε να συνοδεύονται και στην τελευταία τους κατοικία, εξυπηρετώντας την υπέρτατη ψυχική ανάγκη, αφενός να μετριαστεί η ασχήμια ενός νεκρού, αφετέρου να παρουσιαστούν οι κρινόμενοι επισμηότεροι ενώπιον του Θεού σε αυτή την ύστατη για ένα χριστιανό στιγμή.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΛΛΗΣ

ΝΕΩΤΕΡΑ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ ΤΗΣ ΣΑΜΑΡΙΝΑΣ (τέλη 12ου-αρχές 13ου αι.)

Ο όρος “εργαστήριο της Σαμαρίνας” οφείλεται στη Λασκαρίνα Μπούρα, που ονόμασε με αυτόν το συνεργείο που εκτέλεσε το μαρμάρινο τέμπλο της μεσοηνιακής Σαμαρίνας και ένα τέμπλο σε β' χρήση σε δύο εκκλησίες του Μυστρά (Άγιος Δημήτριος και Αγία Σοφία), στα τέλη του 12ου-αρχές του 13ου αι. Στο ίδιο απέδωσε και δύο γλυπτά από τον Όσιο Μελέτιο Κιθαιρώνος και τον Όσιο Λουκά Βοιωτίας. Η πρόσφατη παρουσίαση δύο ακόμη γλυπτών, που αναγνωρίζονται με ασφάλεια ως έργα του ίδιου εργαστηρίου, επιτρέπει μία νέα αποτίμηση της παρουσίας του στην γλυπτική του ελλαδικού χώρου κατά τη συγκεκριμένη περίοδο.

Στο νεώτερο ναό της Παναγίας στη Νόμια της Μέσα Μάνης, σώζεται εντοιχισμένο τμήμα επιστύλιου τέμπλου, το οποίο δημοσίευσε πρόσφατα ο καθηγητής Νικόλαος Δρανδάκης. Είναι επεξεργασμένο με την τεχνική του διπλεπίπεδου αναγλύφου και τα θέματα που το διακοσμούν (κιβώριο, ταινιωτό πλέγμα, συμπλέγματα ζώων) απαντούν στα αντίστοιχα επιστύλια στη Σαμαρίνα και στο Μυστρά, με όμοια απόδοση και κοινές συνθετικές αρχές. Τα ίδια χαρακτηριστικά διακρίνουν το επιστύλιο τέμπλου που έχει εντοιχιστεί στον επίσης νεώτερο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Καστανοχώρι Μεγαλοπόλεως. Το γλυπτό, που σώζεται ελλιπές κατά το δεξιό άκρο, κοσμείται με περισσότερα θέματα (κιβώριο, ταινιωτό πλέγμα, διάτρητο κομβίο, πλεχτός σταυρός, συμπλέγματα ζώων) και διατηρεί ακέραιο το ένα από τα συμπλέγματα των σπαρασσόμενων ζώων που έκλειναν τη σύνθεση στα άκρα.

Με δεδομένες πλέον τέσσερις περιπτώσεις έργων -όπου μάλιστα περιλαμβάνονται ισάριθμα επιστύλια τέμπλου-, διατυπώνεται μία σειρά από παρατηρήσεις σχετικά με τα χαρακτηριστικά και τη δράση του εργαστηρίου. Κατ' αρχήν, στα γλυπτά του διακρίνεται ένα συγκεκριμένο θεματολόγιο, το οποίο αποδίδεται σταθερά σε ορισμένη μορφή και με ορισμένες τεχνικές. Η ποιότητα της απόδοσης είναι επίσης σταθερά υψηλή. Η σύνθεση του διακόσμου, τόσο στα επιστύλια όσο και στα προσκυνητήρια, ακολουθεί συγκεκριμένες αρχές, που επαναλαμβάνονται χωρίς ουσιώδεις διαφορές σε όλα τα γνωστά έργα. Στα επιστύλια για παράδειγμα, τα ίδια θέματα παρατίθενται πάντοτε σε συγκεκριμένες θέσεις, ακολουθώντας πιστά τον κανόνα της συμμετρίας. Το συνολικό αποτέλεσμα διακρίνεται για τον διακοσμητικό πλούτο και την ποικιλία

των χρησιμοποιούμενων τεχνικών, την εξαιρετικά εκλεπτυσμένη απόδοση των θεμάτων και την τάση προς το ολόγλυφο, που σηματοδοτεί ίσως το πιο προχωρημένο στάδιο στην εξέλιξη του διπλεπίpedου αναγλύφου. Τα στοιχεία αυτά δείχνουν πως το εργαστήριο είχε κατακτήσει μια ιδιαίτερη καλλιτεχνική έκφραση, με χαρακτηριστικά που την καθιστούν σχεδόν άμεσα αναγνωρίσιμη ανάμεσα στα άλλα έργα γλυπτικής της εποχής του.

Τα χαρακτηριστικά αυτά, μάλλον διαχωρίζουν τα δύο γλυπτά από τον Όσιο Μελέτιο και τον Όσιο Λουκά από την παραγωγή του εργαστηρίου, καθώς τα τελευταία παρουσιάζουν κάποιες σημαντικές διαφορές στην απόδοση θεμάτων και στον τρόπο παράθεσής τους. Κατά συνέπεια, ο χώρος δράσης του εργαστηρίου της Σαμαρίνας περιορίζεται στη νότια Πελοπόννησο. Με αυτά τα γεωγραφικά όρια φαίνεται να συμβαδίζουν τα θέματα που χρησιμοποιεί, τα οποία είναι όλα γνωστά στη γλυπτική της περιοχής, αλλά και οι επιδράσεις που έχει δεχτεί. Ως προς το δεύτερο, η Λασκαρίνα Μπούρα είχε ήδη επισημάνει τη σχέση του εργαστηρίου με τα γλυπτά της Χριστιάνου (πρώιμος 12ος αι.). Κοινά σημεία παρατηρούνται ακόμη με μία ομάδα γλυπτών από το Ανδρομονάστηρο της Μεσσηνίας και τον Άγιο Δημήτριο του Μυστρά –σε επιστύλια σε β' χρήση. Στενή σχέση υπάρχει επίσης ανάμεσα στα προσκυνητάρια του εργαστηρίου και τα αντίστοιχα γλυπτά από τη γ' φάση της βασιλικής στο Τηγάνι της Μάνης.

Η υψηλή ποιότητα των γλυπτών που εκτέλεσε αυτό το τοπικό συνεργείο, δείχνει τις δυνατότητες που είχε και τη δυναμική που ανέπτυξε η αρχιτεκτονική γλυπτική στον ελλαδικό χώρο κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Και δεν πρέπει να παραβλέπεται ο καθοριστικός για το φαινόμενο αυτό παράγοντας των τεχνιτών του μαρμάρου. Τα σωζόμενα έργα μαρτυρούν τη μεγάλη ευχέρειά τους στην επεξεργασία του λίθου και τις ικανότητές τους στη σύνθεση των διακοσμητικών στοιχείων. Δείχνουν επίσης ότι πρέπει να είχαν κάποια όχι αμελητέα γνώση γεωμετρίας και χειρισμού γεωμετρικών οργάνων, προκειμένου να ανταπεξέλθουν στο σχεδιασμό και την εκτέλεση πολυσύνθετων θεμάτων.

ΒΑΡΒΑΡΑ Ν.ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

**Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΥ.
ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΤΑΣ**

Η βυζαντινή μονή της Παναγίας Περιβλέπτου στην Άρτα μαρτυρείται σε πηγές του 13^{ου} αι., ωστόσο η θέση της δεν έχει μέχρι σήμερα εντοπιστεί.

Ο πολυγραφότατος μητροπολίτης Ναυπάκτου Ιωάννης Απόκαυκος σε επιστολή του που χρονολογείται το 1222, αναφέρει ότι διέμενε για κάποιο διάστημα στην εν λόγω μονή, όπου την ίδια εποχή έγινε και μια τοπική σύνοδος.

Το έτος 2000 εντοπίσαμε στα υπόγεια του Μητροπολιτικού Μεγάρου Άρτας δέκα βυζαντινά ανάγλυφα αρχιτεκτονικά μέλη. Πρόκειται για πεσσικούς τέμπλου, μαρμάρινα περίθυρα κ.α. εξαιρετικού ενδιαφέροντος, ενώ από τον πέριξ χώρο είχε παλαιότερα περισυλλεγεί και μια μαρμάρινη εικόνα με την παράσταση της Σταύρωσης. Μαρμάρινα ανάγλυφα (πεσσίσκοι τέμπλου, κιονίσκοι, τμήμα άμβωνα, πλάκα ψευδοσαρκοφάγου, θωράκια κ.α.) υπάρχουν επίσης εντοιχισμένα στο ναό του Αγίου Μερκουρίου (παλαιά Μητρόπολη Άρτας) που είναι κτισμένος κοντά στο Μητροπολιτικό Μέγαρο.

Τα ανάγλυφα αυτά σε συνδυασμό με άλλα στοιχεία μας οδήγησαν να διατυπώσουμε κάποιες σκέψεις για τη θέση της μονής Περιβλέπτου, η οποία θα πρέπει να αναζητηθεί στο λόφο της Μητροπόλεως και στο χώρο όπου είναι σήμερα κτισμένος ο μεταβυζαντινός ναός του Αγίου Μερκουρίου.

ΜΑΡΙΑ Γ. ΠΑΡΑΝΗ

ΑΝΔΡΕΣ ΜΕ ΣΚΟΥΛΑΡΙΚΙΑ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ

Κοσμήματα, όπως δακτυλίδια, δακτυλίδια-σφραγίδες, εγκόλπια και πόρπες για τη χλαμύδα και τη ζώνη, αποτελούσαν σύνηθες συμπλήρωμα της ανδρικής ενδυμασίας στο Βυζάντιο. Αντίθετα, η χρήση σκουλαρικών για το στολισμό των ανδρών δεν είναι και τόσο καλά τεκμηριωμένη. Αν και περιορισμένες και σποραδικές, εντούτοις σχετικές μαρτυρίες υπάρχουν και περιλαμβάνουν ευρήματα σκουλαρικών σε ανδρικές ταφές, αναφορές σε γραπτές πηγές και κάποια σπάνια πορτραίτα δωρητών με σκουλαρική σε Βυζαντινές εκκλησίες. Σχετικά πιο συχνές είναι οι απεικονίσεις αγοριών και ανδρών με σκουλαρική στη Βυζαντινή θρησκευτική εικονογραφία, ιδιαίτερα μάλιστα κατά τον 11^ο και το 12^ο αιώνα. Τα μεθοδολογικά προβλήματα που συνεπάγεται η χρήση της θρησκευτικής τέχνης για τη μελέτη πτυχών του υλικού βίου των Βυζαντινών είναι γνωστά. Παρόλ' αυτά η εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων εκείνων που περιλαμβάνουν ανδρικές μορφές με σκουλαρική και η διερεύνηση του συμβολισμού του κοσμήματος, ως στοιχείου που χρησιμοποιείται για το χαρακτηρισμό συγκεκριμένων μορφών, μπορεί να οδηγήσει στον εντοπισμό περιπτώσεων όπου οι απεικονίσεις πιθανότατα αντικατοπτρίζουν τη σύγχρονη με τις παραστάσεις πραγματικότητα. Στόχος της παρούσας ανακοίνωσης είναι η επισκόπηση των διαθέσιμων στοιχείων, με σκοπό να προσδιορίσει - στο βαθμό που αυτό είναι εφικτό - πόσο διαδεδομένη ήταν η συνήθεια να φοράνε οι άνδρες σκουλαρική στο Βυζάντιο και αν αυτή η συνήθεια μπορεί να συνδεθεί με συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες και επιπλέον να προσδιοριστεί χρονικά και γεωγραφικά. Θα γίνει επίσης προσπάθεια να διερευνηθεί κατά πόσο το σκουλαρική, πέρα από απλό στοιχείο του ανδρικού καλλωπισμού, είχε κάποιο ιδιαίτερο συμβολισμό σχετικό με τον κοινωνικό ρόλο και τη συμπεριφορά αγοριών και ανδρών μέσα σε συγκεκριμένα κοινωνικά πλαίσια.

Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΗΣ ΒΛΑΣΤΗΣΗΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Η μεταβυζαντινή περίοδος, ως συνέχεια της βυζαντινής -κατά τους πρώτους αιώνες-, αλλά και ως προάγγελος της νεοελληνικής, παρουσιάζει το ενδιαφέρον ότι διασώζει κάτι από τη μεταφυσική αντίληψη των Βυζαντινών για τον περιβάλλοντα χώρο, αλλά ταυτόχρονα και τις αυξανόμενες στο πέρασμα του χρόνου τάσεις για ρεαλιστική απότυπωση των ίδιων αυτών στοιχείων.

Στην προσπάθειά μας να διερευνήσουμε αυτή τη σχέση πραγματικού και φανταστικού στοιχείου μέσα από το παράδειγμα της βλάστησης, συγκεντρώσαμε σειρά από παραστάσεις, στις οποίες τα φυτά, είτε ως κύριο είτε ως δευτερεύον στοιχείο, ανταποκρίνονται σε συγκεκριμένο κείμενο και δίδονται ρεαλιστικά ή αφαιρετικά, άλλες στις οποίες εκ προοιμίου έχουν συμβολικό χαρακτήρα και αποδίδονται με πραγματικά ή φανταστικά δένδρα και, τέλος, παραστάσεις όπου τα φυτά δεν ανταποκρίνονται σε συγκεκριμένο κείμενο ή συμβολισμό, αλλά δηλώνουν και συνιστούν το φυσικό χώρο διαδραμάτισης των γεγονότων και, ως εκ τούτου έχουν είτε ρεαλιστικό είτε διακοσμητικό χαρακτήρα.

Σε κάθε περίπτωση, η μελέτη των φυτών αποδεικνύεται ενδιαφέρουσα διότι επιτρέπει να προβληματιστούμε για τα εργαστήρια ζωγραφικής και τη διασπορά των μοτίβων που αυτά χρησιμοποιούν. Μάλιστα, όταν τα φυτά αποδίδονται ρεαλιστικά μπορούν να συσχετιστούν με το γεωγραφικό χώρο, και από οικολογική άποψη, με τη χλωρίδα της περιοχής.

Έχοντας υπόψη τις παραπάνω κατηγοριοποιήσεις και παρατηρήσεις, και προσπαθώντας, για λόγους καλύτερης οριοθέτησης του υλικού, να περιοριστούμε στη μνημειακή ζωγραφική ώστε να εξετάσουμε το ίδιο θέμα σε σχέση με τα εργαστήρια και τις σχολές ζωγραφικής της μεταβυζαντινής εποχής, επιλέξαμε για διερεύνηση ενδεικτική σειρά θεμάτων (Ιστορία των πρωτοπλάστων, Β΄ Παρουσία, μαρτύρια αγίων, Παραβολές του Χριστού, Επί Σοι Χαίρει, Αίνοι) από τα σημαντικότερα εικαστικά ρεύματα της εποχής, αναγνωρίσαμε τα στοιχεία της εικονιζόμενης σ' αυτά βλάστησης, συσχετίσαμε εικονογραφικά τον τρόπο απεικόνισης του θέματος με παλαιότερα αλλά και σύγχρονα του ίδιου σε διαφορετικά ρεύματα, ώστε να τεθεί πληρέστερα ο προβληματισμός για την εικόνα απόδοσης του φυσικού περιβάλλοντος σε σχέση με τη χλωρίδα των εκάστοτε περιοχών, τους παράγοντες διαμόρφωσης του «γούστου» των καλλιτεχνών, το συμβολισμό, τέλος, που κάθε φυτό μπορεί να μεταφέρει.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ Α. ΠΑΣΑΛΗ

ΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΒΛΑΣΙΟΥ ΣΤΗΝ ΣΤΥΛΙΔΑ ΦΘΙΩΤΙΔΑΣ

Στίς νότιες υπώρειες τής Όθρουσ, σέ απόσταση 4 χλμ. βορειοανατολικώς τής Στυλίδας βρίσκεται ή μονή τού Άγιου Βλασίου. Τό καθολικό, αφιερωμένο στήν Μεταμόρφωση τού Σωτήρος, είναι ναός μονόκλιτος σταυροειδής έγγεγραμμένος μέ νάρθηκα στά δυτικά. Έχει έξωτερικές διαστάσεις 12.00 x 6.90 μ. χωρίς τήν κόγχη τού Ίερού. Στο όρθογώνιο τής κατόψεως προσκολλάται ή κόγχη τού Ίερού, ή όποία είναι έσωτερικώς τμήμα κύκλου μικρότερο τού ήμικυκλίου και έξωτερικώς πεντάπλευρη. Οί κόγχες τών παραβημάτων έγγράφονται στό πάχος τού ανατολικού τοίχου. Στο δυτικό τμήμα τής βόρειας πλευράς τού καθολικού υπάρχει προσκολλημένο παρεκκλήσιο, αφιερωμένο στόν Άγιο Βλάσιο. Ο νάρθηκας και τό παρεκκλήσιο είναι μεταγενέστερες προσθήκες πού έγιναν προκειμένου νά έξυπηρετηθούν οί αύξημένες ανάγκες. Η πρόσβαση στόν ναό γίνεται από θύρα στόν δυτικό τοίχο και δευτερεύουσα στό ανατολικό τμήμα τού νότιου τοίχου τού κυρίως ναού.

Ο χώρος τού κυρίως ναού όργανώνεται μέ δύο ζεύγη πεσσών προσκολλημένων στούς μακρούς τοίχους πού προεξέχουν κατά 85 εκ. στόν έσωτερικό χώρο, μέ τούς όποιους δημιουργούν κατά τίς τέσσερις γωνίες άβαθη διαμερίσματα. Άνάμεσα στούς πεσσούς διαμορφώνονται ή βόρεια και ή νότια κεραία τού σταυρού οί όποιες έκφυλίζονται σέ τόξα. Τά γωνιαία διαμερίσματα καλύπτονται μέ εγκάρσιους ήμικυλίνδρους χαμηλότερα από τίς κεραίες τού σταυρού. Η ανατολική κεραία τού σταυρού καλύπτει τό κεντρικό τμήμα τού Ίερού Βήματος. Στο σημείο διασταυρώσεως τών κεραίων τού σταυρού ύψώνεται σχετικώς μικρός τρούλος. Είναι όκτάπλευρος έξωτερικώς και κολουροκωνικός έσωτερικώς, παρουσιάζει δηλαδή έντονη μείωση τής διαμέτρου τού τυμπάνου του. Ένιαία δίρριχτη στέγη μέ λοξή απότμηση έφ' όλης τής δυτικής πλευράς καλύπτει τόν ναό και τό παρεκκλήσιο. Έτσι τό σταυρικό σχήμα τού ναού και ή έσωτερική διάταξη τών θόλων δέν διαφαίνονται στήν στέγη. Ο τρούλος διατρυπά τήν στέγη και αναδύεται στηριζόμενος σέ κυλινδρικό βάθρο πού καλύπτεται μέ όριζόντιο κεραμοσκεπή δακτύλιο. Τά τύμπανα τών κογχών τών ιερών διακοσμούνται έξωτερικώς μέ ισάριθμα τών πλευρών τους τυφλά άψιδώματα όρθογωνικής διατομής και γείσα από όδοντωτές ταινίες. Οί όκτώ έδρες τού τυμπάνου τού τρούλου διαρθρώνονται έπίσης μέ άβαθη άψιδώματα από τά όποία εκείνα πού άντιστοιχούν στούς άξονες κατά τά τέσσερα σημεία τού όρίζοντα διατρυπώνται από στενά τοξωτά παράθυρα.

Γείσο από δύο σειρές πλακοειδών λίθων σε έκφορική διάταξη επιστέφει τό τύμπανο του τρούλου. 10 εκ. χαμηλότερα αναπτύσσονται δύο πλίθινες οδοντωτές ταινίες σε απόσταση 10 εκ. ή μία από την άλλη υπεράνω των παραθύρων.

Τό έσωτερικό του καθολικού, πλὴν του νάρθηκα καὶ τό έσωτερικό του παρεκκλησίου εἶναι κατάγραφα από τοιχογραφίες οἱ ὁποῖες, συμφώνως πρὸς τὴν κτητορική ἐπιγραφή, φιλοτεχνήθηκαν τό 1752. Στὴν βόρεια ὄψη του καθολικού σώζεται κεράμινη ἐπιγραφή, πού ἀναφέρει τό ἔτος ἀνεγέρσεως του ναοῦ 1741. Στὴν χρονολόγηση αὐτὴ ἄλλωστε συνηγοροῦν τά δομικά καὶ μορφολογικά χαρακτηριστικά : οἱ ἀτέλειες στὴν κατασκευή, τά λίγα παράθυρα μέ μικρές διαστάσεις, ἡ ἐνιαία στέγη, ἡ βαρειά μορφή του κτιρίου καὶ οἱ ἀδιάρθρωτες ἐξωτερικές ἐπιφάνειες.

Τό καθολικό κτίσθηκε κατὰ τά βυζαντινά πρότυπα ὡς πρὸς τὸν ἀρχιτεκτονικό τύπο καὶ τὴν μορφολογική διάπλαση του έσωτερικού χώρου. Ὡς πρὸς τό ἐξωτερικό ὅμως ἡ αἰσθητικὴ ἀπόδοση ὑπῆρξε μέτρια γιὰ ἓνα τόσο ἐνδιαφέροντα ἀρχιτεκτονικό τύπο ναοῦ. Ἡ ἀδιαφορία γιὰ τὴν ἐξωτερική μορφολογική διάπλαση, οἱ ἐλάχιστες καὶ συντηρητικές μορφές, εἶναι ἴσως ἐνδεικτικές του γενικότερου ὕφους τῆς μεταβυζαντινῆς ναοδομίας, τῶν οικονομικῶν δυνατοτήτων καὶ τῶν ἐιδικῶν συνθηκῶν τῆς ἐποχῆς τῆς Τουρκοκρατίας στὸν χῶρο. Δέν θά πρέπει νά ξεχνᾶμε ὅτι ἡ μονὴ βρίσκεται κοντὰ στὴν Στυλίδα, ἀστικό κέντρο ὅπου κατὰ τὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας ἦταν ἐγκατεστημένη ἡ Τουρκικὴ ἔξουσία, ἡ ὁποία ἐπέβαλε περιορισμούς στὶς δραστηριότητες καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγή τῶν Χριστιανῶν. Στὶς μονές του Ἁγίου Γεωργίου καὶ τῶν Ταξιαρχῶν Νεραΐδας Στυλίδας πού βρίσκονται στὸν ἴδιο γεωγραφικό χῶρο, ἀλλὰ σὲ πιὸ ἀπομακρυσμένες καὶ δυσπρόσιτες περιοχές, οἱ τεχνίτες ξέφυγαν ἀπὸ τὸν ἔλεγχο τῶν κατακτητῶν καὶ ἔδωσαν ἔργα μέ καλύτερο αἰσθητικό ἀποτέλεσμα. Στὸ καθολικό τῆς μονῆς Ἁγίου Βλασίου ἐπιβιώνει ἓνας τύπος πού ἔλκει τὴν καταγωγή του ἀπὸ τό βυζαντινὸ παρελθόν καὶ ἀποτελεῖ συνέχεια τῶν βυζαντινῶν προτύπων μέ συντηρητικὴ μορφή στὴν ἐξωτερικὴ διάρθρωση, ἀπότοκο τῶν λιτῶν οικονομικῶν μέσων καὶ τῶν περιορισμῶν τῆς ἐποχῆς. Ἡ τυπολογία του συνόλου δείχνει σχέση καὶ πνευματικὴ ἐξάρτηση ἀπὸ τις ὅμορες μονές Ἁγίου Γεωργίου Νεραΐδας καὶ Ἁντινίσσας, τὴν λίγο μακρύτερα εὐρισκόμενη μονὴ Ἀγάθωνος, τὶς μονές τῆς Πίνδου, τῶν Μετεώρων καὶ του Ἁγίου Ὀρους. Ἡ μελέτη του μνημείου μας ἀποδεικνύει τὸν σεβασμὸ στὴν βυζαντινὴ παράδοση, συνδυασμένο μέ τὴν προσπάθεια ἱκανοποιήσεως ἀναγκῶν μέ τὶς περιορισμένες τεχνικές δυνατότητες τῆς ὀψιμῆς αὐτῆς ἐποχῆς.

ΝΑΣΑ ΠΑΤΑΠΙΟΥ

ΕΝΔΥΜΑΣΙΑ ΚΑΙ ΚΟΣΜΗΜΑ ΣΤΗ ΦΡΑΓΚΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΚΥΠΡΟ

Το φράγκικο βασίλειο της Κύπρου δημιουργήθηκε το 1192 από τη δυναστεία των Lusignan και διήρκεσε σχεδόν 4 αιώνες. Κατά την περίοδο αυτή εγκαταστάθηκαν στο νησί πρόσφυγες από τις πόλεις του λατινικού βασιλείου της Ιερουσαλήμ, όταν η μία μετά την άλλη έπεφταν στα χέρια των Μουσουλμάνων, καθώς και έμποροι από τη δύση. Όπως μαρτυρείται μέσα από τις πηγές και τα εμπορικά εγχειρίδια, η Κύπρος τότε, δεν υπήρξε μόνο διαμετακομιστικός σταθμός κατά μήκος των κυρίων ναυτικών οδών αλλά ανέπτυξε και η ίδια ναυτικό εμπόριο και συνέβαλε στη μεσογειακή οικονομία.

Ένεκα της γεωγραφικής της θέσης λοιπόν υπήρξε σταυροδρόμι και όπως ήταν φυσικό, οι λαοί και οι πολιτισμοί που ήρθαν σ' επαφή μαζί της επηρέασαν τη ζωή και τον πολιτισμό της. Η επίδραση αυτή δεν αντικατοπτρίζεται μόνον στα αρχιτεκτονήματά της αλλά και σε άλλους τομείς, καθώς και σ' αυτές ακόμη τις ενδυματολογικές συνήθειες.

Σύμφωνα με τους ειδικούς από τη μεγαλόπρεπη αυλή των Lusignan διαδόθηκαν τον 15^ο αιώνα στη Δύση οι μόδες για τα γυναικεία στολίδια, τα παπούτσια και τα καπέλα που έφθασαν από την Κίνα, κληρονομιά της δυναστείας των Ταγκ, τον 7^ο αι. μ.Χ.

Το κυπριακό χρυσό νήμα (πλεκτό χρυσό) που υφαίνετο σε μεταξωτά υφαντά και διακοσμούσε πολυτελή υφάσματα εξαγόταν ήδη από το 1300 και ήταν σε αυξημένη ζήτηση, γνωστό με το όνομα της προέλευσής του ως *κυπριακό χρυσό νήμα* (opus cyprense). Όπως αναφέρουν οι χρονογράφοι της Σαβοΐας η πριγκίπισσα Άννα Lusignan, όταν παντρεύτηκε το 1434 τον γιο του δούκα της Σαβοΐας, το φόρεμα του γάμου της ήταν κεντημένο με κυπριακό χρυσό νήμα και ενδυματολογικά ήταν *di stile cipriota*.

Στην Κύπρο, επίσης, γινόταν εισαγωγή και επεξεργασία πολυτίμων λίθων γι αυτό άλλωστε οι περιηγητές και γενικά οι πηγές της εποχής αναφέρονται στα εξαισία και βαρύτιμα κοσμήματα της βασιλικής οικογένειας αλλά και της άρχουσας τάξης.

όπως για παράδειγμα το κάλυμμα της κεφαλής που φόρεσε στον αρραβώνα της μια πλούσια Αμμοχωστιανή ή η πόρπη με τέσσερα αμύθητης αξίας μαργαριτάρια, ιδιοκτησία της συζύγου του, κοντόσταβλου της Κύπρου.

Το υλικό που αφορά στις ενδυματολογικές τάσεις της συγκεκριμένης εποχής εντοπίζεται κυρίως σε τοιχογραφίες και εικόνες, όπου απεικονίζονται λαϊκοί ως δωρητές, σε επιτύμβιες στήλες ή χειρόγραφα.

Στην παρούσα ανακοίνωση σταχυολογούνται κυρίως άγνωστες ή ελάχιστα γνωστές ιστορικές ειδήσεις από περιηγητές, χρονογράφους, ή από αρχαιακές πηγές για την ενδυμασία και το κόσμημα της φραγκοκρατούμενης Κύπρου.

ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ ΠΕΡΑΙΚΗΣ

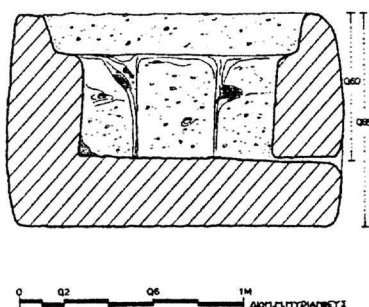
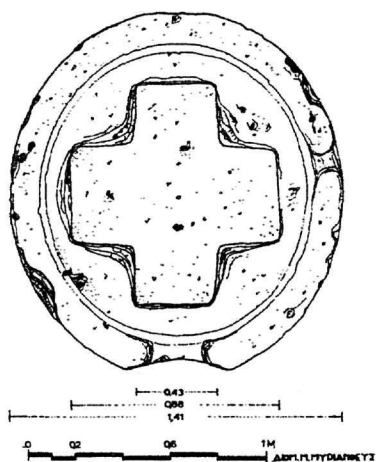
ΕΝΑΣ ΑΓΝΩΣΤΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΥΠΡΟ ΤΥΠΟΣ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΚΟΛΥΜΒΗΘΡΑΣ

Παρά το πρώιμο και δυναμικό ξεκίνημα του Χριστιανισμού στην Κύπρο, επί του παρόντος, οι αρχαιολογικές μαρτυρίες της πρωτοχριστιανικής εποχής είναι αμυδρές, ενώ πυκνώνουν όσο προχωράμε προς τα παλαιοχριστιανικά χρόνια. Βασικά σημεία αναφοράς παραμένουν οι χριστιανικές βασιλικές. Ως προς τα βαπτιστήρια, χώρους κύρια προσαρτημένους στις βασιλικές, είναι γνωστά – ανασκαμμένα μονάχα εννέα. Σ' αυτά κυρίαρχος τύπος κολυμβήθρας είναι η σκαμμένη στο έδαφος σε σχήμα σταυρού με κλιμακωτή πρόσβαση στο εσωτερικό της. Πλάι σ' αυτές έρχεται να προστεθεί ένας άλλος τύπος. Πρόκειται για μονόλιθη κυλινδρική κολυμβήθρα, από σκληρό τοπικό ασβεστόλιθο, ύψους 85 εκ. και διαμέτρου 141 εκ., με εγγεγραμμένη λαξευμένη λεκάνη σε σχήμα ισοσκελούς σταυρού, που βρίσκεται στον αυλόγυρο του ναού του αγίου Γεωργίου στο χωριό Αρεδιού στην περιοχή Ορεινής της επαρχίας Λευκωσίας. Το Αρεδιού υπαγόταν στην επικράτεια του αρχαίου βασιλείου της Ταμασού, της καθαυτού κοιτίδας του Χριστιανισμού στο νησί, με πρωτεργάτη τον Άγιο Ηρακλείδιο και τους πέριξ του.

Η σταυρική λεκάνη της κολυμβήθρας έχει βάθος 41 εκ., μήκος κεραίων 88 εκ. η οριζόντια και 85 εκ. η κάθετη και πλάτος κυμαινόμενο από 34 μέχρι 38 εκ. Οπή για απορροή του ύδατος βρίσκεται στον πυθμένα της δεξιάς οριζόντιας κεραίας, η οποία διαπερνά το τοίχωμα οριζόντια. Εσωτερικά η λεκάνη έφερε επικάλυψη από υδραυλικό κονίαμα. Εξωτερικά (πρόσοψη) στη βάση της κάθετης κεραίας του σταυρού φέρει λαξευμένη τοξόσχημη εγκοπή, η οποία κατά τη διάρκεια του μυστηρίου βοηθούσε τον κληρικό να μεταφέρει και να κρατεί ευκολότερα προς το μέσο της λεκάνης, όπου και το πλέον ευρύχωρό της σημείο, τον βαπτιζόμενο. Η άνω βάση του κυλινδρικού λίθου δεν είναι επίπεδη, αλλά φέρει εσώγλυφη λεκάνη βάθους 20 εκ., εντός της οποίας ενεγράφη η σταυρική λεκάνη. Με βάση το στοιχείο αυτό, υποθέτουμε ότι ο μονόλιθος, προτού μετατραπεί σε κολυμβήθρα, υπήρξε λεκάνη ελαιόμυλου. Οι τέτοιου τύπου μύλοι είναι αρκετά διαδεδομένοι στην Κύπρο με συνεχή χρήση από την Ύστερη Αρχαιότητα. Η παραγωγή λαδιού ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τη θρησκεία. Υποθέτουμε ότι οι χριστιανοί, στην προσπάθειά τους να δημιουργήσουν βαπτιστήριο, πήραν τη λεκάνη παρακείμενου ελαιόμυλου, και την μετέτρεψαν σε κολυμβήθρα βαπτιστηρίου, το οποίο αποτέλεσε προσάρτημα σε παλαιοχριστιανική βασιλική, η ύπαρξη της οποίας μάλλον πρέπει να αναζητηθεί στην ευρύτερη περιοχή της κοινότητας

Αρεδιού. Η βάπτιση ενηλίκων στη συγκεκριμένη κολυμβήθρα πιστεύουμε ότι πρέπει να αποκλειστεί, αφού η συνολική διαμόρφωσή της καθιστά δύσκολη την πρόσβαση στο εσωτερικό της. Χρονολογικά στον ευρύτερο ελληνικό χώρο οι μονόλιθες κολυμβήθρες τοποθετούνται στον 6^ο αιώνα, και θεωρούνται ως μεταβατικό στάδιο από το παλαιοχριστιανικό βαπτιστήριο στην ανεξάρτητη κολυμβήθρα των μεσαιωνικών χρόνων. Βασίζόμενοι στα εξωγενή γενικά αυτά στοιχεία, θα προτείναμε με κάθε επιφύλαξη ως χρονολόγηση της κολυμβήθρας του Αρεδιού τα τέλη του 5^{ου} με αρχές του 6^{ου} αιώνα.

Επί του παρόντος είναι η μόνη μονόλιθη παλαιοχριστιανική κολυμβήθρα, που έχουμε στη διάθεσή μας στον κυπριακό χώρο. Συνάμα πιστεύουμε ότι συνιστούν ευρύτερης έκτασης μοναδικότητα η σε δεύτερη χρήση λειτουργικότητά της, καθώς και η δημιουργία εγκοπής στην πρόσοψή της, για να στέκει ο κληρικός.



ΜΑΡΙΑ ΠΕΤΣΑ - ΣΤΑΥΡΟΥ

**ΧΡΥΣΟ ΠΕΡΙΔΕΡΑΙΟ ΑΡ. 17.190.150 ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΗΣΑΥΡΟ ΛΑΜΠΟΥΣΑΣ ΣΤΟ
ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΤΕΧΝΗΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ: ΝΕΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ**

Το περιδέραιο αρ. 17.190.150 προέρχεται από θησαυρό ο οποίος βρέθηκε το 1902 στη Λάμπουσα της Κύπρου και αποκτήθηκε, μαζί με άλλα αντικείμενα του ίδιου θησαυρού, από το Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης Νέας Υόρκης στα 1917. Πρόκειται για πρώιμο βυζαντινό κόσμημα που αποτελείται από εβδομήντα έξι τετράγωνα και δύο κυκλικά διάτρητα στοιχεία τα οποία δημιουργούν την ‘αλυσίδα’ του περιδεραιού καθώς και από επτά διάτρητα αναρτήματα.

Μέχρι τώρα, τόσο στα αρχεία του ίδιου του Μητροπολιτικού Μουσείου όσο και στη βιβλιογραφία, ήταν γνωστό ότι το μήκος του έφτανε τα 76,5 εκατοστά. Από πρόσφατη έρευνα, ωστόσο, προκύπτει ότι το μήκος του είναι πολύ μεγαλύτερο, φτάνοντας τα 145 εκατοστά.

ΙΑΚΩΒΟΣ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ

ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΥ ΟΡΙΣΜΕΝΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΩΝ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Σύμφωνα με την διδακτορική μου διατριβή, η οποία δημοσιεύτηκε επαυξημένη στην Ελληνική γλώσσα υπό τον τίτλο « Το Φως στη Βυζαντινή Εκκλησία », ο προσανατολισμός μεγάλου αριθμού βυζαντινών εκκλησιών γινόταν με βάση την τρίτη βυζαντινή ώρα κατά την ημέρα αφιέρωσης του ναού ή κατά την ισημερία γεγονός που εξαρτιόταν από την σημασία και την συχνότητα χρήσης της κάθε εκκλησίας. Ο σκοπός ήταν δέσμες φωτός να εισέρχονται και να προσπίπτουν επί του άρτου και του οίνου κατά την ώρα αφιέρωσής τους στον Θεό. Η τρίτη βυζαντινή ώρα έχει ιδιαίτερη λειτουργική σημασία εφόσον θεωρείται ότι είναι η ώρα κατά την οποία λαμβάνει χώρα η κάθοδος του Αγίου Πνεύματος εξαιτίας της οποίας ο άρτος και ο οίνος μετατρέπονται σε αίμα και σώμα του Χριστού.

Η ώρα αυτή δεν έχει σταθερή αντιστοιχία προς κάποια συγκεκριμένη ώρα των σημερινών μηχανικών ρολογιών εξαιτίας του ότι οι ώρες κατά την ρωμαϊκή και την βυζαντινή εποχή αυξομειώνονταν σε διάρκεια λόγω της άμεσης εξάρτησής τους από την αυξομείωση της διάρκειας της ημέρας και της νύχτας ανάλογα με την εποχή, ενώ τα σημερινά μηχανικά ρολόγια μετρούν ισημερινές ώρες δηλαδή ώρες σταθερής διάρκειας.

Η τεκμηρίωση της υπόθεσης περί του προσανατολισμού των εκκλησιών προς την τρίτη βυζαντινή ώρα περιελάμβανε πέρα από τις απαραίτητες αναλύσεις θεολογικών κειμένων και ένα δείγμα εκκλησιών από την Κωνσταντινούπολη, την Θεσσαλονίκη και το Άγιο Όρος.

Από νεώτερες μελέτες μας προκύπτουν νέα και λεπτομερέστερα στοιχεία για ορισμένες βυζαντινές εκκλησίες της Θεσσαλονίκης. Οι μελέτες αυτές βασίζονται σε μετρήσεις που έγιναν τόσο με εναέριες όσο και με επίγειες τοπογραφικές μεθόδους. Οι ακριβέστερες αυτές μετρήσεις συγκρίνονται επίσης με προγενέστερες έρευνες από άλλους μελετητές οι οποίες όμως στοχεύουν στην στήριξη διαφορετικών υποθέσεων όπως την ευθυγράμμιση με κύριες οδούς κ. α. Τα αποτελέσματα δείχνουν να επικροτούν την βασική υπόθεση της διατριβής.

MARIA Z. ΣΙΓΑΛΑ

**ΓΥΑΛΙΝΑ ΚΤΕΡΙΣΜΑΤΑ ΣΤΗ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΣΤΟ ΚΑΣΤΕΛΛΟ
ΤΗΣ ΡΟΔΟΥ**

Στα αντικείμενα της μεσαιωνικής έκθεσης στο Καστέλλο(παλάτι του μεγάλου μαγίστρου) στη Ρόδο συγκαταλέγονται και έξι (6) γυάλινα αγγεία που βρέθηκαν σε ανασκαφές ταφών στη μεσαιωνική πόλη, κυρίως, αλλά και στην ύπαιθρο του νησιού.

Τα δύο από αυτά είναι μυροδοχεία με μακρόστενο σώμα - κυλινδρικό στο μεγαλύτερο τμήμα του και διευρυμένο στους ώμους - και σωληνοειδή λαιμό. Είναι κατασκευασμένα με την τεχνική της ενσωμάτωσης επίθετου γυάλινου σύρματος και επιζωγραφισμένα.

Τα υπόλοιπα τέσσερα είναι περιρραντήρια, δηλαδή μυροδοχεία με μακρύ λαιμό ειδικά για ραντισμό με μύρα ή αγιασμό. Τρία από αυτά έχουν σφαιρικό πεπλατυσμένο σώμα και οφιοειδείς λαβές ανάρτησης, και ένα έχει σώμα δακτυλίσχημο.

Μυροδοχεία και περιρραντήρια χρονολογούνται στην περίοδο της Ιπποτοκρατίας, από τα τέλη του 14^{ου} αιώνα έως και το 1500 περίπου. Είναι όλα εισαγμένα από την Ανατολή. Η εύρεσή τους σε λίγες, αναλογικά, ταφές σχετίζεται με τα έθιμα ταφής της ανώτερης τάξης, αστών και γαιοκτημόνων, των ορθόδοξων Ροδιτών στα χρόνια των Ιπποτών.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Δ. ΣΙΩΜΚΟΣ

ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΤΕΜΠΛΟΥ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΥΠΑΠΑΝΤΗΣ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ. ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΕΝΟΣ ΣΥΝΟΛΟΥ ΤΟΥ Α΄ ΜΙΣΟΥ ΤΟΥ 16^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ.

Η νεότερη έρευνα υπέδειξε πως η εικόνα του αγίου Δημητρίου του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (T143) συνδέεται άρρηκτα με την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, η οποία συνεχίζει να κοσμεί το νεότερο τέμπλο του ναού της Υπαπαντής στη Θεσσαλονίκη. Τα δύο αυτά φορητά έργα παρουσιάζουν πληθώρα κοινών χαρακτηριστικών που έρχονται να επιβεβαιώσουν εξάλλου την προέλευση της εικόνας του αγίου Δημητρίου από τον συγκεκριμένο ναό της Θεσσαλονίκης.

Στο παραπάνω σύνολο των δύο φορητών έργων πιστεύουμε ότι μπορούμε να προσθέσουμε την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας, αποκείμενη σήμερα σε ιδιαίτερη αίθουσα του Πατριαρχικού Οίκου στην Κωνσταντινούπολη. Το συγκεκριμένο έργο, παρά τις μέχρι τώρα δημοσιεύσεις που το παρουσιάζουν ως παλαιολόγια καλλιτεχνική δημιουργία, μοιράζεται με τις δύο παραπάνω εικόνες πλήθος κοινών εξωτερικών γνωρισμάτων, όπως τις διαστάσεις, το διακοσμητικό φυτικό μοτίβο στο πλαίσιο της καθώς και στα ανάγλυφα φωτοστέφανα των εικονιζόμενων, το μεταγενέστερης εποχής μαύρο περίγραμμα που περιτρέχει τις μορφές, και τέλος τις φθορές καθώς και τις επιζωγραφίσεις που εντοπίζονται κυρίως στην περιοχή των χεριών. Πέρα από αυτά τα κοινά γνωρίσματα, στοιχεία τεχνοτροπίας, ύφους και τεχνικής υπαγορεύουν την απόδοση της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας σε ζωγράφο της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδος και κατ' επέκταση την χρονολόγησή της στον 16^ο αιώνα.

Παράλληλα θεωρούμε πως οι ομοιότητες που παρουσιάζει στην τεχνοτροπία, τεχνική και ύφους, το γνωστό στην έρευνα βημόθυρο του ναού της Υπαπαντής με το παραπάνω σύνολο των τριών εικόνων επιβεβαιώνει την τοποθέτησή του στον 16^ο αιώνα αλλά παράλληλα το αποδεσμεύει από την μέχρι σήμερα αποδεκτή άποψη που το συγκατέλεγε στα έργα της Κρητικής Σχολής.

Πέρα από το ενδιαφέρον που παρουσιάζει η ανασύνθεση της αρχικής μορφής και διάταξης των εικόνων του τέμπλου του ναού της Υπαπαντής, η παρούσα ανακοίνωση θα ασχοληθεί επίσης με το θέμα της απόδοσης τους στην καλλιτεχνική δημιουργία του γνωστού Θηβαίου ζωγράφου Φράγκου Κατελάνου. Σύμφωνα με την

μέχρι τώρα έρευνα, η εικόνα του αγίου Δημητρίου και ακολούθως αυτή του Χριστού στον ναό της Υπαπαντής έχουν θεωρηθεί πως ανήκουν στο χέρι του παραπάνω καλλιτέχνη. Αν και πριν την συντήρηση του συνόλου των εικόνων, δεν είναι εύκολα δυνατή η ασφαλής αποτίμηση των έργων, η τεχνοτροπική ανάλυση, οι φυσιογνωμικοί τύποι και σειρά εικονογραφικών στοιχείων συνδέουν αναμφισβήτητα τα παραπάνω έργα με την Σχολή της Βορειοδυτικής Ελλάδος. Εντούτοις, πιστεύουμε ότι η σύγκριση των συγκεκριμένων εικόνων με αδιαμφισβήτητα έργα του Κατελάνου, υποδεικνύει ότι οι ομοιότητες που παρουσιάζουν αυτές με το έργο του μεγάλου ζωγράφου περιορίζονται στο να συνδέσουν το σύνολο του ναού της Υπαπαντής με το εργαστήριό του και να το εντάξουν στον κύκλο των έργων αυτού.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΤΡΑΤΗ

ΘΕΟΤΟΚΟΣ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ- ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ΘΕΟΛΟΓΟΣ. ΣΧΟΛΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΕ ΕΝΑΝ ΣΠΑΝΙΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΤΥΠΟ

Στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Σερρών και Νιγρίτης που βρίσκεται στις Σέρρες εκτίθεται μία φορητή εικόνα, διαστάσεων 49x50,2x2 εκ., με την Θεοτόκο Οδηγήτρια και τον άγιο Ιωάννη Θεολόγο.

Η εικόνα, της οποίας η προέλευση είναι άγνωστη, είχε παρουσιασθεί στην έκθεση που οργάνωσε η Εκκλησία της Ελλάδος με τον τίτλο "Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον" στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο στην Αθήνα κατά το 2001.

Ο συνδυασμός εδώ του εικονογραφικού θέματος της Παναγίας Οδηγήτριας και του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, όρθιου, κρατώντας ανοικτό κώδικα με το κείμενο της αρχής του ευαγγελίου του "ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ Ο ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ Ο ΛΟΓΟΣ ΗΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΘΕΟΝ..." (Ιωάννης, α', 1-2), είναι σπάνιος και ίσως αποτελεί και το μοναδικό, μέχρι τώρα γνωστό σε μας, δείγμα.

Το πλησιέστερο με την εικόνα του Εκκλησιαστικού Μουσείου των Σερρών εικονογραφικό θέμα, εντοπίζεται στην δεύτερη όψη της αμφιπρόσωπης εικόνας του Αρχαιολογικού Μουσείου της Σόφιας (1371) από το Roganovo της Βουλγαρίας όπου εικονίζονται όρθιοι η Θεοτόκος με την προσωνυμία Η ΚΑΤΑΦΥΓΗ και ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Η εικόνα αυτή σε αντιπαροβολή με την προηγούμενη, διακρίνεται για τον τονισμό και την ανάδειξη της μορφής του Θεολόγου ως ισότιμης με την αντίστοιχη της Παναγίας που εξηγείται προφανώς από την πρόθεση του χορηγού.

Ο αιώτερος σκοπός του ζωγράφου και των δύο εικόνων επικεντρώνεται στην εικαστική ερμηνεία τόσο του λειτουργικού κειμένου όσο και της υμνολογίας της Εκκλησίας και την ανάδειξη και κυριαρχία του ύψιστου νοήματος της ενσάρκωσης του Λόγου, δηλαδή του Υιού του Θεού.

Άλλα εικονογραφικά παραπλήσια θέματα που τεκμηριώνουν την παραπάνω πρόταση εντοπίζουμε και αλλού, κυρίως σε φορητές εικόνες αλλά και στη μνημειακή ζωγραφική.

Στην ανάδειξη και προβολή του ευαγγελιστή μας σημαντικός είναι ο ρόλος τόσο των πηγών όσο και των εκκλησιαστικών κειμένων που αναφέρονται σ' αυτόν και τον συσχετίζουν με την Θεοτόκο.

Έτσι καταλήγουμε στην τεκμηριωμένη άποψη ότι ο σπάνιος εικονογραφικός τύπος της Παναγίας Οδηγήτριας και του Ιωάννη Θεολόγου με ανοικτό το ευαγγέλιο δημιουργήθηκε πιθανότατα στους ύστερους βυζαντινούς χρόνους (14^{ος}-15^{ος} αι.) και υιοθετήθηκε από τους ζωγράφους του 16^{ου}-18^{ου} αιώνα. Στη γένεση και αποκρυστάλλωσή του συνετέλεσε εποικοδομητικά η εικονογραφία της Σταύρωσης όπου η Παναγία και ο Ιωάννης αντιπαραθέτονται στον εσταυρωμένο Χριστό. Καταλυτική εμφανίζεται και η συμβολή είτε των χορηγών είτε των παραγγελιοδοτών με σκοπό την κυριαρχία του υπέρτατου θεολογικού νοήματος της Ενσάρκωσης του Λόγου του Θεού και της σωτηρίας του ανθρώπινου γένους, μέσω της Παναγίας. Η κυκλοφορία και διάδοση του σωτήριου μηνύματος μεταξύ των πιστών χριστιανών, οφείλει τα μέγιστα στο έργο του ευαγγελιστή και αγαπημένου μαθητή του Ιησού Χριστού.-

ΣΑΠΦΩ ΤΑΜΠΑΚΗ

ΒΟΣΚΟΣ, ΑΓΡΟΤΗΣ Ή ΨΑΡΑΣ; ΕΝΔΥΜΑΣΙΕΣ ΤΩΝ ΑΠΛΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩΝ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ

Οι ενδυμασίες των Βυζαντινών είναι ένα δύσκολο θέμα έρευνας. Τα ανασκαφικά ευρήματα είναι λίγα, οι σχετικές απεικονίσεις σε τοιχογραφίες, εικόνες και χειρόγραφα πολλές και οι μαρτυρίες των πηγών δυσκολονόητες καθώς περιέχουν άγνωστες ή μη εύκολα ταυτιζόμενες ονομασίες για όσα κάλυπταν τα σώματα των ανθρώπων.

Τα τελευταία χρόνια ωστόσο αυξάνεται ο αριθμός των δημοσιεύσεων για τα βυζαντινά κοσμικά ενδύματα, κυρίως για αυτά που φορούσαν οι αυτοκράτορες, οι ηγεμόνες, οι αυλικοί και η ανώτερη τάξη. Ανασκαφικά ευρήματα από απλά ή πολύτιμα ποικιλμένα υφάσματα επιβεβαιώνουν την γοητευτική συχνά εντύπωση, η οποία αποκομίζεται για το θέμα αυτό από τη βυζαντινή ζωγραφική.

Οι απεικονίσεις όμως των απλών, εργαζόμενων ανθρώπων είναι σπανιότερες και τα καθημερινά τους ενδύματα, κατασκευασμένα από πιο φθαρτά υλικά δύσκολα διατηρούνται τουλάχιστον στις δικές μας περιοχές.

Στην προσπάθεια να διαπιστωθεί, εάν το ανώνυμο πλήθος φορούσε κάτι άλλο εκτός από ένα απλό, συνήθως κοντό και ζωσμένο, κομάτι υφάσματος, χρήσιμες αποδείχθηκαν απεικονίσεις από την ταφική ζωγραφική και κυρίως από τις μικρογραφίες χειρογράφων. Μεμονωμένες μορφές, σκηνές βουκολικών ή αγροτικών εργασιών σε ορισμένα χειρόγραφα και οι απεικονίσεις των βοσκών στην παράσταση της Γέννησης του Χριστού προσφέρουν πληροφορίες για τον τρόπο ενδυμασίας των απλών πολιτών στο Βυζάντιο.

Από τα στοιχεία αυτά εντοπίζονται ορισμένες ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες, όπως διαφορές στα ενδύματα ανάλογα με την κοινωνική ομάδα και την απασχόληση των ανθρώπων, καθώς και η μακρόχρονη και σταδιακή αλλαγή και εξέλιξη των ενδυμάτων τους από την παλαιοχριστιανική ως την υστεροβυζαντινή εποχή.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΤΑΝΤΣΗΣ

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗ ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΥΠΕΡΩΩΝ ΣΤΟΥΣ ΝΑΟΥΣ ΤΗΣ ΜΕΣΗΣ ΚΑΙ ΥΣΤΕΡΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ.

Την εποχή του Ιουστινιανού τα υπερώα γίνονται αναπόσπαστο στοιχείο των εκκλησιών, βασιλικών και περικεντρων. Η χρήση τους συνδέεται κατά κύριο λόγο με το τυπικό της συμμετοχής του αυτοκράτορα και της αυλής του στις ακολουθίες, γεγονός που βεβαιώνεται τουλάχιστον στην πρωτεύουσα καθώς και στην περιφέρεια, όπου έχουμε οικοδομική δραστηριότητα με αυτοκρατορική χορηγία. Άλλες χρήσεις περιλαμβάνουν την παρακολούθηση των ακολουθιών από γυναίκες και κατηχούμενους.

Την επόμενη περίοδο και μέχρι τον 10^ο αιώνα το υπερώο απαντάται σε σειρά μνημείων ιδιαίτερου ενδιαφέροντος αλλά προβληματικής χρονολόγησης (στο ναό της Κοίμησης στη Νίκαια, στη μετασκευή της Αγίας Ειρήνης στην Κωνσταντινούπολη, στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης, στον Άγιο Κλήμη στην Άγκυρα, στον Άγιο Νικόλαο στα Μύρα, στο ναό στο Dereagzi της Λυκίας, στην Αγία Σοφία Βιζύης). Πρόκειται για μεγάλης κλίμακας κτήρια που συνδυάζουν χαρακτηριστικά βασιλικής και σταυροειδών τρουλαίων ναών. Τα υπερώα τους αναπτύσσονται στις τρεις πλευρές του κτηρίου (δυτική, βόρεια και νότια) γύρω από τον τρουλαίο πυρήνα. Η Αγία Ειρήνη, ο ναός στο Dereagzi και η Αγία Σοφία Βιζύης έχουν συνδεθεί και με τον λεγόμενο τύπο του Μυστρά όπως και ο ναός ο γνωστός ως Gül Camii στην Κωνσταντινούπολη (τέλη 11^{ου} αιώνα), ο οποίος έχει παρόμοια χαρακτηριστικά.

Στα χρόνια που ακολουθούν, παρατηρείται μείωση της κλίμακας των ναών και παράλληλα η αποκρουστικότητα του τύπου του σταυροειδούς εγγεγραμμένου μετά τρούλου. Στους ναούς αυτού του τύπου δεν εφαρμόζονται υπερώα σε πλήρη ανάπτυξη. Σε λίγους αναλογικά από αυτούς συναντούμε όροφο ο οποίος περιορίζεται στη δυτική πλευρά του κτηρίου πάνω από το χώρο του νάρθηκα.

Το στοιχείο των πλήρως ανεπτυγμένων υπερών απαντάται κατά τη μέση βυζαντινή περίοδο σε τρεις ναούς οκταγωνικού τύπου (του λεγόμενου σύνθετου οκταγωνικού): το καθολικό του Οσίου Λουκά στη Βοιωτία, τη Σωτήρα Λυκοδήμου στην Αθήνα και τη μεταμόρφωση του Σωτήρα στους Χριστιάνους της Τριφυλίας. Στους υπόλοιπους ναούς του ίδιου τύπου ο όροφος περιορίζεται στο δυτικό τμήμα, όπως στο καθολικό της Μονής Δαφνίου, ή απουσιάζει εντελώς, όπως στον Άγιο Νικόλαο στα Καμπιά της Βοιωτίας. Το ίδιο στοιχείο απαντάται επίσης και σε ορισμένες βασιλικές της ίδιας εποχής.

Κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο, πλήρως ανεπτυγμένα υπερώα εφαρμόζονται στους ναούς του Μυστρά (Αφεντικό, Άγιος Δημήτριος, Παντάνασσα), στους Αγίους Αποστόλους στο Λεοντάρι της Αρκαδίας, στη Χρυσσοκέφαλο της Τραπεζούντας και στην Παρηγορίτισσα της Άρτας. Σε αυτούς τους ναούς η παρουσία των υπερών σε πλήρη ανάπτυξη έχει συνδεθεί με την μεταφορά του αυλικού τυπικού στις περιφερειακές πρωτεύουσες των κρατιδίων μετά την κατάληψη της Κωνσταντινούπολης από τους σταυροφόρους. Η Παρηγορίτισσα της Άρτας και η Χρυσσοκέφαλος της Τραπεζούντας είναι ναοί που προέκυψαν από μετασκευή παλαιότερου υφιστάμενου κτηρίου. Ο πρώτος ανήκει στον

λεγόμενο απλό οκταγωνικό τύπο με διώροφο περίστω ενώ ο δεύτερος είναι τρουλαία βασιλική με πλευρικά υπερώα.

Στο Αφεντικό του Μυστρά εφαρμόζεται ο λεγόμενος μεικτός τύπος ο οποίος αποτελεί σύνθεση δύο τύπων σε δύο επίπεδα: στο ισόγειο βασιλική με νάρθηκα ενώ στον όροφο σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός μετά τρούλου. Έχει υποστηριχθεί ότι πρόκειται για ναό που ξεκίνησε να οικοδομείται ως απλός σταυροειδής εγγεγραμμένος και στην πορεία αποφασίστηκε να κατασκευαστούν και υπερώα. Τα λεγόμενα στοιχεία βασιλικής που εντοπίζονται στην κάτοψη του ναού είναι οι δύο επιπλέον κίονες που προστέθηκαν στο αρχικό σχέδιο, μεταξύ των τεσσάρων κίωνων που φέρουν το κεντρικό τετράγωνο της βάσης του τρούλου. Την ίδια διάταξη συναντούμε και στον Άγιο Δημήτριο (ο οποίος προήλθε και αυτός από μετασκευή) ενώ κάποιες αδεξιότητες έχουν λυθεί στην Παντάνασσα, ναός που σχεδιάστηκε εξ αρχής σε αυτόν τον τύπο.

Στους Αγίους Αποστόλους Λεονταρίου οι δύο επιπλέον κίονες παραλείπονται, ενώ δημιουργείται μια επιμήκυνση. Η κάτοψη παρουσιάζει όμοια χαρακτηριστικά και στα δύο επίπεδα με συνέχεια των δομικών στοιχείων. Πρόκειται για την συνεπέστερη εφαρμογή πλήρως ανεπτυγμένων υπερών σε έναν σταυροειδή εγγεγραμμένο ναό.

Η ανάλυση οδηγεί σε συμπεράσματα που βοηθούν να κατανοήσουμε καλύτερα την εμφάνιση και την καταγωγή των σταυροειδών εγγεγραμμένων ναών. Η εμφάνισή τους τοποθετείται στον 8^ο και 9^ο αιώνα ενώ στον 10^ο θεωρείται ότι έχουμε την αποκρυστάλλωση του τύπου. Οι ναοί που έχουν πλήρως ανεπτυγμένα υπερώα από τα χρόνια του Ιουστινιανού μέχρι τον 10^ο αιώνα είναι πιο κοντά στον σταυροειδή τύπο από ότι μέχρι τώρα πιστεύαμε. Πρόκειται για μεγάλης κλίμακας κτήρια κεντρικής ανάπτυξης. Ο ευρύς τρούλος τους εδράζεται σε τέσσερις μεγάλους πεσσούς ή πιο σύνθετες κατασκευές που προοδευτικά απλοποιούνται. Τα επιπλέον φέροντα στοιχεία που συναντούμε στο ισόγειο φέρουν το δάπεδο του υπερώου. Εξατίας τους, όπως και στους ναούς του Μυστρά, θεωρείται ότι συνυπάρχουν στοιχεία δρομικότητας τα οποία συνδέουν τυπολογικά τα κτήρια και στις δύο περιπτώσεις με τις βασιλικές.

Όταν την ίδια εποχή, τα υπερώα εγκαταλείπονται (είτε λόγω ελάττωσης του εκκλησιάσματος, είτε γιατί πρόκειται για μοναστικά κτήρια με χρήστες του ίδιου φύλλου) και μειώνεται η κλίμακα των κτηρίων (για τους ίδιους λόγους αλλά και λόγω έλλειψης πόρων) είναι πλέον ελεύθεροι να μειώσουν τα φέροντα στοιχεία σε τέσσερα. Παράλληλα εξελίσσεται και ο τρόπος διαμόρφωσης των καλύψεων που καταλήγει στη γνωστή σταυρική διάταξη των στεγών και την κλιμάκωση των όγκων. Η εγκατάλειψη των υπερών είναι το μεγάλο βήμα από τη διάλυση των φερόντων πεσσών έως την διαμόρφωση του τετράστου τρουλαίου ναού.

Η γέννηση και εξέλιξη του σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού αποτελεί γνήσιο τμήμα της δημιουργικής ανανέωσης της βυζαντινής ναοδομίας από τα χρόνια του Ιουστινιανού και τα πρώτα μεγάλα σταυρικά και περιέκτρα κτήρια μέχρι την επικράτηση του τύπου στον 10^ο αιώνα και εξής. Απομένει να διερευνηθούν οι συνθήκες που οδήγησαν σε αυτές τις εξελίξεις.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΠΑΡΑΜΥΘΙΑΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΤΟ ΥΠΟΔΟΥΛΟ ΓΕΝΟΣ
(Γιά τήν 550ή επέτειο τής Μεγάλης Ἀλώσεως)

Ἀσκήσασθε Θεέ μου, Ἐναν ἄλλον Ἀλέξανδρον!
(Ἰωάννης Πρίγκος, Ἀμστελόδαμον, 1768)

Ἐάν ἡ Ἀλωση τοῦ 1453 συγκροτεῖ τό θεμελιακότερο γεγονός ἀνάμεσα στόν Μεσαίωνα καί τή Νεώτερη Ἐποχή, ὅπως ὄχι ἄστοχα διατείνονται ἱστορικοί περιωπῆς, τό ἐρώτημα εἶναι, ἔάν τό “Βυζάντιο μετά τό Βυζάντιο” ἔχει συνείδηση αὐτοῦ τοῦ πράγματος καί μέ ποιούς τρόπους συντηρεῖ τή μνήμη του. Μέ ἄλλα λόγια, ἡ Μεγάλη Ἰδέα —διόλου νέα, σημειωθήτω, γιά τούς Ὀρθοδόξους μετά τήν 29η Μαΐου 1453— ποιές μορφές πῆρε στό ὑπόδουλο Γένος; Καί κυρίως, πῶς ἐκφράστηκε αὐτή μέσα ἀπό τόν κόσμο τῶν εἰκόνων καί τῶν συλλογικῶν συμβόλων;

Ἐρώτημα φαινομενικά ἀπλό πλὴν ἀκανθῶδες, ἰδιαίτερα ὅταν ἐπιχειρήσει κανεὶς νά συνδέσει λόγο καί εἰκόνα, νά ἀνιχνεύσει τοὺς ἀρμούς ἀνάμεσα στήν παραγωγή τοῦ πάσης φύσεως λόγου (ἐκκλησιαστικοῦ ἢ θύραθεν, ἀγραφου/ἀνώνυμου, ἐντεχνου/ἐπώνυμου ἢ μή) καί τῶν εἰκαστικῶν προϊόντων. *Ut pictura poësis* ἀσφαλῶς, ἀλλά πῶς καί κατά πόσο;

Μία πρώτη, ἐγγενῆς δυσκολία: Ὅσο πλησιάζουμε πρὸς τήν ἀναπτρυγίαν τῆς Παλιγγενεσίας τοῦ 1821, τόσο πλεόον δυσδιάκριτα καθίστανται τὰ ὄρια ἀνάμεσα σέ ἀμιγῶς ἐθνικά/φυλετικά ἰδεώδη καί θρησκευτικῆς ἔννοιες. Ἡ μεταμόρφωση τοῦ Πατριάρχου σέ ἐθνάρχη τήν ἐπαύριον τῆς Πτώσης συνετέφερε λ.χ. καί τόν ὀλοένα ἐντονώτερο χρωματισμό θρησκευτικῶν παραστάσεων μέ νόημα ἐθνικό/ἀπελευθερωτικό, ὅπως στήν περίπτωση τῆς ναυμαχίας τῆς Ναυπάκτου (1571). Ἀλλά ἔάν ἐδῶ οἱ παραστάσεις ἐνεργοῦν ὡς λαλοῦντα σύμβολα, σέ ἄλλες περιπτώσεις ἀπαιτεῖται βαθύτερη προσέγγιση στά σημαίνοντα καί τὰ σημαίνόμενα.

Ἡ δευτέρα δυσκολία: Αὐτή ἡ ταπεινὴ τέχνη (ἀλλά ὄχι δίχως ὕφος!) τῆς Τουρκοκρατίας, συστηματικά διαβεβλημένη ἀπό τόν Διαφωτισμό ἕως περίπου τῆς ἀρχῆς τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ἀσφαλῶς ἀγνοεῖ, στό μεγαλύτερό της μέρος, τήν περίπλοκη γλώσσα τῶν δυτικῶν ἐμβλημάτων τοῦ 16ου καί 17ου αἰῶνα. Παρά ταῦτα ἀναπτύσσει μία δική της εἰκονολογία, βασισμένη στή βυζαντινὴ ἀλλά καί τῆ νεώτερη δυτικὴ παράδοση, πού δύσκολα ἀποκρυπτογραφεῖται χωρὶς παράλληλη ἐμβάθυνση στό ἐν γένει πολιτιστικὸ τῆς υπόστρωμα. Ὁ ἐρευνητῆς πού ἀστοχεῖ νά θεωρήσει ἐκ τῶν ἔσω τό πλαῖσιο μιᾶς ἱστορικῆς ἐποχῆς προκειμένου νά ἐρμηνεύσει τὰ καλλιτεχνικά τῆς προϊόντα, παύει νά εἶναι ἱστορικός τῆς τέχνης· μετατρέπεται σέ τεχνοκρίτη, αἰσθητικὸ ἢ ὅ,τι ἄλλο.

Τρίτη δυσκολία: Πότε ἐρμηνεύουμε καί πότε ὑπερερμηνεύουμε, βιάζοντας τὰ πράγματα; Στόν χῶρο τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης, ὅπου πολλὰ κείμενα παραμένουν ἀνέκδοτα ἢ ἀπλῶς ἀπουσιάζουν, τέτοιοι κίνδυνοι ἐμφανίζονται αὐξημένοι σέ σχέση μέ τή βυζαντινὴ τέχνη.

Στὴν ἀνακοίνωση θά ἐπιχειρηθεῖ μία δειγματοληψία παραστάσεων ἀπό τό μεταβυζαντινὸ θεματολόγιο, οἱ ὁποῖες, κατὰ τὴ γνώμη μας, σκοπὸ εἶχαν τὴν παραμυθία καί τὴν ἐλπίδα τοῦ Γένους γιά τὴ Χαμένη Βασιλεία, ὅπως περίπου τὴν ἐξέφρασε ὁ ἀνώνυμος, Κύπριος(;) ποιητῆς:

Θεέ μου, νά ξημέρανε μιά μέρα μέ τόν ἥλιο,
νά πάσω γῶ τὴν ἀγαπῶ κι ἡ Πόλη τό βασίλειο!

Πανεπιστήμιο Κύπρου

Ένδεικτική βιβλιογραφία

Α) Μεταβυζαντινός κόσμος

- Άγυριού Α., *Ιδεολογικά ρεύματα στους κόλπους του Έλληνισμού και της Ορθοδοξίας κατά τους χρόνους της Τουρκοκρατίας*, Λάρισα 1980.
- Βακαλόπουλος Α. Έ., *Ιστορία του Νέου Έλληνισμού*, τόμοι 8, Θεσσαλονίκη 1974-1988.
- Βακαλόπουλος Α. Έ., *Πηγές της Ιστορίας του Νέου Έλληνισμού*, τόμοι 2, Θεσσαλονίκη 1965, 1977.
- Γιανναράς Χ., *Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα 1992.
- Δημαράς Κ. Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 92000.
- Ζακυνθός Δ. Α., *Μεταβυζαντινά και Νέα Έλληνικά*, Αθήνα 1978.
- Ήμελλος Στ., *Θρυλούμενα για την Άλωση και την εθνική αποκατάσταση*, Αθήνα 1991.
- Λουκάτος Δ. Σ., *Εισαγωγή στην Έλληνική Λαογραφία*, Αθήνα 41992.
- Μαστροδημήτρης Π. Δ., *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Φιλολογία*, Αθήνα 61996.
- Μεταλλινός Γ. Δ. (πρωτοπρ.), *Τουρκοκρατία. Οι Έλληνες στην Οθωμανική Αυτοκρατορία*, Αθήνα 1988.
- Χασιώτης Ι. Κ., *Μεταξύ οθωμανικής κυριαρχίας και ευρωπαϊκής πρόκλησης. Ο ελληνικός κόσμος στα χρόνια της Τουρκοκρατίας*, Θεσσαλονίκη 2001.
- Χρυσός Ε. (έπιμ.), *Η Άλωση της Πόλης*, Αθήνα 1994.

- Argyriou A., *Les exégèses grecques de l'Apocalypse à l'époque turque (1453-1821). Esquisse d'une histoire des courants idéologiques au sein du peuple grec asservi*, Θεσσαλονίκη 1982.
- Papadopoulos Th. H., *Studies and Documents relating to the History of the Greek Church and People under Turkish Domination*, Aldershot (Variorum) 21990.
- Vryonis Sp. (έπιμ.), *The "Past" in Medieval and Modern Greek Culture*, Malibu 1978.

Β) Μεταβυζαντινή τέχνη

- Γαλάβαρης Γ., *Έλληνική τέχνη. Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1995.
- Γαριδής Μ., *Διακοσμητική ζωγραφική στα Βαλκάνια και τη Μικρά Άσία, 18ος-19ος αιώνας*, Αθήνα 1999.
- Γκράτζιου Ό., *Αναμνήσεις από τη χαμένη βασιλεία*, Αθήνα 1999.
- Ζώρα Π., *Έλληνική τέχνη. Λαϊκή τέχνη*, Αθήνα 1994.
- Κουμαριανού Αικ., Δρούλια Λ., Layton E., *Τό ελληνικό βιβλίο 1476-1830*, Αθήνα 1986.
- Κωριακού Κ., *Οι ιστορημένοι χρησιμοί του Λέοντος ΣΤ' του Σοφοί. Χειρόγραφο παράδοση και εκδόσεις κατά τους 1Ε' - 1Θ' αιώνες*, Αθήνα 1995.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ. Δ., "Βυζαντινή παράδοση και δυτικές καινοτομίες στην τέχνη των παλαιότερων μονών του Νησιού 'Ιωαννίνων", Μ. Γαριδής, Α. Παλιούρας (έπιμ.), *Μοναστήρια Νήσου 'Ιωαννίνων. Πρακτικά Συμποσίου 700 χρόνια 1292-1992 (29-31. 5.1992)*, 'Ιωάννινα 1999, 357-407.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ. Δ., *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ένετοκρατούμενη και τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Αθήνα 2002.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ. Δ., "Αποκαλύψεις όράματα στην Κύπρο. Ιστορική πραγματικότητα και έσχατολογική προοπτική". *Αφιέρωμα στον Θεόδωρο Χ. Παπαδόπουλο [Κυπριακές Σπουδές, 2003]*, (τυπώνεται).

- Galavaris G., *The Icon in the Life of the Church*, Leiden 1981.
- Garidis M., *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989.
- Layton E., *The sixteenth century Greek book in Italy. Printers and publishers for the Greek world*, Venice 1994.
- Triantaphyllopuolos D. D., *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendländischer Kunst (15.-18. Jahrhundert)*, τόμοι 2, München 1985.
- Triantaphyllopuolos D. D., "Byzance après Byzance". *Post-Byzantine Art (1453-1830) in the Greek Orthodox World*, εισαγωγικό κεφάλαιο στον κατάλογο έκθεσης Hellenic Ministry of Culture/Byzantine & Christian Museum - Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation (USA) (έκδ.), *Post-Byzantium: The Greek Renaissance. 15th-18th century Treasures from the Byzantine & Christian Museum, Athens, (New York, November 2002-February 2003)*, Athens 2002, 3-27.
- Vereecken J., Hadermann-Misguich L., *Les oracles de Léon le Sage illustrés par Georges Klontzas. La version Barozzi dans le Codex Bute*, Venise 2000.

ΜΑΡΙΖΑ Β. ΤΣΙΑΠΑΛΗ

ΙΕΡΑΤΙΚΑ ΑΜΦΙΑ ΚΑΙ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΑ ΥΦΑΣΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΕΝΤΟΙΧΙΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ 17^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ ΣΤΟΥΣ ΝΑΟΥΣ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ ΤΗΣ ΑΡΤΑΣ

Το ένδυμα, τόσο στη κοσμική όσο και στην εκκλησιαστική ζωή της βυζαντινής αυτοκρατορίας, είχε ιδιαίτερη σημασία. Για το λόγο αυτό, αναπτύχθηκε η χρυσοκεντητική τέχνη, η οποία είχε σκοπό τη διακόσμηση των επίσημων κοσμικών ενδυμάτων, των ιερατικών αμφίων, αλλά και των λειτουργικών υφασμάτων που χρησιμοποιούνταν στο θυσιαστήριο ή κοσμούσαν τους τοίχους και τους κίονες της εκκλησίας. Η χρυσοκεντητική επηρεάστηκε βαθιά από τη ζωγραφική, από την οποία αντλούσε τόσο τα θέματα όσο και την τεχνοτροπία της. Όμως και η ζωγραφική δεν έμεινε αδιάφορη από τα επιτεύγματα της πρώτης. Η αλληλεπίδραση που αναπτύχθηκε ανάμεσα στις δυο τέχνες αποτυπώθηκε με επιτυχία στις τοιχογραφίες των ναών.

Η διάθεση των ζωγράφων να διακομήσουν ορισμένα αρχιτεκτονικά μέρη των ναών, καθώς και τα ενδύματα που φορούσαν οι μορφές στις παραστάσεις του εικονογραφικού προγράμματος, εκδηλώθηκε στα έργα της πρωτοβυζαντινής κιόλας εποχής και συνεχίστηκε ως τα μεταβυζαντινά χρόνια. Με την πάροδο των αιώνων, ο αρχικά απλουστευτικός χαρακτήρας των θεμάτων εκλείπει και τη θέση του παίρνει η εκζήτηση στα σχέδια και στον τρόπο έκφρασης των ζωγράφων. Στη μεταβυζαντινή εποχή, ο πλούσιος ανθεμωτός διάκοσμος και ορισμένα ζωομορφικά συμπλέγματα που έχουν ανατολίτικη προέλευση (δικέφαλοι ή μονοκέφαλοι αετοί, λεοντοκεφαλές), τα γραμμικά και γεωμετρικά σχέδια (ελικοειδείς βλαστοί, σφηρικοί τροχοί, συνεχόμενοι ρόμβοι, κυματοειδείς ή τεθλασμένες γραμμές), οι σταυροί, οι μαργαριτοκόσμητες και διάλιθες ταινίες αποτελούν τα κατεξοχήν διακοσμητικά θέματα, που απεικονίζονται στα ιερατικά άμφια και στα εκκλησιαστικά υφάσματα στις τοιχογραφίες των ναών.

Στις παραστάσεις των μνημείων του 17^{ου} αιώνα στο νομό της Άρτας, ο τύπος του ενδύματος απαγορεύει τη διακόσμησή του, η οποία σε γενικές γραμμές ακολουθεί τις επιταγές της εποχής.

Έτσι, οι αρχιερατικοί σάκκοι φέρουν περίτεχνα φυτικά κοσμήματα, που συνηθίζονταν σε υφάσματα ενετικής προέλευσης, τα επιμανίκια και τα επιγονάτια είναι συνήθως μαργαριτοκόσμητα ή διάλιθα, ενώ τα ωμοφόρια σταυροφόρα.

Μια ομάδα ολόσωμων αγίων φορά μονόχρωμο στιχάριο, φελόνιο με αβακωτό ή γεωμετρικό σχέδιο και σταυροφόρο ωμοφόριο. Άλλοι παριστάνονται ως ασκητές με ποδήρεις χιτώνες και αδιακόσμητους, μονόχρωμους μανδύες που πορπώνονται ή αναδιπλώνονται, ενώ αντίθετα κάποιοι φορούν χιτώνες που απολήγουν σε ταινίες με πολυποικίλα φυτικά μοτίβα και γούνινους επενδύτες με μαργαριτοκόσμητα επιρράμματα.

Ορισμένοι ολόσωμοι άγιοι και μερικές μορφές σε χριστολογικές σκηνές ακολουθούν έναν άλλο ενδυματολογικό τύπο: φορούν κοντό ή ποδήρη πτυχωτό χιτώνα και δαλματική, που συνήθως απολήγει σε διάλιθη ταινία. Επενδύτης μπορεί να καλύπτει χαλαρά τους ώμους ή μανδύας να πορπώνεται στο στήθος.

Πιο λιτό είναι το ένδυμα των διακόνων και των αγγέλων, το οποίο αποτελείται από ένα μονόχρωμο στιχάριο και οράριο, που κοσμείται με ταινία ή διάλιθα ανθάκια στους πρώτους και χρυσοκέντητο λώρο στους δεύτερους.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση των κτητόρων, όπου αντικατοπτρίζονται οι ενδυματολογικές συνήθειες των αρχόντων της εποχής της τουρκοκρατίας στην περιοχή της Άρτας.

Όσον αφορά στα εκκλησιαστικά υφάσματα, αυτά περιορίζονται σε καλύμματα της κλίνης της Παναγίας – που συνήθως είναι πτυχωτά και στις παρυφές τους φέρουν διάλιθες ή γεωμετρικές ταινίες – σε αδιακόσμητα, μονόχρωμα τραπεζομάντιλα, σε χειρόμακτρα και υφάσματα που συνδέουν κτήρια και ναούς σε σκηνές – αυτά είτε είναι πορφυρά είτε φέρουν γραμμικά διακοσμητικά σχέδια – και τέλος σε γραπτές ποδέες, που κοσμούνται με γεωμετρικά θέματα.

Πάντως, αν αντιπαραβάλλουμε τα ιερατικά και λειτουργικά άμφια, όπως απεικονίζονται στις τοιχογραφίες με τα χειροποίητα που φορούσαν ή χρησιμοποιούσαν οι ιερείς στην καθημερινή ζωή της Εκκλησίας τον 17^ο αιώνα, θα διαπιστώσουμε ότι τα πρώτα υπολείπονται των δευτέρων όσον αφορά στη διακόσμηση. Κι αυτό γιατί, τα θέματα των τοιχογραφημένων συνόλων είναι λιτά, τυποποιημένα και δεν αποδίδουν τον πλούτο και την ποικιλία των σχεδίων των πραγματικών υφασμάτων. Η χρυσοκεντητική, τελειοποιώντας τις τεχνικές της και εμπλουτίζοντας τα θέματά της, μας κληροδότησε αξιόλογα έργα τέχνης.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΤΣΙΓΩΝΑΚΗ

ΝΕΑ ΑΝΑΣΚΑΦΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ Α ΤΗΣ ΙΤΑΝΟΥ

Οι πρώτες ανασκαφές στην Ίτανο πραγματοποιήθηκαν το 1899 από τη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή υπό τη διεύθυνση του Joseph Demargne. Οι ανασκαφές αυτές έφεραν στο φως ένα από τα σημαντικότερα πρωτοβυζαντινά μνημεία της ανατολικής Κρήτης, τη βασιλική Α. Από το 1994 ως το 1998 το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών σε συνεργασία με τη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή διεξήγαγε νέες ανασκαφικές έρευνες στη βασιλική στα πλαίσια ενός κοινού προγράμματος για τη δημοσίευση των παλιών γαλλικών ανασκαφών στην Ίτανο.

Παρά τη διατάραξη της στρωματογραφίας από τις παλιές ανασκαφές και την πενία των κινητών ευρημάτων, οι νέες έρευνες προσέθεσαν σημαντικά στοιχεία στην αρχιτεκτονική ιστορία του μνημείου.

Η βασιλική Α, τρίκλιτη με ημικυκλική αψίδα στα ανατολικά και νάρθηκα στα δυτικά, κτίσθηκε στη δυτική πλαγιά της ανατολικής Ακρόπολης της Ιτάνου. Στον χώρο υπήρχαν προγενέστερα κτίσματα, τα οποία εν μέρει καταστράφηκαν και εν μέρει χρησιμοποιήθηκαν για την ανέγερση της βασιλικής. Στα νότια και ανατολικά του μνημείου εντοπίστηκαν κατασκευές που ανήκουν στα προσκτίσματα της βασιλικής, ενώ στα βόρεια, στενό μονοπάτι χώριζε τη βασιλική από τα σπίτια του οικισμού.

Στο μνημείο διακρίνονται τρεις τουλάχιστον οικοδομικές φάσεις. Μία από τις κύριες παρεμβάσεις που έλαβαν χώρα κατά τη δεύτερη φάση είναι η δημιουργία ενός μικρού δωματίου στο ανατολικό άκρο του βορείου κλίτους. Στην τρίτη φάση το κεντρικό κλίτος χωρίζεται από τα πλαϊνά με δύο τοίχους, στο μέσο των οποίων ανοίγονται αψίδες, διαμόρφωση που προσδίδει ιδιαιτερότητα στην κάτοψη της βασιλικής. Και οι τρεις φάσεις πρέπει να χρονολογηθούν από τον 5^ο έως τον 7^ο αιώνα. Από τη μελέτη των κινητών ευρημάτων, τόσο από τη βασιλική Α, όσο και από το ανεσκαμμένο τμήμα του οικισμού, δεν προκύπτουν ίχνη κατοίκησης μετά τον 7^ο αιώνα.

ΑΓΑΘΟΝΙΚΗ Δ. ΤΣΙΑΙΠΑΚΟΥ

Η ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗ ΒΕΡΟΙΑ. ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΚΑΙ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΣΤΟ 17^ο ΑΙ.

Επτά είναι οι ναοί στην πόλη που διατηρούν ακριβώς χρονολογημένο ζωγραφικό διάκοσμο του 17ου αι., σύμφωνα με τις αντίστοιχες κτητορικές επιγραφές. Τα υπόλοιπα ζωγραφικά σύνολα (11) δεν διασώζουν χρονολογία, ωστόσο μπορούν να ενταχθούν, ύστερα από επιμέρους συγκρίσεις, στην περίοδο 1610-1680.

Μεγάλη άνθηση της ζωγραφικής παραγωγής παρουσιάζεται κυρίως στο α' μισό του 17ου αι., η οποία φαίνεται ότι συνεχίζει την καλλιτεχνική δραστηριότητα της εποχής της αρχιερατείας του μητροπολίτη Θεοφάνη Μαλάκη (1566-1571) και των διαδόχων του, κατά τη διάρκεια της οποίας ισχυροποιείται η θέση των χριστιανών, ενώ η πόλη γνωρίζει σημαντική οικονομική ανάπτυξη.

Στην πρώτη δεκαετία ιδιαίτερη θέση κατέχει το έργο του αγιογράφου στους ναούς Αγίου Γεωργίου Γραμματικού (1603) και Αγίου Προκοπίου (1607), το οποίο εντάσσεται στην παραγωγή ενός εργαστηρίου, που δρα στην πόλη και την ευρύτερη περιοχή της στην τελευταία δεκαετία του 16ου αι. με πρώτο γνωστό έργο τις τοιχογραφίες του 1589 στο ναό των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας. Ο ζωγράφος διαφοροποιείται από τους υπόλοιπους διότι αναζητά σε μεγαλύτερο βαθμό τα πρότυπα του στο έργο της κρητικής σχολής, μεταγράφοντάς τα στο προσωπικό του ιδίωμα. Επιμένει ωστόσο σε λιτές συνθέσεις, όπου συνδυάζονται συχνά μοτίβα αγαπητά στην πόλη και την ευρύτερη κεντρική Μακεδονία από το β' μισό του 16ου αι. ή και ακόμη παλαιότερα που αποτελούν αρχαϊσμό. Ο ζωγράφος αυτός φιλοτεχνεί και φορητές εικόνες τόσο στην πόλη της Βέροιας, όσο και στη γειτονική Πιερία.

Στο δεύτερο τέταρτο του 17ου αι. (1638-1642), επί αρχιερατείας του μητροπολίτη Ιωαννίκιου, ξεχωρίζει η δραστηριότητα ενός εργαστηρίου ή του κύκλου δύο κύριων ζωγράφων (Α, Β), οι οποίοι συνεργάζονται στην αγιογράφιση του Αγίου Νικολάου της Γούρνας (1638-1642) και στην εκτέλεση των εικόνων του τέμπλου της Νέας Μητρόπολης. Ο ζωγράφος Β φιλοτεχνεί και τις αποτοιχισμένες τοιχογραφίες της Αγίας Φωτίδας, ενώ ο βοηθός του ζωγράφου Α εκείνες στο Ιερό του Αγίου Νικολάου Ψαρά. Η πιστή αντιγραφή των καλύτερων κρητικών προτύπων του 15ου και 16ου αι. στις φορητές εικόνες και ο συνδυασμός εικονογραφικών μοτίβων ανάλογης προέλευσης, που δεν συνηθίζονται σε εικόνες σύγχρονων βορειοελλαδίτικων εργαστηρίων, μαρτυρούν για την παιδεία των δύο κύριων ζωγράφων και τη μαθητεία τους, αν όχι την προέλευσή τους, από τη Θεσσαλονίκη και το Άγιον Όρος. Στις τοιχογραφίες αναδεικνύονται περισσότερο δημιουργικοί συνδυάζοντας βασικά εικονογραφικά σχήματα της κρητικής σχολής με μοτίβα και επιμέρους λεπτομέρειες από την τοπική μακεδονική παράδοση του 15ου-16ου αι. ή την ακόμη παλαιότερη μεσοβυζαντινή και την παλαιολόγεια

εικονογραφία σε μοναδικές συνθέσεις προσωπικής σύλληψης. Εισάγουν νέα θέματα στο τοπικό εικονογραφικό λεξιλόγιο που συνηθίζονται στην αγιορείτικη τέχνη (Υψωση Τιμίου Σταυρού, Θαύματα Αρχαγγέλων) και δημιουργούν ζωγραφικά έργα υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας.

Περίπου στο ίδιο κλίμα κινείται η δημιουργία δύο άλλων ζωγράφων, των οποίων το έργο είναι περιορισμένο σε έκταση και φαίνεται ότι έχει μικρή χρονική διάρκεια. Ο πρώτος φιλοτεχνεί τις τοιχογραφίες του δυτικού τοίχου στον Άγιο Νικόλαο της Γούρνας (1642), τις μορφές της Παναγίας και του Χριστού Παντοκράτορα στο νάρθηκα του Αγίου Σπυρίδωνα, πιθανότατα τις τοιχογραφίες στον Άγιο Γεώργιο «το Μικρό» (1643) και ορισμένες φορητές εικόνες (1638-1642) που προορίζονταν για τα τέμπλα ναών της πόλης. Τα εικονογραφικά του πρότυπα αναζητούνται περισσότερο στην τοπική παράδοση της Μακεδονίας και των βορειότερων όμορων περιοχών. Οι μορφές του εμφανίζουν μια τραχύτητα και έναν απόκοσμο χαρακτήρα με την περιορισμένη και σκοτεινή χρωματική κλίμακα που πλησιάζει στους τρόπους της τοπικής αντικλασικής παράδοσης των βορειοελλαδικών εργαστηρίων. Ανάλογη διαπραγμάτευση συναντούμε και στο έργο του δεύτερου ζωγράφου που εκτελεί τις μορφές της ένθρονης Παναγίας Βρεφοκρατούσας και του ένθρονου Χριστού Παντοκράτορα στα διάστιλα του τέμπλου στο ναό των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας. Πρόκειται πιθανότατα για ζωγράφο φορητών εικόνων, που γνωρίζει καλά τόσο την προγενέστερη παράδοση του βορειοελλαδικού χώρου, όσο και τα σύγχρονά του ρεύματα μεταγράφοντας τα πρότυπά του στο τοπικό ιδίωμα του βορειοελλαδικού χώρου.

Στο τελευταίο τέταρτο του 17ου αι. ιδιαίτερη θέση κατέχει το έργο του κύριου ζωγράφου της Αγίας Παρασκευής (1683), διότι πιστοποιεί με αρκετή βεβαιότητα τις καλλιτεχνικές επαφές της Βέροιας με τη Δυτική Μακεδονία και πιο συγκεκριμένα με την περιοχή της Καστοριάς.

Τους υπόλοιπους αγιογράφους θα τους χαρακτηρίζαμε περισσότερο εμπειροτέχνες. Στο έργο τους κυριαρχούν ο συνδυασμός γραμμικότητας που φτάνει στα όρια της καλλιγραφίας και της ξηρότητας με την πλαστικότητα στην απόδοση της γυμνής σάρκας και της πτυχολογίας, το απλοϊκό συνοπτικό σχέδιο και πλάσιμο, τα εκφραστικά πρόσωπα με τάσεις δυσμορφίας που φτάνουν κάποτε στα όρια της καρικατούρας, η δραματικότητα, η λιτή χρωματική κλίμακα, ο φόβος του κενού. Η δραστηριότητα των ζωγράφων αυτών στην πόλη είναι περιορισμένη- συνήθως τους αποδίδεται μόνον ένα έργο μικρής έκτασης- ενώ δεν φαίνεται να έχει συνέχεια τόσο μέσα στη Βέροια, όσο και στην ευρύτερη περιοχή.

Όλοι οι ζωγράφοι του 17ου αι. συμβάλλουν στην ανανέωση της θρησκευτικής τέχνης διότι δεν αρκούνται σε μηχανικές επαναλήψεις προτύπων, αλλά συνδυάζουν σχήματα και μοτίβα δημιουργώντας πρωτότυπες συνθέσεις που βοηθούν στην κατανόηση των βαθύτερων θεολογικών νοημάτων, κατευθυνόμενοι άλλοτε από προσωπική έμπνευση ή από τις προτιμήσεις των κτητόρων.

ΠΑΝΤΕΛΗΣ Γ. ΦΟΥΝΤΑΣ

ΜΙΑ ΠΡΟΤΑΣΗ ΓΙΑ ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΑΝΑΚΤΟΡΙΚΟ ΠΥΡΙΑΤΗΡΙΟ

Η «ιδέα» βασίζεται σε δύο μαρτυρίες, μιά εικονογραφική και μιά γραπτή. Η πρώτη προέρχεται από το χειρόγραφο «Σύνοψις Ἱστοριῶν» του Ιω. Σκυλίτζη, της Μαδρίτης, και συγκεκριμένα από τη μικρογραφία που παριστάνει τη δολοφονία του αυτοκράτορα Ρωμανού Γ΄ του Αργυρού (1028-1034) μέσα στο λουτρό (φ. 206α): Αριστερά του λουτήρα, της *εμβάσεως* κατά την επεξηγηματική επιγραφή, και σε ψηλότερη στάθμη εικονίζεται μιά παράξενη μορφή με περίγραμμα σαν εκείνο μονόλοβου παραθύρου. Στην τοξοειδή κορυφή της καταλήγει το άκρο του αριστερού από δύο τόξα συνεχόμενα και χαμηλωμένα. Δεξιότερα από την απόληξη του δεύτερου τόξου, υψώνονται δύο κατασκευές με τριγωνικά επιστεγάσματα απ' τις οποίες η ψηλότερη μπορεί να θεωρηθεί ως συμβατική απεικόνιση καπνοδόχου. (Ο Συνεχιστής του Θεοφάνη μνημονεύει «κάμινον τοῦ ἐν τῷ παλατίῳ λουτροῦ»). Οι μέσα στο λουτρό κατασκευές που αναφέραμε και ο λουτήρας περιορίζουν ένα τμήμα του όλου χώρου όπου η «ατμόσφαιρα» διαφέρει κατά το χρώμα. Επειδή αυτή η διαφορά της χρώσης δηλώνει μάλλον την αλλαγή της θερμοκρασίας και της σύστασης του αέρα (υδρατμοί) στη θέση αυτή, γεννιέται η υποψία ότι η εν λόγω διάταξη ενδέχεται να σχετιζόταν με τη θέρμανση του λουτρού. Ποιά όμως θα μπορούσε να είναι η λειτουργία της;

Για μιά "υπερθαύμαστη μηχανή" που βρισκόταν σε βασιλικό λουτρώνα, γίνεται λόγος - κατά την περιγραφή παλατιού - στο έπος του Διγενή Ακρίτα. Η πρώτη γραφή του έργου μπορεί να αναχθεί, κατά το Λ. Πολίτη (1978), στα τέλη του 10^{ου} και τις αρχές του 11^{ου} αιώνα. Στην παραλλαγή της Ανδρου διαβάζουμε:

- Εκτίσασίν την καί λουτρόν μέσα 'ς τό μεσοκήπιν
 115 καί τοῦ λουτροῦ τήν μηχανήν νά τήν υπερθαύμασας
 ἐποίησαν εἰς τόν λουτρόν ὀλόχαλκον τήν θήκην
 καί ἀπ' ἔξω κατεσκεύασεν τοῦ παλατιοῦ καμίνιν,
 καί σουληνάριν ἔστεισεν ὀλόχαλκον, μέγαλον,
 ἐκ τῆς καμίνου ἔφθανεν εἰς τό λουτρόν δέ μέσα,
 120 καί ἡ πύρωσις ἀνέβαινεν ἐκ τῶν σωληναρίων
 καί τό θερμόν ἐκόχλαζεν ἀπό τήν θήκην μέσα.

Το γεγονός ότι πριν απ' τους στίχους αυτούς αναφέρονται παράξενα τεχνουργήματα, όπως π.χ. μηχανικά πουλιά που κελαιθοῦσαν, γνωστά από άλλες περιγραφές βυζαντινών ανακτόρων, καθώς και η αναφερόμενη θέση του λουτρού: μέσα σε «μεσοκήπιν» (ο Συνεχιστής του Θεοφάνη μνημονεύει «λουτρά και παράδεισον» στο παλάτι της Αυγούστας) είναι ενδείξεις που ενισχύνουν την αξιοπιστία της μαρτυρίας.

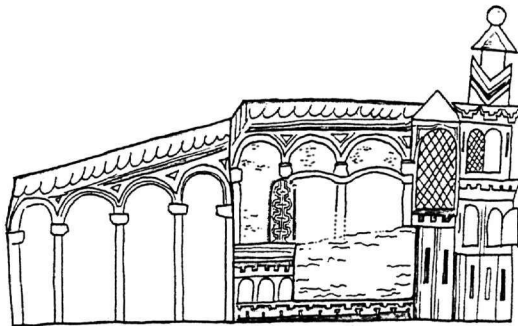
Ποιά ήταν όμως η χρησιμότητα της «μηχανής» αυτής; Κατ' αρχήν πρέπει ν' αποκλεισθεί η ταύτιση «θήκης» και λουτήρα για τρεις τουλάχιστον λόγους: α. Οι συνήθεις ονομασίες του λουτήρα είναι *πύελος*, *ἔμβασις*, *ἔμβατή*, *κολυμβήθρα*. β. Δεν βρίσκουμε το λόγο να «κοχλάζει» το νερό μέσα σ' αυτόν γ. Δεν θα επρόκειτο τότε για «μηχανή». Φαίνεται πως η χρησιμότητα της κα-

τασκευής δηλώνεται με τα τελευταία λόγια της περιγραφής: έντονη θερμότητα (πύρωσις) αναδιδόταν «ἐκ τῶν σωληναρίων», οφειλόμενη σε υπερθερμασμένο νερό (θερμόν). Μπορούμε να υποθέσουμε ότι επρόκειτο ίσως για συστοιχία σωλήνων ή για συνεχή, ελισσόμενη σωλήνωση («βουστροφρόν») απ'την οποία περνούσε ζεστό νερό. Σχετικά με τον όρο «θήκη», είναι άξιο περιεργείας το άγνωστο σημαινόμενο του παραπλήσιου όρου που καταγράφεται σε έργο αποδιδόμενο στον Γ. Κωδινό, όπου μνημονεύεται ότι το «μέγα λουτρόν τοῦ Οἰκονομείου» είχε «ἐνθήκας ἐπτά». Η μορφή της κατασκευής στη μικρογραφία του Χρονικού, κάτω από το φως της σχετικής, καθώς φαίνεται, περιγραφής του Έπου, θυμίζει κατά κάποιο τρόπο οριζόντια τομή θερμαντικού «σώματος» παλαιότερης τεχνολογίας από τη σημερινή όταν τα παρατιθέμενα στοιχεία ήταν ογκώδη. Η επίτευξη μεγάλης θερμαντικής επιφάνειας ήταν ζήτημα επιπονητικότητας και τεχνικών δυνατοτήτων της εποχής και γι'αυτό είναι εύλογο να υποθέσουμε ότι θα δινόταν (όπως άλλωστε και σήμερα) διάφορες λύσεις.

[Συνδυάζοντας τις δύο πηγές είναι αξιοπρόσεκτο πόσο ανταποκρίνονται τα «τεχνικά» δεδομένα τους στις τεχνολογικές προδιαγραφές ενός τέτοιου συστήματος θέρμανσης. Συγκεκριμένα, οι ελεγκτοί παράγοντες που καθορίζουν την αποδοτικότητα του θερμαντικού «σώματος» είναι τρεις: α. Η κατά το δυνατόν μεγαλύτερη επιφάνεια του (F). β. Ο συντελεστής θερμοπερατότητας που εξαρτάται από το υλικό και τον τρόπο κατασκευής (c) και γ. Η θερμοκρασία του νερού που το διαπερνά (t). Η αποδιδόμενη θερμότητα (Q) όταν ο αέρας (του χώρου) που έρχεται σε επαφή με το «σώμα» έχει θερμοκρασία t' δίνεται από τη σχέση: $Q = F \cdot c \cdot (t - t')$. Προκύπτει λοιπόν ότι και οι τρεις αυτοί όροι πληρούνται (στον συνδυασμό των δύο μαρτυριών) κατά τρόπο απόλυτα ικανοποιητικό: α. Η εικονιζόμενη μορφή στη μικρογραφία παρουσιάζει μεγάλη επιφάνεια σε σχέση με τον καταλαμβανόμενο όγκο. β. Το αναφερόμενο μέταλλο (χαλκός) έχει άριστη θερμική αγωγιμότητα. γ. Το νερό, σύμφωνα με την περιγραφή, φθάνει στη θήκη σε θερμοκρασία βρασμού (λόγω γεινιάσεως της καμίνου).]

Δεν γνωρίζουμε εάν ήταν τότε γνωστό το κλειστό σύστημα κυκλοφορίας του νερού (με επιστροφή, δηλαδή, στο λέβητα) που βασίζεται μόνο στο νόμο της βαρύτητας.

Το γεγονός ότι η εν λόγω μορφή της μικρογραφίας εμφανίζεται και σε κάποιες άσχετες περιπτώσεις στη διακόσμηση του χειρογράφου, μπορεί να αποδοθεί σε παρανόηση κατά την αντιγραφή προϋπαρχόντων εικονογραφικών «υποδειγμάτων». Μία ακόμη ανάμεσα σε τόσες άλλες «ασυνέπειες» που έχουν επισημανθεί από τους ερευνητές στην εργασία των πολλών ζωγράφων που καταπιείσθηκαν με την ιστόρηση του κώδικα.



ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΟΥΣΤΕΡΗΣ

Η ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ ΤΩΝ ΚΙΟΝΟΚΡΑΝΩΝ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΟΥ ΚΑΣΤΡΟΥ ΣΤΗΝ ΚΑΡΥΤΑΙΝΑ

Ο δικιόνιος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός της Παναγίας του Κάστρου στην Καρύταινα έχει θεωρηθεί από τους περισσότερους ερευνητές ως μεταβυζαντινός και είναι γνωστός κυρίως για τα δύο πολύ ενδιαφέροντα κιονόκρανά του που έχουν μελετηθεί με σχολαστικότητα (Αρ. Καββαδία – Σπονδύλη) και χρονολογούνται στο τέλος του 11^{ου} με αρχές του 12^{ου} αιώνα.

Τα δύο τεκτονικά κολουροπυραμιδοειδή κιονόκρανα με κυρτωμένες τις ακμές παρουσιάζουν μια φαινομενική ομοιομορφία. Ωστόσο κάποιες βασικές διαφορές, οι οποίες μάλιστα αποδεικνύονται συνειδητές, μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο διάκοσμός τους πειθαρχεί σε συγκεκριμένες συνθετικές αρχές που αποβλέπουν στην επίτευξη ενός υψηλού καλλιτεχνικού αποτελέσματος.

Σε κάθε πλευρά είναι τοποθετημένα πέντε ανάγλυφα κομβία, σε διάταξη που παραπέμπει στο σχήμα του «πενταόμφαλου». Στη θέση των κεντρικών κομβίων εναλλάσσονται δύο διακοσμητικά θέματα τοποθετημένα κατά τους κύριους άξονες: Σταυροί τύπου Μάλτας τονίζουν τον κατά μήκος άξονα, ενώ έξεργοι αστεροειδείς ρόδακες τον εγκάρσιο. Στα κομβία που πλαισιώνουν τα κεντρικά κυρίαρχο ρόλο έχουν οι πυροστρόβιλοι που εμφανίζονται ανά δύο σε κάθε πλευρά, σε διαγώνια μεταξύ τους διάταξη και ταυτόχρονα χιαστί είτε με πολύφυλλους ρόδακες είτε με «κλειδιά του Σολομώντα». Με τη συγκεκριμένη διάταξη εξασφαλίζεται η εναλλαγή των θεμάτων τόσο στην κατά μέτωπο θέαση κάθε πλευράς όσο και στη περίπτωση που το κιονόκρανο θεάται υπό γωνία. Όμοια κομβία δεν συναντώνται στις ακμές, ενώ ταυτόχρονα αποφεύγεται η αίσθηση της επανάληψης του ίδιου διακόσμου από το ένα κιονόκρανο στο άλλο. Επιπλέον, όταν αντικρίζει κανείς τα δύο κιονόκρανα μαζί, είτε από ανατολίας είτε από δυσμίας, παρατηρούνται χιαστί διατάξεις με σημεία τομής προβαλλόμενα πάνω στον κατά μήκος άξονα του ναού.

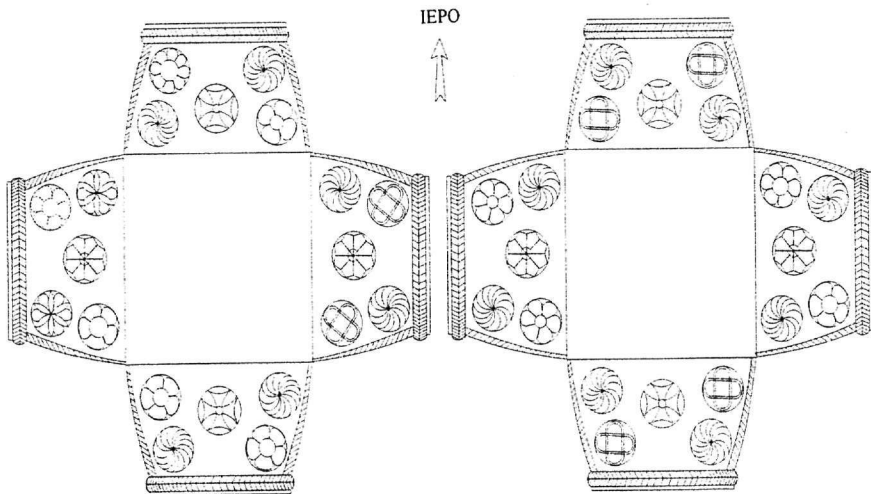
Το στοιχείο όμως που δεν αφήνει καμία αμφιβολία για το υψηλό επίπεδο του σχεδιασμού και την εκούσια διαφοροποίηση, σε επίπεδο λεπτομέρειας αλλά και συνολικής οργάνωσης του διακόσμου, είναι το γεγονός ότι ανάμεσα στα δύο κιονόκρανα παρατηρείται αντίστροφη φορά των φύλλων δάφνης τόσο στην έξεργη ταινία της βάσης όσο και στις ακμές, όπως έχει επισημάνει η Αρ. Καββαδία - Σπονδύλη.

Πρέπει να επισημανθεί ωστόσο, ότι η βόρεια πλευρά του βόρειου κιονόκρανου διαφοροποιείται και δεν πειθαρχεί στις αρχές της σύνθεσης. Το γεγονός αυτό δεν πρέπει να αποδοθεί σε αμέλεια ή

αστοχία, αλλά θα πρέπει μάλλον να συνδέεται με την ιδιαίτερη σήμανση του συγκεκριμένου σημείου του ναού. Η ιδιαιτερότητα αυτή θα μπορούσε επίσης να ερμηνευτεί στο πλαίσιο μιας χιαστί σχέσης με ένα δεύτερο ζεύγος κιονοκράνων στην αρχική τους χρήση, δηλαδή σε έναν τετρακίονιο ναό.

Σε κάθε περίπτωση μπορούμε να πούμε πως με το παράδειγμα της Καρύταινας επιβεβαιώνεται η άποψη ότι ο διάκοσμος των μεσοβυζαντινών αρχιτεκτονικών γλυπτών οργανώνεται με βάση συνθετικές αρχές που λειτουργούν πέρα από την γραφικότητα και την ακανονιστία που συνήθως τους αποδίδεται και μάλιστα σε σχέση με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό. Σε σχέση με τα παράλληλα παραδείγματα της οργάνωσης του διακόσμου των κιονοκράνων της Παναγίας των Χαλκείων στη Θεσσαλονίκη και του καθολικού της μονής Βατοπαιδίου στο Άγιον Όρος, που έχουν επαρκώς αναλυθεί από τον καθηγητή Γ. Βελή, προστίθεται ένα ακόμη παράδειγμα παρόμοιας οργάνωσης έστω και αν δεν είμαστε βέβαιοι για την αρχική τους χρήση.

Το γεγονός ότι τα δύο κιονόκρανα εμφανίζουν μια εσωτερική σχέση μεταξύ τους, ταιριαστή με τις αρχές οργάνωσης του συγκεκριμένου ναού, με τις δύο προσβάσεις του, θα πρέπει ίσως να μας οδηγήσει στην επανεξέταση της οικοδομικής ιστορίας του δικιόνιου ναού της Καρύταινας και στην αναζήτηση κάποιας βυζαντινής φάσης.



Καρύταινα, Παναγία του Κάστρου. Διάταξη διακοσμητικών κομβίων στα κιονόκρανα του ναού.

ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ ΧΑΤΖΗΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

ΟΙ ΧΑΡΤΕΣ ΩΣ ΚΕΙΜΗΛΙΑ ΚΑΙ ΩΣ ΕΚΦΡΑΣΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ.

Η μεταβυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση παρέμεινε δυνατή και ήκμασε στην Κύπρο μεταξύ του 17ου-19ου αιώνα, εποχή που το νησί ήταν μια άσημη παραμελημένη επαρχία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Α. Στο Σκευοφυλάκιο της Ιεράς Μονής Μαχαίρα φυλάσσεται μια φορητή εικόνα του 1673, η οποία προέρχεται από τον κατεχόμενο ναό του Αγίου Γεωργίου στην εντός των τειχών πόλη της Λευκωσίας.

Στην εικόνα παρίσταται έnthρονος ο Απόστολος Βαρνάβας, ιδρυτής και προστάτης της Εκκλησίας της Κύπρου. Ο Άγιος εικονίζεται ως ιεράρχης να φορεί ωμοφόριο και να κρατά ευαγγέλιο. Στις επάνω γωνίες εικονίζονται σεβίζοντες δύο Αρχάγγελι να προσκομίζουν κατ' αναχρονισμό στον Άγιο μήτρα, αυτοκρατορικό σκήπτρο, χρυσό μελανοδοχείο με κιννάβρι και αρχιεπισκοπικό σκήπτρο με σταυροφόρο σφαίρα στην κορυφή του, αυτοκρατορικά διάσημα (*insignia*) που δόθηκαν σύμφωνα με την παράδοση από τον αυτοκράτορα Ζήνωνα στον αρχιεπίσκοπο Κύπρου Ανθέμιο το 488 μ.Χ., αμέσως μετά την εύρεση του λειψάνου του Αποστόλου Βαρνάβα και του κατά Ματθαίου Ευαγγελίου στο στήθος του. Στο κάτω μέρος έχει ζωγραφιστεί χάρτης με το νησί της Κύπρου. Η εικόνα ζωγραφίστηκε από ένα αξιόλογο ζωγράφο, τον ιερομόναχο Λεόντιο από τη Λεμεσό, για το δεσποτικό θρόνο του ναού του Αγίου Γεωργίου.

Το εικονογραφικό θέμα αποτελεί πέραν πάσης αμφιβολίας δημιούργημα του Λεόντιου και υπονοεί συλλογισμούς και συμβολισμούς των μύχιων πόθων των υποδοχών Ελλήνων της Κύπρου και του ρόλου της Εθναρχούσας Εκκλησίας τους. Εξ όσων γνωρίζω είναι η μοναδική περίπτωση στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή ζωγραφική της Κύπρου κατά την οποία ένας χάρτης του νησιού είναι ζωγραφισμένος σε φορητή εικόνα. Το περίγραμμα του χάρτη και ιδιαίτερα η απόδοση της βόρειας ακτογραμμής οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρότυπό του, πρέπει να ήταν ο χάρτης που βασίζεται στο περίγραμμα του χάρτη που σχεδίασε και εξέδωσε το 1570 ο Paolo Forlani. Ο συγκεκριμένος χάρτης του Forlani, τυγχάνει να εμφανίζεται σε μερικά αντίγραφα του Stefano Lusignano, *Chorografia et brevis Historia Universale dell' Isola de Cipro principiando al tempo di Noé per insino 1572* (Μπολόνια 1573).

Το 1570 ο Nadale Bonifacio Sibenisensis χρησιμοποίησε το χάρτη του Forlani για να δημοσιεύσει τη δική του 'Cyprus Insula' στη Βενετία. Επίσης ένας ακόμη πολύ σημαντικός χάρτης με περίγραμμα ίδιο μ' αυτό του Forlani κυκλοφόρησε την ίδια χρονιά και ο Matthes Zündt.

Το περίγραμμα του χάρτη του Forlani διαδόθηκε ευρέως από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα έως και τη δεύτερη δεκαετία του 18^{ου} αιώνα στα *Οδοιπορικά (Viaggia)*. Τα *Οδοιπορικά* ανήκουν σε μια κατηγορία ταξιδιωτικών βιβλίων μέτριας καλλιτεχνικής ποιότητας. Κυκλοφόρησαν πολύ γιατί ήταν φθηνά και εξυπηρετούσαν τους ταξιδιώτες που ξεκινούσαν από την Βενετία για την Κωνσταντινούπολη και τους Αγίους Τόπους. Οι ταξιδιωτικοί αυτοί οδηγοί είχαν σχεδόν πάντα τρία

αντικείμενα που αφορούσαν την Κύπρο: το χάρτη του νησιού και τα τοπογραφικά σχέδια της των πόλεων Αμμοχώστου και Λευκωσίας. Σε όλα τα *Οδοιπορικά* χρησιμοποιήθηκε ένας χάρτης και αυτός είναι ο Forlani. Ο χάρτης στην εικόνα του Αποστόλου Βαρνάβα μπορεί να συσχετιστεί ιδιαίτερα με το χάρτη της Κύπρου τον οποίο επαναχάραξε ο χαράκτης Gioseppe Rosaccio στο *Viaggio Da Venetia, a Constantinopoli per Mare, e per Terra Santa*, Βενετία μετά το 1610, που και αυτός παρουσιάζεται χωρίς τοπωνύμια.

Ο ζωγράφος Λεόντιος γνωρίζει επίσης τη γεωφυσική μορφολογία της Κύπρου και τολμά να αποδώσει όχι μόνο την οροσειρά του Τροόδου αλλά αυτόν ακόμα τον Πενταδάκτυλο. Χαμηλή βλάστηση και λουλούδια αναφέρονται σε ολόκληρο το νησί, υποδηλώνοντας την Κύπρο, παρά την δυσχερή κατάσταση που βρισκόταν, ως 'επίγειο παράδεισο'. Ίχνη γαλάζιου χρώματος στον κάμπο της εικόνας αποδίδουν τη θάλασσα που την περιβάλλει.

Β. Στο Βυζαντινό Μουσείο του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', στη Λευκωσία εκτίθεται ως ανεκτίμητος θησαυρός το χρυσάργυρο μελανοδοχείο του εθνομάρτυρος αρχιεπισκόπου Κύπρου Κυπριανού (1810-1821), το οποίο κατασκευάστηκε το 1812. Στις πλευρές και στο κάλυμμα του μελανοδοχείου απεικονίζεται η ιστορία της παράδοσης των αυτοκρατορικών προνομίων στον αρχιεπίσκοπο Κύπρου, καθώς και άλλες συμβολικού χαρακτήρα απεικονίσεις όπως στην οπίσθια πλευρά του μελανοδοχείου, όπου ο αρχιεπίσκοπος εγείρει πεσμένη γυναίκα που φορεί παραδοσιακή τοπική ενδυμασία, η οποία συμβολίζει την Κύπρο. Αριστερά της σκηνής αυτής, πάνω από γιρλάντα λουλουδιών υπάρχει σφυρήλατη απεικόνιση χάρτη με την επιγραφή: *ΝΗΣΟΣ ΚΥΠΡΟΣ*. Ο χάρτης φαίνεται ότι εμπνέεται από τους γαλλικούς χάρτες του 18^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα από το ναυτικό χάρτη του Joseph Roux, τον οποίο εξέδωσε στη Μασσαλία το 1764. Ο χάρτης αυτός δεν ακολουθεί κανένα από τα γνωστά χαρτογραφικά πρότυπα της νήσου και δείχνει πόσο διαφορετική ήταν η εξελικτική πορεία των ναυτικών χαρτών, επειδή σχεδιάζονταν από ναυτικούς για δική τους χρήση. Στις στενές πλευρές του μελανοδοχείου απεικονίζονται οι δύο σημαντικότερες πόλεις της Κύπρου, η Αμμόχωστος και η Λευκωσία με αρκετά στοιχεία αποδοσμένα εκ του πραγματικού. Οι πόλεις αυτές παρουσιάζονται συχνά, ήδη από το 16^ο αιώνα σε έντυπες εκδόσεις και ζωγραφίζονται από περιηγητές όπως ο Ρώσος μοναχός Βασίλειος Μπάρσκυ (γύρω στο 1735).

Η επιλογή της εικονογραφίας του μελανοδοχείου είναι έργο του αρχιεπισκόπου Κυπριανού, όπως απέδειξε ο αιμνηστος π. Παύλος (Βενέδικτος) Εγγλεζάκης: Γνωρίζει ο Κυπριανός ότι «ὁ ἀρχιεπίσκοπος ἴσταται ἐν μέσῳ τῶν ἐρείπιων ραγιάς μὲν, ἀλλὰ περιβεβλημένος δύναμιν καὶ ὑπέροχος ἐν πάσῃ τῇ Ὁρθοδοξίᾳ παρεκάλουν τοὺς ἀθλίους Κυπρίους, ἀνεξωγόνουν τὴν αὐτοσυνείδησιν των, ἔτρεφον τὴν φαντασίαν, ἐπαίδευον τὸ φρόνημα, ἀπεκάθαρον τὸ ἦθος καὶ ἀνέτεινον τὴν ψυχὴν. Ὑπῆρχε παρελθὸν, ἄρα ἠδύνατο νὰ ὑπάρξῃ μέλλον».

Αυτά τα ολίγα για τον τουρκοκρατούμενο Ελληνισμό της Κύπρου. Έστωσαν εις ενθύμησιν: 550 χρόνια από την μεγάλη Άλωση.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ Γ. ΧΟΤΖΑΚΟΓΛΟΥ

ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΔΙΚΕΦΑΛΟΥ ΑΕΤΟΥ ΣΕ ΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΕΝΔΥΜΑΤΑ.

Μετεξέλιξη ενός συμβόλου.

Ο συνδυασμός της ευαισθησίας του ύφασματος ως υλικού, συναρτήσκει των κλιματολογικών συνθηκών στη Βαλκανική επέτρεψε ουσιαστικά τη διατήρηση σπαραγμάτων από βυζαντινά ένδυματα. Βασικότερες πηγές πληροφοριών για τη διακόσμησή τους αποτελούν τα κείμενα και η εικονογραφία.

Σύμφωνα με τις μαρτυρίες αυτές ο δικέφαλος αετός απεικονίσθηκε κατά τη βυζαντινή περίοδο σε ένδυτές, ύφασμάτινες επενδύσεις σταχώσεων, σε ποδές, σε υποπόδια και σε πληθώρα ενδυμάτων της αυτοκρατορικής αυλής και άξιωματούχων του Βυζαντίου.

Με τη συμβολική του σημασία να διαφέρει από τη μεσοβυζαντινή στην ύστεροβυζαντινή περίοδο εξελίχθηκε από ένα καθαρά διακοσμητικό θέμα εισηγμένων πολυτελών ύφασμάτων, σε σύμβολο της βυζαντινής αυτοκρατορίας, προφανώς κατ' επίδραση των αντίστοιχων δυτικών εμβλημάτων και θυρεών. Σημειώνεται πάντως, όπως έχει υποστηριχθεί και σε παλαιότερη μελέτη μας, πως εικονογραφικά τεκμήρια και γραπτές πηγές δεν επιβεβαιώνουν την άποψη που είχε εκφραστεί πολύ παλαιότερα, πως ο δικέφαλος αετός δηλαδή εισήχθη ως σύμβολο της δυναστείας των Κομνηνών ή κατ' άλλους των Λασκάρων ή επί της βασιλείας των πολλών δέ μάλλον, ότι αποτέλεσε οικόσημο της οικογένειας των Παλαιολόγων, αφού οι μὲν Βυζαντινοί δεν χρησιμοποίησαν οικόσημα αλλά αντ' αυτών μονογράμματα, οί δε παριστάμενες μορφές στην τέχνη με ένδυματα διακοσμημένα με δικεφάλους δεν σχετίζονται πάντοτε με τον παλαιολόγειο οίκο ενώ τέλος, σε βυζαντινά κρατικά έγγραφα βλέπουμε να δίδεται το δικαίωμα σε δυτικούς εμπόρους να φέρουν το δικέφαλο αετό στα καράβια τους, ως σύμβολο απαλλαγής καταβολής δασμών, στοιχείο αντίστοιχο με τις σύγχρονες μας σημαίες νηολογίων των πλοίων.

Άξιοσημείωτη είναι επίσης η απεικόνιση Σέρβων ηγεμόνων με αυτοκρατορικά ένδυματα διακοσμημένα με δικεφάλους αετούς. Οί παραστάσεις αυτές εντάσσονται στα πλαίσια της ανεξαρτητοποίησης του σερβικού κράτους και της φιλοδοξίας του να διαδεχθεί (επί Λατινοκρατίας) ή να αντικαταστήσει (μετά το 1261) τη βυζαντινή αυτοκρατορία.

Η επίδιωξη των ηγεμόνων να προβάλλουν ή να νομιμοποιήσουν μία αδιαμφισβήτητη εξουσία τους οδήγησε στην αναζήτηση και ανάδειξη συγγενικών σχέσεων με την αυτοκρατορική αυλή της Κωνσταντινουπόλεως. Η απεικόνιση του δικεφάλου αετού στα ένδυματά τους αποτέλεσε την εικαστική απόδοση αυτής της

προπαγάνδας, όπως τη βλέπουμε να συνεχίζεται και μετά το 1453 από Ρώσους, Ρουμάνους αλλά και δυτικούς ηγεμόνες.

ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

A. FOURLAS, "Adler und Doppeladler", στο: Θρίαμβος τών Μουσών, Festschrift für J. Fink, Köln 1984, 179-190.

E. PILZ, Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque Paléologue [Acta Univ. Upsaliensis N.S. 26]. Uppsala 1994.

CH. CHOTZAKOGLU, "Die Palaiologen und das erste Auftauchen des byzantinischen Doppeladlers in Byzanz", *Byzantinoslavica* 57.1 (1996) 60-68.

L. MAKSIMOVIC, "Byzantinische Herrscherideologie und Regierungsmethoden im Falle Serbien", στο: Πολύπλευρος Νοῦς, Miscellanea für Peter Schreiner zu seinem 60. Geburtstag (έπιμ. C. SCHOLZ - G. MAKRIS). München-Leipzig 2000, 174-192.

CH. CHOTZAKOGLU, (λήμμα) "double-headed eagle", στο: *Encyclopedia of Greece and the Hellenic Tradition* (έκδ. Graham Speake) London - Chicago 2000, vol. I., 521-2.

A. BABUIN, "Standards and Insignia of Byzantium". *Byzantion* 71 (2001) 5-59.

ΨΑΡΡΗ ΓΙΩΤΑ

**ΓΥΑΛΙΝΑ ΒΡΑΧΙΟΛΙΑ ΑΠΟ ΑΝΑΣΚΑΦΕΣ ΣΤΗΝ ΡΟΔΟ.
ΣΚΕΨΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΚΑΙ
ΤΗ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥΣ.**

Γυάλινα βραχιόλια έχουν εντοπιστεί κατά τη διάρκεια ανασκαφικών εργασιών στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και σε ναούς της υπαίθρου. Από τα λιγιστά αντικείμενα του είδους, πρόκειται να μας απασχολήσουν μόλις οκτώ, τρία ακέραια και πέντε σε αποσπασματική κατάσταση. Τα πέντε από αυτά προέρχονται από τον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Μεσαναχρό, ενώ τα υπόλοιπα τρία από τη μεσαιωνική πόλη: δύο από το ναό της Αγίας Παρασκευής και ένα από την οικία Τσιμέττα. Η ταύτιση των παραπάνω παραδειγμάτων παρουσιάζει αρκετά προβλήματα. Ο αποσπασματικός χαρακτήρας τους, οι συνθήκες εύρεσης και η αδυναμία συσχετισμού τους με το σύνολο των ανασκαφικών ευρημάτων, καθιστά προβληματική την απόπειρα χρονολόγησής τους. Επιπλέον δυσκολία αποτελεί το γεγονός ότι δεν παρουσιάζουν κοινά στοιχεία με άλλα γνωστά παραδείγματα των βυζαντινών χρόνων. Ομοιότητες ωστόσο στη μορφολογία και την τεχνική κατασκευής τους με αντικείμενα από τον γεωγραφικό χώρο της Παλαιστίνης, μάς οδηγούν στο περιβάλλον των βραχιολιών της ισλαμικής τέχνης. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε πιθανότατα να ειπωθεί μέσα στα πλαίσια των εμπορικών σχέσεων και συναλλαγών της Ρόδου με περιοχές της ανατολικής Μεσογείου. Ισλαμικού τύπου βραχιόλια έχουν βρεθεί σε διάφορες περιοχές της Ευρώπης οι οποίες υπήρξαν οθωμανικές κτήσεις. Πληροφορίες για κέντρα κατασκευής και παραγωγής γυάλινων βραχιολιών στην Ανατολή έχουμε τόσο από ανασκαφικές μαρτυρίες, όσο και από γραπτές πηγές. Γυάλινα βραχιόλια χρησιμοποιούνταν μεταξύ άλλων στην Παλαιστίνη ήδη από τον 3ο αι., ενώ ο 14ος και ο 15ος αι. θεωρούνται η χρυσή εποχή του ισλαμικού βραχιολιού. Η γέννηση ωστόσο μιας καθαρά ισλαμικής τεχνοτροπίας δεν μπορεί να προσδιοριστεί πριν τα τέλη του 13ου αι.

ΟΜΙΛΗΤΕΣ ΤΟΥ 23^{ου} ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

- 1. Ευαγγελία Αγγέлку & Μαρία Χειμωνοπούλου**
Φιλίππου 65, Τ. Κ. 546 35 Θεσσαλονίκη &
Ρήγα Φεραίου 14, Τ. Κ. 565 33 Θεσσαλονίκη
- 2. Αναστάσιος Αντωνάρας**
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Λεωφ. Στρατού 2, Τ. Κ. 540 13 Θεσσαλονίκη
- 3. Αναστάσιος Αντωνάρας & Καλλιόπη Καβάσιλα**
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Λεωφ. Στρατού 2, Τ. Κ. 540 13 Θεσσαλονίκη &
Αλεξίου 26, Τ. Κ. 116 31 Αθήνα.
- 4. Αλεξάνδρα-Κυριακή Βασιλείου**
Institut für Byzantinistik und Neogräzistik, A-1010 Wien, Postgasse
- 5. Κωνσταντίνος Βαφειάδης**
Μεταμορφώσεως 6, Τ. Κ. 185 42 Πειραιάς
- 6. Παναγιώτης Βελισσαρίου**
ΓΑΚ-Αρχαία Νομού Αρκαδίας, Κ. Παπαρρηγοπούλου-Δ. Αποστολοπούλου (πνευμ.
Κέντρο Δήμου Τριπόλεως), Τ. Κ. 221 00 Τρίπολις
- 7. Σωτήρης Βογιατζής**
Λεμεσού 29, Τ. Κ. 156 69 Παπάγου
- 8. Κώστας Γερασίμου**
Ικάρου 2, Τ. Κ. 6050 Λάρνακα Κύπρου
- 9. Αιμιλία Γερούλιανου**
Λυκείου 10, Τ. Κ. 106 74 Αθήνα
- 10. Μυρτώ Γεωργοπούλου & Διαμάντω Ρηγάκου**
Φιλοποιεμενος 56, Τ. Κ. 261 10 Πάτρα &
Κνωσσού 15, Τ. Κ. 112 53 Αθήνα
- 11. Αναστασία Γιαγκάκη**
Μαντζαργιωτάκη 137, Τ. Κ. 176 76 Καλλιθέα
- 12. Σταύρος Γουλούλης**
Μίνωος 13, Τ. Κ. 413 36 Λάρισα
- 13. Μανόλια Γρηγορίου**
Βυζαντινό & Χριστιανικό Μουσείο, Βασ. Σοφίας 22, Τ. Κ. 106 75 Αθήνα
- 14. Αικατερίνη Δελλαπόρτα**
Καλλισπέρη 30, Τ. Κ. 117 42 Αθήνα
- 15. Γεώργιος Δημητροκάλλης**
Ηπείρου 24, Τ. Κ. 104 33 Αθήνα
- 16. Νικόλαος Διονυσόπουλος**
Φιλίππου 31, Τ. Κ. 546 31 Θεσσαλονίκη
- 17. Μαρία Ευαγγελάτου**
Βυζαντινό & Χριστιανικό Μουσείο, Βασ. Σοφίας 22, Τ. Κ. 106 75 Αθήνα
- 18. Στέλλα Frigerio-Ζίνιου**
42, rue de Vermont, 1202 Geneve, Switzerland
- 19. Ιωάννης Ανδρέου Ηλιάδης**
12^η ΕΒΑ, Κύπρου 14, Τ. Κ. 651 10 Καβάλα
- 20. Ιωάννης Γεωργίου Ηλιάδης**
Φιλοπάππου 5, Διαμ. 22, Τ. Κ. 1041 Λευκωσία
- 21. Νικολία Ιωαννίδου & Ιωάννης Χανδρινός**
Καλλιδρομίου 20, Τ. Κ. 114 72 Αθήνα
- 22. Παρή Καλαμαρά**
Υπουργείο Πολιτισμού, Δ/ση Βυζαντινών & Μεταβυζαντινών Μνημείων,
Μπουμπουλίνιας 20-22, Τ. Κ. 106 82 Αθήνα
- 23. Φλώρα Καραγιάννη**
Φλέμγκ 20, Τ. Κ. 546 42 Θεσσαλονίκη
- 24. Γιάννης Α. Καρατζόγλου**
Αγίων Πάντων 29, Τ. Κ. 176 72 Καλλιθέα

25. **Γεώργιος Κιουρτζιάν**
Collège de France, Bibliotheque Byzantine 52, rue de Cardinal Lemoine, 75005 Paris
26. **Δαμιανός Κορμάτας & Αφρίμ Χότη**
Αρχαιολογικό Μουσείο Δυρράχγιον, Albania &
9^η ΕΒΑ, Ροτόντα, Πλατεία Αγίου Γεωργίου, Τ. Κ. 546 35 Θεσσαλονίκη.
27. **Ασπασία Κούρεντα-Ραπάκη**
Μενεξέδων 2, Αγία Μαγδαληνή, Τ. Κ. 190 09 Ραφήνα
28. **Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου**
Πανεπιστημιούπολη, Τ. Κ. 157 84 Ζωγράφου
29. **Δημήτριος Λιάκος & Νικόλαος Μερτζιμέκης &**
Ευριπίδου 26, Τ. Κ. 566 25 Συκιές, Θεσσαλονίκη &
Γ. Γεννηματά 1 Τ. Κ. 566 25 Συκιές, Θεσσαλονίκη
30. **Σταύρος Μασδεράκης**
Λυκούργου 48, Τ. Κ. 175 63 Παλαιό Φάληρο
31. **Δέσποινα Μακροπούλου**
9^η ΕΒΑ, Επταπύργιον, Τ. Θ. 35, Τ. Κ. 554 01 Άγιος Παύλος, Θεσσαλονίκη
32. **Σταύρος Μαμαλουκος**
Έκτορος 9, Τ. Κ. 152 35 Βριλήσσια
33. **Απόστολος Μαντάς**
Περγάμου 113, Τ. Κ. 122 35 Αιγάλεω
34. **Ευτέρπη Μαρκή**
9^η ΕΒΑ, Επταπύργιον, Τ. Θ. 35, Τ. Κ. 554 01 Άγιος Παύλος, Θεσσαλονίκη
35. **Marielle Martiniiani-Reber**
Musée d' Art et d' History , Rue Charles-Gallad 2, Case postale 3432. 1211 Genève 3
36. **Ευαγγελία Μηλίτση**
4^η ΕΒΑ, Μουσείο Κω, Τ. Κ. 853 00 Κω
37. **Ιωάννα Μπίθα**
Χελμού 6, Τ. Κ. 113 63 Αθήνα
38. **Χαράλαμπος Μπούρας**
Αναγνωστοπούλου 37, Τ. Κ. 106 73 Αθήνα
39. **Μαριάννα Μυριανθέως-Κουφοπούλου**
Σισμανογλείου 11. Τ. Κ. 152 35 Βριλήσσια
40. **Άννα Νίκα**
4^η ΕΒΑ, οδ. Ιπποτών, Τ. Κ. 851 00 Ρόδος
41. **Παναγιώτης Νικολόπουλος**
Αγίου Μελετίου 182, Τ. Κ. 104 35 Αθήνα
42. **Γεράσιμος Παγουλάτος**
Ξάνθου 63, Τ. Κ. 166 74 Γλυφάδα
43. **Νικόλαος Θ. Παζαράς**
Εγνατίας 43, Πυλαία, Τ. Κ. 555 35 Θεσσαλονίκη
44. **Μελίνα Παϊσίδου**
11^η ΕΒΑ, Αντωνίου Καμάρα 3, Τ. Κ. 591 00 Βέροια
45. **Γιώργος Πάλλης**
Δολιάνης 40, Τ. Κ. 151 24 Μαρούσι
46. **Βαρβάρα Παπαδοπούλου**
8^η ΕΒΑ, Κάστρο, Τ. Κ. 451 10 Ιωάννινα
47. **Μαρία Παρανή**
Σμύρνης 30 Μακεδονίτισσα, 2401 Λευκωσία
48. **Μαγδαληνή Παρχαρίδου-Αναγνώστον & Αχιλλέας Γερασιμίδης**
Πετροπουλακιδών 3, Τ. Κ. 546 35 Θεσσαλονίκη
49. **Αφροδίτη Πασαλή**
Μεγ. Αλεξάνδρου 7, Τ. Κ. 412 22 Λάρισα
50. **Νάσα Παταπίου**
Ηρακλείτου 10, Τ. Κ. 106 73 Αθήνα

51. **Στυλιανός Περδίκης**
Μουσείο Ιεράς Μονής Κύκκου, 4850 Λευκωσία, Κύπρος
52. **Μαρία Πέτσα-Σταύρου**
Αργολίδος 14, 2021 Λευκωσία
53. **Ιάκωβος Ποταμιάνος**
Τ. Θ. 28. Τ. Κ. 190 05 Νέα Μάκρη
54. **Μαρία Σιγάλα**
4^η ΕΒΑ, οδ. Ιπποτών, Τ. Κ. 851 00 Ρόδος
55. **Νικόλαος Σιώμκος**
Αναξιμάνδρου 82, Τ. Κ. 542 50 Χαριλάου Θεσσαλονίκη
56. **Αγγελική Στρατή**
10^η ΕΒΑ, Πλ.Ιπποδρόμου 7, Τ. Κ. 546 21 Θεσσαλονίκη
57. **Σαπφώ Ταμπάκη**
Μητρ. Ιωσήφ 20, Τ. Κ. 546 22 Θεσσαλονίκη
58. **Αναστάσιος Τάντσης**
Θησέως 5, Τ. Κ. 811 00 Μυτιλήνη
59. **Δημήτριος Δ. Τριανταφυλλόπουλος**
Αδρία 19^Α, Τ. Κ. 1070 Λευκωσία
60. **Μαρίζα Τσιάπαλη**
10^η ΕΒΑ, Πλ. Ιπποδρόμου 7, Τ. Κ. 546 21 Θεσσαλονίκη
61. **Χριστίνα Τσιγωνάκη**
Ηπιόνης 6, Τ. Κ. 157 73 Ζωγράφου
62. **Αγαθονίκη Τσιλιπάκου**
Ηρακλέους 14, Τ. Κ. 591 00 Βέροια.
63. **Παντελής Φουντάς**
Βιάνδρου 9, Τ. Κ. 543 51 Θεσσαλονίκη
64. **Γιώργος Φουστέρης**
Ιωαννίνων 62, Τ. Κ. 546 39 Θεσσαλονίκη
65. **Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου**
Αγαμέμνωνος 1, 2310 Λακατάμα, Λευκωσία, Κύπρος
66. **Χαράλαμπος Χοτζάκογλου**
Λεύκωνος 8, CY-1011 Λευκωσία
67. **Γιώτα Ψαρρή**
4^η ΕΒΑ, οδός Ιπποτών, Τ. Κ. 851 00 Ρόδος

