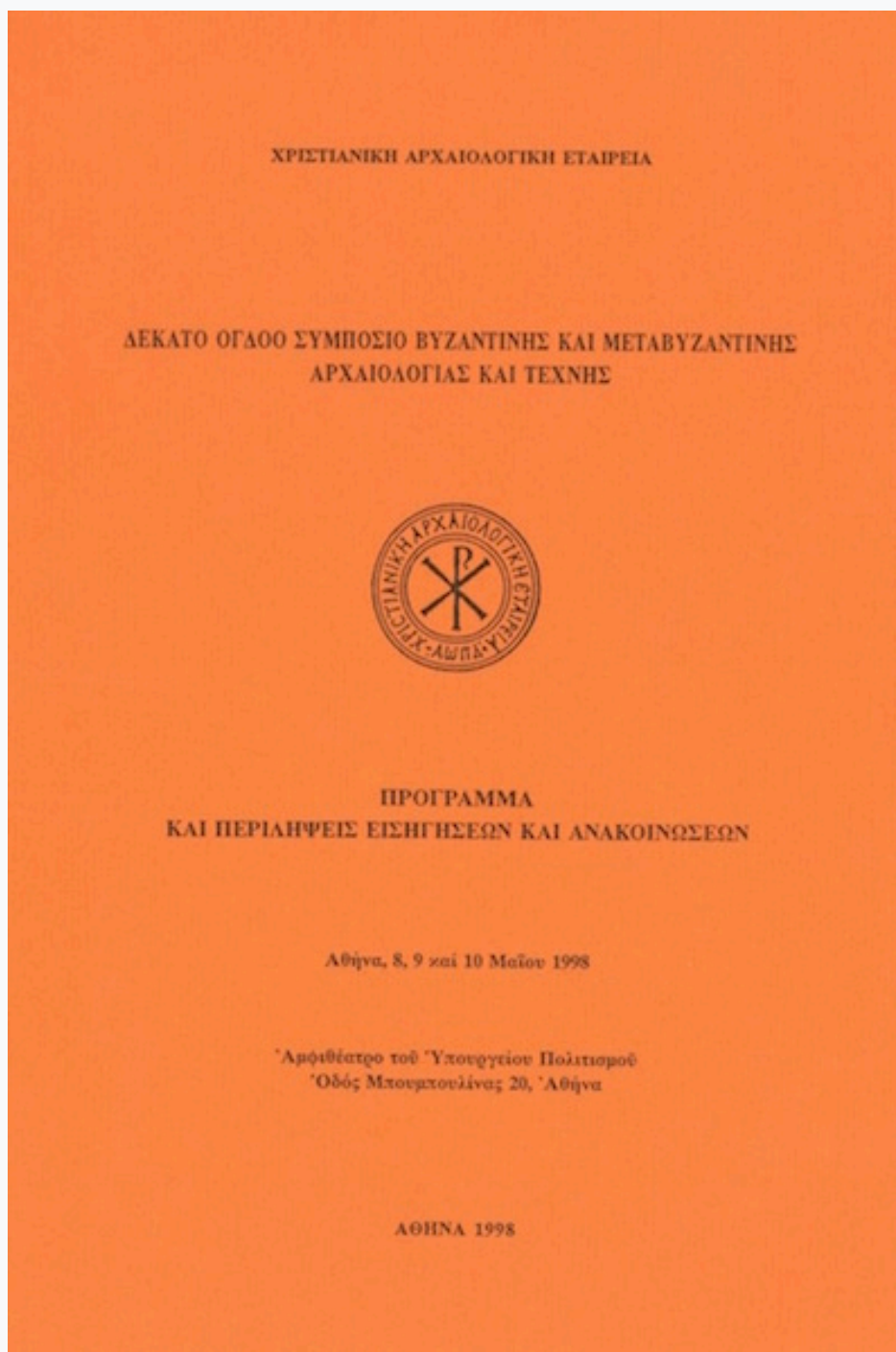
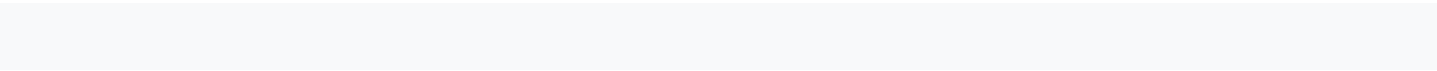


## Ετήσιο Συμπόσιο Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 18 (1998)

Δέκατο Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης





ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΔΕΚΑΤΟ ΟΓΔΟΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ  
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ  
ΚΑΙ ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ

Αθήνα, 8, 9 και 10 Μαΐου 1998

Ἀμφιθέατρο τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ  
Ὁδός Μπουμπουλίνας 20, Ἀθήνα

ΑΘΗΝΑ 1998



**ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ**

**ΔΕΚΑΤΟ ΟΓΔΩΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ  
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**



**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ  
ΚΑΙ ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ ΕΙΣΗΓΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΩΝ**

**Αθήνα, 8, 9 και 10 Μαΐου 1998**

**Ἀμφιθέατρο τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ  
Ὁδὸς Μπουμπουλίνας 20, Ἀθήνα**

**ΑΘΗΝΑ 1998**



**ΔΕΚΑΤΟ ΟΓΔΟΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ  
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**

**Αθήνα 8, 9 και 10 Μαΐου, 1998**  
**Αμφιθέατρο του Υπουργείου Πολιτισμού, οδός Μπουμπουλίνας 20, Αθήνα.**

**Π Ρ Ο Γ Ρ Α Μ Μ Α**

Κατά το τριήμερο 8 – 10 Μαΐου 1998 συγκαλείται από την Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία το 18<sup>ο</sup> εαρινό Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Από το Διοικητικό Συμβούλιο της Εταιρείας ως το ειδικό θέμα του Συμποσίου έχει οριστεί: «Παράδοση και ανανέωση στην τέχνη του 13<sup>ου</sup> αιώνα. Η επίδραση της ξένης επικυριαρχίας». Στο ειδικό αυτό θέμα έχουν αφιερωθεί τρεις συνεδριάσεις, η απογευματινή της Παρασκευής και οι δύο του Σαββάτου.

Για τις εισηγήσεις του ειδικού θέματος έχει δοθεί μεγαλύτερος χρόνος παρουσιάσεως (20 – 30 λεπτά της ώρας) και η θεματική κατανομή έχει ως εξής:

- Το απόγευμα της Παρασκευής αρχιτεκτονική και γλυπτική του 13<sup>ου</sup> αιώνας.
- Το πρωί του Σαββάτου χειρόγραφα, εικόνες και κεραμικά.
- Το απόγευμα του Σαββάτου μνημειακή ζωγραφική του 13<sup>ου</sup> αιώνας.

Όπως στα προηγούμενα Συμπόσια ο υπόλοιπος χρόνος διατίθεται για ελεύθερες δεκαπεντάλεπτες ανακοινώσεις:

- Κατά την πρωινή συνεδρίαση της Παρασκευής θα παρουσιαστούν δέκα ανακοινώσεις αρχιτεκτονικής.
- Το πρωί της Κυριακής θέματα εφαρμογής σύγχρονης τεχνολογίας στην έρευνα της ζωγραφικής, παλαιοχριστιανικής μικροτεχνίας και ξυλογλυπτικής.
- Η απογευματινή συνεδρίαση της Κυριακής είναι αφιερωμένη στην βυζαντινή ζωγραφική και γλυπτική και την μεταβυζαντινή ζωγραφική.

Εφέτος για πρώτη φορά, κατόπιν απαιτήσεως πολλών μελών, η ετήσια τακτική γενική συνέλευση της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας θα πραγματοποιηθεί το μεσημέρι και όχι το βράδυ της Κυριακής, της τελευταίας δηλαδή ημέρας του Συμποσίου.

*Η Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία ευχαριστεί το Υπουργείο Πολιτισμού το οποίο, όπως και κατά τα προηγούμενα έτη, ενίσχυσε το εαρινό Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, του 1998. Το ευχαριστεί επίσης για την φιλοξενία του Συμποσίου στο νέο αμφιθέατρο του Υπουργείου.-*



ΔΕΚΑΤΟ ΟΓΔΩΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ  
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Αθήνα 8, 9 και 10 Μαΐου, 1998

Αμφιθέατρο του Υπουργείου Πολιτισμού, οδός Μπουμπουλίνας 20, Αθήνα.

**Παρασκευή, 8<sup>η</sup> Μαΐου 1998**

Πρωινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: **Αθαν. Παπαγεωργίου** και **Ισ. Κακούρης**.

- 10.00 Έναρξη του Συμποσίου και ανακοινώσεις.
- 10.15 **Ιωάννης Βαραλής**. Παρατηρήσεις στον αρχιτεκτονικό τύπο του Καθολικού της Μονής Λατόμου.
- 10.30 **Αργυρώ Καραμπερίδη**. Πρώτα στοιχεία από την παλαιοχριστιανική βασιλική στον Άγιο Γεώργιο Δολιανών Ιωαννίνων.
- 10.45 **Ιάκωβος Ποταμιάνος**. Ο αρχικός τρούλλος της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως και το σύγγραμμα του Ανθέμιου «Περί παραδόξων Μηχανημάτων».
- 11.00 **Πέτρος Κουφοπούλος**. Παρατηρήσεις στην οικοδομική των Ιουστιανείων τειχών της Μονής Σινά
- 11.15 **Μαρίνα Μυριανθέως – Κουφοπούλου**. Παρατηρήσεις στις οικοδομικές φάσεις του πύργου του Αγίου Γεωργίου στο βόρειο τείχος της Μονής Σινά.
- 11.30 **Διάλειμμα**.
- 11.45 **Ιωάννα Στούφη Πουλημένου**. Παρατηρήσεις στο καθολικό της Μονής Πετράκη.
- 12.00 **Γεώργιος Δημητροκάλλης**. Ο Άγιος Νικόλαος Αλαγονίας.
- 12.15 **Σωτήρης Βογιατζής**. Νεώτερα στοιχεία για την οικοδομική ιστορία του Καθολικού της Νέας Μονής Χίου.
- 12.30 **Αθηνά Χριστοφίδου**. Η Β' Ενετοκρατία στην Έξω Μάνη. Νεώτερα στοιχεία για τον Άγιο Σπυρίδωνα Καρδαμύλης.
- 12.45 **Αφροδίτη Πασαλή**. Το καθολικό της Μονής Κλεινού Καλαμπάκας.
- 13.00 **Συζήτηση**.
- 13.45 **Λήξη της πρωινής συνεδρίασεως**.

Απογευματινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: **Παν. Βοκοτόπουλος** και **Μ. Παναγιωτίδη**.

- 18.00 **Χρύσα Μαλτέζου**. Ιστορική εισαγωγή. Κοινωνία και τέχνες στην Ελλάδα κατά τον 13<sup>ο</sup> αιώνα.
- 18.20 **Παναγιώτης Βοκοτόπουλος**. Οι επιδράσεις στην αρχιτεκτονική του Δεσποτάτου της Ηλείου.
- 18.40 **Ασπασία Λούβη – Κίζη**. Δυτικές επιδράσεις στους τρόπους δόμησης βυζαντινών ναών.
- 19.00 **Διάλειμμα**.
- 19.15 **Catherine Vanderheyde**. Μεσοβυζαντινές επιβιώσεις στα γλυπτά του 13<sup>ου</sup> αιώνα.
- 19.30 **Σταύρος Μαμαλούκος**. Ο ναός του Αγίου Πολυκάρπου στην Τανάγρα Βοιωτίας.
- 19.45 **Χαράλαμπος Μπούρας**. Η απουσία ξένων επιδράσεων σε ιδρύματα Σέρβων ηγεμόνων κατά τον 13<sup>ο</sup> και τον 14<sup>ο</sup> αιώνα στον ελλαδικό χώρο.
- 20.10 **Συζήτηση**.
- 20.50 **Λήξη της απογευματινής συνεδρίασεως**

**Σάββατο 9<sup>η</sup> Μαΐου 1998**Πρωινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: **Νικ. Ζίας** και **Σοφία Καλοπίση**.

- 10.15 **Mary Lee Coulson**. The «bacini» of Merbaka church: cultural diversity in the 13<sup>th</sup> century Peloponnese.
- 10.30 **Γεώργιος Γαλάβαρης**. Το Βυζαντινό εικονογραφημένο χειρόγραφο τον 13<sup>ο</sup> αιώνα Προβλήματα και προτάσεις .
- 11.00 **Αθανάσιος Παπαγεωργίου**. Κυπριακές εικόνες του 13<sup>ου</sup> αιώνα.
- 11.30 **Διάλειμμα**.
- 12.00 **Ευθύμιος Τσιγαρίδας**. Φορητές εικόνες στην Μακεδονία και το Άγιο Όρος κατά τον 13<sup>ο</sup> αιώνα.
- 12.30 **Συζήτηση**.
- 13.00 **Λήξη της πρωινής συνεδρίασεως**.

Απογευματινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν: **Ευθ. Τσιγαρίδας** και **Όλγα Γκράτζιου**.

- 18.00 **Στέλλα Παπαδάκη Oekland**. Η τέχνη στην Κρήτη κατά τον 13<sup>ο</sup> αιώνα.
- 18.20 **Σταύρος Μαδεράκης**. Παρατηρήσεις στην τέχνη του 13<sup>ου</sup> αιώνα στην Κρήτη.
- 18.35 **Ιωάννα Μπίθα**. Παρατηρήσεις στην μνημειακή ζωγραφική στα Κύθηρα κατά τον 13<sup>ο</sup> αιώνα.
- 18.50 **Γεώργιος Φιλοθέου**. Η Βυζαντινή ζωγραφική στη Κύπρο στον 13<sup>ο</sup> αιώνα.
- 19.05 **Διάλειμμα**.
- 19.25 **Νικόλαος Δρανδάκης**. Δυτικές επιδράσεις στις Μανιάτικες τοιχογραφίες του 13<sup>ου</sup> αιώνα.
- 19.40 **Αγγελική Κατσιώτη**. Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13<sup>ου</sup> αιώνα στα Δωδεκάνησα.
- 20.00 **Ιωάννα Χριστοφοράκη**. Παρατηρήσεις στην εικονογραφία του βόρειου κλίτους του ναού του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι της Κύπρου.
- 20.15 **Αγγελική Μητσάνη**. Η Μνημειακή Ζωγραφική στις Κυκλάδες κατά τον 13<sup>ο</sup> αιώνα.
- 20.40 **Συζήτηση**.
- 21.15 **Λήξη της απογευματινής συνεδρίασεως**.

### **Κυριακή , 10η Μαΐου 1998**

#### **Πρωινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν : Χαρ. Μπούρας και Εντ. Μαρκή**

- 10.15 **Νικόλαος Ζαρίφης.** Εφαρμογές της ψηφιακής επεξεργασίας εικόνων στη μελέτη και γραφική αποκατάσταση Βυζαντινών τοιχογραφιών.
- 10.30 **Ελένη Βρανοπούλου-Αλεξάνδρα Καλλιγά.** Η συμβολή και τα όρια της τεχνικής εξέτασης στη μελέτη τεσσάρων εικόνων που φέρουν υπογραφή του Εμμανουήλ Λαμπάρδου.
- 10.45 **Ευγενία Χαλκιά.** Λαβή χάλκινου λύχνου από την Ολυμπία.
- 11.00 **Πλάτων Πετρίδης.** Ένα σπάνιο δείγμα μικροτεχνίας από μάργαρο που βρέθηκε στους Δελφούς.
- 11.15 **Παντελής Φουντάς.** Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του Πρωτάτου και η χρονολόγησή του.
- 11.30 **Συζήτηση**
- 12.00 **Λήξη της πρωινής συνεδριάσεως.**
- 12.30 **Ετήσια Τακτική Γενική Συνέλευση των μελών της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας.**

#### **Απογευματινή Συνεδρίαση. Προεδρεύουν : Γεωρ.Γαλάβαρης και Νανώ Χατζηδάκη**

- 18.00 **Αθανάσιος Σέμογλου.** Ο Αιθίοπας θρυλικός άγιος Ελεσβαάν ( El Asbeha ) και η Μονή του Τιμίου Προδρόμου Σερρών.
- 18.15 **Τούλα Καλαντζοπούλου.** Σχέδια του Durand για τον διάκοσμο της Παναγίας Γοργοεπηκόου.
- 18.30 **Ελισάβετ Ζαχαριάδου.** Η καλύπτρα του Μετοχίτη και οι αραβικοί αριθμοί στη Μονή της Χώρας.
- 18.45 **Ιωάννης Βολανάκης.** Ανάγλυφα και επιγραφές επί λίθου της Ιεράς Μονής Δοχειαρίου του Αγίου Όρους Άθωνος..
- 19.00 **Χάρης Κουτελάκης.** Η μαρμάρινη επένδυση της Βρύσης στα Κουμείκα Σάμου.
- 19.15 **Διάλειμμα.**
- 19.30 **Aneta Serafimova.** The Naos Wall-Painting of the Kuceviste Monastery ( 1591 ) near Skopje and the provincial epirote school.
- 19.45 **Γιώτα Ψαρρή.** Τοιχογραφίες του 17<sup>ου</sup> αιώνα στη Ρόδο.
- 20.00 **Μαρία Καζανάκη - Λάππα.** Κρητική εικόνα Παναγίας βρεφοκρατούσας και δεομένων αγίων σε ιδιωτική συλλογή.
- 20.18 **Συζήτηση.**
- 20.45 **Λήξη της απογευματινής συνεδριάσεως και του 18<sup>ου</sup> Εαρινού Συμποσίου Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης.**



ΙΩΑΝΝΗΣ Δ. ΒΑΡΑΛΗΣ

**ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΤΥΠΟ**  
**ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΛΑΤΟΜΟΥ**

Το καθολικό της μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη ανήκει σ' έναν αρχιτεκτονικό τύπο που δεν απαντά συχνά, τουλάχιστον στο ανατολικό Ιλλυρικό. Τα μόνα παραδείγματα από τη συγκεκριμένη επαρχία που μπορούν να συγκαταλεχθούν σ' αυτόν, εκτός από το μνημείο της Θεσσαλονίκης, είναι το βαπτιστήριο του επισκοπικού συγκροτήματος στην ακρόπολη του Caricin Grad και ο σταυροειδής ναός του Kale, στη σημερινή FYROM.

Ο αρχιτεκτονικός τύπος της σταυροειδούς εκκλησίας που εγγράφεται σε παραλληλόγραμμο είναι αλήθεια πως βρίσκεται διάδοση κυρίως στη Μικρά Ασία και στη Συρία: τα παραδείγματα που αριθμεί, όμως, δεν μπορούν να χρονολογηθούν πριν από τις αρχές του βου αι. Επομένως, αν δεν πρόκειται για τύπο που διαδίδεται από τη μικρασιατική ακτή στην ηπειρωτική Ευρώπη, όπως προτάθηκε τελευταία από την έρευνα, ενδέχεται να αναφύονται στις δύο όχθες του Αιγαίου, μέσα στον 6ο αι., παράλληλα ρεύματα αρχιτεκτονικού σχεδιασμού για εκκλησιαστικά οικοδομήματα, των οποίων η λειτουργικότητα βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με την πραγμάτευση της έννοιας του θανάτου, όπως εκφράζεται στην τιμή των λειψάνων των μαρτύρων, στην ταφική χρήση και στο μυστήριο του βαπτίσματος. Οι διαφορές μάλιστα στο σχεδιασμό και στη διακόσμηση που παρουσιάζουν τα μνημεία του ανατολικού Ιλλυρικού με εκείνα των ανατολικών επαρχιών είναι ενδεικτικά της διαφορετικής αντίληψης για τη λειτουργικότητα των επιμέρους χώρων του λατρευτικού οικοδομήματος, η οποία μάλλον πηγάζει από την ανάγκη της διευκόλυνσης της τέλεσης της θείας Λειτουργίας στους ναούς του ανατολικού Ιλλυρικού.

Οι διαφορές αυτές θα μπορούσαν ίσως να ερμηνευτούν με την ανίχνευση των συγγενειών των μνημείων που μας απασχολούν με παρεκκλήσια ναών της βόρειας κυρίως Ιταλίας, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν ως ταφικά παρεκκλήσια και ως *μαρτύρια*.

## ΣΩΤΗΡΗΣ ΒΟΓΙΑΤΖΗΣ

ΝΕΩΤΕΡΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ  
ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΜΟΝΗΣ ΧΙΟΥ

Πρόκειται για το γνωστό μνημείο του ΙΑ' αιώνα. Κατά το καλοκαίρι του 1997 έγιναν εκτεταμένες προκαταρκτικές εργασίες στο μνημείο με σκοπό την αποκατάστασή του, οι σπουδαιότερες από τις οποίες συνίστανται στην πλήρη καθαίρεση των εξωτερικών επιχρισμάτων και ορισμένων εσωτερικών στον εξωνάρθηκα. Δεδομένου ότι το μνημείο παρέμεινε συνολικά επιχρισμένο επί τουλάχιστον 200 χρόνια η αποκάλυψη του προσέφερε μοναδική δυνατότητα για επιστημονική έρευνα. Πολύ δε περισσότερο αφού τα μνημεία της ίδιας εποχής της Κωνσταντινουπόλεως με τα οποία συνδέεται ο ναός έχουν σχεδόν πλήρως εξαφανιστεί. Μια πρώτη παρουσίαση των αποτελεσμάτων παρουσιάζεται εδώ.

1. Η μορφή της τοιχοποιίας που αποκαλύφθηκε είναι κυρίως ευτελής αργολιθοδομή με ζώνες από σειρές πλίνθων, όπως άλλωστε συνηθίζεται στην αρχιτεκτονική της επιρροής της Πρωτεύουσας. Στα ανώτερα σημεία σώζονται κεραμικά κοσμήματα με γνωστά θέματα τα οποία όμως θεωρούνταν ελαφρά μεταγενέστερα. Από διάφορες ενδείξεις και μελέτη σύγχρονων μνημείων φαίνεται ότι η αρχική μορφή του μνημείου ήταν ως εξής: Η αργολιθοδομή καλυπτόταν από ένα λεπτό στρώμα επιχρίσματος, το οποίο διακόπτονταν για να αναδειχθούν οι κεραμικές διακοσμήσεις. Πάνω στο στρώμα αυτό υπήρχαν χαράγματα σε απομίμηση πλινθοπερίκλειστου συστήματος, πιθανόν χρωματισμένα με λευκό και κόκκινο χρώμα.

2. Αποκαλύφθηκαν διαδοχικές φάσεις κατασκευής του μνημείου από τις οποίες άλλες ήταν γνωστές, ενώ άλλες διαπιστώθηκαν για πρώτη φορά. Ακριβής χρονολόγηση των φάσεων δεν είναι απολύτως δυνατή

πριν την ενδελεχή μελέτη των πηγών. Συνοπτικά παρουσιάζονται παρακάτω:

**α. αρχική φάση κατασκευή των μέσων του ΙΑ' αιώνα.** Στην αρχική αυτή φάση ανήκει και το θεωρούμενο έως σήμερα «νεωτερικό πρόσκτισμα»!

**β. Δεύτερη φάση επίσης στον ΙΑ' αιώνα.** Προσθήκη του εξωνάρθηκα την ίδια περίπου χρονική περίοδο

**γ. Οψιμη τουρκοκρατία.** Ανακατασκευή των τρουλλίσκων και του μεγαλύτερου μέρους του εξωνάρθηκα. Ανακατασκευή της απόληξης του κυρίως ναού με τη δημιουργία των αετωματικών απολήξεων.

**δ. 1857.** Επέμβαση Φωτεινού. Τροποποιήσεις στην εμφάνιση του ναού.

**ε. 1881-1900.** Αποκατάσταση μετά το σεισμό του 1891.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

## ΟΙ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΔΕΣΠΟΤΑΤΟΥ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ

Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἡπείρου δέχθηκε ἐπιδράσεις κυρίως ἀπὸ τὴν ἑλλαδικὴν σχολή (δικιόνιοι ναοί, πλινθοπεριβλήτη τοικοποιῖα, μορφολογικὰ στοιχεῖα ὅπως τὰ παράθυρα ποὺ πλαισιώνονται ἀπὸ ἀψιδώματα μὲ τεταρτοκυκλικὴ ἀπόληξη, κεραμοπλαστικὸς διάκοσμος), καὶ λιγώτερο ἀπὸ τὴν σχολὴ τῆς πρωτεύουσας (σύνθετος τετρακίονιος ναός, στοές, ἐξωτερικὰ ἀψιδώματα, σχῆμα τρούλλων, καμπύλα ἀετώματα). Οἱ δυτικὲς ἐπιδράσεις περιορίζονται στὰ σταυροθόλια μὲ νευρώσεις τῆς δυτικῆς στοᾶς τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παναγίας καὶ τοῦ περιστάου τῆς Ἁγίας Θεοδώρας, στοὺς πυλῶνες τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παναγίας καὶ στὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση καὶ τὰ γλυπτὰ τοῦ κεντρικοῦ χώρου τῆς Παρηγορήτισσας. Ἡ ἐπικράτεια τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἡπείρου διασώζει μερικοὺς ἀπὸ τοὺς πρῶιμότερους καὶ σημαντικότερους σταυρεπιστέγους ναοὺς. Ἡ ἐμφάνιση τοῦ τύπου ἔχει ἀποδοθῆ ἀπὸ μερικοὺς ἐρευνητὲς σὲ δυτικὴ ἐπίδραση, ἢ ἄποψη ὅμως αὐτὴ δὲν ἔχει γίνῃ γενικὰ ἀποδεκτὴ. Οἱ δυτικὲς ἐπιδράσεις στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Δεσποτάτου δὲν εἶναι μόνο περιορισμένες ἀλλὰ καὶ ὄψιμες, καὶ θὰ πρέπει ν' ἀποδοθοῦν στὶς στενὲς σχέσεις τοῦ κράτους τῶν Κομνηνοδουκάδων μὲ τὴν Ἰταλία τὴν δευτέρην πενηνταετία τοῦ 13ου αἰ.

ΙΩΑΝΝΗΣ ΗΛ. ΒΟΛΑΝΑΚΗΣ

**ΑΝΑΓΛΥΦΑ ΚΑΙ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΕΠΙ ΛΙΘΟΥ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ  
ΜΟΝΗΣ ΔΟΧΕΙΑΡΙΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ ΑΘΩΝΟΣ**

Η Ιερά Μονή Δοχειαρίου του Αγίου Όρους ιδρύθηκε, σύμφωνα με την παράδοση, κατά το β' μισό του 10<sup>ου</sup> αι. μ.Χ., από τον Ευθύμιο Δοχειαρίτη. Σε έγγραφο του έτους 1092 μ.Χ. αναφέρεται ο Ηγούμενος αυτής Νεόφυτος και ότι η Μ.Δ. ήτο αφιερωμένη στους Αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ.

Το μέχρι σήμερα σωζόμενο Καθολικό της Μ.Δ. ανηγέρθη κατά τον 16<sup>ο</sup> αι., υπό του ηγεμόνος Αλεξάνδρου και της συζύγου αυτού Ρωξάνδρας. Οι τοιχογραφίες του Καθολικού αποδίδονται στον Αγιογράφο Τζώρτζη και έγιναν, σύμφωνα με την υπάρχουσα κτητορική επιγραφή, το έτος 1568 μ.Χ.

Το Καθολικό αυτό ανηγέρθη προφανώς στην θέση παλαιότερου. Κατά την ανέγερση αυτού εχρησιμοποιήθησαν ως οικοδομικά υλικά μαρμάρινα αρχιτεκτονικά μέλη, προερχόμενα από αρχαιότερα οικοδομήματα της Μ.Δ. Για ωρισμένα από αυτά τα αρχιτεκτονικά μέλη, καθώς και για τις σωζόμενες στην Μ.Δ. επιγραφές επί λίθου, πραγματεύεται η ανακοίνωση αυτή.

**Α' ΛΙΘΑΝΑΓΛΥΦΑ**

Στην εξωτερική πλευρά της νοτίας και βορείας κεραίας του σιαυρού του κυρίως ναού του Καθολικού της Μ.Δ. είναι εντοιχισμένα τέσσερα μαρμάρινα θωράκια (διαστ. 0,90X0,90μ.), τα οποία προέρχονται από το τέμπλο του παλαιού Καθολικού της Μ.Δ. και χρονολογούνται στον 11<sup>ο</sup> αι. μ.Χ.

Στην κυρία όψη των θωρακίων αυτών υπάρχει ανάγλυφος διάκοσμος. Ειδικότερα επ' αυτών παρίστανται τα εξής θέματα:

- α) Σε τέσσερεις οριζόντια τοποθετημένες ζώνες, παρίστανται συνάλληλοι κύκλοι.
- β) Αειτός έντινα σχηματισποιημένος.
- γ) Η ανάληψη του Μεγάλου Αλεξάνδρου.
- δ) Κύκλος, εντός του οποίου εγγράφεται σιαυρός και Χριστόγραμμα.

Τα τέσσερα αυτά θωράκια είναι αρίστης τέχνης και αποτελούν τα αρχαιότερα υλικά κατάλοιπα της Μ.Δ.

## **Β' ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ ΕΠΙ ΛΙΘΟΥ**

Μεταξύ του μεγάλου αριθμού επιγραφών της Μ.Δ. συγκαταλέγονται και επιγραφές εγχάραιτες ή ανάγλυφες επί λίθου (μαρμάρου, αοβεσιολίθου, οχιοτολίθου, πωρολίθου κλπ.). Πρόκειται συνήθως για κτητορικές ή αφιερωματικές επιγραφές, οι οποίες αποτελούν το «Λίθινον Χρονικόν» της Μ.Δ. και παρέχουν πολύτιμες και συχνά μοναδικές πληροφορίες σχετικά με την ίδρυση της Μονής, ωρισμένων εξαρτημάτων αυτής, την ανέγερση επί μέρους τμημάτων της Μ.Δ. και την ιστορική εξέλιξή της.

Η αρχαιότερη από τις σωζόμενες επιγραφές προέρχεται από το έτος 1695. Οι περισσότερες από τις επιγραφές αυτές προέρχονται από τον 18<sup>ον</sup> και 19<sup>ον</sup> αι. μ.Χ., εποχή μεγάλης ακμής και έντονης οικοδομικής δραστηριότητας της Μ.Δ. και των Μονών του Αγίου Όρους του Αθωνος γενικότερα.

Σύμφωνα με σωζόμενες επί λίθου επιγραφές, το παρεκκλήσιο της Παναγίας της Γοργοεπηκόου, το οποίο ευρίσκεται δυτικά του Καθολικού και δεξιά της εισόδου της Τράπεζας της Μ.Δ., ανηγέρθη το έτος 1723, το θαυματουργό Αγίασμα και η Φιάλη ανηγέρθησαν το 1765, το παρεκκλήσιο των Αγίων Ονουφρίου και Πέτρου του Αθωνίτου το 1818 και το παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου, Αρχιεπισκόπου Μύρων της Λυκίας, το οποίο ευρίσκεται στο Κοιμητήριο της Μονής, ανηγέρθη το έτος 1894.

ΝΔ του Πυλώνος της Μ.Δ. και πλησίον του Αρσανά ευρίσκεται μία κρήνη. Στην κυρία όψη αυτής έχει εντοιχισθή μαρμάρινο αρχιτεκτονικό μέλος των ελληνιστικών χρόνων, με λείψανα αναγλύφου διακόσμου και αρχαίας ελληνικής, μεγαλογράμματης επιγραφής. Επί της επιφανείας αυτού διατηρείται εγχάραιτη επιγραφή, με την χρονολογία:

«1906».

Πρόκειται προφανώς για το έτος ανεγέρσεως της κρήνης αυτής.

Οι επί λίθου σωζόμενες επιγραφές της Μ.Δ. καλύπτουν ένα χρονικό διάστημα δύο αιώνων. Από την φύση των οι επιγραφές αυτές έχουν μίαν αμεσότητα και ιδιαιτερότητα και λειτουργούν διαφορετικά από τα φιλολογικά κείμενα.

Οι επιγραφές αυτές στοχεύουν να παραδώσουν στην αιωνιότητα ωρισμένα γεγονότα, να αποθανατίσουν πράξεις και πρόσωπα, αλλά και να εκφράσουν ιδέες, πίστεις πεποιθήσεις, την προσμονή και την ελπίδα. Συχνά άπτονται θεμάτων, τα οποία αφορούν στην ζωή και στον θάνατο και εκφράζουν πεποιθήσεις, σχετικά με τις επέκεινα προσδοκίες των ανθρώπων.-

## ΕΛΕΝΗ ΒΡΑΝΟΠΟΥΛΟΥ-ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΚΑΛΛΙΓΑ

### Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΚΑΙ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΞΕΤΑΣΗΣ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΠΟΥ ΦΕΡΟΥΝ ΥΠΟΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΜΠΑΡΔΟΥ.

Η εργασία αυτή αφορά τις τέσσερις ενυπόγραφες εικόνες του Εμμανουήλ Λαμπάρδου που ανήκουν στη συλλογή του Μουσείου Μπενάκη. Πρόκειται για τις : “Αγ. Αικατερίνη” (αρ. 2985), “Οδηγήτρια” (αρ. 2987) και “Χριστός” (αρ. 2988), που φέρουν αυθεντική υπογραφή του ζωγράφου, και τη Γλυκοφιλούσα (αρ. 2984), η οποία φέρει τη μεταγενέστερη υπογραφή “Χείρ Εμμανουήλ Λαμπάρδου Κρητός 1609”.

Στόχος της εργασίας ήταν η μελέτη της τεχνικής και των υλικών κατασκευής των τεσσάρων έργων και η σύγκριση των ιδιαίτερων γνωρισμάτων του Εμμανουήλ Λαμπάρδου - όπως αυτά καταγράφονται στις τρεις εικόνες - με τα αντίστοιχα της Γλυκοφιλούσας.

Στα πλαίσια της εργασίας αυτής εφαρμόστηκαν ειδικές φωτογραφικές τεχνικές, έγινε ακτινογράφιση των έργων και λεπτομερής παρατήρηση της ζωγραφικής τους επιφάνειας μέσω στερεομικροσκοπίου. Για τον ακριβή προσδιορισμό της τεχνικής και των υλικών κατασκευής ελήφθησαν μικροδείγματα από χαρακτηριστικές περιοχές των εικόνων. Αυτά μελετήθηκαν ως προς τη στρωματογραφία και τις αναμίξεις των χρωστικών με τη βοήθεια μεταλλογραφικού μικροσκοπίου, ως προς το είδος των χρωστικών με ηλεκτρονική μικροανάλυση και ως προς το συνδετικό υλικό των χρωστικών με εκλεκτικό χρωματισμό. Αναγνώριση του είδους του ξύλου έγινε με τη σύγκριση λεπτών τομών.

Η κατασκευή και των τεσσάρων έργων, παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες ως προς : το είδος του ξύλου (κυπαρίσσι), το πάχος του, τις συνδέσεις και την κατεργασία των σανίδων και τη μορφή των τρέσων. Το ξύλο των εικόνων, σε δεύτερη χρήση, και η κάλυψη της πίσω όψης με λεπτό στρώμα προετοιμασίας, συνέβαλαν πιθανότατα στην άρτια κατάσταση διατήρησης των φορέων. Η ύπαρξη λεπτού υφάσματος, μεταξύ του ξύλινου φορέα και της προετοιμασίας πιστοποιήθηκε σε όλες τις περιπτώσεις εκτός από αυτήν της Οδηγήτριας. Και στα τέσσερα έργα ο φορέας καλύπτεται από ένα λεπτό, ομοιόμορφου πάχους, συμπαγές και σκληρό στρώμα προετοιμασίας που αποτελείται από γύψο και ζωϊκή κόλλα. Πάνω σε αυτό έχει χαραχθεί με λεπτομέρεια το σχέδιο. Χαρακτηριστική είναι η ποιότητα της τεχνικής του στυλβωτού χρυσού παρά την απουσία στρώματος αμπολιού.

Σε ότι αφορά τη ζωγραφική επιφάνεια παρατηρήθηκε ότι τα τέσσερα έργα παρουσιάζουν σημαντικές ομοιότητες στις περιοχές που εμφανίζουν όμοια απόχρωση και κοινή τεχνική, με

ελάχιστες εξαιρέσεις. Οι σάρκες, τα μαλλιά και ορισμένα ενδύματα πλάθονται με την καθιερωμένη τεχνική της τοποθέτησης επάλληλων, ολοένα φωτεινότερων χρωμάτων. Τα βυσινί και τα βαθυπράσινα ενδύματα καλύπτονται πάντα από ένα ημιδιαφανές στρώμα χρωστικής που καθορίζει την τελική τους απόχρωση. Τέλος οι ωχροπορτοκαλί χιτώνες και τα έπιπλα φωτίζονται με χρυσοκονδυλιές που τοποθετούνται πάνω σε αδιαβάθμητο τόνο προπλάσμού.

Αυτό που ξεχωρίζει ως ιδιαίτερο γνώρισμα της τεχνικής του ζωγράφου είναι η χρήση, στις σάρκες και τη σκίαση κάποιων ενδυμάτων, λεπτών πινελιών αραιού χρώματος σε πυκνή παράλληλη διάταξη. Το συνδετικό υλικό των χρωστικών είναι πρωτεϊνικής σύστασης. Οι ίδιες χρωστικές - ώχρες, κιννάβαρη, μίνιο, λάκκα (με βαφή ζωϊκής προέλευσης), πράσινη γή, αζουρίτης, ινδικό, λευκό του μολύβδου και μαύρο (που προέρχεται από την καύση οστών) - ανιχνεύθηκαν και στις τέσσερις εικόνες. Με τον σχετικά περιορισμένο αυτό αριθμό χρωστικών επιτυγχάνεται σημαντική ποικιλία διαφορετικών αποχρώσεων. Η ανάμιξη των χρωστικών είναι στερεότυπη για κάθε περιοχή, με ελάχιστες εξαιρέσεις.

Η στενή, ως προς τα τεχνικά γνωρίσματα, ομοιότητα των τεσσάρων εικόνων θα μπορούσε να οδηγήσει στην απόδοση της Γλυκοφιλούσας στον Εμμανουήλ Λαμπάρδο ή στο εργαστήριο του. Εν τούτοις, ο εντοπισμός ικανού αριθμού διακριτών τεχνικών γνωρισμάτων του ζωγράφου καθίσταται αρκετά δύσκολος εξαιτίας των πολύ όμοιων χαρακτηριστικών των εικόνων της περιόδου αυτής αλλά και της έλλειψης συγκριτικού υλικού σχετικού με την τεχνική των εικόνων του τέλους του 16ου και των αρχών του 17ου αιώνα.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ

ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΤΟΝ 13ον ΑΙΩΝΑ.  
ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ.

Στις τελευταίες δεκαετίες του 12ου αιώνα η Βυζαντινή αυτοκρατορία είχε φθάσει σε σημείο κρίσης που προετοίμαζε τα τραγικά γεγονότα του 1204. Για τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες στην Κωνσταντινούπολη και την άμεση περιοχή της μετά το 1204 δεν υπάρχουν πολλά συγκεκριμένα στοιχεία. Έχει υποστηριχθεί η άποψη ότι η Πρωτεύουσα έχασε το πρωταρχικό της ρόλο και οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες μετεφέρθησαν στην επαρχία, ξαναπαίρνει όμως τον ρόλο αυτό μετά το 1261.

Η εισήγηση συγκεντρώνεται κυρίως σε προβλήματα που αφορούν τον «χαρακτήρα» χειρογράφων τα οποία εικονογραφήθηκαν κατά την διάρκεια της Λατινοκρατίας στην επαρχία ή στην Πρωτεύουσα για να ανιχνευθούν πιθανές ξένες επιδράσεις στο βυζαντινό βιβλίο.

Μία μεγάλη ομάδα χειρογράφων (πάνω από 100), η «οικογένεια 2400», που έχει την αρχή της στο δεύτερο μισό του 12ου αιώνα εξακολουθεί να υπάρχει μέχρι και τα μέσα του 13ου. Τα χειρόγραφα αυτά έχουν χαρακτηριστεί ως επαρχιακά και ως κέντρα παραγωγής τους έχουν προταθεί η Κύπρος ή η Παλαιστίνη. Παρουσιάζονται τα τεχνολογικά χαρακτηριστικά τους και εξετάζεται το πρόβλημα της διάδοσής τους σε όλη σχεδόν την βυζαντινή επικράτεια. Τα χειρόγραφα αυτά μπορεί να θεωρηθούν ως εκφράσεις μανιρισμού που από τα τέλη του 12ου και μέχρι τα μέσα του 13ου αιώνα εμφανίστηκε με διάφορες μορφές σε πολλά έργα μνημειακής τέχνης. Μεταξύ των χειρογράφων της ομάδας υπάρχουν μερικά αριστουργήματα που προβληματίζουν όσους πιστεύουν στην απόλυτη ταξινόμηση των έργων τέχνης. Επιχειρείται μία ερμηνεία του φαινομένου της ευρείας διάδοσης των χειρογράφων αυτών και υποστηρίζεται η άποψη ότι αρχικό κέντρο παραγωγής των ήταν η Κωνσταντινούπολη.

Στη συνέχεια παρουσιάζονται χειρόγραφα που έγιναν στην Πρωτεύουσα κατά την Λατινική περίοδο, τα τελευταία πορίσματα της έρευνας, και υποδεικνύονται οι νεωτεριστικές τους τάσεις οι οποίες φανερώνονται και σε έργα μνημειακής τέχνης μεταξύ άλλων στον ελληνικό χώρο και τη Σερβία.

Τέλος το πρόβλημα των ξένων επιδράσεων συζητείται. Σε αντίθεση με έργα μνημειακής τέχνης και την εικόνα, το χειρόγραφο παραμένει συντηρητικό και εξακολουθεί να συμβάλει στη διαμόρφωση της τέχνης της Δύσης κυρίως της Ιταλικής. Δυτικές επιδράσεις θα εμφανισθούν στις αρχές του 14ου αιώνα.

MARY LEE COULSON

THE «BACINI» OF MERBAKA CHURCH: CULTURAL DIVERSITY IN THE  
13<sup>TH</sup> CENTURY PELOPONNESE

The church known as Merbaka, near Nauplia, in the Argolid, originally was embellished with fifty three ceramic bowls or «bacini», a number much greater than were immured in any other building in the Peloponnese. The remains of twenty-one of these ceramics are still in situ and provide a complex cultural framework for discussion of the monument.

The decorative function of such bacini has always been recognized, but their value as historical documents has only recently been realised. Comparison of the remaining Merbaka pottery with excavated material from Greek and Italian sites, as well as those in the Levant, has provided a secure late 13<sup>th</sup> Century date for the church. In addition, study of the Merbaka assemblage itself not only yields precious information about the local socio-economic conditions of the period, but also reveals the broader cross-Mediterranean context within which the church was constructed.

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΟΚΑΛΛΗ

## Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΛΑΓΟΝΙΑΣ

Ο "Άγιος Νικόλαος Άλαγονίας είναι τελείως άγνωστος στην έπιστήμη, παρά τις έργασίες στερεώσεως που έγιναν τό 1971 από την άριθόδια άρχαιολογική ύπηρεσία. Είναι μεγάλος ναός του τύπου των έλευθέρων σταυρών, αλλά παρουσιάζει μιά ιδιορρυθμία· στίς δυτικές άκμές των διασταυρώσεων των κεραίων υπάρχουν προσκεκολλημένοι πεσσοί που μέ ενισχυτικά τόξα συνδέονται άφ' ενός μεταξύ των, και άφ' έτέρου μέ τόν άνατολικό τοίχο των πλαγίων κεραίων." Έτσι, για την στήριξη του τρούλλου, όημιουργείται μιά μορφή κιβωρίου, μέ τρία ύμως και όχι τέσσερα τόξα.

Η τοιχοποιία του ναού είναι κοινή άργολιθοδομή, αλλά σε όρισμένα σημεία υπάρχει και ένα χαλαρό πλινθοπερίκλειστο σύστημα. Κεραμοπλαστικά κοσμήματα υπάρχουν στα τύμπανα των πλαγίων κεραίων, που περιβάλλουν τά δίλοβα μέ πλάγια τεταρτοκυκλικά περύγια παράθυρα, ενώ όριζόντιες όδοντωτές ταινίες και ένας πλίνθινος σταυρός σώζονται στο κυλινδρικό τύμπανο του τρούλλου. Μεταξύ των κεραμοπλαστικών υπάρχουν όμόρροπες γωνίες (OPUS SPICATUM), παράλληλες κατακόρυφες πλίνθοι, ένα έξάκτινο άστρο (∴), και σκυφία στα τεταρτοκυκλικά περύγια.

Στόν ναό άναγνωρίζονται τρεις οίκοδομικές φάσεις, από τις όποτες ή πρώτη άνάγεται σε βυζαντινούς χρόνους, ή δεύτερη πρέπει νά τοποθετηθή γύρω στό 1600, ενώ ή τρίτη άνήκει σε μετεπαναστατικούς χρόνους. Κατά την δεύτερη φάση άνακατασκευάστηκε ό τρούλλος που φαίνεται ότι είχε καταπέσει, και γι' αυτό έχει έξαιρετικά άσυνήθιστη μορφή. Δέν υπάρχει δηλαδή ήμισφαίριο, αλλά μιά πολύ χαμηλή άσπίδα (διάμετρος 1,60 - ύψος 0,40 μ.) που έπικάθεται σ' ένα χαμηλό και πεπλατυσμένο κόλουρο κώνο (ύψος 0,40, διάμετροι 1,60/2,90 μ.). Κατά την τρίτη οίκοδομική φάση κυρίως άνοίχτηκαν ή κλείστηκαν διάφορα άνοίγματα.

Ο ναός ύσως ήταν κάποτε κατάγραρος, αλλά σήμερα τοιχογραφίες διατηρούν-

ται μόνον στὸν τροῦλλο καὶ τὴν ἀνατολική κεραία. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ παρουσία τετραμόρφου καὶ τῶν ἀρχαγγέλων Ραφαήλ καὶ Οὐριήλ στὸν τροῦλλο, ὁ ἀταύτιστος διάκονος μὲ ἀνοιχτὸ εὐαγγέλιο πρὸ τοῦ στήθους βορείως τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ, καὶ τὰ κρυπτογραφήματα τῆς Ἁγίας Τραπεζῆς. Μεγαλύτερη σημασία ἔχει ἡ διάταξη τῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων, μὲ τὸν Ἀκάθιστο ὕμνο στὸν ἡμικύκλινο δόμο τῆς ἀνατολικῆς κεραίας (12 διαχωρα), καὶ τὸ παγκόσμιον ἐγκώμιον "Ἐπὶ σοὶ χαίρει πᾶσα ἡ κτίσις" στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ. Τὸ ἴδιο θέμα σὲ κόγχῃ Ἱεροῦ τὸ ξέρουμε μόνον ἀπὸ δύο ἄλλες περιπτώσεις στὸν ἴδιο γεωγραφικὸ χῶρο· τὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Μαρδανίου Μεσσηνίας (1635) καὶ τὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Γόλας Λακωνίας (1632), ποὺ καὶ τὰ δύο διακοσμήθηκαν ἀπὸ τὸν ζωγράφου Δημήτριο Καναβα ἀπὸ τὸ Ναύπλιο. Ἡ σύγκριση τῶν τοιχογραφικῶν τῶν τριῶν μνημείων δὲν φαίνεται νὰ ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἀλαγονίας εἶναι τοῦ ἴδιου ζωγράφου. Πιθανώτατα ὅμως εἶναι τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ ἡ μαθητῶν του.

Στὸν ναὸ ὑπῆρχε καὶ καλῆς τέχνης ἀχρῶσωτο ξυλόγλυπτο τέμπλο τοῦ 12<sup>οῦ</sup> πιθανώτατα αἰώνα, ποὺ τὸν Ἰούλιο τοῦ 1997 μεταφέρθηκε σὲ ἐργαστήριον τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ, γιὰ καθαρισμὸ καὶ συντήρησιν. Σ' αὐτὸ ὑπῆρχαν εἰκόνες τοῦ 12<sup>οῦ</sup> καὶ 13<sup>οῦ</sup> αἰώνα.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Β. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ

ΔΥΤΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΜΑΝΙΑΤΙΚΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ 13<sup>ου</sup> ΑΙΩΝΑ.

Εδώ και χρόνια, από το 1986, είχα επισημάνει πως λιγοστές δυτικές επιδράσεις διαπιστώνονται στα βυζαντινά μνημεία της Μάνης, και μάλιστα τα χρονολογούμενα από το β΄ μισό του 13ου αιώνα. Οι επιδράσεις είναι σποραδικές. Σε αυτές φαίνεται πως ανήκουν:

Η υπέρκομψη Παναγία με τη δαχτυλιδένια μέση στην τοιχογραφία της Γέννησης του Χριστού στο ναό των Αγίων Αναργύρων Κηπούλας (1265) και στην ίδια παράσταση το ποιμενικό σκυλί, που θυμίζει γοθικά τέρατα.

Στην Εις Άδου Κάθοδο του Αγίου Πέτρου της περιοχής Γλέζου του Διρού (β΄ μισό 13ου αι.), πίσω από το σώμα του Κυρίου κυματίζουν δύο ζεύγη κόκκινων ταινιών εμπνευσμένων από τα δυτικά *exultet*.

Στον Άγιο Θεόδωρο του Τσόπακα (τελευταίο τέταρτο του 13ου αι.) δυτική είναι η τριγωνική ασπίδα στρατιώτη της Προδοσίας, η βαθυκύανη μαντήλα που καλύπτει την κεφαλή και τους ώμους της Αγίας Κυριακής και οι κόρες των ματιών της Αγίας Αναστασίας που κολυμπούν στους βολβούς (*rolling eyes*).

Τα *rolling eyes*, τα επηρεασμένα από την τέχνη των σταυροφόρων βρίσκει κανείς και σε τοιχογραφίες των Αγίων Σεργίου και Βάκχου Κοίτας (1262-1285) και στην Αγία Κυριακή του Μαράθου (κοντά στα 1300). Σε φράγκικη πιθανώς επίδραση αποδόθηκε και η μονόχρωμη μαντήλα που καλύπτει, πάνω από το μαφόριο, το κεφάλι και τους ώμους της Παναγίας του Ευαγγελισμού στον Άγιο Δημήτριο Κέριας (γύρω στα 1300).

Σε δυτικές επιδράσεις αποδόθηκαν και άλλες λεπτομέρειες των τοιχογραφιών των Αγίων Σεργίου και Βάκχου, όπως οι γελοιογραφικές μορφές που εικονίζονται κροταφικά στο μαρτύριο του Αγίου Δημητρίου, η στρατιωτική στολή του Αγίου Νέστορα με τον ακόσμητο θώρακα και η οξύληκτη ασπίδα στη σκηνή της ευλόγησής του από τον Άγιο Δημήτριο.

Στον Άγιο Νικόλαο "στης Μαρούλαινας" του χωριού Καστάνια, σε δυτικές επιδράσεις οφείλονται η πλάκα που κρατεί ο μικρός Νικόλαος ως μαθητής, η απουσία των δαιμόνων από την απεικόνιση της θαλασσινής ιστορίας, η σημαϊούλα

του πλήθους στο θαύμα της κοπής του στοιχειωμένου δένδρου, η οξύληκτη ασπίδα του φρουρού.

Στο ναό των Ταξιαρχών (13ου αι.), μεταξύ Μεσσηνιακής Καστανίας και Σαϊδόνας, ο φωτοστέφανος ολόσωμου αρχαγγέλου είναι έξεργος, κοσμούμενος με έκτυπους ελικοειδείς βλαστούς. Ο φωτοστέφανος της Βλαχερνίτισσας στην Αγία Κυριακή Μαράθου έχει ζωγραφιστό τον ελικοειδή βλαστό. Οι διακοσμημένοι φωτοστέφανοι με ελικοειδείς βλαστούς αποτελούν μίμηση λεπτομέρειας εικόνων επηρεασμένων από την τέχνη των Σταυροφόρων. Και το αρχοντικό ζευγάρι σε στάση δέησης μπροστά στην Παναγία της αψίδας, στην Αγία Κυριακή Μαράθου (γύρω στα 1300) έχει αποδοθεί σε δυτική έμπνευση. Σε σταυροφορικά πρότυπα αποδόθηκε σε τοιχογραφία της Αγίας Παρασκευής κοντά στα σπήλαια Διρού (γύρω στα 1300) ο ποδήρης χιτώνας έφιππου Αγίου και οι κατάκοσμες περικνημίδες που μοιάζουν να κουμπώνουν.

Ρωμανικός είναι ο τύπος του μονοκέφαλου αετού με αραιά φτερά στην αψίδα του Αγίου Γεωργίου Καρύνιας (1281).

Οι Φράγγοι παρέδωσαν το κάστρο της Μαΐνης το 1262 στους Βυζαντινούς του Μυστρά και ο τόπος ελευθερώθηκε από την ξένη δεσποτεία. Ίσως γι' αυτό οι τοιχογραφίες των Αγίων Σεργίου και Βάκχου της Κοίτας (1262-1265) προδίδουν έξαρση του στρατιωτικού αξιώματος.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Γ. ΖΑΡΙΦΗΣ

ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ ΤΗΣ ΨΗΦΙΑΚΗΣ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ ΕΙΚΟΝΩΝ  
ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΚΑΙ ΓΡΑΦΙΚΗ ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Η ψηφιακή επεξεργασία εικόνων παρέχει πολλές δυνατότητες για τη μελέτη, την γραφική αποκατάσταση και την παρακολούθηση της εξέλιξης της φθοράς των Βυζαντινών τοιχογραφιών και υποβοηθεί τον μελετητή στην παρατήρηση δυσδιακριτών λεπτομερειών επεκτείνοντας την δυνατότητα της όρασης πέρα από τους φυσικούς περιορισμούς.

Η ψηφιοποίηση των εικόνων γίνεται είτε άμεσα με τη χρήση ψηφιακών φωτογραφικών μηχανών, είτε έμμεσα με την ηλεκτρονική σάρωση αρνητικών ή εκτυπωμένων φωτογραφιών. Η έμμεση ψηφιοποίηση έχει τον κίνδυνο αλλοίωσης των δεδομένων και απώλειας πληροφοριών.

Η πληροφορίες που περιέχονται σε μία ψηφιακή εικόνα εξαρτώνται από την ανάλυση, που αναφέρεται στη αντιστοιχία του αριθμού των ιχνοστοιχείων (pixels) με τη μικρότερη διακρινόμενη λεπτομέρεια της πραγματικής τοιχογραφίας και καθορίζει τις προδιαγραφές του μηχανογραφικού εξοπλισμού. Στην πράξη η επιθυμητή ανάλυση κυμαίνεται από 2048X2048 έως 4096X4096 ιχνοστοιχεία ανά πραγματικό τετραγωνικό μέτρο της τοιχογραφίας.

Οι μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή μαθηματικοί μετασχηματισμοί των ιχνοστοιχείων, που είτε αναφέρονται σε ολόκληρη την ψηφιακή εικόνα, είτε στη γεινιάζουσα περιοχή της κάθε λεπτομέρειας, βελτιώνουν σημαντικά την ευκρίνεια παρέχοντας καλύτερα αποτελέσματα από τον συνηθισμένο ψεκάσμο με νερό.

Ο μετασχηματισμός του ιστογράμματος αυξάνει την εντροπία της ψηφιακής εικόνας και τονίζει δυοδιάκριτες λεπτομέρειες. Ο μετασχηματισμός ψευδοχρωμάτων, ευρύτατα διαδεδομένος στην ιατρική και την αστρονομία, μπορεί να χρησιμοποιηθεί στη μελέτη των βυζαντινών τοιχογραφιών για τον τονισμό συγκεκριμένων και επιλεγόμενων κάθε φορά στοιχείων.

Οι πράξεις πινάκων επί των ιχνοστοιχείων χρησιμοποιούνται για τη βελτίωση λεπτομερειών σε σχέση με το άμεσο περιβάλλον τους. Στην κατηγορία αυτή εντάσσεται και η αυτόματη απαλοιφή μικρορρηγματώσεων και η συμπλήρωση κενών κατά τη γραφική αποκατάσταση των τοιχογραφιών.

Η μέσω Η/Υ γεωμετρική διόρθωση των παραμορφώσεων των ψηφιακών εικόνων διευκολύνει την αποτύπωση υπό κλίμακα διακοσμητικών θεμάτων και την σχεδιαστική απόδοση των τοιχογραφιών.

Η εξάρτηση των ψηφιακών εικόνων από κάποιο σύστημα συντεταγμένων, απόλυτο ή σχετικό, παρέχει την δυνατότητα συσχέτισης φωτογραφιών που έχουν ληφθεί από διαφορετικές θέσεις και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Η τεχνολογία για την αξιοποίηση των πληροφοριών των ψηφιακών εικόνων των κατασκοπευτικών δορυφόρων μπορεί να αποτελέσει την βάση ενός συστήματος αυτόματης διάγνωσης και καταγραφής νέων μικρορωγμών, απολεπίσεων, εξάπλωσης υγρασίας και αλάτων ή ανάπτυξης λειχινών στην επιφάνεια των βυζαντινών τοιχογραφιών.

Μία έγχρωμη ψηφιακή εικόνα μπορεί να αναλυθεί σε τρεις μονοχρωματικές εικόνες που αναφέρονται σε συγκεκριμένες περιοχές συχνότητας. Μπορεί όμως να συντεθεί και από τρεις ή περισσότερες μονοχρωματικές ψηφιακές εικόνες παρέχοντας μεγαλύτερο αριθμό πληροφοριών, υπό την προϋπόθεση ότι οι επιμέρους εικόνες αναφέρονται στο ίδιο σύστημα συντεταγμένων.

Ο μετασχηματισμός των πρωτευόντων συστατικών (principle components) σε χρωματικά συστατικά (colour components) οδηγεί σε σύνθεση που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματική χρωματική κλίμακα αλλά παρέχει την δυνατότητα τονισμού των διαφορετικών στοιχείων και λεπτομερειών.

Η “ποσοτική ανάλυση” των ιχνοστοιχείων μιάς ψηφιακής εικόνας βρίσκει κυρίως εφαρμογή στη καταγραφή της παθολογίας μιας τοιχογραφίας. Μπορεί επίσης να χρησιμοποιήσει στην προεργασία επιλογής και ταύτισης θραυσμάτων με την ομαδοποίηση εκείνων που υπάρχει πιθανότητα να προέρχονται από γειτνιάζουσες περιοχές της αρχικής τοιχογραφίας. Στον τομέα αυτόν μελετάται η δυνατότητα εφαρμογής συστήματος τεχνητής νοημοσύνης (expert system).

Μία γλώσσα προγραμματισμού έχει αναπτυχθεί τα τελευταία χρόνια για αυτοματοποιημένη επεξεργασία καθώς και για αριθμητικές και λογικές πράξεις επί των ψηφιακών εικόνων, που, παρά την απλότητά της, είναι εν μέρει εφαρμόσιμη λόγω των ιδιαιτεροτήτων της κάθε μιάς τοιχογραφίας.

Το μεγαλύτερο πρόβλημα στην αξιοποίηση των δυνατοτήτων επεξεργασίας ψηφιακών εικόνων για την μελέτη των βυζαντινών τοιχογραφιών δεν είναι ο μηχανογραφικός εξοπλισμός, που θα πρέπει να επιλεγεί με προσοχή και που παραμένει ακόμη ακριβός, αλλά κυρίως η προϋπόθεση γνώσης του υπο εξέταση αντικειμένου, εμπειρίας στη χρήση των υπολογιστών και πλήρους κατανόησης του θεωρητικού υποβάθρου των μαθηματικών μετασχηματισμών που χρησιμοποιούνται.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ Α. ΖΑΧΑΡΙΑΔΟΥ

## Η ΚΑΛΥΠΤΡΑ ΤΟΥ ΜΕΤΟΧΙΤΗ ΚΑΙ ΟΙ ΑΡΑΒΙΚΟΙ ΑΡΙΘΜΟΙ ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΧΩΡΑΣ

Με την ανακοίνωση θα προσπαθήσω να ερμηνεύσω δύο στοιχεία που απεικονίζονται στα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη.

1. Την καλύπτρα του Θεοδώρου Μετοχίτη στο ψηφιδωτό του νάρθηκα, στο οποίο απεικονίζεται ως κτήτωρ. Η καλύπτρα είναι Αιγυπτιακού συρμού, όπως φανερώνει η σύγκρισή της με απεικονίσεις της ενδυμασίας των Μεμελούκων.
2. Την χρονολογία 6811 ( σε αραβικούς αριθμούς ) , που αναγράφεται στο ψηφιδωτό του γάμου εν Κανα. Η χρονολογία σχετίζεται με την βιογραφία της Παλαιολογίνας, η οποία απεικονίζεται στη Δέηση του νάρθηκα.

Και τα δύο στοιχεία υποδηλώνουν την προτίμηση του Μετοχίτη για τον ισλαμικό κόσμο, η οποία συνδυάζεται με την αντιλατινική του ιδεολογική τοποθέτηση.

ΜΑΡΙΑ ΚΑΖΑΝΑΚΗ- ΛΑΠΠΑ

ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΒΡΕΦΟΚΡΑΤΟΥΣΑΣ  
ΚΑΙ ΔΕΟΜΕΝΩΝ ΑΓΙΩΝ ΣΕ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ

Σε ιδιωτική συλλογή της Αθήνας βρίσκεται σήμερα μια εικόνα με την παράσταση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας ολόσωμης, πλαισιωμένης από δύο αγίους που προσκλίνουν προς το μέρος της δεόμενοι (διαστάσεις: 0,59Χ0,60μ). Η εικόνα προέρχεται από τη Μονεμβασία και η κατάσταση διατήρησής της πριν τον καθαρισμό, τη στερέωση και την απομάκρυνση της επιζωγράφισης που κάλυπτε τη μορφή του δεξιού αγίου ήταν μέτρια. Η συντήρηση αποκάλυψε ένα έργο κρητικού εργαστηρίου του δεύτερου μισού του 16ου αι., ιδιαίτερα ενδιαφέρον για την εικονογραφία και την τέχνη του αλλά και για τις μεταβολές που υπέστη στην ιστορική του διαδρομή.

Στο μέσον της παράστασης η Παναγία ολόσωμη και μετωπική, σε αυστηρό τύπο της παλαιολογίας παράδοσης, κρατά μπροστά στο στήθος της το Χριστό, ο οποίος ευλογεί με τα δυο χέρια τον άγιο Γεώργιο, αριστερά, και τον άγιο Ρόκκο, τον προστάτη άγιο των θυμάτων της πανώλης της λατινικής εκκλησίας, δεξιά. Ο άγιος Γεώργιος παριστάνεται σε καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο με ενδύματα μάστουρα, υπόλευκο χιτώνα με κοσμημένη παρυφή και μανδύα κόκκινο κιννάβαρι που συγκρατείται με πολύτιμη πόρπη στο στέρνο, να προσκλίνει με πολλή χάρη την ωραία κεφαλή με τους πλούσιους καστανούς βοστρύχους. Στο δεξί χέρι κρατά σταυρό και προτείνει το αριστερό σε χειρονομία δέησης. Ο άγιος Ρόκκος απεικονίζεται σε τύπο της δυτικής εικονογραφίας, με ενδύματα προσκνητή, να ανασηκώνει ελαφρά τον ρόδινο χιτώνα για να δείξει στο μηρό του τις πληγές της ασθένειας από την οποία προσβλήθηκε και ο ίδιος και θεραπεύτηκε μετά από θαύμα. Στο ραβδί που κρατά στο αριστερό χέρι κρέμεται το καπέλλο του και μικρή λευκή σημαία, σύμβολο του προστάτη της πανώλης. Πρόκειται, όπως είναι φανερό, για μια σύνθεση στην οποία παρατίθενται αμιγείς τύποι της βυζαντινής και της δυτικής εικονογραφίας, τρόπος που χρησιμοποίησαν οι κρητικοί ζωγράφοι των εικόνων στην εισαγωγή δυτικών προτύπων στα έργα τους από τον 15ο αιώνα.

Η απεικόνιση του αγίου Ρόκκου συνδέεται με τη διάδοση που γνώρισε η λατρεία του αγίου, ως προστάτη της πανώλης, στην Κρήτη, ιδιαίτερα στα τέλη του 16ου και στο 17ο αι. Την εποχή αυτή δύο λατινικές εκκλησίες αφιερώθηκαν στον άγιο στις δύο μεγάλες πόλεις του Βασιλείου, στο Χάνδακα (1595) και στα Χανιά (1630). Η παράσταση του αγίου πλάι στην Βρεφοκρατούσα Παναγία επισημαίνεται επίσης σε μια σειρά ιταλοκρητικών εικόνων του Μουσείου της Ραβέννας που έχουν χρονολογηθεί στον 16ο-18ο αι., έργα ωστόσο μέτριας τέχνης με έντονα τονισμένο

τον δυτικό χαρακτήρα της σύνθεσης. Εδώ αντίθετα έχουμε το έργο ενός προικισμένου ζωγράφου που αποτυπώνει τις τρεις μορφές σε μια συμμετρική σύνθεση μνημειακού χαρακτήρα, εναρμονίζοντας τους ανοιχτούς τόνους των χρωμάτων και τονίζοντας την ομορφιά των προσώπων. Ο παραγγελιοδότης της εικόνας θα πρέπει να υποθέσουμε ότι ήταν ένας καλλιεργημένος αστός, κάτοικος πιθανώς του Χάνδακα, ο οποίος ίσως διασώθηκε από τη φοβερή νόσο και θέλησε να ευχαριστήσει το θείο με τον τρόπο αυτό.

Η εικόνα φαίνεται ότι μεταφέρθηκε από την Κρήτη, στη διάρκεια της τουρκικής κατάκτησης ή και μετά την πτώση του Χάνδακα, από κρητικούς πρόσφυγες στην Μονεμβασία. Αρκετά χρόνια αργότερα, πιθανότατα στο πρώτο μισό του 18ου αι., όταν οι πολιτιστικές συνθήκες που γέννησαν το έργο αυτό είχαν μεταβληθεί ριζικά, ο κάτοχός του, Πέτρος Καλλονάς, αγνοώντας ή μη αποδεχόμενος τον δυτικό άγιο, αναθέτει σε ένα ζωγράφο να καλύψει τη μορφή του με τη μορφή του ομώνυμού του αγίου Πέτρου και να γράψει στο πράσινο έδαφος τη μικρογράμματη επιγραφή: *Δέησης τοῦ Δουλου τοῦ Θεοῦ: Πέτρου Καλονά:-*. Ο ζωγράφος κάλυψε μάλλον αδέξια τη μορφή του νεαρού αγίου με μπλε χιτώνα και φαρδύ ανοιχτό καστανό μανδύα, κοσμημένους με μικρά κόκκινα άνθη, και έβαλε στο αριστερό χέρι του αγίου τα κλειδιά, το σύμβολο του κορυφαίου αποστόλου. Στο πρόσωπο το ξανθό αραιό γένη καλύφθηκε με μαύρη γενειάδα και η βοστρυχωτή κόμη έγινε σκουρόχρωμη. Η μεταμόρφωση δεν ήταν ιδιαίτερα επιτυχής. Ούτε τα ενδύματα ούτε τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά ανήκαν στο καθιερωμένο πρότυπο του Αγίου Πέτρου με το κοντό στρογγυλό γένη και τα άσπρα μαλλιά, που επαναλαμβάνεται επί αιώνες στην εικονογραφία, και θα πρέπει να αναρωτηθούμε αν μόνο το σύμβολο του αγίου, τα κλειδιά, ήταν αρκετό για την ταύτιση του. Κατά τον καθαρισμό της εικόνας η επιζωγράφιση, εκτός από την αφιερωτική επιγραφή, απομακρύνθηκε αποκαθιστώντας το έργο στην αρχική του μορφή.

ΤΟΥΛΑ Τ. ΚΑΛΑΝΤΖΟΠΟΥΛΟΥ

ΣΧΕΔΙΑ ΤΟΥ DURAND ΓΙΑ ΤΟΝ ΔΙΑΚΟΣΜΟ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΓΟΡΓΟΕΠΗΚΟΥ

Στη σεβαστή μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη

Ο δημιουργός των σχεδίων μας Paul Durand κρατούσε λεπτομερείς σημειώσεις σχετικά με τα θέματα που σχεδίαζε, από τις οποίες σώζονται μισοκατεστραμμένες εκείνες του ταξιδιού του 1842-43. Από αυτές επιβεβαιώνομε την πληροφορία του Mommsen για την ύπαρξη ναού στα βόρεια της τότε μητροπόλεως Παναγίας Γοργοεπηκόου (δεν διασώζεται το όνομα του ναού, 'Άγιος Νικόλαος κατά Mommsen).

Η Μητρόπολη ήταν διακοσμημένη με τοιχογραφίες. Το γεγονός γνωστό από την κατά μήκος τομή του Gailhabaud, σχέδιο που δημοσιεύει ο Ξυγγόπουλος στο Ευρετήριο.

Τα σωζόμενα σχέδια του Durand είναι 19 και παρουσιάζουν με λεπτομέρειες τις παραστάσεις του ναού της Παναγίας. Η εικονογράφηση πρέπει να καταστράφηκε στα χρόνια μετά την απεικόνιση του ναού από τον Gailhabaud πριν από το 1850.

## ΑΡΓΥΡΩ ΚΑΡΑΜΠΕΡΙΔΗ

### ΠΡΩΤΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΣΤΟΝ ΑΓΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟ ΔΟΛΙΑΝΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στη θέση Οπάγια Καλαμά του συνοικισμού Αγ. Γεωργίου Δολιανών, 35 χλμ. βόρεια των Ιωαννίνων ανασκάπτεται από το 1996 παλαιοχριστιανική βασιλική. Η ανασκαφή βρίσκεται σε εξέλιξη.

Η βασιλική είναι τρικλιτη με τριμερές εγκάρσιο κλίτος και νόρθηγα. Ο τύπος του ναού κυριαρχεί στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική της περιοχής και συναντάται στα περισσότερα γνωστά μνημεία της επαρχίας της Παλαιάς Ηπείρου ενώ είναι σπάνιος στην υπόλοιπη Βαλκανική.

Από το σημαντικότερο εύρημα της ανασκαφής, τα ψηφιδωτά δάπεδα του ναού, έχουν αποκαλυφθεί τμηματικά τα δάπεδα του κεντρικού και του βόρειου κλίτους ενώ τα ψηφιδωτά του νότιου κλίτους και του νόρθηγα δεν αποκαλύφθηκαν ακόμα για λόγους προστασίας τους.

Στο κεντρικό κλίτος ταινία με μαιάνδρους αγκυλωτών σταυρών ανάμεσα στους οποίους εικονίζονται κάνθαροι και ζώα, ορίζει τη βόρεια και τη νότια πλευρά του δαπέδου. Στην ανατολική πλευρά υπάρχει ταινία με πολύπλοκο γεωμετρικό θέμα που πιθανόν αποτελεί σχηματική απόδοση οικοδομήματος. Ταινία με σειρά επαναλαμβανόμενων θεμάτων διαιρεί το δάπεδο κατά μήκος, σε δύο μεγάλους πίνακες, οι οποίοι περικλείουν μικρά διάχωρα, 25X25 εκ, διατεταγμένα ανά 6 σε οριζόντιους στίχους και χωρισμένα μεταξύ τους με λεπτές ταινίες. Τα διάχωρα κοσμεί εντυπωσιακή ποικιλία θεμάτων, ανάμεσα στα οποία κυριαρχούν τα πτηνά ενώ εικονίζονται επίσης ποτήρια, ψάρια, καραβίδες, διάφοροι καρποί κ.α. Διάχωρα όπου εικονίζονται ίδια θέματα διατάσσονται σε διαγώνιες γραμμές.

Στο ψηφιδωτό του βόρειου κλίτους εικονίζονται έξι πίνακες διατεταγμένοι σε επάλληλες ζώνες. Οι δύο πρώτοι από ανατολικά σώζονται τμηματικά. Στον πρώτο έχει σωθεί η παράσταση δύο πτηνών σε λευκό βάθος και στον δεύτερο η μορφή ταύρου που δέχεται την επίθεση θηρίου. Οι υπόλοιποι πίνακες απεικονίζουν: α) καρποφόρο δέντρο γύρω από το οποίο πετούν πουλιά ενώ δίπλα στον κορμό του εικονίζονται δύο πρόβατα β) λιοντάρι που επιτίθεται σε ταύρο και ελάφι που τρέχει ενώ κάτω από τα πόδια του μικρό ζώο ετοιμάζεται να του ορμήσει γ) σπηνή κυνηγιού λιονταριού και λεοπάρδαλης και δ) κάνθαρος από τον οποίο εκφύεται άμπελος και φύλλα άκανθας που καταλαμβάνουν το βάθος της παράστασης.

Ανάμεσα στα ψηφιδωτά του βόρειου και του κεντρικού κλίτους διαπιστώνονται διαφορές τόσο στη τεχνική κατασκευής και την τεχνοτροπία όσο και στη γενικότερη αντίληψη για το χαρακτήρα και τη μορφή της διακόσμησης. Τα ψηφιδωτά του κεντρικού κλίτους είναι περισσότερο διακοσμητικά με έντονα φυσιοκρατικά στοιχεία ενώ στο βόρειο κλίτος τα χαρακτηρίζει σχηματοποίηση και εντονότερη αφηγηματική διάθεση. Οι διαφορές αυτές θα μπορούσαν να οδηγήσουν, με κάθε επιφύλαξη έως την

ολοκλήρωση της έρευνας και την πλήρη μελέτη των ευρημάτων, σε διαφορετική χρονολόγηση των ψηφιδωτών των δύο κλιτών. Η σχέση του ψηφιδωτού του κεντρικού κλίτους με αυτά της βασιλικής Β στη Νικόπολη και ο έντονος φυσιοκρατικός χαρακτήρας των παραστάσεων θα επέτρεπε την τοποθέτησή τους στα τέλη του 5ου αι. Αντίθετα η σχηματοποίηση στα ψηφιδωτά του βορειού κλίτους και η σύγκρισή τους κυρίως με τα ψηφιδωτά της βασιλικής Α στη Νικόπολη θα οδηγούσαν σε μια χρονολόγηση μετά τα μέσα του 6ου αι.

Τα ψηφιδωτά στον Άγ. Γεώργιο εντάσσονται στη καλλιτεχνική δραστηριότητα που αναπτύσσεται στην περιοχή με κέντρο τη Νικόπολη. Στενές σχέσεις με τα ψηφιδωτά της Νικόπολης διαπιστώνονται στην εικονογραφία και το θεματολόγιο με τον πλούσιο ανθρωπομορφικό και ζωομορφικό διάκοσμο, στην ελευθερία και την άνεση με την οποία αποδίδονται τα θέματα αλλά και στο γενικότερο χαρακτήρα των έργων καθώς και στην υψηλή ποιότητα που τα χαρακτηρίζει. Συγχρόνως, μέσω αυτών των ψηφιδωτών, επιβεβαιώνονται οι διαπιστωμένες καλλιτεχνικές σχέσεις της περιοχής με τις βορειότερες επαρχίες του Α. Ιλλυρικού και κυρίως τη Μακεδονία, αλλά και με την Ανατολή.

Ο εντοπισμός δύο ακόμα βασιλικών και ενός εκτεταμένου νεκροταφείου με κεραμοσκεπείς τάφους σε μικρή απόσταση από την ανασκαφή καθώς και τα θεμέλια οικοδομημάτων άγνωστης προς το παρόν μορφής και χρήσης και τα άφθονα επιφανειακά λείψανα επιτρέπουν την υπόθεση ότι στην περιοχή των πηγών του ποταμού Καλαμά υπήρχε ένα ευρύτερο οικιστικό σύνολο. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από τη σημαντική γεωπολιτική θέση του χώρου. Ωστόσο, δεν υπάρχουν ακόμα επαρκή στοιχεία για την ταύτιση της παλαιοχριστιανικής θέσης στην Οπάγια Καλαμά με κάποια από τις γνωστές από τις πηγές παλαιοχριστιανικές πόλεις της Ηπείρου.

## ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΑΤΣΙΩΤΗ

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΑ ΔΩΔΕΚΑΝΗΣΑ

Ο 13ος αι. υπήρξε για τα Δωδεκάνησα ανήσυχη και ταραγμένη περίοδος. Στο πρώτο μισό κυριαρχεί η δυναστεία των Γαβαλάδων ενώ στο δεύτερο μισό υπάγονται στους βυζαντινούς αυτοκράτορες που είχαν χαλαρή εξουσία. Η απουσία μαρτυριών όμως για τις τοπικές ιδιαιτερότητες, δημιουργούν ασαφή εικόνα για κάθε νησί. Η σημερινή αποσπασματική, ελάχιστα γνωστή όψη της τέχνης του 13ου αι. στα Δωδεκάνησα οφείλεται στην απουσία χρονολογημένων μνημείων με επιγραφή, πλην του Αγ. Γεωργίου Βάρδα στη Ρόδο (1289/90). Στην περίοδο αυτή χρονολογούνται τοιχογραφημένα στρώματα 40 περίπου εκκλησιών στα οποία πλειοψηφούν αυτά που τοποθετούνται στο δεύτερο μισό του αιώνα. Θα αναφερθούμε στα σημαντικότερα, με εξαίρεση την Τράπεζα της Μονής Θεολόγου Πάτμου, ήδη δημοσιευμένη και χωρίς ομοιότητες με άλλες τοιχογραφίες του 13ου αι. στο χώρο που εξετάζουμε. Γύρω στο 1200 θα χρονολογούσαμε το β' στρώμα των εξαιρετικών τοιχογραφιών που αποκαλύφθηκαν πρόσφατα στον Αγ. Κήρυκο στο Βαθύ Καλύμνου, ενώ στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα σειρά μνημείων που παρά τις διαφορές έχουν ως κοινό στοιχείο τις ψηλόλιγγες μορφές με τα υστεροκομνηνεία χαρακτηριστικά: Αγ. Βαρθάρα στους Σανιάνους Τήλου, Αγ. Ιωάννης Θεολόγος στη Λέρο και τα πρώτα στρώματα στο παλαιοχριστιανικό βαπτιστήριο της Κω, στον Ταξιάρχη στον Εμπολα Καλύμνου και στην Παναγία στο Μονάγρι Κω.

Το εντυπωσιακό κεφάλι αρχαγγέλου στον Αγ. Νικήτα στο Αμαλί Χάλκης είναι έργο ικανού ζωγράφου της δεύτερης τριακονταετίας του αιώνα που χαρίζει στις μορφές του ευγένεια, ηρεμία και κάποια αίσθηση του μνημειακού. Περισσότερο επίτηδη είναι η απόδοση στο δεύτερο, εν μέρει αποτοιχισμένο, στρώμα της Κυρά-Χωστής στο Βαθύ Καλύμνου. Οι ήμερες, ευγενικές μορφές έχουν στρογγυλά, πλατιά, πρόσωπα, με γραμμικά καστανέρυθρα χαρακτηριστικά και λιτή πτυχολογία. Στα μέσα του αιώνα στον Άγιο Ιωάννη στην Τσαγκριά Σύμης η γραμμή κυριαρχεί στις ευγενικές φυσιογνωμίες και το στοχαστικό, λίγο αφηρημένο ύφος, παραπέμπει σε τέχνη προηγούμενων εποχών. Στον Άγιο Νικόλαο Μεσσαριάς Τήλου η μορφή του αγίου Γεωργίου καλοσχεδιασμένη, αποδίδεται συνοπτικά, με γρήγορες, λεπτές πινελιές. Η στεγνή χωρίς όγκο φυσιογνωμία αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα της λεγόμενης γραμμικής ή εκφραστικής τεχνοτροπίας, που κυριαρχεί το 13ο αιώνα.

Στη Ρόδο, επίκεντρο των γεγονότων, που περιλαμβάνει το κύριο αστικό κέντρο της περιοχής, ελάχιστα δείγματα ζωγραφικής του 13ου αι. έχουν διασωθεί. Πριν από το 1250 στη Μονή του Ταξιάρχη στο Θάρι και στον Αγ. Φανούριο στη Μεσαιωνική πόλη εντοπίζεται ζωγραφική υψηλής ποιοτικής στάθμης. Στο Θάρι, από τα σημαντικότερα μνημεία που εξετάζουμε, το τρίτο στρώμα συνδέθηκε με το καλλιτεχνικό περιβάλλον της αυτοκρατορίας της Νίκαιας και του τοποτηρητή της στη Ρόδο Λέοντα Γαβαλά. Ίσως να απετέλεσε την κορωνίδα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας των Γαβαλάδων, που πιθανότατα περιέλαβε και τον Αγ. Φανούριο. Η δημοσίευση των τοιχογραφιών του Θάρι και του Αγ. Νικολάου στα Κυριακασέλλα Κρήτης, εξίσου σημαντικού μνημείου, που συνδέεται με τη δραστηριότητα του αυτοκράτορα Ιωάννη Βατάτζη σε γειτονικό φρούριο το 1230-1236, θα αποτελέσει ουσιαστικό βήμα για την κατανόηση της τέχνης της Νίκαιας. Το πρώτο στρώμα του Αγ. Φανουρίου στο ιερό, αν και πολύ μαυρισμένο και εν μέρει σφυροκοπημένο, εντυπωσιάζει και αποδεικνύει το υψηλό επίπεδο της τέχνης στη Ρόδο του πρώτου μισού του 13ου αι. Παρατηρώντας τους αγγέλους της Ανάληψης με τα λεπτά, ευγενικά χαρακτηριστικά (σε συνάρτηση με την ίδια παράσταση στο Θάρι) θα λέγαμε ότι οι συγγενείς είναι άμεσες. Στο Θεολόγο στο Παραδείσι, αν και οι επιζωγραφήσεις εμποδίζουν την αξιολόγηση, θεωρούμε ότι το επίπεδο είναι υψηλό.

Προς το τέλος του αιώνα τα σπαράγματα από τον Αρχάγγελο Μιχαήλ (Ντεμερλί) στη Μειωνική πόλη, η ζωγραφική στον Αγ. Γεώργιο Βάρδα του 1289/90 και στο ασκηταριό του Αγ. Νικήτα στη Δαματριά κινούνται ποιοτικά στο μέσο όρο του υπόλοιπου ελλαδικού χώρου. Θα επισημόνουμε λοιπόν το άριστο αποτέλεσμα στη Ρόδο, όπως άλλωστε και στα υπόλοιπα νησιά.

Είναι πρόωρες οι γενικεύσεις για τη φυσιογνωμία του 13ου αι. στα Δωδεκάνησα εντούτοις όμως είναι αναγκαίες κάποιες παρατηρήσεις: Η υστεροκομνήνεα κοινή, με χαρακτήρα τοπικό και επαρχιακό, συχνό φαινόμενο στο πρώτο μισό του αιώνα, φαίνεται να υποχωρεί στη διάρκεια του δεύτερου με σπάνιες αναλαμπές. Παραμένουν σποραδικά κάποιες ψιλόλιγνες μορφές και η σκληρή, γραμμική πτυχολογία, απαλλαγμένη από πολλές επιτηδεύσεις. Την εντύπωση της διάσπασης και της ποικιλίας των εκφραστικών μέσων επιτείνουν οι αντιθέσεις σε σύνολα όπως της Αγ. Τριάδας στα Σπιτάκια Τήλου, του Αγ. Λουκά στα Απελλα Καρπάθου και του Ταξιάρχη στην Κάλυμνο (α' φάση β' στρώματος). Η ποικιλία εκφραστικών τρόπων στον Ταξιάρχη, όπως η ρωμαλέα σωματικότητα του Προδρόμου, το κάλλος του αρχαγγέλου Μιχαήλ, το αίσθημα δραματικότητας στην Παναγία της Σταύρωσης εντυπωσιάζουν και συνδέουν το μνημείο με καλλιτεχνικά κέντρα της εποχής. Η ανομοιογένεια αυτή αντιστοιχεί σε διαφορετικά πρότυπα και στάδια εξέλιξης, συγχρόνως όμως επιβεβαιώνει το πολυδιάστατο της καλλιτεχνικής έκφρασης του 13ου αι., όταν η τέχνη χωρίς ενιαία εξελικτική γραμμή, δίνει το στίγμα ρευστής και μεταβατικής εποχής.

Στο β' μισό του 13ου αι. διαπιστώνουμε ακόμα ότι η παράδοση είναι βαθιά ριζωμένη γιατί δεν υπάρχει πλέον η συνεχής και άμεση επαφή με τα καλλιτεχνικά κέντρα. Παραδείγματα αντικλασικού επαρχιακού ρεύματος, αποτελούν ο Αγ. Παντελεήμονας, η Αγ. Άννα Καλλιότισσα και τα δύο στο Βαθύ και το α' στρώμα της Παναγίας στο Αργος, όλα στην Κάλυμνο (τέλος 13ου αι.). Διαφορετική τάση παρατηρείται στη Δέηση της αφίδας του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου στο Βαθύ Καλύμνου. Ο Παντοκράτορας εμφανίζεται απροσδόκητα με κόκκινα μαλλιά και σύμμετρα χαρακτηριστικά που θυμίζουν ρωμανικές επιδράσεις. Με εξαίρεση την εκκλησία αυτή, τα δυτικά στοιχεία στα μνημεία του 13ου αι. στα Δωδεκάνησα είναι πολύ περιορισμένα. Γύρω στο 1300 στον Αγ. Παύλο στα Λειβάδια Τήλου, τον Αγ. Μάμα στις Μεντετές, τον Αγ. Γεώργιο στον Λευκό και τα δύο στην Κάρπαθο, η γραμμικότητα στο πλάσιμο έχει υποχωρήσει, οι μορφές είναι στιβαρές με ευρείς ώμους, ενώ παρά την κάποια ξηρότητα στην απόδοση των χαρακτηριστικών, οι ζωγράφοι κυριαρχούν στα εκφραστικά τους μέσα, δίνοντας μας ψυχογραφικά πορτραίτα, σύμφωνα με τις νέες τάσεις της παλαιολόγιας ζωγραφικής που φορτίζει τις μορφές με συναισθηματικό περιεχόμενο.

Η τέχνη των νησιών του Ν.Α. Αιγαίου το 13ο αιώνα μέχρι το 1300 έχει κοινά γνωρίσματα με περιοχές, όπως η Μάνη, η Κρήτη. Παρά τις συνταρακτικές πολιτικές εξελίξεις και το ότι τα νησιά είχαν πολλές φορές διαφορετικούς κυριάρχους, η ζωγραφική διέγραψε πορεία φαινομενικά ανεπηρέαστη από την πολιτική διάσπαση και τις συνεχείς μεταβολές. Θα φαινόταν φυσικό η τοπική αριστοκρατία, οι εκκλησιαστικές αρχές και οι καλλιτέχνες, να προσπαθήσουν να αφήσουν την προσωπική τους σφραγίδα στα καλλιτεχνικά δρώμενα, όμως η φυσιογνωμία της τέχνης της εποχής δεν το επιβεβαιώνει. Η αναπαρξία πλέον των ισχυρών αυθεντών (άρα και των πλούσιων δωρητών) σε συνδυασμό με την παρουσία τιμαριούχων που δεν είχαν παρά την αίσθηση της αβεβαιότητας, του προσωρινού και της ανασφάλειας, αποτυπώνεται με ενάργεια στις τοιχογραφίες ταπεινών εκκλησιαστικών κτισμάτων. Ο παραδοσιακός προσανατολισμός προς τη βυζαντινή αυτοκρατορία και σε ό,τι συνεπάγεται, εκφράζεται στην τέχνη ως επανάληψη παλαιότερων προτύπων χωρίς διάθεση ανανέωσης, πράγμα που θα συνεχιστεί στα επόμενα χρόνια με ελάχιστες παραχωρήσεις στις αισθητικές προτιμήσεις του ξενόφερτου στοιχείου.

ΧΑΡΗΣ ΜΙΧ. ΚΟΥΤΕΛΑΚΗΣ

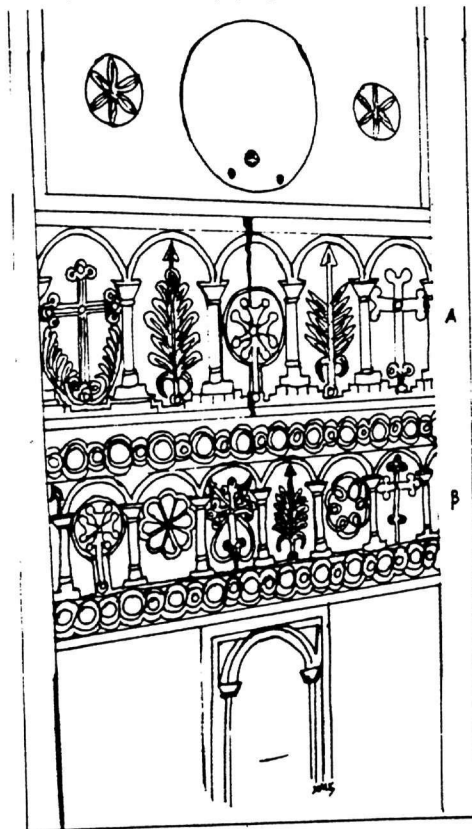
### Η ΜΑΡΜΑΡΙΝΗ ΕΠΕΝΔΥΣΗ ΤΗΣ ΒΡΥΣΗΣ ΣΤΑ ΚΟΥΜΕΪΚΑ ΣΑΜΟΥ

Η επένδυση της βρύσης του χωριού με τη μορφή που σώζεται σήμερα θα πρέπει να έγινε γύρω στα τέλη του 1882, χρονιά που παρέχεται από τη χαρακτή επιγραφή της μαρμαρόπλακας στην ανώτερη ζώνη. Η όλη κατασκευή δείχνει επιμελημένη και είναι φανερό ότι έχει ληφθεί φροντίδα από τον τεχνίτη να υπάρξει συμμετρία των επιμέρους τμημάτων που την απαρτίζουν.

Χωρίζεται σε τρεις οριζόντιες ζώνες, από τις οποίες θα με απασχολήσει η μεσαία με τον γλυκτό διάκοσμο. Πρόκειται για δύο πλάκες (Α, Β) των οποίων οι διαστάσεις στη σημερινή τους μορφή είναι οι ακόλουθες:

A: 1,52x0,59 m και φάρδος πλασίου 0,04 m

B: 1,51x0,58 m και φάρδος πλασίου 0,025 m



Με την πρώτη ματιά είναι φανερό ότι έχουν αποκοπεί στην αριστερή τους πλευρά για να προσαρμοστούν στο πλαίσιο της βρύσης. Στην κάτω πλάκα (B) το διακοσμητικό των συνεχόμενων δακτυλίων ολοκληρώνεται στη δεξιά πλευρά και είναι διακριτό, παρά την επικάλυψή του από το φαρδύ μεταγενέστερο πλαίσιο. Και οι δύο πλάκες (A,B) μολονότι έχουν κοινό θεματολόγιο και ποιότητα εργασίας, διαφέρουν σημαντικά ως προς το πλήθος και τη μορφή των διακοσμητικών και το ύψος ανάπτυξής τους. Αυτό καταδεικνύει ότι δεν αποτελούσαν μια συνεχόμενη ζώνη (άλλωστε δε θα ήταν συμβατή με τις διαστάσεις τους).

Η γενική εντύπωση που παρέχουν, δικαιολογεί την πρότασή μου ότι ίσως προέρχονται από σαρκοφάγο (μία;) ή ψευδοσαρκοφάγο (μία;), ενώ τα επιμέρους θέματα (ο μονός κίονας στις τοξοστοιχίες, τα σαρκώδη φύλλα που κλασιώνουν το σταυρό, το κομβίο, ο φυλλοφόρος σταυρός με τον χιαστί βλαστό, το λογχοειδές φυτό με τις κυρτώσεις των κατώτερων φύλλων του, οι σταυροί λπτανείας) σε σύγκριση με τα γλυπτά γνωστών μνημείων (Αγ. Γρηγόριος Θηβών, Αγ. Τριάδα του Κριεζώτη στα Ψαχνά Ευβοίας, μουσείον Σμύρνης, Φρυγίας, Σεβάστειας, Αφίων Καραχισάρ, αλλά και με σαρκοφάγους), χρονολογούν τις πλάκες στο τέλος του 10ου αι. με αρχές του 11<sup>ου</sup>. Οι όποιες διαφοροποιήσεις των θεμάτων από τα αντίστοιχα του Ελλαδικού χώρου και η χαλαρότητα στο σχέδιο και την εκτέλεση, πιστεύω ότι οφείλονται στην ύπαρξη τοπικού εργαστηρίου ή ενός εργαστηρίου που δραστηριοποιείται την περίοδο εκείνη στη Μ.Ασία, απέναντι από τη Σάμο. Η παράδοση ότι προέρχονται από τη θέση Παλαιοχώρι που βρίσκεται 200μ. μακριά από τα Κουμείκα, όπου και η τοποθεσία Μοναστήρι με ερείπια της ίδιας εποχής (10ος -11<sup>ος</sup> αι.), η άφιξη στην περιοχή του οσίου Παύλου του Λατρινού στα 935, που πιστοποιείται και με το τοπωνύμιο «του Παύλου» (οι κάτοικοι το συνδέουν, λανθασμένα κατά τη γνώμη μου, με τον απόστολο Παύλο) και την έκταση που κατείχε κάποιο μετόχι μοναστηριού του Λάτμου (Μίλητος), κάνουν πιθανή την αποδοχή της πρότασης να προέρχονται από ψευδοσαρκοφάγους των ιδρυτών ενός (;) μοναστηριού της περιοχής, «τῶν τῆν Σάμον οἰκούντων μοναχῶν οἱ ὀνομαστίτατοι, Νικόδημος αὐτοῖς ὄνομα καί Κοσμάς». [βλ. A.M.Schneider, Ath.Mitt. 54 (1929) 103].

Επομένως η Σάμος μας παρέχει ένα από τα ελάχιστα δείγματα γλυπτών του 10ου αι. που γνωρίζουμε.

ΠΕΤΡΟΣ ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΣ

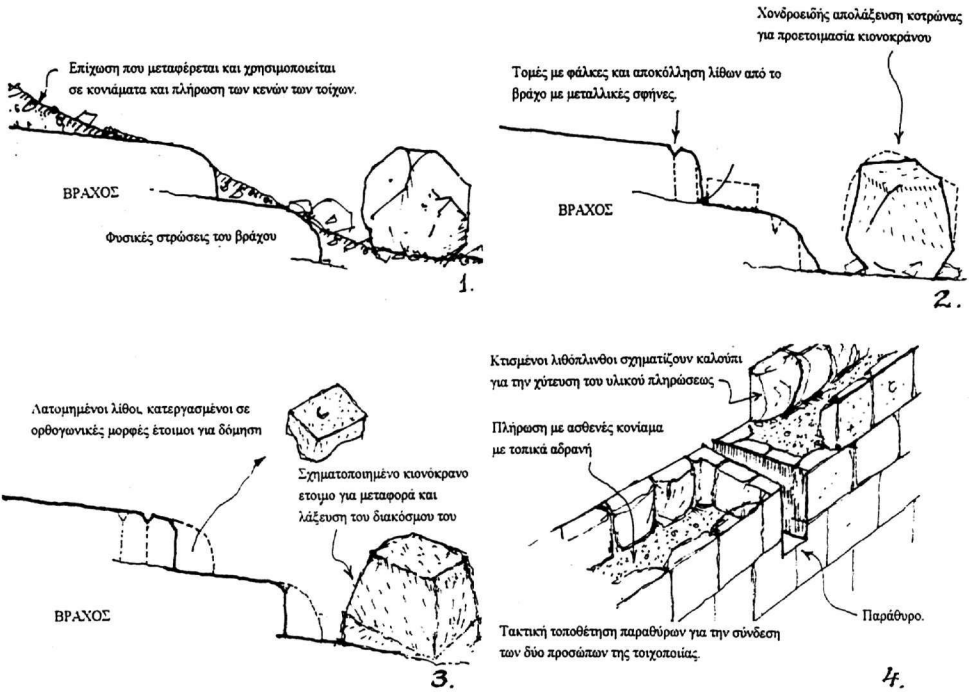
ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΗ ΤΩΝ ΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΕΙΩΝ ΤΕΙΧΩΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΣΙΝΑ.

Τα ιουστινιάνεια τείχη της μονής Σινά κατασκευάστηκαν στα μέσα του 6ου αιώνα από συνεργεία προερχόμενα από την κοντινή πόλη της Άιλα (σημερινό Εϊλάτ), τόπο καταγωγής και του αρχιτέκτονα του Καθολικού Στεφάνου. Τα αυτοκρατορικά αυτά έργα ανήκουν στην Συρο-Παλαιστινιακή σφαίρα, όπου διατηρούνται ανάλογες μεγαλιθικές λαξευτές κατασκευές της ίδιας περιόδου. Για την ανοικοδόμηση των τειχών χρησιμοποιήθηκαν τοπικά υλικά και κυρίως ο ερυθρωπός γρανιτόλιθος, είτε ως προϊόν λατομείου σε τετραγωνισμένη ή άλλη γεωμετρική μορφή, είτε ως περισυλλογή αργών λίθων ή θραύση μεγαλύτερων. Το μόνο υλικό εισαγωγής ήταν ο ασβέστης για την κατασκευή των υδραυλικών κονιαμάτων.

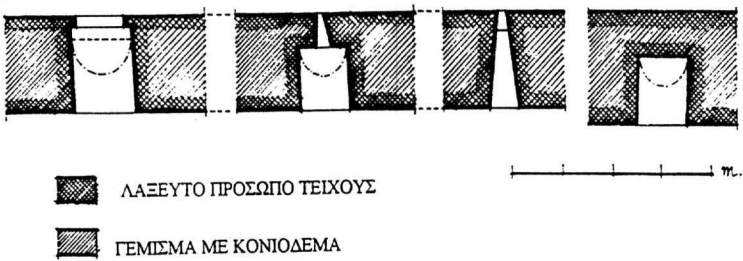
Η λατόμηση του γρανίτη γινόταν στην βόρεια όχθη της κοιλάδος της Μονής (wadi ed Deir) όπου διτηρείται μέχρι σήμερα το μεγαλύτερο τμήμα του αρχαίου λατομείου. Αυτό εκτεινόταν και στη περιοχή που καταλαμβάνει σήμερα η Μονή, αλλά και προς νότον και δυτικά όπου γίνονταν επιλεκτικός τεμαχισμός μεγάλων ογκολίθων για την ετοιμασία ειδικής μορφής αρχιτεκτονικών μελών.

Η θέση της Μονής στο μέσον της κοιλάδος έχει ως αποτέλεσμα μέρος των τειχών να εδράζεται απ' ευθείας στο βράχο, και το υπόλοιπο στην επιχωσμένη κοίτη του χειμάρου. Η δυσμενής αυτή διάταξη υπαγορεύτηκε από την προϋπαρξη του ιερού προσκυνήματος της Βάτου που περικλείσθηκε από το "Κάστρο" και αντιμετώπιστηκε με την κατασκευή πιό διευρυμένου θεμελίου με παχύτερο τείχος στα χαμηλότερα τμήματά του και ελαφρά λεπτότερο τείχος στο βράχο. Το πάχος των τειχών κυμαίνεται από 1,80 - 2,20 μ. και παρουσιάζει ενισχύσεις στις γωνίες και άλλες θέσεις κατά μήκος των πλευρών. Είναι κατασκευασμένα κατά τη ρωμαϊκή συνήθεια με κτίσιμο των εξωτερικών μετώπων από λαξευτούς λίθους, μάλλον χωρίς τη βοήθεια ικρίωματος, όπως προκύπτει και από την παντελή απουσία σκαλότρυπων. Το υλικό πλήρωσεως ήταν κατασκευασμένο με βάση το χώμα, ενισχυμένο με άργιλο και ίσως και λίγο ασβέστη, χρησιμοποιώντας και προϊόντα του λατομείου (άμμος-λατύπη). Τα δύο εξωτερικά πρόσωπα της τοιχοποιίας συνδέονται σε τακτά διαστήματα με διατονες κατασκευές, όπως παράθυρα, θύρες, τοξοθυρίδες κτλ. Οι δόμοι έχουν στο μεγαλύτερο μέρος τους σταθερό ύψος 60 εκ. Τα παράθυρα είναι διατεταγμένα σε 2-3 σειρές καθ' ύψος.

Ο περίπατος περιλαμβάνει διάδρομο από ατελές μωσαϊκό δάπεδο με μικρούς αργούς γρανιτόλιθους σε πλούσιο ασβεστοκονίαμα και οι βαθμίδες που παραλαμβάνουν τη κλίση του τείχους είναι από συμπαγείς λίθους. Στο εξωτερικό μέτωπο υψώνεται στηθαίο με ύψος δύο δόμων και επίστεψη επάλξεις.



Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΛΑΤΟΜΕΥΣΕΩΣ ΚΑΙ ΔΟΜΗΣΕΩΣ ΤΟΥ ΤΕΙΧΟΥΣ ΜΕ ΓΡΑΝΙΤΟΛΙΘΟΥΣ



ΚΑΤΟΨΕΙΣ ΤΜΗΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΕΙΟΥ ΤΕΙΧΟΥΣ ΜΕ ΠΑΡΑΘΥΡΑ ΚΑΙ ΘΥΡΕΣ ΠΟΥ ΣΥΝΔΕΟΥΝ ΤΑ ΔΥΟ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΗΣ ΤΟΙΧΟΠΟΙΑΣ

## ΑΣΠΑΣΙΑ ΛΟΥΒΗ-ΚΙΖΗ

### ΔΥΤΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΟΥΣ ΤΡΟΠΟΥΣ ΔΟΜΗΣΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΝΑΩΝ.

Έχει καταδειχθεί ότι η εξέλιξη της μοναστηριακής αρχιτεκτονικής στη Δύση, από τον 9ο αιώνα ήδη, καθοδηγείται συστηματικά (St. Gall), με αποτέλεσμα τα μοναστηριακά συγκροτήματα να οικοδομούνται στους επόμενους αιώνες με γνώμονα την οικονομική αυτάρκεια και αυτοτελή οργάνωσή τους. Οι αρχιτεκτονικές συνθέσεις ολοκληρώνονται με σαφήνεια, όχι μόνον ως προς το σχέδιο του ναού, αλλά και ως προς την πλαισίωσή του με πολύ σημαντικά κτίσματα (Cluny II, III), τόσο γιά τη διαβίωση των μοναχών (αυλές, τράπεζες, κοιτώνες, κελλάρια, νοσοκομεία, σχολεία κ.λ.π.), όσο και την οικονομία της μονής (βιοτεχνικά και παραγωγικά εργαστήρια, περιβόλια, στάβλοι κ.λ.π.). Η εμφάνιση, μάλιστα, του αυστηρού τάγματος του Cîteau (αρχές 12ου αιώνα) επιβάλλει τυποποιημένη αρχιτεκτονική, απολύτως υποταγμένη στους κανόνες διαβίωσης των Κιστερκιανών καλογήρων.

Θα πρέπει, στον τόπο μας, να λάβουμε πολύ σοβαρά υπόψη την παλιότερη ιστορία της δυτικής μοναστηριακής αρχιτεκτονικής, για να μπορέσουμε να αξιολογήσουμε το πλήθος των πληροφοριών που εμπεριέχεται στα ερείπια της Στυμφαλίας, της Ανδραβίδας, ή της Ίσοβας. Η ποιότητα της κατασκευής που καταδεικνύεται από τα εναπομείναντα στοιχεία, αλλά και η καλή γλυπτική (Αγία Παρασκευή στη Χαλκίδα, Στυμφαλία), καταδεικνύουν ότι τα μοναστικά τάγματα έγιναν ο κύριος φορέας της μεταφοράς της δυτικής αρχιτεκτονικής στους κατακτημένους βυζαντινούς τόπους, φέρνοντας μαζί τα υψηλών προδιαγραφών οικοδομικά συνεργεία τους. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τα συνεργεία αυτά πολύ γρήγορα ενσωμάτωσαν το τοπικό εργατοτεχνικό δυναμικό, για να κατασκευάσει, κυρίως, τις τοιχοποιίες.

Βασική αρχή της ρωμανικής και γοθτικής ναοδομίας είναι τα συμφυή με το οικοδομικό υλικό κοσμήματα. Οι παραστάδες των θυρών, π.χ., δεν απαρτίζονται από διακοσμημένους με γλυπτική εργασία μονόλιθους, αλλά διαμορφώνονται από τις απολήξεις των δόμων του τοίχου, που φέρουν το κόσμημα. Το γεγονός αυτό επιτρέπει την επέκταση του κοσμήματος και στο τόξο του ανοίγματος, ανεξαρτήτως της μορφής του (οξυκόρυφης ή ημικυκλικής).

Αυτός ο τρόπος δόμησης υιοθετείται και παραμένει και μετά την αποχώρηση των φράγκων από την Πελοπόννησο. Συναντιέται κυρίως στα θυρώματα, στα γείσα των στεγών και στους κιονόσους των τρούλλων. Στο Μέρμπακα (13ος αι.), το δυτικότροπο χτίσιμο συνδυάζεται με μέλη δυτικής μορφολογίας: ανατολικά παράθυρα, γενέσεις τόξων πλευρικών θυρών, γείσα διακοσμημένα με βεργία. Ωστόσο, ο ίδιος δυτικός

τρόπος κατασκευής είναι εμφανής και σε καθαρής βυζαντινής μορφής μέλη, όπως οι λοβοί των παραθύρων και τα ημικυκλικά θυραία τόξα του ναού, που είναι επάλληλα και συμφυή με τους λαξευτούς δόμους. Η ίδια αρχή έχει εφαρμοστεί στο κατά τα άλλα καθαρής βυζαντινής μορφής καθολικό της Αγίας Μονής Αρείας: οι λαξευτοί λοβοί των ανατολικών παραθύρων, τα τόξα των πλευρικών θυρών και οι ημικυλινδρικοί κιονίσκοι του τρούλλου, είναι μέλη συμφυή με την τοιχοποιία. Ομοιοι τρόποι διαμόρφωσης των ανοιγμάτων παρατηρούνται και σε άλλους αργολικούς ναούς. Ανάλογες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν για τη Βλαχέρνα της Ηλείας, αναιρώντας την περί δύο οικοδομικών φάσεων διατυπωμένη άποψη. Τη συνύπαρξη δυτικού και βυζαντινού τρόπου δόμησης, άλλωστε, κατέδειξε με σαφήνεια η δημοσίευση του ναού της Γλάτσας.

Τρόποι δυτικής οικοδομικής, λοιπόν, επιβιώνουν όχι μόνον στους γνωστούς ναούς με δυτικά μορφολογικά στοιχεία, αλλά και σε καθαρής βυζαντινής μορφής μνημεία. Φαίνεται πως αφομοιώθηκαν από τα τοπικά συνεργεία, που με σχετική ευκολία, πλέον, διαμορφώνουν λεπτομέρειες και τελειώματα με μαστορική λιθοξοϊκή. Έτσι, ο τρόπος κατασκευής των τελειωμάτων, κυρίως στα ανοίγματα, στοιχειοθετεί ένα *terminus ante quem* για τη χρονολόγηση των μνημείων, που τοποθετείται στις αρχές του 13ου αιώνα.

## ΣΤΑΥΡΟΣ ΝΙΚΟΛ. ΜΑΔΕΡΑΚΗΣ

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ

Από τις εξήντα τέσσερεις εκκλησίες της Κρήτης, που ξέρω και των οποίων οι τοιχογραφίες μπορούν να χρονολογηθούν πριν το 1300, οι σαράντα πέντε ιστορήθηκαν στον 13ον αι. Αν και σήμερα υπάρχει η τάση, γενικεύοντας, και των εξήντα τεσσάρων εκκλησιών οι τοιχογραφίες να χρονολογούνται στον 13ον αι. με λίγες εξαιρέσεις, είναι δύσκολο να δεχθούμε κάτι τέτοιο. Εκτός τα μνημεία, που ξέρω, ασφαλώς θα υπάρχουν και άλλα άγνωστα. Τα περισσότερα από αυτά τα μνημεία παρουσιάζουν τοιχογραφίες, που εκτελέστηκαν από δύο μέχρι πέντε αγιογράφους. Από τα μνημεία του 13ου αι. τέσσερα είναι χρονολογημένα με επιγραφές: ο Άγιος Ιωάννης στον Στύλο Αποκορώνου (1271-1280. Η επιγραφή δεν σώζεται σήμερα. Στην εκκλησία έχουν αποκαλυφθεί και τοιχογραφίες παλαιολόγειες των πρώτων ετών του 14ου.), ο Άγιος Γεώργιος στο Κούνενι (Βάθη) Κισάμου (1284), ο Άγιος Γεώργιος στη Σκλαβοπούλα Σελίνου (1290/1, το έργο του ζωγράφου Νικολάου, στο ανατολικό μισό της εκκλησίας. Δύο ακόμη ζωγράφοι εργάζονται στην εκκλησία, από τους οποίους ο ένας παλαιότερος από το 1290 και άλλος του κύκλου του Θεοδώρου Δανιήλ Βενέρη.) και ο Άγιος Ιωάννης στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδας (1290). Κατά την ανασκαφή της ερειπωμένης εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου στα Μπενουδιανά (Κάντανος) αποκαλύφθηκε επιγραφή με χρονολογία κατά πληροφορίες (Ανδριανάκης) 1290/1 ίσως. Η χρονολογία είναι πιθανή, επειδή οι τοιχογραφίες της εκκλησίας είναι το τρίτο γνωστό ασφαλώς από τα πέντε του Θεοδώρου Δανιήλ Βενέρη (Ο αγιογράφος αναφέρεται από τον ανηψιό του Μιχαήλ Βενέρη ως πρώτος αγιογράφος της εκκλησίας του Χριστού στα Μεσιλά Κυδωνίας στα 1303. Αυτή είναι η μόνη ασφαλής μαρτυρία για τον ζωγράφο. Το έγγραφο με χρονολογία 1316, που χρησιμοποιεί ο Μ. ΣΑΤΤΑΡΑΝ και θεωρεί ότι αναφέρεται στον Θεόδωρο Δανιήλ Βενέρη, δεν έχει καμιά σχέση με τον ζωγράφο. Μόνον ο Μιχαήλ εργάζεται στα 1317, ενώ ο θείος του πρέπει να είχε αποθάνει πριν το 1303, χρονολογία πριν από την οποία χρονολογούνται τα πέντε γνωστά σήμερα έργα του Θεοδώρου Δανιήλ Βενέρη) Αυτά είναι τα μόνο χρονολογικά στοιχεία, που γνωρίζουμε για τον 13ον αι. Η χρονολογία της Αγίας Άννας στο Αμάρι, όπως σημείωσα ήδη σύντομα (Πεπραγ. Ε' Διεθ. Κρητολ. Συνεδρίου, τ. Β, Ηράκλειο 1986, σ. 290), είναι ασφαλώς 1195 και όχι 1225. Από αυτά και όσα ακόμη γνωρίζω μόνον για την τέχνη του β' μισού του αιώνα μπορούμε να είμαστε βέβαιοι. Στο ίδιο συμπέρασμα οδηγούν και τα ιστορικά γεγονότα του 13ου αι. Το πρώτο μισό του αιώνα συνταράσσεται από τις προσπάθειες των Ενετών απόικων να εγκατασταθούν στο Νησί (1211, 1222, 1233, 1252) και των εντοπίων να τους εμποδίσουν και την προσπάθεια του λατινικού κλήρου να οικειοποιηθεί τις εκκλησίες των Ορθοδόξων και να επιβληθεί στον ελληνικό κλήρο, προσπάθεια, που ακολούθησε τους ίδιους κανόνες με αυτήν να επιβληθούν οι λατίνιοι ιερείς στις άλλες περιοχές του Βυζαντινού Κόσμου (Α. Μηλιατάκη. Ιστορία του Βασιλείου της Νικαίας και του Δεσποτάτου της Ηπείρου, επανεκ. Αθήνα 1995, σ. 112 κ.ε., ιδίως σ. 114 και 118.). Ασφαλώς και το β' μισό του 13ου αι. είναι ταραγμένο και οι δυτικές επαρχίες φαίνεται ότι δεν υποτάχθηκαν πριν το 1345 παρά τη Συνθήκη της Σαρακινουπόλεως (Σαρακίνα Σελίνου; ) του 1283 και του Καλλέργη στα 1299, όμως το δεύτερο μισό του αιώνα φαίνεται λιγότερο ταραγμένο, πράγμα, που επέτρεψε τη νικαλιτεχνική δραστηριότητα μετά το 1260 περίπου. Ότι υπάρχουν μνημεία, που ιστορήθηκαν στο πρώτο μισό του αιώνα είναι πιθανό, δεν υπάρχουν όμως στοιχεία γι' αυτό και είναι νομίζω λάθος οι τοιχογραφίες της Παναγίας στα Μυριοκέφαλα, του Αγίου Νικολάου στα Κυριακασέλλια, του Χριστού-Αγίου Γεωργίου στον Κουρνά, του Χριστού στα Πλεμενιανά και δύο τριών άλλων μνημείων να χρονολογούνται μετά το 1200.

Είναι σύνθηες, όταν μιλούμε για τα μνημεία του 13ου αι., αλλά και του 14ου, να τα χαρακτηρίζουμε γενικά και αόριστα συντηρητικά και επαρχιακά, όπως και είναι μερικά, και να θεωρούμε ότι η παλαιολόγεια τέχνη κάνει την εμφάνισή της αρκετά καθυστερημένα, πράγμα, που ισχύει μόνον, αν στήριζονται οι απόψεις σε λίγα μνημεία. Ασφαλώς οι ζωγράφοι του 13ου αι. είναι προσκολλημένοι στις παλαιότερες παραδόσεις, του 12ου αι. κυρίως, γνωρίζουν όμως ήδη από το τέλος του αιώνα τα προοδευτικότερα ρεύματα της τέχνης της εποχής των, αν και συνειδητά δεν τήν εισάγουν στο έργο των. Στο β΄ μισό του 13ου, όταν είμαστε καλύτερα πληροφορημένοι και ο αριθμός των μνημείων αυξάνει, όσο κι αν σώζονται αποσπασματικά, τα μνημεία δείχνουν πέντε καλλιτεχνικές τάσεις: οι εκκλησίες του Αγίου Γεωργίου στο Κούνεσι και τη Σκλαβοπούλα, με τις οποίες συνδέεται και ο Άγιος Ιωάννης στον Άγιο Βασίλειο, μας γνωρίζουν ένα ύφος γραμμικό, καλλιγραφικό και επίπεδο και αρκετά μονόχρωμο. Το ύφος αυτό αποτελεί συντηρητική ερμηνεία του ύφους του ζωγράφου του ανατολικού μισού της εκκλησίας του Χριστού στα Πλεμενιανά (πριν το 1200, ίσως πολύ παλαιότερο). Το ύφος αυτό ο ζωγράφος Νικόλαος, ίσως και ο ανώνυμος του Κούνεσι, γνωρίζει απευθείας από τις τοιχογραφίες του Χριστού στα Πλεμενιανά, ίσως όμως γνωρίζει και μέσω του αγιογράφου της Παναγίας στο Ροδοβάνι Σελίνου, ζωγράφου διαφορετικού από αυτόν, στον οποίο ανήκουν οι σωζόμενες σήμερα στην εκκλησία τοιχογραφίες. Του ζωγράφου αυτού σώθηκαν σπαράγματα τοιχογραφιών στο Ιστορικό Μουσείο Ηρακλείου σήμερα. Την δεύτερη τάση αντιπροσωπεύουν πάνω από είκοσι μνημεία σήμερα, η τέχνη των οποίων ανήκει σε μια "κοινή", που ξέφυγε από ολόκληρη την Κρήτη. Η παρουσία του αγίου Φραγκίσκου στην Κερά της Κριτσάς και σ' έναν εικονογραφικό τύπο, που διαδίδεται μετά το 1270 και το έργο του Θεόδωρου Δανιήλ Βενέρη τοποθετούν την ομάδα αυτήν στα τριάντα τελευταία χρόνια του 13ου αι. Η τέχνη των μνημείων αυτών χαρακτηρίζεται από μνημειακές, γεμάτες και ανάγλυφες μορφές με δυνατή προσωπικότητα, που αναδίδεται από πρόσωπα, που διατηρούν τα προσωπογραφικά των χαρακτηριστικά και φωτίζονται από ψυχική αυτάρκεια, βαθειά ανθρωπιστική έκφραση και γαλήνια εσωστρέφεια, αν και δεν λείπουν οι σχηματοποιήσεις. Τα πρόσωπα πλάθονται με φαινοκαστανές ή πράσινες σκιές και ώχρα και δεν λείπουν τα γραμμικά φώτα. Η χρωματική κλίμακα είναι περιορισμένη: κόκκινα, ώχρες, μπλε και λευκά. Οι ζωγράφοι γνωρίζουν ασφαλώς τα προοδευτικά ρεύματα της σύγχρονης των τέχνης, παραμένουν όμως συνειδητά προσηλωμένοι στο παλαιότερο ύφος. Φέρνει επίσης η τέχνη των ζωγράφων αυτών στον νου κυπριακά έργα και γνωρίζουν ασφαλώς τη λεγόμενη σταυροφορική τέχνη, της οποίας στοιχεία εισάγει στην τέχνη του ο ένας από τους τρεις αγιογράφους του Αγίου Νικολάου στην Αργυρούπολη Ρεθύμνης. Άλλα μνημεία της ομάδας αυτής, εκτός του Άγιου Νικολάου, είναι ο Άγιος Γεώργιος στον Κρούστα, η Παναγία στη Βουλισμένη, ο Άγιος Γεώργιος ο Καβουσιώτης και η Κερά της Κριτσάς (κεντρικό κλίτος) στο Μεραμπέλλο, ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στο Καρύδι Αποκορώνου, η Αγία Ειρήνη στη Σούγια Σελίνου, τα πέντε μνημεία, που ιστόρησεν ο Θεόδωρος Δανιήλ Βενέρης. Στις εκκλησίες του Αγίου Νικολάου στην Αργυρούπολη, του Αγίου Γεωργίου του Καβουσιώτη στην Κριτσά, στο κλίτος της Αγίας Άννας στο νεκροταφείο της Νεάπολης Λασιθίου δίπλα στους αγιογράφους του 13ου, που εργάζονται στις εκκλησίες, και σε συνεργασία με αυτούς εργάζονται αγιογράφοι, που έχουν υιοθετήσει τα πιο εξελιγμένα ρεύματα της παλαιολόγειας τέχνης. Ο ζωγράφος μάλιστα του 13ου αι. του Αγίου Γεωργίου εισάγει παλαιολόγιες μορφές δίπλα στις μη παλαιολόγιες. Η τέχνη αυτών των μνημείων μας δείχνει, νομίζω, ότι στο τέλος του 13ου αι. η παλαιολόγεια τέχνη έχει εισαχθεί στην Κρήτη και χωρίς τα παραπάνω μνημεία δεν εξηγούνται οι τοιχογραφίες της Παναγίας στα Πλατάνια Αμαρίου, του Αγίου Γεωργίου στο Καπίστρι Ιεραπέτρας, τέλος του 13ου, και της Αγίας Μαρίας στους Μεσελέρους, γύρω στα 1300. Ο αγιογράφος του Αγίου Κηρύκου στη Λισσό Σελίνου (χάρμα 1306) εγκαινιάζει τα δυτικότερα μνημεία, ενώ οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στις Έλενες και τον Μέρωνα και του Αγίου Γεωργίου στο Βαθυακό Αμαρίου δείχνουν ένα έντονα επαρχιακό ύφος του 13ου αιώνα. -

Σ. Η.

ΧΡΥΣΑ Α. ΜΑΛΤΕΖΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ. ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 13<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ

Στήν εισήγησή μου θά επιχειρήσω νά θέσω όρισμένα ζητήματα, έντάσσοντάς τα σέ μία ευρύτερη προβληματική πού έλπίζω νά βοηθήσει στήν καλύτερη κατανόηση τών ιστορικών διεργασιών και διαδικασιών, οί όποιες είναι συνυφασμένες μέ τήν έκφραση τών καλλιτεχνικών φαινομένων στόν λατινοκρατούμενο έλληνικό χώρο κατά τήν πρώιμη εποχή τής ξένης κυριαρχίας.

Ό έρευνητής, πού έχει ως πεδίο παρατήρησης τόν ιστορικό καμβά πάνω στόν όποϊον ύφάνθηκε ή κοινωνική πραγματικότητα τής λατινοκρατούμενης έλληνικης ανατολής, δέν άργεί νά έλθει άντιμέτωπος μέ τρία μείζονα προβλήματα, άποφασιστικά τών βαθμιαίων άλλαγών πού σημειώθηκαν στό κοινωνικό σώμα κατά τόν 13ο αιώνα. Τό πρώτο άπ' αυτά τά προβλήματα άφορā τή συμπεριφορά τών Έλλήνων πού βρέθηκαν κάτω άπό τόν έλεγχο τών Δυτικών, και ιδιαίτερα τή στάση τών άρχόντων άπέναντι στους ξένους παράγοντες. Τό δεύτερο έχει σχέση μέ τά πληθυσμιακά δεδομένα τής λατινικής παρουσίας στόν έλληνικό χώρο. Τό τρίτο, τέλος, κεντρικό πρόβλημα αναφέρεται στό θρησκευτικό σύνορο πού χώριζε τούς κατακτημένους πληθυσμούς άπό τούς κατακτητές. Η διερεύνηση τών ζητημάτων αυτών μπορεί, πιστεύω, νά οδηγήσει σέ στέρεες έρμηνευτικές κλειδες πού επιτρέπουν όχι μόνο νά συλλάβομε τούς μετασχηματισμούς και τίς ανακατατάξεις πού επήλθαν, άλλοτε μέ βραδείς κι άλλοτε μέ ταχύτερους ρυθμούς, στό κοινωνικό σύστημα, αλλά και νά αντιληφθοῦμε, συγχρόνως, μέ μεγαλύτερη σαφήνεια τήν καλλιτεχνική φυσιογνωμία κάθε περιοχής.

## ΣΤΑΥΡΟΣ Β. ΜΑΜΑΛΟΥΚΟΣ

### Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΟΛΥΚΑΡΠΟΥ ΣΤΗΝ ΤΑΝΑΓΡΑ ΒΟΙΩΤΙΑΣ

Ο ναός του Αγίου Πολυκάρπου, στην περιοχή του χωριού Τανάγρα της Βοιωτίας, παρέμενε εντελώς άγνωστος στην επιστήμη, ως τον πρόσφατο εντοπισμό του από την Χ.Κοιλιάκου, επιμελήτρια της 1<sup>ης</sup> ΕΒΑ, όταν το 1994 οι κάτοικοι της Τανάγρας άρχισαν εργασίες καθαρισμού των ερειπίων με σκοπό την επισκευή του. Μετά από εκπόνηση σχετικής μελέτης αποκαταστάσεως, η οποία έδωσε την ευκαιρία για αναλυτική μελέτη του, έγιναν τελικά στο μνημείο εργασίες συντηρήσεως και αποκαταστάσεως, μεταξύ των ετών 1996 και 1998.

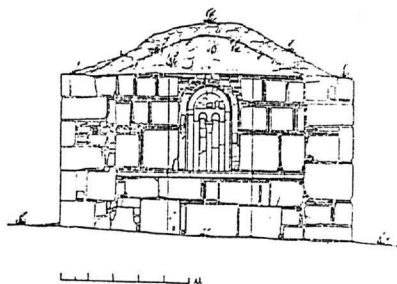
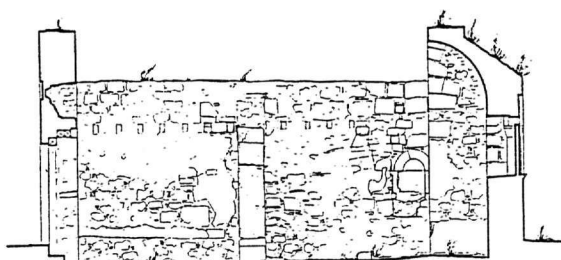
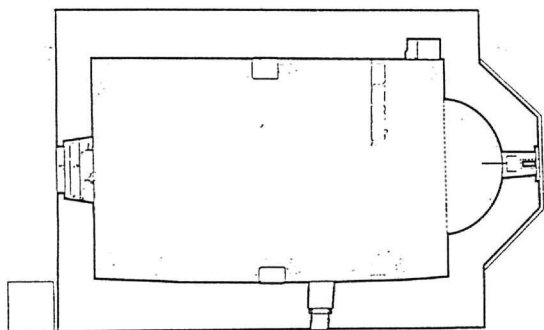
Ο ναός του Αγίου Πολυκάρπου στη σημερινή του μορφή είναι ένα ξυλόστεγο, μονόχωρο δρομικό κτίριο με εξωτερικές διαστάσεις 8.35 X 5.80 μ. χωρίς την τρίπλευρη κόγχη του ιερού. Είναι ωστόσο σαφές ότι στην αρχικά το μνημείο καλυπτόταν με ημικυλινδρικό θόλο με ένα ενισχυτικό σφενδόνιο στο μέσον του μήκους του. Τα ποδαρικά του σφενδονίου και οι γενέσεις του ημικυλινδρικού θόλου στους μακρούς τοίχους διατηρούνται ακόμη. Η είσοδος στο εσωτερικό του ναού γίνεται από τα δυτικά μέσω μιας θύρας, διαμορφωμένης σε μεταγενέστερη εποχή στη θέση της αρχικής. Ο φωτισμός του γινόταν αρχικά πιθανότατα μόνο από το δίλοβο παράθυρο της κόγχης του ιερού. Σε άλλη οικοδομική φάση φαίνεται ότι διαμορφώθηκε στο νότιο τείχος ένα ακόμη μικρό τοξωτό παράθυρο.

Απλές και αδιάρθρωτες είναι οι όψεις του ναού, εκτός από την ανατολική. Στην αρχική οικοδομική του φάση ανήκουν σχεδόν ολόκληρη η ανατολική όψη με την κόγχη του ιερού, το μεγαλύτερο μέρος της βόρειας και της νότιας καθώς και τα κατώτατα τμήματα και εν μέρει οι γωνίες της δυτικής όψεως. Αυτές είναι κατασκευασμένες από προσεγμένη τοιχοποιία με τη χρήση μεγάλων σχετικά αρχαίων μελών σε δεύτερη χρήση και πλινθίων. Στην ανατολική όψη του ναού δεσπόζει η τρίπλευρη κόγχη του ιερού, κατασκευασμένη με το πλινθοπερίκλειστο σύστημα δομής με μονές σειρές πλίνθων ανάμεσα στους λιθοπλίνθους. Πώρινος κοσμήτης με ελαφρά κοίλο κυμμάτιο διαρθρώνει την κόγχη στη στάθμη της ποδιάς του παραθύρου της. Ο πρώτος αμέσως επάνω από τον κοσμήτη δόμος έχει ιδιαίτερα μεγάλο ύψος. Το παράθυρο της κόγχης είναι δίλοβο του σύνθετου τύπου. Οι λοβοί χωρίζονται με ένα πώρινο ορθογωνικής διατομής πεσσίσκο. Τα τόξα τους είναι λαξευμένα σε ολόσωμο ανώφλι. Το τύμπανο που διαμορφώνεται ψηλότερα έφερε πιθανώς διάκοσμο από πλίνθους που δε σώζεται πιά. Το ορθογωνικής διατομής πλαίσιο του παραθύρου, είναι κατασκευασμένο από λαξευτό πωρόλιθο. Το πλαίσιο περιβάλλεται από ταινία δισσέψιλλον. Ιδιαίτερα αξίζει να σημειωθεί η λάξευση μέρους της εσωτερικής ταινίας που περιβάλλει το πλαίσιο στα ίδια τα πώρινα στοιχεία του αντί της χρήσεων πλίνθων, καθώς και η ενναλαγή των κεραμεικών δισσέψιλον με πώρινα. Κανένα λείψανο γείσου δε σώζεται στην κόγχη.

Σημαντικά λείψανα του αρχικού τέμπλου του ναού εντοπίστηκαν κατά την ανασκαφή. Αυτό είχε τη μορφή λεπτού τοίχου με ένα αξονικό άνοιγμα. Τις παραστάδες του ανοίγματος σχημάτιζαν δύο συνήθους μορφής πύρινα στηρίγματα (κάτω πεσσίσκοι και επάνω οκταγωνικοί κιονίσκοι) τα οποία έφεραν λοξότμητο επιστύλιο.

Ο αρχικός ναός μπορεί με μεγάλη πιθανότητα να χρονολογηθεί με βάση τα σωζόμενα μορφολογικά του στοιχεία, δηλαδή την τοιχοποιία του και κυρίως το παράθυρο της κόγχης του ιερού, στο 13ο αιώνα. Εργασίες, η έκταση των οποίων δεν είναι ακριβώς γνωστή, φαίνεται ότι έγιναν στους τοίχους και, ενδεχομένως, και στην κάλυψη του ναού στην όψιμη τουρκοκρατία, στο 18ο, ίσως, αιώνα. Πιθανότατα στη φάση αυτή ανήκουν το παράθυρο του νότιου τοίχου και λείψανα τοιχογραφικού διακόσμου. Εκτεταμένες εργασίες, οι οποίες φαίνεται ότι δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ, στο ήδη ερειπωμένο τότε μνημείο έγιναν, σύμφωνα με επγραφή, το 1895.

Ο ναός του Αγίου Πολυκάρπου της Τανάγρας αποτελεί αναμφίβολα ιδιαίτερος αξιόλογο βυζαντινό μνημείο της ευρύτερης περιοχής της Βοιωτίας. Ο εντοπισμός και η εξέτασή του προσθέτουν ένα ακόμη σημαντικό παράδειγμα της ναοδομικής δραστηριότητας του 13ου αιώνα, το οποίο πρέπει να συνδεθεί με την ομάδα των ναών των κοντινών περιοχών Ωρωπού - Συκαμίνου και της κεντρικής και νότιας Εύβοιας.



## ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΜΗΤΣΑΝΗ

### Η ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΙΣ ΚΥΚΛΑΔΕΣ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 13ο ΑΙΩΝΑ

Τα νησιά των Κυκλάδων την εποχή που θα μας απασχολήσει τελούσαν κάτω από Βενετική κυριαρχία. Οι Βενετοί έμποροι που είχαν αρκετά νωρίτερα καταφέρει να διεισδύσουν στο Αιγαίο τώρα μετά την κατάληψη της Κωνσταντινούπολης το 1204 αποκτούν και κτήσεις. Πρωταγωνιστής των επιχειρήσεων είναι ο Marco Sanudo ο οποίος καταλαμβάνει τα περισσότερα νησιά και ιδρύει το Δουκάτο του Αρχιπελάγους με έδρα τη Νάξο, ενώ άλλοι βενετοί ευγενείς κατέχουν τα υπόλοιπα νησιά.

Οι Κυκλάδες κατά τον 13ο αιώνα παρουσιάζουν μια ενδιαφέρουσα καλλιτεχνική παραγωγή. Δύο παρατηρήσεις σε σχέση με την τοπική και χρονική κατανομή των μνημείων αξίζει να διατυπωθούν. Είναι εντυπωσιακός ο αριθμός των ναών που διακοσμούνται στη Νάξο κατά τον 13ο αιώνα, σε σύγκριση μάλιστα με τα ελάχιστα μνημεία των υπολοίπων Κυκλάδων, όπως επίσης εντυπωσιακή είναι η αύξηση των τοιχογραφημένων συνόλων κατά το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα τόσο στην ίδια τη Νάξο, όσο και η παρουσία τοιχογραφημένων μνημείων για πρώτη φορά στα άλλα νησιά. Είναι χαρακτηριστικό ότι από τα 180 περίπου στρώματα ζωγραφικής που διατηρούνται στη Νάξο πάνω από τα μισά αποδίδονται στον 13ο αιώνα, και από αυτά επτά είναι χρονολογημένα με επιγραφικές μαρτυρίες στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα. Στις υπόλοιπες Κυκλάδες σώζεται από ένα ( Άνδρος, Σέριφος, Σαντορίνη, Κύθνος, Φολέγανδρος ), ή το πολύ δύο με τρία τοιχογραφικά σύνολα ( Κέα, Πάρος, Σίκινος ) τα περισσότερα σε κακή και αποσπασματική κατάσταση διατήρησης.

Εκείνο που διαφαίνεται με την πρώτη προσέγγιση των τοιχογραφημένων έργων είναι η ποικιλία των τεχνοτροπιών αλλά και η ανισότητα πολλές φορές στην ποιότητα, γεγονός που προσφέρει τη δυνατότητα διάκρισης τοπικών εργαστηρίων ή και ζωγράφων σε διαφορετικά μνημεία. Από τις σωζόμενες κτητορικές επιγραφές πληροφορούμεθα επίσης ότι οι χορηγοί των τοιχογραφικών αυτών συνόλων είναι όλοι Έλληνες, κοσμικοί ή κληρικοί, οι οποίοι μνημονεύονται πολλές φορές με τις οικογένειές τους.

Γενικότερα η ζωγραφική του 13ου αιώνα στις Κυκλάδες παρουσιάζει ένα χαρακτήρα επαρχιακό, συντηρητικό, με κύριο χαρακτηριστικό την απλοποιημένη, σχηματική και κυρίως γραμμική απόδοση των μορφών. Όχι σπάνια διαπιστώνει όμως κανείς την ύπαρξη έργων που ακολουθούν κατά κάποιο τρόπο τα νεωτερικά καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής. Η επαρχιακή αυτή τάση που γνωρίζει μια δική της εσωτερική εξέλιξη προσκολλημένη στην παράδοση με λίγες εξαιρέσεις, μπορεί να ερμηνευθεί στα πλαίσια της γενικότερης απομόνωσης των υπό λατινική επικυριαρχία νησιών από τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα της εποχής.

ΙΩΑΝΝΑ ΜΠΙΘΑ

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΑ ΚΥΘΗΡΑ ΚΑΤΑ ΤΟ 13ο ΑΙΩΝΑ

Τα Κύθηρα κατά το 13ο αιώνα ακολουθούν την τύχη της υπόλοιπης βυζαντινής αυτοκρατορίας με την παραχώρησή τους από τον τοπικό δεσπότη Νικόλαο Ευδαιμονογιάννη από τη Μονεμβασία στη βενετική οικογένεια των Venier το 1238, κατοχή που διακόπτεται το 1275 μετά την επιτυχή έκβαση της απελευθερωτικής κίνησης που διεξήγγε ο αυτοκράτορας Μιχαήλ Η' Παλαιολόγος. Τότε τα Κύθηρα παραχωρούνται στο Μονεμβασιώτη Παύλο Νοταρά, πρωτεργάτη της δίωξης των Βενετών και σε άλλους δύο μονεμβασιώτες άρχοντες αταύτιστους ακόμη. Η περίοδος αυτή διακόπηκε οριστικά το 1308 με την εκ νέου επιδίκασή τους στην οικογένεια Venier και τη Βενετία, περίοδος που διήρκεσε έως το 1797.

Κατά το 13ο αιώνα διαπιστώνεται μια μεγάλη οικοδομική και καλλιτεχνική δραστηριότητα που καλύπτει το 57% της συνολικής καλλιτεχνικής παραγωγής στο νησί: 21 ναοί σε σύνολο 37 βυζαντινών χρονολογούνται σε αυτή την περίοδο, ενώ οι αντίστοιχες φάσεις τοιχογράφησης φθάνουν τις 40. Από αυτές ένα μικρό μέρος, 16 τον αριθμό, χρονολογούνται στο α' μισό του 13ου αιώνα ενώ οι υπόλοιπες τοποθετούνται στις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα. Οι επιγραφικές μαρτυρίες είναι ελάχιστες - μόνον μία εκκλησία, ο 'Άγιος Γεώργιος κοντά στα Ντουριάνικα, είναι χρονολογημένη με επιγραφή το 1275, ενώ ένα τοιχογραφικό σύνολο, ο 'Άγιος Δημήτριος στο Πούρκο, χρονολογείται με βάση την ινδικτιώνα και τα ιστορικά δεδομένα το 1287.

Πρόκειται για μονόχωρους καμαροσκέπαστους ή τρουλλαίους (κυθηραϊκού τύπου) ναούς, μικρών διαστάσεων, ενώ ξεχωρίζουν δύο σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί ο 'Άγιος Ανδρέας στο Λιβάδι και ο 'Άγιος Πέτρος στους Αραΐους. Το εικονογραφικό πρόγραμμα καθώς και ο εικονογραφικός και τεχνοτροπικός χαρακτήρας των τοιχογραφιών προσεγγίζει την καλλιτεχνική καταγωγή της ζωγραφικής στα Κύθηρα με τη Μάνη και την ευρύτερη περιοχή της. Η παρουσία των Βενετών φεουδαρχών θα πρέπει να ήταν πολύ περιορισμένη, γιατί δεν διαπιστώνονται ιδιαίτερες επιδράσεις στην καλλιτεχνική έκφραση του θρησκευτικού αισθήματος των κατοίκων, όσες δε διακρίνονται περιορίζονται σε λίγες εικονογραφικές λεπτομέρειες κοινές σε όλο τον ελλαδικό χώρο.

Βιβλιογραφία: Μανόλης Χατζηδόκης, Ιωάννα Μπίθα, *Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Κυθέρων*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 1997.

## ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΟΥΡΑΣ

## Η ΑΠΟΥΣΙΑ ΞΕΝΩΝ ΕΠΙΔΡΑΣΕΩΝ ΣΕ ΙΔΡΥΜΑΤΑ ΣΕΡΒΩΝ ΗΓΕΜΟΝΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 13ο ΚΑΙ ΤΟΝ 14ο ΑΙΩΝΑ, ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΧΩΡΟ

Ἡ ἄλωση τοῦ 1204 καί ἡ συνακόλουθη πολιτική διάσπαση τοῦ Βυζαντίου εἶχαν ὡς ἀποτέλεσμα τήν ξένη ἐπικυριαρχία σέ μεγάλα τμήματα τοῦ κράτους, ἀλλά καί τήν δυναμική παρουσία τῶν ξένων σέ τόπους πού ἔμειναν ἢ ἐπανῆλθαν ὑπὸ τόν ἔλεγχον τῶν βυζαντινῶν. Τό σερβικό κράτος γνώρισε τήν ἀμύνη ἀπὸ τόν 12ο ἕως τόν 15ο αἰῶνα καί κάτω ἀπὸ ὀρισμένες ἱστορικές συνθήκες ἐπεκτάθηκε εἰς βάρος τοῦ Βυζαντίου καταλαμβάνοντας, κυρίως κατὰ τόν 14ο αἰῶνα, μεγάλο μέρος τῆς Μακεδονίας, τῆς Ἡπείρου καί τῆς Θεσσαλίας. Κάποια κτήρια στόν χώρο αὐτό, κυρίως ὄχρωματικά, ὀφείλονται σέ Σέρβους ἡγεμόνες, ἀλλά περισσότερα καί τά σπουδαιότερα στήν εἰρηνική τους παρουσία ὡς κτητόρων στό Ἅγιον Ὄρος καί στά Μετέωρα.

Τό ἐρώτημα τό ὁποῖο τίθεται εἶναι κατὰ πόσον τά κτήρια αὐτά ἔχουν τυπολογικά καί μορφικά στοιχεία πού μαρτυροῦν τήν ξένη καταγωγή τῶν ἰδρυτῶν τους: Τό γεγονός ὅτι οἱ Σέρβοι κοράληδες, βασιλεῖς καί δεσπότες, μιμούμενοι τοὺς βυζαντινοὺς, ἀνέπτυξαν ἐντυπωσιακή δραστηριότητα ὡς κτήτορες, χορηγοί καί δωρητές ἐπὶ τρεῖς αἰῶνες, κάνει τό ἐρώτημα ἐνδιαφέρον.

Εἶναι πολὺ γνωστά τά σχετικά μέ τήν δημιουργία καί τήν παγίωση στήν παλαιά Σερβία ἐνός ἀρχιτεκτονικοῦ ἰδιώματος, αὐτοῦ πού εἶχε ὀνομασθεῖ πρὸ 80 ἐτῶν ἀπὸ τόν Gabriel Millet "σχολή τῆς Raška", τῆς Ρασκίας. Ἡ ἀπουσία παραδόσεως καί τό γεγονός ὅτι οἱ ἀρχιμάστορες καί οἱ τεχνῖτες ἔρχονταν ἀπὸ τήν ἀκτὴ τῆς Ἀδριατικῆς, τήν Рапопје, ἔβαλαν τήν σφραγίδα τῆς ρωμανικῆς τεχνοτροπίας στίς ἀρχιτεκτονικές μορφές καί τήν διακοσμητικὴ γλυπτικὴ τῆς Ρασκίας. Ἀργότερα, κυρίως κατὰ τόν 14ο αἰῶνα, κάτω ἀπὸ τήν καταλυτικὴ ἐπιρροή τοῦ Ἁγίου Ὄρους καί τῆς Θεσσαλονίκης, γίνεται ἡ καθολικὴ ἀποδοχὴ τῶν βυζαντινῶν τρόπων ἀπὸ τήν σερβικὴ ἀρχιτεκτονικὴ. Εἶναι ἡ "σχολὴ τοῦ Βαρδαρίου", πάλι κατὰ τόν Gabriel Millet, μέ ἔξέχοντα παραδείγματα τήν Bogorodića Ljeviska καί τοὺς Ἀρχαγγέλους παρὰ τήν Πρισερένη, καθὼς καί τήν Κοίμηση τῆς Граданица. Ἡ στροφή αὐτὴ δὲν εἶναι ἄσχετη μέ τίς νέες προοπτικὲς τῶν Σέρβων ἡγεμόνων καί μάλιστα τοῦ Στεφάνου Milutin νά ἐξουσιάσουν στόν εὐρύτερο χώρο τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας. Ἀργότερα, στά χρόνια τοῦ Dusan θά πραγματοποιηθεῖ ἡ μεγάλη ἐπέκταση πρὸς νότον, μέ τήν κατάληψη τῶν χωρῶν τοῦ Δεσποτάτου τῆς Ἡπείρου καί τοῦ μεγαλύτερου τμήματος Μακεδονίας καί Θεσσαλίας. Ὁ Dusan ἐπετάχυνε τήν ἀποδοχὴ ἑλληνικῶν στοιχείων στό κράτος του, αὐτοεκκηρύχθη αὐτοκράτωρ Σέρβων καί Ρωμαίων, κατὰ περίπτωση ὁμοῦ δὲν ἔπαυε νά χρησιμοποιοῖ συνεργεῖα ἀπὸ τήν Ζετα καί

τίς ωτίες τῆς Ἀδριατικῆς πού ἐπεμήκυναν χρονικά τό ἰδίωμα τῆς Raška, ὅπως κατά τήν ἀνέγερση τῆς ἐκκλησίας τῆς Dečani (1327-1335).

Ἡ λεπτομερῆς ἐξέταση τῶν ἐπωνύμων μνημείων στίς Σέρρες, τά Ἰωάννινα, τό Μεγάλο Μετέωρο, τόν εὐρύτερο χώρο τῆς Μακεδονίας καί κυρίως τό Ἅγιον Ὅρος, ὀδηγεῖ στό συμπέρασμα ὅτι οἱ Σέρβοι κτήτορες δέν ἔφεραν ἐδῶ σχεδόν τίποτα ἀπό τό σερβικό αὐτό παρελθόν. Στίς πλείστες περιπτώσεις τά μνημεῖα ἀνήκουν στόν 14ο αἰώνα, ὅταν εἶχε πλέον γενικευθεῖ ἡ ἀποδοχή τῶν βυζαντινῶν τρόπων καί ἔτσι ὄλα ἀνήκουν στήν ἐνιαία ὀψιμη βυζαντινῆ ἀρχιτεκτονική. Στίς ἐπιγραφές γίνεται παντοῦ χρήση τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας.

Τά ἐλάχιστα στοιχεῖα πού θά μαρτυροῦσαν ἴσως μιά σερβική ἐπιρροή εἶναι τά ἐξῆς:

Στό παρεκκλήσιο ἐντός τοῦ πύργου Hrusija, ἄλλοτε μονή τοῦ Ἁγίου Βασιλείου, παρά τό Χελανδάρειο, κτίσμα τοῦ βασιλέως Milutin, ἔχομε τόν τύπο τοῦ μονοχώρου τρουλλοσκεποῦς ναοῦ μέ τριμερές τό ἱερό, ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ καί τήν τυπολογική ἀφεταιρία τῶν ναῶν τῆς Ρασίας.

Στόν Ἅγιο Γεώργιο Ὁμορφοεκκλησιᾶς (τ. Γκάλιστας), καθῶς καί στόν Ἅγιο Βασίλειο τῆς Ἄρτας, ἀπαντοῦν τά στενά καμαροσκέπαστα, ἐγκαρσίως στόν ἄξονα του ναοῦ διατεταγμένα συμμετρικά στοιχεῖα, πού ἐπίσης θυμίζουν τοὺς μεγάλους ναοὺς τῆς Σερβίας. Πλήν ὁμως τά δύο αὐτά μνημεῖα δέν μποροῦν νά συνδεθοῦν μέ Σέρβους κτήτορες, οὔτε ἔχουν μορφικά στοιχεῖα μὴ βυζαντινά.

Στό καθολικό τῆς μονῆς Χελανδαρίου (1300-1303), κτίσμα τοῦ Στεφάνου Milutin, ὀρισμένα γλυπτά τῶν μαρμαρίνων θυρωμάτων καί κάποιοι πρόβολοι ἔχουν καθαρῶς ρωμανικό χαρακτήρα, ἄν καί συνδυάζονται μέ ἐπιπεδόγλυφα ἀνάγλυφα κοινά σέ βυζαντινά μνημεῖα τῆς ἐποχῆς. Ρωμανικοὶ πτερνιστῆρες στολιίζουν τίς βάσεις τῶν κιόνων τοῦ ἴδιου ναοῦ. Τέλος, στόν ἐξωνάρθηκα τοῦ καθολικοῦ, κτίσμα τοῦ Σέρβου πρίγκιπος Λαζάρου (μεταξύ 1370 καί 1389) ἀπαντοῦν ἀνάγλυφα πλέγματα καί μεγάλοι ρόδακες χαρακτηριστικοὶ τῆς τελευταίας περιόδου τῆς σερβικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, τῆς λεγομένης "σχολῆς τοῦ Μοράβα".

Γιά τήν ταύτιση τῶν κτισμάτων, τά ὁποῖα κατά τόν βιογράφο του ἴδρυσε ὁ Milutin στήν Πόλη (μονή τοῦ Προδρόμου καί ξενώνα τοῦ Κράλη) καί στήν Θεσσαλονίκη (ναοὺς τοῦ Ἁγίου Νικολάου καί τοῦ Ἁγίου Γεωργίου) ἔχουν γίνει κάποιες ἰποθέσεις, οἱ ὁποῖες δέν μεταβάλλουν τό γενικό συμπέρασμα.

## ΜΑΡΙΝΑ ΜΥΡΙΑΝΘΕΩΣ-ΚΟΥΦΟΠΟΥΛΟΥ

### ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΕΣ ΦΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΠΥΡΓΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΤΟ ΒΟΡΕΙΟ ΤΕΙΧΟΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΣΙΝΑ.

Ο Πύργος του Αγίου Γεωργίου είναι κτισμένος στο μέσον της βόρειας πλευράς του ισχυρού ιουστινιάνειου τείχους του έκτου αιώνα που περιβάλλει τη Μονή Σινά. Οφείλει το όνομα του στην αφιέρωση του ομώνυμου παρεκκλησίου στην ανώτερη του στάθμη.

Οι σύγχρονοι μελετητές των ιουστινιάνειων φάσεων της Μονής Σινά (G. Forsyth, 1968, P. Grossmann 1988) θεώρησαν τον Πύργο ως έργο μεταγενέστερης εποχής. Προσεκτική όμως παρατήρηση έδειξε ότι στη βάση της βόρειας πλευράς του Πύργου διατηρείται κατά χώραν τμήμα τοιχοποιίας από λαξευτούς λιθόπλινθους από γρανίτη με κονίαμα δομής όμοιο με αυτό των ιουστινιάνειων κατασκευών της Μονής. Αυτό σε συνδυασμό με την ύπαρξη δύο σειρών παραθύρων-τοξοθυρίδων, που σώζονται στο τείχος στη θέση που αντιστοιχεί στον Πύργο, φανερώνει ότι αυτός κτίστηκε αφού ολοκληρώθηκε το βασικό τετράπλευρο των τειχών της Μονής αλλά πάντως πριν την αραβική κατάκτηση της χερσονήσου στα μέσα του 7ου αιώνα. Η αρχική κάτοψη του Πύργου ήταν ορθογώνια. Ο αριθμός των ορόφων στο εσωτερικό του και των κτιρίων προς την αυλή καθώς και ο τρόπος προσβάσεώς του δεν έχουν ακόμη διευκρινισθεί.

Άγνωστη παραμένει η οικοδομική εξέλιξη του Πύργου για ένα μεγάλο διάστημα στη συνέχεια. Βέβαιο είναι ότι συνέχιζαν να κτίζονται ή να αντικαθίστανται τα κτίρια κατά μήκος της εσωτερικής παρειάς του τείχους. Ένα από αυτά ήταν το παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων από το οποίο σώζεται μόνον η πρόθεση που είχε διαμορφωθεί σε άγνωστο χρόνο με απολάξευση της τοιχοποιίας μέσα στο πλάτος του τείχους. Στην πρόθεση σώζονται τοιχογραφίες που χρονολογήθηκαν από τον Μ. Χατζηδάκη στον 15ο αιώνα. Στην ανώτερη στάθμη του Πύργου την πρώιμη μεταβυζαντινή περίοδο ανιέρθηκε ή ανακαινίστηκε το παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου. Την ίδια περίπου εποχή η μεσαία στάθμη στο εσωτερικό του Πύργου, χρησίμευσε ως βιβλιοθήκη της γειτονικής σκευοφυλακίας, όπως εικάζεται με βάση επιγραφή του 1527 και τα διατηρούμενα στοιχεία του εσωτερικού. Στα 1761 το παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων εγκαταλείφθηκε και επανιδρύθηκε σε άλλη θέση εντός της Μονής λόγω της ερείπωσης στην οποία είχε περιέλθει η περιοχή. Την

εξωτερική μορφή του Πύργου απεικόνισε με αρκετή ακρίβεια ο ζωγράφος Ιωάννης Κορνάρος στα 1778.

Η μεγαλύτερη κτηριακή επέμβαση στον Πύργο έγινε στα 1801, με συνδρομή του Ναπολέοντα Βοναπάρτη, μετά την καταστροφική πλημμύρα του 1798. Η ριζική αλλαγή της κατόψεως του Πύργου έγινε με την ενίσχυση των γωνιών με κυκλικούς τομείς και την πλήρη ανακατασκευή του μεγαλύτερου τμήματος της εξωτερικών πλευρών. Βέβαιο είναι ότι την εποχή αυτή ανακατασκευάστηκε και ο ανώτερος όροφος του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου.

Στις αρχές του 20ου αιώνα κατεδαφίστηκαν οι προσθήκες στην εσωτερική παρειά του Πύργου και καταργήθηκε η πρόσβαση στις μεσαιές στάθμες του.

Καταστροφική για τον Πύργο ήταν η πυρκαγιά του 1971 που είχε ως αποτέλεσμα την ανεύρεση στο εσωτερικό του σημαντικού αριθμού χειρογράφων αλλά και την ανακατασκευή στη συνέχεια του απολεσθέντος τμήματος του με οπλισμένο σκυρόδεμα προκαλώντας σοβαρή δομική και αισθητική επιβάρυνση.

## ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΚΥΠΡΙΑΚΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 13<sup>ου</sup> ΑΙΩΝΑ.

Το 1184 η Κύπρος απεσχίσθη από το Βυζάντιο όταν ο Ισαάκιος Κομνηνός αυτοανακηρύχθηκε Δεσπότης της Κύπρου. Η τυραννία του Ισαακίου Κομνηνού κράτησε επτά χρόνια. Στα επτά αυτά χρόνια η καταπίεση, η αρπαγή των περιουσιών των πλουσιών οδήγησε πολλούς να εγκαταλείψουν την Κύπρο. Η δυστυχία του Κυπριακού λαού ήταν τέτοια, ώστε δεν αντέδρασε στην κατάληψη της Κύπρου από τον Ριχάρδο τον Α' τον βασιλέα της Αγγλίας το 1191. Όμως τα δεινά του λαού όχι μόνο δεν τέλειωσαν, αλλά τουναντιόν αυξήθησαν όπως έγραψε ο Άγιος Νεόφυτος το 1196 «μεινομένης θαλάσσης εκ πολλής τρικυμίας και πολλής κατανίδος, ουδέν αποδέει νυν τα της χώρας ημών μάλλον δε και χειρόν αγρίας θαλάσσης· εκεινής γαρ την αγριότητα διαδέχεται γαλήνη. Ενθάδε δε ο κλύδων καθ' εκάστην επαύξει και το ραγδαίον αυτού τέλος ουκ έχει». Η εγκατάσταση της Λατινικής Εκκλησίας, η αφαίρεση της περιουσίας της Ορθόδοξης εκκλησίας της Κύπρου και τελικά η υποδούλωση της, έστω εξωτερικά, στην Λατινική Εκκλησία. Τέλος η αποκοπή της Κύπρου από το Βυζάντιο και το μαρτύριο των 13 μοναχών της Καντάρας οδήγησαν σε μια ιδιόρρυθμη ζωγραφική τον 13ο αιώνα. Οι ιστορικές αυτές πληροφορίες είναι απαραίτητες για να γίνει κατανοητή η εξέλιξη της τέχνης των εικόνων στην Κύπρο κατά τον 13ο αιώνα.

Η ζωγραφική των εικόνων στις αρχές του 13ου αιώνα παρουσιάζεται συντηρητική, συνεχίζει την Υστεροκομνηνεία χωρίς τις εκζητήσεις και υπερβολές, όπως φαίνεται, από τις εικόνες του Ελκόμενου, της αμφιπρόσωπης της Θεοσκεπαστής, της Παναγίας του Δωρού κ.ά. Ταυτόχρονα όμως εισάγονται ορισμένα στοιχεία, όπως το έξεργο βάθος και οι έξεργοι φωτισμένοι που αποτελούν φτωχή απομίμηση των αργυρεπίχρυσων επενδύσεων, οι οποίες λόγω της ανέχειας της Εκκλησίας και του λαού δεν ήταν δυνατό να κατασκευασθούν. Τα πρώτα στάδια των απομιμήσεων αυτών παρουσιάζονται ήδη κατά τα τελευταία χρόνια του 12ου αιώνα όπως φαίνεται από τα βημόθυρα των Λευκάρων, την εικόνα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ της Μονής του Χρυσοστόμου του Κουτσοβέντι. Στην αρχή ο έξεργος διάκοσμος είναι απλός και περιορισμένος στους φωτισμένους όπως φαίνεται από την εικόνα της Κοίμησης του Πεδουλά ή και στο βάθος (εικόνα της Σταύρωσης του Αγίου Λουκά που φαίνεται να ακολουθεί και τη νέα τάση της Βυζαντινής ζωγραφικής στις αρχές του 12ου αιώνα). Ταυτόχρονα παρουσιάζεται και κάποια αμέλεια στην απόδοση των λεπτομεριών ή και υπερτονισμός ορισμένων εικονογραφικών στοιχείων, όπως φαίνεται από τις εικόνες του Χριστού του ναού της Παναγίας του Αγρού ή της εις Άδου Καθόδου της Αμασού. Σ' άλλες μαζί με τα χαρακτηριστικά αυτά παρουσιάζεται και κάποια ανατολική επίδραση όπως στην εικόνα του Προφήτη Ηλία από την Μονή του Λαμπαδιστή.

Ήδη από τα μέσα του 13ου αιώνα το βάθος γίνεται έξεργο επιχρυσωμένο, όπως φαίνεται από τις εικόνες της Ελεούσας και του Αποστόλου Παύλου της Χρυσαινιώτισσας, την παραλλαγή του τύπου της Κυκλώτισσας από την Ασίνο και την Γλυκοφιλούσα της Ανώγυρας. Στο δεύτερο ήμισυ του 13ου αιώνα ο έξεργος διάκοσμος περιορίζεται στους φωτισμένους και αποτελείται από κρινάνθημα και μαργαρίτες, όπως φαίνεται από τις εικόνες του Χριστού, της Οδηγήτριας, της λιτανευτικής Οδηγήτριας και του Προδρόμου του Μουτουλλά, του Αγίου Νεοφύτου και Έμπας, της Αγίας Μαρίας του Πεδουλά κ.ά. Σε πολλές εικόνες χρησιμοποιείται το κόκκινο βάθος, πράγμα που παρουσιάζεται ήδη από τον 11ο αιώνα, όπως στις εικόνες του Προφήτη Ηλία του Καλοπαναγώτη, της Παναγίας του Δωρού, της λιτανευτικής Οδηγήτριας του Μουτουλλά κ.ά.

Στο τελευταίο τέταρτο του 13ου αιώνα παρουσιάζονται και κάποιες δυτικές επιδράσεις, όπως τα μεγάλα κεφάλια και τα μικρά, χωρίς όγκο και βάρος σώμα, όπως φαίνεται στις εικόνες της Αγίας Μαρίας του Πεδουλά και της Γλυκοφιλούσας της Ανώγυρας, και τα χρώματα γίνονται διάφανα όπως στις πιο πάνω εικόνες και εκείνες του Αγίου Νικολάου της Στέγης, του Αγ. Φιλίππου στο Άρσος και της Οδηγήτριας του Μουτουλλά. Άλλα δυτικά στοιχεία παρουσιάζονται στις εικόνες της εις Άδου Καθόδου και του Επιστυλίου του Λαμπαδιστή και στις σκηνές που περιβάλλουν την εικόνα του Αγ. Νικολάου της Στέγης.

## ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ-ΟΕΚΛΑΝΔ

## Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ ΚΑΤΑ ΤΟ 13ο ΑΙΩΝΑ

Ιστορικές περίοδοι που ταυτίζονται με ριζικές πολιτικοκοινωνικές αλλαγές προσφέρονται ιδιαίτερα για τον έλεγχο της εγκυρότητας των θεωρητικών εκείνων θέσεων που συσχετίζουν τις καλλιτεχνικές μορφές με το ιστορικοκοινωνικό τους πλαίσιο - θέση που εκφράζει και το ειδικό θέμα του Συμποσίου. Ωστόσο ο έλεγχος αυτός εγκυρότητας είναι δυνατόν να ασκηθεί αποτελεσματικά μόνο εφόσον έχουν εξασφαλισθεί ορισμένες βασικές προϋποθέσεις. Η κυριότερη από αυτές είναι ο μελετητής να έχει στη διάθεση του, αν όχι όλα τα στοιχεία που περιγράφουν τόσο το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο όσο και την αντίστοιχη καλλιτεχνική παραγωγή, τουλάχιστον ένα αντιπροσωπευτικό και ασφαλώς προσδιορισμένο δείγμα και από τα δύο σύνολα. Στην περίπτωση της Κρήτης οι προϋποθέσεις αυτές δεν είναι προς το παρόν εξασφαλισμένες ιδιαίτερα όσον αφορά στην καλλιτεχνική παραγωγή. Για τούτο και η παρούσα εργασία δεν φιλοδοξεί να καταλήξει σε συμπεράσματα ή σε συγκεκριμένες προτάσεις. Λόγχο έχει αφού επισημάνει τις βασικές ελλείψεις να απομονώσει ορισμένα επιμερους φαινόμενα και χαρακτηριστικά. Αυτά λειτουργώντας ίσως μελλοντικά ως ερωτήματα - κατευθύνσεις θα μπορούσαν να συμβάλλουν στην προώθηση της σχετικής έρευνας.

Η ελλιπτικότητα των πληροφοριών όσον αφορά στον πρώτο αιώνα ενετικής κατοχής της Κρήτης είναι ιδιαίτερα αισθητή στον τομέα της τέχνης. Και πρώτα, ελλείπουν παντελώς τα κινητά έργα τέχνης - γεγονός που ίσως δεν εξηγείται μόνο από τον τρόπο με τον οποίο έληξε η ενετική κατοχή. Έτσι, το υπάρχον υλικό σύγκεται αποκλειστικά από έργα αρχιτεκτονικής και μνημειακής ζωγραφικής. Από τα έργα αρχιτεκτονικής - ανάμεσα τους και κάποια ανεγερμένα από τους ενετούς - κανένα δεν έχει μελετηθεί διεξοδικά, ως εκ τούτου η καλλιτεχνική τους ταυτότητα παραμένει ασαφής. Τα έργα ζωγραφικής, από την άλλη μεριά, ανήκουν όλα στην κατηγορία της θρησκευτικής ζωγραφικής και ειδικότερα της τοιχογραφίας. Αντιπροσωπεύουν έτσι τον ορθόδοξο πληθυσμό του νησιού. Με δεδομένη την κατάσταση αυτή πραγμάτων, στην παρούσα εργασία δεν είναι δυνατόν να επιχειρηθεί η υπέρβαση των συνήθων τρόπων προσέγγισης του θέματος: αφενός, η παρουσία του "δυτικού αισθητικού παράγοντα" θα θεωρηθεί συμβατικά ως δεδομένη στο χώρο και, αφετέρου, το ερευνητικό πεδίο θα περιορισθεί σε ένα αριθμό από τα τοιχογραφικά σύνολα που ανήκουν ή μπορούν να χρονολογηθούν στην υπό εξέταση περίοδο.

Τα τοιχογραφικά αυτά σύνολα επιτρέπουν ορισμένες καταρχήν παρατηρήσεις αναφορικά με το ιδεολογικό περιεχόμενο που αποκτά η θρησκευτική ζωγραφική για τον ορθόδοξο πληθυσμό της υπαίθρου την εποχή αυτή' τις πηγές άντλησης των προτύπων και τον τρόπο λειτουργίας των 'ζωγράφων' τις καλλιτεχνικές επαφές του νησιού με τον υπόλοιπο ορθόδοξο κόσμο και την εξέλιξη που μπορεί να παρατηρηθεί στο χώρο της ζωγραφικής.

ΑΦΡΟΔΙΤΗ Α. ΠΑΣΑΛΗ

ΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΚΛΕΙΝΟΥ ΚΑΛΑΜΠΑΚΑΣ

Στόν Κλεινοβό Καλαμπάκας, μικρό όρεινό χωριό τής Πίνδου, βρίσκεται ό ναός τών 'Αγίων 'Αποστόλων Πέτρου καί Παύλου, άλλοτε καθολικό τής Μονής Κλεινοῦ. Είναι ναός άθωνικού τύπου, σταυροειδής έγγεγραμμένος μέ πλαγίους χορούς καί δίτρουλλο νάρθηκα στά δυτικά. Έχει μέσες έξωτερικές διαστάσεις 12.00X7.00 μέτρα χωρίς τίς κόγχες τοῦ 'Ιεροῦ καί τών χορῶν. Οί κόγχες τοῦ κυρίως 'Ιεροῦ Βήματος καί τών πλαγίων χορῶν εἶναι ήμικυκλικές έσωτερικά καί τρίπλευρες έξωτερικά. Οί κόγχες τών παραβημάτων έγγράφονται στό πάχος τοῦ άνατολικοῦ τοίχου, έξωτερικά δέ εμφανίζονται νά εἰσέχουν στό βασικό όρθογώνιο τοῦ ναοῦ σέ σχήμα τόξου μικροτέρου τοῦ ήμικυκλίου σέ κάτοψη.

Τό μνημεῖο άποτελεῖ ένδιάμεσο τύπο δικλιονίου καί τετραστύλου ναοῦ. Διαφέρει τοῦ δικλιονίου κατά τοῦτο, ότι στερεῖται τών δύο τοίχων πού χωρίζουν τό κυρίως 'Ιερό από τά παραβήματα. Τό κυρίως 'Ιερό Βήμα καλύπτεται μέ τήν άνατολική κεραία τοῦ σταυροῦ πού εἶναι ήμικυλινδρικός θόλος. Τά παραβήματα καί τά δυτικά γωνιαῖα διαμερίσματα καλύπτονται μέ θόλους, μικροτέρους τοῦ ήμικυλίνδρου τά πρῶτα, ήμικυλινδρικούς τά δεύτερα, τοποθετημένους καθέτως πρὸς τόν κατά μήκος ἄξονα τοῦ ναοῦ. Στή δυτική κεραία τοῦ σταυροῦ ό ήμικυλινδρος ἔχει άντικατασταθεῖ από ύπερυψωμένο τυφλό ήμισφαιρικό θόλο. Οί κλεῖδες τών κεραιῶν τοῦ σταυροῦ δέν βρίσκονται στό ἕδιο ὕψος από τό δάπεδο άλλα εμφανίζουν μία ὕψομετρική διαφορά 60 εκατ. μέ άποτέλεσμα τά σφαιρικά τρίγωνα νά εἶναι άνισοσκελή. Στο χώρο πού δημιουργεῖται ἔπάνω από τούς ήμικυλίνδρους τής ἐγκάρσιας κεραίας τοῦ σταυροῦ καί κάτω από τή στέγη κατά πάσα πιθανότητα ὕπάρχουν κρύπτες πού ἐπικοινωνοῦσαν ἄλλοτε μέ τό ναό. Στο σημεῖο διασταυρώσεως τών κεραιῶν τοῦ σταυροῦ ὕψώνεται ό τροῦλλος ό όποῖος ἔχει ὕψηλό τύμπανο, έσωτερικά κυλινδρικό καί έξωτερικά όκτάπλευρο.

'Ο κυρίως ναός χωρίζεται από τόν νάρθηκα ὄχι μέ τοῖχο, αλλά μέ τήν παρεμβολή δύο κιόνων. 'Ο νάρθηκας καλύπτεται κατά τό

κεντρικό τμήμα του με ἐγκάρσιο ἡμικύλινδρο καὶ κατὰ τὰ ἄκρα αὐτοῦ με τρούλλους πού ἀνοίγονται ἐσωτερικῶς ἀπ' εὐθείας ἐπάνω στό χῶρο τοῦ νάρθηκα.

Ἡ ἐπικάλυψη τοῦ ναοῦ συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ νάρθηκα γίνεται μέ ἐνιαία δικλινῆ στέγη ἡ ὁποία ἐμφανίζει μερικῶς λοξή ἀπό- τμηση στήν ἀνατολική καὶ τή δυτική πλευρά. Ἀπό τή στέγη ἀναδύονται οἱ τρούλλοι τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ τοῦ νάρθηκα. Οἱ στέγες καλύπτονται μέ σχιστολιθικές πλάκες. Στή δόμηση τῶν κογχῶν τοῦ Ἱεροῦ καὶ τῶν χορῶν καθῶς καὶ τῶν τυμπάνων τῶν τρούλλων ἔχουμε ἐφαρμογή ἑνός ἀτε- λοῦς πλινθοπερικελίστου συστήματος μέ χρήση στοιχειωδῶς ὀρθογωνισμέ- νων λίθων καὶ παρεμβολή ἀπλῶν πλίνθων στούς ὀριζοντίους καὶ κατακο- ρύφους ἀρμούς. Στήν ἀνατολική ὕψη ἔχουμε καὶ χρήση πλινθίνων ὀδοντω- τῶν ταινιῶν.

Τό ἐσωτερικό τοῦ ναοῦ εἶναι κατάγραφο ἀπό τοιχογραφίες, ἔργα τοῦ Σαμαριναίου Μιχαήλ Ἀναγνώστου Δημητρίου. Ἡ ἀγιογράφηση τοῦ ναοῦ ἔρχισε τό δεύτερο μισό τοῦ ΙΗ' αἰῶνα (καὶ πρίν τό 1789) καὶ ὀλο- κληρώθηκε στίς ἀρχές τοῦ ΙΘ'. Στό ναό ὑπάρχουν, ἐκτός τῶν ἄλλων, τρί- γλωσση ἐπιγραφή (ἀρχαιοελληνική-νεοελληνική-βλαχική) στό ἀνώφλι τῆς εἰσόδου καὶ μακροσκελής ἐπιγραφή μέ τή βιογραφία τοῦ Ἐπισκόπου Στα- γῶν Παΐσιου Β' στήν κόγχη τοῦ διακονικοῦ.

Τό μνημεῖο εἶναι ἐνδιαφέρον ἀπό ἔκποψη τυπολογίας καὶ γραφι- κῆς. Ἀκολουθεῖ τὰ παλαιότερα πρότυπα, παρουσιάζει ὅμως ἰδιομορφίες τοπικοῦ χαρακτήρα. Ὁ βαρῦς ὄγκος πού ἐπιστέφεται ἀπό τρεῖς τρούλ- λους μέ ὑψηλά τύμπανα δίνει στό κτίριο δυναμισμό καὶ αὐστηρότητα πού τό διαφοροποιοῦν ἀπό τὰ σύγχρονά του ταπεινά ἐκκλησιαστικά κτίρια τοῦ θεσσαλικοῦ κάμπου καὶ τό συνδέουν μέ τὰ ἀντίστοιχα μνημεῖα τῶν γειτονικῶν περιοχῶν τῆς Πίνδου. Τό καθολικό τῆς Μονῆς Κλεινοῦ προ- σθέτει μία ἀκόμη παραλλαγή στούς ναούς ἀθωνικοῦ τύπου πού ἐφαρμόστη- καν κατὰ τήν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας.

## ΠΛΑΤΩΝ ΠΕΤΡΙΔΗΣ

ΕΝΑ ΣΠΑΝΙΟ ΔΕΙΓΜΑ ΜΙΚΡΟΤΕΧΝΙΑΣ ΑΠΟ ΜΑΡΓΑΡΟ  
ΠΟΥ ΒΡΕΘΗΚΕ ΣΤΟΥΣ ΔΕΛΦΟΥΣ

Στην ανασκαφή που διενεργείται από τη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή στους Δελφούς, στο χώρο της παλαιοχριστιανικής Νοτιοανατολικής Έπαυλης, ήρθε στο φως το 1993 ένα εύρημα εξαιρετικό, τόσο από αισθητικής πλευράς, όσο και από άποψη σπανιότητας. Πρόκειται για ένα μικρό ολόγλυφο αντικείμενο από μάργαρο με μορφή αγρίου ζώου, πιθανότατα λεοπάρδαλης.

Σώζονται το κεφάλι, το μεγαλύτερο μέρος του κορμού και ένα μικρό τμήμα από τα μπροστινά πόδια του ζώου. Έχει το στόμα του ανοιχτό σα να βρυχάται, φορά στο λαιμό περιλαίμιο, ενώ το γένος του δηλώνεται σαφέστατα από τέσσερις μαστούς που σχηματίζονται στο κάτω μέρος του κορμού. Οι λεπτομέρειες και ειδικότερα τα χαρακτηριστικά του προσώπου έχουν αποδοθεί με έντονα φυσιοκρατική διάθεση, πράγμα που υποδηλώνει και το υψηλό επίπεδο δεξιοτεχνίας του δημιουργού του. Το ύψος, από την κορυφή του κεφαλιού ως το σημείο που σώζονται τα μπροστινά πόδια φτάνει τα πέντε εκατοστά.

Υποθέσεις μόνο μπορούν να γίνουν ως προς τη χρήση και την προέλευσή του. Το σίγουρο είναι ότι δεν ήταν προορισμένο να κοσμήσει ως ένθετο ένα ξύλινο αντικείμενο, όπως συνέβαινε με τα επιπεδόγλυφα πλακίδια από μάργαρο ή ελεφαντόδοντο, μια και το συγκεκριμένο είναι ολόγλυφο, ούτε όμως μοιάζει να πρόκειται για αυτοτελές κόσμημα.

Όσο για την προέλευσή του, παρ' ό,τι στην υπάρχουσα βιβλιογραφία δεν υπάρχουν αναφορές σε αντικείμενα από μάργαρο που έχουν βρεθεί στην Περσία τη συγκεκριμένη περίοδο, η θεματολογική και στυλιστική ομοιότητα με έργα μικροτεχνίας της σασανιδικής περιόδου μας οδηγεί στο να αποδώσουμε αυτό το αντικείμενο, με κάθε επιφύλαξη βέβαια, είτε σε σασανιδικό εργαστήριο, είτε σε άλλο ανατολικό εργαστήριο επηρεασμένο από τα σασανιδικά πρότυπα. Άλλωστε, οι σημαντικότερες πηγές αλιείας του μαργάρου υπήρξαν ανέκαθεν η Ερυθρά Θάλασσα και ο Αραβοπερσικός κόλπος και στην επεξεργασία του διακρίθηκαν κυρίως οι γειτονικές τους περιοχές.

ΙΑΚΩΒΟΣ ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΣ

Ο ΑΡΧΙΚΟΣ ΤΡΟΥΛΛΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΣΟΦΙΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΚΑΙ ΤΟ  
ΣΥΓΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΑΝΘΕΜΙΟΥ "ΠΕΡΙ ΠΑΡΑΔΟΞΩΝ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΩΝ".

Στην ανακοίνωση αυτή παρουσιάζονται στοιχεία που στηρίζουν την εκδοχή ότι ο πρώτος τρούλλος της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως σχεδιάστηκε από τον Ανθέμιο μετά από εξαιρετικά προσεκτικούς υπολογισμούς που σκοπό τους είχαν να δημιουργήσουν στον θεατή την έντονη αίσθηση της παρουσίας του θείου Φωτός.

Το σχήμα του τρούλλου εκείνου διέφερε πολύ από το σημερινό. Ακριβείς ιστορικές περιγραφές (Αγαθίας, Μαλαλάς, Θεοφάνης) επέτρεψαν σε σύγχρονους ιστορικούς (Ευγένιο Αντωνιάδη, Gabriel Millet, Kenneth Conant) να ανακατασκευάσουν γεωμετρικά το ακριβές σχήμα του η αιτία του σχεδιασμού του οποίου παρέμεινε, εν τούτοις, ανεξήγητη. Πρόκειται για ένα εξαιρετικά ρηχό κέλυφος η διατομή του οποίου περιέλαβε τόσο τους διάφορους μελετητές ώστε οδήγησε τουλάχιστον ένα σύγχρονο ειδικό (John Warren) να αμφισβητήσει τις γνώσεις του Ανθεμίου περί στατικής.

Η δική μας προσέγγιση προτείνει μία εναλλακτική ερμηνεία που υποδηλώνει, αντιθέτως, και υψηλή τεχνογνωσία και εξαιρετικά εκλεπτυσμένη αισθητική. Ο Ανθέμιος πήλν των κτισμάτων, τα οποία σχεδίασε, συνέγραψε και επί θεμάτων επιστημονικού ενδιαφέροντος ορισμένα από τα οποία σώζονται υπό τον τίτλο "Περί Παραδόξων Μηχανημάτων". Το κείμενο αυτό πραγματεύεται την γεωμετρική επίλυση και κατασκευή ειδικευμένων κατόπτρων το κάθε ένα από τα οποία έχει σκοπό να κατευθύνει το φώς κατά ένα συγκεκριμένο τρόπο. Το πρώτο από τα κάτοπτρα που περιγράφονται έχει σκοπό να κατευθύνει το φώς προς ένα και το αυτό σημείο ανεξαρτήτως της θέσεως του ηλίου κατά την διάρκεια της ημέρας και του έτους.

Εάν το κάτοπτρο αυτό συνδυαστεί με το ρηχό σχήμα του αρχικού τρούλλου της Αγίας Σοφίας - τοποθετούμενο στα περβάζια των παραθύρων του- τότε προκαλεί την γεωμετρική παχίδευση των ηλιακών ακτίνων μέσα στο ρηχό

κέλυφος του τρούλλου. Η παχίδευση αυτή των ακτίνων δημιουργεί ένα οπτικό φαινόμενο το οποίο δίκαια επέσυρε τον θαυμασμό του ιστορικού Προκοπίου. Το φως που δημιουργείται στο εσωτερικό του τρούλλου, υπό αυτές τις προϋποθέσεις, είναι σταθερό, ομοιόμορφο, υπέρλαμπρο και δεν επιρρίπτει σκιές, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την πιστότερη δυνατή αναπαράσταση του Θείου Φωτός προσδίδοντάς του τα χαρακτηριστικά ακριβώς εκείνα τα οποία είχαν επί αιώνες λεπτομερώς επεξεργαστεί οι θεολόγοι.

Ως επιχειρήματα υπέρ αυτής της ερμηνείας παρουσιάζονται ορισμένα σημεία στην διατύπωση του γεωμετρικού προβλήματος και της επίλυσής του τα οποία φανερώνουν την πρόθεση χρησιμοποίησης του κατόπτρου κατά τον τρόπο που περιγράψουμε. Πρώς μιά τέτοια ερμηνεία οδηγεί και το γενικό ύφος του κειμένου το οποίο διακατέχεται από μια προδιάθεση προς την χρήση συγκεκριμένων στοιχείων τόπου και χρόνου καθώς και η μέθοδος επίλυσης του προβλήματος η οποία υποδεικνύει πρακτικούς κατασκευαστικούς προβληματισμούς και ανησυχίες. Όπως παρατηρούν δύο σύγχρονοι ειδικοί (G. J. Toomer, Thomas Heath) το πρόβλημα θα μπορούσε να επιλυθεί απλούστερα και κομψότερα αν αντιμετωπιζόταν σε καθαρά αφαιρετική μαθηματική βάση χωρίς τα πλεονάζοντα στοιχεία που παραθέτει ο Ανθέμιος.

Σχετικά με το εάν πραγματικά εφαρμόσθηκε αυτή η λύση στον τρούλλο της Αγίας Σοφίας δεν υπάρχουν αρχαιολογικές ενδείξεις. Η μαρτυρία του Προκοπίου όμως παρουσιάζει ορισμένα σημεία στην περιγραφή της μορφής των ανοιγμάτων και στην ποιότητα του φωτός που προσεγγίζουν εντυπωσιακά την περιγραφή των χαρακτηριστικών του ανοίγματος που περιγράφεται στο γεωμετρικό πρόβλημα του Ανθεμίου.

## ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΣΕΜΟΓΛΟΥ

### Ο ΑΙΘΙΟΠΑΣ ΘΡΥΛΙΚΟΣ ΑΓΙΟΣ ΕΛΕΣΒΑΑΝ ( EL ASBEHA ) ΚΑΙ Η ΜΟΝΗ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΣΕΡΡΩΝ.

Ηδη από το 1973 ο καθηγητής Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ στη μονογραφία του για τις τοιχογραφίες του Καθολικού της Μονής Προδρόμου Σερρών (« Αί τοιχογραφίαι τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας », Θεσσαλονίκη 1973, σελ. 15, πιν. 11) επεσήμανε ανάμεσα σε άλλους μοναχούς – ασκητές αγίους τη μοναδική για τον ελλαδικό χώρο ολόσωμη απεικόνιση του αιθίοπα βασιλιά του Αξούμ, Ελεσβαάν, στο νότιο τοίχο του εξωνάρθηκα, δεξιά της εισόδου (1333–1345). Στην παρούσα ανακοίνωσή μας επιχειρούμε μια διεξοδικότερη έρευνα των πηγών με σκοπό να διαφωτίσουμε την ταυτότητα του αγίου.

Μια πρώτη προσέγγιση των πηγών μάς παρέχει σημαντικές πληροφορίες για τον αιθίοπα άγιο. Η κυριότερη πηγή από την οποία αντλεί, όπως πιστεύουμε, και η εν λόγω εικονογραφία του είναι το Μαρτύριο του αγίου Αρέθα, ελληνικό κείμενο που χρονολογείται στα μέσα του βου αιώνα.

Κατ' αρχάς, το αιθιοπικό όνομα Ελεσβαάν που αναγράφεται στην επιγραφή, γνωστό στις επίσημες κυρίως διπλωματικές επαφές της περιόδου, μάς παραδίδεται από το Μαρτύριο του αγίου Αρέθα. Αντίθετα, το βιβλικό του όνομα, Kaleb, παραπέμπει στο αιθιοπικό έπος Kebra Nagast, έργο του βου αιώνα πιθανότατα που τον εξυμνεί για τα κατορθώματά του στον πόλεμο μεταξύ των Αιθιόπων (χριστιανών) και Ομηριτών (ιουδαίων) στην Υεμένη. Πάντως και οι βυζαντινοί ιστορικοί της εποχής ακολουθούν την αιθιοπική ονομασία του. Ο Μαλάλας στη Χρονογραφία του τον αποκαλεί Ελεσβόα, ο Προκόπιος στο πρώτο βιβλίο των Ιστοριών του τον ονομάζει Ελλησθεαίο, ενώ ο Κοσμάς ο Ινδικοπλεύστης στην Τοπογραφία του ακολουθεί τον τύπο Ελλατζβάα.

Για τη στροφή του στο μοναχισμό τα τελευταία χρόνια της ζωής του, μετά το 540, κάνει πάλι εκτενή λόγο το Μαρτύριο του αγίου Αρέθα. Στην πηγή αυτή θα πρέπει να στηρίζεται και η πλειονότητα των αιθιοπικών συναξαρίων τα οποία όμως συντάχθηκαν πολύ αργότερα. Στο ίδιο κείμενο αναφέρεται και η συμβολική πράξη παράδοσης του στέμματός του στον πατριάρχη Ιεροσολύμων Ιωάννη και το αίτημά του να αναρτηθεί στην πρόσοψη του Παναγίου Τάφου. Το μοναχικό του ένδυμα στην τοιχογραφία της Μονής Προδρόμου Σερρών και το βασιλικό στέμμα του (« στέφανος ») αποτελούν σαφείς υπαινιγμούς στην παραπάνω διήγηση.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί και η απεικόνιση του αιθίοπα θρυλικού βασιλιά στον κώδικα 14 (fol. 136r) της Μονής Εσφιγμένου του Αγίου Ορους

(11ος αι). Ο Ελεσβαάν με δύο άλλους εικονίζεται να κάθεται αλυφοδεμένος με αλυσίδα γύρω από το λαιμό. Φορεί στέμμα στο κεφάλι ενώ φέρει τὰ χέρια του στο στήθος με ανοιχτές τις παλάμες σε χειρονομία μάρτυρα παρόμοια με αυτή που συναντάμε και στη Μονή Προδρόμου. Το επεισόδιο αποτελεί σκηνή από το Μαρτύριο του αγίου Αρέθα κατά την άλωση της πόλης Nejran. Η εν λόγω παράσταση ιστορεί τη φυλάκιση του Ελεσβαάν από τον Donuba, τον αρχηγό των Ομηριτών.

Το παράδειγμα της Μονής Εσφιγμένου σε συνδυασμό με αυτό της Μονής Προδρόμου Σερρών μας επιτρέπει να υποθέσουμε την ύπαρξη χαμένου χειρογράφου που θα περιλάμβανε εκτενή εικονογράφηση των σκηνών από το Μαρτύριο του Αρέθα. Στο χειρόγραφο σημαντική θέση θα πρέπει να κατείχε ο Αιθίοπας βασιλιάς Ελεσβαάν, κεντρικό πρόσωπο στην αφήγηση του Αρέθα. Η μαρτυρική του χειρονομία στον αγιορείτικο κώδικα πιστοποιεί ότι τον 11ο αιώνα ήταν ήδη άγιος και μάρτυρας της Εκκλησίας. Η αγιοποίηση του θα πρέπει άλλωστε να επιτελέσθηκε ήδη τον 6ο αιώνα, ενώ το αιθιοπικό συναξάρι τιμά τη μνήμη του (ημερομηνία θανάτου του) στις 20 του μήνα Genbot (6 Μαΐου – 4 Ιουνίου) μαζί με τον άγιο Αρέθα.

Η υπόθεση μας στηρίζεται επίσης και σε μια παρατήρηση του Α. ΞΥΓΓΙΟΠΟΥΛΟΥ για τον κύκλο του βίου του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου και τα Θαύματα του Χριστού (που κοσμούν επίσης τον εξωνάρθηκα της Μονής αλλά πιθανώς ανήκουν χρονολογικά σε μια μεταγενέστερη φάση), με βάση την οποία ο ζωγράφος θα πρέπει να αντιγράφει κάποιο εικονογραφημένο χειρόγραφο. Σημειώνουμε τέλος ότι ήδη από το 1334 η Μονή του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου διατηρούσε ένα μικρό αλλά σημαντικό εργαστήριο αντιγραφής χειρογράφων (scriptorium), γεγονός που ενισχύει την υπόθεσή μας.

ANETA SERAFIMOVA

THE NAOS WALL-PAINTING OF THE KUCEVISTE MONASTERY (1591)  
NEAR SKOPJE AND THE PROVINCIAL EPIROTE SCHOOL

It is difficult to explain why the valuable cultural remains of the church Ss. Archangels Gabriel and Michael, only 16 km. from Skopje, has evaded more serious scientific studies even though we are dealing with a beautiful sacral edifice, while the rich wall-painted ensembles in the naos (1591.) and the narthex (1631.) are an important material for making the post-Byzantine survey of painting in the Balkans under the Turks. In support of this claim one could also mention the 67 scenes painted in the naos (including the altar), whose wall-painting, according to the donor inscription, has been executed in 1591. The object of our interest in this article is the iconographic, thematic and stylistic comparative analysis of the naos frescoes: the aim would be the attempt to attribute this ensemble, which was painted by anonymous zographis.

The inscriptions on the naos frescoes are in Greek and Slavonic which leads us to the thesis that in the process of wall-painting of the church, a mixed group worked of which at least one was a Greek. The thesis of the Greek origin of at least one painter is supported by the presence of thematic entities and iconographic solutions which are not characteristic for the region under the Patriarchate of Pec where the village of Kuceviste was situated.

Proof of this could be the themes:

1. the Exultation of the Holy Cross and the Establishment of the Holy Icons, two main scenes of the Fasten Triodion, which scientists unanimously entitle Athonic themes.
2. the Ministry Cycle with the scenes of the so-called Pentecost Triodion, as a thematic entity based on the liturgical passages

Proof of the thesis for imported iconographic features could also be supported by some scene details (Judas' Spitting out (literary ejecting) the Eucharist in the Communion of the Apostles and the personification of the two springs of the River Jordan in the Baptism of Christ), as well as some interesting/indicative episodes (Judas' Condemnation to Hell=Judas the Sinner's body being eaten away by white worms in Hell; the Baptism of the Judeans in the Baptism of Christ; the episode of the White Donkey in the Entrance in Jerusalem). In this sense we can also add the stucco halo of the Pantocrator in the dome, which is totally unspecific for central Balkan wall-painting. Also the careful analysis of the iconography of the Wedding at Cana, and the incredulity of Thomas, could restrict the search for the origin of the 'imported' specimen-patterns to Epirus. The schemes of both of the scenes used to be frequently executed/painted in Epirus, in the first half of the 16th century. The Wedding at Cana from Dolichi, through Philanthropinon (and the monuments from its workshop) to the Vrisa is just a slight variation of the same "new-old" visual pattern of that event. The Incredulity of Thomas, with all the features of this scene from the Kuceviste Monastery, can be traced from Myrtia, via Philanthropinon, to Monodentri. The same scheme can be found even as far off as Nesebar.

The stylistic features of the naos frescoes in the Kuceviste Monastery could also help in the detection of the works of this zograph educated in Epirus. His frescoes/scenes are characterised by dramatics/expression, a narrative approach, the love for the real, the boldness of motion... Depicted scenes in this way, one can remark in the Great Feasts, in the Ministry Cycle (the Pentecost Triodion) and probably in the dome wall-painting. His assistant/co-operator worked in the altar (rather unskillfully), on most of the Ministry Cycle as well as a part of the full-length saints in the first zone. The 'hypothetical' zograph from Epirus, as the analysis indicate, was educated by the specimen of the zographs from the workshop probably situated in the Philanthropinon Monastery. His talent, nevertheless, was a far cry from that of the first masters of this school (workshop). His assistant is much closer to the manner of the village masters from Linotopi.

The presence of a zograph of Slavonic origin is indisputable. His Slavonic inscriptions are written correctly. The figures of St. Sava of Serbia, St. Simon Nemanja and St. Stefan of Decani are 'loyally' depicted, while the cryptograms by the cross depicted in the south conch are in accordance with the instructions of the Patriarchate of Pec. One can also note that he was a solid painter especially when analysing the scenes of the Passion.

The naos in the Kuceviste Monastery is an eloquent product of a time when Turkish domination abolished the old territorial borders, while only the Orthodoxy and its art remained the only cohesive element. While adapting to the new circumstances the art became more "nomad", like the travelling painters who, when commissioned, came from different places, uniting in the creation of an entity.

The topography of the monuments, with the borrowed schemes/patterns, and similar iconographic solutions are in fact a guide through the routes of the zographs in the Balkans.

ΙΩΑΝΝΑ ΣΤΟΥΦΗ - ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ

## ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΕΤΡΑΚΗ

Η γνώση μας για την αρχιτεκτονική του καθολικού της μονής Πετράκη βασίζεται έως σήμερα κυρίως στην παλιά μελέτη (1962) της Μ. Σωτηρίου και τη νεώτερη του καθηγητή κ. Μάνου Μπίρη, για τη μεταβυζαντινή, ως επί το πλείστον, φάση του. Ο ναός, διαστάσεων 9,5x10 μ., με τρεις ημικυκλικές εξωτερικές αφίδες και νάρθηκα, χαρακτηρίστηκε ως σύνθετος σταυροειδής τετρακίονιος της Κωνσταντινουπόλεως και χρονολογήθηκε στα τέλη του 10<sup>ου</sup> αιώνα, με βάση κυρίως τα δομικά και μορφολογικά στοιχεία του, καθώς και το γλυπτό διάκοσμο των αρχιτεκτονικών μελών του.

Παρατηρήσεις και μετρήσεις στη βυζαντινή οικοδομική φάση του καθολικού μας οδήγησαν στις εξής επισημάνσεις:

α) Εξωτερικά, οι τρεις ημικυκλικές αφίδες, το τρίλοβο παράθυρο με τους ισοϋψείς λοβούς και η τοιχοποιία του ναού αποτελούν γνωστά στοιχεία αρχαιότητας

β) Μια δεύτερη οικοδομική φάση είναι ορατή εξωτερικά στο άνω μέρος των τοίχων του ναού, όπου εφαρμόζεται ένα χαλαρό πλινθοπερίκλειστο σύστημα.

γ) Μαρμάρινο γείσο, αλλού ακόσμητο και αλλού ανάγλυφο, περιθέει εσωτερικά το ναό στο ύψος της γενέσεως των θόλων. Το γείσο, και με τις δύο μορφές του, παρά την επανατοποθέτηση αρκετών τεμαγίων του, ανήκει στην πρώτη οικοδομική φάση του μνημείου. Αυτό πιστοποιείται από τη συνύπαρξη ανάγλυφου και ακόσμητου γείσου σε ενιαία μαρμάρινα τμήματα, καθώς και το γεγονός ότι έχει διασωθεί σε ύψος όπου εξωτερικά διακρίνεται η παλιότερη τοιχοδομία. Τον διάκοσμο του ανάγλυφου γείσου αποτελούσε σειρά σχηματοποιημένων ανθεμίων που απολήγουν σε κισσόφυλλα με συχήν εναλλαγή ισοσκελών σταυρών από τους οποίους φύονται κισσόφυλλα με μακρείς μίσχους. Όμοιος διάκοσμος έχει λαξευτεί και στα κιονόκρανα των διαχωριστικών κίωνων του τρίλοβου παραθύρου της Κόγχης του Ι. Βήματος, που ανήκουν και αυτά στην πρώτη φάση του μνημείου. Το θέμα, βασισμένο σε παλαιοχριστιανικά πρότυπα έχει εκτελεστεί με αδεξιότητα και παρουσιάζει ομοιότητες με το διάκοσμο αρχιτεκτονικών μελών μνημείων ακριβώς χρονολογημένων στο β' μισό του 9<sup>ου</sup> αιώνα.

δ) Στο κατώτερο τμήμα των διαμήκων τοίχων του Ι. Βήματος διακρίνεται η γένεση χαμηλών τόξων που σώζονται εν μέρει σήμερα. Τα τόξα αυτά μόνο ως ανοίγματα επικοινωνίας του κεντρικού χώρου του Ι. Βήματος με την Πρόθεση και το Διακονικό μπορούν να ερμηνευθούν, γεγονός βέβαια που προϋποθέτει τον διαχωρισμό τους αρχικά με τοίχο. Παρόμοιος τοίχος με τοξωτό άνοιγμα, κατ' αναλογία, πιθανότατα θα διαχώριζε και τα δυτικά γωνιακά διαμερίσματα από τον κυρίως ναό.

Τα στοιχεία αυτά συνηγορούν σε μια χρονολόγηση του μνημείου προ του 10<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ ο σημερινός τύπος του ναού φαίνεται να ανήκει σε δεύτερη οικοδομική φάση.

ΕΥΘΥΜΙΟΣ Ν. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ

**ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΣΤΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ  
ΚΑΤΑ ΤΟΝ 13<sup>ο</sup> ΑΙΩΝΑ**

Οι εικόνες του 13ου αιώνα, δημοσιευμένες ή μη, που έχουν εντοπιστεί στη Μακεδονία και στο Άγιον Όρος συνθέτουν ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον σύνολο που ανέρχεται στον αριθμό των σαράντα περίπου εικόνων. Από τις εικόνες αυτές οι περισσότερες σώζονται σε μονές του Αγίου Όρους ή προέρχονται από ναούς μεγάλων αστικών κέντρων της Μακεδονίας, δηλαδή της Θεσσαλονίκης, της Βέροιας και κυρίως της Καστοριάς.

Αναλυτικότερα οι σωζόμενες εικόνες του 13ου αιώνα σε μονές του Αγίου Όρους προσεγγίζουν τον αριθμό των εικοσιτεσσάρων και κατανέμονται ως ακολούθως: Μονή Λαύρας εννέα, μονή Βατοπεδίου δέκα, μονή Χελανδαρίου τρεις και ανα μία στη μονή Κουτλουμουσίου και στη μονή Αγίου Παύλου.

Στο χώρο της Μακεδονίας οι εικόνες, οι οποίες εντάσσονται στο 13ο αιώνα, ανέρχονται σε δεκαπέντε με δεκαεπτά. Από τις εικόνες αυτές δώδεκα έχουν εντοπιστεί σε ναούς της Καστοριάς. Αντίθετα οι εικόνες του 13ου αιώνα που ανήκουν σε ναούς της Βέροιας είναι, κατά τη γνώμη μας, τέσσερις, ενώ μόνο μία εικόνα έχει την προέλευσή της από ναό της Θεσσαλονίκης. Δεν αναφέρομαι στις εικόνες του 13ου αιώνα που σώζονται στο χώρο της μείζονος Μακεδονίας, όπως στην Αχρίδα, ορισμένες από τις οποίες συνδέονται με καλλιτεχνικά εργαστήρια της Θεσσαλονίκης.

Από θεματολογική άποψη οι φορητές εικόνες του 13ου αιώνα δεν παρουσιάζουν ποικιλία. Τα πρόσωπα τα οποία απεικονίζονται είναι η Παναγία με τον Χριστό (εννέα εικόνες) στον τύπο κυρίως της Παναγίας Οδηγήτριας, ο Χριστός Παντοκράτωρ (πέντε εικόνες), ο άγιος Νικόλαος (πέντε εικόνες), ο άγιος Γεώργιος (τέσσερις εικόνες), ο άγιος Δημήτριος (δύο εικόνες), ο άγιος Αθανάσιος ο Αθωνίτης (δύο εικόνες) και ανά μία εικόνα οι άγιοι: Κοσμάς και Δαμιανός, ο απόστολος Πέτρος, ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ο Ιωάννης ο Θεολόγος, ο Στέφανος και αδιάγνωστος ιεράρχης.

Από τον κύκλο του δωδεκαόρτου έχουμε εντοπίσει μόνο τρεις εικόνες, από τις οποίες δύο, που σώζονται στην Καστοριά, απεικονίζουν την Κοίμηση της Θεοτόκου

και μία, που σώζεται στη Βέροια, την Σταύρωση.

Από άποψη λειτουργικής χρήσης οι εικόνες στο μεγαλύτερο μέρος είναι εικόνες τέμπλου ή εικόνες προσκυνηταρίων. Στις εικόνες τέμπλου κυριαρχούν -κυρίως από το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα- οι δεσποτικές εικόνες, ενώ μόνο μία εικόνα ανήκει σε βημόθυρο. Δύο επίσης εικόνες, μεγάλων διαστάσεων των αρχών και του τέλους του 13ου αιώνα, στις οποίες εικονίζεται η Παναγία ολόσωμη στον τύπο της Οδηγήτριας, πρέπει να ήταν τοποθετημένες στα μέτωπα των πεσσότοιχων που ορίζουν το τέμπλο. Στο σύνολο των εικόνων που σώζονται μόνο μία εικόνα στη μονή Αγίου Παύλου είναι αμφιπρόσωπη με την Παναγία Οδηγήτρια στην κυρία όψη και την παράσταση της Σύναξης των αρχαγγέλων στη δευτερεύουσα. Εντυπωσιάζει ωστόσο το γεγονός ότι δε σώζονται από την περίοδο αυτή στην Μακεδονία και στο Άγιον Όρος εικόνες επιστυλίου τέμπλου με το Δωδεκάροτο ή την Μεγάλη Δέηση ή ακόμα συνδυασμό των δύο θεματικών ενότητων. Η απουσία αυτή ξενίζει πολύ περισσότερο, καθόσον εικόνες επιστυλίου τέμπλου με το παραπάνω θεματικό περιεχόμενο έχουν εντοπιστεί στις μονές της Μεγίστης Λαύρας και Βατοπεδίου στο Άγιον Όρος ήδη από τον 12ο αιώνα.

Από χρονολογική άποψη έντεκα εικόνες κατατάσσονται στο πρώτο μισό και κυρίως στο πρώτο τέταρτο του 13ου αιώνα, ενώ οι υπόλοιπες εικοσιεννέα κατανέμονται μέσα στο δεύτερο μισό του ίδιου αιώνα και κυρίως στο τελευταίο τέταρτο.

Από απόψεως τέχνης οι εικόνες του 13ου αιώνα που σώζονται στο Άγιον Όρος και στην Μακεδονία παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον όχι μόνο λόγω της υψηλής καλλιτεχνικής τους ποιότητας, -στοιχείο προέλευσης από τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα του Βυζαντίου, την Θεσσαλονίκη ή την Κωνσταντινούπολη- αλλά και γιατί αντιπροσωπεύουν με ποικιλία τα καλλιτεχνικά ρεύματα που έχουν αναπτυχθεί τόσο στο πρώτο μισό, όσο και στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα. Μάλιστα, τέσσερις εικόνες που σώζονται σε μονές του Αγίου Όρους (Λαύρας, Βατοπεδίου και Κουτλουμουσίου), έχουμε τη γνώμη ότι μπορούν να αποδοθούν στο εργαστήριο ή στο καλλιτεχνικό περιβάλλον κορυφαίων καλλιτεχνών της εποχής, όπως του Μανουήλ Πανσελήνου και του Μιχαήλ Αστραπά και Ευτυχίου.

Τέλος, τέσσερις εικόνες, μία από τη Θεσσαλονίκη και τρεις από την Καστοριά και την περιοχή της, παρουσιάζουν σε διαφορετικό βαθμό η κάθε μία στοιχεία επαφής με τη δυτική τέχνη.

CATHERINE VANDERHEYDE

ΜΕΣΟΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΠΙΒΙΩΣΕΙΣ ΣΤΑ ΓΑΥΠΤΑ ΤΟΥ 13<sup>ου</sup> ΑΙΩΝΑ

Ποικίλα τεχνοτροπικά ρεύματα χαρακτηρίζουν τη βυζαντινή γλυπτική του 13<sup>ου</sup> αι., μεταξύ των οποίων διακρίνονται δύο κύριες τάσεις: αφενός η επιβίωση μεσοβυζαντινών τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών και αφετέρου η εμφάνιση μιας τεχνικής έξεργου ανάγλυφου καθώς και εικονιστικών στοιχείων που προδίδουν επίδραση από τη γλυπτική της Δύσης. Πολλά αναγλύφα, χρονολογούμενα βάσει επιγραφών, αντιπροσωπεύουν τις δύο αυτές τάσεις. Μεταξύ αυτών της βυζαντινής τεχνοτροπίας μπορεί να αναφερθεί ως παράδειγμα το επιστύλιο του τέμπλου από τη μονή του Αγίου Ιωάννη Κυνηγού στον Υμηττό, το οποίο χρονολογείται στο 1205 και φυλάσσεται στο βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας. Παράλληλα κάποια άλλα ανάγλυφα, χρονολογούμενα στο β' μισό του 13ου αι., παρουσιάζουν επίδραση από τη δυτική γλυπτική, όπως τα αρχιτεκτονικά γλυπτά του ναού της Παρηγορήτισσας στην Άρτα.

Η τεχνοτροπική αυτή ποικιλία μαρτυρεί όχι μόνο τον πλούτο της γλυπτικής του 13<sup>ου</sup> αι., αλλά και το άνοιγμα του ελληνικού κόσμου προς τη Δύση ως συνέπεια των πολιτικών περιστάσεων. Η επιβίωση διακοσμητικών και τεχνικών στοιχείων, που χρησιμοποιήθηκαν τόσο κατά το 12<sup>ο</sup> όσο στις αρχές του 13<sup>ου</sup> αι., σε κάποια ανάγλυφα απομονωμένα από την αρχιτεκτονική τους συνάφεια και σπανίως χρονολογούμενα βάσει επιγραφών, δυσχεραίνει πολύ τη χρονολόγηση των τελευταίων. Γι' αυτήν την κατηγορία των αναγλύφων, η τεχνική και ο διάκοσμος αποτελούν τα μόνα εντέλει χρονολογικά κριτήρια.

Σε ορισμένα ανάγλυφα των αρχών του 13<sup>ου</sup> αι., όπως π.χ. σ' ένα επιστύλιο που φυλάσσεται στο βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας και στο τέμπλο του ναού της μονής των Βλαχερνών στην Άρτα, παρουσιάζονται επίσης μεσοβυζαντινές τεχνοτροπικές επιβιώσεις. Η τεχνική του διπλεπίpedου αναγλύφου, εκτενώς διαδεδομένη στην Ελλάδα κατά το 12<sup>ο</sup> αι., δεν παύει να χρησιμοποιείται από τους γλύπτες στην αρχή της υστεροβυζαντινής περιόδου. Ομοίως κάποια διακοσμητικά στοιχεία όπως οι ελισσόμενοι βλαστοί με ημιανθέμια, τα ζώδια

και τα έξεργα "κομβία" εντάσσονται στο διακοσμητικό πρόγραμμα της μεσοβυζαντινής εποχής. Τα τεχνικά και διακοσμητικά χαρακτηριστικά των γλυπτών των αρχών του 13<sup>ου</sup> αι. πιστοποιούν λοιπόν μάλλον συνέχεια παρά ρήξη ανάμεσα στο 12<sup>ο</sup> και το 13<sup>ο</sup> αι. Κάποια γλυπτά μάλιστα αγγίζουν τον ύψιστο βαθμό τελειότητας. Τούτο μαρτυρεί παραδείγματος χάριν η εξαιρετης ποιότητας τεχνική εκτέλεση των αναγλύφων του τέμπλου των Βλαχερνών.

Η επιβίωση χαρακτηρισικών μεσοβυζαντινών τεχνικών και διακοσμητικών στοιχείων στην αρχιτεκτονική γλυπτική των αρχών του 13<sup>ου</sup> αι. στην Ελλάδα θέτει το ερώτημα σχετικά με την επιλογή συμβατικών ορίων τα οποία έχουν επιβληθεί σε κάθε περίοδο της βυζαντινής τέχνης. Ποιό είναι ο εύρος της χρονικής απόστασης ανάμεσα στην ανέλιξη μιας ιστορικής ανατροπής και της επίδρασής της στην τέχνη; Είναι προφανές ότι τα χρονολογικά όρια των διαδοχικών περιόδων της ιστορίας του Βυζαντίου αποτελούν ορόσημα χρήσιμα σε ιστορικούς και αρχαιολόγους. Εντούτοις ορισμένα από αυτά σχετίζονται με γεγονότα που δεν αφορούν παρά ένα τμήμα της αυτοκρατορίας και λιγότερο την περιφέρειά της. Αυτό αληθεύει ιδιαίτερα για το 1204, έτος κατάληψης της Κωνσταντινούπολης από τους Σταυροφόρους, που σηματοδοτεί την αρχή της υστεροβυζαντινής περιόδου. Η χρονολογία αυτή σχετίζεται βεβαίως με μια ουσιαστική αλλαγή στην πορεία των ιστορικών γεγονότων που αφορούν την πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας. Την ίδια ωστόσο εποχή, η τύχη της περιφέρειας του Βυζαντίου είναι διαφορετική από αυτήν της πρωτεύουσας. Η ίδρυση τριών ανεξάρτητων ελληνικών κρατών - του δεσποτάτου της Ηπείρου και των αυτοκρατοριών της Νίκαιας και της Τραπεζούντας - δηλώνει σαφώς τη θέληση των Βυζαντινών να αντισταθούν στις επιθέσεις των Λατίνων. Στο πλαίσιο αυτό είναι παρακινδυνευμένο να μιλήσουμε για μια ασυνέχεια στην αρχιτεκτονική ή τη γλυπτική του 13<sup>ου</sup> αιώνα σε σχέση με το άμεσο παρελθόν. Πρόκειται μάλλον για μια σποραδική επίδραση της δυτικής γλυπτικής και για την εδραίωση παραδόσεων αναμφισβήτητα βυζαντινών στις διάφορες περιοχές της αυτοκρατορίας.

## ΓΙΩΡΓΟΣ ΦΙΛΟΘΕΟΥ

### Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ ΣΤΟΝ 13ο ΑΙΩΝΑ

Η Κύπρος περιέρχεται υπό ξένη κατοχή ήδη από το 1191 μ.Χ. και τον επόμενο χρόνο το 1192 ανακηρύσσεται βασιλείο του Οίκου των Λουζινιανών. Έτσι αρχίζει η μακρά περίοδος της φραγκοκρατίας που θα διαρκέσει 287 χρόνια και θα συνεχιστεί με την Βενετοκρατία για άλλα 82 χρόνια μέχρι το 1571 που θα πέσει οριστικά στα χέρια των Τούρκων.

Ο 13ος αιώνας θα μπορούσε να θεωρηθεί ιδιαίτερα σκληρός για το λαό και την Εκκλησία της Κύπρου. Νωρίς αρχίζει να εφαρμόζεται το φεουδαρχικό σύστημα και η προσπάθειες για την καθυπόταξη της Αυτοκέφαλής Ορθόδοξης Εκκλησίας του νησιού φθάνουν σε ακραία γεγονότα, όπως το μαρτυρικό τέλος των 13 μοναχών της Μονής της Παναγίας της Καντάρας το 1231. Αποκορύφωμα όμως αποτελεί η έκδοση της Bulla Cyrgia το 1260 που επισημοποίησε την καθυπόταξη της ελληνικής ορθόδοξης εκκλησίας στην Λατινική και περιόρισε δραστικά τις εξουσίες της.

Μέσα σ' αυτές τις ιστορικές συνθήκες και λαμβανομένης υπόψη και της απώλειας της Κωνσταντινούπολης το 1204 που είχε οπωσδήποτε σοβαρό αντίκτυπο και στην Κύπρο θα πρέπει κανείς να εξετάσει την βυζαντινή ζωγραφική που αναπτύσσεται στο νησί σ' αυτόν τον καθοριστικό αιώνα.

Εκείνο που παρατηρείται ευθύς εξ αρχής είναι ότι η βυζαντινή ζωγραφική παράδοση δεν διακόπτεται με την κατάκτηση της από τους φράγκους. Αντίθετα οι διασωζόμενες τοιχογραφίες του τέλους του 12ου αιώνα δείχνουν ότι δεν υπήρξε απότομη διακοπή των σχέσεων της βυζαντινής παράδοσης με την Κύπρο. Στην πρώτη πεντηκονταετία του 13ου αιώνα παρατηρείται συνέχεια της λαμπρής κομνηνειακής τέχνης που αναπτύχθηκε στην Κύπρο στον 12ο αιώνα, με τα πρώτα όμως δείγματα των επιδράσεων της δυτικής τέχνης.

Η άποψη ότι η βυζαντινή τέχνη στην Κύπρο στον 13ο αιώνα είχε αποκοπεί από την βυζαντινή παράδοση λόγω της διακοπής των πολιτικών σχέσεων Κύπρου-Βυζαντίου θα πρέπει να αναθεωρηθεί αφού οι νέες τοιχογραφίες και οι εικόνες που έρχονται στο φως τα τελευταία χρόνια, δείχνουν ακριβώς ότι στο νησί φθάνουν οι νέες κατακτήσεις της βυζαντινής τέχνης.

Αντίθετα μέσα στον 13ο αιώνα, ιδιαίτερα στο δεύτερο μισό του, φαίνεται ότι ο ελληνικός πληθυσμός ανακάμπτει και η βυζαντινή τέχνη κυριαρχεί σ' όλο το νησί με τις αναμενόμενες βέβαια επιδράσεις από την δυτική τέχνη, γεγονός που προέρχεται από την συνύπαρξη των δύο στοιχείων, δηλαδή της βυζαντινής και της δυτικής παράδοσης.

Η σύγκριση της ζωγραφικής της Κύπρου και συσχετισμός της με την αντίστοιχη ζωγραφική των άλλων λατινοκρατούμενων ελληνικών περιοχών όπως της Κρήτης και της Πελοποννήσου, ακόμα και της Ρόδου που περιήλθε υπό ξένη κατοχή στις αρχές του 14ου αιώνα, δείχνει τους κοινούς δρόμους που ακολουθεί η βυζαντινή τέχνη το 13ο αιώνα, με όλες τις τοπικές ιδιαιτερότητες της.

ΠΑΝΤΕΛΗΣ Γ. ΦΟΥΝΤΑΣ

## ΤΟ ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΟ ΤΕΜΠΛΟ ΤΟΥ ΠΡΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ.

Εδώ και 30 τουλάχιστον χρόνια, το ξυλόγλυπτο τέμπλο του Πρωτάτου, θεωρείται στην ειδική βιβλιογραφία, ως έργο του μοναχού Νεοφύτου εκτελεσμένο το 1611. Η χρονολόγηση βασίσθηκε στη μία από τις (δύο) επιγραφές πάνω στο υποστήριγμα των λυπηρών και του μεγάλου Σταυρού: ΠΡΟΣΚΥΝΙΣΩΜΕΝ ΕΙΣ | ΤΟΝ ΤΟΠΟΝ ΟΥ ΕΣΤΙΣΑΝ | ΟΙ ΠΟΔΕ(Σ) ΣΟΥ ΚΥΡΙΕ + ΑΧΙΑ | ΥΠΟΠΟΔΙΟΝ + ΕΤΟΥΣ ΖΡΙΘ. Αφορμή για την επανεξέταση του θέματος αποτέλεσε η επισήμανση *ενθύμησης* σε αγιορειτικό χειρόγραφο του 16<sup>ου</sup> αιώνα : " ζ100οε' (=1667) εφτίασαν το τέμπλω της μεγίστης εκκλησίας του Πρωτάτου Γριγωρίου μοναχού" (όπου το ρήμα φτιάνω απ' το βυζαντινό *ευθειάζω* σημαίνει : επισκευάζω, ανακαινίζω). Το ενδιαφέρον ζωπύρωσε ακόμη περισσότερο η παρατήρηση ότι στην παραπάνω επιγραφή αναφέρεται η λέξη "υποπόδιον" που δεν αντιπροσωπεύει βέβαια ολόκληρο το έργο. (Αλλά και στο νόημα της επιγραφής υπονοείται ως τόπος, η βάση του Σταυρού). Πρόκειται λοιπόν για τυπική περίπτωση χρονολόγησης του όλου κατά συνεκδοχή; Ποιο ήταν το έργο του Νεοφύτου και ποιο το, πάντως αξιοσημείωτο, έργο του Γρηγορίου;

Είναι αξιοσημείωτες οι προσεκτικές παρατηρήσεις μελετητού για το τέμπλο του Πρωτάτου, σε σχέση με την παραδεδεγμένη χρονολόγησή του : ότι πρόκειται "μάλλον διά τον πλέον εξειλιγμένον τύπον προστύπου ξυλογλύπτου" για την περίοδο 15<sup>ου</sup> – αρχές 17<sup>ου</sup> αι. , ότι το "γενικότερον ύφος του πολύ απέχει εκείνου των..." έργων της ίδιας περιόδου, καθώς και ότι "επί ουδενός εκ των μέχρι τούδε γνωστών εικονοστασιών εύρομεν ανάλογον αριθμόν αναγλύπτων ταινιών επί του θριγκού". Σχετικά με το τελευταίο, πρέπει να προσθέσουμε και την απορία : γιατί να σπεύσουν πρώτοι στις Καρυές να υπερυψώσουν το θριγκό (7 ζώνες) αφού αυτό θα είχε σαν συνέπεια να αποκρυσταλλώσει γρηγορότερα η μνημειώδης Μεγάλη Δέηση του 1542; Γιατί είναι βέβαιο ότι η Μ. Δέηση εκτεινόταν πάνω από τον κοσμήτη του μαρμάρινου βυζαντινού τέμπλου. Ένα άλλο βασικό στοιχείο, που πρέπει να συνυπολογισθεί, είναι η μαρτυρούμενη δεινή οικονομική κατάσταση του Κοινού κατά την περίοδο γύρω στα 1611 και μετά, που ωδήγησε, παρά της γενναίες συνδρομές και ευεργεσίες, στην εκποίηση όλων των Πρωτατινών κελλιών, στα 1661.

Όσον αφορά την εξέταση του ίδιου του τέμπλου, είναι γνωστό ότι τέτοιας φύσης προβλήματα δεν επιλύονται από τις φωτογραφίες. Με επιτόπια λοιπόν εξέταση του έργου και άλλων πρώιμων αγιορειτικών, οδηγηθήκαμε στο συμπέρασμα ότι η σημερινή μορφή προέκυψε κατόπιν, με αναδιάταξη των ζωνών του θριγκού και προσθήκη νέων, σε μια αρχική διάρθρωση, τυπική για την **πρώιμη εποχή** 16<sup>ου</sup> – αρχές 17<sup>ου</sup> αι. Πρόκειται για την απλή "συντηρητική" διάρθρωση, την προερχόμενη άμεσα από το μαρμάρينو (ή και ξύλινο) βυζαντινό τέμπλο, όπου πάνω στο επιστύλιο της κιονοστοιχίας έχει τοποθετηθεί η σειρά εικόνων της Μεγάλης Δέησης ή του Δωδεκαόρτου, επιστεφόμενη από μια ανώτατη διακοσμημένη ζώνη. (Βλ. παραδείγματα : Αγ. Νικολάου Βελβενδού Κοζάνης, Καθολικού μονής Βλατάδων Θεσσαλονίκης, Αγ. Παντελεήμονος Νησιού Ιωαννίνων, Κελλίου Αγ. Νικολάου (Χατζούδας) στο Άγιον Όρος, κ.ά. που έχουν χρονολογηθεί από τα τέλη περίπου του 16<sup>ου</sup> και στον 17<sup>ο</sup> αιώνα.)

Συγκεκριμένα το αρχικό τέμπλο αραρτιζόταν:

α. από το κάτω μέρος του σημερινού, μέχρι και το επιστύλιο (συμπεριλαμβανόμενο) μαζί με τα τοξωτά υπέρθυρα των διαστύλων (πλην εκείνου της Ωραίας Πύλης), και

β. από την ζώνη του Δωδεκαόρτου καθώς και την αμέσως ανώτερή της, ως επιστέφουσα. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ζώνη του Δωδεκαόρτου βρέθηκε *in situ* στηριζόμενη πάνω στο επιστύλιο του μαρμάρινου τέμπλου και σε υποχώρηση τουλάχιστον 15 εκατ. από το επίπεδο του κάτω μέρους του ανακαινισμένου (ξυλόγλυπτου) τέμπλου. Τα μέρη που προαναφέραμε συνανήκουν, με ασφάλεια στη διάρθρωση του αρχικού τέμπλου, γιατί παρουσιάζουν μια σαφώς συνεπέστερη ενότητα αλλά και αρχαιότητα έναντι των υπολοίπων.

Η ενότητα αυτή είναι αισθητή στη θεματολογία, την τεχνική (ποιότητα του χαμηλού αναγλύφου, αναλογική σχέση επιφανείας αναγλύπτων κοσμημάτων και ενιαίου τεφρού βάθους) αλλά κυρίως στην ιδιαιτερότητα του ύφους. Χαρακτηριστικά του ύφους είναι : η απλότητα, το ανεπιτήδευτο η ευλυγισία, η αίσθηση του μέτρου και του ρυθμού.

Ποια είναι όμως τα στοιχεία που διαφοροποιούν απ' αυτή την "ποιότητα" δουλειάς τις υπόλοιπες ζώνες; Απ' αυτές οι σαφέστερα ασύμβατες προς τα προαναφερθέντα συνανήκοντα μέρη είναι :

α) Η αμέσως πάνω απ' το επιστύλιο ζώνη που περιλαμβάνει τρία καθ' ύψος "κυμάτια" : αστραγάλους, ιωνικό κυμάτιο και μια ταινία με ιδιαίτερα πυκνή παράθεση συμμετρικά συμβαλλόντων φύλλων άκανθας. Εδώ η τεχνική και το ύφος, σε σύγκριση με τα προηγούμενα έχουν προχωρήσει ένα παραπέρα βήμα προς την κατεύθυνση της σταδιακά επιβαλλόμενης νέας αντίληψης για το ανάγλυφο.

β) Η ανώτατη επιστέφουσα το τέμπλο ζώνη. Εδώ το σχέδιο χαρακτηρίζεται από επιτήδευση, δυσκαμψία και έλλειψη ή διαφοροποίηση ρυθμού, τόσο στον κυματισμό της κλιματίδας όσο και στους σύνθετους ελιγμούς των δρακόντων. Η σχέση των τελευταίων με το υποστήριγμα των λυπηρών είναι ανόργανη. Επειδή δε έχει διαπιστωθεί ότι οι δράκοντες εμφανίστηκαν (γενικά) αργότερα απ' τα "ιχθυόσχημα" υποστηρίγματα των λυπηρών, είναι μάλλον εύλογο να υποθέσουμε ότι τοποθετήθηκαν κατόπιν, πλησιέστερα προς τα άκρα του "υποποδίου", ως "εκλιπαρούντες" για την κατείλημμένη πλέον θέση. Επισημαίνονται επίσης διαφορές στη θεματολογία, την τεχνική και τη μορφοπλαστική αντίληψη του υποποδίου, σε σύγκριση με τα αποδιδόμενα στην αρχική διάρθρωση μέρη.

#### **Η μετάβαση από το βυζαντινό μαρμάρινο τέμπλο στο ξυλόγλυπτο.**

Ένα ερώτημα που προβάλλει εύλογα είναι : γιατί υπάρχει τόσο μεγάλη ανισότητα στα διάστυλα (μετακίονια) του ξύλινου τέμπλου (max 128 εκ. min 63,5 εκ.). Έχει γραφεί για τις εικόνες του τέμπλου ότι "ζωγραφίστηκαν πιθανότατα στα 1542 μαζί με την Μεγάλη Δέηση για τις ανάγκες ενός άλλου τέμπλου του 1542..." Αλλά και το υποτιθέμενο προγενέστερο τέμπλο γιατί να έχει τόσο άνισα διάστυλα; Πιστεύουμε πως την απάντηση δίδει η εξής παρατήρηση : τα πλάτη των δύο μεγάλων εικόνων των βόρειων μετακίωνων του ξύλινου τέμπλου, έχουν άθροισμα ισούμενο με το μέγα πλάτος του βόρειου μετακιονίου του μαρμάρινου τέμπλου. Είναι πιθανότατο ότι οι εν λόγω εικόνες (πλην εκείνης του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως) είχαν τοποθετηθεί αρχικά στα διάστυλα του μαρμάρινου τέμπλου. Οι επτά εικόνες της Μεγάλης Δέησης ήσαν ασφαλώς τοποθετημένες πάνω στον μαρμάρινο κοσμήτη (άθροισμα πλάτους εικόνων 6,50μ., μήκος κοσμήτη 6,83μ.) Έτσι προκύπτει ότι η αρχική διάρθρωση, που προαναφέραμε, του τέμπλου, ήταν πιθανότατα η πρώτη ξυλόγλυπτη, και χαμηλού ύψους για να μη αποκρύπτεται η μνημειώδης Μεγάλη Δέηση.

Σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής εξετασθέντα στοιχεία, τείνουμε να θεωρήσουμε την αρχική διάρθρωση του τέμπλου ανεξάρτητη και μάλλον παλαιότερη από το υποστήριγμα των λυπηρών και την επιγραφή του. Στο Γρηγόριο της ενθύμησης πρέπει να αποδώσουμε το προσφυές συνταίριασμα των νέων ζωνών και την αναδιάταξη του αρχικού θριγκού στα 1667.

#### **Ανάλογη περίπτωση υπερύψωσης**

Παρουσιάζεται στο παλαιό τέμπλο της Μονής Παντοκράτορος. Και εδώ πραγματοποιήθηκε καθώς διαπιστώσαμε επιτόπου, η υπερύψωση μιας αρχικής διάρθρωσης τυπικής : Η ζώνη με την ελισσόμενη κλιματίδα που αρχικά επέστεφε τη ζώνη του Δωδεκάροτου πήρε νέα θέση πάνω από το επιστύλιο (από το οποίο τη χωρίζει απλώς μια νεότερη λεπτή διάτρητη ταινία διακοπτόμενη από γεισίποδες) και για υπερύψωση του θριγκού προστέθηκαν δύο νέες φρίζες (ή μία διζώνη), μέχρι σήμερα μη επιχρυσωμένες.

## ΕΥΓΕΝΙΑ ΧΑΛΚΙΑ

## ΛΑΒΗ ΧΑΛΚΙΝΟΥ ΛΥΧΝΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΛΥΜΠΙΑ.

Ανάμεσα στα μεταλλικά αντικείμενα μικροτεχνίας που μεταφέρθηκαν από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο στο Βυζαντινό, περιλαμβάνεται και το αριθ. ΒΜ 2436 (Τ 1586), το οποίο έχει καταχωρηθεί στα ευρετήρια του Βυζαντινού Μουσείου ως "χάλκουν διάτρητον έλασμα παριστών δύο ζώα εκατέρωθεν δένδρου...εκ των παλαιών ανασκαφών της Ολυμπίας". Τό "έλασμα" ταυτίσθηκε πρόσφατα με χάλκινη λαβή λύχνου, ελληνική στο κάτω μέρος της. Είναι χυτή, με διάτρητο διάκοσμο που αποτελούν δύο αντωπά άλοχα εκατέρωθεν φοίνικος. Τόσο η στάση των δύο ζώων, όσο και τα "σημάδια" που είναι χαραχμένα στο σώμα τους μαρτυρούν σαφώς την ιδιότητά τους: πρόκειται για αγωνιστικά άλοχα ιπποδρόμου, που εικονίζονται με το σύμβολο της νίκης -τον φοίνικα- ανάμεσά τους.

Το θέμα των αντωπών αγωνιστικών αλόχων απαντά, σύμφωνα με τα σημερινά δεδομένα, μόνο σε μία ακόμη χάλκινη λαβή λύχνου, όμοια με εκείνη του Βυζαντινού Μουσείου, που βρίσκεται στο Μουσείο του Campo Santo Teutonico της Ρώμης. Αντίθετα, είναι αρκετά κοινό σε ψηφιδωτά δάπεδα, κυρίως της Βόρειας Αφρικής, περιοχής στην οποία τα αγωνίσματα ιπποδρόμου ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή κατά την ύστερη αρχαιότητα. Δεν είναι τυχαία συνεπώς η παρουσία του λυχνναριού με παράσταση αγωνιστικών αλόχων στην Ολυμπία, όπου οι ιπποδρομίες τελούνται, στα πλαίσια των Ολυμπιακών αγώνων, τουλάχιστον ως τα τέλη του 4ου μ. Χ. αιώνα.

## ΑΘΗΝΑ ΧΡΙΣΤΟΦΙΔΟΥ

**Η Β ΕΝΕΤΟΚΡΑΤΙΑ ΣΤΗΝ ΕΞΩ ΜΑΝΗ. ΝΕΩΤΕΡΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ  
ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΓΙΟ ΣΠΥΡΙΔΩΝΑ ΚΑΡΔΑΜΥΛΗΣ**

Ο Άγιος Σπυρίδωνας, οικογενειακός ναός των Τρουπάκηδων-Μούρτζινων, βρίσκεται στο ΒΑ άκρο του οχυρωμένου συγκροτήματός τους στην Πάνω Καρδαμύλη της Μεσσηνιακής Μάνης. Είναι μία από τις μεγαλύτερες οικογενειακές εκκλησίες στην περιοχή. Ανήκει στις μονόκλιτες τρουλλαίες βασιλικές και αποτελεί το μοναδικό παράδειγμα της 1ης παραλλαγής στην Εξω Μάνη, σύμφωνα με την κατάταξη που είχα προτείνει στο 11ο Συμπόσιο. Στην παραλλαγή αυτή ο τρούλλος στηρίζεται σε δύο ημικυλινδρικούς θόλους (στον κατά μήκος άξονα) και σε δύο τυφλά τόξα (στον εγκάρσιο). Το σταυρικό σχήμα υποδηλώνεται όχι μόνο στη στέγη, αλλά και στην κάτοψη, με την υποχώρηση του βόρειου και νότιου τοίχου στον εγκάρσιο άξονα και τη δημιουργία τυφλών τόξων. Η παραλλαγή αυτή μπορούμε να πούμε ότι είναι ένα οριακό παράδειγμα συνεπτυγμένου σταυροειδούς, του οποίου οι εγκάρσιες κεραίες έχουν εκφυλισθεί σε τυφλά αψιδώματα. Έτσι, ενώ ο συνεπτυγμένος σταυροειδής έχει περίπου τετράγωνη κάτοψη, η 1η παραλλαγή της μονόκλιτης τρουλλαίας βασιλικής είναι κτήριο δρομικό.

Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνα Καρδαμύλης, εκτός από την πρωτοτυπία στον αρχιτεκτονικό τύπο, διαφέρει και σε άλλα σημεία από τα μνημεία της εποχής και της περιοχής του: έχει εξαιρετικά μεγάλο τρούλλο, η διάμετρος του οποίου φθάνει τα 4.10μ., και οξύληκτο μορφής πύργου καμπαναριό, ενσωματωμένο στη ΝΔ γωνία του κτηρίου, εν αντιθέσει προς τη συνηθισμένη θέση του μανιάτικου καμπαναριού στον άξονα της δυτικής όψης ή σε επαφή με μια από τις μακρές πλευρές του ναού.

Το 1982, στο 2ο τόμο της σειράς "Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση" (σ.299-308), μορφολογικές και τυπολογικές συγκρίσεις είχαν οδηγήσει τον Μ.Μιχαηλίδη και την γράφουσα να κατατάξουν το ναό του Αγίου Σπυρίδωνα στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική της Β Ενετοκρατίας. Είχε διαπιστωθεί τότε η στενή μορφολογική συγγένεια του μνημείου προς τον Άγιο Νικόλαο του Λικινίου (1703) και την Παναγία τη Μυρτιδιώτισσα (κτισμένη μετά το 1700) στη Μονεμβασία. Συγκρίνοντας, τελευταία, τα σχέδια της Παναγίας της Μυρτιδιώτισσας με αυτά του Αγίου Σπυρίδωνα διαπίστωσα, ότι η συγγένεια δεν είναι μόνο μορφολογική. Τα δύο μνημεία έχουν τις ίδιες διαστάσεις σε κάτοψη και τομή. Διαφέρουν μόνο ως προς τη διάμετρο του τρούλλου, μεγαλύτερη στη Μυρτιδιώτισσα κατά 0.80μ., και στο πάχος των τοίχων. Αν και τα δύο κτήρια ανήκουν στον τύπο της μονόκλιτης τρουλλαίας βασιλικής, στη Μυρτιδιώτισσα οι πλευρικές ωθήσεις του τρούλλου παραλαμβάνονται απ'ευθείας από τα αντιστοιχούντα σ'αυτόν τμήματα του βόρειου και νότιου τοίχου, ενώ στον Άγιο Σπυρίδωνα οι τοίχοι υποχωρούν και σχηματίζουν τυφλά αψιδώματα, υπολείμματα της εκφυλισμένης εγκάρσιας κεραίας του σταυροειδούς εγγεγραμμένου. Θα

μπορούσαμε να πούμε, ότι ο Άγιος Σπυρίδωνας είναι, από τυπολογική άποψη, ο κρίκος ανάμεσα στη Μυρτιδιώτισσα και τον Άγιο Νικόλαο. Η πρώτη ανήκει στις τυπικές μονόχωρες τρουλλαίες βασιλικές, ενώ ο δεύτερος είναι ένας εγγεγραμμένος σταυροειδής, εξαιρετικά επιμήκης, με πολύ μικρού πλάτους γωνιακά διαμερίσματα. Τα γωνιακά διαμερίσματα στενεύουν περισσότερο στον Άγιο Σπυρίδωνα και πληρούνται με λιθοδομή, ενώ οι δύο κεραίες της εγκάρσιας καμάρας εκφυλλίζονται σε τυφλά αψιδώματα. Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί η ομοιότητα της προεξέχουσας βάσης του καμπαναριού προς τις προεξοχές των γωνιών του δυτικού τοίχου των δύο εκκλησιών της Μονεμβασίας, καθώς και οι δυτικές επιδράσεις, που χαρακτηρίζουν επί μέρους μορφολογικά στοιχεία, όπως ο κυκλικός φεγγίτης πάνω από τη δυτική πόρτα, το οξυκόρυφο τόξο του παραθύρου της νότιας όψης, τα θυρώματα των δύο εισόδων, το οξυλήκτο καμπαναριό.

Για τους δύο ναούς της Μονεμβασίας η Χ.Καλλιγιά θεωρεί πιθανό να έχουν κατασκευασθεί από το ίδιο συνεργείο (Η εκκλησ. αρχιτεκτονική της Μονεμβασίας κατά τη Β.Ενετοκρατία και το καθολικό παρεκκλήσι της Αγίας Άννας. Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση, τ.1, σ.250). Μήπως το συνεργείο αυτό δούλεψε και στην Καρδαμύλη, κτίζοντας ένα ναό, που αποτελεί *unicum* για την περιοχή; Απάντηση θα μπορούσε ίσως να δώσει η μισοκατεστραμμένη δυσανάγνωστη επιγραφή, που βρίσκεται πάνω από τη νότια πόρτα και κάτω από το δικέφαλο αετό, για την οποία ο Β.Πατριαρχέας είχε διατυπώσει την υπόθεση ότι περιλαμβάνει το όνομα του τεχνίτη (Δίπτυχον, σ.460).

Κανένα, δυστυχώς, γραπτό στοιχείο δεν έχει βρεθεί, που να χρονολογεί τον ίδιο το ναό. Το επίχρισμα, που καλύπτει εσωτερικά τους τοίχους, δεν φαίνεται να κρύβει τοιχογραφίες. Χρονολογίες υπάρχουν σε δύο φορητές εικόνες του ναού (1741 και 1805), οι οποίες βεβαίως δεν βοηθούν στη χρονολόγηση του κτηρίου. Ενδιαφέρον παρουσιάζει τμήμα ενεπίγραφης μαρμάρινης πλάκας, εντοιχισμένο στη στέψη της βάσης του καμπαναριού. Πρόκειται για το τέλος μιας κεφαλαιογράμματης επιγραφής, το σωζόμενο τμήμα της οποίας φθάνει σε μήκος τα 120 εκατ. Το μεγάλο ύψος στο οποίο βρίσκεται η πλάκα καθιστά δύσκολη την ανάγνωση. Διακρίνονται:

[ΥΣΘΔΚ]ΑΤΙΚΟΥΜ[ΕΓ]Α[С]ΟΙΚΟΣΓΑΥΡΙΗΛΟΥ[Α]ΡΧΟΝΤΟΣΜΑΙΝΗΣ +ω+

Πρόβλημα ερμηνείας δημιουργεί το εντός δύο σταυρών "ω", το οποίο εάν συμβολίζει χρονολογία, τόποθετεί την επιγραφή στη σκοτεινή περίοδο του 800 μ.Χ., 100 χρόνια δηλαδή πριν από την πρώτη γραπτή μνεία της Μαΐνης και της επισκοπής της. Όμως και η επιγραφή αυτή δεν προσφέρει στοιχεία για τη χρονολόγηση του σημερινού ναού, δεδομένου ότι βρίσκεται στη θέση αυτή σε 2η χρήση.

Τα λιγοστά ιστορικά στοιχεία συμφωνούν με τις μορφολογικές και τυπολογικές συγκρίσεις και τοποθετούν το ναό επίσης στις αρχές του 18ου αιώνα. Η ανέγερσή του θα μπορούσε να αποδοθεί στο γενάρχη της οικογένειας, Μιχαήλ Παλαιολόγο, φυσιογνωμία εξίσου αινιγματική με το κτήριο, που εμφανίσθηκε στην περιοχή στα τέλη του 17ου - αρχές 18ου αιώνα.

ΙΩΑΝΝΑ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΑΚΗ

**ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΒΟΡΕΙΟΥ ΚΛΙΤΟΥΣ  
ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΣΤΟ ΠΕΛΕΝΤΡΙ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ.**

Ο ναός του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι της Κύπρου είναι ένας σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με τρούλλο, κτισμένος στα τέλη του δωδέκατου αιώνα. Γύρω στο τρίτο τέταρτο του δέκατου τέταρτου αιώνα ο κυρίως ναός τοιχογραφήθηκε εκ νέου ενώ φαίνεται ότι τότε προστέθηκε και το υπό συζήτηση βόρειο κλίτος του ναού.

Το βόρειο κλίτος έχει χαρακτηριστεί ως λατινικό παρεκκλήσι, γιατί στον τοιχογραφικό του διάκοσμο διατηρείται ένα οικόσημο των Λουζινιάν και μία τοιχογραφία με δωρητές που θεωρήθηκε ότι απεικονίζει τον άρχοντα της περιοχής μαζί με τη σύζυγό του. Με βάση την απόδοση αυτή αλλά και ιστορικές μαρτυρίες έχει υποστηριχθεί, ότι στην Κύπρο Έλληνες και Λατίνοι ασκούσαν τα λατρευτικά τους καθήκοντα σε κοινούς χώρους, ενώ πολλοί δυτικοί ευγενείς, κυρίως γυναίκες, είχαν ασπαστεί το ορθόδοξο δόγμα.

Με την ανάλυση του εικονογραφικού διακόσμου του βόρειου κλίτους επιχειρείται να εξακριβωθεί κατά πόσον ευσταθούν οι παραπάνω ισχυρισμοί. Αντικατοπτρίζει, άραγε, η εικονογραφία τις επιλογές ενός Λατίνου άρχοντα ή μήπως οι σκηνές και οι τύποι που χρησιμοποιούνται είναι ευρέως διαδεδομένοι και σε μνημεία των οποίων οι χορηγοί είναι αποδεδειγμένα Έλληνες Ορθόδοξοι; Η απάντηση στα ερωτήματα αυτά φιλοδοξεί να φωτίσει μία ακόμη πλευρά των σχέσεων των γηγενών Κυπρίων με τους δυτικοφερμένους κυβερνώντες της μεσαιωνικής Κύπρου.

## ΓΙΩΤΑ ΨΑΡΡΗ

### ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ 17ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗ ΡΟΔΟ.

Από τη μέχρι σήμερα έρευνα στους τοιχογραφημένους ναούς της Ρόδου, μπορούμε να τοποθετήσουμε στον 17ο αι. τις παρακάτω τοιχογραφίες: στα 1606 την παράσταση Ενθρονης Παναγίας, σε τυφλή αφίδα, στην Παναγία Καθολική Λάρδου και στα 1611 την παράσταση Παναγίας, Ενθρονης Βρεφοκρατούσας, στο τύμπανο τυφλού αφιδώματος, στην Παναγία Καμιναριώτισσα Μαλώνας. Στα 1617 χρονολογούνται οι τοιχογραφίες του Ιερού Βήματος, στον άγ. Γεώργιο - αρχάγγελο Μιχαήλ Προφυλιών και στα 1624 οι τοιχογραφίες του τρούλλου και τμημάτων του καθολικού, στη μονή του Ταξιάρχη στο Θάρι. Στα 1637 τοποθετείται η παράσταση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας, στο νεκρικό πρόσκτισμα της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Λίνδο και στα 1675 η παράσταση της Παναγίας Οδηγήτριας, στο νεκρικό πρόσκτισμα της ίδιας εκκλησίας. Στα 1674 χρονολογείται η τοιχογραφία με το εν Χώναις Θαύμα του αρχαγγέλου Μιχαήλ, στην Παναγία Καρυωνίτισσα Απολλώνων και στα 1677 οι τοιχογραφίες στην Κοίμηση της Θεοτόκου Ασκληπειού έργο του Χιώτη ιερέα, Μιχαήλ. Στα μέσα του 17ου αι. τοποθετούνται οι τοιχογραφίες της Κοίμησης της Θεοτόκου Κατταβιάς έργο του Χιώτη ζωγράφου, Γρηγορίου και στα 1686 οι τοιχογραφίες του ανατολικού τμήματος, του αγ. Ιωάννη Θεολόγου στο Παραδείσι έργο του ιερέα και σακελλίονα Ρόδου, Μανουήλ. Στα 1689 χρονολογείται η παράσταση αδιάγνωστου αγίου, σε τυφλή αφίδα στο βόρειο τοίχο της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα στα Μαριτσά. Στον 16ο-17ο αι. τοποθετείται το νεότερο στρώμα τοιχογραφιών, του Ιερού Βήματος, του τρούλλου και των κεραιών του σταυρού, στον άγ. Ιωάννη Μερογλίτη στους Πεύκους Λίνδου. Γενικά στον 17ο αι. χρονολογούνται λείψανα τοιχογραφιών στον παλαιότερο ναό του αγ. Παντελεήμονα στα Σιάνα, ενώ πιθανότατα στον ίδιο αιώνα ανήκουν οι τοιχογραφίες στον άγ. Θωμά στη Μονόλιθο. Στον 17ο-18ο αι. έχει χρονολογηθεί τέλος, το νεότερο στρώμα τοιχογραφιών στη Ζωοδόχο Πηγή Σιάνων .

Στη συντριπτική τους πλειοψηφία τα παραπάνω μνημεία βρίσκονται στο νότιο τμήμα του νησιού και την ενδοχώρα: Ασκληπειός, Κατταβιά, Λίνδος, Μονόλιθος, Σιάνα, Λάερμα, Μαλώνα, ενώ ένας μικρότερος αριθμός εντοπίζεται στο βόρειο τμήμα του: Παραδείσι, Μαριτσά. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι κανένα ίχνος ζωγραφικής της περιόδου αυτής δεν διασώζεται σε ναούς της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου, αλλά ούτε και στους οικισμούς που αναπτύχθηκαν γύρω από αυτήν κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας.

Από αρχιτεκτονικής πλευράς οι περισσότεροι ναοί είναι μονόχωροι, καμαροσκέπαστοι: Παναγία Καθολική Λάρδου, Παναγία Καμιναριώτισσα Μαλώνων, άγ. Γεώργιος- αρχάγγελος Μιχαήλ Προφυλιών, άγ. Παντελεήμονας παλαιός Σιάνων, άγ. Ιωάννης Θεολόγος Παραδεισίου, άγ. Θωμάς Μονολίθου, Ζωοδόχος Πηγή Σιάνων, Παναγία Καρωνίτισσα Απολλώνων. Στον τύπο του ελεύθερου σταυρού ανήκουν η Κοίμηση της Θεοτόκου Ασκληπείου, η Μεταμόρφωση του Σωτήρα Μαριτσών και η Κοίμηση της Θεοτόκου Κατταβιάς. Μοναδικό παράδειγμα δίκογχου σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού στο νησί, είναι ο άγ. Ιωάννης Μερογλίτης, στους Πεύκους Λίνδου.

Όσον αφορά στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών που επισημάνθηκαν είναι σημαντικό ότι, σε σύνολο δεκατριών ναών, οι εννέα φέρουν επιγραφές. Ειδικότερα πρόκειται για: την Παναγία Καθολική Λάρδου (1606), την Παναγία Καμιναριώτισσα Μαλώνας (1611), τον άγ. Γεώργιο- αρχάγγελο Μιχαήλ Προφυλιών (1617), τη μονή Ταξιάρχη στο Θάρι (1624), την Κοίμηση Θεοτόκου Λίνδου (1637, 1675), την Παναγία Καρωνίτισσα Απολλώνων (1674), την Κοίμηση Θεοτόκου Ασκληπείου (1677), τον άγ. Ιωάννη Θεολόγο Παραδεισίου (1686), τη Μεταμόρφωση Σωτήρα Μαριτσών (1689). Επιγραφή, που όμως δεν σώζεται σήμερα, υπήρχε και στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Κατταβιάς.

Με κριτήρια τεχνοτροπικά χρονολογήθηκαν οι τοιχογραφίες στους εξής ναούς: άγ. Παντελεήμονα παλαιό Σιάνων, άγ. Θωμά Μονολίθου, άγ. Ιωάννη Μερογλίτη στους Πεύκους Λίνδου και Ζωοδόχου Πηγής Σιάνων. Ειδικότερα, στον 17ο αι. χρονολογήθηκαν οι τοιχογραφίες του παλαιότερου άγ. Παντελεήμονα στα Σιάνα και του άγ. Θωμά στη Μονόλιθο, ενώ στο μεταβατικό πέρασμα από τον 16ο στον 17ο αι. χρονολογήθηκαν οι τοιχογραφίες του άγ. Ιωάννη Μερογλίτη στους Πεύκους Λίνδου. Στο πέρασμα τέλος, από τον 17ο στον 18ο αι. τοποθετήθηκαν οι τοιχογραφίες της Ζωοδόχου Πηγής Σιάνων.

Η απόπειρα αξιολόγησης των παραπάνω μεμονωμένων παραστάσεων και συνόλων, αντιμετωπίζει στο σύνολό της σημαντικά προβλήματα που οφείλονται, τόσο στην κακή κατάσταση διατήρησης του υλικού, όσο και στη μη συστηματική μελέτη του. Οι μέχρι σήμερα παρατηρήσεις περιορίζονται σε γενικούς χαρακτηρισμούς του τύπου “καλή, μέτρια, κακή τέχνη”, ενώ λιγοστές και ατεκμηρίωτες είναι οι παρατηρήσεις που έχουν γίνει για τα πρότυπα των ζωγράφων. Πιστεύουμε ότι μια συστηματική καταγραφή των εικονογραφικών προγραμμάτων των τοιχογραφιών των ναών, σε συνδυασμό με την εικονογραφική και τεχνοτροπική μελέτη τους, μπορεί να οδηγήσει σε ακριβέστερα συμπεράσματα για τα πρότυπα των ζωγράφων και την θέση των έργων τους στη μεταβυζαντινή ζωγραφική του 17ου αι.

## ΟΙ ΟΜΙΛΗΤΕΣ ΤΟΥ 18<sup>ου</sup> ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

- 1. Ιωάννης Α. Βαραλής**  
Παχυμέρη 3 Τ.Κ.104 43 Αθήνα
- 2. Σωτήρης Βογιατζής**  
Λεμεσού 29 Τ.Κ.156 69 Παπάγου Αθήνα
- 3. Παναγιώτης Βοκοτόπουλος**  
Απόλλωνος 31 Τ.Κ.105 56 Αθήνα
- 4. Ιωάννης Ηλ.Βολανάκης**  
4<sup>η</sup> ΕΒΑ οδός Ιπποτών Τ.Κ. 851 00 Ρόδος
- 5. Ελένη Βρανοπούλου & Αλεξάνδρα Καλλιγά**  
Μουσείο Μπενάκη, Τμήμα Συντήρησης, Ησιόδου 6 Τ.Κ. 106 74 Αθήνα
- 6. Γιώργος Γαλάβαρης**  
Ακακίων 40 Τ.Κ.151 25 Μαρούσι
- 7. Mary Lee Coulson**  
Σουηδίας 54 Τ.Κ.106 76 Αθήνα
- 8. Γεώργιος Δημητροκάλλης**  
Ηπείρου 24 Τ.Κ. 104 33 Αθήνα
- 9. Νικόλαος Δρανδάκης**  
Πύρρου 16 Τ.Κ. 116 33 Αθήνα
- 10. Νικόλαος Ζαρίφη**  
4<sup>η</sup> ΕΒΑ, οδός Ιπποτών Τ.Κ. 851 00 Ρόδος
- 11. Ελισάβετ Α. Ζαχαριάδου**  
Τ.Θ.119 Τ.Κ. 741 00 Ρέθυμνο Κρήτης
- 12. Μαρία Καζανάκη**  
Πανσελήνου 20 Τ.Κ.111 41 Αθήνα
- 13. Τούλα Καλαντζοπούλου**  
Κοδριγκτώνος 65 Τ.Κ. 104 34 Αθήνα
- 14. Αργυρώ Καραμπερίδη**  
Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννίνων Τ.Κ. 452 21 Κάστρο Ιωαννίνων
- 15. Αγγελική Κατσιώτη**  
4<sup>η</sup> ΕΒΑ Οδός Ιπποτών Τ.Κ. 851 00 Ρόδος
- 16. Χάρης Κοντελάκης**  
Ιπποκράτους 100 Τ.Κ. 114 72 Αθήνα
- 17. Πέτρος Κουφόπουλος**  
Σισμανογλείου 11 Τ.Κ. 152 35 Βριλήσσια
- 18. Ασπασία Λουβή-Κίζη**  
Υπερείδου 10 Τ.Κ.105 58 Αθήνα
- 19. Σταύρος Νικολ. Μαδεράκης**  
Λυκούργου 48 Τ.Κ.175 63 Παλαιό Φάληρο
- 20. Χρύσα Α. Μαλτέζου**  
Λυκαβηττού 7 Τ.Κ. 106 72 Αθήνα
- 21. Σταύρος Β. Μαμαλούκος**  
Έκτορος 9 Τ.Κ.152 35 Βριλήσσια

- 22. Αγγελική Μητσάνη**  
Καλλιστράτου 48 Τ.Κ. 157 71 Αθήνα
- 23. Ιωάννα Μπίθα**  
Χέλμου 6 Τ.Κ. 113 63 Αθήνα
- 24. Χαράλαμπος Μπούρας**  
Αναγνωστοπούλου 37 Τ.Κ. 106 73 Αθήνα
- 25. Μαρίνα Μυριανθέως-Κουφοπούλου**  
Σισμανογλείου 11 Τ.Κ. 152 35 Βριλήσσια
- 26. Αθανάσιος Παπαγεωρίου**  
Βασ. Τεύκρου 11 Τ.Κ. 164 Λευκωσία
- 27. Στέλλα Παπαδάκη-Oekland**  
Τίτου Γεωργιάδου 87 Τ.Κ. 713 06 Ηράκλειο Κρήτης
- 28. Αφροδίτη Α. Πασαλή**  
Μεγ. Αλεξάνδρου 7 Τ.Κ. 412 22 Λάρισα
- 29. Πλάτων Πετρίδης**  
Δημητρακοπούλου 27 Τ.Κ. 111 41 Αθήνα
- 30. Ιάκωβος Ποταμιάνος**
- 31. Αθανάσιος Σέμογλου**  
Νότου 3 Τ.Κ. 153 42 Αγία Παρασκευή Αθήνα
- 32. Aneta Serafimova**  
Faculty of Philology Skorje
- 33. Ιωάννα Στούφη-Πουλημένου**  
Νεφέλης 20 Τ.Κ. 152 32 Χαλάνδρι
- 34. Ευθύμιος Τσιγαρίδας**  
Αμ. Ριάδη 3 Τ.Κ. 546 40 Θεσσαλονίκη
- 35. Catherine VANDERHEYDE**  
Διδότου 6 Τ.Κ. 106 80 Αθήνα
- 36. Γεώργιος Φιλοθέου**  
Ακαδημίας 23 Τ.Κ. 23 30 Λακατάμια Κύπρου
- 37. Παντελής Γ. Φουντάς ( Αρχιτέκτων-Αρχαιολόγος )**  
Βιάνδρου 9 Τ.Κ. 543 51 Θεσσαλονίκη
- 38. Ευγενία Χαλκιά**  
Βυζαντινό Μουσείο Βασ. Σοφίας 22 Τ.Κ. 106 75 Αθήνα
- 39. Αθηνά Χριστοφίδου**  
Τζώρτζ 5 Τ.Κ. 106 82 Αθήνα
- 40. Ιωάννα Χριστοφοράκη**  
Αστυδάμαντος 87 116 34 Αθήνα
- 41. Γιώτα Ψαρρή**  
4<sup>η</sup> ΕΒΑ οδός Ιπποτών Τ.Κ. 851 00 Ρόδος











