

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



826000265220



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

43



ΜΑΡΙΑ ΑΓΡΕΒΗ

*ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΞΕΝΟΥ ΔΙΓΕΝΗ ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΜΥΡΤΙΑΣ ΑΙΤΩΛΙΑΣ (1491)*

Διδακτορική Διατριβή

ΙΩΑΝΝΙΝΑ, 2007



**Διδακτορική Διατριβή**

**Επόπτης Καθηγήτρια: Νανώ Χατζηδάκη**

**Μέλη Συμβουλευτικής Επιτροπής: Αθανάσιος Παλιούρας**

**Μαντώ Παπαδάκη**



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Αφορμή για τη γνωριμία μου με τη Μονή Μυρτιάς στην Αιτωλία αποτέλεσαν οι συχνές επισκέψεις σ' αυτή λόγω της καταγωγής μου από το κοντινό χωριό Πετροχώρι. Τη σημασία, όμως, του μνημείου και ειδικότερα τη σημασία των τοιχογραφιών του καθολικού του για τη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική, είχα την ευκαιρία να γνωρίσω σε βάθος κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών μου.

Η παρούσα μελέτη εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Β' Κύκλου Σπουδών του Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος Μεσαιωνικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κατά τα έτη 2002-2007.

Με την ολοκλήρωσή της θα ήθελα να εκφράσω τη βαθιά ευγνωμοσύνη μου στην κα Νανώ Χατζηδάκη, Καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και Επιβλέπουσα Καθηγήτρια της διατριβής, η οποία με ενθάρρυνε να ασχοληθώ με το θέμα και παρακολούθησε με αμείωτο ενδιαφέρον όλα τα στάδια της έρευνάς μου. Η μελέτη αυτή δεν θα είχε ολοκληρωθεί χωρίς τις πολύτιμες παρατηρήσεις και συμβουλές της όλα αυτά τα χρόνια.

Ευχαριστίες οφείλω επίσης στα μέλη της Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής, στον κο Αθανάσιο Παλιούρα, Ομότιμο Καθηγητή και στην κα Μαντώ Παπαδάκη, Λέκτορα Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, η οποία και μου παραχώρησε το θέμα.

Θερμές ευχαριστίες εκφράζω ακόμη στην κα Φραγκίσκα Κεφαλλονίτου, πρώην Προϊσταμένη της 8ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων, για την άδεια μελέτης και δημοσίευσης των τοιχογραφιών του Διγενή στο μνημείο, στον διατελέσαντα από το 2002 έως το 2006 Ηγούμενο της Μονής Μυρτιάς Πατέρα Αυγουστίνο, που με ιδιαίτερη προθυμία διευκόλυνε την πρόσβασή μου στο μοναστήρι και συνέδραμε στο έργο μου, όπως και στους φίλους Νικολέττα και Αντώνη Ασπώτη και Γιάννη Χουλιάρá για την παραχώρηση φωτογραφικού υλικού από το προσωπικό τους αρχείο. Η επεξεργασία του φωτογραφικού υλικού της εργασίας έγινε από τη φίλη Θάλεια Ρήγου, φωτογράφο της 5ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Σπάρτης, την οποία ευχαριστώ ιδιαίτερα και από εδώ.

Η μελέτη αυτή δεν θα είχε ολοκληρωθεί χωρίς την ποικιλότητα υποστήριξη της οικογένειάς μου, των γονέων μου Θωμά και Σοφίας και της αδελφής μου Αλεξάνδρας· σε αυτούς και την αφιερώνω.

✎



№. 210.....1929.....200.F



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	σελ.
• ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ	5
• ΕΙΣΑΓΩΓΗ	30
• Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ & Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ	39
• Η ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ	46
• Η ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ	54
• ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ	61
• Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΗΣ ΚΟΓΧΗΣ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ	61
Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ	61
ΟΙ ΣΥΛΛΕΙΤΟΥΡΓΟΥΝΤΕΣ ΙΕΡΑΡΧΕΣ	70
Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος	70
Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος	71
Ο άγιος Βασίλειος	72
Ο άγιος Αθανάσιος	72
• Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΟΥ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΥ ΤΟΙΧΟΥ	93
Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ	93
Η ΑΝΑΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ	101
• Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΟΥ ΒΟΡΕΙΟΥ & ΝΟΤΙΟΥ ΤΟΙΧΟΥ	111
Η ΔΕΗΣΗ	111
Ο Χριστός	111
Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος	112
Ο άγιος Νικόλαος	112
ΟΙ ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ	122
Ο αρχάγγελος Μιχαήλ	122
Ο άγιος Δημήτριος	127
• Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΗΣ ΚΑΜΑΡΑΣ	131
Η ΒΟΡΕΙΑ ΠΛΕΥΡΑ ΤΗΣ ΚΑΜΑΡΑΣ	131
ΤΟ ΓΕΝΕΣΙΟ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ	131
Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ	140
Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ	144
Ο ΕΠΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ	153
Η ΕΙΣ ΆΔΟΥ ΚΑΘΟΔΟΣ	158



<b>Η ΝΟΤΙΑ ΠΛΕΥΡΑ ΤΗΣ ΚΑΜΑΡΑΣ</b>	<b>165</b>
<b>ΤΑ ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ</b>	<b>165</b>
<b>Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ</b>	<b>171</b>
<b>Η ΥΠΑΙΠΑΝΤΗ</b>	<b>177</b>
<b>Η ΒΑΠΤΙΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ</b>	<b>182</b>
<b>Η ΒΑΪΟΦΟΡΟΣ</b>	<b>187</b>
• <b>ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ</b>	<b>193</b>
• <b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ</b>	<b>199</b>
• <b>ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ</b>	<b>209</b>
<b>ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ</b>	<b>209</b>
<b>ΟΙ ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ</b>	<b>216</b>
<b>ΤΟ ΠΑΛΣΙΜΟ ΤΗΣ ΣΑΡΚΑΣ</b>	<b>218</b>
<b>Η ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΗΣ ΠΤΥΧΟΛΟΓΙΑΣ</b>	<b>225</b>
<b>ΤΟ ΧΡΩΜΑ</b>	<b>232</b>
• <b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ</b>	<b>240</b>
• <b>Ο ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΞΕΝΟΥ ΔΙΓΕΝΗ ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΜΥΡΤΙΑΣ: Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ &amp; ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ 15<sup>ΟΥ</sup> ΚΑΙ 16<sup>ΟΥ</sup> ΑΙΩΝΑ</b>	<b>245</b>
• <b>ΕΙΚΟΝΕΣ</b>	<b>261</b>



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

- AA*: Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών, Αθήναι  
*AB*: *Art Bulletin*, Σικάγο  
*ABME*: Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος, Αθήναι  
*AD*: Αρχαιολογικόν Δελτίον, Αθήναι  
*AE*: Αρχαιολογική Εφημερίς, Αθήναι  
*AJA*: *American Journal of Archaeology*, Νέα Υόρκη  
*ByzF*: *Byzantinische Forschungen*, Άμστερνταμ  
*Cah.Arch.*: *Cahiers Archéologiques*, Παρίσι  
*Cah.Balk.*: *Cahiers Balkaniques*, Παρίσι  
*C.I.E.B.*: *Congrès International d' Études Byzantines*  
*ΔΧΑΕ*: Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήναι  
*DOP*: *Dumbarton Oaks Papers*, Washington D.C.  
*DOS*: *Dumbarton Oaks Studies*, Washington D.C.  
*ΕΕΒΣ*: Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών, Αθήναι  
*ΕΕΦΣΑΠΘ*: Επιστημονική Επετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη  
*ΕΕΣτΜ*: Επετηρίς Εταιρείας Στερεοελλαδικών Σπουδών, Αθήναι  
*ΗΜΕ*: Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος, Αθήναι  
*ΙΕΕ*: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Αθήναι  
*JÖB*: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, Βιέννη  
*Jwarb*: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*  
*Κρητ. Χρ.*: Κρητικά Χρονικά, Ηράκλειον  
*Λακ. Σπ.*: Λακωνικά Σπουδαί, Αθήναι  
*LCI*: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, έκδ. E. Kirschbaum, W. Braunfels, 8 τόμοι, Ρώμη - Freiburg - Βασιλεία - Βιέννη, 1968 - 1976.  
*NE*: *Νέος Ελληνομνήμων*, Αθήναι  
*ODB*: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 3 τόμοι, Νέα Υόρκη, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1991  
*ΠΑΕ*: Πρακτικά Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα  
*RbK*: *Realexikon zur byzantinischen Kunst*, H. K. Wessel - M. Restle, Στουτγάρδη, 1963  
*RDAC*: *Report of the Department of Antiquities*, Κύπρος  
*REB*: *Revue des Études Byzantines*, Παρίσι  
*RQ*: *Romische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*





*Sbornik Radova: Sbornik Radova Vizantološkog Instituta, Sprska Akademija Nauka,*  
Βελιγράδι

*TM: Travaux et Mémoires,* Παρίσι

*VV: Vizantiskij Vremennik,* Πετρούπολη, Μόσχα

*ZLU: Zbornik za Likovne Umetnosti,* Novi – Sad

*ZRVT: Zbornik Radova Vizantološkog Instituta,* Βελιγράδι

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ 32* (1977), Β'1 Χρον.= Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., «Κέντρο Συντηρήσεως Αρχαιοτήτων». *ΑΔ 32* (1977), Β'1 Χρον., σ. 8-11.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών* = Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Η Μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, εκδ. ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 1983, 1995<sup>2</sup>.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Μονή Βίκου»= Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., «Οι τοιχογραφίες της Μονής του Βίκου στο Μονοδέντρι της Ηπείρου», *Υγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα, 13, 14 και 15 Μαΐου 1988* (Αθήνα, 1988), σ. 29-30.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*= Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Βυζαντινές Τοιχογραφίες στη σειρά Ελληνική Τέχνη*, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 1994, 1995<sup>2</sup>.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες Μ. Ελεούσας»= Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., «Εικόνες της Μονής Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων», *Θυμίαμα*, I, σ. 1-8, II, πίν. I, 1-6.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Ζακύνθου*= Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες της Ζακύνθου, Προλεγόμενα ιστορικά του ακαδημαϊκού Μανόλη Χατζηδάκη*, Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων, Αθήνα, 1997.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*= Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, εκδ. ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 1998.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Μονή Αγίας Παρασκευής»= Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., «Η κτιτορική παράσταση της Μονής της Αγίας Παρασκευής στο Μονοδέντρι της Ηπείρου (1414)», *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003), σ. 231-41.



Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μυστράς*= Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Μυστράς. Ιστορικός και αρχαιολογικός οδηγός*, εκδ. Έσπερος, Αθήνα, 2003.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Τοιχογραφίες Μ. Φιλανθρωπινών*= Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Οι τοιχογραφίες της Μονής Φιλανθρωπινών στο Νησί των Ιωαννίνων*, εκδ. Αδάμ-Πέργαμος, Αθήνα, 2004.

*Actes du XVe C.I.E.B.= Actes du XVe Congrès International d' Études Byzantines*, Αθήναι, Σεπτέμβριος 1976, I. *Art et Archéologie, Rapports et Co-Rapports*, Αθήναι 1979, II. *Communications A*, Αθήναι, 1981.

*Affreschi e Icone 1986= Affreschi e Icone dalla Grecia (X-XVII sec.). Atene e Firenze. Palazzo Strozzi (16 settembre-16 novembre 1986)*, κατ. έκθ., Αθήνα, 1986.

Αλμπάνη, «Άγια Μαρίνα Μουρνέ»= Αλμπάνη Τζ., «Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίας στον Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιογραφικός κύκλος της αγίας Μαρίας», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 211-21.

Αλιπράντης, *Θησαυροί της Σίφνου*= Αλιπράντης Θ., *Θησαυροί της Σίφνου, εικόνες των ναών και των μονών*, Αθήνα, 1979.

Altripp, *Prothesis*= Altripp M., *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Φρανκφούρτη, 1998.

*Αντίφωνον*= *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, εκδ. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 1994.

*Αρμός*= *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο, Α'-Γ'*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, Θεσσαλονίκη, 1991.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Παναγία Μεσοχωρίτισσα»= Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ., «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Μεσοχωρίτισσας στις Μάλλες Λασιθίου Κρήτης», *Δίπτυχα 5* (1991-1992), σ. 172-249.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Πρόδρομος Γαρύπα»= Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ., «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Γαρύπα Ρεθύμνου», *Λαμπηδών*, 1, σ. 63-82.



Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, Παντάνασσα= Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ. και Εμμανουήλ Μ., *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 2005.

Babić-Walter, «Liturgical rolls»= Babić G. – Walter Chr., «The Inscriptions upon Liturgical rolls in Byzantine Apse Decoration», *REB* 34 (1976), σ. 269-80 [ανατ. Chr. Walter, *Studies in Byzantine Iconography*, Variorum Reprints (Λονδίνο, 1977), XI].

Μπακιριτζής, Άγιος Νικόλαος Ορφανός= Μπακιριτζής Χ., *Άγιος Νικόλαος Ορφανός. Οι Τοιχογραφίες*, εκδ. Ακρίτας, Θεσσαλονίκη, 2003.

Μπαλτογιάννη, «Παράσταση Ευαγγελισμού»= Μπαλτογιάννη Χρ., «Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο Τ. 737 του Βυζαντινού Μουσείου», *ΑΑΑ* XVII (1984), σ. 43-72.

Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*= Μπαλτογιάννη Χρ., *Εικόνες, Συλλογή Δ. Οικονομοπούλου*, Αθήνα, 1985.

Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, Μήτηρ Θεού*= Μπαλτογιάννη Χρ., *Εικόνες, Μήτηρ Θεού*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα, 1994.

Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, Ιησούς Χριστός*= Μπαλτογιάννη Χρ., *Εικόνες, Ιησούς Χριστός*, εκδ. Αδάμ-Πέργαμος, 2003.

Belting-Mango-Mouriki, *Pammakaristos*= Belting H. - Mango C. - Mouriki D., *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington D. C., 1978.

Bissinger, *Wandmalerei*= Bissinger M., *Byzantinische Wandmalerei*, Münchener Arbeiten zur Kunstgeschichte und Archäologie, 4, Μόναχο, 1996.

*Β' Κρητολογικό Συνέδριο*= *Πεπραγμένα του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Α'-Γ'*, εν Αθήναις, 1968.

Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη»= Μπορμπουδάκης Εμμ., «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Απάνω Σύμης Βιάννου», *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ρέθυμνον*,



18-23 Σεπτεμβρίου 1971 (εν Αθήναις, 1973), Β': *Βυζαντινοί και Μέσοι Χρόνοι*, σ. 222-31, πίν. 46-52.

Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι»= Μπορμπουδάκης Μ., «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου», *Ευφρόσυνον*, 1, σ. 375-99, πίν. ΚΒ'-ΚΣΤ', 186-208.

Μπούρας Χ. - Μπούρα Λ., *Η Ελλαδική Ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα* (Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 2002), σ. 248-49.

Μπούρα, «Τρίπτυχο Κρητικής Σχολής»= Μπούρα Λ., «Νέο Τρίπτυχο Κρητικής Σχολής του 15ου αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη. Προσφορά ανώνυμου δωρητή», *Ευφρόσυνον*, 2, σ. 401-06, πίν. ΚΖ'-ΚΗ', 209-11.

*Byzantine East, Latin West*= D. Mouriki και άλλοι (έκδ.), *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Department of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, New Jersey, 1995.

*Byzantine Greek and Russian Icons 1979*= *Byzantine Greek and Russian Icons, Exhibition 18<sup>th</sup> April to 4<sup>th</sup> August 1979, The Temple Gallery*, κατ. έκθ., Λονδίνο, 1979.

*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη 1986*= *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη, Αθήνα, Παλιό Πανεπιστήμιο (26 Ιουλίου - 6 Ιανουαρίου 1986)*, κατ. έκθ., Αθήνα, 1986.

*Βυζαντινή Τέχνη 1964*= *Βυζαντινή Τέχνη, Τέχνη Ευρωπαϊκή, Ζάππειο Μέγαρο, 1η Απριλίου - 15η Ιουνίου 1964*, κατ. έκθ. Συμβουλίου της Ευρώπης, Αθήνα, 1964.

*Byzantium 1994*= D. Buckton (επιμ. έκδ.), *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture From British Collections*, κατ. έκθ., Λονδίνο, 1994.

*Byzantium at Princeton 1986*= St. Curčić-A. St. Clair (επιμ. έκδ.), *Byzantium at Princeton. Byzantine Art and Archaeology at Princeton University, Firestone Library, Princeton University, August 1 through October 26, 1986*, κατ. έκθ., Department of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, 1986.

Χαλκιά - Κωνσταντίος, *ΑΔ 34* (1979), Β'1 Χρον.= Χαλκιά Ευγ. - Κωνσταντίος Δ., «Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεότερα Μνημεία Αιτωλοακαρνανίας», *ΑΔ 34* (1979), Β'1 Χρον., σ. 209-211.



Chassoura. *Longanikos*= Chassoura O., *Les Peintures Murales des Églises de Longanikos - Laconie*, Αθήνα. 2002.

Χατζηδάκης. «Εκ των Ελπίου»= Χατζηδάκης Μ., «Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου», *ΕΦΒΣ* 14 (1938), σ. 392-414.

Χατζηδάκης Μ., «Εντυπώσεις από ένα ταξίδι στην Αιτωλία. Δ'. Η λίμνη και τα μνημεία» στην εφημερίδα *Ελευθερία* της 7ης Νοεμβρίου 1951 (αναδημοσίευση στο Μ. Chatzidakis, «Les Monastères de l'Étolie» στην εφημερίδα *Le Messager d'Athènes*).

Χατζηδάκης. «Τοιχογραφίες στην Κρήτη»= Χατζηδάκης Μ., «Τοιχογραφίες στην Κρήτη», *Κρητ. Χρ. ΣΤ'* (1952), σ. 59-91.

Μ. Chatzidakis, «Contribution»= Chatzidakis Μ., «Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine», *L'Hellénisme Contemporain, Le Cinq-centième Anniversaire de la Prise de Constantinople, 29 Mai 1953*, Αθήνα, 1953, σ. 5-31 (ανατ. στο Μ. Chatzidakis, *Études*, Ι).

Χατζηδάκης. «Ωρωπός»= Χατζηδάκης Μ., «Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό», *ΔΧΑΕ* Α' (1959), σ. 87-107.

Μ. Chatzidakis,  *Icônes*= Chatzidakis Μ., *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'Études Byzantines et Post-byzantines de Venise. αρ. 1, Βενετία, 1962.

Μ. Chatzidakis, «Considérations»= Chatzidakis Μ., «Considérations sur la peinture postbyzantine en Grèce», *Actes du I<sup>er</sup> Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes, Sofia. 26.VIII - 1.IX.1966, Communauté et Diversité de l'art des pays balkaniques (XVIIe s.-Début du XVIIIe s.)* (Rapport pour la séance plénière, Σόφια, 1966, Association Internationale d'Études du Sud-Est Européen), σ. 7-19.

Χατζηδάκης. «Εικόνα της Καστοριάς»= Χατζηδάκης Μ., «Η χρονολόγηση μιας εικόνας της Καστοριάς», *ΔΧΑΕ* Ε' (1969), σ. 303-307.

Μ. Chatzidakis, «Théophane»= Chatzidakis Μ., «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *DOP* 23-24 (1969-1970), σ. 309-52 (ανατ. στο Μ. Chatzidakis, *Études*, V).



Χατζηδάκης, *IEE I'*= Χατζηδάκης Μ., «Η Μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1700) και η ακτινοβολία της», *IEE I'* (Αθήναι, 1974), σ. 410-37.

M. Chatzidakis, *Études*= Chatzidakis M., *Études sur la peinture post-byzantine*, Variorum Reprints, Λονδίνο, 1976.

Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*= Χατζηδάκης Μ., *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήναι, 1977, ανατ. 1995.

Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*= Χατζηδάκης Μ., *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Ιερά Μονή Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος, 1986.

Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι, I*= Χατζηδάκης Μ., *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα, 1987.

Χατζηδάκης, *Μυστράς*= Χατζηδάκης Μ., *Μυστράς. Η Μεσαιωνική Πολιτεία και το Κάστρο. Πλήρης οδηγός των παλατιών, των εκκλησιών και του κάστρου*, Εκδοτική Αθηνών Α. Ε., Αθήνα, 1987, νέα έκδοση 2005.

M. Chatzidakis, *Byzantine Museum*= Chatzidakis M., *Athens. Byzantine Museum*, Αθήνα, χωρίς χρονολογία.

M. Chatzidakis-Babić, *Les icônes*= Chatzidakis M., Weitzmann K., Alibegasvili G., Volskaya A., Babić G., Alpatov M., Voinescu T., *Les Icônes*, εκδ. Mondatori-Fernand Nathan, Παρίσι, 1982.

Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι, 2*= Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ευγ., *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα, 1997.

Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κύθηρα*= Χατζηδάκης Μ. - Μπίθα Ι., *Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδος. Κύθηρα*, Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Αθήνα, 1997.

Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*= Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., *Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και Τέχνη*, εκδ. Interamerican, Αθήνα, 1990.



Th. Chatzidakis, *L'art des icônes*= Chatzidakis Th., *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance. Europalia, Grèce 1982. Charlerois, Palais des Beaux-Arts, 3 Octobre-21 Novembre 1982*, κατ. έκθ., Charlerois, 1982.

Th. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*= Chatzidakis-Bacharas Th., *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Τετράδια Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης αρ. 2, εκδ. Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 1982.

Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου»= Χατζηδάκη Ν., «Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου, Παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα», *ΔΧΑΕ ΙΑ'* (1982-1983), σ. 127-80.

Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*= Χατζηδάκη Ν., *Εικόνες Κρητικής Σχολής, 15ος-16ος αιώνας*, κατ. έκθ., Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 1983.

Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*= Χατζηδάκη Ν., *Από τον Χάνδακα στη Βενετία, Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αιώνας, Μουσείο Correr, Βενετία, 17 Σεπτεμβρίου - 30 Οκτωβρίου 1993*, κατ. έκθ., Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα, 1993.

Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*= Χατζηδάκη Ν., *Βυζαντινά Ψηφιδωτά στη σειρά Ελληνική Τέχνη*, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 1994, 1996<sup>2</sup>.

Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*= Χατζηδάκη Ν., *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη, Επιστημονικός Κατάλογος*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 1997.

Χατζηδάκη, «Εικόνα του αγίου Συμεών»= Χατζηδάκη Ν., «Άγνωστη εικόνα του αγίου Συμεών του Θεοδόχου στη Σίφνο», *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003), σ. 243-54.

Deliyanni-Doris, «Ajios Nikolaos in Zarnata»= Deliyanni-Doris H., «Die Wandmalereien des 15. Jahrhunderts in Ajios Nikolaos in Zarnata», *Festschrift für Klaus Wessel* (editio Maris, Μόναχο, 1988), σ. 57-85.

Δελιγιάννη-Δωρή, «Ταξιάρχες Αγριακόνας»= Δελιγιάννη-Δωρή Ε., «Οι τοιχογραφίες του υστεροβυζαντινού ναού των Ταξιαρχών στην Αγριακόνα», *Πρακτικά του Β' Τοπικού Συνεδρίου Αρκαδικών Σπουδών (Τεγέα-Τρίπολις, 11-14 Νοεμβρίου 1988)*, Πελοποννησιακά (Τιμητικός τόμος εις Γεώργιον Μερίκαν) (Αθήνα, 1990), σ. 541-610.



Δελιγιάννη-Δωρή, «Ναοί του Δεσποτάτου Μορέως»= Δελιγιάννη-Δωρή Ε., «Οι τοιχογραφίες τριών ναών του Δεσποτάτου του Μορέως: έργο ενός εργαστηρίου(;)», *ΔΧΑΕ Κ'* (1998-99), σ. 185-93.

Demus, *Mosaic Decoration*= Demus O., *Byzantine Mosaic Decoration*, Λονδίνο, 1948.

Demus, «Palaeologan Mosaic Icons»= Demus O., «Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection», *DOP* 14 (1960), σ. 89-119.

Δεσποτάτο= *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου, Άρτα, 27-31 Μαΐου 1990*, Μουσικοφιλολογικός Σύλλογος Άρτης «Ο Σκουφάς», Αθήνα, 1992.

Diez – Demus, *Byzantine Mosaics*= Diez E. – Demus O., *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge, Mass., 1931.

Djurić, *Icônes de Yougoslavie*= Djurić V. J., *Icônes de Yougoslavie*, Βελιγράδι, 1961.

Djurić, *Vizantijske Freske*= Djurić V., *Vizantijske Freske u Jugoslaviji*, Βελιγράδι, 1974.

Δρανδάκη, *Συλλογή Ανδρεάδη*= Δρανδάκη Αν., *14ος-18ος αιώνας. Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, εκδ. Skira, Μιλάνο-Μουσείο Μπενάκη, 2002.

Δρανδάκης, «Αρτός»= Δρανδάκης Ν. Β., «Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγίου Γεωργίου», *Κρητ. Χρ.* ΙΑ' (1957), σ. 65-161.

Δρανδάκης, *Εικονογραφία Τριών Ιεραρχών*= Δρανδάκης Ν. Β., *Εικονογραφία των Τριών Ιεραρχών*, Ιωάννινα, 1969.

Δρανδάκης, «Αι-Λέος εις το Μπρίκου»= Δρανδάκης Ν. Β., «Ο ναός του Άι-Λέου εις το Μπρίκι της Μάνης», *ΔΧΑΕ ΣΤ'* (1970-1972), σ. 146-67.

Δρανδάκης, «Βρεστενίτισσα»= Δρανδάκης Ν. Β., «Παναγία η Βρεστενίτισσα», *Λακ. Σπ.* 4 (1979), *Πρακτικά του Α' Συνεδρίου Λακωνικών Σπουδών, Σπάρτη-Γύθειο 7-11 Οκτωβρίου 1977* (εν Αθήναις, 1979), Α', σ. 160-84.

Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο»= Δρανδάκης Ν. Β., «Το Παλιομονάστηρο του Βρονταμά», *ΑΔ* 43 (1988), Μέρος Α' Μελέτες, σ. 159-94.





Δρανδάκης, «Μεταβυζαντινές εικόνες»= Δρανδάκης Ν. Β., «Μεταβυζαντινές εικόνες (Κριτική Σχολή)». Σινά, σ. 125-32.

Δροσογιάννη, Καστάνια= Δροσογιάννη Φ. Α., *Σχόλια στις τοιχογραφίες της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στη Μεγάλη Καστάνια της Μάνης*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αρ. 98, Αθήνα, 1982.

Dufrenne, *Mistra*= Dufrenne S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques IV, εκδ. Klincksieck, Παρίσι, 1970.

*Εικόνες Κρητικής Τέχνης 1993*= *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης (Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*, κατ. έκθ., Βικελαία Βιβλιοθήκη - Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1993, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο, 2004<sup>2</sup>.

*Εικόνες Νομού Χανίων*= *Εικόνες του Νομού Χανίων. Αφιέρωμα στα 75 χρόνια (1899-1974) από την ίδρυση του Φιλολογικού Συλλόγου Χανίων «Ο Χρυσόστομος»* (κείμενα Μ. Μποριμουδάκη), Αθήνα, 1975.

*Ε΄ Κρητολογικό Συνέδριο*= *Πεπραγμένα του Ε΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Άγιος Νικόλαος, 25 Σεπτεμβρίου - 1 Οκτωβρίου 1981, Α΄-Γ΄*, Ηράκλειο Κρήτης, 1985.

Εμμανουήλ, «Άγιος Νικόλαος»= Εμμανουήλ Μ., «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας», *ΔΧΑΕ* ΙΔ΄ (1987-1988), σ. 107-48.

*Ερμηνεία*= Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης και αι κύριαι αυτής πηγαί*, υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετρούπολει, 1909.

Ευαγγελίδης, *Παναγία Χαλκείων*= Ευαγγελίδης Δ., *Η Παναγία των Χαλκείων*, Θεσσαλονίκη, 1954.

*Ευφρόσυνον*= *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1-2, έκδ. ΥΠΠΟ-ΤΑΠΙΑ, Αθήνα, 1991-1992.

*From Byzantium to El Greco 1987*= *From Byzantium to El Greco, Greek Frescoes and Icons*, London, Royal Academy of Arts, 27<sup>th</sup> March - 1<sup>st</sup> June 1987, κατ. έκθ., Αθήνα, 1987.



Γαλάβαρης, *Βυζαντινά Χειρόγραφα*= Γαλάβαρης Γ., *Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων*, στη σειρά *Ελληνική Τέχνη*, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 1995.

Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*= Gallas Kl. - Wessel Kl. - Borboudakis M., *Byzantinisches Kreta (Studium und Reise)*, Μόναχο, 1983.

Garidis, *Peinture murale*= Garidis M., *La peinture murale dans le monde Orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, έκδ. Κ. Σπανός, Αθήνα, 1989.

Georgitsoyanni, *Transfiguration*= Georgitsoyanni E. N., *Les peintures murales du Vieux Catholikon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή 92, Βιβλιοθήκη Σ. Ν. Σαριπόλου, Αθήνα, 1992.

Gerola, *Monumenti*= Gerola G., *I Monumenti Veneti Dell' Isola Di Creta*, II, IV, Βενετία, 1908, 1932.

Gerstel, *Sacred Mysteries*= Gerstel Sh. E. J., *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle, 1999.

Γ. και Κ. Γιακουμής, *Μνημεία*= Γιακουμής Γ. Κ. - Γιακουμής Κ. Γ., *Ορθόδοξα Μνημεία στη Βόρειο Ήπειρο. Πρώτη Προσέγγιση / Καταγραφή*, έκδ. Ίδρυμα Βορειοηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα, 1994.

Γκιολές, *Ανάληψις*= Γκιολές Ν., *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή 41, Βιβλιοθήκη Σ. Ν. Σαριπόλου, Αθήνα, 1981.

Γκιολές, «Σωτήρας στη Γαρδενίτσα»= Γκιολές Ν., «Βυζαντινές τοιχογραφίες στο ναό του Σωτήρα στη Γαρδενίτσα της Μέσα Μάνης», *Αντίφωνον*, σ. 328-35.

Γκιολές, «Ο ναός Άι-Στρατηγού»= Γκιολές Ν., «Ο ναός Άι-Στρατηγού στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας», *Λακ. Σπ* 9 (1988), σ. 423-62.

Gouma-Peterson, «Phokas»= Gouma-Peterson Th., «Manuel and John Phokas and Artistic Personality in Late Byzantine Painting», *Gesta* XXII/2 (1983), σ. 159-70.



Gouma-Peterson, «St. Euthymios»= Gouma-Peterson Th., «The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: Patrons, Workshops and Style», στο Στ. Ćurčić και D. Mouriki (εκδ.), *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire, Princeton University 1989* (Princeton University, 1991), σ. 111-59.

Gouma-Peterson, «Ascension Icon»= Gouma-Peterson Th., «A Palaeologan Ascension Icon in the Menil Collection», *Θυμιάμα*, I, σ. 107-113, II, πίν. 52-59.

Γούναρης, *Ρασιώτισσα*= Γούναρης Γ. Γ., *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη, 1980.

Γούναρης, *Εικόνες Μ. Λειμώνος*= Γούναρης Γ., *Εικόνες της Μονής Λειμώνος Λέσβου*, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Βυζαντινά Μνημεία II, Θεσσαλονίκη, 1999.

Grabar, *Iconoclasm byzantin*= Grabar A., *L' iconoclasm byzantin, Dossier archéologique*, Παρίσι, 1957, 1984<sup>2</sup>, 1998<sup>3</sup>.

Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*= Hadermann-Misguich L., *Kurbinovo. Les fresques de Saint-George et de la peinture byzantine du XIIe siècle*, I. Κείμενο, II. Πίνακες, Βρυξέλλες, 1975.

Hamann-Mac Lean και Hallensleben, *Momumentalmalerei*= Hamann-Mac Lean R.-Hallensleben H., *Die Momumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963.

Haustein-Bartsch, *Recklinghausen*= Haustein-Bartsch E., *Ikonen-Museum Recklinghausen*, Μόναχο, 1995.

*Holy Image, Holy Space 1988*= *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece, Byzantine Museum of Athens, The Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland*, κατ. έκθ., Αθήνα, 1988.

*Ιεροτελεστία και Πίστη 1999*= *Ιεροτελεστία και Πίστη. Βυζαντινή Τέχνη και Θεία Λειτουργία. Μάιος-Οκτώβριος 1999. Μουσείο Ελληνικών Αρχαιοτήτων, Μελβούρνη*, κατ. έκθ., Αθήνα, 1999.

*Important Icons 1977*= *Important Icons from Private Collections Exhibited 17<sup>th</sup> Dec. 1976 - 15<sup>th</sup> Jan. 1977, Museum Het Prinsenhof Delft*, Ολλανδία, 1977.



Καββαδία-Σπονδύλη, «Βυζαντινή θέση στη Μάνη»= Καββαδία-Σπονδύλη Αρ., «Μία νέα βυζαντινή θέση στη Μάνη», *Πελοποννησιακά ΙΖ'* (1987-1988), σ. 85-116.

Καλοκύρης, «Βυζαντινά Μνημεία Κρήτης»= Καλοκύρης Κ., «Βυζαντινά Μνημεία της Κρήτης», *Κρητ. Χρ. ΣΤ'* (1952), σ. 211-70.

Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*= Καλοκύρης Κ., *Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος*, Αθήναι, 1956.

Καλοκύρης, *Βυζαντιναι τοιχογραφαι Κρήτης*= Καλοκύρης Κ. Δ., *Αι βυζαντιναι τοιχογραφαι της Κρήτης*, Αθήναι, 1957.

Καλοκύρης, *Η Θεωτόκος εις την Εικονογραφίαν*= Καλοκύρης Κ. Δ., *Η Θεωτόκος εις την Εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως*, Θεσσαλονίκη, 1972.

Kalokyris, *Crete*= Kalokyris K., *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, Νέα Υόρκη, 1973.

Kalopissi-Verti, *Haghia Triada*= Kalopissi-Verti S., *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244)*, *Miscellanea Byzantina Monacensia* 20, Μόναχο, 1975.

Καραγιάννη, «Άγ. Αθανάσιος»= Καραγιάννη Φλ., «Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Αθανασίου Κουστοχωρίου Ημαθίας και η σχέση του με το Καστοριανό εργαστήρι», *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003), σ. 257-65.

Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακίρογλου*= Καρακατσάνη Α., *Συλλογή Γεωργίου Τσακίρογλου*, Αθήνα, 1980.

Κίσσας, «Άγιοι Απόστολοι»= Κίσσας Σ. Κ., «Η Μονή Αγίων Αποστόλων Νερομάνας Αιτωλίας», *ΕΕΣΤΜΓ'* (1971-1972), σ. 21-64.

Κουλάκου, «Άγιος Γεώργιος»= Κουλάκου Χ., «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Πραστειά Σιδηρούντας Χίου», *ΔΧΑΕ ΙΑ'* (1982-1983), σ. 37-75.

Κωνσταντινίδη, «Παναγία Κοσμοσώτειρα»= Κωνσταντινίδη Χ., «Παρατηρήσεις σε παραστάσεις Ιεραρχών στο καθολικό της Μονής Παναγίας Κοσμοσώτειρας στη Βήρα», *ΒΦ* 14 (1989), σ. 305-27.



Κωνσταντινίδη. *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*= Κωνσταντινίδη Χ., *Ο Μελισμός. Οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, αδημ. δακτ. διδακτορική διατριβή. Αθήνα. 1991.

Κωνσταντινίδη. *Φραγκουλιάνα*= Κωνσταντινίδη Χ., *Ο ναός της Φανερωμένης στα Φραγκουλιάνα της Μέσα Μάνης*. Λακ. Σπ., Παράρτημα 2, Αθήνα. 1998.

Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου. «Έργο ιταλοκρητικής τέχνης»= Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου Μ., «Ένθρονη Βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρητικής τέχνης», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 285-301.

Koshi. «Kretische Ikone»= Koshi K., «Über eine Kretische Ikone des 15. Jahrhunderts von Andreas Ritzos im Nationalmuseum für Westliche Kunst in Tokio», *Bulletin Annuel du Musée National d' Art Occidental* 7 (1973), σ. 8-57.

Lafontaine-Dosogne. *Iconographie*= Lafontaine-Dosogne J., *Iconographie de l' Enfance de la Vierge dans l' empire byzantin et en occident*, I-II, Βρυξέλλες, 1965, 1992<sup>2</sup>.

Lafontaine-Dosogne. «Iconography»= Lafontaine-Dosogne J., «Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin», στο P.A. Underwood (έκδ.), *The Kariye Djami*, 4, *Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Princeton, New Jersey, 1975, σ. 163-94.

Λαμπάκης Γ., «Χριστιανική Αρχαιότητα εν τη Στερεά Ελλάδα», *ΔΧΑΕ Η'* (1908), σ. 74.

Λαμπηδών= Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη (γεν. επιμ.), *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντόλλας Μουρίκη*, 1-2, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 2003.

Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Κισάμου»= Λασιθιωτάκης Κ. Εμμ., «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης (Εισαγωγή-Α' Επαρχία Κισάμου)», *Κρητ. Χρ.* ΚΑ' (1969), σ. 177-233.

Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Κυδωνίας-Αποκορώνου»= Λασιθιωτάκης Κ. Εμμ., «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης (Β'. Επαρχία Κυδωνίας-Γ'. Επαρχία Αποκορώνου)», *Κρητ. Χρ.* ΚΑ' (1969), σ. 459-93.

Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Σελίνου»= Λασιθιωτάκης Κ. Εμμ., «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης (Δ' Επαρχία Σελίνου)», *Κρητ. Χρ.* ΚΒ' (1970), σ. 133-210.



Lazarev, *Storia*= Lazarev V., *Storia della Pittura Bizantina*, Torino, 1967.

Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*= Λίβα-Ξανθάκη Θ., *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Έκδ. ΙΜΙΑΧ, Ιωάννινα, 1980.

Λουκόπουλος Δ. στο «Σημειώματα (Άγνωστα ονόματα ζωγράφων, ξυλογλυπτών, τεχνιτών και άλλων εξ επιγραφών μεταβυζαντινών εκκλησιών)», *ΕΕΒΣ Β'* (1925), σ. 322.

Λουκόπουλος, *HME 1928*= Λουκόπουλος Δ., «Η εν Αιτωλία μονή της Μυρτιάς», *Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος 1928*, σ. 300-13.

Λουκόπουλος, *Θέρμος και Απόκουρο*= Λουκόπουλος Δ., *Θέρμος και Απόκουρο. Ιστορία-Αρχαιολογία-Λαογραφία*, Αθήνα, 1990.

Μαδεράκης, «Άγιος Δημήτριος»= Μαδεράκης Στ. Ν., «Βυζαντινή ζωγραφική στο Νομό Χανίων. Άγιος Δημήτριος στον Πλατανέ Σελίνου», *Χανιά 1985*, ετήσια έκδοση του Δήμου Χανίων, σ. 78-90.

Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη»= Μαδεράκης, Στ. Ν., «Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη στα πρώτα χρόνια του 15ου αιώνα», *ΣΤ' Κρητολογικό Συνέδριο, Β': Βυζαντινοί και Μέσοι Χρόνοι*, σ. 265-315.

Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος»= Μαδεράκης Στ. Ν., «Βυζαντινά Μνημεία του Νομού Χανίων. Ο Άγιος Ισίδωρος στο Κακοδίκι Σελίνου», *Κρητική Εστία 1* (1987), σ. 85-109.

Μαδεράκης, «Άγιοι Απόστολοι»= Μαδεράκης Σ. Ν., «Άγιοι Απόστολοι στο Σειρικάρι Κισιάμου», *Χανιά 1989*, ετήσια έκδοση του Δήμου Χανίων, σ. 40-52.

Maguire, «Symeon with the Christ»= Maguire H., «The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art», *DOP 34-35* (1980-1981), σ. 261-69.

Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*= Μαντάς Απ. Γ., *Το Εικονογραφικό Πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των Μεσοβυζαντινών Ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή 95, Βιβλιοθήκη Σ. Ν. Σαριπόλου, Αθήνα, 2001.



Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Κουμπελίδικη*= Μαυροπούλου-Τσιούμη, Χρ., *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπελίδικη Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη, 1973.

Μαυροπούλου-Τσιούμη, «Βυζαντινό επιστόλιο»= Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ., «Βυζαντινό επιστόλιο τέμπλο με σκηνές του Δωδεκαόρτου και των Παθών του Χριστού», *Αφιέρωμα στη Μνήμη του Σωτήρη Κίσσα* (Ελληνική Εταιρεία Σλαβικών Μελετών, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2001), σ. 291-312.

Megaw-Hawkins, «Perachorio»= Megaw A. – Hawkins E., «The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes», *DOP* 16 (1962), σ. 277-351.

Millet, *Mistra*= Millet G., *Monuments Byzantins de Mistra. Matériaux pour l' étude de l' architecture et de la peinture en Grèce aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle*, Παρίσι, 1910.

Millet, *Recherches*= Millet G., *Recherches sur l' iconographie de l' Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, d' après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Παρίσι, 1916, ανατ. 1960.

Millet, *Athos*=Millet G., *Monuments de l' Athos, I. Les Peintures*, Παρίσι, 1927.

Millet-Frolow, *Peinture*= Millet G. - Frolow A., *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro)*, I-III, Παρίσι, 1954, 1957, 1962.

Mouriki, «A Deësis Icon»= Mouriki D., «A Deësis Icon in the Art Museum», *The Record of the Art Museum, Princeton University* XXVII, 1 (1968), σ. 13-28.

Μουρίκη, *Αλεποχώρι*= Μουρίκη Ντ., *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα στο Αλεποχώρι*, Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου αρ. 25, εκδ. ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 1978.

Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*= Μουρίκη Ντ., *Τα Ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου, Α'-Β'*, εκδ. Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα, 1985.

Mouriki, «Pantanassa»= Mouriki D., «The Wall Paintings of the Pantanassa at Mistra: Models of a Painters' Workshop in the Fifteenth Century», στο ΣΙ. Ćurčić και D. Mouriki (εκδ.), *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire, Princeton University* 1989 (Princeton University, 1991), σ. 217-49.



Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης, *Γεράκι*= Μουτσόπουλος Ν. Κ. - Δημητροκάλλης Γ., *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού, Μνημεία Βυζαντινών Οικισμών 1, Κέντρον Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη, 1981.*

Μυλοποταμιτάκη, *Παναγία Κερά*= Μυλοποταμιτάκη Κ., *Παναγία Κερά Κριτσάς*, εκδ. Μύστις, Ηράκλειο, 2005.

Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*= Μυλωνά Ζ., *Μουσείο Ζακύνθου*, εκδ. ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 1998.

*Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον 2001*= Ε. Κυπραίου (επιμ.), *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον, Σωτήριο Έτος 2000. Έκθεσις Εικόνων και Κειμηλίων, Αθήνα, Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον, 28 Μαΐου-31 Ιουλίου 2001*, κατ. έκθ., Ιερά Σύνοδος της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήναι, 2002.

*Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*= Πελεκανίδου Στυλ. Μ.-Χρήστον Π. Κ.-Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ.-Καδάς Σ. Ν.-Καλαμαρτζή-Κατσαρού Αικ., *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα Χειρόγραφα, Α'-Δ'*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1991.

*Οι Πύλες του Μυστηρίου 1994*= Μ. Μπορμπουδάκης (επιμ.), *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών - Μουσείο Μπενάκη - Μουσείο Κανελλοπούλου*, κατ. έκθ., Αθήνα, 1994.

*Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004*= *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, κατ. έκθ., ΥΠΠΟ-Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, εκδ. Άγρα, Αθήνα, 2004.

Omont, *Miniatures*= Omont H., *Les miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothéque Nationale du VIe au XIVe siecle*, Παρίσι, 1929.

Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961)= Ορλάνδος Α., «Βυζαντινά Μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας. Η εν Αιτωλία Μονή της Μυρτιάς», *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), σ. 74-112, πίν. 1-14 (ανατ. Βιβλιοθήκη Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 188, Αθήναι, 1999).

Ορλάνδος, *Πάτμος*= Ορλάνδος Α. Κ., *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μονής Θεολόγου Πάτμου*, εν Αθήναις, 1970.





Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες Καστοριάς*= Παϊσίδου Μ. Π., *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου αρ. 80, εκδ. ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 2002.

Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*= Παλιούρας Αθ., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, εκδ. Αρσινόη, Αθήνα, 1985<sup>1</sup>, εκδ. Ίφιτος, Αργίριο, 2004<sup>2</sup>.

Παπαζώτος, *Βέροια*= Παπαζώτος Θ., *Η Βέροια και οι ναοί της. 11ος-18ος αι.*, Δημοσιεύματα του Αρχαιολογικού Δελτίου αρ. 54, εκδ. ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 1994.

Παπαζώτος, *Εικόνες Βέροιας*= Παπαζώτος Θ., *Βυζαντινές Εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα, 1995.

Papas, *Messgewänder*= Papas T., *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus*, Miscellanea Byzantina Monacensia 3, Μόναχο, 1965.

Πασαρέλι, *Βυζαντινή Κρήτη*= Πασαρέλι Γκ., *Βυζαντινή Κρήτη*, εκδ. Καρακώτσου, Αθήνα, 2005.

Πελεκανίδης, *Καστορία*= Πελεκανίδης Στ., *Καστορία Ι. Βυζαντινά Τοιχογραφία. Πίνακες*, Θεσσαλονίκη, 1953.

Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*= Πελεκανίδης Στ., *Καλλιέργης. Όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος*, εν Αθήναις, 1973.

Πελεκανίδης - Χατζηδάκης, *Καστοριά*= Πελεκανίδης Στ. - Χατζηδάκης Μ., *Καστοριά*, εκδ. «Μέλισσα», Αθήνα, 1984.

Ψυλάκης, *Εκκλησίες και Μοναστήρια της Κρήτης*= Ψυλάκης Ν., *Βυζαντινές Εκκλησίες και Μοναστήρια της Κρήτης*, Ηράκλειο Κρήτης, 1994, 1998<sup>2</sup>.

*Riflessi di Bisanzio 2003*= E. Chalkia (επιμ.), *Riflessi di Bisanzio, Capolavori d' arte dal XV al XVIII secolo dal Museo Bizantino e Cristiano di Atene, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli 22 maggio - 7 settembre 2003*, κατ. έκθ., Scripta-Graphic Art & Publication, Αθήνα, 2003.



Ροδωνιά= Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσακα, Α'-Β', Ρέθυμνο, 1994.

Sacropoulo, Asinou= Sacropoulo M., *Asinou en 1106, et sa contribution à l'Iconographie*, Bibliothèque de Byzantion, 2, Βρυξέλλες, 1966.

Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών*= Σαμπανίκου Ε., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Φιλολογικός Σύλλογος - Λογοτεχνικός Σύνδεσμος Τρικάλων, Ιερά Μονή Βαρλαάμ Μετεώρων, Τρίκαλα, 1997.

Schiller, *Iconography*= Schiller G., *Iconography of Christian Art*, I-II, Λονδίνο, 1971-1972.

Semoglou, *Saint Nicholas*= Semoglou A., *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint Nicholas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Katelanos*, Παρίσι, 1993-1994, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1999.

Σέμογλου, «Μονή Μυρτιάς»= Σέμογλου Αθ., «Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α' μισού του 16ου αι.», *Εγνατία* 6 (2001-2002), σ. 185-235.

Σινά= Κ. Μανάφης (επιμ.), *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 1990.

Σωτηρίου, *Εικόνες*= Σωτηρίου Γ. και Μ., *Εικόνες της Μονής Σινά*, Α' (Εικόνες), Β' (Κείμενο), Αθήναι, 1956-1958.

Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Μονή Αναπαυσά*= Σοφιανός Δ. Μ. - Τσιγαρίδας Ευθ. Ν., *Άγια Μετέωρα. Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά: ιστορία-τέχνη*, Τρίκαλα, 2003.

Sophocleous, *Icons of Cyprus*= Sophocleous S., *Icons of Cyprus 7<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Century*, Central of Cultural Heritage, Museum Publications, Λευκωσία, 1994.

Σπαθαράκης, «Αγία Τριάδα»= Σπαθαράκης Ι., «Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του Ν. Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητές του», *Αντίφωνον*, σ. 282-312.



Spatharakis, «Threnos»= Spatharakis I., «The influence of the Lithos in the development of the iconography of the Threnos», *Byzantine East, Latin West*, σ. 437-41.

Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*= Σπαθαράκης Ι., *Βυζαντινές Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εκδ. Μίτος, Ρέθυμνο, 1999.

Spatharakis, *Wall Paintings*= Spatharakis I., *Byzantine Wall Paintings of Crete, Rethymnon Province*, I, The Pindar Press, Λονδίνο, 1999.

Spatharakis, *Dated Wall Paintings*= Spatharakis I., *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Alexandros Press, Leiden, 2001.

Σταυρονικήτα= Πατρινέλης Χρ. - Καρακατσάνη Αγ. - Θεοχάρη Μ., *Μονή Σταυρονικήτα, Ιστορία, Εικόνες, Χρυσοσκηνήματα*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1974.

ΣΤ' Κρητολογικό Συνέδριο= Πρακτικά του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Α'-Γ', Χανιά 1991.

Σταυτοπούλου-Μακρί, *Veltsista*= Σταυτοπούλου-Μακρί Α., *Les peintures murales de l' église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l' atelier des peintres Kondaris*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Εκπαιρική Εταιρεία Φιλοσοφικής, Δωδώνη, Παράρτημα αριθμ. 46, Ιωάννινα, 1989, 2001<sup>2</sup>.

Στρατή, «Μ. Τιμίου Προδρόμου»= Στρατή Αγγ., «Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες της Ι.Μ. Τιμίου Προδρόμου», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), σ. 321-31.

Stylianou, *Cyprus*= Stylianou Α. και J., *The painted churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Λευκωσία, 1985, 1997<sup>2</sup>.

Subotić, *L' école d' Ohrid*= Subotić G., *L' école de peinture d' Ohrid au XVe siècle*, Βελιγράδι, 1980.

Talbot Rice, *Natasha Allen Collection*= Talbot Rice, D. και T., *Icons, The Natasha Allen Collection, Catalogue*, The National Gallery of Ireland, Δουβλίνο, 1968.

Θεσσαλονίκη 1986= Θεσσαλονίκη, *Ιστορία και Τέχνη*, Έκθεση Λευκού Πύργου, κατ. έκθ., ΥΠΠΟ-9η ΕΒΑ, Αθήνα, 1986.



Θησαυροί Αγίου Όρους 1997= Θησαυροί του Αγίου Όρους, κατ. έκθ., Θεσσαλονίκη, 1997.

Thomo, *Kishat pasbizantine*= Thomo P., *Kishat pasbizantine në Shqipërinë e Jugut*, Botim I Kishës Orthodhokse Autoqefale të Shqipërisë, Τίρανα, 1998.

Θυμίαμα= Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα, I-II, Αθήνα, 1994.

Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*= Tischendorf V. C., *Evangelia Apocrypha*, Λειψία, 1853, 1876<sup>2</sup>.

Τούρτα, *Οι ναοί*= Τούρτα Αν., *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, εκδ. ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 1991.

Τρεμπέλας, *Αι τρεις λειτουργίες*= Τρεμπέλας Π. Ν., *Αι τρεις λειτουργίες κατά τους εν Αθήναις κώδικας*, Αθήνα, 1935, ανατ. 1982.

Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ 33* (1978), Β'1 Χρον.= Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεότερα Μνημεία Αιτωλοακαρνανίας», *ΑΔ 33* (1978), Β'1 Χρον., σ. 167-72.

Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Εικόνες*= Τσελέντη-Παπαδοπούλου Ν. Γ., *Εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας από το 16ο έως το πρώτο μισό του 20ου αιώνα*, εκδ. ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 2002.

Τσιγαρίδας, «Άγιος Αλύπιος»= Τσιγαρίδας Ε. Ν., «Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς», *Ευφρόσυνον*, 2, σ. 648-57, πίν. 351-57.

Τσιγαρίδας, «Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη»= Τσιγαρίδας Ε. Ν., «Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Παντοκράτορος και στη Μονή Γρηγορίου Αγίου Όρους», *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997), σ. 97-116, εικ. 1-18.

Τσιγαρίδας, «Άγιος Βλάσιος»= Τσιγαρίδας Ε. Ν., «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Βλασίου της Μονής Μεγίστης Λαύρας στο Άγιο Όρος», *Μακεδονικά 31* (1997-1998), σ. 93-119.



Τσιγαρίδας. «Τοιχογραφίες παρεκκλησίου Θεολόγου»= Τσιγαρίδας Ε. Ν., «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στο Κελλί του Αγίου Προκοπίου», ΔΧΑΕ Κ' (1998-1999), σ. 177-83.

Τσιγαρίδας. *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*= Τσιγαρίδας Ε. Ν., *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη, 1999.

Τσιγαρίδας (επιστ. επιμ.), *Μανουήλ Πανσέληνος*= Τσιγαρίδας Ευθ. (επιστ. επιμ.), *Μανουήλ Πανσέληνος εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, Αγιορειτική Εστία. Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2001-2004, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε., Υπουργείο Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη, Απρίλιος, 2003.

Τσιτουρίδου. *Διάκοσμος Αγίου Νικολάου*= Τσιτουρίδου Α., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη, 1986.

Τσουρής. *Κεραμοπλαστικός διάκοσμος*= Τσουρής Κ., *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος των υστεροβυζαντινών μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος*, Καβάλα, 1988.

Underwood. *Καριγε*, 1-3= Underwood P. A., *The Kariye Djami, 1. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. 2. Plates, The Mosaics, 3. Plates, The Frescoes*, Νέα Υόρκη, 1966.

Βαραλής. «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού»= Βαραλής Ι. Δ., «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο», ΔΧΑΕ ΙΘ' (1996-1997), σ. 201-19.

Βασιλάκη-Μαυρακάκη. «Ξένος Διγενής»= Βασιλάκη-Μαυρακάκη Μ., «Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης», *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο, 29 Αυγούστου-3 Σεπτεμβρίου 1976* (Αθήνα, 1981), Β': *Βυζαντινοί και Μέσοι Χρόνοι*, σ. 550-70, πίν. 142-57.

Vassilaki, «Icon of the Entry into Jerusalem»= Vassilaki M., «An Icon of the Entry into Jerusalem and a Question of Archetypes, Prototypes and Copies in Late and Post-Byzantine Icon-Painting», ΔΧΑΕ ΙΖ' (1993-1994), σ. 271-84.



Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 16 (1960), Κείμενον= Βοκοτόπουλος Π., «Μεσαιωνικά Αιτωλοακαρνανίας», *ΑΔ* 16 (1960), Κείμενον, σ. 197-98.

Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 21 (1966), Β'1 Χρον.= Βοκοτόπουλος Π. Λ., «Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Ηπείρου», *ΑΔ* 21 (1966), Β'1 Χρον., σ. 305.

Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 22 (1967), Β'2 Χρον.= Βοκοτόπουλος Π., «Μεσαιωνικά Μνημεία Αιτωλοακαρνανίας, Ηπείρου και Ιονίων Νήσων», *ΑΔ* 22 (1967), Β'2 Χρον., σ. 325-36, 351-59, 371-76.

Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 24 (1969), Β'2 Χρον.= Βοκοτόπουλος Π., «Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Ηπείρου», *ΑΔ* 24 (1969), Β'2 Χρον., σ. 256-57, πίν. 260-61.

Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 27 (1972), Β'2 Χρον.= Βοκοτόπουλος Π., «Μεσαιωνικά Μνημεία Αιτωλίας και Ακαρνανίας», *ΑΔ* 27 (1972), Β'2 Χρον., σ. 440-41.

Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 28 (1973), Β'2 Χρον.= Βοκοτόπουλος Π., «Μεσαιωνικά Μνημεία Αιτωλίας και Ακαρνανίας», *ΑΔ* 28 (1973), Β'2 Χρον., σ. 394-99.

Βοκοτόπουλος, *Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική*= Βοκοτόπουλος Π., *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την δυτικήν Στερεάν Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη, 1975.

Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βαϊοφόρου»= Βοκοτόπουλος Π., «Μια πρώιμη κρητική εικόνα της Βαϊοφόρου στην Λευκάδα», *ΔΧΑΕ Θ'* (1977-1979), σ. 309-321, πίν. 115-122.

Βοκοτόπουλος, *ΑΑΑ* XVI (1983)= Βοκοτόπουλος Π., «Η χρονολογία των τοιχογραφιών του Ξένου Διγενή στα Απάνω Φλώρια Σελήνου», *ΑΑΑ* XVI (1983), σ. 142-45.

Βοκοτόπουλος, «Δύο εικόνες του Αγγέλου»= Βοκοτόπουλος Π., «Δύο εικόνες του ζωγράφου Αγγέλου», *Φίλια Έπη εις Γεώργιος Ε. Μυλωνάν* (Αθήναι, 1987), Β', σ. 410-14.

Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*= Βοκοτόπουλος Π. Λ., *Εικόνες της Κέρκυρας*, εκδ. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1990.

Βοκοτόπουλος, «Τρεις εικόνες στην Ζάκυνθο»= Βοκοτόπουλος Π. Λ., «Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στην Ζάκυνθο», *Θυμίαμα*, I, σ. 347-52, II, πίν. 199-204.



Βοκοτόπουλος, «Εικόνα Ευαγγελισμού της Vicenza»= Βοκοτόπουλος Π. Λ., «Η εικόνα του Ευαγγελισμού στο Δημοτικό Μουσείο της Vicenza», *Ροδονιά*, Α', σ. 97-105.

Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*= Βοκοτόπουλος Π. Λ., *Βυζαντινές Εικόνες στη σειρά Ελληνική Τέχνη*. Εκδοτική Αθηνών Α.Ε., Αθήνα, 1995.

Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινά 1234»= Βοκοτόπουλος Π. Λ., «Εικονογραφικές παρατηρήσεις στο Στιχηράριον Σινά 1234», *ΔΧΛΕ ΚΒ'* (2001), σ. 87-101.

Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο»= Βοκοτόπουλος Π. Λ., «Η εικόνα του Νικολάου Ριτζου στο Σεράγεβο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις», *ΔΧΛΕ ΚΣΤ'* (2005), σ. 207-25.

Βοκοτόπουλος-Τσιγαρίδας, *ΑΔ 23* (1968), Β'2 Χρον.= Βοκοτόπουλος Π.-Τσιγαρίδας Ευθ., «Μεσαιωνικά Μνημεία Αιτωλίας και Ακαρνανίας», *ΑΔ 23* (1968), Β'2 Χρον., σ. 284-85.

Walter, «Three Hierarchs»= Walter Chr., «Biographical Scenes of the Three Hierarchs», *ΡΕΒ* 36 (1978), σ. 233-60.

Walter, *Art and Ritual*= Walter Chr., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Variorum Publications, Λονδίνο, 1982.

Weitzmann, *Illustrated manuscripts*= Weitzmann K., *Illustrated manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, St. John University Press, Collegeville, Minnesota, 1973.

Weitzmann κ.ά., *Die Ikonen*= Weitzmann K. και άλλοι, *Die Ikonen*, Hertsching, 1977.

Ξυγγόπουλος, «Υπαπαντή»= Ξυγγόπουλος Α., «Υπαπαντή», *ΕΕΒΣ ΣΤ'* (1929), σ. 328-39.

Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη*= Ξυγγόπουλος Α., *Μουσείον Μπενάκη. Κατάλογος των εικόνων*, εν Αθήναις, 1936.

Ξυγγόπουλος, «Η τοιχογραφία της Αναλήψεως»= Ξυγγόπουλος Α., «Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του Αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης», *ΑΕ 13* (1938), σ. 32-53 [ανατ. στο Α. Ξυγγόπουλος, *Θεσσαλονίκη Μελετήματα (1925-1979)*, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη, 1999, VI].



Ευγγόπουλος, Συλλογή Σταθάτου= Ευγγόπουλος Α., Συλλογή Ελένης Σταθάτου. Κατάλογος περιγραφικός των εικόνων, των ξυλογλύπτων και των μεταλλικών έργων των βυζαντινών και των μετά την Άλωσιν χρόνων, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 31, Αθήναι, 1951.

Ευγγόπουλος, Σχεδιάσμα= Ευγγόπουλος Α., Σχεδιάσμα Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής μετά την Άλωσιν, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας No. 40, Αθήναι, 1957, ανατ. 1999.

Ευγγόπουλος, Άγιος Νικόλαος Ορφανός= Ευγγόπουλος Α., Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης, Αθήναι, 1964.

Ευγγόπουλος, Μουσείον Μπενάκη, Συμπλήρωμα Α'= Ευγγόπουλος Α., Κατάλογος των εικόνων, Μουσείον Μπενάκη, Συμπλήρωμα Α', εν Αθήναις, 1939.

Ζ' Κρητολογικό Συνέδριο= Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Α'-Γ', Ρέθυμνο, 1995.

Ζωγραφικής Εγκώμιον 2000= Ζωγραφικής Εγκώμιον. Τοιχογραφίες από το καθολικό της Μονής Παναγίας Οδηγήτριας στην Απόλπενα Λευκάδας, κατ. έκθ., Αθήνα, 2000.





## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Μονή της Μυρτιάς στην Αιτωλία (εικ. 1), στο 23<sup>ο</sup> περίπου χιλιόμετρο του δρόμου που οδηγεί από το Αγρίνιο στο Θέρμο, κοντά στη λίμνη Τριχωνίδα, είναι η παλιότερη σε συνεχή λειτουργία, τουλάχιστον από το 1491 μέχρι σήμερα, μονή στην Αιτωλία. Παράλληλα, αποτελεί μνημείο ιδιαίτερα σημαντικό για τη μελέτη της τοπικής, και όχι μόνο, βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής, καθώς στο καθολικό διατηρεί τοιχογραφίες τεσσάρων φάσεων: α) του 12ου/13ου αιώνα, β) του 1491, γ) του 1539 και δ) του 17ου/18ου αιώνα<sup>1</sup>. Από τις τοιχογραφίες αυτές, αντικείμενο της παρούσας μελέτης αποτελούν όσες ζωγράφησε το 1491 στο αρχικό καθολικό, σημερινό Ιερό του καθολικού, ο Ξένος Διγενής από το Μοιχλί της Αρκαδίας, γνωστός και από τις ενυπόγραφες τοιχογραφίες του στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου στο Νομό Χανίων της Κρήτης (1470) και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στα Παλαιά Φρασιανά, σημερινή Κάτω Μερόπη, στο Παγώνι της Ηλείου. Από τα τρία σύνολα τοιχογραφιών του Πελοποννήσιου ζωγράφου καλύτερα διατηρείται αυτό στη Μονή Μυρτιάς: στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια λίγες παραστάσεις σώζονται ακόμη<sup>2</sup>, ενώ στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη γύρω στο 1920 πυρκαγιά κατέστρεψε τις τοιχογραφίες σβήνοντας τα χρώματα, αφήνοντας μόνο το αρχικό σχέδιο<sup>3</sup>. Οι τοιχογραφίες στη Μονή Μυρτιάς, αντίθετα, είχαν πολύ καλύτερη τύχη, καθώς ποτέ δεν ασβεστώθηκαν και, επιπλέον, δεν κήηκαν, όταν το 1943 οι Γερμανοί πυρπόλησαν το μοναστήρι<sup>4</sup>.

Στο διάκοσμο της μονής πρώτος αναφέρθηκε το 1897 ο Άγγλος περιηγητής William Woodhouse, που, σχολιάζοντας με συντομία το μοναστήρι, χαρακτήρισε

<sup>1</sup> Βλ. παρακάτω σ. 42-45.

<sup>2</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 550-70, πίν. 142-57, Bissinger, *Wandmalerei*, αρ. 216, σ. 236-37, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, αρ. 71, σ. 215-16. Βλ. και παρακάτω σ. 246-47.

<sup>3</sup> Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 24 (1969), Β' 2 Χρον., σ. 255-57, πίν. 260-61, ο ίδιος, *ΑΔΔ* XVI (1983), σ. 142. Για σχόλια σχετικά με ορισμένες από τις παραστάσεις βλ. Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βαϊοφόρου», σ. 319, Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου», σ. 158, εικ. 18, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 12, 28, 99, Vassilaki, «Icon of the Entry into Jerusalem», σ. 280 κ.ε., Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αρ. 8, σ. 102-11, Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινά 1234», σ. 90, ο ίδιος, «Σεράγεβο», σ. 211, 218 σημ. 107. Βλ. και παρακάτω σ. 247-48.

<sup>4</sup> Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 16 (1960), Κείμενον, σ. 197-98, Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ* Θ' (1961), σ. 77, Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 28 (1973), Β' 2 Χρον., σ. 398.



γενικά τις τοιχογραφίες του καθολικού ως «προφανώς καλής ποιότητας»<sup>5</sup>. Μια δεκαετία σχεδόν αργότερα, το 1908, ο Γεώργιος Λαμπάκης, μετά από επίσκεψή του στο μοναστήρι, σε μια από τις περιοδείες του, δημοσίευσε την επιγραφή στο χώρο του Ιερού με το όνομα του Διγενή· στη δημοσίευση παραλείφθηκαν οι στίχοι 10-12 και το έτος ιστόρησης διαβάστηκε ως «στηθ (6029)», δηλαδή 520/1<sup>6</sup>.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1920 ο Δημήτριος Λουκόπουλος, δάσκαλος τότε στο κοντινό στη Μυρτιά Θέρμο, επισκέφτηκε το μοναστήρι και μετέγραψε την επιγραφή ανταποκρινόμενος στο κάλεσμα του Υπουργείου των Εκκλησιαστικών και της Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, που ζητούσαν από τους εκπαιδευτικούς να καταγράψουν τα μεσαιωνικά μνημεία της περιφέρειάς τους· η επιγραφή, με χρονολογία ιστόρησης το «ZNH (7058=1549 μ.Χ.)», δημοσιεύτηκε το 1925<sup>7</sup>. Το 1928 ο ίδιος προχώρησε στην πρώτη, συνοπτική, παρουσίαση της μονής, της αρχιτεκτονικής και των επιγραφών του καθολικού, της εικόνας της Παναγίας Ελεούσας, του ζωγράφου Ιωάννη (1659), καθώς και πληροφοριών για τη μεταγενέστερη ιστορία της και αποτύπωσε σχεδιαστικά την επιγραφή του Ξένου Διγενή, με μικρές αποκλίσεις από την παλιότερη μεταγραφή της<sup>8</sup>. Λίγα χρόνια αργότερα ο Λουκόπουλος, σε οδοιπορικό του στην περιοχή του Απόκουρου το 1940-1942, που δημοσιεύτηκε, ωστόσο, πολύ αργότερα, το 1990, μετέγραψε πάλι την επιγραφή με έτος ιστόρησης το «ζνθ», δηλαδή το 1550/1· στη δημοσίευση περιλαμβάνονταν και δύο ασπρόμαυρες φωτογραφίες από τις τοιχογραφίες του Διγενή: μία της Πλατυτέρας με τον μικρό Χριστό στην κόγχη του Ιερού και μία της βόρειας πλευράς της καμάρας με τη Σταύρωσή, τον Επιτάφιο Θρήνο και την Εισ Άδου Κάθοδο<sup>9</sup>. Οι φωτογραφίες αυτές είναι εξαιρετικά χρήσιμες, καθώς οι σκηνές κυρίως του Επιτάφιου Θρήνου και της Εισ Άδου Καθόδου σήμερα είναι δυσδιάκριτες, λόγω της κάλυψής τους σε μεγάλο βαθμό από άλατα και αιθάλη.

<sup>5</sup> «apparently of good workmanship»: W. J. Woodhouse, *Aetolia. Its Geography, Topography and Antiquities* (Οξφόρδη, 1897, ανατ. Νέα Υόρκη, 1973), σ. 205.

<sup>6</sup> Γ. Λαμπάκης, «Χριστιανική Αρχαιότητα εν τη Στερεά Ελλάδι», *ΔΧΑΕ Η'* (1908), σ. 74. Βλ. και παρακάτω σ. 46.

<sup>7</sup> Δ. Λουκόπουλος στο «Σημειώματα (Άγνωστα ονόματα ζωγράφων, ξυλογλυπτών, τεχνιτών και άλλων εξ επιγραφών μεταβυζαντινών εκκλησιών)», *ΕΕΒΣ Β'* (1925), σ. 322. Βλ. και παρακάτω σ. 46-47.

<sup>8</sup> Λουκόπουλος, *ΗΜΕ* 1928, σ. 305. Βλ. και παρακάτω σ. 46-47.

<sup>9</sup> Λουκόπουλος, *Θέρμος και Απόκουρο*, σ. 142, φωτογραφίες στη σ. 149 και 152. Βλ. και παρακάτω σ. 47.



Ο Μανόλης Χατζηδάκης το 1951, σε επίσκεψή του στα μνημεία της περιοχής της Τριχωνίδας, είδε από κοντά και αναγνώρισε την αξία των τοιχογραφιών στο καθολικό, σημειώνοντας ότι «... έχουν πολύ ενδιαφέρον, γιατί μας παραδίδουν τις αρχαιότερες τοιχογραφίες της περιοχής ... και κλιμακώνονται σε διάφορες εποχές κρίσιμες για τη διαμόρφωση της μεταβυζαντινής τέχνης»<sup>10</sup>. Ο ίδιος το 1952 αναφέρθηκε ξεχωριστά στις τοιχογραφίες του Διγενή και στην επιγραφή, επισημαίνοντας ότι το έτος ιστόρησης θα πρέπει να διαβαστεί «1491»<sup>11</sup>, το 1953 παρατήρησε ότι ο Διγενής είναι ο τελευταίος ζωγράφος «της πριν από την Άλωση γενεάς, που φέρνει μαζί του μια τέχνη που έχει ακόμη όλη την χάρη του 15ου, αταίριαστη με τους νέους καιρούς»<sup>12</sup>, ενώ το 1966 σημείωσε την έλλειψη απήχησης της τέχνης αυτής<sup>13</sup>, άποψη που επανέλαβε το 1974 και το 1987<sup>14</sup>. Ο Χατζηδάκης αναφέρθηκε στο ζωγράφο και το 1969-1970, σε μελέτες του γύρω από τη μεταβυζαντινή τέχνη<sup>15</sup> και το 1997, στο δεύτερο τόμο του έργου για τους Έλληνες ζωγράφους μετά την Άλωση, συγκεντρώνοντας στο λήμμα «Ξένος Διγενής» τα ενυπόγραφα σύνολα τοιχογραφιών του, αλλά και αυτά που του έχουν αποδοθεί, όπως και τη σχετική βιβλιογραφία<sup>16</sup>.

Τη σημασία του σωζόμενου έργου του Διγενή σημείωσε και ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος το 1957, που ανέφερε το ζωγράφο πρώτο ανάμεσα στους ζωγράφους των πρώτων δεκαετιών μετά την Άλωση, σημειώνοντας ότι «ση μελέτη των τοιχογραφιών του ζωγράφου τούτου θα είχεν εξαιρετικήν σημασίαν δια την μορφήν της τοιχογραφίας εις το τελευταίον αυτής στάδιον προς την πλήρη διαμόρφωσίν της εις Κρητικήν»<sup>17</sup>. Το έργο του Διγενή στο εξής περιλαμβανόταν σε όλες τις σχετικές με τη μεταβυζαντινή τέχνη μελέτες.

Η πρώτη ολοκληρωμένη μελέτη του διακόσμου δημοσιεύτηκε το 1961 από τον Αναστάσιο Ορλάνδο, ο οποίος, παρουσιάζοντας αναλυτικά την αρχιτεκτονική και

<sup>10</sup> Μ. Χατζηδάκης, «Εντυπώσεις από ένα ταξίδι στην Λιτώλια. Δ'. Η λίμνη και τα μνημεία» στην εφημερίδα *Ελευθερία* της 7ης Νοεμβρίου 1951 (αναδημοσίευση Μ. Chatzidakis, «Les Monastères de l'Étolie» στην εφημερίδα *Le Messager d'Athènes*).

<sup>11</sup> Χατζηδάκης, «Τοιχογραφίες στην Κρήτη», σ. 79. Βλ. και παρακάτω σ. 47.

<sup>12</sup> Μ. Chatzidakis, «Contribution», σ. 19-20 (ελληνική μετάφραση: σ. 233).

<sup>13</sup> Μ. Chatzidakis, «Considérations», σ. 9-10, 16.

<sup>14</sup> Χατζηδάκης, *ΙΒΕ I*, σ. 419, Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 1, σ. 77, αντίστοιχα.

<sup>15</sup> Μ. Chatzidakis, «Aspects», σ. 195, ο ίδιος, «Théophane», σ. 336.

<sup>16</sup> Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 2, σ. 255.

<sup>17</sup> Ξυγγόπουλος, *Σχέδιασμα*, σ. 70.



τη ζωγραφική της Μονής Μυρτιάς, μετέγραψε και σχολίασε την επιγραφή του 1491, παρουσίασε το εικονογραφικό πρόγραμμα και περιέγραψε τις παραστάσεις συνδέοντάς τις τεχνοτροπικά με την παλαιολόγια τέχνη και ειδικότερα με τη Μακεδονική Σχολή του 14ου αιώνα· η μελέτη συνοδευόταν από εννέα ασπρόμαυρες φωτογραφίες, όπου απεικονίζονταν η επιγραφή, η Δέηση με τον άγιο Νικόλαο, η Πλατυτέρα με τον μικρό Χριστό, ο άγιος Αθανάσιος, η Παναγία στον Ευαγγελισμό, η Μεταμόρφωση, η Σταύρωση, το Γενέσιο και τα Εισόδια της Θεοτόκου<sup>18</sup>. Η περιγραφή των παραστάσεων και το προσφερόμενο φωτογραφικό υλικό είναι εξαιρετικά βοηθητικά σήμερα, καθώς η αιθάλη και τα άλατα προοδευτικά κάλυψαν αρκετές σκηνές (Γέννηση Χριστού, Υπαπαντή, Βάπτισμα, Επιτάφιος Θρήνος, Εισόδου Κάθοδος), με αποτέλεσμα στις μέρες μας να είναι δυσδιάκριτες.

Τις τοιχογραφίες του Διγενή στη Μονή Μυρτιάς σχολίασαν και νεώτεροι ερευνητές. Ο Παναγιώτης Βοκοτόπουλος το 1967 χαρακτήρισε την τεχνοτροπία των παραστάσεων ως τυπική της Κρητικής Σχολής του 15ου και 16ου αιώνα<sup>19</sup>. Η Μαρία Βασιλάκη-Μαυρακάκη το 1976, δημοσιεύοντας τις καλύτερα σωζόμενες τοιχογραφίες του ζωγράφου στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια<sup>20</sup>, συνέκρινε τις κοινές και στους τρεις ναούς συνθέσεις του Γενέσιου και των Εισοδίων της Θεοτόκου και, σχολιάζοντας συνοπτικά την τεχνοτροπία των παραστάσεων στο καθολικό μας, υποστήριξε την ένταξη του διακόσμου στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη ανάμεσα στα δύο άλλα έργα του ζωγράφου, καθώς τεχνοτροπικά ακολουθεί το διάκοσμο στο ναό της Κρήτης, όχι όμως και στη Μονή Μυρτιάς<sup>21</sup>. Ο Αθανάσιος Παλιούρας το 1985, στην αφιερωμένη στους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς της Αιτωλοακαρνανίας μελέτη του, έκανε εκτενή αναφορά στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Διγενή στη μονή, χαρακτηρίζοντάς τον ως εκπρόσωπο της Μακεδονικής Σχολής και πρόδρομο της Κρητικής τέχνης, που τότε γεννιόταν· το κείμενο συνοδευόταν από ανάπτιγμα των καλύτερα διατηρημένων παραστάσεων, φωτογραφία της επιγραφής και πέντε φωτογραφίες με την Πλατυτέρα με τον μικρό Χριστό και τους συλλειτουργούντες ιεράρχες, τον Ευαγγελισμό, τη Σταύρωση, το Γενέσιο της Θεοτόκου και τον άγιο Νικόλαο, οι δύο τελευταίες

<sup>18</sup> Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ* Θ' (1961), σ. 87-103, πίν. 2-9.

<sup>19</sup> Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 22 (1967), Β' 2 Χρον., σ. 330.

<sup>20</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 550-70, πίν. 142-57.

<sup>21</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 567-69.



έγχρωμες<sup>22</sup>. Αναφορά στον Διγενή έκανε και ο Μιλτιάδης Γαρίδης το 1989<sup>23</sup> και, αργότερα, ο Σταύρος Μαδεράκης το 1991<sup>24</sup> και η Εικαγγελία Γεωργιτισογιάννη το 1992<sup>25</sup>, που σημείωσαν τις κρητικές καταβολές της τέχνης του.

Εκτός από τις παραπάνω αναφορές, οι παραστάσεις του Διγενή στο καθολικό της μονής απασχόλησαν σιχνά τους ερευνητές και ως συγκριτικό υλικό σε μελέτες τους για εικόνες και τοιχογραφίες του 15ου, 16ου και 17ου αιώνα. Το 1969 ο Χατζηδάκης χρονολόγησε την εικόνα του αγίου Νικολάου με σκηνές του βίου του στην Καστοριά με βάση τα κοινά χαρακτηριστικά στην τεχνοτροπική και τεχνική απόδοση της κεφαλής του αγίου με την κεφαλή του αγίου Νικολάου, που ζωγράφησε ο Διγενής στη Μονή Μυρτιάς<sup>26</sup>. Το ίδιο έτος ο Κωνσταντίνος Λασιθιωτάκης απέδωσε στον Διγενή τις παραστάσεις του Ευαγγελισμού και της Ανάστασης στο ναό του Ευαγγελισμού στη Ζυμπραγού Κισάμου στην Κρήτη στηριγμένος σε εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες των δύο σκηνών με τις αντίστοιχες στο ναό μας<sup>27</sup>. όπως, όμως, σημείωσε και ο Χατζηδάκης, «σχέση υπάρχει, αλλά ταύτιση ζωγράφων είναι απίθανη»<sup>28</sup>. Το 1977-1979 ο Βοκοτόπουλος ενέταξε τη σκηνή της Βαϊοφόρου στη Μονή Μυρτιάς σε παραλλαγή, που διαμορφώθηκε κατά την ύστερη παλαιολόγεια περίοδο πιθανότατα στη βυζαντινή πρωτεύουσα και αποκρυσταλλώθηκε στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα γνωρίζοντας μεγάλη διάδοση στις φορητές εικόνες<sup>29</sup>. Το 1982-1983 η Νανώ Χατζηδάκη συνέδεσε το Γενέσιο της Θεοτόκου στον ίδιο ναό με την παλαιολόγεια παράδοση σε άρθρο της

<sup>22</sup> Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 116-18, 213-15, εικ. 102-05, 107 (η παράσταση της Υπαπαντής στην εικ. 106 έχει λανθασμένα συνδεθεί με τον Διγενή, καθώς δεν ανήκει στο εικονογραφικό πρόγραμμα του 1491, αλλά του 1539). Βλ. και Μητρ. Φθιώτιδος Νικόλαος, Αθ. Δ. Παλιούρας (σύμβ. έκδ.), *Τα Μοναστήρια του Ελληνισμού. Ιστορία-Παράδοση-Τέχνη, Α': Θράκη, Μακεδονία, Ήπειρος, Θεσσαλία, Στερεά Ελλάδα* (Πειραιάς, 1997), σ. 231-34.

<sup>23</sup> Garidis, *Peinture murale*, σ. 112-15, εικ. 119-20 [ελληνική μετάφραση: Μ. Γαρίδης, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική (1450-1600). Η εντοχία ζωγραφική μετά την πτώση του Βυζαντίου στον Ορθόδοξο κόσμο και στις χώρες υπό ξένη κυριαρχία* (επιστ. επιμ. Ελ. Δελιγιάννη-Δωρή, εκδ. Κ. Σπανός, Αθήνα, 2007), κυρίως σ. 74-75].

<sup>24</sup> Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», σ. 275-76 σημ. 28.

<sup>25</sup> Georgitsoyanni, *Transfiguration*, σ. 461.

<sup>26</sup> Χατζηδάκης, «Εικόνα της Καστοριάς», σ. 303-07.

<sup>27</sup> Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Κισάμου», σ. 229-31, εικ. 97-98. Βλ. και παρακάτω σ. 248.

<sup>28</sup> Χατζηδάκης, «Εικόνα της Καστοριάς», σ. 304 σημ. 4.

<sup>29</sup> Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βαϊοφόρου», σ. 319.



σχετικό με την εξέλιξη της εικονογραφίας της παράστασης στην κρητική ζωγραφική του 15ου και 16ου αιώνα<sup>30</sup>. Το 1994 η Χρυσάνθη Μπαλτογιάννη συνέδεσε την εικόνα της Γέννησης του Χριστού Λ. 217, ΣΛ. 216 της Συλλογής Λοβέρδου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών με την τέχνη του Διγενή<sup>31</sup>, που, όμως, χρονολογήθηκε από την Αχειμάστου-Ποταμιάνου το 1998 στο α' μισό του 15ου αιώνα και αποδόθηκε σε ζωγράφο καλύτερο του Διγενή<sup>32</sup>. Το 1994 και η Αχειμάστου-Ποταμιάνου έθεσε προς διερεύνηση τη σχέση της εικόνας του αγίου Νικολάου στο Μητροπολιτικό Μέγαρο Ιωαννίνων, από το ναό του Αγίου Παντελεήμονος στο Νησί των Ιωαννίνων, του 1500 περίπου, με την τέχνη του Διγενή στηριζόμενη κυρίως στις τεχνοτροπικές ομοιότητες με τις παραστάσεις του αγίου, της Παναγίας και άλλων μορφών στο καθολικό μας<sup>33</sup>. Στους παραπάνω μπορούν να προστεθούν αρκετοί ακόμη ερευνητές<sup>34</sup>.

Εργασίες συντήρησης στις τοιχογραφίες πραγματοποιήθηκαν για πρώτη φορά το 1939-1940 από τη Διεύθυνση Αναστηλώσεως του Υπουργείου Παιδείας, με την εποπτεία του Αν. Ορλάνδου και αφορούσαν τον καθαρισμό των παραστάσεων με παράλληλη στερέωση των τοίχων του Ιερού<sup>35</sup>. Όμως, η πυρπόληση της μονής από τους Γερμανούς το 1943 και η απουσία εργασιών καθαρισμού των τοιχογραφιών στις δεκαετίες, που ακολούθησαν, είχαν ως αποτέλεσμα αιθάλη και άλατα να καλύψουν sporadικά τους τοίχους, όπως αναφέρεται στη μελέτη του Ορλάνδου το 1961 και φαίνεται καθαρά στις δημοσιευμένες φωτογραφίες<sup>36</sup>. Νέες εργασίες ξεκίνησαν μόλις

<sup>30</sup> Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας», σ. 157-58.

<sup>31</sup> Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, Μήτηρ Θεού*, αρ. 63, σ. 228-30, η ίδια, *Εικόνες, Ιησούς Χριστός*, αρ. 29, σ. 177-79. Βλ. και παρακάτω σ. 249.

<sup>32</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 26, σ. 96. Η εικόνα περιλαμβάνεται και στο *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον 2001*, αρ. 31, σ. 144-45 (Κ.-Φ. Καλαφάτη). Βλ. και παρακάτω σ. 249.

<sup>33</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες Μ. Ελεούσας», σ. 1-8, κυρίως σ. 3-4. Βλ. και παρακάτω σ. 249.

<sup>34</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, σ. 44-45, 53, 122, 125, 130, 137, 155, 157, 166, 172, 189, Μουρική, «Α Deësis Icon», σ. 27-28, εικ. 11, Deliyanni-Doris, «Αγιος Νικόλαος in Zarnata», σ. 66, 70, 79, 83, 84, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 28, Τούρτα, *Οι ναοί*, σ. 58, 126, 128, Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, σ. 79, Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, σ. 106, Σέμογλου, «Μονή Μυρτιάς», σ. 191, 199, 216, Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες Καστοριάς*, σ. 61, 123, 124, 185, 195, 196.

<sup>35</sup> Αν. Ορλάνδος, «Εργασίαι Αναστηλώσεως Μεσαιωνικών Μνημείων», *ΑΒΛΕ Ε'* (1939-40), σ. 206.

<sup>36</sup> Βλ. παραπάνω σ. 33 σημ. 18.



το 1976 από το Κέντρο Συντηρήσεως Αρχαιοτήτων, με την εποπτεία της Αχειμάστου-Ποταμιάνου, αφού πρώτα συντάχθηκε προμελέτη για τη συντήρηση ολόκληρου του διακόσμου του καθολικού από το ζωγράφο-συντηρητή Δημήτριο Βακάλη, στην οποία διαπιστώθηκε ότι οι τοιχογραφίες κυρίως στο Ιερό και στον κυρίως ναό «έχουν υποστεί αρκετές ζημιές από την επίρεια του χρόνου και τη συνεχή λειτουργική χρήση του χώρου και έχουν ανάγκη από συντήρηση και καθαρισμό»<sup>37</sup>. Στο Ιερό, όμως, οι εργασίες περιορίστηκαν στην προληπτική στερέωση ορισμένων παραστάσεων, καθώς το επόμενο έτος, το 1977, η συντήρηση ξεκίνησε από τον κυρίως ναό «με επιθυμία του ηγουμένου της μονής, για να μη δημιουργηθεί μεγάλο πρόβλημα στην τέλεση των ιερουργιών»<sup>38</sup>. Εκτοτε, καμία εργασία δεν σημειώνεται στις σχετικές καταγραφές στο *Αρχαιολογικόν Δελτίον*, ενώ οι προστατευτικές γάζες στην Πλατιτέρα, στην Παναγία στον Ειαγγελισμό, στη Γέννηση του Χριστού, στην Υπαπαντή, στη Βαϊοφόρο, στην Εις Άδου Κάθοδο, στην Ανάληψη και κατά μήκος του κλειδιού της καμάρας δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς τοποθετήθηκαν<sup>39</sup>. Από το 2002 και εξής, όμως, με πρωτοβουλία και έξοδα της ίδιας της μονής, έχουν προχωρήσει οι εργασίες στεγανοποίησης, στερέωσης και αρμολογήματος των τοιχοποιιών ολόκληρου του καθολικού, όπως και η αντικατάσταση της παλιάς κεραμοσκεπής με νέα.

Σήμερα, οι τοιχογραφίες παρουσιάζουν φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια και έχουν καλυφθεί σε σημαντικό βαθμό από άλατα και αιθάλη· καλύτερα σώζονται οι παραστάσεις στους κάθετους τοίχους του Ιερού συγκριτικά με αυτές στην καμάρα.

Το θέμα της παρούσας διατριβής, όπως αναφέρθηκε, είναι η λεπτομερής μελέτη των τοιχογραφιών, που ζωγράφισε ο Ξένος Διγενής στη Μονή Μυρτιάς το 1491, της εικονογραφίας και της τεχνοτροπίας τους και η ένταξή τους τόσο μέσα στο έργο του ζωγράφου όσο και γενικότερα στην εποχή του. Με τη μελέτη αυτή παρουσιάζεται το καλύτερα διατηρημένο ζωγραφικό σύνολο του Διγενή και, παράλληλα, ένα από τα λίγα ακριβώς χρονολογημένα σύνολα τοιχογραφιών του β' μισού του 15ου αιώνα.

Η μελέτη διαρθρώνεται σε έξι κύρια κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο αφορά την αρχιτεκτονική του καθολικού της Μονής Μυρτιάς σύμφωνα με τις μελέτες των

<sup>37</sup> Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Κέντρο Συντηρήσεως Αρχαιοτήτων», *ΑΔ* 31 (1976), Β'1 Χρον., σ. 18.

<sup>38</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 32 (1977), Β'1 Χρον., σ. 10.

<sup>39</sup> Σε κάθε περίπτωση μετά από το 1961, καθώς δεν υπάρχουν στις φωτογραφίες του Ορλάνδου.



Λουκόπουλου και Ορλάνδου, που προαναφέρθηκαν, όπου διακρίνονται οι κύριες οικοδομικές φάσεις του μνημείου, από το 1200 περίπου μέχρι τον 20ο αιώνα. Στο ίδιο κεφάλαιο γίνεται και η συνοπτική παρουσίαση των ζωγραφικών στρωμάτων, που καλύπτουν τις επιφάνειες του καθολικού, του 1200 περίπου, του 1539 και του 17ου/18ου αιώνα, με εξαίρεση τις τοιχογραφίες, που ιστόρησε ο Διγενής στο χώρο του Ιερού, οι οποίες αναλύονται σε ξεχωριστό κεφάλαιο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται η κτητορική επιγραφή, όπου διασώζεται το όνομα του ζωγράφου *Ξένου Διγενή* και το έτος ιστόρησης «1491» και γίνεται νέα μεταγραφή σε αντιπαραβολή με τις παλιότερες μεταγραφές. Τα στοιχεία, που προσφέρονται από την επιγραφή, σχολιάζονται με σκοπό τη συλλογή των περισσότερων δυνατών πληροφοριών σχετικά με τη ζωή και την παιδεία του Διγενή. Για το λόγο αυτό στο κεφάλαιο αυτό αφενός παρατίθεται και σχολιάζεται και η σωζόμενη κτητορική επιγραφή στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου, που ζωγράφησε ο Διγενής 21 χρόνια πριν, το 1470 και αφετέρου σχολιάζονται, όσο αυτό είναι δυνατό, οι επιγραφές που συνοδεύουν τις ίδιου θέματος παραστάσεις στα τρία ενυπόγραφα σύνολα τοιχογραφιών του ζωγράφου.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος, που μας απασχολεί. Η δομή και η οργάνωσή του εξετάζεται σε σύγκριση με το πρόγραμμα στα δύο άλλα μνημεία που ζωγράφησε ο Διγενής, αλλά και σε σύγχρονους, του 15ου αιώνα, ναούς του ίδιου αρχιτεκτονικού τύπου και ανάλογων διαστάσεων, προκειμένου να εντοπιστεί η σχέση με τη βυζαντινή παράδοση ως προς τη διακόσμηση των ναών με τα ίδια αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά.

Το τέταρτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στη μελέτη της εικονογραφίας των παραστάσεων. Στο πρώτο μέρος γίνεται αναλυτική μελέτη των 17 συνολικά παραστάσεων (Πλατυτέρα με τον μικρό Χριστό, συλλειτουργούντες ιεράρχες, Δέηση και άγιος Νικόλαος, αρχάγγελος Μιχαήλ, άγιος Δημήτριος, δώδεκα σκηνές από το Θεομητορικό κύκλο και το Δωδεκάορτο), που αντιπαραβάλλονται με τις ίδιου θέματος τοιχογραφίες στα άλλα ζωγραφικά σύνολα του Διγενή, όσο αυτό είναι δυνατό, λόγω της κακής κατάστασης διατήρησης του διακόσμου στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια και του αδημοσίετου διακόσμου στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη· σκοπός είναι να εντοπιστούν οι ομοιότητες και οι διαφορές των παραστάσεων στα τρία μνημεία. Στη συνέχεια οι παραστάσεις συγκρίνονται με άλλα έργα του 15ου αιώνα, αλλά και με παραδείγματα





χρονολογημένα σε εποχές λίγο προγενέστερες ή μεταγενέστερες, όταν αυτό κρίνεται αναγκαίο, για να αποκτήσουμε μια συνολική εικόνα για τα εικονογραφικά σχήματα που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος και, παράλληλα, να εντοπιστούν οι πηγές έμπνευσής του.

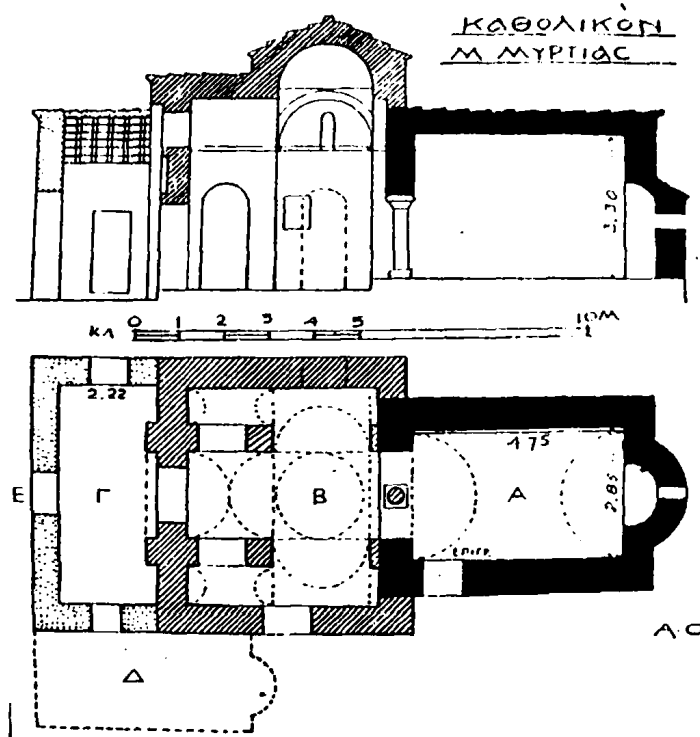
Η εξέταση της τεχνοτροπίας των παραστάσεων ακολουθεί στο πέμπτο κεφάλαιο. Δυστυχώς, η σχετικά κακή κατάσταση διατήρησης του διακόσμου περιορίζει σε κάποιο βαθμό την ανάλυση σε παρατηρήσεις κυρίως στις παραστάσεις στην κόγχη του Ιερού και στους πλάγιους τοίχους, όπως και στις καλύτερα σωζόμενες σκηνές στον ανατολικό τοίχο και στην καμάρα. Στο πρώτο μέρος του κεφαλαίου μελετώνται χωριστά α. οι συνθέσεις, οι τρόποι, δηλαδή, οργάνωσης του χώρου και ένταξης των μορφών, του αρχιτεκτονικού βάθους και του φυσικού τοπίου σε αυτό, β. οι μεμονωμένες μορφές, γ. το πλάσιμο της σάρκας, δ. η απόδοση της πτυχολογίας και ε. το χρώμα. Και εδώ γίνονται συγκρίσεις με άλλα έργα της εποχής του ζωγράφου και με τις σωζόμενες τοιχογραφίες στα άλλα μνημεία, που ιστόρησε ο Διγενής.

Η μελέτη συμπληρώνεται με το κεφάλαιο των γενικών συμπερασμάτων. Εδώ συνοψίζονται τα αποτελέσματα της έρευνας, όπως αυτά προέκυψαν στα προηγούμενα κεφάλαια, αρχικά σχετικά με τα γνωστά ζωγραφικά σύνολα του Ξένου Διγενή, τη ζωή και την παιδεία του, με βάση τα στοιχεία που προσφέρουν οι σωζόμενες επιγραφές στα κοινά στα τρία ενυπόγραφα έργα του θέματα και στη συνέχεια σχετικά με την εικονογραφία και την τεχνοτροπία των παραστάσεων στη Μονή Μυρτιάς. Παράλληλα, εδώ γίνεται προσπάθεια να ενταχθούν οι παραστάσεις αυτές στο συνολικό γνωστό έργο του, όπως και στα καλλιτεχνικά ρεύματα του 15ου αιώνα, που διαμόρφωσαν τη ζωγραφική του. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την παρουσίαση των αποτελεσμάτων της έρευνας σχετικά με την απήχηση που είχε το έργο του Πελοποννήσιου ζωγράφου στη μεταβυζαντινή ζωγραφική.



## Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ & Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ

Οι τοιχογραφίες, που θα εξετάσουμε, καλύπτουν τις επιφάνειες του Ιερού του καθολικού της μονής (εικ. 1, σχ. 1), ναού που απέκτησε τη σημερινή του μορφή μετά από περισσότερες της μίας οικοδομικές φάσεις<sup>40</sup>.



Σχ. 1. Τομή κατά μήκος και κάτοψη του καθολικού [Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), εικ. 7]

Σύμφωνα με τη μελέτη του Ορλάνδου<sup>41</sup>, το σημερινό Ιερό του ναού αποτέλεσε την πρώτη οικοδομική φάση του καθολικού και αρχικό καθολικό της μονής, έως τουλάχιστον το 1491, όταν ο Ξένος Διγενής ζωγράφισε τις επιφάνειές του, σύμφωνα με τη σωζόμενη κτητορική επιγραφή δυτικά του νότιου τοίχου<sup>42</sup>. Ο αρχιτεκτονικός του τύπος είναι απλός, καθώς πρόκειται για μονόχωρο

<sup>40</sup> Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), σ. 77 κ.ε. Βλ. και Βοκοτόπουλος, *Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική*, σ. 209, Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 209-211, Χ. Μπούρας-Λ. Μπούρα, *Η Ελλαδική Ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα* (Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 2002), σ. 248-49.

<sup>41</sup> Βλ. παραπάνω σημ. 40.

<sup>42</sup> Βλ. παρακάτω σ. 46 κ.ε.

καμαροσκέπαστο με ημικυκλική αψίδα και δίρριχτη στέγη ναό, με πλάτος 2,85 μ. και μήκος 4,75 μ. (εικ. 1, σχ. 1, Α)<sup>43</sup>, που φωτίζεται από μικρό μονόλοβο παράθυρο, πλάτους 0,20 μ., στην αψίδα και αρχικά διέθετε είσοδο μόνο στη δυτική πλευρά. Είναι κτισμένος με αργολιθοδομή και μικρό αριθμό πλίνθων στους αρμούς, ενώ περιορισμένος είναι ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος, ο οποίος αποτελείται από οδοντωτή ταινία στην επίστεψη της αψίδας και πλίνθους ακτινοειδώς διατεταγμένες γύρω από τυφλό φεγγίτη, περιβαλλόμενες από οδοντωτή ταινία, που εκτείνεται οριζόντια στο πλάι του φεγγίτη στο αέτωμα του ανατολικού τοίχου (εικ. 1). Και τα δύο θέματα, η οδοντωτή ταινία και ο κυκλικός πλίνθινος φεγγίτης, ανοιχτός ή τυφλός, είναι καθιερωμένα στη διακόσμηση των μεσοβυζαντινών ναών<sup>44</sup>.

Αν και δεν γνωρίζουμε το έτος ανέγερσης του αρχικού καθολικού της μονής, είναι πολύ πιθανή η χρονολόγηση κοντά στο 1200, εποχή στην οποία έχουν

<sup>43</sup> Ο τύπος του μονόχωρου καμαροσκέπαστου ναού συνηθίζεται στη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο σε περιοχές απομακρυσμένες από τα μεγάλα κέντρα της αυτοκρατορίας: Βοκοτόπουλος, *Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική*, σ. 105-06, σ. 208-09, Τσουρής, *Κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, σ. 7, 232 σημ. 19.

<sup>44</sup> Λόγω της ευρείας χρήσης της οδοντωτής ταινίας, δεν κρίθηκε απαραίτητη η καταγραφή σχετικών παραδειγμάτων. Για την οδοντωτή ταινία βλ. γενικά Α.Η.Σ. Megaw, «The Chronology of Some Middle-Byzantine Churches», *The Annual of the British School at Athens* 32 (1931-1932), σ. 116-17, Π. Βοκοτόπουλος, «Περί την χρονολόγησιν του εν Κερκύρα ναού των Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου», *ΔΧΑΕ Ε'* (1969), σ. 164, Τσουρής, *Κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, σ. 149-52, Ν. Γκιολές, *Βυζαντινή Ναοδομία (600-1204)* (Αθήνα, 1987, 1992<sup>2</sup>), σ. 126-27. Για τις οδοντωτές ταινίες, που εκτείνονται οριζόντια και διακόπτονται μετά τη στροφή στις κλίμακες πλευρές των τοίχων, βλ. Αν. Ορλάνδος, «Βυζαντινά Μνημεία της Ανδρου», *ΑΒΜΕ Η'* (1955-1956), σ. 21, εικ. 14, Αγγ. Μέξια, *Ναοδομία στην Κορινθία. Μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδος* (αδημ. μεταπτυχιακή εργασία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2001), σ. 127.

Ο κυκλικός πλίνθινος φεγγίτης, ανοιχτός ή τυφλός, απαντά, ενδεικτικά αναφέρουμε, στην Αιτωλία, στις Βασιλικές στην Παραβόλα [10ος/11ος αι., Π. Λαζαρίδης, «Μεσαιωνικά Αιτωλία», *ΑΔ* 16 (1960), Χρον., πίν. 169α, Βοκοτόπουλος, *Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική*, σ. 203 σημ. 2], στον Άγιο Γεώργιο στο Μεσολόγγι [10ος/11ος αι., Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 22 (1967), Β' 2 Χρον., σ. 326, πίν. 234α, ο ίδιος, *Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική*, σ. 203 σημ. 2, Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 15, όπου ταυτίζεται λανθασμένα με τον Άγιο Γεώργιο στην περιοχή του Ευηνοχωρίου], στον Άγιο Γεώργιο στο ομώνυμο χωριό της περιοχής του Ευηνοχωρίου (Τσουρής, *Κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, σ. 201), αλλά και στην Πίεφο, στην Αγία Κυριακή στο Γαρδικί [α' μισό 13ου αι., Δ. Ευαγγελίδης, «Η βυζαντινή εκκλησία της Αγίας Κυριακής του Γαρδικίου (Παραμυθιάς)», *Αφιέρωμα εις την Ηπειρον εις μνήμην Χρίστου Σοΐλη* (Αθήνα, 1956), σ. 135-36, Βοκοτόπουλος, *Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική*, σ. 203 σημ. 2, Τσουρής, *Κεραμοπλαστικός διάκοσμος*, σ. 201].



χρονολογηθεί από τους Ορλάνδο και Βοκοτόπουλο, με τεχνοτροπικά κριτήρια, οι παραστάσεις της Κοίμησης της Θεοτόκου και του αγίου Στεφάνου, δυτικά και ανατολικά του βόρειου τοίχου, από την α' φάση ιστόρησής του<sup>45</sup>.

Σε μεταγενέστερη εποχή στη δυτική πλευρά του παλιού οικοδομήματος προστέθηκε ο δίστηλος σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλο ναός (εικ. 1, σχ. 1, Β). Ο ναός αρχικά διέθετε δύο παράθυρα, ένα στο βόρειο και ένα στο νότιο σκέλος του σταυρού, μονόλοβα και τοξωτά, με πλίνθινα πλαίσια, και τρεις θύρες, μία βόρεια, μία νότια και μία δυτικά, από τις οποίες αργότερα η βόρεια μετατράπηκε σε παράθυρο. Το νέο κτίσμα λειτουργούσε πλέον ως κυρίως ναός, ενώ ο παλιότερος ναός ως Ιερό, με διεύρυνση της αρχικής δυτικής θύρας του, η οποία, στηριγμένη σε χαμηλό κίονα, μετατράπηκε στην Ωραία Πύλη του Ιερού. Στην ίδια εποχή και για την αμεσότερη επικοινωνία του Ιερού με τον αύλειο χώρο της μονής, ανοίχτηκε μικρή θύρα δυτικά του νότιου τοίχου του Ιερού, τοιχισμένη σήμερα εσωτερικά, ενώ λίγο μεταγενέστερο θα πρέπει να είναι το παράθυρο ανατολικά του ίδιου τοίχου, που ανοίχτηκε για τον καλύτερο φωτισμό του Ιερού.

Η τοιχοποιία του νέου ναού είναι επιμελέστερη, καθώς ακολουθεί το πλινθοπερίκλειστο σύστημα, αν και αμελές, με μία ή δύο πλίνθους στους κατακόρυφους αρμούς και διαθέτει αμιγή πλινθοδομή στο άνω μισό τμήμα του δυτικού σκέλους του σταυρού<sup>46</sup> και κεραμοπλαστικό διάκοσμο στα αετώματα των σκελών του σταυρού και στη σφενδόνη του τρούλου. Για τη χρονολόγησή του ιδιαίτερα βοηθητική είναι η αποσπασματικά σωζόμενη κτητορική επιγραφή «ο / καινείσμ / ζ' Μ' ζ'», που αναφέρεται στον «καινισμό» του ναού κατά το έτος 1539<sup>47</sup>.

Στην τρίτη οικοδομική φάση στη δυτική πλευρά του κυρίως ναού προστέθηκε νάρθηκας (εικ. 1, σχ. 1, Γ) κτισμένος με απλή αργολιθοδομή, ξυλόστεγος και με τρεις θύρες, μία βόρεια, μία νότια και μία δυτικά, από τις οποίες η βόρεια, άγνωστο πότε, μετατράπηκε σε παράθυρο. Πότε οικοδομήθηκε δεν είναι γνωστό, σε κάθε περίπτωση, όμως, πριν από το 1712, έτος ανέγερσης του μονόχωρου παρεκκλησίου

<sup>45</sup> Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ* Θ' (1961), σ. 84-87, πίν. 1, Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 22 (1967), Β' 2 Χρον., σ. 330, πίν. 240α-β. Βλ. και V. J. Djurić, «La peinture murale byzantine du XIIe et XIIIe siècles», *Actes du XVIe C.I.E.B.*, I, σ. 218, Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 211-13. Βλ. και παρακάτω σ. 42-43.

<sup>46</sup> Πιθανότατα πρόκειται για μεταγενέστερη επέμβαση.

<sup>47</sup> Λουκόπουλος, *ΗΜΕ* 1928, σ. 306, Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ* Θ' (1961), σ. 106-07, Αχιμιάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 32 (1977), Β' 1 Χρον., σ. 11, Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 213, εικ. 224.



των Ταξιαρχών σε επαφή με το νότιο τοίχο του νάρθηκα (σχ. 1, Δ), σύμφωνα με τη σβησμένη επιγραφή εσωτερικά, στο υπέρθυρο της τοιχισμένης νότιας θύρας: «*Ανηγέρθη ἐκ βάθρων (γῆς οὗτος) ὁ θεῖος καὶ πάνσεπτος ναός / τῶν (Παμμεγίστων) Ταξιαρχῶν Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ διὰ συνδρομῆς / καὶ ἐξόδου τοῦ πανοσιωτάτου καθηγουμένου καὶ πνευματικοῦ / ἱερέως κυρίου κυρ Νεστορίου (τοῦ καθηγουμένου καὶ πνευματικοῦ / κυρίου Γρηγορίου) ἐπὶ τῆς ἀρχιερατείας τοῦ πανιερωτάτου μητροπο- / λίτου κυρίου κυρ Νεοφύτου κατὰ τὸ αψιβ' ἔτος τὸ / κοσμοσωτήριον (τῆς οἰκονομίας) ἐν μηνὶ Δεκεμβρίῳ κ'»<sup>48</sup>. Το παρεκκλήσι των Ταξιαρχών κατεδαφίστηκε τον Δεκέμβριο του 1903, όπως σημειώνει ο Λουκόπουλος<sup>49</sup>, οπότε και τοιχίστηκε η θύρα, που οδηγούσε σε αυτό.*

Μετά από το 1712 δυτικά του νάρθηκα προστέθηκε εξωνάρθηκας (σχ. 1, Ε), που κατεδαφίστηκε πριν από το 1961<sup>50</sup>.

Η οικοδόμηση του καθολικού της Μονής Μυρτιάς σε διαφορετικές εποχές είχε ως αποτέλεσμα τη διακόσμησή του με τοιχογραφίες περισσότερων της μιας φάσεων:

**Φάση Α'** (τέλη 12ου/αρχές 13ου αι.). Οι παλιότερες τοιχογραφίες διατηρούνται στο σημερινό Ιερό του καθολικού και αρχικό καθολικό της μονής, ήλθαν στην επιφάνεια μετά από την πτώση του νεότερου στρώματος τοιχογραφιών που τις κάλυπτε, σε άγνωστη χρονική στιγμή και διατηρούνται σε ικανοποιητική κατάσταση. Πρόκειται για τις παραστάσεις α) της Κοίμησης της Θεοτόκου δυτικά του βόρειου τοίχου και β) του διακόνου Στεφάνου μαζί με τριμερή, κόκκινη - λευκή - κόκκινη, κάθετη διακοσμητική ταινία στα δεξιά, ανατολικά του ίδιου τοίχου, που χρονολογούνται, με τεχνολογικά κριτήρια, στα τέλη του 12ου/αρχές 13ου αιώνα, όπως έδειξαν οι Ορλάνδος και Βοκοτόπουλος<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Λουκόπουλος, *ΗΜΕ* 1928, σ. 307, Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ* Θ' (1961), σ. 109-10, Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 218, Λουκόπουλος, *Θέρμος και Απόκουρο*, σ. 145.

<sup>49</sup> Λουκόπουλος, *ΗΜΕ* 1928, σ. 303, ο ίδιος, *Θέρμος και Απόκουρο*, σ. 145.

<sup>50</sup> Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ* Θ' (1961), σ. 83, εικ. 7, Ε.

<sup>51</sup> Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ* Θ' (1961), σ. 84-87, πίν. 1, Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 22 (1967), Β' 2 Χρον., σ. 330, πίν. 240α, 240β. Βλ. και Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 211-13.



Στην ίδια φάση μπορούν να προστεθούν και οι παραστάσεις στην ποδέα του παραθύρου ανατολικά του νότιου τοίχου του Ιερού (εικ. 23), όπου, ξεκινώντας από τα ανατολικά, συναντάμε:

- α) έναν αποσπασματικά σωζόμενο, από το στήθος έως τους μηρούς, αδιάγνωστο άγιο, μετωπικό, ντυμένο με καστανογάλαζο μανδύα, κρατώντας, με τα χέρια λυγισμένα μπροστά στον κορμό, την κατακόρυφη κεραία λεπτού καστανού σταυρού. Η απόδοση της μορφής στην α' φάση εικονογράφησης γίνεται με βάση την απόδοση της πτυχολογίας του μανδύα, που, γεωμετρική, με έντονα τονισμένες και σχετικά πλατιές τις ακμές των πτυχών, μοιάζει με την πτυχολογία στο χιτώνα του διακόνου Στεφάνου· ενισχυτική της ένταξης της μορφής στη φάση αυτή είναι η μικρή κλίμακα απόδοσης του αγίου, που ταιριάζει με εκείνη του διακόνου Στεφάνου,
- β) την ίδια τριμερή διακοσμητική ταινία, που βρίσκουμε και δυτικά του διακόνου Στεφάνου,
- γ) ένα μικρό τμήμα αδιάγνωστης παράστασης ανάμεσα στην παραπάνω διακοσμητική ταινία και στην παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ από τη β' φάση εικονογράφησης (1491), για την οποία η εξαιρετικά αποσπασματική κατάσταση διατήρησης δεν επιτρέπει περαιτέρω σχόλια.

**Φάση Β' (1491).** Οι τοιχογραφίες της φάσης αυτής, του ζωγράφου Ξένου Διγενή, καλύπτουν τους τοίχους του Ιερού του ναού και αποτελούν το κύριο θέμα της παρούσας μελέτης.

**Φάση Γ' (1539)<sup>52</sup>.** Το στρώμα των τοιχογραφιών του 1539 καλύπτει τους τοίχους του κυρίως ναού του καθολικού. Τον τρούλο καταλαμβάνει ο Παντοκράτορας πλαισιωμένος, στο τύμπανο, από ουράνιες δυνάμεις, την Παναγία και τον Πρόδρομο· ανατολικά του τύμπανου εικονίζεται το Άγιο Μανδήλιο. Τα σφαιρικά τρίγωνα καταλαμβάνουν οι τέσσερις Ευαγγελιστές. Στις καμάρες, που στηρίζουν τον τρούλο, αναπτύσσονται ψηλά σκηνές από το Δωδεκάορτο και τον Χριστολογικό κύκλο χωρισμένες μεταξύ τους με τρία κάθε φορά στηθάρια προφητών: ξεκινώντας από ΒΑ, εκατέρωθεν της εισόδου στο Ιερό εικονίζεται ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, νότια η Γέννηση και η Υπαπαντή, δυτικά η Μεταμόρφωση, η Έγερση του Λαζάρου, η

<sup>52</sup> Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ* Θ' (1961), σ. 103-09, εικ. 12, πίν. 10-13, Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 216, εικ. 225, Σέμογλου, «Μονή Μυρτιάς», σ. 185-235.



Βαϊοφόρος και ο Νυκτήρας και βόρεια η Ανάσταση και η Ψηλάφιση του Θωμά. Το τύμπανο επάνω από την Ωραία Πύλη καταλαμβάνει η Ανάληψη και ψηλότερα η Πεντηκοστή, ενώ απέναντι, επάνω από τη δυτική είσοδο του κυρίως ναού, η Κοίμηση της Θεοτόκου και η Σταύρωση, αντίστοιχα. Στα τύμπανα της νότιας και βόρειας καμάρας ζωγραφίζεται η Σφαγή των Νηπίων και η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα αντίστοιχα.

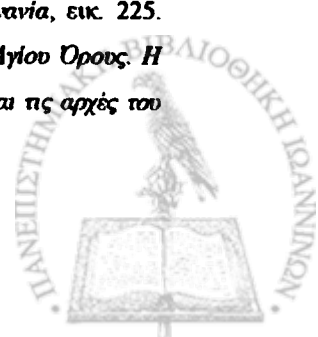
Οι κατακόρυφοι τοίχοι χωρίζονται σε τρεις ζώνες. Επάνω από ποδέα κρεμαστών ικασμάτων στην κατώτερη ζώνη, εικονίζονται ολόσωμοι άγιοι, απόστολοι, ιεράρχες και ασκητές: στο νότιο τοίχο, ξεκινώντας από ανατολικά, οι άγιοι Θεόδωροι, ένας αδιάγνωστος άγιος, ο Παχώμιος με τον Άγγελο, δυτικά ο Εφραίμ ο Σύρος, ο Αρσένιος, ο αββάς Ζωσιμάς, η Μαρία η Αιγυπτία, ένας αδιάγνωστος άγιος και ο Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης, ενώ βόρεια ο Ιωάννης ο Στουδίτης, ο Ιωάννης της Κλίμακος, ο Ευθίμιος, ο Αντώνιος, ο Μερκούριος, ο Προκόπιος, ο Δημήτριος και ο Γεώργιος. Στις τέσσερις πλευρές των δύο δυτικών πεσσών τοποθετήθηκαν οι απόστολοι Παύλος και Πέτρος απέναντι από τον Χριστό και την Παναγία που εικονίζονται στις ανατολικές παραστάδες του ναού και στίς υπόλοιπες πλευρές του ΝΔ πεσσοί ο Βασίλειος, ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος και ο Γρηγόριος και του ΒΔ ο Κύριλλος Αλεξανδρείας, ο Νικόλαος και ένας αδιάγνωστος άγιος. Τέλος, στις καμάρες των δύο δυτικών γωνιαίων διαμερισμάτων εικονίζονται σε στηθάρια οι άγιοι Γουρίας, Σαμωνάς και Άβιβος ΝΔ, Κύρος, Δαμιανός και Κοσμάς ΒΔ.

Ο διάκοσμος, που διατηρείται σε αρκετά καλή κατάσταση παρά την παρουσία ρωγμών, αλάτων και αιθάλης, χρονολογείται, όπως αναφέρθηκε, στο 1539, με βάση επιγραφή στο τύμπανο της βόρειας καμάρας («ο / καινισμ / ζ Μ ζ»), στο αριστερό κάτω μέρος της σκηνής της Συνάντησης του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα και έχει συνδεθεί με την τέχνη της Σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας<sup>53</sup>.

**Φάση Δ' (17ος/18ος αι.)<sup>54</sup>.** Οι τοιχογραφίες της φάσης αυτής καλύπτουν τους τοίχους του νάρθηκα και αναπτύσσονται σε τρεις ζώνες: στην κατώτερη

<sup>53</sup> Βλ. παραπάνω σ. 41.

<sup>54</sup> Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), σ. 109, εικ. 12, Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 225. Πρόσφατα ο Κ. Ν. Βαφειάδης, *Το έργο του ζωγράφου Λανήλ στην Ι. Μ. Διονυσίου Αγίου Όρους. Η παράδοση των «Κρητικών» ζωγράφων και η τέχνη στον Άθω κατά τα τέλη του 16ου και τις αρχές του*



παριστάνονται ολόσωμοι άγιοι, ακολουθούν στη μεσαία οι 24 Οίκοι του Ακάθιστου Ύμνου<sup>55</sup> και στην ανώτερη πλήθος προφητών σε μετάλλια. Στο νότιο τοίχο, στο πλάι της τοιχισμένης νότιας θύρας, που οδηγούσε στο κατεδαφισμένο σήμερα παρεκκλήσι των Ταξιαρχών, εικονίζονται οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ.

---

17ου αιώνα (αδημ. δακτ. διδακτ. διατριβή, Αθήνα, 2004), σ. 193, πρότεινε τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του νάρθηκα στο 17ο αιώνα.

<sup>55</sup> Οι Οίκοι Μ και Ν καταστράφηκαν κατά τη διεύρυνση της θύρας του νάρθηκα μετά από το 1944: Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 16 (1960) Χρον., σ. 197-98.





## Η ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ

Η κτητορική επιγραφή του 1491 (εικ. 2) βρίσκεται δυτικά του νότιου τοίχου του Ιεροῦ. Πρόκειται για μια επιγραφή δώδεκα στίχων, γραμμένη με κεφαλαία γράμματα στους έντεκα πρώτους στίχους και με μικρά στο δωδέκατο. Το κείμενο, που ξεκινά με έναν σταιρό άνω αριστερά, είναι γραμμένο με καλλιγραφημένα μαύρα γράμματα επάνω στο λευκό επίχρισμα και περιβάλλεται από κόκκινη ταινία ανάμεσα σε δύο λεπτότερες ταινίες λευκού και μαύρου χρώματος. Στο σύνολό της σώζεται σε πολύ καλή κατάσταση, με ελάχιστες μόνο φθορές των χρωμάτων στο πλαίσιο<sup>56</sup>:

+ Ἀνηγέρθη κ(αι) ἀνηστορήθη ὁ θεῖος κ(αι) /  
πάνσεπτος ναός τῆς ὑπεραγίας δεσποίνης /  
ἡμ(ῶν) θεοτόκου κ(αι) ἀειπαρθένου Μαρίας τῆς Φανερωμένης) /  
διὰ συνδρομ(ῆς) κόποι τὲ κ(αι) ἐξόδου, τοῦ τιμῆ - /  
ωτάτου ἐν ἱερομονάχοις Ἰωακείμ · μετὰ / 5  
τ(ῶν) ἀδελφῶν αὐτοῦ, Νικοδήμου μοναχοῦ · /  
Εὐσταθίου · κ(αι) Θεοδώρου · κ(αι) εἰς μνημόσυνον /  
τῶν μακαρί(ων) γονέ(ων) αὐτ(ῶν) · ἀμήν. ἔτους ζ' ἰνδικτιῶνος) /  
θ' Σεπτεβρίω κ' · /  
Ἐγένετο δε διὰ χειρὸς ἐμοῦ Ξένου τοῦ Διγενῆ · / 10  
ἐκ Μορέως · κ(αι) οἱ βλέποντι(ες) εὐχεσθαί μοι, διὰ τ(ὸν) Κ(ύριον) /  
μνήσθητι Κ(ύριε τῶν δωρητ(ῶν) τῆς ἀγίας μονῆς ταύτης :-

Ὅπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο<sup>57</sup>, την επιγραφή δημοσίευσε πρώτος ο Λαμπάκης το 1908, παραλείποντας τους στίχους 10-12, διαβάζοντας ως έτος ιστόρησης το «στηθ (6029)», δηλαδή το 520/1<sup>58</sup>. Ολόκληρη την επιγραφή

<sup>56</sup> Μεταγράφουμε την επιγραφή διατηρώντας την ορθογραφία και τα σημεία στίξης του αρχικού κειμένου, αναλύοντας τις βραχυγραφίες και τα συμπλέγματα σε παρενθέσεις.

<sup>57</sup> Βλ. παραπάνω σ. 31 κ.ε.

<sup>58</sup> Ο Γ. Λαμπάκης, «Χριστιανική αρχαιότητα εν τη Στερεά Ελλάδι», ΔΧΑΕ Η' (1908), σ. 74, αναφέρεται στο μοναστήρι με τη λέξη «Μιλτιάς» αντί «Μυρτιάς». Στην επιγραφή διατηρεί την



μετέγραψε αργότερα, το 1925 και το 1928, ο Λουκόπουλος, διαβάζοντας τη χρονολογία ως «ZNH (7058=1549 μ.Χ.)», όπως και το 1940-1942, διαβάζοντάς την ως «ζνθ», δηλαδή 1550/1<sup>59</sup>. Τη σωστή ανάγνωση του έτους ως «1491» έκανε πρώτος ο Χατζηδάκης το 1952<sup>60</sup> και ακολούθησε ο Ορλάνδος το 1961<sup>61</sup> και ο Παλιούρας το 1985<sup>62</sup>. Οι διαφορές στις μεταγραφές των παραπάνω ερευνητών είναι οι εξής<sup>63</sup>:

Στ. 3: κ(αι) άειπαρθέν(ου), Ορλάνδος: κ(αι) άειπαρθένου, *Μαρί(ας)*, Ορλάνδος, Παλιούρας: Μαρίας, *Φανερωμένη(ς)*, Ορλάνδος, Παλιούρας: Φανερωμένης.

Στ. 8-9: τών μακαρί(ων) γονέ(ων) αύτ(ών)· άμήν., Λαμπάκης: τών μακαρίων γονέων αύτου άμήν., Λουκόπουλος: τών μακαρί(ων) γονέ(ων) αύτ(ών)· Άμήν., Λουκόπουλος: τών μακαρί(ων) γονέ(ων) αύτ(ών), Έτους ζ *ιν(δικτιώνος) / θ' Σεπτεβρίω κ'*, Λαμπάκης: έτους στηθ. Σεπτεμβρίου κ', Λουκόπουλος: Έτος ZNH .....βρίω κ, Λουκόπουλος: έτους ζνθ... εμβρίω 20, Ορλάνδος, Παλιούρας: Έτους ζ ήν(δικτιώνος). θ' Σεπτεμβρίω κ.

Στ. 10: Έγένετο δε διά χειρός έμοϋ Ξένου τοϋ Διγενή, δεν αναφέρεται από τον Λαμπάκη. Ξένου, Λουκόπουλος: ξένου.

---

ορθογραφία του κειμένου, αναλύει τις συντομογραφίες και μεταγράφει το κείμενο συμπληρωμένο, χωρίς τη χρήση παρενθέσεων στα παραλειπόμενα γράμματα.

<sup>59</sup> Δ. Λουκόπουλος στο «Σημειώματα («Άγνωστα ονόματα ζωγράφων, ξυλογλυπτών, τεχνιτών και άλλων εξ επιγραφών μεταβυζαντινών εκκλησιών)», *ΕΕΒΣ Β'* (1925), σ. 322, ο ίδιος, *HME* 1928, σ. 305, ο ίδιος, *Θέρμος και Απόκουρο*, σ. 142, αντίστοιχα. Όπως ο Λαμπάκης, έτσι και ο Λουκόπουλος αναλύει τις συντομογραφίες χωρίς τη χρήση παρενθέσεων στα γράμματα που έχουν παραληφθεί. Επίσης, διορθώνει την ορθογραφία και τα λάθη στα σημεία στίξης.

<sup>60</sup> Χατζηδάκης, «Τοιχογραφίες στην Κρήτη», σ. 79, σημ. 23.

<sup>61</sup> Ο Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), σ. 98-99, διατηρεί την ορθογραφία και σημειώνει σε παρενθέσεις τα γράμματα των συντομογραφιών.

<sup>62</sup> Ο Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 213, διατηρεί την ορθογραφία, διορθώνει τη στίξη και αναλύει τις βραχυγραφίες σε παρενθέσεις.

<sup>63</sup> Δεδομένου ότι οι μέχρι σήμερα μεταγραφές της επιγραφής από τους Λαμπάκη, Λουκόπουλο, Ορλάνδο και Παλιούρα έγιναν με διαφορετική σε κάθε περίπτωση προσέγγιση (βλ. παραπάνω σημ. 58-62), η σύγκριση, που γίνεται εδώ, περιορίζεται στο ίδιο το κείμενο, σε λέξεις ή φράσεις που τυχόν έχουν παραληφθεί στις μεταγραφές και σε διαφορές που παρατηρούνται στη σημείωση και στην απόδοση των συντομογραφιών.



Στ. 11: *ἐκ Μορέως κ(αί) οἱ βλέποντι(ες) εἶχεσθαι μοι διὰ τ(ὸν) Κ(ύριο)ν*, δεν αναφέρεται ἀπὸ τον Λαμπάκη, Λουκόπουλος: *ἐκ Μωρέως καὶ οἱ βλέποντες εὐχεσθῆ μοι.....*, Λουκόπουλος: *ἐκ Μορέος, καὶ οἱ βλέποντες εὐχεσθῆ μοι....., Μορέως*;, Ορλάνδος: *Μορέως, Παλιούρας: Μορέος. διὰ τ(ὸν) Κ(ύριο)ν*, Ορλάνδος: *διὰ τ(ὸν) Κ(ύριο)ν, Παλιούρας: δι(α) τ(ον) Κ(ύριο)ν*.

Στ. 12: *μνήσθητι Κ(ύρι)ε τῶν δωρητῶν τ(ῆς) ἀγί(ας) μονῆς ταῦτης*, δεν αναφέρεται ἀπὸ τον Λαμπάκη, Λουκόπουλος: «μνήσθητε καὶ τῶν δωρητῶν τῆς Μονῆς ταύτης» καὶ «Μνήσθητι καὶ τῶν δωρητῶν τῆς ἀγίας Μονῆς ταύτης», *Κ(ύρι)ε, Παλιούρας: Κ(ύρι)ε*.

Απὸ τὴν ἐπιγραφή πληροφοροῦμαστε ὅτι στὶς 20 Σεπτεμβρίου<sup>64</sup> τοῦ 1491, κατὰ τὴν 9ῃ ἰνδικτιώνα, ποὺ συμφωνεῖ με τὴ συγκεκριμένη χρονολογία<sup>65</sup>, ολοκληρώθηκε ἡ ἀνέγερση καὶ ἡ ἱστορήση τοῦ καθολικοῦ με ἐξοδα τοῦ Ἱερομόναχου στὴ μονὴ Ἰωακείμ καὶ τῶν ἀδελφῶν τοῦ, τοῦ μοναχοῦ Νικοδήμου καὶ τῶν λαϊκῶν Εὐσταθίου καὶ Θεοδώρου, «εἰς μνημόσυνον τῶν μακαρικῶν γονέων αὐτῶν». Δὲν ἐπρόκειτο, ὅμως, γιὰ ἀνέγερση ἐκ βάθρων τοῦ ναοῦ, ἀλλὰ γιὰ ἀνοικοδόμηση, καθὼς, ὅπως δείχνουν καὶ οἱ τοιχογραφίες τῆς παλιότερης, τοῦ τέλους τοῦ 12ου/αρχῶν 13ου αἰώνα, φάσης<sup>66</sup>, ὁ ναὸς προϋπήρχε. Εξάλλου, ὅπως σημείωσε σχετικὰ καὶ ὁ Ορλάνδος, ἡ φράση «ἀνηγέρθη καὶ ἀνιστορήθη» χρησιμοποιοῦνταν «για τοὺς πρωτοανεγειρομένους καὶ ἀνακατασκευασμένους ναοὺς, ὅσο καὶ για τοὺς ἐπισκευαζομένους καὶ ζωγραφιζομένους ἐκ νέου ναοῦς»<sup>67</sup>.

Ὁ ναὸς τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη ἦταν ἀφιερωμένος στὴν Παναγία τὴ «Φανερωμένη», ἐπωνυμία τῆς Θεοτόκου ποὺ συνδέεται με τὴν εὑρεση θαυματουργῆς εἰκόνας τῆς στὸν τόπο, ὅπου ἀργότερα κτίστηκε τὸ μοναστήρι, σύμφωνα καὶ με τὸν Ορλάνδο<sup>68</sup>.

<sup>64</sup> Συνήθως οἱ ζωγράφοι ἐργάζονταν κατὰ τοὺς θερινοὺς μῆνες, ἀπὸ τὸν Μάιο μέχρι τὸν Οκτώβριο: S. Kalopissi-Verti, «Painters in Late Byzantine Society», *Cah. Arch.* 42 (1994), σ. 150.

<sup>65</sup> Γιὰ τὸν υπολογισμό τῆς ἰνδικτιώνας V. Grumel, *Traité d' Études Byzantines. I. La Chronologie* (Bibliothèque Byzantine Presses Univ. de France, Παρίσι, 1958), σ. 264.

<sup>66</sup> Βλ. παραπάνω σ. 42-43.

<sup>67</sup> Ορλάνδος, *ABME* Θ' (1961), σ. 98-99.

<sup>68</sup> Ορλάνδος, *ABME* Θ' (1961), σ. 75, με παραδείγματα ἀνάλογων περιπτώσεων εὑρεσης εἰκόνων τῆς Παναγίας καὶ ἀνέγερσης στὶς τοποθεσίες αὐτῶν ἀφιερωμένων στὴν Παναγία τὴ «Φανερωμένη».



Τη συγκεκριμένη επωνυμία της Θεοτόκου συνέδεσε πρόσφατα η Κωνσταντινίδη<sup>69</sup> με την εικόνα της Παναγίας «Φανερωμένης», στον τύπο της Οδηγήτριας, άλλοτε στην ομώνυμη βυζαντινή μονή στην Κύζικο<sup>70</sup> και σήμερα στο προσκυνητάρι στον Πατριαρχικό ναό του Αγίου Γεωργίου στην Κωνσταντινούπολη (12ος αι.)<sup>71</sup>, υποστηρίζοντας ότι η επωνυμία αυτή «χρησιμοποιήθηκε κατά την παλαιολόγεια εποχή και αποδόθηκε σε εικόνες που χάθηκαν κατά το χρονικό διάστημα της φραγκικής κατοχής και οι οποίες επανεμφανίστηκαν με θαυματουργικό τρόπο στα χρόνια των πρώτων Παλαιολόγων»<sup>72</sup>. Η επωνυμία «Φανερωμένη» ακολουθεί τη Θεοτόκο και σε δύο παλαιολόγειες εικόνες της Οδηγήτριας στη Βέροια, μία στον ομώνυμο ναό (γ' τέταρτο 13ου αι.)<sup>73</sup> και μία στο ναό του Αγίου Προκοπίου (δ' τέταρτο 14ου αι.)<sup>74</sup>, καθώς και σε εικόνα της στη Μονή της Φανερωμένης στη Λευκωσία της Κύπρου<sup>75</sup>, ενώ σε κτητορική επιγραφή απαντά ξανά το 1322/3 στον ομώνυμο ναό στα Φραγκουλιάνικα Μέσα Μάνης<sup>76</sup> και αργότερα, το 1666, στη Θεοτόκο Πεφανερωμένη στην Καρύτσα της Ευρυτανίας<sup>77</sup>.

Από τους άλλους δύο ναούς, που ιστόρησε ο Διγενής, η κτητορική επιγραφή σώζεται μόνο στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια, καθώς στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη καταστράφηκε στην πυρκαγιά που έκαψε το μνημείο γύρω στο 1920, χωρίς να έχει μεταγραφεί πριν· μόνο ο Λαμπρίδης αναφέρει ότι ο

<sup>69</sup> Κωνσταντινίδη, *Φραγκουλιάνικα*, σ. 80-84, η ίδια, «Η Αχειροποίητος-Φανερωμένη των πρώτων Παλαιολόγων», *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003), σ. 89-98.

<sup>70</sup> R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins* (Παρίσι, 1975), σ. 203-5.

<sup>71</sup> Γ. Σωτηρίου, *Κειμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου* (Αθήνα, 1937), σ. 26, πίν. 8, Αθ. Παλιούρας (επιμ. εκδ.), *Το Οικουμενικό Πατριαρχείο, Η Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία* (Αθήνα, 1989), σ. 97, εικ. 73.

<sup>72</sup> Κωνσταντινίδη, *Φραγκουλιάνικα*, σ. 81.

<sup>73</sup> Θ. Παπαζώτου, «Η λατρευτική εικόνα της Παναγίας Φανερωμένης στη Βέροια», *Μακεδονικά* 18 (1978), σ. 207-18, ο ίδιος, *Βέροια*, σ. 206, ο ίδιος, *Εικόνες της Βέροιας*, σ. 46-47, πίν. 16-17.

<sup>74</sup> Παπαζώτου, *Εικόνες της Βέροιας*, σ. 57, πίν. 56-57, *Άγιοι του Βυζαντίου. Ελληνικές Εικόνες της Βέροιας, 13ος-17ος αιώνας, Αβινιόν, Παπικό Ανάκτορο, 3 Δεκεμβρίου 2004-3 Απριλίου 2005*, κατ. έκθ. (Αθήνα, 2004), αρ. 12, σ. 118-21 (Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη).

<sup>75</sup> Αθ. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου* (Λευκωσία, 1991), σ. 67, εικ. 47α-γ.

<sup>76</sup> Κωνσταντινίδη, *Φραγκουλιάνικα* (η επιγραφή αναλύεται στις σ. 28-34).

<sup>77</sup> Αν. Ορλάνδος, «Επιγραφές εκκλησιών των Αγράφων», *ΕΕΒΣ Γ'* (1926), σ. 299.



ναός ιστορήθηκε «παρά τινός ζωγράφου Ξένου Δαγενούς» «πῶ 1413»<sup>78</sup>. Η παρουσίαση εδώ της επιγραφής στον κρητικό ναό κρίνεται απαραίτητη για τη συγκέντρωση πληροφοριών σχετικά με τον Διγενή.

Η επιγραφή είναι γραμμένη σε δώδεκα στίχους, με κεφαλαία γράμματα στους έντεκα πρώτους και με μικρά στον δωδέκατο και δίνει τη χρονολογία ιστόρησης «1470»<sup>79</sup>:

[Ανη]γέρθη ἐκ βάθρων γῆς καὶ εἰκονογραφήθη ὁ θεῖος /  
[καὶ πάν]σεπτος ναὸς οὗτος τοῦ ὁσίου π(ατ)ρ(ὸ)ς ἡμῶν Ἰω(άννου) τοῦ Ἐρημῆ- /  
του διὰ συνεργείας κόπου καὶ ἐξόδου κυροῦ [Μ]ανουή[λ τ]ιοῦ Ἐρη- /  
μοι[ω](άννου) κ[αὶ τῆς] συμβήου αὐτοῦ Καλῆς κ[αὶ] τῶν τέ[κνω]ν αὐτῶν /  
Γεωρ[γί]ου καὶ [Ἰ]ω(άννου) καὶ τῶν θυγατέρων α[ὐ]τῶν Θεοτοκοῦς καὶ [Ἰ] /  
Στ[α]μάτα[ς]. /  
Α[φ]ήνω [δ]ὲ ἐγὼ Μανουήλ ὁ Ἐρημοιω(άννης) εἰς τὸν ἅγιον Ἰω(άννην) ἔγες Κ' καὶ /  
με[λ]ι[σ]ι[α Γ'] /  
[Α]φήνω κ[αὶ] τὸ περίκυκλον ὄλον ὅσάν εὐρίσκετε με σπήτια με δεν- /  
δ[ρ]α με τὸ ἀμπέλη ἀπὸ τράφον εἰς τράφον καὶ τῆς [Μ]ουρνέας τὸ ἀμ[π]έ[λ]η /  
με τὸ χωράφην ὅσάν εὐρίσκετε · καὶ ἐτοῦτα ὅλα ἄφικεν ὁ ἄρχων κυρ /  
Ἀλγείζω Κόκως διὰ τὸν ἅγιον Ἰω(άννην) · ἀμῆν·· Ἐτους ΣΤ'ΟΗ' / 10  
Μηνῆ Ἰουλίῳ εἰς τὰς Κ' . + Ἐγένετω δε διὰ χειρὸς καμοῦ Ξέ[ν]ου τοῦ διγενεῖ ἀπὸ  
τὸν μορέαν ἐκ χώρας μοχλίου· κ(αὶ) οἱ δέρκοντες [εὐ]χ[ε]σθαι /  
μοι διὰ τὸν Κύριον.<sup>80</sup>

Τα στοιχεία, που σημειώνει ο Διγενής για το πρόσωπό του στις παραπάνω επιγραφές, περιορίζονται στον τόπο καταγωγής του, το Μουχλί του Μοριά, στη

<sup>78</sup> Ι. Λαμπρίδης, «Πωγωνιακὰ», *Ἡπειρωτικὰ Μελετήματα* ΣΤ' (1888), σ. 16 καὶ Ζ' (1889), σ. 36. Βλ. καὶ παρακάτω σ. 247.

<sup>79</sup> Βοκοτόπουλος, *ΑΑΑ* XVI (1983), σ. 142-45.

<sup>80</sup> Εάν η επιγραφή συμπληρωθεί με βάση εκείνη στη Μονή Μυρτιάς, στο τέλος θα πρέπει να προστεθεί η πρόταση «εὐχέσθαι μοι διὰ τὸν Κύριον» καὶ ὄχι «εὐχέσθε μοι διὰ τὸν Κύριον», ὅπως τὴ συμπλήρωσε ἡ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 556. Ὅπως, ὁμως, σημειώνει καὶ ὁ Βοκοτόπουλος, *ΑΑΑ* XVI (1983), σ. 145, δὲν ὑπάρχει χώρος γιὰ τόσες λέξεις.



σημερινή Αρκαδία<sup>81</sup>, τοπωνύμιο που αναφέρει μόνο στην παλιότερη επιγραφή, στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια, καθώς στην επιγραφή στη Μονή Μυρτιάς σημειώνει μόνο τον Μοριά. Περισσότερα στοιχεία προσφέρει η συγκριτική μελέτη των δύο επιγραφών.

Σύμφωνα με τις επιγραφές, λοιπόν, ο Διγενής το 1470 βρισκόταν στην Κρήτη, στα Απάνω Φλώρια, όπου και ζωγράφισε το ναό των Αγίων Πατέρων, τότε αφιερωμένο στον άγιο Ιωάννη τον Ερημίτη. Αργότερα, άγνωστο πότε ακριβώς και γιατί, επέστρεψε στην ηπειρωτική Ελλάδα, όπου το 1491 ιστόρησε το μικρό καθολικό της Μονής της Μυρτιάς στην Αιτωλία: η έρευνα έχει δείξει, εξάλλου, όπως είναι γνωστό, ότι την ίδια περίπου εποχή εκτέλεσε και το διάκοσμο στην Κοίμηση της Θεοτόκου στα Παλαιά Φρασιανά, σημερινή Κάτω Μερόπη, Πωγωνίου στην Ήπειρο<sup>82</sup>.

Ενδιαφέροντα είναι τα στοιχεία, που προκύπτουν σχετικά και με την παιδεία του ζωγράφου. Στην επιγραφή του 1470 εντύπωση προκαλεί ο μεγάλος αριθμός ανορθογραφιών<sup>83</sup>, αντίθετα με εκείνη του 1491, στην οποία μοναδικό ορθογραφικό

<sup>81</sup> Για το Μουχλί βλ. E. Darkó, «Die Gründung der Festung Muchli», *Εις μνήμην Σπυρ. Λάμπρου* (εν Αθήναις, 1935), σ. 228-31, ο ίδιος, «Η ιστορική σημασία και τα σπουδαιότερα μνημεία του Μουχλίου», *ΕΕΒΣ ΙΑ'* (1935), σ. 454 - 82. D. A. Zakythinos, *Le despotat grec de Morée*, I (Παρίσι, 1932), σ. 65.5, II (Αθήνα, 1953), σ. 158. A. Andrews, *Castles of the Morea* (Princeton N.J., 1953), σ. 24-27, Ν. Κ. Μουτσόπουλος, «Η Παναγία του Μουχλίου», *Πελοποννησιακά Γ'* (1959), σ. 288-309, Αν. Κ. Ορλάνδος, «Παλαιοχριστιανικά και βυζαντινά μνημεία Τεγέα-Νυκλίου», *ΑΒΜΕ ΙΒ'* (1973), σ. 139-40, Ν. Κ. Μουτσόπουλος, «Βυζαντινά Σπίτια στο Μουχλί της Αρκαδίας», *Βυζαντινά 13.1* (1985), σ. 323-53, του ίδιου, «Νύκλι-Μουχλί. Δύο οχυροί βυζαντινοί οικισμοί της Μεσαρέας», *Πρακτικά του Ε' Πανελληνίου Ιστορικού Συνεδρίου για τον εορτασμό των 2300 χρόνων της Θεσσαλονίκης* (Ελληνική Ιστορική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη, 1986), σ. 153-238, Ε. Π. Ελευθερίου, *Το Μουχλί της Αρκαδίας. Συμβολή στην ιστορία και τοπογραφία της πόλης*, αδημ. μεταπτυχιακή εργασία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2004.

<sup>82</sup> Βλ. παρακάτω σ. 247-48.

<sup>83</sup> Στην επιγραφή του ναού των Αγίων Πατέρων σημειώνονται τα εξής ορθογραφικά λάθη: το η της συλλαβής μη στη λέξη «έρμηίτου» (σωστό: έρημίτου), το η της λέξης «συμβήου» (σωστό: συμβίου), το ε της συλλαβής ε στη λέξη «έγες» (σωστό: αίγας), το ένα σ της λέξης «μελίσια» (σωστό: μελίσια), το υ της συλλαβής ρυ στη λέξη «περύκυκλον» (σωστό: περίκυκλον), το ε της συλλαβής τε στη λέξη «εύρίσκετε» (σωστό: εύρίσκεται), το η της λέξης «σπήτια» (σωστό: σπία), το η της λέξης «άμπέλη» (σωστό: άμπέλι), το η της λέξης «χωράφην» (σωστό: χωράφιν), το ι της λέξης «άφικεν» (σωστό: άφηκεν), το ω του ονόματος «Άλιγείζω» (σωστό: Άλιγείζο), το ω του ονόματος «Κόκως» (σωστό: Κόκος), το η της συλλαβής νη στη λέξη «μνηή» (σωστό: μνηί), το ω του ρήματος «έγένετω» (σωστό:



λάθος αποτελεί το γράμμα η της λέξης «*Ανιστορήθη*» (σωστό: *Ανιστορήθη*). Επίσης, με εξαίρεση τον τονισμό της λέξης «*ταῦτης*» (σωστό: *ταύτης*) στην επιγραφή στη Μονή Μυρτιάς, ο τονισμός των υπόλοιπων λέξεων και στις δύο επιγραφές είναι σωστός, ενώ η στίξη στους στίχους 4, 6 και 11 της επιγραφής στη Μονή Μυρτιάς είναι λανθασμένη.

Ανάλογη εικόνα σχηματίζουμε και από την ανάγνωση των κεφαλαιογράμμάτων επιγραφών στα ειλητάρια των ιεραρχών στην κόγχη του Ιερού, όπως και εκείνων που σινοδεύουν τις αφηγηματικές σκηνές και τις μορφές στους κάθετους τοίχους στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια και στο καθολικό μας<sup>84</sup>. Στο ειλητάριο του αγίου Βασιλείου σώζονται οι λέξεις «*ταῖς σαρκικαῖς*»<sup>85</sup>, με λανθασμένη ορθογραφία, που όμως διορθώνεται στην ίδια επιγραφή στο ειλητάριο του Χρισοστόμου στη Μονή Μυρτιάς (*ταῖς σαρκικαῖς*) (εικ. 4)<sup>86</sup> στο ναό μας, εξάλλου, και οι τέσσερις επιγραφές στα ειλητάρια των ιεραρχών είναι γραμμένες με σωστές βραχιγραφίες, χωρίς επιπλέον παραλείψεις λέξεων ή γραμμάτων, ενώ το μόνο ορθογραφικό λάθος εντοπίζεται στη λέξη «*Ἐξαιρετός*» (σωστό: *Ἐξαιρέτως*) στο ειλητάριο του αγίου Γρηγορίου (εικ. 3α)<sup>87</sup>. Επίσης και η επιγραφή «*Ἡ Γέννησις τῆς Θεοτόκου*» στην ομώνυμη σκηνή στους Αγίους Πατέρες<sup>88</sup> διορθώνεται στη Μονή Μυρτιάς σε «*Ἡ Γέννησις τῆς Θεοτόκου*» (εικ. 11)<sup>89</sup>. Η μεγάλη διαφορά στον αριθμό των ορθογραφικών κυρίως λαθών στις επιγραφές των δύο ναών μπορεί να δικαιολογηθεί από τη διαφορά ηλικίας του Διγενή, όταν ζωγράφιζε τα δύο μνημεία, καθώς μεσολάβησαν 21 χρόνια. Τα ενδεχόμενα ο ζωγράφος στη Μονή Μυρτιάς να

---

έγινε), το μικρό αρχικό γράμμα δ και το ει της λέξης «*τοῦ διγενεῖ*» (σωστό: *τοῦ Διγενή*), το μικρό αρχικό μ των τοπωνυμίων «*μορέαν*» (σωστό: *Μορέαν*) και «*μοχλίον*» (σωστό: *Μοχλίον*) και το σ στο τέλος της λέξης «*δέρκοντες*» (σωστό: *δέρκοντες*). Επίσης, γραμματικό λάθος σημειώνεται στην κατάληξη της λέξης «*ἔγας*» (σωστό: *αἴγας*).

<sup>84</sup> Η κατάσταση διατήρησης του διακόσμου στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη επιτρέπει σχετικά σχόλια μόνο στις επιγραφές στα ειλητάρια των τριών από τους τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες στην κόγχη (βλ. παρακάτω σιμ. 85).

<sup>85</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «*Ἐένος Διγενή*», σ. 558. Η ίδια ορθογραφία απαντά και στο ειλητάριο του αγίου Βασιλείου στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη (προσωπική παρατήρηση).

<sup>86</sup> Βλ. παρακάτω σ. 71.

<sup>87</sup> Βλ. παρακάτω σ. 71.

<sup>88</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «*Ἐένος Διγενή*», πίν. 154.

<sup>89</sup> Βλ. παρακάτω σ. 131.



αντέγραψε τις επιγραφές με προσοχή από το πρότυπό του ή να επενέβησαν διορθωτικά στα κείμενα οι ίδιοι οι μοναχοί της μονής<sup>90</sup>, μάλλον θα πρέπει να αποκλειστούν, καθώς στην περίπτωση αυτή δεν μπορούν να εξηγηθούν τα έστω και λίγα ορθογραφικά λάθη στις λέξεις «*Ἀνηστορήθη*» και «*Ἐξερέτως*».

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς ο Διγενής, ώριμος πια, εμφανίζεται ως καλός γνώστης της γλώσσας και των γραμματικών κανόνων της. Μάλιστα, δεν αποκλείεται η παιδεία του να μην εξαντλείται στις γραμματικές γνώσεις· η επιλογή του σπάνιου χαρακτηρισμού «*ὄρανοφάντωρ*» για τον Μέγα Βασίλειο, από τα Δίπτυχα και το Μηνολόγιο του Ιανουαρίου<sup>91</sup>, εάν δεν υποδείχτηκε από τους χορηγούς του διακόσμου, δείχνει ότι ο ζωγράφος είχε μελετήσει σε βάθος τα πατερικά κείμενα, προκειμένου να ανταποκριθεί επιτυχέστερα στις ανάγκες της εργασίας του.

<sup>90</sup> Για την παιδεία των μοναχών της Μονής Μυρτιάς μαρτυρεί η *Ιερά Διήγησις Μονής Προυσσού* (Βενετία, 1812, Αθήνα, 1927<sup>2</sup>, 1978<sup>3</sup>), σ. 69, σημ. 1, ένα κείμενο μεταγενέστερο του 15ου αιώνα, όπου σημειώνεται ότι στο μοναστήρι «*εχρημάτισαν ποτέ ἄνδρες πεπαιδευμένοι και εἰς τὴν ἀρετὴν περιβόητοι*». Βλ. σχετικά και Παλιούρας, *Βυζαντινὴ Αἰτωλοακαρνανία*, σ. 41-42.

<sup>91</sup> Μηνολόγιο του Ιανουαρίου<sup>2</sup> σ. 7. Βλ. και παρακάτω σ. 72.



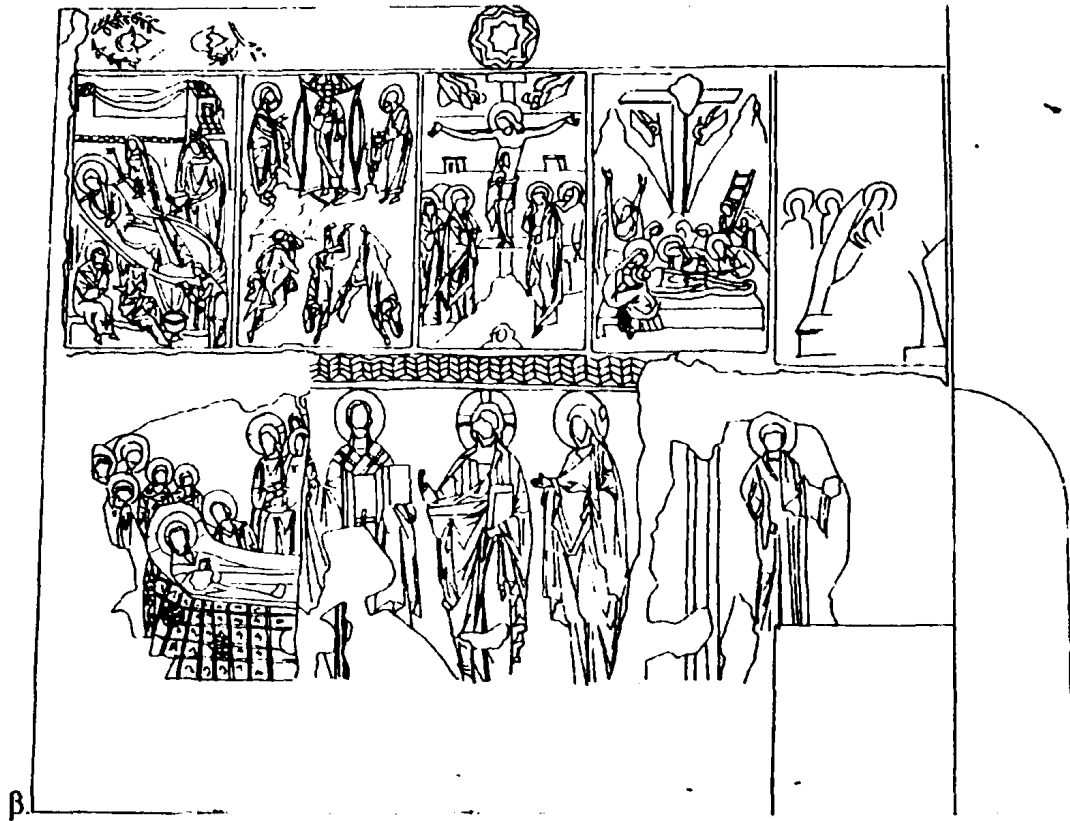


## Η ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ

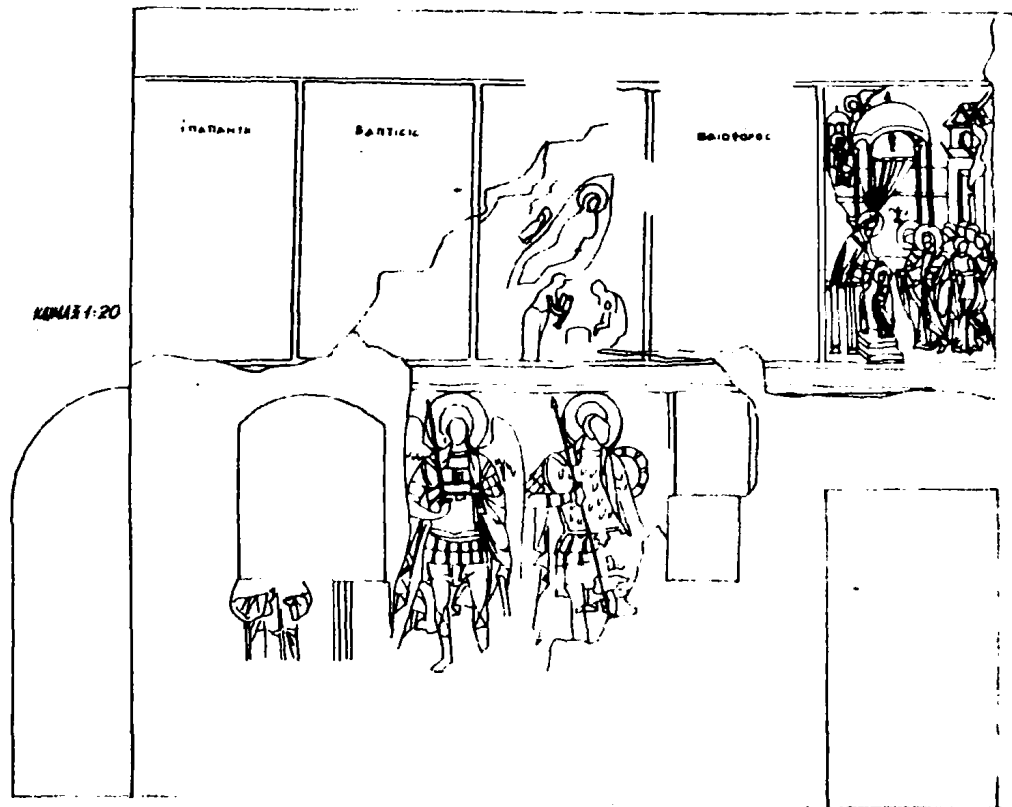
Οι τοιχογραφίες, που θα εξεταστούν, καλύπτουν τους τοίχους του σημερινού Ιεροῦ του καθολικοῦ τῆς μονῆς και αρχικοῦ καθολικοῦ τῆς (σχ. 2α-γ). Οι μικρές διαστάσεις του κτίσματος (πλάτος 2.85 μ. και μήκος 4.75 μ.) και ο λιτός αρχιτεκτονικός του τύπος - μονόχωρος καμαροσκέπαστος ναῖσκος με χαμηλή και στενή κόγχη Ιεροῦ - υπαγόρευσαν ένα πρόγραμμα απλωμένο σε ὅλες τις ελεύθερες επιφάνειες, περιορισμένο, ὄμως, θεματικά στα σπουδαιότερα ευαγγελικά γεγονότα και σε ὀρισμένες ἀπό τις σημαντικότερες μορφές τῆς Εκκλησίας. Τα θέματα αναπτύσσονται σε ζώνες δίνοντας τὴν ἐντύπωση πίνακα, καθὼς περιβάλλονται ἀπὸ στενή κόκκινη ταινία ἀνάμεσα σε δύο λεπτές λευκές γραμμές.

Στὴν κόγχη τοῦ Ιεροῦ, που διακοσμείται σε ὁλόκληρο τὸ ἕψος τῆς με τρίχρωμη (ᾠχρα - κόκκινο - πράσινο) τεθλασμένη ταινία (ακορντεόν), τὸ τεταρτοσφαίριο καταλαμβάνει ἡ ἡμίσωμη μετωπικὴ δεόμενη Πλατυτέρα με τὸν ἐπίσης ἡμίσωμο μετωπικό μικρό Χριστὸ μπροστὰ στο στήθος τῆς και δύο σεβίζοντες ἀγγέλους σε προτομή, ἐνῶ τὸν ἡμικύλινδρο τέσσερις συλλειτουργοῦντες ιεράρχες ἕως τὰ γόνατα, γυρισμένοι πρὸς τὸ κέντρο, κρατώντας ἐνεπίγραφα εὐητήρια: ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος και ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος ἀριστερά, ὁ ἅγιος Βασίλειος και ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος δεξιά. Ὁ ὑπόλοιπος ἀνατολικὸς τοῖχος, ὅπως και ὁ





β.



γ.

Σχ. 2. Ανάπτυγμα των τοιχογραφιών του Ιερού  
 α. κόγχη Ιερού, β. βόρεια πλευρά, γ. νότια πλευρά (Παλιούρας, Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, εικ. 223)



βόρειος και ο νότιος, χωρίζονται σε τρεις επάλληλες ζώνες. Την κατώτερη ζώνη καταλαμβάνει ποδέα από κρεμαστά υφάσματα, ενώ τη μεσαία στον ανατολικό τοίχο ο Ευαγγελισμός, χωρισμένος σε δύο τμήματα αριστερά και δεξιά του μετώπου της κόγχης, στο βόρειο τοίχο η Δέηση με τους ολόσωμους Χριστό στο κέντρο, άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο δεξιά, γυρισμένο κατά τα τρία τέταρτα προς τον Χριστό, σε δέηση και άγιο Νικόλαο αριστερά, μετωπικό και στο νότιο οι μεμονωμένοι αρχάγγελος Μιχαήλ αριστερά και άγιος Δημήτριος δεξιά, ολόσωμοι και μετωπικοί, επιβλητικοί στις στρατιωτικές στολές τους. Η ανώτερη ζώνη στον ανατολικό τοίχο καταλαμβάνει το τύμπανο της κόγχης, όπου αναπτύσσεται η Ανάληψη, ενώ στους πλάγιους τοίχους έχει περιορισμένο πλάτος και περιλαμβάνει τριχρωμή *τεθλασμένη ταινία* (*ακορντεόν*), όμοια εκείνης που διακοσμεί την κόγχη του Ιερού. Ανισότητα παρατηρείται ως προς το μήκος της *τεθλασμένης ταινίας* στο βόρειο τοίχο σε σύγκριση με το νότιο, καθώς, όσο επιτρέπει να συμπεράνουμε η κατάσταση διατήρησης του διακόσμου, η ταινία δεν καταλαμβάνει ολόκληρο το μήκος του τοίχου, αλλά περιορίζεται στο τμήμα επάνω από τις τρεις μορφές της Δέησης. Επιπλέον ασυμμετρία στη συμμετρική κατανομή των παραστάσεων στο χώρο παρατηρείται με την παρουσία στενής λευκής ταινίας δυτικά μόνο του βόρειου και νότιου τοίχου, στο σημείο ένωσης της καμάρας με τους κάθετους τοίχους, η οποία εκτείνεται στο μεν βόρειο τοίχο έως την παράσταση του αγίου Νικολάου, στο δε νότιο έως την κτητορική επιγραφή. Καθώς ο διάκοσμος δυτικά των πλάγιων τοίχων δεν σώζεται, δεν γνωρίζουμε το λόγο της διαφοροποίησης του διακόσμου στα σημεία αυτά.

Στην καμάρα παριστάνονται δέκα συνολικά εικαστικές σκηνές χωρισμένες σε δύο τμήματα, ένα βόρεια και ένα νότια, στο πλάι πλατιάς ταινίας με ανθοφυτικά και γεωμετρικά κοσμήματα, κατά μήκος του κλειδιού. Δυτικά της καμάρας έχουν ζωγραφιστεί δύο σκηνές του Θεομητορικού κύκλου, βόρεια το Γενέσιο και νότια τα Εισόδια της Θεοτόκου και ανατολικότερα οκτώ σκηνές από το Δωδεκάορτο: βόρεια η Μεταμόρφωση, η Σταύρωση, ο Επιτάφιος Θρήνος και η Ανάσταση και νότια η Βαϊοφόρος, η Γέννηση, η Βάπτισμα και η Υπαπαντή.

Από το διάκοσμο του 1491 αγνοούμε, όπως αναφέρθηκε, εκείνον ανατολικά και δυτικά του βόρειου τοίχου, όπως και ανατολικά του νότιου, όπου έχουν έλθει στην επιφάνεια παραστάσεις της παλιότερης, του τέλους του 12ου/αρχών 13ου αιώνα, φάσης ιστόρησης. Επιπλέον, δεν γνωρίζουμε την εικονογράφιση δυτικά του νότιου τοίχου, δεξιότερα της κτητορικής επιγραφής, που καταστράφηκε, όταν



ανοίχτηκε στο σημείο αυτό η βοηθητική θύρα κατά τη β' φάση οικοδόμησης του καθολικού. Επίσης άγνωστος είναι και ο διάκοσμος στο δυτικό τοίχο, εάν αυτός είχε ποτέ ζωγραφιστεί. Η καταστροφή των παραστάσεων εδώ πιθανότατα θα προήλθε από τη διεύρυνση της αρχικής θύρας εισόδου στο ναό κατά την επέκταση του παλιού καθολικού προς τα δυτικά στη β' οικοδομική φάση και την κάλυψη του υπόλοιπου τοίχου με κόκκινο χρώμα σε άγνωστη χρονική στιγμή. Στα παραπάνω πρέπει να προστεθούν ρωγμές, απολεπίσεις της ζωγραφικής επιφάνειας, αιθάλη και άλατα κυρίως στις παραστάσεις της καμάρας και στο τύμπανο της κόγχης του Ιερού, με αποτέλεσμα να μην είναι ευδιάκριτες οι παραστάσεις κυρίως της Υπαπαντής, της Βάπτισης, του Επιτάφιου Θρήνου και της Ανάληψης.

Όλες οι παραστάσεις στους κάθετους τοίχους, ταυτίζονταν με σχετικές επιγραφές, από τις οποίες διατηρούνται οι περισσότερες.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα<sup>92</sup>, με ολόσωμες μορφές στους κάθετους πλάγιους τοίχους και ευαγγελικές σκηνές στην καμάρα και στον ανατολικό τοίχο, είναι συνηθισμένο στους παλαιολόγειους ναούς μικρών διαστάσεων στην επαρχία της αυτοκρατορίας – αναφέρουμε ενδεικτικά, στην Κρήτη, την Παναγία στον Αλικάμπο (τέλη 14ου αι.), την Παναγία έξω από το Ανισαράκι (τέλη 14ου αι.), τον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Βαθύ (τέλη 14ου αι.), την Παναγία στη Σκλαβοπούλα (15ος αι.) και τον Άγιο Γεώργιο στο Χάσι (15ος/16ος αι.)<sup>93</sup> στα Χανιά, την Παναγία στο Θρόνο (τέλη

<sup>92</sup> Το εικονογραφικό πρόγραμμα του βυζαντινού ναού, τα θέματα και η θέση τους στο εσωτερικό του, απασχόλησαν από νωρίς τους ερευνητές με πρώτον τον Demus, *Mosaic Decoration*. Ακολούθησαν, μεταξύ άλλων, οι J. Lafontaine-Dosogne, «L' évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261», *Actes du XI<sup>e</sup> C.I.E.B.*, I, σ. 287-329, E. Kitzinger, «Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art», *Cah. Arch.* 36 (1988), σ. 51-74, J.-M. Spieser, «Liturgie et Programmes Iconographiques», *TM* 11 (1991), σ. 575-90, L. James, «Monks, monastic art, the sanctoral cycle and the middle Byzantine church», στο M. Mullet-A. Kirby (εκδ.), *The Theotokos Evergetis and eleventh-century monasticism. Papers of the third Belfast Byzantine International Colloquium, 1-4 May 1992* (Belfast, 1994), σ. 162-75, H. Maguire, «The Cycle of Images in the church», στο L. Safran (εκδ.), *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium* (University Park, Pennsylvania, 1998), σ. 121-51, I. Vitaliotis, «Le programme iconographique «classique» de l' église byzantine, expression de la doctrine christologique», στο Chr. Maltezou-G. Galavaris (επιμ.), *Cristo nell' Arte Bizantina e Postbizantina, Πρακτικά Συνεδρίου, Βενετία, 22-23 Σεπτεμβρίου 2000* (Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας-Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, Συνέδρια 4, Βενετία, 2002), σ. 57-70, όπου συγκεντρώνεται προηγούμενη βιβλιογραφία.

<sup>93</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 250, 222, 201, 214, 208 αντίστοιχα.



14ου/αρχές 15ου αι.) και τον Άγιο Ιωάννη στο Κάτω Βαλσαμόνερο (1400)<sup>94</sup> στο Ρέθυμνο, καθώς και τους Αγίους Αποστόλους στο Καβούσι Λασηθίου (τέλη 14ου/αρχές 15ου αι.)<sup>95</sup>, στη Μακεδονία, τον Άγιο Βλάσιο της Μονής Μεγίστης Λαύρας (α' μισό 15ου αι.)<sup>96</sup> και στα Κίθηρα, τον Άγιο Δημήτριο Βοϊργου-Χώρας (π. 1400), τον ανώνυμο ναό (Αρχάγγελος Μιχαήλ) Παλαιόχωρας (α' μισό 15ου αι.) και τον Άγιο Γεώργιο Περλεγγιάνικων-Νότιος ναός (τέλη 15ου αι.)<sup>97</sup>, συχνά μαζί με μια ζώνη στηθαρίων αγίων επάνω από τους ολόσωμους αγίους, όταν το επιτρέπει το ύψος των κάθετων τοίχων<sup>98</sup>. Στα παραπάνω παραδείγματα απαντά και η παράθεση σκηνών σε πίνακες, που ορίζονται από κόκκινο πλαίσιο.

Το Δωδεκάορτο, όπως δείχνει η διάταξη των σκηνών, ξεκινά από τον ανατολικό τοίχο (Ευαγγελισμός), συνεχίζεται στην καμάρα με φορά από τα ανατολικά προς τα δυτικά και από τα νότια προς τα βόρεια, για να ολοκληρωθεί και πάλι στον ανατολικό τοίχο (Ανάληψη). η απεικόνιση του Ευαγγελισμού στο πλάι της κόγχης του Ιερού και της Ανάληψης στο τύμπανο της κόγχης είναι καθιερωμένη από τους μεσοβυζαντινούς ήδη χρόνους στο πρόγραμμα των ναών<sup>99</sup>. Τα περισσότερα γεγονότα ακολουθούν την αφήγηση των Ευαγγελίων, μόνο η Γέννηση έχει τοποθετηθεί τρίτη από ανατολικά στο νότιο μισό της καμάρας, μετά από την Υπαπαντή και τη Βάπτισμα και πριν από τη Βαϊφόρο, πιθανότατα επειδή ο ζωγράφος παρέλειψε να την προτάξει νοτιοανατολικά της οροφής.

Τα δύο επεισόδια του Θεομητορικού κύκλου, το Γενέσιο και τα Εισόδια, δυτικά της καμάρας, έχουν τοποθετηθεί στη θέση αυτή προφανώς για να τιμηθεί η Παναγία, στην οποία ήταν αφιερωμένος ο ναός. Δεν θα πρέπει να αποκλεισθεί το ενδεχόμενο αρχικά να είχε ζωγραφιστεί και η Κοίμηση της Θεοτόκου, ίσως στα δυτικά του βόρειου τοίχου, όπου υπήρχε διαθέσιμος χώρος, επάνω από την παλιότερη, της α' φάσης εικονογράφησης, ίδιου θέματος σκηνή. Η Κοίμηση της Θεοτόκου, εξάλλου, έχει περιληφθεί και στους δύο άλλους ναούς που ζωγράφισε ο Διγενής –δυτικά του νότιου τοίχου στους Αγίους Πατέρες Σελίνου και τρίτη από

<sup>94</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 283, 263 αντίστοιχα.

<sup>95</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 470-71.

<sup>96</sup> Τσιγαρίδας, «Άγιος Βλάσιος», σ. 94-98.

<sup>97</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κίθηρα*, εικ. 2 στη σ. 155, εικ. 4 στη σ. 104, εικ. 16 στη σ. 84, αντίστοιχα.

<sup>98</sup> Καλοκύρης, *Βυζαντινά τοιχογραφία Κρήτης*, σ. 125 κ.ε., Δελιγιάννη-Δωρή, «Ταξίάρχες Αγριακόνας», σ. 547-48.

<sup>99</sup> Βλ. σχετικά παρακάτω σ. 95-96 και σ. 104-05, αντίστοιχα.



δυτικά στο βόρειο τοίχο στην Κοίμηση της Θεοτόκου Παγωνίου<sup>100</sup> - και συχνά απαντά, στο δυτικό τοίχο, μαζί με τις σκηνές του Γενέσιου και των Εισοδίων σε ναούς ανεξαρτήτως διαστάσεων, όπως στο Πρωτάτο (π. 1290), στον Άγιο Αχίλλειο Απίλε (1296), στην Παλιά Μητρόπολη της Έδεσσας (δ' τέταρτο 14ου αι.)<sup>101</sup>, στον Άγιο Γεώργιο Λογκανίκου στη Λακωνία (1374/5)<sup>102</sup> και στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι της Κρήτης (π. 1400)<sup>103</sup>.

Στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης<sup>104</sup>, ναό αφιερωμένο αρχικά, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, στον άγιο Ιωάννη τον Ερημίτη, τοπικό άγιο του νησιού<sup>105</sup>, 21 χρόνια πριν από το καθολικό της Μονής Μυρτιάς (1470) ο Διγενής οργάνωσε το εικονογραφικό πρόγραμμα με την ίδια αντίληψη, έστω και με μετατοπίσεις στο χώρο των περισσότερων παραστάσεων, καθώς πρόκειται για επίσης μικρών διαστάσεων κτίσμα, ίδιου τύπου (μονόχωρο καμαροσκέπαστο). Βασική διαφορά εδώ αποτελεί η ανάπτυξη σκηνών εκτός από την καμάρα και στους κάθετους τοίχους, επάνω από τη ζώνη των ολόσωμων αγίων. Η ημίσωμη δεόμενη Πλατυτέρα με τον επίσης ημίσωμο μικρό Χριστό στο τεταρτοσφαίριο και οι άγιοι Ιωάννης Χρυσόστομος και Μέγας Βασίλειος στον ημικύλινδρο της κόγχης του Ιερού, σειρά ολόσωμων αγίων στα κατώτερα μέρη των τοίχων (στο βόρειο, από ανατολικά προς δυτικά, ο άγιος Στέφανος ο Πρωτομάρτυρας, ένας αδιάγνωστος ιεράρχης, ο άγιος Ιωάννης ο Ερημίτης, οι έφουπτοι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος και ο άγιος Θεόδωρος, στο νότιο δύο ιεράρχες, η Δέηση, ο άγιος Νικόλαος, η αγία Ελένη και ο άγιος Κωνσταντίνος και στο δυτικό ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο άγιος Μάμας αριστερά και δεξιά της εισόδου), η Φιλοξενία του Αβραάμ, σκηνές από το Δωδεκάορτο (Γέννηση Χριστού, Υπαπαντή, Βάπτιση, Μεταμόρφωση, Έγερση του Λαζάρου, Βαϊοφόρος, Σταύρωση, Κάθοδος στον Άδη

<sup>100</sup> Για τους Αγίους Πατέρες: Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σχ. 4, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215. Για την Κοίμηση της Θεοτόκου: Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 24 (1969), Β' 2 Χρον., πίν. 261.

<sup>101</sup> Τσιγαρίδας (επιμ. έκδ.), *Μανουήλ Πανσέληνος*, σ. 27. Για την Παλιά Μητρόπολη Έδεσσας βλ. και Τσιγαρίδας, *Μακεδονία*, σ. 118-19.

<sup>102</sup> Chassoura, *Longanikos*, σ. 44.

<sup>103</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», σ. 378.

<sup>104</sup> Βλ. παραπάνω σ. 30 σημ. 2.

<sup>105</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 556, σημ. 26-27. Για ναούς της Κρήτης αφιερωμένους στον άγιο Ιωάννη των Ερημίτη και απεικονίσεις του: Μ. Ανδριανάκης, «Ο Άγιος Ιωάννης Ερημίτης και η μονή Γδερνέτου», *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Άγιος Νικόλαος 1981* (Ηράκλειο, 1985), Β': *Βυζαντινοί και Μέσοι Χρόνοι*, σ. 14-53, πίν. ΙΒ'-ΙΗ'.



και Επιτάφιος Θρήνος, Κοίμηση Θεοτόκου) και το Θεομητορικό κύκλο (Γενέσιο και Εισόδια Θεοτόκου) και το Συμπόσιο του Ηρώδη από τον κύκλο του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, παριστάνονται μέσα σε κόκκινο πλαίσιο, σαν πίνακες, όπως στο ναό μας. Το πρόγραμμα διακόσμησης του ναού των Αγίων Πατέρων, όμως, είναι πλουσιότερο, αλλά δεν περιλαμβάνει καμιά σκηνή από τη ζωή του τοπικού κρητικού αγίου Ιωάννη του Ερημίτη, στον οποίο ήταν αφιερωμένος· εξάλλου, ο βίος του θα πρέπει να ήταν άγνωστος στον Πελοποννήσιο ζωγράφο, όπως σχολίασε η Βασιλάκη-Μαυρακάκη<sup>106</sup>.

Και ο ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Παγώνι της Ηλείου<sup>107</sup>, μεγαλύτερων διαστάσεων, με στέγη δίριχτη και νάρθηκα δυτικά, επίσης διαθέτει εικονογραφικό πρόγραμμα με σκηνές πλαισιωμένες από λεπτή ταινία, που λειτουργεί σαν πλαίσιο και σε ζώνες. Στην κόγχη του Ιερού επαναλαμβάνονται η ημίσωμη δεόμενη Πλατιτέρα με τον ημίσωμο μικρό Χριστό και δύο σεβίζοντες αγγέλους στο τεταρτοσφαίριο και οι τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες στον ημικύλινδρο, ενώ ολόσωμοι άγιοι και σκηνές από το Θεομητορικό (Γενέσιο, Εισόδια Θεοτόκου) και τον Χριστολογικό κύκλο και το Δωδεκάορτο περιορίζονται στους κάθετους τοίχους.

Η σύγκριση των προγραμμάτων στους τρεις ναούς που ιστορήσε ο Διγενής, δείχνει ότι ο τελευταίος οργανώνει το χώρο με όμοιο πάντοτε τρόπο, με παραστάσεις πλαισιωμένες από κόκκινη ταινία, σαν πίνακες και σε ζώνες και επαναλαμβάνει ένα εικονογραφικό πρόγραμμα στηριγμένο στο Δωδεκάορτο και στις σημαντικότερες μορφές της Εκκλησίας. Επιπλέον εικονογραφικές σκηνές και μορφές εμπλουτίζουν το πρόγραμμα ανάλογα με τις διαθέσιμες επιφάνειες, ενώ οι βασικές σκηνές του Θεομητορικού κύκλου, το Γενέσιο και τα Εισόδια της Θεοτόκου, εικονίζονται όχι μόνο στο αφιερωμένο στην Παναγία τη Φανερωμένη καθολικό της Μονής Μυρτιάς και στο ναό της Κοίμησης στο Παγώνι, αλλά και στους Αγίους Πατέρες Σελίνου στην Κρήτη.

<sup>106</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 567.

<sup>107</sup> Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού στηρίζομαστε στις βιβλιογραφικές αναφορές (βλ. παραπάνω σ. 30 σημ. 3) και, κυρίως, στην προσωπική παρατήρηση.



Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΗΣ ΚΟΓΧΗΣ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ

Οι παραστάσεις στην κόγχη του Ιερού διατηρούνται σε πολύ καλή κατάσταση, καθώς η υπάρχουσα κατά μήκος ρωγμή χώρισε ελάχιστα μόνο τον τοίχο σε δύο μέρη, χωρίς σημαντική καταστροφή της διακόσμησης.

Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ (εικ. 3α-β)

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης, επάνω σε δίχρωμο κάμπο, λαδοπράσινου χρώματος στο κατώτερο μέρος και σκούρου γαλάζιου στο ανώτερο, εικονίζεται η Παναγία με τον μικρό Χριστό μπροστά στο στήθος, έχοντας στο πλάι τους δύο αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ. Την παράσταση συνοδεύει η επιγραφή «*Η Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν*», γραμμένη με κεφαλαία λευκά γράμματα.

Η Παναγία αποδίδεται έως τη μέση, μετωπική και με τα δύο χέρια υψωμένα σε δέηση. Φορεί το καθιερωμένο από τη μεσοβυζαντινή εποχή κεραμιδί μαφόρι, με έντονα τονισμένες τις πτυχές, το οποίο διακοσμείται με μία λευκή ταινία στην παρυφή και τρεις ίδιου χρώματος ταινίες γύρω από το πρόσωπο, ενώ στο μέτωπο και στους ώμους με τα συνηθισμένα *σημεία*, επίσης λευκού χρώματος, στο σχήμα άστρου<sup>108</sup>. Κάτω από το μαφόρι φαίνονται ο υπόλευκος κεκρύφαλος και τα μανίκια στολισμένα με σκούρες γαλάζιες ταινίες. Ο φωτοστέφανος, που περιβάλλει την

<sup>108</sup> Τα τρία άστρα στο μαφόρι της Παναγίας, ένα στο μέτωπο και από ένα στους ώμους, εμφανίζονται ήδη από τον 6ο αιώνα, αλλά καθιερώνονται από τον 8ο αιώνα και εξής στις παραστάσεις της. Με την απεικόνιση των άστρων οι βυζαντινοί ζωγράφοι, επηρεασμένοι από τους ύμνους που αναφέρονται στην Παναγία με χαρακτηρισμούς, όπως «*μαργαρίτης του ήλιου λαμπρότατος*» (Ήσυχιος από την Ιερουσαλήμ, PG 93, στ. 1461), «*αστήρ φαινός*», «*λαμπάς άσβεστος*» και «*φως λάμψαν*» (Κύριλλος Αλεξανδρείας, PG 77, στ. 992), θέλησαν να τονίσουν τη λαμπρότητα που αυτή εκπέμπει. Βλ. σχετικά Ch. Konstantinidis, «*Le sens théologique du signe 'croix-étoile' sur le front de la Vierge des images byzantines*», *Akten XI. Internationalen Byzantinischen Kongress-München 1958* (Μόναχο, 1960), σ. 254-66 και ιδιαίτερα σ. 262-66, G. Galavaris, «*The stars of the Virgin. An Ekphrasis of an icon of the Mother of God*», *Eastern Churches Review* I (1967-1968), σ. 364-69, Hadermann-Misguich, *Kurbino*, I, σ. 53, σημ. 41<sup>α</sup>.)





κεφαλή, είναι ζωγραφισμένος με όχρα και γράφεται στην περιφέρεια με κεραμιδί και λευκό χρώμα.

Στο ωοειδές πρόσωπο της Παναγίας τα φυσιognωμικά χαρακτηριστικά αποδίδονται σύμφωνα με την παράδοση: το στόμα είναι μικρό με ρόδινα χείλη, η μύτη μακριά και λεπτή και τα φρύδια τοξωτά, τονισμένα με μια πλατιά πινελιά καστανού χρώματος. Τα αμυγδαλόσχημα μάτια της κοιτούν ειθεία προς το θεατή. Λεπτά παράλληλα λευκά φώτα φωτίζουν το πρόσωπο και το λαιμό και μαζί με μια κηλίδα κόκκινου χρώματος στα μήλα ζωντανεύουν την αισθηρή μορφή της.

Ο μικρός Χριστός παριστάνεται έως τη μέση και μετωπικός, όπως η μητέρα του, ενώ ενλογεί και με τα δύο χέρια υψωμένα. Ο λευκός χιτώνας στολίζεται με μικρά κόκκινα ανθύλλα και στιγμές, που ενωμένες σχηματίζουν ποικίλα γεωμετρικά σχήματα<sup>109</sup>. Ίδιου χρώματος με τα κοσμήματα αυτά είναι και το ιμάτιο, το οποίο τυλίγεται γύρω από τη μέση και απολήγει μπροστά, επάνω από τον αριστερό ώμο, καλύπτοντας μόνο το αριστερό χέρι· πικνές λοξές πινελιές όχρας το φωτίζουν. Ένα σημείο στα ίδια χρώματα με το ιμάτιο πέφτει κατακόρυφα στα δεξιά του κορμού.

Η κεφαλή του είναι γυρισμένη ελαφρά προς τα αριστερά και τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά ακολουθούν, όπως και της Παναγίας, τα καθιερωμένα: το στόμα είναι μικρό και η μύτη επίσης μικρή, με πεπλατυσμένο το κάτω άκρο. Το παιδικό πρόσωπο πλαισιώνουν κοντά σγουρά μαλλιά, που σχηματίζουν σγουρά στο ευρύ μέτωπο. Οριζόντια και πλάγια λευκά φώτα το ζωντανεύουν, ενώ ο αριστερός ορθάνοιχτος αμυγδαλόσχημος οφθαλμός τονίζεται ιδιαίτερα με τη μεγάλη τριγωνική σκιά στο κάτω βλέφαρο. Ο φωτοστέφανος είναι

<sup>109</sup> Παρόμοια ανθύλλα και γεωμετρικά κοσμήματα συναντάμε τουλάχιστον από το 13ο αιώνα στα ενδύματα του Χριστού-Εμμανουήλ, όπως δείχνει η παράσταση του *Ανασσόντος* στο Πρωτάτο [π. 1290, Millet, *Athos*, πίν. 50.1, Τσιγαρίδας (επιστ. επιμ.), *Μανουήλ Πανσέληνος*, εικ. 63]. Γνωστή από παλιότερες εποχές είναι και η συνήθεια να κοσμούν τα θέματα αυτά το χιτώνα του Χριστού σε παραστάσεις κόγχης, όπως στους Μικρούς Αγίους Αναργύρους στην Αχρίδα [π. 1340, Cn. Grozdanov, *La peinture murale d' Ohrid au XIVe siècle* (Αχρίδα, 1980), εικ. 20, 21 (περίληψη στα γαλλικά)], στους Αγίους Αποστόλους Νερομάνας στην Αιτωλία (1372/3, Κίσσας, «Άγιοι Απόστολοι», σ. 34, πίν. III), ενώ το 15ο αιώνα στην Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα [1409/10, Ν. Κ. Μουτσόπουλος, «Βυζαντινά Μνημεία της Μεγάλης Πρέσπας», *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον* (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αριθ. 54, Αθήναι, 1966), Γ', πίν. XV] και στην Παντάνασσα στο Μυστρά [π. 1428, Χατζηδάκης, *Μυστράς*, εικ. 66, Αιμ. Μπακούρου, «5<sup>η</sup> Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων», *ΑΔ* 46 (1991), Β' 1 Χρον., πίν. 60γ, Λχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μυστράς*, εικ. 78, Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, εικ. 24].



ζωγραφισμένος με τα ίδια χρώματα που απαντούν και στο φωτοστέφανο της Παναγίας, ένσταυρος<sup>110</sup>, με κεραίες που διαπλατώνονται στα άκρα, ενώ η μία πλευρά κάθε κεραίας δηλώνεται με διπλή γραμμή, για να δοθεί η εντύπωση του προοπτικού βάθους<sup>111</sup>. Στις κεραίες διατηρείται η κεφαλαιογράμματη επιγραφή «Ο ΩΝ»<sup>112</sup>, γραμμένη με κεραμιδί χρώματος γράμματα, ενώ η επίσης κεφαλαιογράμματη, συμπληματική επιγραφή «Ι(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς» γράφεται με λευκά γράμματα στις πλευρές του φωτοστέφανου, στο ύψος της οριζόντιας κεραίας.

Την Παναγία και τον μικρό Χριστό συνοδεύουν ψηλότερα οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ, αριστερά και δεξιά αντίστοιχα, σε μικρότερη κλίμακα επάνω στο βαθυγλάζο κάμπο. Εικονίζονται σε προτομή και σε στροφή τριών τετάρτων προς το κέντρο προσκλίνοντας, παράλληλα, ελαφρά. Τα χέρια τους, σε δέηση, καλύπτονται από το ρόδινο χιτώνα σε ένδειξη σεβασμού. Τα καστανά φτερά ανοίγονται στην πλάτη αφήνοντας να φανεί η εσωτερική ρόδινη επιφάνεια. Μια λευκή κορδέλα με ανεμίζουσες άκρες δένει τα πλούσια και καλοχτενισμένα μαλλιά, που, τραβηγμένα πίσω στον αυχένα, αποκαλύπτουν τα αρμονικά χαρακτηριστικά του προσώπου τους. Οι δύο άγγελοι ταυτίζονται από τις επιγραφές «Ο Αρχ(άγγελος) Μιχαήλ» και «Ο Αρχ(άγγελος) Γαυριήλ», που σημειώνονται με κεφαλαία λευκά γράμματα δίπλα στους φωτοστέφανους.

Το θέμα της «Πλατυτέρας των ουρανών» κοσμεί με μικρές διαφορές την κόγχη του Ιερού και των δύο άλλων ναών που ζωγράφησε ο Διγενής: στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια διατηρείται η Παναγία με ενδυμασία όμοια της παράστασής μας και το περίγραμμα μόνο του μικρού Χριστού, ενώ λόγω του περιορισμένου χώρου απουσιάζουν οι δύο άγγελοι<sup>113</sup>. Στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη σώζονται και οι δύο βασικές μορφές, ντυμένες ακριβώς όπως και

<sup>110</sup> Για τον ένσταυρο φωτοστέφανο, που από τον 5ο αιώνα περιβάλλει την κεφαλή του Χριστού, βλ. Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 281 και σημ. 19 με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

<sup>111</sup> Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Χριστός Παντοκράτωρ στηθαίος, πρώιμη κρητική εικόνα», *Ροδωνιά*, Β', σ. 260.

<sup>112</sup> Η επιγραφή αναγράφεται συχνότατα από το β' μισό του 14ου αιώνα και εξής στο φωτοστέφανο του Χριστού. Βλ. Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγιας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο* (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αρ. 213, Αθήνα, 2001), σ. 68-71, όπου έμφαση δίνεται στις παραστάσεις του Παντοκράτορα στον τρούλο.

<sup>113</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 557, πίν. 144.



στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς, αλλά η καταστροφή δεν επιτρέπει να διακρίνουμε εάν εικονίζονται οι άγγελοι<sup>114</sup>.

Είναι γνωστό ότι πηγή έμπνευσης του χαρακτηρισμού της Παναγίας ως «Πλατυτέρας των ουρανών»<sup>115</sup> αποτελούν τα θεολογικά κείμενα: στο Μεγαλυνάριο της Θείας Λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου σημειώνεται ότι «την σην μήτραν θρόνον εποίησε και την σην γαστέρα πλατυτέραν ουρανών απειργάσατο» και στον Επιφάνιο η Παναγία προσφωνείται ως «γαστέρα ουρανού πλατυτέρα»<sup>116</sup>, ενώ παρεμφερής χαρακτηρισμός αποδίδεται στην Θεοτόκο και στον Ακάθιστο Ύμνο: «Χαίρε σκέπη του κόσμου, πλατυτέρα νεφέλης»<sup>117</sup>. Η ιδέα, που εκφράζεται με την προσωنيμία αυτή, είναι ότι η Παναγία μετά από τον Ευαγγελισμό έγινε «πλατυτέρα από τους ουρανούς» και «από τα σύννεφα» περιλαμβάνοντας ακόμη και τον ενσαρκωμένο Χριστό<sup>118</sup>.

Ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός της Θεοτόκου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη αντιστοιχεί σε περισσότερους του ενός εικονογραφικούς τύπους της Παναγίας, διαπίστωση που ισχύει, άλλωστε, για όλους τους χαρακτηρισμούς που της αποδίδονται, όπως έδειξε ο Grabar<sup>119</sup>. γνωστό είναι το παράδειγμα παράστασης

<sup>114</sup> Προσωπική παρατήρηση.

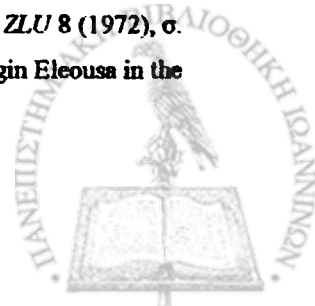
<sup>115</sup> Για τον τύπο της «Πλατυτέρας» και την ερμηνεία του Grabar, *Iconoclasme byzantin*, σ. 255, Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την Εικονογραφίαν*, σ. 56-59, Chr. Ihm, *Die Programme der christlichen Arpsmalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jhdts* (Wiesbaden, 1960), σ. 64, M. Tatic-Djuric, «La Vierge immaculée Panachrantos, son iconographie et son culte», *Acta Congressus Mariologici-Mariani internationalis in Croatia anno 1971 celebrati* (Ρόμη, 1972), II, σ. 247-71 και «L' icone de la Vierge du signe», *ZLU* 13 (1977), σ. 3-26 (περίληψη στα γαλλικά), A. Weis, *Die Madonna Platytera* (Königstein, 1985), σ. 20-44, A. Weyl Carr - L. J. Morrocco, *A Byzantine Masterpiece Recovered. The Thirteenth-century Murals of Lysi, Cyprus* (University of Texas Press, Austin, 1991), σ. 45, N. Patterson-Ševčenko, «Virgin Platytera», *ODB* 3, στ. 2177. Στα περισσότερα από τα παραπάνω έργα σημειώνεται ότι στον τύπο της «Πλατυτέρας» ο Χριστός αποδίδεται σε μετάλλιο.

<sup>116</sup> *PG* 43, στ. 497.

<sup>117</sup> L. M. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn (The Medieval Mediterranean 35, Leiden-Βοστώνη-Κολωνία, 2001)*, στροφή ΙΑ', 13.

<sup>118</sup> Grabar, *Iconoclasme byzantin*, σ. 255.

<sup>119</sup> A. Grabar, «Remarques sur l' iconographie byzantine de la Vierge», *Cah.Arch.* XXVI (1977), σ. 170-71. Για την αντιστοιχία χαρακτηρισμών και εικονογραφικών τύπων της Παναγίας βλ. και M. Tatic-Djuric, «La Porte du Verbe. Type et signification de la Vierge des Blachernes», *ZLU* 8 (1972), σ. 63-85 (περίληψη στα γαλλικά), N. Chatzidakis, «A fourteenth-century icon of the Virgin Eleousa in the



της Παναγίας με την προσωνημία «Βλαχερνήτισσα» σε εικόνα του 12ου αιώνα στη Μονή Σινά, η οποία αντιστοιχεί στον τύπο που συνηθέστερα χαρακτηρίζεται ως «Παναγία η Ελεούσα» ή «Γλυκοφιλούσα»<sup>120</sup>.

Ο τύπος της ημίσωμης δεόμενης Παναγίας με τον επίσης ημίσωμο Χριστό μπροστά στο στήθος επαναλαμβάνει συνηθισμένο από την παλαιολόγεια εποχή τύπο στο πρόγραμμα της κόγχης του Ιερού ναών με μικρές, συνήθως, διαστάσεις και διακρίνεται σε δύο παραλλαγές ανάλογα με την κίνηση των χεριών του Χριστού: ο Χριστός α) ευλογεί και με τα δύο χέρια, όπως στην παράστασή μας και β) ευλογεί μόνο με το δεξί χέρι κρατώντας τυλιγμένο ειλητάριο στο αριστερό<sup>121</sup>.

Οι παραλλαγές αυτές συνυπάρχουν στη μνημειακή ζωγραφική του ελλαδικού χώρου κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο: η πρώτη παραλλαγή απαντά, για παράδειγμα, στη Μακεδονία, στον Άγιο Παντελεήμονα Θεσσαλονίκης (τέλη 13ου αι.) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη Καστοριάς (1384/5)<sup>122</sup>, στην Αιτωλία, στους Αγίους Αποστόλους Νερομάνας<sup>123</sup> και στην Κρήτη, στον Άγιο Γεώργιο στο

---

Byzantine Museum of Athens», *Byzantine East, Latin West*, σ. 496 (με συγκεντρωμένη νεότερη βιβλιογραφία).

<sup>120</sup> Σωτηρίου, *Εικόνες*, Α', εικ. 146-48.

<sup>121</sup> Τα παλιότερα παραδείγματα της στηθαίας δεόμενης Παναγίας και του επίσης στηθαίου Χριστού, αλλά σε μετάλλιο, στην κόγχη του Ιερού χρονολογούνται στα τέλη του 12ου/αρχές 13ου αιώνα και προέρχονται από τους Αγίους Θεοδώρους στην Πέτα Αττικής, τον Άγιο Γεώργιο τον Διασορίτη στη Νάξο (β' στρώμα) [Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», *Νάξος*, στη σειρά *Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα* (γεν. επ. Μ. Χατζηδάκης, Εκδ. Οίκος «Μέλισσα», Αθήνα, 1989), εικ. 4 στη σ. 70, Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 80] και την Αγία Παρασκευή Γαλύφας Πεδιάδος Κρήτης [Μ. Μπορμπουδάκης, «Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Κρήτης», *ΑΙ* 29 (1973-1974), Β' 3 Χρον., πίν. 704α. Κατά τον Bissinger, *Wandmalerei*, αρ. 6, σ. 38 κ.ε., οι τοιχογραφίες του ναού χρονολογούνται στα μέσα του 11ου αιώνα]. Ωστόσο, η απεικόνιση της ημίσωμης δεόμενης Παναγίας με τον μικρό Χριστό μπροστά στο στήθος της είναι γνωστή ήδη από τα μέσα του 11ου αιώνα στη βόρεια κόγχη των ναών, όπως δείχνουν τα παραδείγματα του Elmali Kilise και Carikli Kilise στην Καππαδοκία: Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 82 με σχετική βιβλιογραφία.

<sup>122</sup> Άγιος Παντελεήμων: Α. Tsiouridou, «Zidno slikaestvo svetog Pantelejmona u Solunju», *Zograf* VI (1975), σ. 20, εικ. 2 (περίληψη στα γαλλικά), Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Βυζαντινή Θεσσαλονίκη* (εκδ. Ρέκος, Θεσσαλονίκη, 1996<sup>3</sup>) εικ. στη σ. 126, Άγιος Αθανάσιος: Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 2 στη σ. 109.

<sup>123</sup> Κίσσας, «Άγιοι Απόστολοι», σ. 35-36, πίν. III-IVβ, Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 221.



Μοναστηράκι Αμαρίου και στην Παναγία Λαμπηνής (14ος αι.)<sup>124</sup>, ενώ η δεύτερη παραλλαγή στην ηπειρωτική Ελλάδα, στον Άγιο Δημήτριο του Κατσούρη Άρτας (τέλη 13ου αι.), στον Άγιο Αλύπιο Καστοριάς (τελευταία εικοσαετία 14ου αι.), στο καθολικό του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου Στεμνίτσας (τέλη 14ου αι.)<sup>125</sup>, στους Αγίους Θεοδώρους (ή Άγιο Νίκωνα, άλλοτε Αγία Παρασκευή) νότια της Αρεόπολης στη Μέσα Μάνη (μέσα 14ου αι.)<sup>126</sup> και στη νησιωτική, στον Άγιο Κωνσταντίνο Βουρβουριάς Νάξου (1310) και στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι Κρήτης (τέλη 14ου αι.)<sup>127</sup>. Στα παραδείγματα αυτά μπορεί να προστεθεί και η παράσταση στους Αγίους Θεοδώρους (ή Άγιος Νίκων) Σπηλαίων Διρού στη Μέσα Μάνη (μέσα 14ου αι. περίπου), όπου όμως η καταστροφή δεν επιτρέπει να διαπιστώσουμε την κίνηση των χεριών του Χριστού<sup>128</sup>.

Κατά το 15ο αιώνα, που εδώ μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα, η παραλλαγή με τον Χριστό να ευλογεί και με τα δύο χέρια επιλέγεται, μεταξύ άλλων, στη Μεταμόρφωση-Σωτήρα Μητάων στη Βρύση Κυθήρων<sup>129</sup> και στην Κρήτη, στους Αγίους Αποστόλους στο Σειρικάρι (1427)<sup>130</sup> και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στη

<sup>124</sup> Άγιος Γεώργιος Μοναστηρακίου: Σκαθαράκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, σ. 87, εικ. 102, Καλοκύρης, *Βυζαντινά τοιχογραφία Κρήτης*, πίν. LXIV, Παναγία Λαμπηνής: Καλοκύρης, *Βυζαντινά τοιχογραφία Κρήτης*, πίν. LXIII.

<sup>125</sup> Άγιος Δημήτριος Κατσούρη: Β. Ν. Παπαδοπούλου, *Η βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της* (ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 2002), εικ. 26, Άγιος Αλύπιος: Τσιγαρίδας, «Άγιος Αλύπιος», σ. 649, πίν. 351, καθολικό Μ. Προδρόμου: Μ. Χ. Γκητάκου, *Τα χριστιανικά μνημεία της Στεμνίτσας (Γορτυνίας)* (Αθήναι, 1959), σ. 203, εικ. 132.

<sup>126</sup> Μ. Panayotidi, «Quelques notes sur une petite église du XI<sup>e</sup> siècle dans le Magne», *Byzantinoslavica* L17 (1995), σ. 735-35, εικ. 1.

<sup>127</sup> Άγιος Κωνσταντίνος Βουρβουριάς: Γ. Δημητροκάλλης, *Συμβολαί εις την μελέτην των βυζαντινών μνημείων της Νάξου* (Αθήναι, 1972), Α', σ. 124-25, εικ. 7, Εισόδια Θεοτόκου Σκλαβεροχωρίου: Χατζηδάκης, «Τοιχογραφίες στην Κρήτη», σ. 69, Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», σ. 376, πίν. 186α.

<sup>128</sup> Ν. Β. Δρανδάκης, Σ. Καλοκίση, Μ. Παναγιωτίδη, «Έρευνα στη Μάνη», *ΠΑΕ* 1979, σ. 173, πίν. 122β. Έγχρωμη φωτογραφία της κόγχης του ναού στο Π. Καλαμαρά (γεν. επιμ.), *Ιστορίες θρησκευτικής πίστης στη Μάνη* (Δίκτυο Μουσείων Μάνης 2, ΥΠΠΟ-5<sup>η</sup> Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Αθήνα, 2005), εικ. 34, όπου ο ναός σημειώνεται ως ναός της Αγίας Παρασκευής (σήμερα των Αγίων Θεοδώρων).

<sup>129</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κύθηρα*, σ. 226, εικ. 5.

<sup>130</sup> Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες Επαρχία Κισάμου», σ. 193, εικ. 30, Μαδεράκης, «Άγιοι Απόστολοι», σ. 41, εικ. 1, Πασαρέλι, *Βυζαντινή Κρήτη*, εικ. 127 (έγχρωμη φωτογραφία).



Μαλάθυρο (β' τέταρτο 15ου αι.)<sup>131</sup>, ενώ αυτή με τον Χριστό να ευλογεί μόνο με το δεξί στον Άγιο Βλάσιο στη Μονή Μεγίστης Λαύρας στο Άγιο Όρος (α' μισό 15ου αι.)<sup>132</sup>, στους Αγίους Τρεις στην Καστοριά (1401)<sup>133</sup> και στην Παναγία στα Καπετανιανά Μονοφατίου της Κρήτης (1401/2)<sup>134</sup>. Την ίδια εποχή η δεύτερη παραλλαγή παρουσιάζει μεγάλη διάδοση στην περιοχή της σημερινής Βουλγαρίας, όπως δείχνουν οι ναοί του Σωτήρα κοντά στο Βίβνι (14ος/15ος αι.), της Παναγίας Ελεούσας στη Μεγάλη Πρέσπα (1409/10), του Προφήτη Ηλία στο Dolgaec (1454/5) και της Παναγίας στο Velestono (μέσα 15ου αι.)<sup>135</sup>.

Τις δύο παραλλαγές συνοδεύουν, εκτός από τη συμπληρωματική επιγραφή «*Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ*», που από τον 8ο / 9ο αιώνα αναγράφεται πάντοτε δίπλα στις απεικονίσεις της Παναγίας<sup>136</sup>, οι επωνυμίες «*Πλατυτέρα*»<sup>137</sup>, «*η Πάντων Χαρά*»<sup>138</sup>, «*η*

<sup>131</sup> Μαδεράκης, «Άγιοι Απόστολοι», σ. 41.

<sup>132</sup> Τσιγαρίδας, «Άγιος Βλάσιος», εικ. 2.

<sup>133</sup> Π. Λαζαρίδης, «Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεότερα Μνημεία Κεντρικής και Δυτικής Μακεδονίας», *ΑΔ* 30 (1975), Β' 2 Χρον., σ. 269, πίν. 178α, Ε. Δρακοπούλου, *Η Πόλη της Καστοριάς τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Εποχή (12ος-16ος αι.), Ιστορία - Τέχνη - Επιγραφές* (Τετράδια Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης αρ. 5, Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα, 1997), εικ. 91.

<sup>134</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. 186β, Ν. Ψιλάκης, *Μοναστήρια και Ερημητήρια της Κρήτης* (Ηράκλειο Κρήτης, 1992), Α', εικ. 127. Στα παραδείγματα της Κρήτης μπορεί να προστεθεί και η απεικόνιση της *Πλατυτέρας* με τον Χριστό σε παναγιάριο του Νικολάου Ρίτζου (·) στη Μονή Πάτμου, του τέλους του 15ου αιώνα, με πρότυπα σε παραστάσεις κογχών ναών: Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 64-66, πίν. 88.

<sup>135</sup> Subotić, *L' école d' Ohrid*, σχ. 2, 15, 32 και 41, αντίστοιχα. Για την Παναγία Ελεούσα βλ. και Στ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας* (Θεσσαλονίκη, 1960), σ. 113.

<sup>136</sup> Η επιγραφή «*Μήτηρ Θεού*» ακολουθεί την Παναγία από τα τέλη του 8ου και το α' μισό του 9ου αιώνα, σε σταυρούς. Βλ. σχετικά Α. D. Kartsonis, *Anastasis: The Making of an Image* (Princeton, 1986), σ. 105-09, I. Kalavrezou, «Images of the Mother: When the Virgin Mary became *Meter Theou*», *DOP* 44 (1990), σ. 165-72, κυρίως σ. 168-170.

<sup>137</sup> Στους Αγίους Αποστόλους Νερομάνας, στο καθολικό της Μονής Προδρόμου Στεμνίτσας και στην Αγία Παρασκευή στον Άγιο Ανδρέα Επιδάουρο Λιμηράς [β' τέταρτο 15ου αι., Ν. Β. Δρανδάκης, Σ. Καλοπίση, Μ. Παναγιωτίδη, «Έρευνα στην Επιδάουρο Λιμηρά», *ΠΔΕ* 1983, σ. 214, S. Kalopissi-Verti, «Ein Monument im Despotat von Morea: Die Kirche der Hagia Paraskeue bei der Siedlung Hagios Andreas», *Studies in the Mediterranean World. Past and Present XI* (Mediterranean Studies Research Group at Hitotsubashi University, Τόκιο, 1988), σ. 180].

<sup>138</sup> Στον Άγιο Γεώργιο στο Μοναστηράκι Αμαρίου.



Μεγάλη Παναγία»<sup>139</sup>, «ἡ Επίσκεψις»<sup>140</sup> ἢ και τοπωνύμια, ὅπως «ἡ Παναγία ἡ Λαμπρινή»<sup>141</sup>.

Ἡ εὐρεία χρῆσι στην παλαιολόγια περίοδο, ἀλλά και μετὰ ἀπὸ την Ἄλωση, του τύπου που εξετάζουμε, παράλληλα με τον κοντινὸ εικονογραφικὰ τύπο της ἡμισώμης δεόμενης Θεοτόκου με τον Χριστὸ μέσα σε μετᾶλλιο, που στη βιβλιογραφία συχνὰ ἀναφέρεται με τον χαρακτηρισμὸ «Παναγία Βλαχερνήτισσα»<sup>142</sup>, συνδέεται με τον περιορισμὸ των διαστάσεων των ναῶν την εποχὴ αὐτὴ και κατ' ἐπέκταση και του διαθέσιμου χώρου της κόγχης του Ἱεροῦ, ο οποίος πλέον δεν ἐπαρκοῦσε για την ἀπεικόνιση των ολόσωμων μορφῶν ἄλλων εικονογραφικῶν τύπων, ὅπως της ἐνθρονῆς Θεοτόκου με τον Χριστὸ ἢ της ὄρθιας δεόμενης Θεοτόκου ἀνάμεσα στους δύο ἀρχαγγέλους, που ἐπυλέγονταν στους κατὰ κανὸνα μεγάλων διαστάσεων ναοῦς της μεσοβυζαντινῆς περιόδου<sup>143</sup>.

Οι ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ και Γαβριὴλ στο πλάι της Παναγίας και του Χριστοῦ συνεχίζουν τη μακρὰ παράδοση των ολόσωμων ἀρχαγγέλων που συνοδεύουν τις δύο μορφές ἤδη ἀπὸ την παλαιοχριστιανικὴ εποχὴ στο πρόγραμμα της κόγχης του

<sup>139</sup> Στην Ἁγία Παρασκευὴ Μονοδεντρίου, 1414: Βακοτόπουλος, *ΑΔ* 21 (1966), Β' 2 Χρον., σ. 305, Ἀχειμάστοι-Ποταμιάνου, «Μονὴ Βίκου», σ. 29-30, ἡ ἴδια, «Μονὴ Ἁγίας Παρασκευῆς», σ. 232.

<sup>140</sup> Στον Ἅγιο Κωνσταντῖνο Βουρβουριάς.

<sup>141</sup> Στο ναὸ της Παναγίας στη Λαμπρινὴ Κρήτης.

<sup>142</sup> Βλ. σχετικὰ Ν. Ρ. Kondakov, *Iconografia Bogomateri* (Ἁγία Πετροῦπολη, 1915), II, σ. 54-23, εικ. 31-48, Grabar, *Iconoclasme byzantin*, σ. 253-55, ο ἴδιος, «Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge», *Cah.Arch.* 8 (1956), σ. 259-61 [ανατ. στο Α. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquite et du Moyen Age*, I (Παρίσι, 1968), σ. 558-60, ο ἴδιος, «Remarques sur l' iconographie byzantine de la Vierge», *Cah.Arch.* 26 (1977), σ. 169-71 [ανατ. στο Α. Grabar, *L'art paléochretienne et l'art byzantin*, Variorum Reprints (Λονδῖνο, 1979), IX], Chr. Ihm, *Die Programme der christlichen Apismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jhdts* (Wiesbaden, 1960), σ. 62-65, G. A. Wellen - H. Hallensleben, *LCI* 3, στ. 166, Καλοκέρης, *Ἡ Θεοτόκος εἰς την Εικονογραφίαν*, σ. 74-76, M. Tatic-Djuric, «La Porte du Verbe, Type et signification de la Vierge des Blachernes», *ZLU* 8 (1972), σ. 63-88 (περίληψη στα γαλλικά), ἡ ἴδια, «L' icone de la Vierge du signe», *ZLU* 13 (1977), σ. 3-26 (περίληψη στα γαλλικά), A. Weyl Carr-L. J. Morrocco, *A Byzantine Masterpiece Recovered. The Thirteenth-century Murals of Lysi, Cyprus* (University of Texas Press, Austin, 1991), σ. 43-46, N. Patterson-Ševčenko, «Virgin Blachemitissa», *ODB* 3, στ. 2170-71, R. Ousterhout, «The Virgin of the Chora. An Image and its Contexts» στο R. Ousterhout - L. Brubaker (εκδ.), *The Sacred Image. East and West* (Illinois Byzantine Studies IV, Urband και Chicago, 1995), κυρίως σ. 94-109, Μαντάς, *Πρόγραμμα Ἱεροῦ Βήματος*, σ. 79 κ.ε., ὅπου δεν υιοθετεῖται ο χαρακτηρισμὸς «Βλαχερνήτισσα».

<sup>143</sup> Βλ. πρόσφατα Μαντάς, *Πρόγραμμα Ἱεροῦ Βήματος*, σ. 82.



Ιερού<sup>144</sup> και σχετίζονται άμεσα με τον Εμμανουήλ, που εικονίζεται σ' αυτή αποτελώντας, σύμφωνα με τον Θεόδωρο Στουδίτη, την ουράνια συνοδεία του<sup>145</sup>. Δεν λείπουν, ωστόσο, και οι περιπτώσεις απουσίας τους από το τεταρτοσφαίριο, όταν οι περιορισμένες διαστάσεις της κόγχης το επιβάλλουν<sup>146</sup>. Στα παραδείγματα της περιόδου που εξετάζουμε, οι δύο ημίσωμοι αρχάγγελοι εικονίζονται συχνά στις παραστάσεις «Πλατυτέρας» εγγεγραμμένοι σε μετάλλιο ή χωρίς αυτό, όπως στο ναό μας, φορώντας παρόμοια ενδυμασία, δηλαδή χιτώνα και ιμάτιο που καλύπτει τον κορμό και τα χέρια<sup>147</sup>: σε μετάλλιο απαντούν στις κρητικές παραστάσεις στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι (π. 1400) και στην Παναγία στα Καπετανιανά<sup>148</sup>, ενώ χωρίς το μετάλλιο στην Παναγίτσα Καλλιθέας στην Αιτωλία<sup>149</sup> και στους ναούς της Βουλγαρίας<sup>150</sup>. Αντίθετα, οι άγγελοι απουσιάζουν στην παράσταση στη Μεταμόρφωση Ρεπετίστας Ιωαννίνων<sup>151</sup>, στον Άγιο Βλάσιο της Μεγίστης Λαύρας<sup>152</sup> και στη Μεταμόρφωση Μητάτων στα Κύθηρα<sup>153</sup>.

<sup>144</sup> Το σχήμα αυτό αποτελεί μεταφορά στη βυζαντινή τέχνη σκηνης από το ρωμαϊκό αυτοκρατορικό τυπικό, σύμφωνα με το οποίο στρατιώτες-φρουροί ή μέλη της αυλής παραστέκουν το μονάρχη. Ήδη από την εποχή του Μεγάλου Κωνσταντίνου στην τέχνη οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ κλαισιώνουν την Παναγία και τον Χριστό: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Στρασβούργο, 1936), σ. 204, 226 (ανατ. στη σειρά *Variorum Reprints*, Λονδίνο, 1971). Στις πρώτες απεικονίσεις του σχήματος συγκαταλέγεται η παράσταση στην κόγχη της Παναγίας Κανακαριάς στη Λιθράγκωμη της Κύπρου, που χρονολογείται στον 6ο αιώνα: A.H.S. Megaw και E.J.W. Hawkins, «The Church of Panaghia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus, its Mosaics and Frescoes», *DOP* 14 (1977), σ. 85-86, Styliανου, *Painted churches of Cyprus*, σ. 43, εικ. 13, 14.

Για την εικονογραφία των δύο αρχαγγέλων βλ. D. I. Pallas, «Himmelmächte, Erzengel und Engel», *RbK* III, κυρίως στ. 44-48, A. Kazhdan-N. Patterson-Ševčenko, «Archangel», *ODB* I, στ. 155, Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 83-88, Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο* (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας αρ. 213, Αθήναι, 2001), σ. 113 κ.ε. με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

<sup>145</sup> PG 99, στ. 741D. Βλ. σχετικά Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 84.

<sup>146</sup> Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 85.

<sup>147</sup> Δεν γνωρίζουμε εάν είχαν ζωγραφισθεί οι δύο αρχάγγελοι στους Αγίους Τρεις Καστοριάς (βλ. παραπάνω σ. 67 σημ. 133) και στους Αγίους Αποστόλους στο Σειρικάρι (βλ. σ. 66 σημ. 130), καθώς για την πρώτη παράσταση δεν διαθέτουμε λεπτομερή περιγραφή, ενώ στη δεύτερη σώζεται μόνο ο Χριστός.

<sup>148</sup> Βλ. σ. 66 σημ. 127, σ. 67 σημ. 134 αντίστοιχα.

<sup>149</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>150</sup> Βλ. σ. 67 και σημ. 135.

<sup>151</sup> Τσιγαρίδας, «Άγιος Βλάσιος», εικ. 2.





Συνοψίζοντας τα παραπάνω, ο Διγενής στην παράσταση της «Πλατυτέρας των ουρανών» ακολουθεί διαδεδομένο για την εποχή του σχήμα με την Παναγία, τον Χριστό και τους δύο αγγέλους ημίσωμους, τις δύο πρώτες μορφές μετωπικές, με τα χέρια στο πλάι – η Παναγία δέεται και ο Χριστός ειλογεί – και τους αγγέλους σεβίζοντες. Το σχήμα αυτό εικονογραφικά αντλεί από την παλαιολόγια παράδοση και, σύμφωνα με τα δημοσιευμένα μνημεία, σινηθίζεται σε ναούς με κόγχες Ιερού μικρών διαστάσεων, όπως και του καθολικού μας. Αντίθετα, λιγότερο σινηθισμένη, όπως δείχνουν τα σχετικά γνωστά παραδείγματα, είναι η επιγραφή «*Η Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν*», καθώς στις ίδιου θέματος παραστάσεις απαντούν περισσότεροι του ενός χαρακτηρισμοί της Θεοτόκου.

### ΟΙ ΣΥΛΛΕΙΤΟΥΡΓΟΥΝΤΕΣ ΙΕΡΑΡΧΕΣ (εικ. 3α, 4α-β, 5α-β)

Στο ημικύκλιο της κόγχης του Ιερού, κάτω από την παράσταση της «Πλατυτέρας των ουρανών» και επάνω σε δίχρωμο κάμπο, λαδοπράσινο στο κατώτερο μέρος και βαθυγάλαζο στο ανώτερο, παριστάνονται έως τα γόνατα τέσσερις ιεράρχες. Τα ονόματά τους συντομογραφούνται με κεφαλαία και μικρά λευκά γράμματα δίπλα στις κεφαλές τους: αριστερά εικονίζεται ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος και ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και δεξιά ο άγιος Βασίλειος και ο άγιος Αθανάσιος ο Αλεξανδρείας. Τοποθετημένοι ανά δύο στο πλάι της σύγχρονης ένθετης, ξύλινης Αγίας Τράπεζας, οι ιεράρχες είναι γυρισμένοι κατά τα τρία τέταρτα προς το Ιερό και κρατούν ανοιχτά ειλητάρια με λειτουργικές ειχές. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους έχουν αποδοθεί σύμφωνα με τα καθιερωμένα.

Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος<sup>154</sup> (εικ. 3α), πρώτος από αριστερά, παριστάνεται φαλακρός, με πυκνά μαλλιά με πινελιές γκρίζου, καστανού και ώχρας στο πίσω μέρος της κεφαλής και μια μικρή τούφα στο μέτωπο. Η γενειάδα του, στα

<sup>152</sup> Βλ. σ. 67 σημ. 132.

<sup>153</sup> Βλ. σ. 66 σημ. 129.

<sup>154</sup> Εορτάζεται στις 25 Ιανουαρίου. Για την εικονογραφία του βλ. *Ερμηνεία*, σ. 154, 267, 291, Χατζηδάκης, «Εκ των Ελπίου», σ. 412, U. Knochen, «Gregor von Nazianz, der Theologe Hierarch», *LCI* 6, στ. 444-50, Δρανδάκης, *Εικονογραφία Τριών Ιεραρχών*, σ. 11-12, Walter, «Three Hierarchs», σ. 235-43, A. Kazhdan, B. Baldwin, N. Patterson-Ševčenko, «Gregory of Nyssa», *ODB* 2, στ. 882, Altirip, *Prothesis*, σ. 145-47, Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 153-54.



Ύδια χρώματα με τα μαλλιά, είναι επίσης πυκνή, μακριά, τετράγωνη και διχαλωτή. Τα καστανά φρύδια καμπυλώνονται ελαφρά επάνω από την εξωτερική κόγχη των ματιών, η μύτη είναι λεπτή και πεπλατυσμένη κοντά στο κάτω άκρο, ενώ από το στόμα ξεχωρίζει μόνο το κάτω χείλος, ζωγραφισμένο με κόκκινο. Την κεφαλή του, όπως και των υπολοίπων ιεραρχών, περιβάλλει φωτοστέφανος στο χρώμα της ώχρας, γραμμένος στην περιφέρεια με κεραμιδί και λευκό. Με το δεξί χέρι ευλογεί έχοντας τα τρία δάκτυλα κλειστά και την παλάμη προς τα έξω, ενώ με το αριστερό συγκρατεί ανοιχτό ειλητάριο από το κάτω μέρος του με την επιγραφή «*Ἐξερétως / τῆς πα- / ναγίας ἁ- / χράντου / ὑπερε- / υλογημένης*»<sup>155</sup>, γραμμένη με κεφαλαία μαύρα γράμματα σε μαύρο πλαίσιο, που μιμείται ανοιχτό κώδικα. Τον συνοδεύει η επιγραφή «*Ὁ Ἄγιος Γρηγόριος ὁ θεολόγος*».

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος<sup>156</sup> (εικ. 3α, 4α) αποδίδεται σύμφωνα με τον πο διαδεδομένο τύπο, τον «ασκητικό»<sup>157</sup>, με κοντά καστανά μαλλιά, με πινελιές γκρίζου χρώματος και ώχρας στους κροτάφους και στο ευρύ μέτωπο και κοντό αραιό καστανό γένι γύρω από το σχεδόν τριγωνικό πηγούνι. Τα καστανά φρύδια σχηματίζουν καμπύλη στο μέσο τους. Πυκνές λευκές πινελιές χαρακώνουν το μέτωπο και τις παρειές τονίζοντας ιδιαίτερα τα ζυγωματικά, ενώ μια τριγωνική σκιά τονίζει το βλέμμα. Στα χέρια κρατά ανοιχτό ενεπίγραφο ειλητάριο με τη φράση «*Οὐδέεις ἁ- / ξιος τῶν / συνδε- / δεμένων / ταῖς σαφ- / κικαῖς* (ἐπιθυμίαις καὶ ἡδοναῖς)»<sup>158</sup>, γραμμένη και αυτή με κεφαλαία μαύρα γράμματα. Τον συνοδεύει η επιγραφή «*Ὁ Ἄγιος Ἰω(άν)ν(ης) ὁ χρυσόστομος*».

<sup>155</sup> Πρόκειται για την εκφώνηση του ιερέα στο τέλος του αγιασμού των Τιμίων Δώρων. Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι*, σ. 116 «5».

<sup>156</sup> Η μνήμη του εορτάζεται στις 13 Νοεμβρίου. Για την εικονογραφία του βλ. *Ερμηνεία*, σ. 154, 291, Χατζηδάκης, «Ἐκ των Ελπίου», σ. 413, A. Musseler, «Johannes Chrysostomus (der Goldmundige) von Konstantinopel», *LCI* 7, στ. 93-101, Demus, «Palaeologan Mosaic Icons», σ. 110-19, Δρανδάκης, *Εικονογραφία Τριῶν Ἱεραρχῶν*, σ. 12-13, Walter, «Three Hierarchs», σ. 250-59, B. Baldwin, A. Kazhdan, R. S. Nelson, «John Chrysostom», *ODB* 2, στ. 1057-58, Altripp, *Prothesis*, σ. 152-53.

<sup>157</sup> Ο «ασκητικός» τύπος (βλ. σχετικά την αναγνώριση των τύπων του αγίου από τον Demus, «Two Palaeologan Mosaic Icons», σ. 110-19) πλησιάζει περισσότερο τη σχετική με την εικονογράφηση του αγίου φιλολογική πηγή του Ελπίου και την *Ερμηνεία* (βλ. παραπάνω σημ. 156).

<sup>158</sup> Πρόκειται για ευχή του Χριστουβικού Ὑμνου. Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι*, σ. 71 «6».



Ο άγιος Βασίλειος<sup>159</sup> (εικ. 3α, 4β) έχει καστανά μαλλιά με μερικές γκρίζες τούφες και μακριά καστανή μυτερή γενειάδα με λίγες λεπτές κάθετες γκρίζες πινελιές. Δύο λευκές, σχεδόν οριζόντιες, ρυτίδες χαράζουν το μέτωπο. Τα καστανά φρύδια καμπυλώνονται επάνω από την εξωτερική κόγχη των ματιών. Μια τριγωνική σκιά κάτω από τα μάτια τονίζει το βλέμμα, όπως και στον Χρισόστομο· εδώ, όμως, τα μάτια είναι πιο στενά συγκριτικά με του τελευταίου. Η μύτη είναι ελαφρά γαμψή. Στο ελλητάριο, που κρατά και με τα δύο χέρια και σε πλαίσιο ανάλογο εκείνου στο ελλητάριο του Θεολόγου, είναι γραμμένη με κεφαλαία μαύρα γράμματα η επιγραφή «[Ο] Θ(ε)ός ό / Θ(ε)ός ήμ(ω)ν / ό τόν ού- / ράνιον άρ- / τον την / τροφή (του παντός κόσμου, τόν κύριον ήμ(ω)ν και Θεόν. Ιησούν Χριστόν, έξαποστεύλας)»<sup>160</sup>, από την οποία έχει καταστραφεί το γράμμα «Ο», που ξεκινά το κείμενο. Τον συνοδεύει η επιγραφή «Ο Άγιος Βασίλειος ό ού(ρα)νοφάντ(ωρ)», χαρακτηρισμός που του αποδίδεται τόσο στο Μεγαλινάριο, στα Δίπτυχα: «Τόν ούρανοφάντορα του Χριστού, μύστην του Δεσπότου... », όσο και στο Μηνολόγιο του Ιανουαρίου<sup>161</sup>.

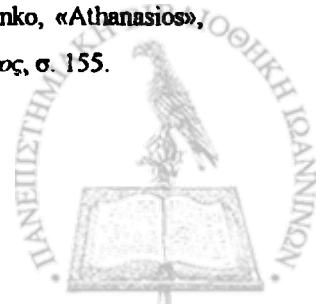
Ο άγιος Αθανάσιος<sup>162</sup> (εικ. 3α, 5α-β), που συμπληρώνει την ομάδα των ιεραρχών της κόγχης στο δεξί άκρο, ζωγραφίζεται με λευκά μαλλιά και γένια, ενώ καστανές πινελιές τονίζουν τις μοιρίδες και ξεχωρίζουν τα δύο μέρη της μακριάς διχαλωτής γενειάδας. Καστανές και λευκές πινελιές χαρακώνουν το μέτωπο, την

<sup>159</sup> Η μνήμη του αγίου εορτάζεται στις 30 Ιανουαρίου. Για την εικονογραφία του βλ. *Ερμηνεία*, σ. 154, 291, Χατζηδάκης, «Εκ των Ελπίου», σ. 412, H. Buchthal, «Some Notes on Byzantine Hagiographical Portraiture», *Gazette des Beaux-Arts* 62 (1963), σ. 83 κ.ε., J. Myslivec, «Basilius der Grosse», *LCI* 5, σσ. 337-41 και 6, σσ. 517-18, Δρανδάκης, *Εικονογραφία Τριών Ιεραρχών*, σ. 8-11, Walter, «Three Hierarchs», σ. 243-50, B. Baldwin, A. Kazdhan, N. Patterson-Ševčenko, «Basil the Great», *ODB* 1, σσ. 269-70, Altripp, *Prothesis*, σ. 129-31, Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 152-53.

<sup>160</sup> Πρόκειται για την αρχή της ευχής της Πρόθεσης. Τρεμπέλας, *Αι τρεις λειτουργίαι*, σ. 17 «3».

<sup>161</sup> Μηνολόγιο του Ιανουαρίου, σ. 7. Για το συγκεκριμένο χαρακτηρισμό του αγίου βλ. και Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 333 σημ. 53. Οι Ορλάνδος, *ABME Θ'* (1961), σ. 91 και Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 213, διάβασαν στην επιγραφή «ό πανσοφώτατος».

<sup>162</sup> Η μνήμη του τιμάται στις 18 Ιανουαρίου και στις 2 Μαΐου. Για την εικονογραφία του βλ. *Ερμηνεία*, σ. 154, 291, Χατζηδάκης, «Εκ των Ελπίου», σ. 413, J. Myslivec, «Athanasius der Grosse von Alexandrien», *LCI* 5, σσ. 268-72, B. Baldwin, A. Kazdhan, N. Patterson-Ševčenko, «Athanasios», *ODB* 1, σσ. 217-18, Altripp, *Prothesis*, σ. 127-29, Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 155.



επιφάνεια επάνω από τα φρύδια και τις παρειές και μια μεγάλη τριγωνική σκιά τονίζει το αριστερό μάτι. Τα φρύδια είναι λευκά στο εσωτερικό άκρο και καστανά στο εξωτερικό. Στο ξεδιπλωμένο ειλητάριο, που κρατά και με τα δύο χέρια, είναι γραμμένη με κεφαλαία μαύρα γράμματα η επιγραφή «Ο εύλο- / γών του(ς) / εύλογο- / ύντας (σ)ε / Κ(ύρι)ε · και άγι- / άζων τους (έπί σοι πεποιθότας)»<sup>163</sup>. Τον συνοδεύει η επιγραφή «Ο Άγιος Αθανάσιος άλεξαν(δρείας)».

Στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια ο περιορισμένος χώρος στην κόγχη επέτρεψε την παράσταση δύο μόνο ιεραρχών στο ημικύκλιο, του Χρυσοστόμου αριστερά και του Μεγάλου Βασιλείου δεξιά<sup>164</sup>, ενώ στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη παριστάνονται και οι τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες, ολόσωμοι αυτή τη φορά, μπροστά από δίζωνο κάμπο<sup>165</sup>. Και στα δύο μνημεία οι ιεράρχες εικονίζονται σε παρόμοιες στάσεις με της Μονής Μυρτιάς, ντυμένοι με παρόμοια ενδυμασία, με εξαίρεση μόνο τα φελόνια του Χρυσοστόμου στους Αγίους Πατέρες και του ίδιου αγίου και του αγίου Αθανασίου στην Κοίμηση της Θεοτόκου, στα οποία οι σταυροί σχηματίζουν αβακυτό κόσμημα<sup>166</sup>. Διαφορά, τέλος, σημειώνεται και στις επιγραφές των ειληταρίων του Χρυσοστόμου και του Μεγάλου Βασιλείου, καθώς το κείμενο του πρώτου στους Αγίους Πατέρες και στην Κοίμηση αντιστοιχεί στο ειλητάριο του δεύτερου στο καθολικό μας και αντίστροφα.

Είναι γνωστό ότι οι ιεράρχες περιλαμβάνονται για πρώτη φορά στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού μετά από την Εικονομαχία, ενώ από το 10ο αιώνα καθιερώνονται ως αναπόσπαστο τμήμα του, πάντοτε μετωπικοί<sup>167</sup>. Η παρουσία

<sup>163</sup> Πρόκειται για τη λεγόμενη *ευχή του οπισθάμβωνος*, που εκφωνεί ο ιερέας μετά τη Μετάληψη. Τρεμπέλας, *Αι τρεις λειτουργίαι*, σ. 154 «8».

<sup>164</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 557-58, πιν. 145.

<sup>165</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>166</sup> Για το ωμοφόριο του Χρυσοστόμου στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 558, σημ. 39.

<sup>167</sup> Γενικά για τη στάση των ιεραρχών και τη θέση τους στο ναό βλ. I. D. Stefanescu, *L' illustration des liturgies dans l' art de Byzance et de l' Orient* (Βρυξέλλες, 1935), σ. 451-55, Χατζηδάκης, «Ωρωπός», σ. 91-99, Chr. Walter, «La place des évêques dans le décor des absides byzantines», *Revue de l' Art*, Automne 1974, σ. 81-89, Babié-Walter, «Liturgical rolls», σ. 273-78, Walter, *Art and Ritual*, σ. 203-4, Κωνσταντινίδη, «Παναγία Κοιμώσθερα», σ. 307-13, η ίδια, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*,



τους στο Ιερό και μάλιστα στην κόγχη, όπου βρίσκεται η Αγία Τράπεζα, τους συνδέει με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, που τελείται στον ίδιο χώρο και συγχρόνως, όπως σημειώνει η Κωνσταντινίδη, ανοίγει το δρόμο για την παράστασή τους «στο κύριο έργο τους, που είναι η τέλεση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας και της Λειτουργίας εν γένει»<sup>168</sup>. Οι ιεράρχες θα αποδοθούν επί το έργον λίγο αργότερα, ως συλλειτουργούντες, δηλαδή γυρισμένοι κατά τα τρία τέταρτα προς το κέντρο της κόγχης, κρατώντας συνήθως ανοιχτά ειλητάρια. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες θα αντικαταστήσουν τους μέχρι πριν μετωπικούς ιεράρχες στην κόγχη και θα καθιερωθούν στους βυζαντινούς ναούς από το β' μισό του 12ου αιώνα και εξής<sup>169</sup> έχοντας προηγουμένως περάσει από διάφορα μεταβατικά στάδια<sup>170</sup>. Επομένως, η θέση και η στάση των ιεραρχών εδώ συνεχίζει τη μακρόχρονη βυζαντινή παράδοση.

---

σ. 320 κ.ε. με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία, V. J. Djurić, «Les docteurs de l'Église», *Ευφρόσυνον*, 1, σ. 129-35, Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 135 κ.ε.

Εξαίρεση στον κανόνα της παρουσίας των ιεραρχών στο Ιερό από το 10ο αιώνα αποτελεί η απεικόνισή τους στο τύμπανο της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης [10ος αι., C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of Saint-Sophia at Istanbul* (DOS VIII, Λυδίασινγκτον, 1962), πίν. 1] και στις κόγχες στις ψηλότερες επιφάνειες του Ιερού και του κυρίως ναού στον Όσιο Λουκά Βοιωτίας [11ος αι., Diez - Demus, *Byzantine Mosaics*, εικ. 14-17, 26-31, Ν. Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, στο Μ. Χατζηδάκης (γεν. επ.), *Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα* (Εκδ. Οίκος «Μέλισσα», Αθήνα, 1996), σχ. αρ. 10-11, 90-93, εικ. 43-44], που πιθανότατα ακολουθεί προεικονομαχικά πρότυπα: Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 320.

<sup>168</sup> Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 321.

<sup>169</sup> Στις αρχαιότερες παραστάσεις συγκαταλέγονται εκείνες στην Αγία Τριάδα της Μονής Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου κοντά στον Κουτσοβέντη Κύπρου (1110-1118, Stylianos, *Painted churches of Cyprus*, εικ. 275, 276) και στη Βοϊανα της Βουλγαρίας [12ος αι., A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* (Παρίσι, 1928), σ. 88-89, Χατζηδάκης, «Ωρωπός», σ. 96]. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα του 12ου αιώνα βλ. Χατζηδάκης, «Ωρωπός», σ. 97 και Κωνσταντινίδη, «Παναγία Κοσμοσώτειρα», σ. 307-8.

<sup>170</sup> Για τα στάδια αυτά βλ. Χατζηδάκης, «Ωρωπός», σ. 91-99 (για τα πριν από το 12ο αιώνα στάδια εξέλιξης της εικονογραφίας των ιεραρχών βλ. ιδιαίτερα σ. 91-96 και για τον αποκρυσταλλωμένο το 12ο αιώνα τύπο βλ. ιδιαίτερα σ. 96-99).

Η αλλαγή, που επήλθε στη στάση των ιεραρχών, δεν σήμανε και την ταυτόχρονη εξαφάνιση του αρχικού, μετωπικού, τύπου, καθώς σε απομονωμένες περιοχές της αυτοκρατορίας, όπως στη Μάνη, στην Κρήτη ή σε ναούς της υπό Σελτζουκική κατοχή Καπαδοκίας, οι ιεράρχες θα συνεχίσουν να εικονίζονται μετωπικοί έως τα τέλη του 13ου ή ακόμη και έως το 15ο αιώνα: βλ. κυρίως Ν. Β. Δρανδάκης-Σ. Καλοπίση-Μ. Παναγιωτίδη, «Έρευνα στη Μάνη», *ΠΑΕ* 1979, σ. 157 σημ. 2, σ. 174, Μ. Παναγιωτίδη, «Παρατηρήσεις στην εικονογραφία των αφίδων σε εκκλησίες της Μάνης: Δεόμενοι



Στα καθιερωμένα ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή ανταποκρίνονται επίσης ο αριθμός και η επιλογή των ιεραρχών: συνηθέστερα στην κόγχη του Ιερού εικονίζονται τέσσερις ιεράρχες, οι οποίοι χωρίζονται σε δύο ζεύγη και τοποθετούνται στο ημικύκλιο πλαισιώνοντας την Αγία Τράπεζα<sup>171</sup>. Ο Μέγας Βασίλειος και ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος επιλέγονται σταθερά λόγω της ιδιότητάς τους ως συγγραφείς των δύο σημαντικότερων Λειτουργιών της Εκκλησίας<sup>172</sup>. ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος προστίθεται στον ίδιο χώρο μετά από την καθιέρωση του συνεορτασμού του με τους δύο πατριάρχες, το 1028<sup>173</sup>. Τη συγκεκριμένη τριάδα συναντάμε την εποχή αυτή, μεταξύ άλλων, στην Αγία Σοφία Αχρίδας, στην Παναγία Ασίνου και στους Αγίους Αποστόλους στο Περαχωριό Κύπρου, όπως και στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς<sup>174</sup>. Στους ναούς με μικρών διαστάσεων κόγχες Ιερού την ομάδα των ιεραρχών συμπληρώνει συνήθως είτε ο άγιος Νικόλαος<sup>175</sup> είτε ο άγιος

---

άγιοι-Δέση-Ενθρονη Παναγία με δωρητές-Ιεράρχες», *Α' Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Νεώτερα Ευρήματα-Νεώτερες Έρευνες, Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 28, 29 και 30 Απριλίου 1981* (Αθήνα, 1981), σ. 67, S. Kalopissi-Verti, «Osservazioni iconografiche sulla pittura monumentale della Grecia durante il XIII secolo», *XXVI Corso di Cultura sull' arte Ravennate e Bizantina* (Ραβέννα, 1984), σ. 205, Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 322-23.

<sup>171</sup> Για τον αριθμό των ιεραρχών στο ημικύκλιο της κόγχης και έξω από αυτό, στον ανατολικό τοίχο, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 324.

<sup>172</sup> Για τους αγίους που επιλέγονται και τη σειρά προτίμησής τους βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 327 κ.ε., όπου συγκεντρώνεται και η προηγούμενη σχετική βιβλιογραφία (για τον Μέγα Βασίλειο και τον Χρυσόστομο βλ. σ. 332 και 344, για τον άγιο Γρηγόριο το Θεολόγο σ. 332, 346 και για τον άγιο Αθανάσιο Αλεξανδρείας σ. 332, 347). Το θέμα των συλλειτουργούντων ιεραρχών πραγματεύεται και ο Γ. Β. Αντουράκης στο πρόσφατο έργο του *Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης* (Αθήνα, 2002), Γ': *Τεύχος Τρίτο, Ιεράρχες αφίδος και άλλοι άγιοι. Συμβολή στην Ορθόδοξη Εικονογραφία*, σ. 175 κ.ε.

<sup>173</sup> Για την καθιέρωση του συνεορτασμού τους, για την οποία σημαντικό ρόλο έπαιξε ο λόγιος Μητροπολίτης Ευχαΐτων Ιωάννης Μαυρόπουλος, βλ. Α. Κ. Καρπόζηλος, *Συμβολή στη μελέτη του βίου και του έργου του Ιωάννου Μαυρόποδος*, Ιωάννινα, 1982. Βλ. και Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 65.

<sup>174</sup> Αγία Σοφία Αχρίδας: Hamann-Mac Lean και Hallensleben, *Monumentalmalerei*, εικ. 4, Παναγία Ασίνου: Sacoroulo, *Asinou*, εικ. XXΙc, Περαχωριό: Megaw-Hawkins, «Perachorio», εικ. 2, Άγιοι Αναργύροι Καστοριάς: Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 9α.

<sup>175</sup> Όπως στο Νέρεζι (1164, Millet-Frolow, *Peinture*, I, πίν. 15) και στο Manastir [1271, D. Κοδό και P. Miljković-Peprek, *Manastir* (Σκόπια, 1958), εικ. XVIII] των Σκοπίων, στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (β' στρώμα, 1170-1180, Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 9α. Πελεκανίδης-



Αθανάσιος Αλεξανδρείας<sup>176</sup>. Στο ναό μας, όμως, η εξέχουσα θέση, που δόθηκε στον άγιο Νικόλαο δίπλα στον Χριστό στη Δέηση του βόρειου τοίχου (εικ. 8α-β)<sup>177</sup>, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην επιλογή του αγίου Αθανασίου ως του τέταρτου ιεράρχη της κόγχης.

Η ομάδα των τεσσάρων ιεραρχών (Ιωάννης Χρυσόστομος και Γρηγόριος Θεολόγος αριστερά, Μέγας Βασίλειος και Αθανάσιος Αλεξανδρείας δεξιά), απαντά σε πλήθος υστεροβυζαντινών ναών με μικρές διαστάσεις, όχι απαραίτητα με την ίδια σειρά: στην περιοχή της ευρύτερης Μακεδονίας, στη Μαυριώτισσα (α' μισό 13ου αι.), στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα (γ' τέταρτο 14ου αι.) και στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως (1359) στην Καστοριά<sup>178</sup>, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό στη Θεσσαλονίκη (1310-1320), στον Χριστό Βέροιας, στον Άγιο Νικήτα Ψύζερ (1320) και στην Ρσαδα (μετά το 1366)<sup>179</sup>, στην Ήπειρο, στην Αγία Παρασκευή Μονοδεντρίου

---

Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 7, 8, 18), στο παρεκκλήσι του Γενεθλίου του Προδρόμου στην Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών [1360-1370, Αγγ. Στρατή, «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Γενεθλίου του Προδρόμου στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών», *ΔΧΑΕ* ΙΘ' (1996-1997), εικ. 3], στο νότιο παρεκκλήσιο της Σπηλιάς της Πεντέλης (Ντ. Μουρίκη, «Βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς της Πεντέλης», *ΔΧΑΕ* Ζ' (1974), σ. 89, πίν. 22.1), στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Αλκαίμπο Λακορώνου [1315/6, Κ. Δ. Καλοκύρης, «Ιωάννης Παγωμένος. Ο βυζαντινός ζωγράφος του ΙΔ' αιώνας», *Κρητ. Χρ.* 12 (1958), σ. 353, πίν. ΚΘ', Λ'] και στον Άγιο Γεώργιο στα Χελιανά Ρεθύμνου (1319, Σκαθαράκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 79) στην Κρήτη και στον Άγιο Ανδρέα της ενορίας της Κυριώτισσας στη Βέροια (15ος αι., Παπαζώτος, *Βέροια*, σ. 195). Για επιπλέον παραδείγματα ναών, όπου ο άγιος εικονίζεται στην κόγχη του Ιερού, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 347, Γ. Β. Αντουράκης, «Ο Άγιος Νικόλαος ως Συλλειτουργός Ιεράρχης της Ψφίδας», *ΣΤ' Κρητολογικό Συνέδριο, Β': Βυζαντινοί και Μέσοι Χρόνοι*, σ. 671-706, ο ίδιος, *Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης* (Αθήνα, 2002), Γ': *Τείχος Τρίτο, Ιεράρχες και άλλοι άγιοι. Συμβολή στην Ορθόδοξη Εικονογραφία*, σ. 15 κ.ε., Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 154.

<sup>176</sup> Παραδείγματα ναών με τον άγιο Αθανάσιο συλλειτουργούντα στην κόγχη παρατίθενται στη συνέχεια. Βλ. και Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 347.

<sup>177</sup> Βλ. παρακάτω σ. 111 κ.ε.

<sup>178</sup> Μαυριώτισσα: Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 204α, Άγιος Νικόλαος: Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 251, εικ. 149, 152, Ταξιάρχης: Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 5, 6.

<sup>179</sup> Άγιος Νικόλαος Ορφανός: Ξυγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 67, Τσιτουρίδου, *Διάκοσμος Αγίου Νικολάου Ορφανού*, σ. 67-68, πίν. 3, Μπακιρτζής, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 3, Χριστός Βέροιας: Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. ΙΕ', ΙΣΤ', 5, Άγιος Νικήτας: Millet-Frolow, *Peinture*, III, πίν. 31.1-2, Ρσαδα: Millet-Frolow, *Peinture*, IV, πίν. 57, 112-13.



(1414)<sup>180</sup>, στην Αιτωλοακαρνανία, στον Άγιο Ανδρέα Χαλκιοπούλων (π. 1282/3) και στους Αγίους Αποστόλους Νερομάνας<sup>181</sup>, στην Πελοπόννησο, στον Άγιο Νικόλαο Αγόριανης Αρκαδίας (π. 1300), στην Αγία Παρασκευή στα Σωτηριάνικα Μάνης (β' μισό 13ου-αρχές 14ου αι.), στον Ταξιάρχη ή Άι-Λουκά του χωριού «στου καλού» Μάνης (αρχές 14ου αι.), στον Ταξιάρχη Νεκροταφείου (π. 1400) και στον Άγιο Γεώργιο Μολάων Επιδαύρου Λιμηράς (α' τέταρτο 15ου αι.)<sup>182</sup>, στην Κρήτη, στην Παναγία Κάδρου Σελίνου (τέλη 13ου/αρχές 14ου αι.), στην Αγία Μαρίνα Μουρνέ (π. 1300), στον Άγιο Ιωάννη Σπήλιου Αμαρίου (1347), στην Αγία Πελαγία Βιάννου (1360) και στον Άγιο Στέφανο Δρακώνας Κισάμου (τέλη 14ου αι.)<sup>183</sup>, για να αναφέρουμε ορισμένους μόνο. Η ίδια ομάδα επαναλαμβάνεται συχνά και μετά από την Άλωση, όπως δείχνουν, ενδεικτικά αναφέρουμε, στη Μακεδονία, τα παρεκκλήσια του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου Μαυριώτισσας Καστοριάς (1552)<sup>184</sup> και του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα του Αγίου Όρους (1560)<sup>185</sup>, στη Θεσσαλία, το παλιό καθολικό

<sup>180</sup> Βοκοτόπουλος, *ΑΙ* 21 (1966), Β' 2 Χρον., σ. 305, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Μονή Βίκου», σ. 29-30, η ίδια, «Μονή Αγίας Παρασκευής», σ. 232.

<sup>181</sup> Άγιος Ανδρέας: Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 314, όπου ο διάκοσμος του ναού χρονολογείται στο β' μισό του 14ου αι., εικ. 58, 314-16α, Σ. Κ. Κίσσας, «Όσιος Ανδρέας ο Ερημίτης ο εκ Μονοδεντρίου. Ιστορία, λατρεία, τέχνη», *Δεσποτάτο*, σ. 213, όπου ο διάκοσμος αναχρονολογείται στα τέλη του 13ου αι., Άγιοι Απόστολοι: Κίσσας, «Άγιοι Απόστολοι», σ. 36, όπου οι ιεράρχες έχουν παραταχθεί με την ίδια σειρά, όπως και στο ναό μας.

<sup>182</sup> Άγιος Νικόλαος: Εμμανουήλ, «Άγιος Νικόλαος», σ. 114-15, εικ. 6 και 11, Αγία Παρασκευή: Καββαδία-Σπονδύλη, «Βυζαντινή θέση στη Μάνη», σ. 93, Ταξιάρχης ή Άι-Λουκάς: Ν. Β. Δρανδάκης - Μ. Παναγιωτίδου - Σ. Καλοπίση, «Έρευνα στη Μάνη», *ΠΑΕ* 1979, σ. 160, Ταξιάρχης Νεκροταφείου: Ν. Β. Δρανδάκης, Ν. Γκιολές, Ε. Δωρή, Σ. Καλοπίση, Β. Κέπετζη, Χ. Κωνσταντινίδη, Μ. Κωνσταντουδάκη, Μ. Παναγιωτίδη, «Έρευνα στην Επίδαυρο Λιμηρά», *ΠΑΕ* 1982, σ. 425-26, πίν. 239β-240α, Άγιος Γεώργιος Μολάων: Χ. Κωνσταντινίδη, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στους Μολάους της Επιδαύρου Λιμηράς», *Αντίφωνον*, σ. 64, εικ. 2-3.

<sup>183</sup> Παναγία: Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Σελίνου», σ. 356, εικ. 327-28, Αγία Μαρίνα: Αλμπάνη, «Αγία Μαρίνα», σ. 211, Άγιος Ιωάννης: Kalokyris, *Crete*, αρ. 61 και Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 7, Αγία Πελαγία: Ρ. Θεοχαροπούλου, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Αγίας Πελαγίας Βιάννου», *Ζ' Κρητολογικό Συνέδριο*, Β'1: *Βυζαντινοί και Μέσοι Χρόνοι*, σ. 287, Άγιος Στέφανος: Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Κισάμου», σ. 199, πίν. Μ', εικ. 47-48.

<sup>184</sup> Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 204α.

<sup>185</sup> Semoglou, *Saint Nicholas*, 32, πίν. 12α-β.





του Μεγάλου Μετεώρου (1552)<sup>186</sup> και στην Ήπειρο, ὁ ναός της Μεταμόρφωσης Βελτισίας (1568)<sup>187</sup>, όπου εικονίζονται ισάριθμοι ιεράρχες στην κόγχη.

Η ενδυμασία των ιεραρχών συμφωνεί με παγιωμένους από τη βυζαντινή εποχή τύπους<sup>188</sup>: λευκά πολυσταύρια φελόνια<sup>189</sup> ακόσμητα εσωτερικά, καλύπτουν το σώμα, ενώ ίδιου χρώματος ωμοφόρια<sup>190</sup>, με δύο μεγάλους σταυρούς στους ώμους και λεπτές οριζόντιες και κάθετες γραμμές καστανού ή γαλάζιου χρώματος να οριοθετούν τις πτυχές τους, τυλίγονται γύρω από το λαιμό. Καθώς τα φελόνια καλύπτουν ολόκληρο το σώμα, φαίνεται ελάχιστα στο ύψος του λαιμού η παριφή του στιχάριου<sup>191</sup>, ενώ δεν φαίνεται κανένα τμήμα από την υπόλουπη ενδυμασία, δηλαδή το επιτραχήλιο<sup>192</sup> και το επιγονάτιο<sup>193</sup>, που συνηθίζονται από το 14ο αιώνα και εξής<sup>194</sup>,

<sup>186</sup> Οι ιεράρχες έχουν παραταχθεί με την ίδια σειρά με την παράστασή μας. Χατζηδάκης-Σοφianos, *Το Μεγάλο Μετάωρο*, εικ. στη σ. 73.

<sup>187</sup> Stavroulou-Makti, *Veltisista*, σ. 32-33, εικ. 4α-β.

<sup>188</sup> Πηγή για την ενδυμασία των επισκόπων και των μητροπολιτών αποτελεί το κείμενο του Συμεώνος Θεσσαλονίκης: *PG* 155, στ. 869 και 872. Σύντομες αναφορές, συνοψίζοντας τις σχετικές με την ενδυμασία των ιεραρχών απόψεις, κάνει η Hadermann-Misguich, *Kirbinono*, I, σ. 86-88, σημ. 185 και η Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 427-31. Βλ. και Gerstel, *Sacred Mysteries*, σ. 25-29.

<sup>189</sup> Για τα πολυσταύρια φελόνια, που από τον 11ο αιώνα αντικατέστησαν τα μονόχρωμα φελόνια στις παραστάσεις αποκλειστικά των πατριαρχών και από το 12ο σταδιακά γενικεύτηκαν σε όλους τους ιεράρχες, βλ. Papas, *Messgewänder*, σ. 112-15, R. Naumann-H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken* (Βερολίνο, 1966), σ. 191, Ορλάνδος, *Πάτριος*, σ. 244 σημ. 1, D. Mouriki στο συλλογικό έργο των Belting-Mango-Mouriki, *Pammakaristos*, σ. 59-61, Walter, *Art and Ritual*, σ. 14-16, N. Patterson-Ševčenko, «Polystaurion», *ODB* 3, σ. 1696.

<sup>190</sup> Για τα ωμοφόρια βλ. Papas, *Messgewänder*, σ. 212-50, N. Thierry, «Le costume épiscopal byzantin du IXème au XIIème siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques)», *RÉB* XXIV (1966), σ. 308-15 [ανατ. στο N. Thierry, *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xème et XIème siècles*, Variorum Reprints (Λονδίνο, 1977), IV], η ίδια, «Les plus anciennes représentations cappadociennes du costume épiscopal byzantin», *RÉB* XXXIV (1976), σ. 325-31 [ανατ. στο N. Thierry, *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xème et XIème siècles*, Variorum Reprints (Λονδίνο, 1977), III], Walter, *Art and Ritual*, σ. 9-13, N. Patterson-Ševčenko, «Omophorion», *ODB* 3, σ. 1526 (με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία).

<sup>191</sup> N. Patterson-Ševčenko, «Sticharion», *ODB* 3, σ. 1956.

<sup>192</sup> Papas, *Messgewänder*, σ. 153-212, N. Patterson-Sevcenko, «Epitrachelion», *ODB* 1, σ. 725 (με συγκεντρωμένη προηγούμενη βιβλιογραφία).



εκτός μόνο από τα ακόσμητα καστανά επιμανίκια<sup>195</sup> στο δεξί καρπό του Χρυσοστόμου και στον αριστερό του Μεγάλου Βασιλείου και του αγίου Αθανασίου.

Ομοιομορφία σημειώνεται στη διακόσμηση των πολυσταύριων φελονίων, καθώς η λευκή επιφάνειά τους διαιρείται σε μεγάλα ορθογώνια, οι τέσσερις γωνίες των οποίων κοσμούνται με ισάριθμα «γαμμάδια»<sup>196</sup>. Το κέντρο των ορθογωνίων καταλαμβάνει ένα μικρότερο ορθογώνιο, επίσης λευκό, στο εσωτερικό του οποίου γράφεται ισοσκελής σταυρός με κεραιές που εφάπτονται στα «γαμμάδια» και έχουν το ίδιο πλάτος με αυτά. Το είδος αυτό της διακόσμησης των πολυσταύριων αποτελεί παραλλαγή των «ένσταυρων μετά γαμμαδίων» φελονίων, η οποία, αν και εμφανίζεται ήδη από τα μέσα του 13ου αιώνα, γνωρίζει ευρεία διάδοση στην τέχνη από τα τέλη του 15ου αιώνα και εξής, όπως έδειξε ο Δημητροκάλλης<sup>197</sup>.

Διαφορά σημειώνεται στα χρώματα των σταυρών των φελονίων και των ωμοφορίων, καθώς στα φελόνια του Θεολόγου και του Χρυσοστόμου οι σταυροί είναι λευκοί και βαθυγάλαζοι και στα ωμοφόρια βαθυγάλαζοι· στο φελόνιο του Μεγάλου Βασιλείου λευκοί και καστανοί και στο ωμοφόριο βαθυγάλαζοι, ενώ στο φελόνιο του αγίου Αθανασίου λευκοί και βαθυγάλαζοι και στο ωμοφόριο καστανοί<sup>198</sup>. Σταυροί γαλάζιου χρώματος στα φελόνια και στα ωμοφόρια ιεραρχών είναι γνωστοί την εποχή που εξετάζουμε, μεταξύ άλλων, στον άγιο Ηρακλείδιο στη Μονή Αγίου Ιωάννου Λαμπαδιστή στην Κύπρο (π. 1400)<sup>199</sup>, στον άγιο Σπυρίδωνα

<sup>193</sup> Papas, *Messgewänder*, σ. 130 κ.ε., D. Mouriki στο συλλογικό έργο των Belting-Mango-Mouriki, *Pammakaristos*, σ. 60, N. Patterson-Sevcenko, «Epigonation», *ODB* 1, στ. 711 με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

<sup>194</sup> Βλ. σχετικά σημ. 192-93.

<sup>195</sup> Papas, *Messgewänder*, σ. 81-105, N. Patterson-Sevcenko, «Erimanikia», *ODB* 1, στ. 713.

<sup>196</sup> Για τα «γαμμάδια» ή «γαμμάτια» βλ. Π. Σ. Παπαευαγγέλου, *Η διαμόρφωσις της εξωτερικής εμφανίσεως του ανατολικού και ιδία του ελληνικού κλήρου* (Θεσσαλονίκη, 1965), σ. 21, Papas, *Messgewänder*, σ. 111, 113, Δημητροκάλλης, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 84 σημ. 10.

<sup>197</sup> Για την παραλλαγή των «ένσταυρων μετά γαμμαδίων» φελονίων και τα παραδείγματά της βλ. Δημητροκάλλης, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 91-92.

<sup>198</sup> Καθώς δεν έχει γίνει ακόμη μια μελέτη των χρωμάτων στους σταυρούς των φελονίων και των ωμοφορίων των ιεραρχών, τα παραδείγματα που θα αναφερθούν ανήκουν στο 15ο αιώνα και είναι ενδεικτικά. Την εύρεση παραλλήλων δυσχεραίνει και η σπάνια αναφορά των ερευνητών στα χρώματα των σταυρών των αμφίων, όπως και η ενσωμάτωση στις μελέτες τους ασπρόμαυρων συνήθως φωτογραφιών.

<sup>199</sup> Stylianou, *Cyprus*, εικ. 181.



στην Αγία Φωτεινή (Φωτίδα) Βέροιας (α' στρώμα, αρχές 15ου αι.)<sup>200</sup>, στον άγιο Σπυρίδωνα στο ναό στο Καλενιό των Σκοπίων (π. 1420)<sup>201</sup>, στον άγιο Αχιλλείο στο ναό του Αγίου Ανδρέα του Ρουσούλη Καστοριάς (π. 1430)<sup>202</sup> και σε εικόνα του αγίου Νικολάου στη Μονή Πάτμου (αρχές 15ου αι.)<sup>203</sup>. Σταιροί καστανού χρώματος απαντούν, για παράδειγμα, στα φελόνια του Χρισσοστόμου και του Μεγάλου Βασιλείου στον Άγιο Ιωάννη στο Κουσί Μητάτων στα Κίθηρα<sup>204</sup>, όπως και του αγίου Αχιλλείου στον Άγιο Ανδρέα του Ρουσούλη, στα ωμοφόρια του αγίου Γρηγορίου του Διαλόγου στην Παναγία Μέρωνα Ρεθύμνου (π. 1400)<sup>205</sup>, του αγίου Νικολάου στην Αγία Τριάδα του ομώνυμου χωριού, επίσης στο Ρέθυμνο (π. 1400)<sup>206</sup>, ενός αδιάγνωστου ιεράρχη στον Άγιο Ιωάννη στο Κουσί Μητάτων<sup>207</sup> και του Μεγάλου Βασιλείου στον Άγιο Γεώργιο τον Μικρό στη Βέροια (αρχές 15ου αι.)<sup>208</sup>, όπως και στο ωμοφόριο ιεράρχη σε εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Μονή Τοπλού στην Κρήτη (15ος αι.)<sup>209</sup>.

Διαφορά εντοπίζεται και στο είδος των σταυρών των ωμοφορίων. Αν και όλοι αποτελούνται από δύο κεραίες απλές, άνισες μεταξύ τους, με μικρές αποφύσεις σε κάθε απόληξη, οι σταίροί στα ωμοφόρια του Χρισσοστόμου και του αγίου Αθανασίου κοσμούνται με δύο λεπτές ακτίνες χιαστί τοποθετημένες στο σημείο ένωσης των κεραίων<sup>210</sup>. Το μοτίβο των στοιχείων, που διασταυρώνονται στο σημείο τομής των κεραίων του σταυρού, κοσμεί συχνά τους σταυρούς στα ωμοφόρια των ιεραρχών και απαντά σε διάφορες παραλλαγές, ως προς τις διαστάσεις και το σχήμα των στοιχείων, από την υστεροβυζαντινή εποχή και εξής: ενδεικτικά αναφέρουμε τις παραστάσεις

<sup>200</sup> Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, εικ. 113.

<sup>201</sup> Dr. Simic Lazar, *Kalenic et la derniere periode de la peinture byzantine* (Σκόπια, 1995), εικ. X.

<sup>202</sup> Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, εικ. 184.

<sup>203</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 11, εικ. 8.

<sup>204</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κίθηρα*, εικ. 1 στη σ. 189.

<sup>205</sup> Σπαθαρίκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 84.

<sup>206</sup> Σπαθαρίκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 41.

<sup>207</sup> Βλ. παραπάνω σημ. 204.

<sup>208</sup> Παπαζώτος, *Βέροια*, πίν. 21.

<sup>209</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 138, σ. 494 (Μ. Μικομικουδάκης).

<sup>210</sup> Όπως και για τα χρώματα των σταυρών στα άμφια των ιεραρχών, έτσι και για τα θέματα που κοσμούν τους σταυρούς στα φελόνια και στα ωμοφόριά τους δεν υπάρχει ακόμη μια συγκεντρωτική μελέτη. Τα παραδείγματα, που θα αναφερθούν, είναι ενδεικτικά.



ιεραρχών στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως<sup>211</sup> και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη<sup>212</sup> στην Καστοριά, στην Παλιά Μητρόπολη της Έδεσσας (δ' τέταρτο 14ου αι.)<sup>213</sup>, στην Αγία Φωτεινή (Φωτίδα) Βέροιας (α' στρώμα), στον Άγιο Βλάσιο στα Πέντε Πηγάδια-Φριλλγγιάνικα Κυθήρων (τέλη 13ου αι.)<sup>214</sup>, στην Κρήτη, στον Άγιο Ιωάννη στα Σφακιά (14ος αι.)<sup>215</sup>, στην Παναγία Κάνδανο (14ος αι.)<sup>216</sup>, στην Παναγία Μέρωνα<sup>217</sup>, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στον Πρινέ Σελίνου (1410)<sup>218</sup>, στον ομώνυμο ναό στα Έξω Λακώνια Μεραμπέλλου (1431/2)<sup>219</sup>, στην Παναγία Νεκροταφείου στη Μικρή Επισκοπή Μονοφατισίου (1445)<sup>220</sup> και στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (1445)<sup>221</sup>, στην Κύπρο, στον Σωτήρα Παλαιοχωρίου (15ος αι.)<sup>222</sup> και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ Πεδουλά (1474)<sup>223</sup>, όπως και στην εικόνα του Αγίου Νικολάου με σκηνές του βίου του στη Μονή Πάτμου (μέσα 15ου αι.)<sup>224</sup>.

Η υποστήριξη των ειληταρίων και με τα δύο χέρια, όπως στην περίπτωση του Μεγάλου Βασιλείου, του Χρυσοστόμου και του αγίου Αθανασίου, είναι η πλέον διαδεδομένη στις απεικονίσεις των ιεραρχών. Από τα τέλη του 13ου αιώνα ο τύπος συνυπάρχει με εκείνον του ιεράρχη που κρατά με το αριστερό χέρι το ειλητάριο και με το δεξί ευλογεί δείχνοντας προς τα Τίμια Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό, όπως

<sup>211</sup> Στον άγιο Εφραίμ τον Σύρο. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 134β.

<sup>212</sup> Στον άγιο Ιγνάτιο. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 144α.

<sup>213</sup> Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, εικ. 75.

<sup>214</sup> Βόρεια κόγχη Ιερού. Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κύθηρα*, σ. 115, εικ. 5.

<sup>215</sup> Στον άγιο Ανδρέα. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 210.

<sup>216</sup> Στην παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου. Καλοκύρης, *Βυζαντινά τοιχογραφία Κρήτης*, πίν. XXXIV.

<sup>217</sup> Στον άγιο Γεώργιο. Έγχρωμη φωτογραφία στον Σπαθαράκη, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 84. Βλ. και Καλοκύρης, *Βυζαντινά τοιχογραφία Κρήτης*, πίν. LXXX2, ο ίδιος, *Crete*, BW 100.

<sup>218</sup> Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Σελίνου», πίν. Π', εικ. 337-38, Bissingen, *Wandmalerei*, πίν. 175.

<sup>219</sup> Μαδεράκης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, εικ. 7.

<sup>220</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 359.

<sup>221</sup> Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», πίν. 49α.

<sup>222</sup> Α. Παπαγεωργίου, «Κύπριοι ζωγράφοι του 15ου και 16ου αιώνα», *RDAC* 1974, πίν. XXXIV 6-8, 10.

<sup>223</sup> Stylianou, *Cyprus*, εικ. 204.

<sup>224</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 5, σ. 51-52, πίν. 5.



δηλαδή συμβαίνει κατά τον καθαγιασμό των Τιμίων Δώρων<sup>225</sup>. τη συγκεκριμένη χειρονομία κάνει εδώ μόνο ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος. Οι σωζόμενες παραστάσεις, μάλιστα, δείχνουν ότι ο τύπος αυτός γνώρισε σημαντική διάδοση από νωρίς στην Κρήτη: στη Μεταμόρφωση στο Κεφάλι (1320), στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Κακοδίκι (α' μισό 14ου αι.)<sup>226</sup>, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου στην Παναγία Κερά στην Κριτοιά (μέσα 14ου αι.)<sup>227</sup>, στην Αγία Πελαγία Βιάννου, στην Παναγία Κανδάνου (β' μισό 14ου αι.), στην Αγία Τριάδα του ομώνυμου χωριού Ρεθύμινου (αρχές 15ου αι.) και στην Αγία Παρασκευή Αρκαδίου (15ος αι.)<sup>228</sup>.

Από τις παραπάνω παραστάσεις συμπεραίνουμε ότι στην κίνηση ευλογίας προβαίνουν είτε όλοι οι ιεράρχες της κόγχης είτε μόνο οι δύο που βρίσκονται πιο κοντά στην Αγία Τράπεζα<sup>229</sup>. Δεν στάθηκε δυνατό να βρούμε μια ανάλογη της δικής μας παράσταση, όπου να ευλογεί μόνο ο ένας ιεράρχης και μάλιστα από αυτούς που ακολουθούν στη σειρά τους δύο κορυφαίους, όπως εδώ, στην περίπτωση του Θεολόγου. Δεν αποκλείεται, όμως, η χειρονομία αυτή του Θεολόγου να σχετίζεται με την ειχή που αναγράφεται στο ειλητάριό του («*Ἐξαιρέτως τῆς παναγίας...*»), την οποία διαβάζει ο ιερέας στο τέλος του αγιασμού των Τιμίων Δώρων ευλογώντας, παράλληλα με το δεξί χέρι<sup>230</sup>.

Οι τέσσερις επιγραφές των ειληταρίων καλύπτουν ολόκληρη τη Θεία Λειτουργία<sup>231</sup>: η ευχή της Πρόθεσης («*Ὁ Θεός ὁ Θεός ἡμῶν...*») διαβάζεται στο τέλος της Προσκομιδής, στον Ὄρθρο· η ευχή του Χερουβικού Ὑμνου («*Οὐδείς ἄξιος...*») πριν από τη Μεγάλη Είσοδο· η ευχή στο ειλητάριο του αγίου Γρηγορίου

<sup>225</sup> Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 387-88, όπου έχουν συγκεντρωθεί και τα σχετικά παραδείγματα.

<sup>226</sup> Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 388, εικ. 119, 127.

<sup>227</sup> Καλοκύρης, «Βυζαντινά Μνημεία Κρήτης», σ. 223-24, Μυλοποταμιτάκη, *Παναγία Κερά*, εικ. 52.

<sup>228</sup> Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 388, εικ. 159-60, 176, 246, 255 αντίστοιχα.

<sup>229</sup> Πρβλ. Δημητροκάλλης, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 103 κ.ε.

<sup>230</sup> Δημητροκάλλης, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 107-8.

<sup>231</sup> Για τις επιγραφές των λειτουργικών ειληταρίων βλ. Babié-Walter, «Liturgical rolls», σ. 269-80, Walter, *Art and Ritual*, σ. 203-5, Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 389-94 για τα γενικά χαρακτηριστικά των επιγραφών στα ειλητάρια και σ. 395-418 για τις επιλεγόμενες ευχές, Sh. Gerstel, «Liturgical Scrolls in the Byzantine Sanctuary», *Greek, Roman and Byzantine Studies* 35 (1994), σ. 195-204, η ίδια, *Sacred Mysteries*, σ. 29-34.



(«Ἐξαιρέτως τῆς παναγίας...»), όπως αναφέρθηκε, στο τέλος του αγιασμοῦ των Τιμίων Δώρων και η ευχή του *οπισθάμβωνος* («Ὁ εὐλογῶν τοὺς εὐλογοῦντάς σε...») κατά την απόλυση. Οἱ δύο πρώτες ευχές διαβάζονται ἀπὸ τον ἱερέα χαμηλόφωνα σε ἀντίθεση με τις δύο τελευταίες, που διαβάζονται μεγαλόφωνα.

Οἱ επιγραφές ἔχουν γραφεί σε πλαίσιο που ὀρίζει λεπτή γραμμὴ μαύρου χρώματος στο εἰλητάριο του Θεολόγου και του Μεγάλου Βασιλείου και κόκκινου στο εἰλητάριο του Χρυσοστόμου και του ἁγίου Ἀθανασίου. Μάλιστα, στα εἰλητάρια των δύο πρώτων ἱεραρχῶν η γραμμὴ του πλαισίου στην ἄνω στενὴ πλευρὰ σχηματίζει Υ, σε μία προσπάθεια μίμησης ανοιχτοῦ κώδικα.

Ἡ σειρά, με την οποία σημειώνονται οἱ ευχές στα εἰλητάρια των ἱεραρχῶν, δείχνει ὅτι προτεραιότητα ἔχει δοθεῖ στον Μέγα Βασίλειο και στον Χρυσόστομο, που, καθὼς βρίσκονται πλησιέστερα στην Ἁγία Τράπεζα, διαβάζουν τις δύο πρώτες κατά την εξέλιξη της Λειτουργίας ευχές· ἀκολουθεῖ η ευχή στο εἰλητάριο του Θεολόγου και τελευταία εκφωνεῖται ἐκείνη στο εἰλητάριο του ἁγίου Ἀθανασίου.

Ἡ ἐπιλογή των λειτουργικῶν ευχῶν στα εἰλητάρια τῶν ἱεραρχῶν δεν εἶναι σταθερὴ στην τέχνη, με ἐξαίρεση τις ευχές της Πρόθεσης και του Χερουβικῶ Ὑμνου: η πρώτη συνήθως ἀναγράφεται στο εἰλητάριο του Χρυσοστόμου και η δευτέρη στο εἰλητάριο του Μεγάλου Βασιλείου<sup>232</sup>, ὅπως συμβαίνει στη Μακεδονία, στον Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανό Θεσσαλονίκης<sup>233</sup>, στον Χριστό Βέροιας<sup>234</sup>, στη Μονὴ Σταυρονικήτα<sup>235</sup>, στους Ἁγίους Ἀποστόλους Καστοριάς<sup>236</sup> και στο παρεκκλήσιο του Ἁγίου Νικολάου στη Μεγίστη Λαύρα<sup>237</sup>, στα Μετέωρα, στη Μονὴ Ἀναπαυσά (1527)<sup>238</sup> και στο παλιὸ καθολικὸ του Μεγάλου Μετεώρου<sup>239</sup>, στην

<sup>232</sup> Ἡ ἀρχὴ αὐτὴ καταγράφεται και στην *Ἐρμηνεία*, σ. 154. Βλ. και Κωνσταντινίδη, *Μελισμὸς-Συλλειτουργοῦντες Ἱεράρχες*, σ. 395-98 για παραδείγματα ναῶν, ὅπου τηρεῖται η συγκεκριμένη ἀντιστοιχία, σ. 414 για γενικά συμπεράσματα.

<sup>233</sup> Ξυγγόπουλος, *Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανός*, σ. 16, Τσιτουρίδου, *Διάκοσμος Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανού*, σ. 68, Μπακιρτζής, *Ἅγιος Νικόλαος Ὀρφανός*, εικ. 3.

<sup>234</sup> Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. ΙΕ'-ΙΣΤ'.

<sup>235</sup> Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, σ. 47, εικ. 40.

<sup>236</sup> Γούναρης, *Ρασιώπιστα*, σ. 29, πίν. 2α-β.

<sup>237</sup> Semoglou, *Saint Nicholas*, σ. 33, πίν. 12α-β.

<sup>238</sup> Μ. Chatzidakis, «Théophane», εικ. 3, Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Μονὴ Ἀναπαυσά*, εικ. στις σ. 168, 171, 172.

<sup>239</sup> Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 73.



Αιτωλοακαρνανία, στον Άγιο Ανδρέα Χαλκιοπούλων<sup>240</sup> και στους Αγίους Αποστόλους Νερομάνας<sup>241</sup>, στη Λακωνία, στον Ταξιάρχη Επιδαύρου Λιμηράς (π. 1400)<sup>242</sup>, στην Κρήτη, στον Άγιο Ιωάννη Σπήλιου Αμαρίου<sup>243</sup>, στην Επισκοπή, στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι και στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι (1420/1)<sup>244</sup>, αλλά και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ Πεδουλά στην Κύπρο<sup>245</sup>. Σπανιότερα η επιγραφή του Χερουβικού Ύμνου απαντά στο ειλητάριο του Χρυσοστόμου, όπως στην παράστασή μας: στη Φανερωμένη Φραγκουλιάνικων Μέσα Μάνης (1322/3)<sup>246</sup>, στο Mali Sveti Vnaci της Αχρίδας (περίπου 1350)<sup>247</sup>, στον Άγιο Ιωάννη στο Κουσί Μητάτων στα Κίθηρα<sup>248</sup>, στην Παναγία Γοργοεπήκοο Βέροιας (δ' τέταρτο 15ου αι.)<sup>249</sup> και στη Μεταμόρφωση Βελτοίστας<sup>250</sup>, ενώ της Πρόθεσης στο ειλητάριο του Μεγάλου Βασιλείου, όπως στους Αγίους Αποστόλους στο Σειρικάρι Κρήτης<sup>251</sup>, στην Παναγία Γοργοεπήκοο Βέροιας<sup>252</sup> και στη Μεταμόρφωση Βελτοίστας<sup>253</sup>. Δεν λείπουν και οι περιπτώσεις που οι ειχές αυτές αντιστοιχούν σε άλλους αγίους: η ειχή της Πρόθεσης αναγράφεται, για παράδειγμα, στο ειλητάριο του αγίου Αθανασίου στην

<sup>240</sup> Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 314, εικ. 314-15.

<sup>241</sup> Κίσσας, «Άγιοι Απόστολοι», σ. 36.

<sup>242</sup> Ν. Β. Δρανδάκης, Ν. Γκιολές, Ε. Δωρή, Σ. Καλοπίση, Β. Κέπετζη, Χ. Κωνσταντινίδη, Μ. Κωνσταντουδάκη, Μ. Παναγιωτίδη, «Έρευνα στην Επίδαυρο Λιμηράς», *ΠΑΕ* 1982, σ. 426, πίν. 240α.

<sup>243</sup> Kalokyris, *Crete*, αρ. 61, Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 7.

<sup>244</sup> Επισκοπή και Σκλαβεροχώρι: Μποριμουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. 188β και 188α, αντίστοιχα, Κακοδίκι: Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος», σ. 89, πίν. 37β-γ.

<sup>245</sup> Stylianos, *Cyprus*, εικ. 204.

<sup>246</sup> Κωνσταντινίδη, *Φραγκουλιάνικα*, σ. 38.

<sup>247</sup> Djurić, *Vizantijske Freske*, σ. 69, 214 σημ. 80, Babić-Walter, «Litururgical rolls», σ. 276, αρ. 28.

<sup>248</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κίθηρα*, εικ. 1 στη σ. 191.

<sup>249</sup> Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Γοργοεπηκόου Βέροιας», *Μακεδονικά ΚΗ'* (1992), σ. 95, πίν. 3 [ανατ. στο Ν. Τσιλιπάκου (επιστ. επιμ.), *Βέροια. Βυζαντινή πόλη* (Δημοτική Επιχείρηση Πολιτισμού Βέροιας, Βέροια, 1997), Α': *Μνημειακή Ζωγραφική*, σ. 88-93].

<sup>250</sup> Stanoopoulou-Makri, *Veltsista*, σ. 32-33, εικ. 4α-β.

<sup>251</sup> Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Κισάμου», εικ. 31, Μαδεράκης, «Άγιοι Απόστολοι», σ. 44, εικ. 2, Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, εικ. 251, Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», πίν. 117γ, Πασαρέλι, *Βυζαντινή Κρήτη*, εικ. 127 (έγχρωμη φωτογραφία).

<sup>252</sup> Βλ. παραπάνω σημ. 249.

<sup>253</sup> Βλ. σ. 77 σημ. 187.



Αγία Πελαγία Βιάννου<sup>254</sup> και στον Άγιο Δημήτριο Πλατανέ Σελίνου Κρήτης (1372/3)<sup>255</sup> και του αγίου Γρηγορίου του Διαλόγου στη Μονή Φιλανθρωπηνών<sup>256</sup>, ενώ η ευχή του Χερουβικού Ύμνου στο ειλητάριο του αγίου Νικολάου στον Άγιο Δημήτριο Πλατανέ<sup>257</sup> και του Θεολόγου στις Μονές Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου<sup>258</sup>.

Από τις δύο άλλες ευχές, εκείνη του Θεολόγου αντιστοιχεί στον ίδιο άγιο στη Μαυριώτισσα και στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς, όπως και στους Αγίους Αποστόλους Νερομάνας<sup>259</sup>, ενώ συχνότερα τη συναντάμε στο ειλητάριο του Κύριλλου Αλεξανδρείας<sup>260</sup>: στη Μακεδονία, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό<sup>261</sup>, στο Staro Nagoričino<sup>262</sup>, στην Υπαπαντή Μετεώρων (1366/7)<sup>263</sup>, στον Άγιο Ανδρέα στην Τρέσκα (1388/9)<sup>264</sup> και στη Μονή Σταυρονικήτα<sup>265</sup>, στη Θεσσαλία, στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου<sup>266</sup>, στην Ήπειρο, στις μονές Φιλανθρωπηνών<sup>267</sup>

<sup>254</sup> Ρ. Θεοχαρίδου, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Αγίας Πελαγίας Βιάννου», Ζ' Κρητολογικό Συνέδριο, Β'1: Βυζαντινοί και Μέσοι Χρόνοι, σ. 287.

<sup>255</sup> Μαδεράκης, «Άγιος Δημήτριος», σ. 79.

<sup>256</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, σ. 47, πίν. 26α, η ίδια, *Οι τοιχογραφίες της Μ. Φιλανθρωπηνών*, εικ. 8.

<sup>257</sup> Μαδεράκης, «Άγιος Δημήτριος», σ. 79, εικ. 3. Βλ. και Γ. Β. Αντουράκης, «Ο Άγιος Νικόλαος ως Συλλειτουργός Ιεράρχης της Αψίδας», ΣΤ' Κρητολογικό Συνέδριο, Β'1: Βυζαντινοί και Μέσοι Χρόνοι, πίν. 169β.

<sup>258</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, σ. 46 και σημ. 49, η ίδια, *Οι τοιχογραφίες της Μ. Φιλανθρωπηνών*, εικ. 9 και Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 21, αντίστοιχα.

<sup>259</sup> Μαυριώτισσα: Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 204α, Άγιοι Απόστολοι Καστοριάς: Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, σ. 30, πίν. 3β, Άγιοι Απόστολοι Νερομάνας: Κίσσας, «Άγιοι Απόστολοι», σ. 36.

<sup>260</sup> Αυτό υπαγορεύει και η *Ερμηνεία*, σ. 154. Βλ. σχετικά και Babić-Walter, «Liturgical rolls», σ. 279, Walter, *Art and Ritual*, σ. 204, Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 415. Για παραστάσεις του 16<sup>ου</sup> και 17ου αιώνα, στις οποίες η ευχή *Εξαιρέτως τῆς παναγίας* ... αναγράφεται στο ειλητάριο του αγίου Κύριλλου Αλεξανδρείας, βλ. και Δημητροκάλλης, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 107-8, εικ. 59.

<sup>261</sup> Ξυγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σ. 16, εικ. IV 20, 21, 81.

<sup>262</sup> Djurić, *Vizantijske Freske*, σ. 51-52, 203 σημ. 53, Babić-Walter, «Liturgical rolls», σ. 275, αρ. 23.

<sup>263</sup> Djurić, *Vizantijske Freske*, σ. 77, 218 σημ. 102, Babić-Walter, «Liturgical rolls», σ. 276, αρ. 31.

<sup>264</sup> Djurić, *Vizantijske Freske*, σ. 86-87, 220 σημ. 110, Babić-Walter, «Liturgical rolls», σ. 277, αρ. 35.

<sup>265</sup> Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 61.

<sup>266</sup> Χατζηδάκης-Σοφριανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. στη σ. 73.

<sup>267</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, σ. 46, πίν. 23β, η ίδια, *Οι τοιχογραφίες της Μ. Φιλανθρωπηνών*, εικ. 9.





και Ντίλιου<sup>268</sup>, στην Εύβοια, στον Άγιο Νικόλαο Ισπιαίας (τέλη 14ου/αρχές 15ου αι.)<sup>269</sup> και στην Κρήτη, στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου<sup>270</sup>. Η επιγραφή του αγίου Αθανασίου, τέλος, αντιστοιχεί στο ειλητάριο του ίδιου αγίου στον Άγιο Γεώργιο Ρολοško (μετά το 1350)<sup>271</sup> και στους Αγίους Αποστόλους Νερομάνας<sup>272</sup>, ενώ αναγράφεται στο ειλητάριο του Θεολόγου στο νότιο παρεκκλήσιο της Σπηλιάς της Πεντέλης<sup>273</sup> και στην Αγία Πελαγία Βιάννου<sup>274</sup>, στο ειλητάριο του αγίου Νικολάου στην Παναγία Κερά στην Κριτσά (α' στρώμα, αρχές 13ου αι.)<sup>275</sup>, στο ειλητάριο του Χρυσοστόμου στον Άγιο Γεώργιο στα Περλεγγιάνικα Κυθήρων (νότιος ναός)<sup>276</sup> και του αγίου Σπυρίδωνα στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στον Πεδουλά<sup>277</sup>.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, οι τέσσερις ευχές, που επιλέχθηκαν από τον Διγενή στα ισάριθμα ειλητάρια των ιεραρχών, συγκαταλέγονται στις πλέον συνηθισμένες στη μνημειακή ζωγραφική ευχές<sup>278</sup>. Οι ευχές αυτές καλύπτουν ολόκληρη τη Θεία Λειτουργία, από τον Όρθρο έως και την Απόλυση. Παρά το ότι γενικά οι λειτουργικές ευχές επιλέγονται, για να αναγραφούν στα ειλητάρια των ιεραρχών, με τυχαίο κατά κανόνα τρόπο, τα σωζόμενα παραδείγματα από το 1164<sup>279</sup> και εξής δείχνουν την προτίμηση των ζωγράφων στη σύνδεση της ευχής της Πρόθεσης με τον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο και του Χερουβικού Ύμνου με τον Μέγα Βασίλειο, αντιστοιχία που, όμως, δεν ισχύει στην περίπτωση του καθολικού μας· εδώ οι δύο ευχές έχουν αντιστραφεί, η ευχή της Πρόθεσης αντιστοιχεί στο

<sup>268</sup> Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 21.

<sup>269</sup> Δημητροκάλλης, *Άγιος Νικόλαος*, εικ. 59.

<sup>270</sup> Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος», σ. 89, πίν. 37α.

<sup>271</sup> Djurić, *Vizantijske Freske*, σ. 83, 219-20 σημ. 108, Babić-Walter, «Liturgical rolls», σ. 276, αρ. 32.

<sup>272</sup> Κίσσας, «Άγιοι Απόστολοι», σ. 36.

<sup>273</sup> Ντ. Μουρίκη, «Βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς της Πεντέλης», *ΔΧΛΕ Ζ'* (1974), σ. 90, πίν. 23.2.

<sup>274</sup> Ρ. Θεοχαροπούλου, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Αγίας Πελαγίας Βιάννου», *Ζ' Κρητολογικό Συνέδριο, Β'1: Βυζαντινοί και Μέσοι Χρόνοι*, σ. 287.

<sup>275</sup> Καλοκύρης, «Βυζαντινά Μνημεια Κρήτης», σ. 253 σημ. 166.

<sup>276</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κύθηρα*, σ. 86.

<sup>277</sup> Stylianos, *Cyprus*, εικ. 204.

<sup>278</sup> Βλ. και Babić-Walter, «Liturgical rolls», σ. 273-78.

<sup>279</sup> Ο ναός του Αγίου Παντελεήμονος στο Νέρεζι, που χρονολογείται στην εποχή αυτή, διατηρεί το παλιότερο γνωστό παράδειγμα κόγχης, όπου οι ευχές της Πρόθεσης και του Χερουβικού Ύμνου αντιστοιχούν στα ειλητάρια των Χρυσοστόμου και Μεγάλου Βασιλείου: Djurić, *Vizantijske Freske*, σ. 13, 182 σημ. 8, Babić-Walter, «Liturgical rolls», σ. 273, αρ. 5.



ειλητάριο του Μεγάλου Βασιλείου και η ευχή του Χερουβικού Ύμνου στου Χρυσοστόμου, ακολουθώντας έναν περιορισμένο, όπως είδαμε, αριθμό γνωστών παραδειγμάτων.

Περισσότερη, τέλος, ελευθερία παρουσιάζουν ως προς την αντιστοιχία με τα ειλητάρια των ιεραρχών οι ευχές που διαβάζονται κατά τον αγιασμό των Τιμίων Δώρων και την Απόλυση (ευχή του *οπισθάμβωνος*), οι οποίες αναγράφονται αρκετά συχνά στα ειλητάρια του Γρηγορίου του Θεολόγου και του αγίου Αθανασίου αντίστοιχα. Ωστόσο, όταν ανάμεσα στους συλλειτουργούντες ιεράρχες παριστάνεται ο άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας, τότε η ευχή, που διαβάζεται από τον ιερέα κατά τον αγιασμό των Τιμίων Δώρων, συνήθως αναγράφεται στο δικό του ειλητάριο, λόγω της στάσης του αγίου κατά την Γ' Οικουμενική Σύνοδο, όταν υπερασπίστηκε απέναντι στον αιρετικό Νεστόριο τη γέννηση του Χριστού εκ της Παναγίας ονομάζοντας την τελευταία για πρώτη φορά «Θεοτόκον»<sup>280</sup>.

Η έως τα γόνατα απεικόνιση των ιεραρχών, χωρίς να είναι ιδιαίτερα συνηθισμένη στην κόγχη του Ιερού, καθώς στο συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό μέρος κατά κανόνα αυτοί εικονίζονται ολόσωμοι<sup>281</sup>, δεν είναι άγνωστη στο εικονογραφικό πρόγραμμα μικρών σε διαστάσεις κογχών, όπως στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια-Κουβαρά Αττικής (13ος αι.)<sup>282</sup>, στον Άγιο Νικόλαο κοντά στο Γεράκι (τέλη 13ου αι.)<sup>283</sup>, στον Άγιο Ιωάννη Καστάνιας και στην Παναγία Ανδρουμπεβίτζια στη Μάνη (μετά το 1270)<sup>284</sup>, στο παρεκκλήσι του Προδρόμου στην Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών (1360-1370)<sup>285</sup>, στην Κόκκινη Παναγία Κόνιτσας<sup>286</sup> και στην Κρήτη, στον

<sup>280</sup> Babić-Walter, «Liturgical rolls», σ. 279, Walter, *Art and Ritual*, σ. 204.

<sup>281</sup> Δεν θεωρούμε απαραίτητη την καταγραφή σχετικών παραδειγμάτων εδώ λόγω του μεγάλου αριθμού τους.

<sup>282</sup> N. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments de XIIIe siècle en Attique* (Βυζαντινά Μνημεία αρ. 3, Θεσσαλονίκη, 1976), πίν. 10-11.

<sup>283</sup> Αμ. Γκιασούρη, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου κοντά στο Γεράκι», *ΑΔ* 32 (1977), Μελέται, σ. 98, πίν. 31.

<sup>284</sup> Δροσογιάννη, *Καστάνια*, πίν. II και Ρ. Ετζεογλου, «Ο βυζαντινός ναός της Παναγίας Ανδρουμπεβίτζιας στη Μεσσηνιακή Μάνη», *Ευφρόσυνον*, 1, σ. 164, πίν. 80α-β, αντίστοιχα.

<sup>285</sup> Αγγ. Στρατή, «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Γενεθλίου του Προδρόμου στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών», *ΔΧΛΕ* ΙΘ' (1996-1997), εκ. 3.

<sup>286</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 29 (1973-1974), Β' 2 Χρον., πίν. 433β.



Μιχαήλ Αρχάγγελο Κούνεσι Χανίων (α' τέταρτο 14ου αι.)<sup>287</sup>, στους Αγίους Αποστόλους στο Σειρικάρι<sup>288</sup> και στον Άγιο Γεώργιο στο χωριό Αγία Ειρήνη Σελίνου (1460/1)<sup>289</sup>. Η συγκεκριμένη ιδιαιτερότητα μπορεί ίσως να συνδεθεί με τον περιορισμένο προς εικονογράφηση χώρο του ημικυκλίου της κόγχης, που διέθετε ο Διγενής, στην περίπτωση που το μισό σχεδόν του ύψους της θα καταλάμβανε η Αγία Τράπεζα του ναού, όπως σήμερα.

Γενικά, η μερική και όχι ολόσωμη απεικόνιση των ιεραρχών της κόγχης του Ιερού, χωρίς να είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη, αποτελεί χαρακτηριστικό του εικονογραφικού προγράμματος ορισμένων βυζαντινών ναών της ύστερης περιόδου. Εκτός από τα παραδείγματα απεικόνισης των ιεραρχών έως τα γόνατα, στην Αγία Παρασκευή Γαλύφας Πεδιάδος (12ος/13ος αι.)<sup>290</sup>, στην Αγία Παρασκευή Μέλαμπε (αρχές 14ου αι.) και στον Αρχάγγελο Καβαλλαρικών Κανδάνου (1327/8)<sup>291</sup> στην Κρήτη, καθώς και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Αλιβέρι Ευβοίας (1393)<sup>292</sup>, οι ιεράρχες αποδίδονται έως τους μηρούς, στον Άγιο Βλάσιο Μεγίστης Λαϊρας (α' μισό 15ου αι.)<sup>293</sup>, στον Άγιο Ανδρέα Χαλκιοπούλων Αιτωλίας<sup>294</sup>, στο σπήλαιο της Παναγίας στο Σανταμέρι Αχαΐας (τέλη 13ου/αρχές 14ου αι.)<sup>295</sup>, στο σπήλαιο του Προδρόμου στο Βασσαρά Λακωνίας (13ος αι.)<sup>296</sup>, στη Μεταμόρφωση - Σωτήρα

<sup>287</sup> Κ. Ε. Λασσιθιωτάκης, «Δύο εκκλησίες στο Νομό Χανίων», *ΔΧΛΕ Β'* (1960-1961), πίν. 14.3.

<sup>288</sup> Μαδεράκης, «Άγιοι Απόστολοι», σ. 42, Πασαρέλι, *Βυζαντινή Κρήτη*, εικ. 127 (έγχρωμη φωτογραφία).

<sup>289</sup> Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 183.

<sup>290</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, «Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Κρήτης», *ΑΔ* 29 (1973-1974), Β' 3 Χρον., πίν. 704α. Κατά τον Bissinger, *Wandmalerei*, αρ. 6, σ. 38 κ.ε., ο διάκοσμος του ναού χρονολογείται στα μέσα του 11ου αιώνα.

<sup>291</sup> Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, εικ. 112 και 123 αντίστοιχα.

<sup>292</sup> Αρχμ. Ι. Λιάπης, *Μεσαιωνικά Μνημεία Ευβοίας* (Αθήναι, 1971), πίν. 119, Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, εικ. 207, Μ. Εμμανουήλ, «Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Αλιβέρι», *Αρχαίον Ευβοϊκών Μελετών, Αφιέρωμα στα εβδομήντα χρόνια (1934-2004)*, ΛΕ' (2003-2004), σ. 171, εικ. 8-11.

<sup>293</sup> Τσιγαρίδας, «Άγιος Βλάσιος», εικ. 1.

<sup>294</sup> Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, εικ. 58.

<sup>295</sup> Μ. Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Βυζαντινά μονύδρια και ασκηταριά στην περιοχή του όρους Σκόλλης στην Αχαΐα», στο Β. Κόντη (επιστ. επιμ.), *Ο Μοναχισμός στην Πελοπόννησο 4ος-15ος* (ΕΙΕ-Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, Διεθνή Συμπόσια 14, Αθήνα, 2004), εικ. 7.

<sup>296</sup> Αιμ. Μπακούρου, «Τοιχογραφίες από δύο ασκηταριά της Λακωνίας», *Πρακτικά Α' Τοπικού Συνεδρίου Λακωνικών Μελετών, Μολάοι 5-7 Ιουνίου 1982* (Αθήναι, 1982-'83), σ. 410, εικ. 2.



Κάστρου Μυλοποτάμου Κυθήρων (τέλη 15ου αι.)<sup>297</sup> και στην Κρήτη, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Καρδάκι (μέσα 13ου αι.)<sup>298</sup>, στον Χριστό Κασάνων (τέλη 13ου αι.), στην Αγία Μαρίνα Μουρνέ (π. 1300)<sup>299</sup> και στον Άγιο Ιωάννη Σαρακήνας (1346)<sup>300</sup>, ημίσωμοι, ενώ στον Άγιο Βασίλειο έξω από τα Σωτηριάνικα Αβίας στη Μάνη (β' μισό 13ου αι.) και στον Άγιο Γεώργιο Ανύδρων Κρήτης (1323)<sup>301</sup> σχεδόν ολόσωμοι.

Όλοι οι παραπάνω ναοί, με εξαίρεση τον Άγιο Νικόλαο Γερακίου και τον Άγιο Ιωάννη Καστάνιας, διαθέτουν κόγχη με σχετικά μικρό ύψος και με κτιστή Αγία Τράπεζα στο κατώτερο μέρος του ημικυκλίου. Μπορούμε, λοιπόν, να θεωρήσουμε την απόδοση των ιεραρχών μη ολόσωμων ως μια τακτική, την οποία ακολουθούν οι ζωγράφοι στις κόγχες με χαμηλό ύψος και ενσωματωμένη την Αγία Τράπεζα. Καθώς, μάλιστα, η τακτική αυτή απαντά συχνότατα στην Κρήτη, όπως δείχνουν τα σωζόμενα παραδείγματα, είναι πολύ πιθανό ο Διγενής να την υιοθέτησε κατά την παραμονή του στο νησί χρησιμοποιώντας την στο καθολικό μας, όπου οι συνθήκες το απαιτούσαν.

Ολοκληρώνοντας τη διακόσμηση της κόγχης του Ιερού, μένει να σημειώσουμε την απουσία από αυτή των παραστάσεων της Κοινωνίας των Αποστόλων και του Μελισμού<sup>302</sup>. Η παράλειψη της Κοινωνίας των Αποστόλων<sup>303</sup>, η οποία παρεμβάλλεται ανάμεσα στις παραστάσεις του τεταρτοσφαιρίου και των

<sup>297</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κύθηρα*, σ. 229.

<sup>298</sup> Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, εικ. 49-50.

<sup>299</sup> Εδώ ακολουθεί κτιστό πεζούλι. Αγία Μαρίνα: Αλμπάνη, «Αγία Μαρίνα», σ. 211.

<sup>300</sup> Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, -εικ. 82-83, Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Σελίνου», σ. 141.

<sup>301</sup> Καββαδία-Σπονδύλη, «Βυζαντινή θέση στη Μάνη», σ. 100, εικ. 16 και Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, εικ. 120-21, αντίστοιχα.

<sup>302</sup> Ο Διγενής δεν ζωγράφισε τις δύο σκηνές ούτε στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια (Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σχ. 2), ενώ στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη ζωγράφισε μόνο τη σκηνή της Κοινωνίας των Αποστόλων (προσωπική παρατήρηση).

<sup>303</sup> Για το θέμα της Κοινωνίας των Αποστόλων και την εικονογραφία του βλ. T. Velmans, «Les fresques de l' église de la Vierge à Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apôtres», *Cah.Arch.* 27 (1978), σ. 147-61, V. Kepetzi, «Tradition iconographique et creation dans une scène de Communion», *JÖB 32/5 (XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 4-9 Oktober 1981. Akten II/5*, Βιέννη, 1982), σ. 443-51, Walter, *Art and Ritual*, σ. 184-89 και 215-17, Dr. Simic-Lazar, «La Communion des Apôtres en rapport avec l' évolution du thème», *Cah.Balk.* 15 (1990), σ. 119-45, R. F. Taft, «Communion», *ODB* 1, στ. 491, με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία, Gerstel, *Sacred Mysteries*, σ. 48-67.



συλλειτουργούντων ιεραρχών, οφείλεται προφανώς στην έλλειψη αρκετού χώρου για την απεικόνισή της, όπως συμβαίνει συχνά σε μνημεία του 15ου αιώνα με χαμηλού ύψους κόγχες. Ενδεικτικά αναφέρουμε, στην Ήπειρο την Αγία Παρασκευή Μονοδεντρίου<sup>304</sup>, στην Καστοριά τον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας Καστοριάς (1485/6)<sup>305</sup>, στην Αιτωλία την Παναγίτσα Καλλιθέας<sup>306</sup>, στα Κύθηρα τον Άγιο Ιωάννη στο Κουσί<sup>307</sup>, τον Άγιο Γεώργιο Κάστρου Μιλοποτάμου<sup>308</sup>, τον Άγιο Γεώργιο στα Περλεγγιάνικα (νότιος ναός)<sup>309</sup> και τη Μεταμόρφωση-Σωτήρα Μητάτων<sup>310</sup> και στην Κρήτη τον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου<sup>311</sup>, τον Αρχάγγελο Μιχαήλ Έξω Λακωνίων<sup>312</sup> και τον Άγιο Γεώργιο Απάνω Σύμης (Μανουήλ Φωκάς, 1453-1478)<sup>313</sup>.

Ο λόγος της απουσίας του Μελισμού<sup>314</sup> πιθανότατα διαφέρει: το χώρο ανάμεσα στους συλλειτουργούντες ιεράρχες, που από το 14ο αιώνα καταλαμβάνει

<sup>304</sup> Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 21 (1966), Β' 2 Χρον., σ. 305, Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Μονή Βίκου», σ. 29-30 και η ίδια, «Μονή Αγίας Παρασκευής», σ. 231 κ.ε.

<sup>305</sup> Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 179α.

<sup>306</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>307</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κύθηρα*, εκ. 1 στη σ. 189.

<sup>308</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κύθηρα*, σ. 229.

<sup>309</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κύθηρα*, σ. 86.

<sup>310</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κύθηρα*, σ. 226.

<sup>311</sup> Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος», σ. 88-89.

<sup>312</sup> Μαδεράκης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, σ. 21.

<sup>313</sup> Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», πίν. 46.

<sup>314</sup> Για το συμβολισμό και την εικονογραφία του Μελισμού η βιβλιογραφία είναι εκτεταμένη: G. Millet, «La vision de Pierre d' Alexandrie», *Mélanges Ch. Diehl* (Παρίσι, 1930), 2, σ. 106, J. Stefanescu, *L' illustration des liturgies dans l' art de Byzance et de l' Orient* (Βρυξέλλες, 1936), σ. 99-100, 108-15, S. Dufrenne, «L' enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle», *L' art Byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopotani 1965* (Βελιγράδι, 1967), σ. 36-38, E. Lucchesi-Palli, «Melismos», *ICI* 3, σ. 242-45, G. Babić, «Les discussions christologiques du XIIe siècle, et l'apparition de nouvelles scènes dans le décor absidal des églises byzantines. Les évêques officiants devant l' Hétimasie et les évêques officiants devant l' Amnos», *ZLU* 2 (1966), σ. 11-31 (στα σερβικά με περίληψη στα γαλλικά, το ίδιο άρθρο με μικρές αλλαγές στο περιεχόμενο δημοσιεύτηκε στα γαλλικά: «Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiants devant l' Hétimasie et devant l' Amnos», *Frühmittelalterliche Studien* II (1968), σ. 368-86), D. Pliopoulou-Rogan, «Sur une fresque de la période des Paléologues», *Byzantion* XLI (1971), σ. 109-21, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, σ. 67-78, T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge* (Bibliothèque des Cahiers



συνήθως ο Μελισμός, εδώ κατέχει το μικρών διαστάσεων παράθυρο, που υπήρχε από την α' οικοδομική φάση του ναού και περιελήφθη στο πρόγραμμα του 1491, όπως διαπιστώνουμε από την κόκκινη ταινία που το περιβάλλει κατά μήκος του μετώπου του.

Η απουσία του Μελισμού θα μπορούσε είτε να θεωρηθεί τυχαία είτε να αποδοθεί στην έλλειψη αρκετού χώρου για την απεικόνισή του λόγω της παρουσίας του παραθύρου, αλλά και της ύπαρξης της ένθετης Αγίας Τράπεζας ακριβώς κάτω από τη ζώνη των ιεραρχών. Ωστόσο, ανάλογες δυσκολίες δεν εμπόδισαν τους ζωγράφους άλλων ναών στην απεικόνιση του θέματος: για παράδειγμα, • στην Κόκκινη Παναγιά Κόνιτσας (15ος αι.)<sup>315</sup> και στην Οδηγήτρια Απόλπενας Λευκάδας (μέσα 15ου αι.)<sup>316</sup> ο μελιζόμενος Χριστός παραστάθηκε μέσα στην παλάμη του χεριού ενός από τους ιεράρχες<sup>317</sup>, • στην Παναγίτσα Καλλιθέας ο μελιζόμενος Χριστός απεικονίστηκε μέσα σε δισκάριο στο χώρο ανάμεσα στην κτιστή Αγία Τράπεζα και στο μονόλοβο παράθυρο του τοίχου<sup>318</sup>, • στην Αγία Παρασκευή Μονοδεντρίου στον νότιο τοίχο επάνω από την κτιστή Αγία Τράπεζα ζωγραφίστηκαν το Ευαγγέλιο, το δισκοπότηρο και ο αστερίσκος<sup>319</sup>, • στον Άγιο Ιωάννη στο Κουσί και στον Άγιο Γεώργιο στα Περγηγγιάνικα (νότιος ναός) επάνω από την κτιστή Αγία Τράπεζα εικονίστηκε δεύτερη Αγία Τράπεζα με το δισκάριο και το δισκοπότηρο<sup>320</sup>, ενώ • στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας το άνοιγμα στην κόγχη ενσωματώθηκε στην παράσταση του Μελισμού με τη ζωγραφιστή Αγία Τράπεζα,

---

Archéologiques XI, εκδ. Klincksieck, Παρίσι, 1978), σ. 51-52, Chr. Walter, «The Christ Child on the Altar in byzantine apse decoration», *Actes du XV<sup>e</sup> C.I.E.B.*, ΠΒ', σ. 909-13, Walter, *Art and Ritual*, σ. 205-07, R. F. Taft, «Fraction», *ODB* 2, σ. 802, T. Velmans, «Interférences sématiques entre l' Amnos et d' autres images apparentées dans la peinture murale byzantine», *Αρμός*, Γ', σ. 1905-28, Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 53 κ.ε., Gerstel, *Sacred Mysteries*, σ. 30-47.

<sup>315</sup> Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 307 κ.ε., εικ. 230-31.

<sup>316</sup> Περιγραφή της παράστασης στην Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 307. Βλ. και *Ζωγραφικής Εγκώμιον* 2000, σ. 45.

<sup>317</sup> Η παραλλαγή με τον μελιζόμενο Χριστό στην παλάμη του χεριού ενός από τους ιεράρχες της κόγχης απαντά από το 15ο αιώνα και εξής. Βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός-Συλλειτουργούντες Ιεράρχες*, σ. 307-316.

<sup>318</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>319</sup> Βοκοτόπουλος, *Α1* 21 (1966), Β' 2 Χρον., σ. 305, Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Μονή Βίκου», σ. 29-30.

<sup>320</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κύθηρα*, σ. 86 και 189 αντίστοιχα.



επάνω στην οποία στηρίζεται το δισκάριο με τον Χριστό και το κιβώριο<sup>321</sup>. Δεν φαίνεται πιθανό, λοιπόν, ο Διγενής να απέφυγε την απεικόνιση του Μελισμού εξαιτίας των δυσκολιών αυτών.

Στην προσπάθεια να εξηγήσουμε την απουσία του Μελισμού, την απάντηση μπορεί να δώσει, νομίζουμε, η διακόσμηση της κόγχης και στους δύο άλλους ναούς που ζωγράφησε ο Διγενής, όπου, όπως αναφέρθηκε, επίσης απουσιάζει ο Μελισμός<sup>322</sup>. Είναι, επομένως, πιθανότερο ο ζωγράφος να επηρεάστηκε στην οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος της κόγχης από παλιότερα ή σύγχρονά του πρότυπα, όπου ο Μελισμός δεν εικονιζόταν. Το γεγονός, μάλιστα, ότι ο τελευταίος απουσιάζει συχνά από τις κόγχες ναών ανεξαρτήτως διαστάσεων στην Κρήτη - στην Αγία Μαρίνα Μουρνέ (π. 1300)<sup>323</sup>, στην Παναγία Κάδρου, στον Άγιο Ιωάννη Τραχιανάκο Καντάνου (14ος αι.), στην Αγία Παρασκευή Χόντρου (α' τέταρτο 14ου αι.), στον Άγιο Ιωάννη Σαρακήνας (1346)<sup>324</sup>, στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι (π. 1400)<sup>325</sup>, στην Αγία Άννα Κανδάνου (15ος αι.) και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στον Πρινέ (1410)<sup>326</sup> - που, εκτός από την Αγία Μαρίνα Μουρνέ και τα Εισόδια στο Σκλαβεροχώρι, ανήκουν στην επαρχία Σελίνου και στην Αιτωλοακαρνανία, στον Άγιο Ανδρέα Χαλκιοπούλων<sup>327</sup>; όπου ο Διγενής ιστόρησε δύο ναούς, ενισχύει την υπόθεση αυτή.

<sup>321</sup> Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 181α.

<sup>322</sup> Βλ. παραπάνω σ. 89 σημ. 302.

<sup>323</sup> Λιμπάνη, «Αγία Μαρίνα», σ. 217.

<sup>324</sup> Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Σελίνου», σ. 356, 204, 139, 141 αντίστοιχα.

<sup>325</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», σ. 378.

<sup>326</sup> Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Σελίνου», σ. 190-91 και 362 αντίστοιχα.

<sup>327</sup> Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 314.



## Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΟΥ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΥ ΤΟΙΧΟΥ

### Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ (εικ. 6α-β)

Η σύνθεση, χωρισμένη σε δύο τμήματα στο μέτωπο της κόγχης του Ιερού, σώζεται σε καλή κατάσταση. Λίγες φθορές έχουν προκληθεί κατά μήκος των δύο μεγαλύτερων ρωγμών του τοίχου αριστερά και δεξιά: αριστερά η ρωγμή ξεκινά από το φωτοστέφανο και καταλήγει στο απόπτυγμα του ιματίου του αρχαγγέλου Γαβριήλ και δεξιά προχωρά ανάμεσα στα δύο κτίρια του βάθους έως κάτω, καταστρέφοντας τμήμα του φορέματος της Παναγίας, του θρόνου και του υποποδίου στα δεξιά. Μικρότερης έκτασης ρωγμές εντοπίζονται στον αριστερό πύργο του τείχους πίσω από τον άγγελο, όπως και στο χώρο κάτω από το φτερό του τελευταίου, ενώ η τοιχογραφία έχει πέσει στο αριστερό άκρο του δεξιού τμήματος, στο ύψος του θρόνου, καταστρέφοντας τμήμα του θρόνου και της διακοσμητικής ταινίας γύρω από την κόγχη. Την παράσταση συνοδεύει η επιγραφή «Ο Εὐαγγελισμός», γραμμένη με κεφαλαία λευκά γράμματα στις δύο χωριστές επιφάνειες του τοίχου.

Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνει αριστερά ανοιχτό καστανό τείχος με επάλξεις, ενώ δεξιά καστανός τοίχος με τρία ορθογώνια ανοίγματα. Το τείχος χωρίζεται σε τρία μέρη με δύο κεραμιδι χρώματος ζώνες, ενώ ένα κωνικό κόσμημα, αποτελούμενο από τέσσερις επάλληλους δακτυλίους, ζωγραφίζεται στη μέση σχεδόν του ύψους του. Αντίστοιχα, ο τοίχος χωρίζεται σε δύο μέρη με μια οριζόντια κεραμιδι χρώματος ταινία και κοσμείται με ταινία ελικοειδών μοτίβων. Στην κορυφή του τοίχου υψώνονται δύο κτίσματα, ένα με στρογγυλό φεγγίτη και δίρριχτη στέγη και ένα τρουλαίο, με γαλάζια κεραμίδια. Χαριτωμένη λεπτομέρεια στο τρουλαίο κτίριο αποτελεί η κουρτίνα, που καλύπτει το άνοιγμα του παραθύρου.

Επάνω σε καστανό έδαφος αριστερά της σκηνής στέκεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ [«Ο Αρχ(άγγελος) Γαυριήλ»] και δεξιά η Παναγία [«Μ(ήτηρ) Θ(εο)ῦ»]. Ο αρχάγγελος είναι γυρισμένος κατά τα τρία προς τα δεξιά, σε ορμητική κίνηση με τα πόδια σε διασκελισμό και τις φτερούγες ανοιχτές. Φορεί γαλάζιο χιτώνα με σημείο με πυκνές λοξές πινελιές ώχρας στο δεξί χέρι και ρόδινο ιμάτιο, που τυλίγεται γύρω από το σώμα και αναδιπλώνεται στην πλάτη σχηματίζοντας πυκνές πτυχές. Πλησιάζει την Παναγία έχοντας το δεξί χέρι σε ευλογία με τα δύο δάκτυλα κλειστά, ενώ με το αριστερό χέρι, καλυμμένο από το ιμάτιο σε ένδειξη σεβασμού, κρατά ράβδο, που





απολήγει σε σταυρό. Τα αρχικά της φράσης χαιρετισμού, που της απευθύνει, «Χαίρε, Κεχαριτωμένη ὁ Κύριος μετὰ σοῦ» (Λουκ. α', 28), Χ·Κ·Ο·Μ·Σ', έχουν γραφεί με κεφαλαία λευκά γράμματα σε κεραμιδί χρώματος ταινία.

Η Παναγία εικονίζεται ὀρθία, πατώντας σε υποπόδιο στο χρώμα της ὄχρας, μπροστά από χαμηλό ξυλόγλυπτο θρόνο χωρίς ερεισίνωτο. Κόκκινη ταινία περιτρέχει την ἄνω επιφάνεια του υποποδίου και του θρόνου, ο οποίος διακοσμείται επιπλέον με ταινία πολύτιμων λίθων στις πλευρές, κολονάκια και ρόδινο μαξυλάρι. Είναι γυρισμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά, με στηρίζον το δεξί σκέλος και ἄνετο το αριστερό και φορεῖ γαλάζιο φόρεμα, κεραμιδί μαφόρι με σκουρότερες τις πτυχές και ἴδιου χρώματος υποδήματα· ο κεκρίφαλος είναι γκριζογάλαζος. Με το αριστερό χέρι κρατά το αδράχτι, ενώ με το δεξί, που προβάλλει μέσα από το μαφόρι δείχνοντας προς τον ἄγγελο, στηρίζει το νήμα της πορφύρας που ξετιλίγεται από τον πόκο δεξιά (Πρωτευαγγέλιο Ιακώβου, κεφ. XI, 21-22)<sup>328</sup>. Μια από τις τρεις γαλάζιες ακτίνες φωτός, που στέλνονται από τον ουρανό, φτάνει ἕως την περιφέρεια του φωτοστέφανου, καθώς η Παναγία ἔχει σκίψει με συστολή το κεφάλι προς τα εμπρός. Στο ὕψος της κεφαλῆς είναι γραμμένα με κεφαλαία λευκά γράμματα ἐπάνω σε κεραμιδί χρώματος ταινία τα αρχικά *Ι·Η·Κ·Γ·Κ* (= «Ἰδοὺ ἡ δούλη Κυρίου γένοιτό μοι κατὰ τὸ ρημά σου», Λουκ. α', 38).

Με την εξαίρεση του αρχαγγέλου Γαβριήλ, που ἔχει καταστραφεί στην παράσταση του Εὐαγγελισμοῦ στους Αγίους Πατέρες στα Ἀπάνω Φλώρια και δεν γνωρίζουμε πῶς εικονίζονταν, η σκηνή στα ἄλλα δύο γνωστά μνημεῖα του Διγενή, παριστάνεται στον ἴδιο εικονογραφικό τύπο<sup>329</sup>, με την ἴδια συντομογραφημένη στιχομυθία του αρχαγγέλου και της Παναγίας: στους Αγίους Πατέρες δίπλα στην Παναγία αναγράφονται τα αρχικά *ΙΗΚΙΓΚΤΡC*<sup>330</sup>, ενώ στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη διακρίνονται τα αρχικά *Ο·Μ*, γραμμένα ἐπάνω στο κτίριο του βάθους, δίπλα στο αριστερό φτερό του Γαβριήλ<sup>331</sup>. Οι διαφορές με τον Εὐαγγελισμό στο ναό μας περιορίζονται στην απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους, καθώς στην

<sup>328</sup> Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. XI, 21-22.

<sup>329</sup> Για τους Αγίους Πατέρες στα Ἀπάνω Φλώρια βλ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 558-60, πίν. 146. Για την Κοίμηση τα Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη βλ. Βοκοτόπουλος, «Ξεράβεθ», σ. 211.

<sup>330</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 560, πίν. 146.

<sup>331</sup> Προσωπική παρατήρηση.



παράσταση στους Αγίους Πατέρες αυτό καταλαμβάνεται από τοίχο «στη μέση του οποίου υπάρχει πυργόσχημο οικοδόμημα με μονόρριχτη στέγη από κεραμίδια και τοξωτό άνοιγμα εισόδου» και τον ουρανό «απ' όπου ξεκινά το άγιο Πνεύμα, με τη μορφή λευκού περιστεριού με φωτοστέφανο, για να καταλήξει σε εκείνον της Παναγίας», όπως σημειώνει η Βασιλάκη-Μαυρακάκη<sup>332</sup>. Στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη οι μορφές προβάλλουν μπροστά από ψηλό τοίχο, όπου υψώνονται δύο μνημειακού χαρακτήρα οικοδομήματα ενωμένα μεταξύ τους με ύφασμα<sup>333</sup>.

Η σκηνή του Ευαγγελισμού<sup>334</sup>, που ακολουθεί την αφήγηση του Ευαγγελίου του Λουκά (α', 26-38) και του Πρωτευαγγελίου του Ιακώβου (κεφ. XI, 1-2), όπως είναι γνωστό, εικονίζεται στο μέτωπο της κόγχης του Ιερού ήδη από τα μέσα του 11ου αιώνα<sup>335</sup>, καθώς συνδέεται άμεσα τόσο με τον ευχαριστιακό κύκλο που

<sup>332</sup> Βλ. παραπάνω σημ. 329.

<sup>333</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>334</sup> Για την εικονογραφία της σκηνής στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη βλ. Millet, *Recherches*, σ. 67-92, Α. Ξυγγόπουλος, «Βημόθυρον κρητικής τέχνης εις την Θεσσαλονίκη», *Μακεδονικά Γ'* (1954), σ. 116-25 (για τον τύπο της όρθιας Παναγίας βλ. ιδιαίτερα σ. 120-21) [ανατ. στο Α. Ξυγγόπουλου, *Θεσσαλονίκη Μελετήματα (1925-1979)* (Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, Θεσσαλονίκη, 1999), ΧVΙΙΙ], Schiller, *Iconography*, II, σ. 33-52, K. Weitzmann, «Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai», *ΔΧΔΕ Δ'* (1964-1965), σ. 16-18, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, σ. 96-103, P. Lemerle, «Un bois sculpté de l' Annonciation», *Essais sur le monde byzantin*, σ. 98-118 [ανατ. στη σειρά *Variorum Reprints* (Λονδίνο, 1980), -V], Η. Papastavrou, «Le symbolisme de la colonne dans la scène de l' Annonciation», *ΔΧΔΕ ΙΕ'* (1989-1990), σ. 145-60, η ίδια, «Contribution à l' étude des rapports artistiques entre Byzance et Venise à la fin du Moyen Âge. Le thème de l' Annonciation», *Cah.Balk.* 15 (1990), σ. 147-89, R. F. Taft - A. Weyl Carr, «Annunciation», *ODB* I, στ. 106-07, C. Mango, «The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-Eternal Logos», *ΔΧΔΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 165-70, Βοκοτόπουλος, «Εικόνα Ευαγγελισμού της Vicenza», σ. 97-105, N. Thierry, «L' Annonciation de Deir el Souriani. Recherches typologiques», *Cah.Arch.* 43 (1995), σ. 133-40, I. A. Hunt, «The Newly Discovered Wallpaintings of the Annunciation at Dayr al Suryan», *Cah.Arch.* 43 (1995), σ. 147-52, Βαραλής, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού», σ. 201-19, Η. Papastavrou, «L' idée de l' Ecclesia et la scène de l' Annonciation. Quelques aspects», *ΔΧΔΕ ΚΑ'* (2000), σ. 227-40.

<sup>335</sup> Εξίσου διαδεδομένη είναι και η απεικόνιση του Ευαγγελισμού στα δυτικά μέτωπα των δύο ανατολικών πεσσών, που στηρίζουν τον τρούλο, αλλά και στα βημόθυρα του Ιερού. Για τη θέση του Ευαγγελισμού στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών βλ. την πρόσφατη μελέτη του Βαραλή, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού», σ. 201-19, όπου συγκεντρώνεται η προηγούμενη βιβλιογραφία. Για τη θέση της σκηνής στον ανατολικό τοίχο βλ. και Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 175-83.



αναπτύσσεται στο Ιερό, όσο και με το δογματικό κύκλο στο χώρο του κυρίως ναού, οι οποίοι ενώνονται μπροστά από το Ιερό Βήμα<sup>336</sup>.

Στα καθιερωμένα από το 10ο ακόμη αιώνα ανταποκρίνεται και ο χωρισμός των δύο προσώπων της παράστασης σε δύο μέρη, ο αρχάγγελος Γαβριήλ αριστερά και η Παναγία δεξιά της κόγχης<sup>337</sup>, ο οποίος οφείλεται, όπως έχουν ήδη σημειώσει οι Demus και Hadermann-Misguich, στην ανάγκη να αποδοθεί με κάποιον τρόπο και στη μνημειακή τέχνη η φυσική και πνευματική διαφορά των δύο προσώπων<sup>338</sup>. Αυτή η διάσπαση της σκηνής από το 12ο αιώνα θα αποτελέσει τον κανόνα στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική<sup>339</sup>.

Οι μορφές της παράστασης ως προς τη στάση τους υιοθετούν τύπους που, γνωστοί από την παλαιολόγια τέχνη<sup>340</sup> - ο αρχάγγελος Γαβριήλ, για παράδειγμα,

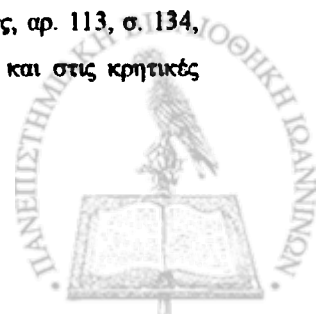
<sup>336</sup> Για το θέμα βλ. Demus, *Mosaic Decoration*, σ. 23, E. Kitzinger, «The Mosaics of the Capella Palatina in Palermo: An Essay on the choice and arrangement of Subjects», *AB XXXI* (1949), σ. 277 [ανατ. στο E. Kleinbauer (εκδ.), *The Art of Byzantium and the Medieval West. Selected Studies*, Bloomington-Λονδίνο, 1976], A. Grabar, «Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie», *ZRIV 7* (1961), κυρίως σ. 16, K. Weitzmann, «Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai», *ΔΧΑΕ Δ'* (1964-1965), σ. 17-18, Hadermann-Misguich, *Kurbino*, I, σ. 97, J. Lafontaine-Dosogne, «L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261», *Actes du XI<sup>e</sup> C.I.E.B.*, I, σ. 313, M. Chatzidakis, «L'évolution de l'icône aux 11e-13e siècles et la transformation du temple», *Actes du XI<sup>e</sup> C.I.E.B.*, I, σ. 354, Βαραλής, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού», σ. 210.

<sup>337</sup> Βαραλής, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού», σ. 205-6 με σχετικά παραδείγματα.

<sup>338</sup> Demus, *Mosaic Decoration*, σ. 23 και Hadermann-Misguich, *Kurbino*, I, σ. 97, όπως συνοψίζονται στη μελέτη της Δροσογιάννη, *Κασπάνια*, σ. 47-48.

<sup>339</sup> Για τα στάδια της εξέλιξης από τον ενιαίο Ευαγγελισμό στον Ευαγγελισμό σε δύο μέρη βλ. τη μελέτη του Βαραλή, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού», σ. 201-19, κυρίως σ. 205 κ.ε.

<sup>340</sup> Για τον ορμητικά κινούμενο αρχάγγελο Γαβριήλ, που από το 14ο αιώνα κυριαρχεί στην τέχνη, βλ. Millet, *Recherches*, σ. 86-87. Την ίδια εποχή ο τύπος της όρθιας Παναγίας συνυπάρχει με τον τύπο της καθιστής σε θρόνο, όπως σημείωσε ο Α. Ξυγγόπουλος, «Βημόθυρον κρητικής τέχνης εις την Θεσσαλονίκη», *Μακεδονικά Γ'* (1954), σ. 120· αναφέρουμε, μεταξύ άλλων, τις παραστάσεις στα δίπτυχα του Λονδίνου και της Φλωρεντίας [14ος αι., W. Felicetti-Liebensfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei* (Ολτεν-Λωζάνη, 1956), σ. 53, εικ. 51 και σ. 65, εικ. 76, αντίστοιχα], σε βημόθυρο της Μονής Μεγίστης Λαύρας [14ος αι., M. Chatzidakis, «L'icône byzantine», *Saggi e memorie di storia dell'arte 2* (1959), σσ. 32-33, εικ. 21, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αρ. 116], στο πλαίσιο εικόνας με κεντρικό θέμα την Οδηγήτρια στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (β' μισό 14ου αι., M. Chatzidakis, *Byzantine Museum*, εικ. 26, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αρ. 113, σ. 134, 217, Αχειμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 15, σ. 60-63) και στις κρητικές



στην Παντάνασσα του Μυστρά (π. 1428)<sup>341</sup> και στην Κρήτη, στον Άγιο Γεώργιο Αρτού Ρεθύμνης (1401)<sup>342</sup>, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ Έξω Λακωνίων Μερραμπέλλου<sup>343</sup>, στον Άγιο Κωνσταντίνο και Ελένη Αβδού (1445)<sup>344</sup> και στον Άγιο Γεώργιο Απάνω Σύμης (1453-1478)<sup>345</sup>, η Παναγία στον Άγιο Γεώργιο Απάνω Σύμης και σε εικόνα επιστυλίου στο ναό της Αγίας Άννας στη Βέροια (αρχές 15ου αι.)<sup>346</sup> - αποκρυσταλλώνονται σε σειρά έργων της Κρητικής Σχολής του β' μισού του 15ου αιώνα<sup>347</sup>: αναφέρουμε, μεταξύ άλλων, τη μικρογραφία του f. 284v στο Στιχηράριο του Πλουσιαδηνού κώδ. 1234 στη Μονή Σινά (1469)<sup>348</sup>, τις παραστάσεις στο πλαίσιο της εικόνας του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο με κεντρικό θέμα τη Δέηση<sup>349</sup>, σε εικόνες στο Μουσείο Μπενάκη<sup>350</sup>, στο Ikonenmuseum στο Recklinghausen<sup>351</sup>, στη Συλλογή Οικονομοπούλου<sup>352</sup> και στο φύλλο τριπτύχου της Temple Gallery<sup>353</sup>, στα

---

τοιχογραφίες στον Άγιο Ιωάννη Σπήλιου Αμαρίου και στον Άγιο Ιωάννη τον Βυπτιστή στην Κριτσά Μερραμπέλλου (γ' τέταρτο 14ου αι., Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 7 και 6 αντίστοιχα). Στον Χριστό Βέροιας (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, σ. 20-23, πίν. 11), στην Περιβλεπτο του Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 116.1), στον Άγιο Γεώργιο (1374/5) και στους Αγίους Αποστόλους (δ' τέταρτο 14ου αι.) Λογκανίκου (Chassouira, *Longanikos*, πίν. 19α και 85 αντίστοιχα) ο αρχάγγελος αποδίδεται σε ορμητική κίνηση, αλλά η Παναγία είναι καθισμένη σε θρόνο. Στην ίδια στάση έχει αποδοθεί ο αρχάγγελος και στο αριστερό φύλλο βημοθύρου στην Παναγία Βολνίκα στην Αχρίδα (Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, αρ. 26, σ. 100-01, πίν. XXXVIII).

<sup>341</sup> Millet, *Mistra*, πίν. 139.1, Μουρίκι, «Pantanassa», εικ. 22, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μυστράς*, εικ. 79, Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, σ. 91 κ.ε., εικ. 39.

<sup>342</sup> Δρανδάκης, «Αρτός», πίν. Ζ', εικ. 1, Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 26.

<sup>343</sup> Μαδεράκης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, εικ. 4.

<sup>344</sup> Gouma-Peterson, «Phokas», εικ. 10.

<sup>345</sup> Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», πίν. 46.

<sup>346</sup> Παπαζώτος, *Εικόνες Βέροιας*, αρ. 88.

<sup>347</sup> Για τον τύπο και τα παραδείγματά του Th. Chatzidakis, *L'art des icônes*, αρ. 9.

<sup>348</sup> Weitzmann, *Illustrated manuscripts*, σ. 31, εικ. 44, Δρανδάκης, «Μεταβυζαντινές εικόνες», σ. 326, εικ. 35, Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινά 1234», σ. 97, εικ. 13.

<sup>349</sup> Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, σ. 115, αρ. 52, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 157, πίν. 202, M. Chatzidakis-Babić, *Les icônes*, σ. 321, Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο», σ. 210-11, εικ. 2 (με συγκεντρωμένη προηγούμενη βιβλιογραφία).

<sup>350</sup> Ευγγύπουλος, *Μουσείον Μπενάκη, Συμπλήρωμα Α'*, σ. 112, αρ. 80, πίν. 55Α, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 18, σ. 29-30.

<sup>351</sup> Th. Chatzidakis, *L'art des icônes*, αρ. 9, εικ. 7 με την προηγούμενη σχετική βιβλιογραφία, Hausteil-Bartsch, *Recklinghausen*, σ. 55-57, φωτ. στη σ. 55.

<sup>352</sup> Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, αρ. 13, σ. 25-27, πίν. 10.



βημόθυρα στο ναό του Αγίου Γεωργίου Απορθειανών στη Χώρα της Πάτμου<sup>354</sup>, στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών<sup>355</sup>, στη Συλλογή Tolentino στη Νέα Υόρκη<sup>356</sup>, στο ναό των Ταξιαρχών στον Αρτεμόνα Σίφνου (π. 1500)<sup>357</sup> και στη Μονή Αρκαδίου (15ος-16ος αι.)<sup>358</sup>, όπως και στο κιβώτιο-αλτάρι τριπτύχου στο Μουσείο Μπενάκη<sup>359</sup>.

Σε σύγκριση με τα παραπάνω κρητικά παραδείγματα η σκηνή παρουσιάζει αποκλίσεις. Η Παναγία, αν και χειρονομεί κατά τον ίδιο τρόπο - το δεξί χέρι προβάλλει μέσα από το μαφόρι δείχνοντας παράλληλα προς τον αρχάγγελο Γαβριήλ<sup>360</sup> και το αριστερό στο πλάι κρατά το αδράχτι - εδώ επιπλέον στηρίζει με το δεξί χέρι το νήμα της πορφύρας, καθώς ο πόκος πέφτει δεξιά. Παρόλο που η συγκεκριμένη χειρονομία δεν απαντά στα έργα της Κρητικής Σχολής, που εξετάζουμε, είναι γνωστή στην εικονογραφία του Ευαγγελισμού τουλάχιστον από τους παλαιολόγειους χρόνους, όπως δείχνει η ίδιου θέματος σκηνή στο καθολικό της Μονής Υπαπαντής Μετεώρων (1366)<sup>361</sup> και επιλέγεται αρκετά συχνά κατά το 15ο αιώνα, για παράδειγμα στις εικόνες στην Αχρίδα (15ος αι.)<sup>362</sup> και στην Αγία Άννα Βέροιας, αλλά και στις σύγχρονες της παράστασής μας σκηνές στον Άγιο Νικόλαο

<sup>353</sup> *Byzantine Greek and Russian Icons* 1979, αρ. 29, εικ. 44, Μπαλτογιάννη, «Παράσταση Ευαγγελισμού», σ. 51, εικ. 4, η ίδια, *Εικόνες, Ιησούς Χριστός*, αρ. 22, σ. 136-38, πίν. 43.

<sup>354</sup> Η ζωγραφική του βημόθυρου έχει αποδοθεί στον Ανδρέα Ριτζο από τον Χατζηδάκη, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 11, πίν. 80-81, σ. 61-62. Βλ. και Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αρ. 149, σ. 168, 223.

<sup>355</sup> Μπαλτογιάννη, «Παράσταση Ευαγγελισμού», σ. 43-72, *Holy Image. Holy Space* 1988, αρ. 63, σ. 219-20 (Chr. Baltogianni), Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αρ. 150, σ. 169, 223-24, Αχεμιόστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μοσαίου*, αρ. 39, σ. 140-43, *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 19, σ. 118-19 (Κ.-Φ. Καλαφάτη), *Riflessi di Bisanzio* 2003, αρ. 5, σ. 50-51 (Κ.-Ph. Kalafati).

<sup>356</sup> *Important Icons* 1977, αρ. 27, Μπαλτογιάννη, «Παράσταση Ευαγγελισμού», εικ. 6.

<sup>357</sup> Χατζηδάκη, «Εικόνα του αγίου Συμεών», εικ. 8.

<sup>358</sup> Έχει καταστραφεί η κεφαλή του αρχαγγέλου. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 125, σ. 481-82 (Μ. Μποριμουδάκης).

<sup>359</sup> Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 40, εικ. 40α. Στην παράσταση εντυπωσιάζει το στρωμένο με μάρμαρα δάπεδο και ο γεμάτος γαλάζια αστέρια ουρανός.

<sup>360</sup> Η κίνηση αυτή του χεριού της Παναγίας μαζί με την ελαφρά κλίση της κεφαλής έχει υποστηριχτεί από τον Καλοκύρη ότι δηλώνει συγκατάθεση και εκφράζει τη στιγμή της Σύλληψης: Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την Εικονογραφία*, σ. 117.

<sup>361</sup> Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, πίν. 12.1.

<sup>362</sup> Κ. Balabanov, *Icons of Macedonia* (Σκόπια, 1995), αρ. 50, σ. 214-15.



της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά (1485/6)<sup>363</sup> και στον Άγιο Γεώργιο στο νησί του Αγίου Αχιλλείου (τέλη 15ου αι.)<sup>364</sup>.

Διαφορά σημειώνεται και ως προς το αρχιτεκτονικό βάθος, που οριοθετεί το χώρο, καθώς αριστερά τείχος με επάλξεις και δεξιά τοίχος με δύο κτίσματα, που καταλαμβάνουν σχεδόν τα δύο τρίτα της σκηνής, έχουν αντικαταστήσει τα, συνήθως δύο, ψηλά παλαιολόγια κτίρια<sup>365</sup> των κρητικών έργων. Ανάλογα απλά τείχη επιβιώνουν στις μνημειακές απεικονίσεις του Ευαγγελισμού ολόκληρο το 15ο αιώνα, όπως στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στη Μαλάθυρο<sup>366</sup>, στον ομώνυμο ναό στα Έξω Λακώνια Μεραμπέλλου και στον Άγιο Γεώργιο στην Απάνω Σύμη στην Κρήτη<sup>367</sup> ή και έξω από αυτή, για παράδειγμα στο παρεκκλήσιο του Θεολόγου στο Κελλί του Αγίου Προκοπίου της Μονής Βατοπεδίου (β' μισό 15ου αι.)<sup>368</sup>, αλλά και σε σκηνές διαφορετικού θέματος της ίδιας εποχής, για παράδειγμα στην παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου στον Άγιο Γεώργιο στο Καβούσι Κρήτης (π. 1400)<sup>369</sup>, της Σταύρωσης στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Κελλί του Αγίου Προκοπίου<sup>370</sup>, σε εικόνες της Κοίμησης της Θεοτόκου στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο Λειβάδι Σκοπέλου (α' μισό 15ου αι.)<sup>371</sup>, της Ύγερσης του Λαζάρου στο Ashmolean Museum της Οξφόρδης (β' μισό 15ου αι.)<sup>372</sup>, του «Πορευθέντες μαθητεύσατε...» στο Βυζαντινό

<sup>363</sup> Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 182α.

<sup>364</sup> Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την Εικονογραφίαν*, πίν. 159, Δ. Ευγενίδου-Ι. Κανονίδη-Θ. Παπαζώτου, *Τα Μνημεία των Πρεσπών* (ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 1991), εικ. 38.

<sup>365</sup> Σχετικά με το αρχιτεκτονικό βάθος στη σκηνή του Ευαγγελισμού βλ. J. Fournée, «Architectures symboliques dans le thème iconographique de l' Annonciation», *Synthronon* 1968, σ. 225-35, Μπαλτογιάννη, «Παράσταση Ευαγγελισμού», σ. 54-56, Η. Ραπαstavrou, «L' idée de l' Ecclesia et la scène de l' Annonciation. Quelques aspects», *ΔΙ.ΛΕ.ΚΑ'* (2000), σ. 230-35. Για τα αρχιτεκτονήματα γενικά στην παλαιολόγια τέχνη βλ. T. Velmans, «Le rôle du décor architectural et la représentation de l' espace dans la peinture des Paléologues», *Cah. Arch.* 14 (1964), σ. 183-216.

<sup>366</sup> Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», πίν. 112β.

<sup>367</sup> Για τα κρητικά παραδείγματα βλ. και τα σχόλια του Μαδεράκη, «Ζωγραφική από την Κρήτη», σ. 298.

<sup>368</sup> Πίσω από την καθιστή Παναγία. Τσιγαρίδας, «Τοιχογραφίες παρεκκλησίου Θεολόγου», εικ. 3, ο ίδιος, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, εικ. 56α.

<sup>369</sup> Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», πίν. 108β.

<sup>370</sup> Τσιγαρίδας, «Τοιχογραφίες παρεκκλησίου Θεολόγου», εικ. 4, ο ίδιος, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, εικ. 53.

<sup>371</sup> *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, αρ. 99, σ. 99 (Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου).

<sup>372</sup> *Βυζαντινή Τέχνη* 1964, αρ. 181, σ. 203 (Α. Ξυγγόπουλος).



Μουσείο Αθηνών (β' μισό 15ου αι.)<sup>373</sup> και της Αγίας Παρασκευής με σκηνές του μαρτυρίου της στην Temple Gallery (τέλη 15ου/αρχές 16ου αι.)<sup>374</sup>. Το κτίριο με τη δίρριχτη στέγη δεξιά, πίσω από την Παναγία, είναι γνωστό σε κρητική εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Μονή Πάτμου (αρχές 15ου αι.), όπου σημειώνεται και ο στρογγυλός φεγγίτης<sup>375</sup>.

Επιπλέον σημεία απόκλισης αποτελούν, τέλος, η απουσία του δέντρου, του κίονα και της γλάστρας, που από το 14ο αιώνα εμπλουτίζουν τον Ευαγγελισμό και καθιερώνονται στα κρητικά παραδείγματα χαρίζοντας αφηγηματικότητα<sup>376</sup>, όπως και η ενσωμάτωση στην παράσταση των αρχικών ΧΚΟΜΣ και ΙΗΚΓΚ, που συντομογραφούν τις φράσεις της στιχομυθίας ανάμεσα στον αρχάγγελο και την Παναγία «Χαῖρε, Κεχαρτωμένη ὁ Κύριος μετὰ σοῦ» (Λουκ. α'. 28) και «Ἰδοὺ ἡ δούλη Κυρίου γένοιτό μοι κατὰ τὸ ρήμά σου» (Λουκ. α'. 38), αντίστοιχα.

Η σημείωση των γραμμάτων ΧΚΟΜΣ και ΙΗΚΓΚ παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς, όσο τουλάχιστον γνωρίζουμε, είναι άγνωστη σε παλιότερες σκηνές Ευαγγελισμού, ενώ και αργότερα η αναγραφή τους επιλέγεται σπάνια, όπως στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Καστοριά (1552)<sup>377</sup>. Στη

<sup>373</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 208, σ. 559-60 (Μ. Λχεμιάστου-Ποταμιάνου), Μ. Λχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Πορευθέντες Μασθεύσατε πάντα τα ἔθνη. Εικόνα από τον κύκλο τέχνης του Ανδρέα Ριτζου», *Λαμπηδών*, 1, σ. 83-94, *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* 2004, αρ. 199, σ. 235 (Κ.-Φ. Καλαφάτη).

<sup>374</sup> R. Temple, *Icons. A search for inner meaning* (The Temple Gallery, Λονδίνο, 1982), αρ. 29.

<sup>375</sup> *Βυζαντινή Τέχνη* 1964, αρ. 198, σ. 212 (Α. Ξυγγόπουλος), Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 7, σ. 54-56, πίν. 7, 9, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αρ. 144, σ. 163, 222.

<sup>376</sup> Από τα τέλη του 12ου αιώνα η σκηνή του Ευαγγελισμού εμπλουτίζεται με νέα εικονογραφικά στοιχεία (Hadermann-Misguich, *Kirbinovo*, I, σ. 99 κ.ε.), όπως το περιστέρι που κατεβαίνει από τον ουρανό [E. Kitzinger, «The Descent of the Dove. Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Capella Palatina in Palermo», *Byzanz und der Westen Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophische-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Βιέννη, 1984), σ. 99-115] ή τον Χριστό (βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία από την Εμμανουήλ, «Άγιος Νικόλαος», σ. 133-34, σημ. 62-63), τον κίονα, το δέντρο και τη γλάστρα. Για τα τελευταία στοιχεία βλ. τις μελέτες των Η. Ραπαstavrou, «Le symbolisme de la colonne dans la scène de l' Annonciation», *ΔΧΑΕ ΙΕ'* (1989-1990), σ. 145-60, Μπατογιάννη, «Παράσταση Ευαγγελισμού», σ. 54.

<sup>377</sup> Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 205α, Γ. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *Μακεδονικά* 21 (1981), πίν. 5, ο ίδιος, *Η Παναγία Μαυριώτισσα της Καστοριάς* (εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 1987, ανατ. 1993), εκ. 29.



βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική οι φράσεις «Χαῖρε, Κεχαριτωμένη ὁ Κύριος μετὰ σοῦ» (Λουκ. α', 28) και «Ἰδοὺ ἡ δούλη Κυρίου· γένοιτό μοι κατὰ τὸ ρῆμά σου» (Λουκ. α', 38) συχνότερα αναγράφονται ολόκληρες, ενώ δεν λείπουν και οι περιπτώσεις, όπου συντομογραφούνται ορισμένες από τις λέξεις ή σημειώνονται μόνο τα σύμφωνα<sup>378</sup>. Επειδή, όμως, γενικά η σημείωση των αρχικών γραμμάτων των λέξεων ολόκληρων επιγραφών είναι γνωστή στην παλαιολόγια κρητική μνημειακή τέχνη, όπως δείχνει η Ανάληψη στον Άγιο Γεώργιο Αρτού Ρεθύμνου της Κρήτης (1401), όπου απαντούν τα γράμματα ΑΙΤΚΗΣΤΟΥ αντί της φράσης «Ἄνδρες Γαλιλαῖοι τι κοιτάζετε ἢς τον ουρανόν» και ΟΥΙΠΜΚΤΕΘ αντί «Οὗτος εἶπε πορευθέντες μαθητεύσατε και τα ἔθνη»<sup>379</sup>, η απουσία σχετικών παραδειγμάτων Ευαγγελισμού μπορεί να θεωρηθεί τυχαία ή να αποδοθεί στο μεγάλο αριθμό αδημοσίεωτων μνημείων. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η ενσωμάτωση των συγκεκριμένων συντομογραφιών στον Ευαγγελισμό θα πρέπει να συνδεθεί όχι μόνο με κάποιο άγνωστο κρητικό πρότυπο, αλλά και με το ικανοποιητικό μορφωτικό επίπεδο των μοναχών στη Μονή Μυρτιάς, που θα ήταν σε θέση να διαβάσουν στις δύο συντομογραφημένες φράσεις το Ευαγγελικό κείμενο.

Συγκεντρώνοντας τα παραπάνω, ο Διγενής στον Ευαγγελισμό ακολουθεί έως ένα σημείο το διαδεδομένο για την εποχή του, κυρίως σε κρητικές εικόνες, εικονογραφικό σχήμα, επαναλαμβάνοντας τις ίδιες στάσεις της Παναγίας και του αρχαγγέλου Γαβριήλ. Τοποθετεί, όμως, τα δύο πρόσωπα σε χώρο διαφορετικό, με απλουστευμένα αρχιτεκτονήματα, χωρίς περιττά αφηγηματικά στοιχεία, με επιδράσεις πάντοτε από τη σύγχρονή του κρητική μνημειακή τέχνη, δημιουργώντας με αυτόν τον τρόπο μια λιτότερη εικονογραφικά σύνθεση.

## Η ΑΝΑΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (εικ. 7)

Στο τύμπανο επάνω από την κόγχη του Ιερού παριστάνεται η Ανάληψη, μία από τις πιο κακοδιατηρημένες παραστάσεις του ναού, καθώς άλατα και πυκνή αιθάλη είχαν καλύψει το μεγαλύτερο τμήμα της ήδη από τα μέσα τουλάχιστον του 20ου

<sup>378</sup> Λόγω του μεγάλου αριθμού των σχετικών παραδειγμάτων δεν θεωρήθηκε απαραίτητη η αναφορά τους. Για την τελευταία κατηγορία, που είναι και λιγότερο συνηθισμένη, βλ. μεταξύ άλλων, την παράσταση στον Άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή στην Κριτσά Μεραμπέλλου Κρήτης (γ' τέταρτο 14ου αι.): Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 6.

<sup>379</sup> Δρανδάκης, «Αρτός», σ. 136-37, εικ. 1, 2.





αιώνα, με αποτέλεσμα την ελλιπή περιγραφή της και από τον Ορλάνδο το 1961, που σημειώνει τα εξής: «Υπεράνω της κόγχης του ιερού εικονίζεται εν τω μέσω και κατ' ενώπιον ο Χριστός ενδεδυμένος ανοικτόχρωμον στολήν, καθήμενος δ' επί του ουρανού τόξου και ευλογών δι' αμφοτέρων των χειρών τους πλαγίως και κάτωθεν αυτού εικονιζομένους. Εκατέρωθεν του Χριστού εικονίζονται αριστερά μεν ο Αρχάγγελος Μιχαήλ δεξιά δ' ο Γαβριήλ κάτωθεν δ' αυτών παρεστάθη αφ' ενός μεν (αριστερά) η Παναγία δεομένη εις στάσιν τριών τετάρτων, δεξιά δε δέντρα και οι μαθηταί του Χριστού, οίτινες όμως μόλις διακρίνονται λόγω της καλυπτοῦσής αυτούς αιθάλης»<sup>380</sup>. Επιγραφή με το θέμα της σκηνής δεν έχει γραφεί πιθανότατα λόγω έλλειψης χώρου.

Το γεγονός εκτυλίσσεται στο Όρος των Ελαιών (Πράξεις Αποστόλων 1.12), που δηλώνεται με δύο ορεινούς όγκους σκούρου και ανοιχτού καστανού χρώματος, με αραιά ζωγραφισμένα στις πλαγιές δέντρα ελιάς<sup>381</sup>. Ανάμεσα στα βουνά, επάνω στο βαθυγάλαζο κάμπο, εικονίζεται ο αναλαμβανόμενος Χριστός («IC XC») σε στρογγυλή δόξα. ντυμένος με υπόλευκο χιτώνα και ιμάτιο, που σχηματίζει απόπτυγμα στα δεξιά. Κάθεται μετωπικός σε κόκκινο τόξο, με τα πόδια και το φωτοστέφανο να αγγίζουν την περιφέρεια της δόξας που τον περιβάλλει και ειλογεί με τα δύο χέρια απλωμένα (Λουκ. 24.50-51). Στον ένσταυρο φωτοστέφανο, στο δεξί διάχωρο της οριζόντιας κεραίας, διακρίνεται κάτω από την αιθάλη το κεφαλαίο γράμμα «N» από τη συνηθισμένη επιγραφή «O IΩN». Η δόξα ζωγραφίζεται με ομόκεντρες ταινίες σε τονικές αποχρώσεις του γαλάζιου, από το σκούρο στο κέντρο έως το ανοιχτό γαλάζιο, σχεδόν λευκό, κοντά στην περιφέρεια· δύο άγγελοι ντυμένοι στα λευκά την κρατούν αριστερά και δεξιά έχοντας το μισό σώμα κρυμμένο πίσω από αυτή και τα φτερά ανοιχτά, ακολουθώντας την περιφέρεια του τύμπανου του ανατολικού τοίχου.

Χαμηλά, στους πρόποδες των βουνών, παριστάνονται οι απόστολοι χωρισμένοι σε δύο ομάδες<sup>382</sup>. αριστερά προηγείται η Παναγία<sup>383</sup>, που εικονίζεται να

<sup>380</sup> Ορλάνδος, *ABME Θ'* (1961), σ. 90.

<sup>381</sup> Τα βουνά και οι ελιές απαντούν στη σκηνή ήδη από τον 9ο αιώνα: Γκιολές, *Ανάληψης*, σ. 261.

<sup>382</sup> Οι απόστολοι σχηματίζουν δύο ομάδες στην Ανάληψη ήδη από την παλαιολόγεια εποχή. Βλ. σχετικά S. Tsuji, «Les Portes de Saint-Sabine. Particularites de l' Ascension», *Cah.Arch.* XIII (1962), σ. 24, σημ 2, σ. 25, K. Wessel, «Himmelfahrt », *RBK II*, στ. 1247-48, Kalopissi-Verti, *Haghia Triada*, σ. 111-12, Γκιολές, *Ανάληψης*, σ. 332-34.

Η αιθάλη, που καλύπτει την παράσταση, δεν επιτρέπει την αρίθμηση των αποστόλων, εάν δηλαδή έχουν εικονιστεί οι έντεκα, σύμφωνα με τα ευαγγελικά κείμενα, απόστολοι ή και οι δώδεκα, όπως συνήθως, αφού, παρόλο που τα κείμενα δεν αναφέρουν τον Παύλο παρόντα στο γεγονός, η παράδοση



βηματίζει με διασκελισμό, γυρισμένη προς τα δεξιά, με το κεφάλι υψωμένο προς τον Χριστό. Το δεξί χέρι απλώνεται μπροστά σε δέηση, ενώ το αριστερό πέφτει παράλληλα με το σώμα. Φορεί βαθυγάλαιο φόρεμα και κεραμιδί μαφόρι, που τυλίγεται γύρω από τον κορμό και αναδιπλώνεται στον αριστερό ώμο και κόκκινα υποδήματα. Πίσω της οι απόστολοι διατάσσονται σε δύο επίπεδα, χωρίς να είναι δυνατή η ταύπισή τους λόγω της αιθάλης. Από αυτούς, φαίνεται τμήμα μόνο του σκουρόχρωμου ιματίου και τα χαμηλά μέρη των ποδιών της πρώτης μορφής, όπως και τμήμα του κόκκινου χιτώνα και του ενός ποδιού του δεύτερου στη σειρά αποστόλου, ενώ διαγράφεται το περίγραμμα του όγκου δύο ακόμη μαθητών πιο πίσω, αποδοσμένων σχεδόν από το πλάι.

Από την ομάδα των αποστόλων δεξιά καλύτερα διατηρείται ο πρώτος, ο οποίος από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του, τα κοντά γκριζα μαλλιά και γένεια, ταυτίζεται με τον Πέτρο. Αποδίδεται γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά, με το δεξί χέρι υψωμένο σε δεικτική χειρονομία προς τον Χριστό, ενώ με το αριστερό, ληγισμένο στον αγκώνα, συγκρατεί κλειστό σταχωμένο κώδικα στο χρώμα της ώχρας. Μακρυμάνικος σκούρος γαλάζιος χιτώνας και κόκκινο ιμάτιο που αφήνει ελεύθερο το δεξί μέρος του κορμού και το δεξί χέρι, καλύπτουν το σώμα. Δίπλα του εικονίζεται ένας ακόμη απόστολος σε μετωπική σχεδόν στάση, με κόκκινο χιτώνα και γαλάζιο ιμάτιο και δεξιότερα δύο επιπλέον μορφές, καλυμμένες από την αιθάλη. Τέλος, σε ένα δεύτερο επίπεδο φαίνονται οι κεφαλές δύο άλλων αποστόλων.

Πίσω από κάθε όμιλο μαθητών παριστάνεται έως τη μέση ένας λευκοφορεμένος άγγελος γυρισμένος ελαφρά προς τα αριστερά· πρόκειται για τους δύο άνδρες που, σύμφωνα με τις Πράξεις (1.10-11), εξήγησαν στους αποστόλους το

---

τον απεικονίζει στο Όρος των Ελαιών κρατώντας συνήθως σταχωμένο βιβλίο με «τας ιδ' επιστολάς του»: Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, σ. 150, Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 328.

<sup>383</sup> Η Παναγία δεν αναφέρεται στις Πράξεις των Αποστόλων, αλλά μόνο στους σχετικούς με την Ανάληψη ύμνους, καθώς συμβολίζει την Εκκλησία και την Ενσάρκωση του Θείου Λόγου: Καλορισι-Veri, *Haghia Triada*, σ. 110, Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, σ. 30-31, Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 304-05. Πρόκειται για μία παράδοση από την παλαιохριστιανική ακόμη εποχή: Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 313-14. Με την παρουσία της Παναγίας στην Ανάληψη ασχολείται και ο Ath. Semoglou, *Le voyage outre-tombe de la Vierge dans l' art byzantin de la Descente aux Enfers à la montée au ciel* (Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Βυζαντινά Κείμενα και Μελέται 34, Θεσσαλονίκη, 2003), σ. 7 κ.ε.



γεγονός<sup>384</sup>. Καλύτερα διακρίνεται ο άγγελος στα δεξιά, ο οποίος υψώνει το δεξί χέρι δείχνοντας με τον δείκτη προς τον Χριστό<sup>385</sup>.

Όλες οι μορφές της παράστασης, εκτός από τους αποστόλους, φέρουν φωτοστέφανο.

Η κακή κατάσταση διατήρησης της σύνθεσης δεν επιτρέπει λεπτομερέστερη περιγραφή της.

Η Ανάληψη περιλαμβάνεται και στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια, που επίσης ζωγράφησε ο Διγενής, καταλαμβάνοντας το βόρειο τμήμα της καμάρας μπροστά από το Ιερό, αλλά η κακή κατάσταση διατήρησης δεν επιτρέπει το σχολιασμό της<sup>386</sup>.

Στο επεισόδιο της Ανάληψης<sup>387</sup> αναφέρονται κυρίως οι Πράξεις των Αποστόλων (1. 9-11), ενώ συνοπτικά γίνεται λόγος γι' αυτό και από τους Ευαγγελιστές Μάρκο (ιστ', 19-20) και Λουκά (κδ', 50-53).

Η ανάπτυξη της σκηνης στο ανατολικό τύμπανο, επάνω από την κόγχη του Ιερού, καθιερώθηκε στο πρόγραμμα των ναών από νωρίς, κατ' επίδραση της ιδέας για

<sup>384</sup> Βλ. σχετικά Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 315-21.

<sup>385</sup> Αν διακρίνουμε σωστά από το δείκτη του δεξιού χεριού του συγκεκριμένου αγγέλου κρέμεται μικρό λευκό κλειδί προς τον απόστολο Πέτρο, που βρίσκεται χαμηλότερα: πρόκειται για το κλειδί του Παραδείσου, που εμπιστεύεται ο Χριστός στον Πέτρο μέσω του αγγέλου. Επειδή, όμως, η συγκεκριμένη εικονογραφική λεπτομέρεια είναι άγνωστη τόσο στην εικονογραφία της παράστασης, όσο και στη βυζαντινή τέχνη γενικότερα -το κλειδί (ή τα κλειδιά) του Παραδείσου παραδίδει στον Πέτρο μόνο ο Χριστός στη σκηνή του «*Traditio clavis*» [για τη σκηνή και την απεικόνισή της βλ. ενδεικτικά Μ. Sotomayor, *S. Petro en la iconografia paleocristiana* (Γρανάδα, 1962), σ. 70 κ.ε., E. C. Topping, «The Apostle Peter, Justinian and Romanos the Melodos», *Byzantine and Modern Greek Studies* 2 (1976), σ. 1-15, Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 330 με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία]-, επιβάλλεται, πριν από κάθε περαιτέρω έρευνα, ο καθαρισμός της τοιχογραφίας από την αιθάλη.

<sup>386</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 555, σχ. 3, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215.

<sup>387</sup> Για την εικονογραφία της σκηνης βλ. E. Dewald, «The Iconography of the Ascension», *AJA* 19 (1915), σ. 277-319, A. Ševelev, «Ikonoграфičeskie skemy Voznesenija Xristova», *Seminarium Kondakovianum* I (1927), σ. 1-18, Ξυγγόπουλος, «Η τοιχογραφία της Αναλήψεως», σ. 39 κ.ε., S. Tsujii, «Les Portes de Saint-Sabine. Particularites de l' Ascension», *Cah.Arch.* XIII (1962), σ. 13-28, όπου έχουν συγκεντρωθεί όλες οι σχετικές πηγές, A. A. Schmid, «Himmelfahrt Christi», *LCI* IV, στ. 268-76, K. Wessel, «Himmelfahrt», *RbK* II, στ. 1224-56, Μ. Παναγιωτίδη, «Η παράσταση της Ανάληψης στον τρούλλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης. Εικονογραφικά προβλήματα», *ΕΕΦΣΑΠΘ ΣΤ' 2* (1974), σ. 64-89, S. Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*, σ. 104-16, Γκιολές, *Ανάληψις*, Gouma-Peterson, «Ascension Icon», σ. 107-113, πίν. 52-59, I. Δ. Βαράλης, «Εικόνα με ιδιότυπη παράσταση Ανάληψης», *ΔΧΑΕ ΙΒ'* (1989-90), σ. 161-76, R.F. Taft - A. Weyl Carr, «Ascension», *ODB* I, στ. 203.



την επιστροφή του Χριστού στον ουρανό από το ανατολικό σημείο του ορίζοντα, όπως αναφέρεται στον Ψαλμό 67.34 του Ζαχαρία «Ψάλατε τῷ Θεῷ τῷ ἐπιβεβηκότι ἐπὶ τὸν οὐρανὸν τοῦ οὐρανοῦ κατὰ ἀνατολάς»<sup>388</sup>. Κατά το 15ο αιώνα, που εδώ μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα, απαντά, στην ηπειρωτική Ελλάδα, στο καθολικό της Αγίας Παρασκευής στο Μονοδένδρι της Ηπείρου (1414)<sup>389</sup>, στη Μακεδονία, στον Άγιο Νικόλαο της μοναχίας Ευπραξίας στην Καστοριά (1485/6)<sup>390</sup>, στον Άγιο Δημήτριο Αιανής (δ' τέταρτο 15ου αι.)<sup>391</sup>, στην Αγία Φωτεινή (Φωτίδα, τέλη 14ου/αρχές 15ου αι.)<sup>392</sup>, στον Άγιο Γεώργιο τον Μικρό (α' τέταρτο 15ου αι.)<sup>393</sup> και στην Παναγία Χαβιαρά (τέλη 15ου αι.)<sup>394</sup> στη Βέροια, στον Άγιο Νικόλαο Ισπαιάς στην Εύβοια<sup>395</sup> και στη νησιωτική Ελλάδα, στη Μονή της Παναγίας Οδηγήτριας στην Απόλλωνα της Λευκάδας (1449/50)<sup>396</sup> και στην Παναγία Βριωμένου της Κρήτης (1401)<sup>397</sup>.

Η επιλογή του συγκεκριμένου, περιορισμένου σημαντικά, χώρου στο τύμπανο του ανατολικού τοίχου του ναού για την απεικόνιση της σύνθεσης υπαγόρευσε και την ανάπτυξη του εικονογραφικού της τύπου σε οριζόντιο άξονα, με τον Χριστό στο κέντρο, τις δύο ομάδες των αποστόλων σε ένα κατώτερο επίπεδο στο πλάι της δόξας και στα άκρα του τύμπανου και την Παναγία να ηγείται της ομάδας των μαθητών στα αριστερά, γυρισμένη προς τον Χριστό.

<sup>388</sup> Για τη θέση της σκινης στο πρόγραμμα των ναών βλ. κυρίως Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 272 κ.ε. Πρβλ. και Ευγγόπουλος, «Η τοιχογραφία της Αναλήψεως», σ. 42 κ.ε., Ι. Δ. Βαραλής, «Εικόνα με ιδιότητα παράσταση Ανάληψης», *ΔΧΑΕ ΙΕ'* (1989-1990), σ. 170, Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 195-201.

<sup>389</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Μονή Βίκου», σ. 232, εικ. 2.

<sup>390</sup> Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 179α.

<sup>391</sup> Στ. Πελεκανίδης, «Έρευναι εν Άνω Μακεδονία», *Σύμμεικτα*, σ. 432, εικ. 25.

<sup>392</sup> Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, εικ. 114, *Byzantium: Faith and Power 2004*, αρ. 47, σ. 90 (Α. Katselaki), *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004*, εικ. 94, σ. 118 (Α. Κατσελάκη).

<sup>393</sup> Παπαζώτος, *Βέροια*, εικ. 114-17.

<sup>394</sup> Παπαζώτος, *Βέροια*, εικ. 119.

<sup>395</sup> Δημητροκάλλης, *Άγιος Νικόλαος*, εικ. 79-81.

<sup>396</sup> Δ. Ι. Πάλλας, «Μεσαιωνικά Μνημεία Ιονίων Νήσων», *ΑΔ* 16 (1960), Χρον., σ. 210-11, ο ίδιος, «Εργασίαι συντηρήσεως των τοιχογραφιών της Οδηγήτριας Λευκάδος», *ΠΑΕ* 1968, σ. 15, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, αρ. 62, σ. 60-62 (Δ. Πάλλας) με συγκεντρωμένη προηγούμενη βιβλιογραφία, *Ζωγραφικής Εγκώμιον* 2000, σ. 57-65 (Α. Κατσελάκη), *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 149, σ. 398-99 (Α. Κατσελάκη).

<sup>397</sup> Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», σ. 282, πίν. 93β, 94α.



Τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία της σκηνής παραλέμπουν στον τύπο της Ανάληψης που συνεχίζοντας την παλαιολόγεια εικονογραφία του θέματος, αποκρυσταλλώνεται στην Κρήτη κατά το 15ο αιώνα, σε σειρά μνημείων, όπως στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι<sup>398</sup>, στην Παναγία Βριωμένου, στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου<sup>399</sup>, στον Αρχάγγελο Μαλάθουρου και στους Αγίους Αποστόλους Ανδρομύλων<sup>400</sup>, αλλά και εικόνων, όπως στην εικόνα στο Αμαλίο Ορφανοτροφείο Αθηνών<sup>401</sup> και στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών<sup>402</sup>, στις εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκιο<sup>403</sup> και στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας<sup>404</sup> και του γιου του Νικολάου στο Σεράγεβο<sup>405</sup>. Κοινά με τα έργα αυτά είναι τα ακόλουθα τυπολογικά στοιχεία: • ο Χριστός που εντάσσεται ολόκληρος στο εσωτερικό κυκλικής δόξας με επάλληλες ομόκεντρες ταινίες τονικών αποχρώσεων του γαλάζιου, από το σκούρο έως το ανοιχτό<sup>406</sup>, το σχήμα της κυκλικής δόξας, όταν η σκηνή εικονίζεται στο ανατολικό τύμπανο του ναού, όπως εδώ, απαντά σχετικά σπάνια, όπως στον Άγιο Δημήτριο Αιανής, στην Αγία Φωτεινή Βέροιας, στην Απόλλενα Λευκάδας και στην Παναγία Βριωμένου, καθώς η ελλειψοειδής δόξα ταιριάζει καλύτερα σε ανάλογες επιφάνειες για λόγους οικονομίας χώρου<sup>407</sup>, • οι δύο άγγελοι που κρατούν τη δόξα<sup>408</sup>, • οι

<sup>398</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», σ. 377, πίν. ΚΒ'.

<sup>399</sup> Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος», σ. 93-94.

<sup>400</sup> Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», σ. 282.

<sup>401</sup> Koshi, «Kretische Ikone», εικ. 21, Χατζηδάκης, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 30, σ. 38.

<sup>402</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 205, σ. 555-56 (Μ. Λχεμάστου-Ποταμιάνου), *Βυζαντινό Μουσείο, Τα Νέα Αποκτήματα (1986-1996)*, κατ. έκθ. (Αθήνα, 1997), αρ. 4, σ. 26-29 (Χρ. Μπαλτογιάννη), *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 150, σ. 400-01 (Μ. Μπορμπουδάκη) με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία, *Riflessi di Bisanzio* 2003, αρ. 3, σ. 46-47 (Κ.-Ph. Kalafati), *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* 2004, εικ. 128, σ. 159 (Κ.-Φ. Καλαφάτη).

<sup>403</sup> Χατζηδάκης, *Πάτμος*, πίν. 201.

<sup>404</sup> Koshi, «Kretische Ikone», εικ. 19, Χατζηδάκης, *Ικόνες*, σ. XVII, πίν. 17, εικ. 12, που απέδωσε την εικόνα στον Ρίτζο.

<sup>405</sup> Djurđić, *Ikónes de Yougoslavie*, σ. 115, αρ. 52, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 157, πίν. 202, Μ. Chatzidakis-Babić, *Les ikónes*, σ. 321, Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο», σ. 220-21, εικ. 10 (με συγκεντρωμένη προηγούμενη βιβλιογραφία).

<sup>406</sup> Γκιολές, *Ανάληψης*, σ. 294.

<sup>407</sup> Για τη δόξα και τους τύπους της Γκιολές, *Ανάληψης*, σ. 289-95.

<sup>408</sup> Για τους αγγέλους που στηρίζουν τη δόξα Γκιολές, *Ανάληψης*, σ. 295-303.



απόστολοι χωρίς φωτοστέφανο<sup>409</sup> και • ο Πέτρος που ηγείται του ομίλου των αποστόλων στα δεξιά υψώνοντας το δεξί χέρι προς τον Χριστό<sup>410</sup>.

Παράλληλα, όμως, η σκηνή παρουσιάζει σειρά στοιχείων που την απομακρύνουν από το κρητικό πρότυπο: • ο Χριστός ευλογεί και με τα δύο χέρια, • η Παναγία, μπροστά από τον αριστερό όμιλο των αποστόλων, βηματίζει προς τα δεξιά, με το δεξί χέρι υψωμένο σε δέηση, • ο απόστολος Πέτρος συγκρατεί κλειστό κώδικα με το αριστερό χέρι, • οι δύο άγγελοι, που κρατούν τη δόξα, έχουν τα φτερά ανοιχτά, ακολουθώντας την περιφέρεια του τύμπανου του τοίχου, με το μισό σώμα κρυμμένο πίσω από τη δόξα και • οι άγγελοι στο κάτω μέρος της σκηνής εικονίζονται ημίσωμοι, πίσω από τους αποστόλους.

Η στάση του Χριστού, που ευλογεί και με τα δύο χέρια, στην τέχνη απαντά μόλις από το 13ο αιώνα<sup>411</sup>, στο ναό του Άι-Στράτηγου στο χωριό Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας<sup>412</sup> και, όπως έχει υποστηρίξει ο Γκιολές<sup>413</sup>, είναι επηρεασμένη από τη σκηνή της Ευλογίας των Αποστόλων, που προηγείται χρονικά της Ανάληψης και στην οποία ο Χριστός προβαίνει στην ίδια χειρονομία. Μεγαλύτερη είναι η διάδοσή της από το 14ο αιώνα στη μνημειακή ζωγραφική: στη Μακεδονία, στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας Καστοριάς, στον Άγιο Δημήτριο Αιανής και στην Αγία Φωτεινή Βέροιας, στο παλιό καθολικό της Μονής Μεταμόρφωσης Μετεώρων στη Θεσσαλία<sup>414</sup>, στην Πελοπόννησο, στον Άγιο Δημήτριο της Μονής των Αγίων Σαράντα Λακωνίας (β' μισό 14ου αι.)<sup>415</sup>, στον Άγιο Αθανάσιο στο Λεοντάρι (1370-1390)<sup>416</sup>, στους Ταξιάρχες Αγριακόνας (π. 1400)<sup>417</sup>, στην Ευαγγελίστρια του Μυστρά (π. 1400)<sup>418</sup>, στην Παναγία Βρεσθενίτισσα (π. 1400)<sup>419</sup>, στην Αγία Παρασκευή

<sup>409</sup> Οι απόστολοι εικονίζονται χωρίς φωτοστέφανο κυρίως στα παλαιολόγια μνημεία. Βλ. Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 119, Δημητροκάλλης, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 119 κ.ε.

<sup>410</sup> Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 333.

<sup>411</sup> K. Wessel, «Himmelfahrt», *RBK* II, στ. 1243-44, Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 282-84, σημ. 24.

<sup>412</sup> Γκιολές, «Ο ναός Άι-Στράτηγού», σ. 430-31, εικ. 3.

<sup>413</sup> Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 282-83.

<sup>414</sup> Georgitsoyanni, *View Catholikon de la Transfiguration*, πίν. 61.

<sup>415</sup> Ν. Β. Δρανδάκη, «Από τα χριστιανικά μνημεία της Λακωνίας», *ΑΕ* 133 (1994), σ. 21-22, εικ. 3.

<sup>416</sup> J. Albani, «Die Wandmalereien der Kirche Hagios Athanasios zu Leondari», *JÖB* 39 (1989), εικ. 7.

<sup>417</sup> Δεληγιάννη-Δωρή, «Αγριακόνας», σ. 558-60, εικ. 8.

<sup>418</sup> Αδημοσίευτη. Βλ. Δεληγιάννη-Δωρή, «Αγριακόνας», σ. 559.

<sup>419</sup> Δρανδάκης, «Βρεσθενίτισσα», σ. 172, εικ. 18.



Πλάτσας στη Μεσσηνιακή Μάνη (1412)<sup>420</sup>, στον Άγιο Νικόλαο στο Μπρίκι της Μάνης (α' μισό 15ου αι.)<sup>421</sup> και στην Ελεούσα Κάστρου Γερακίου (1430/1)<sup>422</sup>, ενώ στην Κρήτη στον Άγιο Γεώργιο Αρτού<sup>423</sup>.

Εξίσου συνηθισμένη στα παραδείγματα του 15ου αιώνα, όπου η Ανάληψη καταλαμβάνει το τύμπανο επάνω από την κόγχη του Ιερού, είναι και η απεικόνιση της Παναγίας μπροστά από την ομάδα των αποστόλων στα αριστερά, σε στροφή προς τα δεξιά, υψώνοντας σε δέηση τα χέρια προς τον Χριστό, για να τονιστεί η ανθρώπινη σχέση τους<sup>424</sup>, με παράλληλα στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας Καστοριάς και στην Ελεούσα Πρέσπας<sup>425</sup>, στο καθολικό της Αγίας Παρασκευής στο Μονοδένδρι Ηλείου, στον Άγιο Νικόλαο Ιστιαίας και στην Παναγία Απόλπενα της Λευκάδας<sup>426</sup>. Στην ίδια στάση ζωγραφίζεται η Παναγία και στην Παναγία Κερά στην Κριτσά (β' στρώμα, 13ος αι.)<sup>427</sup> και στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι στην Κρήτη, όπου, όμως, η σκηνή εικονίζεται στην καμάρα που στεγάζει το Ιερό.

Χωρίς παράλληλο, αντίθετα, στα παραπάνω συγκριτικά παραδείγματα είναι η παράσταση του αποστόλου Πέτρου με κλειστό κώδικα και όχι με τη γνωστή σταιροφόρο ράβδο, το ειλητάριο ή τα κλειδιά του Παραδείσου<sup>428</sup>. Δεδομένου ότι ο κώδικας στην εικονογραφία της Ανάληψης αποτελεί χαρακτηριστικό κυρίως του αποστόλου Παύλου, καθώς συμβολίζει τις επιστολές του<sup>429</sup> και ότι και οι δύο απόστολοι στη βυζαντινή τέχνη απαντούν στη θέση του κορυφαίου του δεξιού ομίλου των μαθητών<sup>430</sup>, η απεικόνιση του Πέτρου εδώ με τον κώδικα δεν αποκλείεται να

<sup>420</sup> Δεληγιάννη-Δωρή, «Αγία Παρασκευή στην Πλάτσα», σ. 22. Έγχρωμη φωτογραφία στο Κ. Δ. Κάσσης, *Άνθη της Πέτρας* (εκδ. Ιχώρ, Αθήνα, 1990), εικ. 765.

<sup>421</sup> Ν. Δρανδάκη-Ν. Γκιολέ-Χ. Κωνσταντινίδη, «Έρευνα στη Λακωνική Μάνη», ΠΑΕ 1981, πίν. 189β.

<sup>422</sup> Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οι τοιχογραφίες των ναών του Κάστρου* (Αθήνα, 2001), εικ. 237.

<sup>423</sup> Δρανδάκης, «Αρτός», σ. 134, πίν. ΙΑ', Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 33.

<sup>424</sup> Γκιολές, *Ανάληψης*, σ. 310. Βλ. και Gouma-Peterson, «Ascension Icon», σ. 11 με παραδείγματα σε φορητές εικόνες.

<sup>425</sup> Subotić, *L' école d' Ohrid*, σ. 41.

<sup>426</sup> Βλ. παραπάνω σ. 105 σημ. 389, 395, 396, αντίστοιχα

<sup>427</sup> Καλοκύρης, *Βυζαντινά τοιχογραφία Κρήτης*, σ. 80, πίν. XXX, 1-2, Μυλοποταμιτάκη, *Παναγία Κερά*, εικ. 11.

<sup>428</sup> Γκιολές, *Ανάληψης*, σ. 329-31, Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 32. Για τον αριθμό των κλειδιών και το συμβολισμό τους βλ. E. Mâle, *Les Saints Compagnons du Christ* (Παρίσι, 1958), σ. 91.

<sup>429</sup> Γκιολές, *Ανάληψης*, σ. 328.

<sup>430</sup> Γκιολές, *Ανάληψης*, σ. 327.



αποτελεί παρανόηση του προτύπου, στο οποίο κορυφαίος του δεξιού ομίλου θα ήταν ο Παύλος.

Αν και ο αριθμός των δύο αγγέλων, που στηρίζουν τη δόξα και με τα δύο χέρια, είναι καθιερωμένος στη σκηνή<sup>431</sup>, η στάση τους με το μισό σώμα κρυμμένο πίσω από τη δόξα στα σύγχρονα της παράστασής μας έργα δύσκολα βρίσκει παράλληλα, όπως στη σκηνή της Μετάστασης του Ιωάννη του Θεολόγου σε τρίπτυχο της Πινακοθήκης Τρετιακώφ, που συνδέθηκε με το εργαστήριο των Ριτζων και χρονολογήθηκε γύρω στο 1500<sup>432</sup>. Το γεγονός ότι στην ίδια στάση παριστάνονται αρκετά συχνά οι δύο άγγελοι που στηρίζουν τη δόξα ψηλά, όταν τέσσερις συνολικά άγγελοι την κρατούν, όπως, αναφέρουμε ενδεικτικά, στην Αγία Παρασκευή Πλάτσας στη Μεσσηνιακή Μάνη, στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι και στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στον Γαρίπα του Ρεθύμνου (π. 1430) στην Κρήτη<sup>433</sup>, κάνει πιθανή την υπόθεση ότι ο ζωγράφος εδώ ίσως υιοθέτησε τη στάση των αγγέλων από ένα ανάλογο πρότυπο, με τέσσερις αγγέλους γύρω από τη δόξα, τους οποίους μείωσε σε δύο για λόγους οικονομίας χώρου.

Τέλος, η παρουσία των αγγέλων ημίσωμων και η τοποθέτησή τους στο κάτω μέρος της σύνθεσης πίσω από τους αποστόλους και ψηλότερα, σε ένα ενδιάμεσο στάδιο ανάμεσα στον ουρανό και στη γη<sup>434</sup>, απαντά, για παράδειγμα, στην εικόνα της Ανάληψης στην Περιβλεπτο της Αχρίδας (π. 1295)<sup>435</sup>, όπου η Παναγία, αν και βρίσκεται στο κέντρο της σκηνής, παριστάνεται επίσης γυρισμένη προς τα δεξιά, όπως και στη σκηνή μας. Στα έργα του 15ου αιώνα οι δύο άγγελοι εικονίζονται ολόσωμοι στο πλάι της Παναγίας, που βρίσκεται στο κέντρο της σκηνής, πλαισιωμένη από τους αποστόλους. Η κακή κατάσταση διατήρησης της σκηνής δεν επιτρέπει περαιτέρω εξέταση της στάσης και των χειρονομιών τους.

Από τις παραπάνω συγκρίσεις καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο Διγενής, για να ζωγραφίσει την Ανάληψη στο τύμπανο του ανατολικού τοίχου, επάνω από την κόγχη του Ιερού, συνδύασε τυπολογικά στοιχεία της παλαιολόγειας εικονογραφίας

<sup>431</sup> Για τους αγγέλους, που στηρίζουν τη δόξα: Γκιολές, *Ανάληψης*, σ. 295-303.

<sup>432</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 69, σ. 420-21 (G. Sidorenko).

<sup>433</sup> Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Πρόδρομος Γαρίπα», εικ. 7.

<sup>434</sup> Για τη θέση των αγγέλων στη σκηνή: Γκιολές, *Ανάληψης*, σ. 315-21.

<sup>435</sup> P. Mijlkovic-Pereck, *L' Oeuvre des peintres Michel et Eutych* (Σκόπια, 1967), σ. 259, K. Weitzmann και άλλοι, *The Icon*, σ. 169, Gouma-Peterson, «Ascension Icon», πίν. 54.6.





του θέματος, όπως τα γνώρισε μέσα από την τέχνη της Κρήτης του 15ου αιώνα, τις  
τοιχογραφίες και τις εικόνες του νησιού.



## Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΟΥ ΒΟΡΕΙΟΥ & ΝΟΤΙΟΥ ΤΟΙΧΟΥ

Το μεγαλύτερο τμήμα του βόρειου και νότιου τοίχου του ναού, επάνω από τη γραπτή ποδέα κρεμαστών υφασμάτων, καταλαμβάνουν ολόσωμες ανδρικές μορφές σε φυσικό σχεδόν μέγεθος, κατά κανόνα σε μετωπική στάση, που προβάλλουν επάνω σε κάμπο τριών επάλληλων ζωνών: η κατώτερη ζωγραφίζεται με σκούρο καστανό, η μεσαία με λαδοπράσινο και η ανώτερη με βαθυγάλαζο χρώμα. Τις μορφές συνοδεύουν επιγραφές με τα ονόματά τους.

Στο βόρειο τοίχο, ανάμεσα στην παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου και του διακόνου Στεφάνου από την α' φάση ιστόρησης του Ιερού, εικονίζεται η Δέηση με τον Χριστό στο κέντρο, δεξιά τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο και αριστερά τον άγιο Νικόλαο. Στο νότιο τοίχο, ξεκινώντας από τα ανατολικά, αριστερά της κτητορικής επιγραφής του ναού εικονίζεται ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ακολουθεί ο άγιος Δημήτριος· και οι δύο διατηρούνται σχεδόν ολόσωμοι και σε καλή κατάσταση.

### Η ΔΕΗΣΗ (εικ. 8α-β, 9)

Από την παράσταση μόνο ο άγιος Νικόλαος σώζεται ολόσωμος· ο Χριστός και ο Πρόδρομος διατηρούνται έως τα χαμηλά μέρη των ποδιών, καθώς στο τμήμα κάτω από αυτά ο τοίχος ζωγραφίστηκε σχετικά πρόσφατα με κόκκινο χρώμα, για να καλυφθεί η κατά τόπους πτώση του κονιάματος. Επιπλέον, φθορές έχουν προκληθεί σποραδικά στα ενδύματα κυρίως του αγίου Νικολάου, ενώ έχει πέσει τμήμα της τοιχογραφίας από τη δεξιά παρειά του Χριστού και το πρόσωπο του Προδρόμου. Τέλος, άλατα και αιθάλη καλύπτουν σε έκταση τους φωτοστέφανους των δύο τελευταίων μορφών και ιδιαίτερα του Προδρόμου.

Ο Χριστός (εικ. 8α-β) παριστάνεται μετωπικός, με στηρίζον το δεξί πόδι και άνετο το αριστερό και την κεφαλή γυρισμένη ελαφρά προς τα αριστερά. Είναι ντυμένος με κόκκινο χειριδωτό χιτώνα με σημείο στα δεξιά του κορμού διακοσμημένο με λοξές πινελιές ώχρας και λαδοπράσινο ιμάτιο, επίσης με πινελιές ώχρας. Μέσα από το ιμάτιο, που τυλίγει το σώμα σχηματίζοντας βαθιά κόλπωση γύρω από το δεξί χέρι, προβάλλει η παλάμη σε μικρή απόσταση από τον κορμό, με τα τρία δάκτυλα κλειστά σε ευλογία, ενώ το αριστερό χέρι στηρίζει μπροστά στο στήθος από το κάτω μέρος κλειστό κόκκινο Ευαγγέλιο στολισμένο με μαργαριτάρια,



κόκκινους και πράσινους πολύτιμους λίθους. Τα μακριά μαλλιά, καστανά με πινελιές ώχρας και λαδοπράσινου, μαζεμένα στον αιχένα, πέφτουν στην πλάτη σχηματίζοντας ελαφρούς κυματισμούς. Ο φωτοστέφανος, ζωγραφισμένος με ώχρα, είναι ένσταυρος και στις κεραίες του διακρίνονται καθαρά τα δύο πρώτα γράμματα της επιγραφής «Ο Ψ/Ν/», γραμμένα με καστανό χρώμα. Τον συνοδεύει η επιγραφή «Ι(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς ὁ Σωτήρ», γραμμένη με κεφαλαία λευκά γράμματα.

Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (εικ. 8α-β) αποδίδεται γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τον Χριστό. Με τα χέρια στο πλάι του κορμού, λιγισμένα στον αγκώνα και σε παράλληλη θέση και με το κεφάλι ελαφρά χαμηλωμένο δέεται προς αιτόν. Είναι ντιμένος με ποδήρη πορτοκαλοκόκκινο χιτώνα και σκούρο πράσινο ιμάτιο, που καλύπτει τον κορμό έως τα γόνατα. Την κεφαλή περιβάλλει φωτοστέφανος καλυμμένος στο μεγαλύτερο μέρος με αιθάλη και άλατα, ενώ από το πρόσωπο, όπου η καταστροφή είναι μεγάλη, μόλις που φαίνεται η ατημέλητη γενειάδα και κόμη. Ο άγιος ταυτίζεται και από την επιγραφή «Ο Άγιος Ιω(άννης) ὁ Πρόδρομος», γραμμένη με κεφαλαία λεικά γράμματα.

Ο άγιος Νικόλαος (εικ. 8α-β. 9), μετωπικός, εικονίζεται σύμφωνα με την *Ερμηνεία*<sup>436</sup>, σε προχωρημένη ηλικία, με καλοσχεδιασμένα μαλλιά καστανού, γκριζου και ώχρας, που σχηματίζουν μικρή τούφα στο ειρύ μέτωπο. Κοντά γένεια, στα ίδια χρώματα με την κόμη, συμπληρώνουν το οστεώδες, με τονισμένα ζυγωματικά πρόσωπο. Έντονες λοξές γραμμές χαρακώνουν το μέτωπο έως την καμπύλη των φριδιών, τα μάτια τοποθετούνται κοντά στη λεπτή και ευθεία μύτη, ενώ μια μεγάλη τριγωνική σκιά στο κάτω βλέφαρο τονίζει το βλέμμα. Το στόμα είναι μικρό με ρόδινα χείλη.

Ο άγιος φορεί μαύρα υποδήματα και αρχιερατικά άμφια, όπου κυριαρχεί το κόκκινο χρώμα: κόκκινο στιχάριο με μαύρες ταινίες και λιθοκόσμητα επιμανίκια, κόκκινο επιτραχήλιο με λευκά μαργαριτάρια, πολύτιμους λίθους σε πράσινο και κόκκινο χρώμα και κρόσσια στην παρυφή, εναλλάξ κόκκινα και πράσινα, κόκκινο ρομβόσχημο επιγονάτιο, το οποίο μόλις που φαίνεται στο ύψος του δεξιού μηρού, απλό κόκκινο φελόνιο και λευκό ωμοφόριο με μεγάλους μαύρους σταυρούς, του

<sup>436</sup> Η *Ερμηνεία*, σ. 154, περιγράφει τον άγιο ως «γέροντα, παρακλό», «σφραγυλογένη».



οποίου το ένα άκρο απολήγει μπροστά, στο κέντρο του κορμού και διπλώνεται κάτω από το Ευαγγέλιο που κρατά ο άγιος από το πλάι με το αριστερό χέρι· η στάχωση του Ευαγγελίου είναι όμοια της στάχωσης του Ευαγγελίου του Χριστού. Με το δεξί χέρι λυγισμένο στον αγκώνα και σε απόσταση από τον κορμό ευλογεί έχοντας τα τρία δάκτυλα κλειστά και την παλάμη προς τα έξω. Τον συνοδεύει η επιγραφή «Ο Άγιος Νικόλαος ὁ ἐν Μύροις», γραμμένη με κεφαλαία λευκά γράμματα.

Ο Διγενής έχει ζωγραφίσει τη Δέηση και στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια στον ίδιο τύπο με του ναού μας, με τον όρθιο, δηλαδή, Χριστό· εδώ, όμως, εικονίζεται και η Παναγία δεξιά του Χριστού, γυρισμένη σε δέηση προς το μέρος του, καταλαμβάνοντας τη θέση που κατέχει στη Μονή Μυρτιάς ο άγιος Νικόλαος<sup>437</sup>. Η Παναγία σώζεται ολόσωμη, ενώ από τον Χριστό και τον Πρόδρομο διατηρείται τμήμα του κορμού, καθώς επάνω στην παράστασή τους ανοίχτηκε σε νεότερη εποχή παράθυρο. Ο άγιος Νικόλαος παριστάνεται επίσης στο κρητικό μνημείο και πάλι δίπλα στη Δέηση - αυτή τη φορά αριστερά του Προδρόμου -, όμως η κόκκινη ταινία, που περιβάλλει την παράστασή του σαν πλαίσιο, τον απομονώνει από τις μορφές της διπλανής σκηνής<sup>438</sup>. Με εξαίρεση την κατεστραμμένη κεφαλή, ο άγιος διατηρείται σε αρκετά καλή κατάσταση και ακολουθεί τον ίδιο εικονογραφικό τύπο με του καθολικού μας, με ομοιότητες, εκτός από τη στάση - ολόσωμος, μετωπικός, ευλογεί με το δεξί χέρι κρατώντας κλειστό σταχωμένο Ευαγγέλιο στο αριστερό-, στην ενδυμασία, καθώς τα άμφια ζωγραφίζονται με τα ίδια, κόκκινο και λευκό, χρώματα. Οι διαφορές εντοπίζονται στις κλειστότερες χειρνομίες του -τα χέρια τοποθετούνται μπροστά στον κορμό και όχι στο πλάι-, καθώς και στο χρώμα του λευκού, αντί κόκκινου, στιχαρίου<sup>439</sup>. Ο άγιος Νικόλαος εικονίζεται και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη, όπου επίσης ακολουθεί τον ίδιο εικονογραφικό τύπο με των δύο άλλων ναών, που ιστόρησε ο Διγενής<sup>440</sup>.

Η Δέηση στο ναό μας αποκλίνει από τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο της βυζαντινής παράδοσης - ο Χριστός μετωπικός στο κέντρο πλαισιωμένος από την

<sup>437</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 566 σχ. 4 και σ. 560-61, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215.

<sup>438</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 566 σχ. 4, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215.

<sup>439</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>440</sup> Προσωπική παρατήρηση.



Παναγία και τον Πρόδρομο, που δέονται γυρισμένοι προς αυτόν<sup>441</sup> - λόγω της απουσίας της Παναγίας και της απεικόνισης στη θέση της του αγίου Νικολάου και μάλιστα μετωπικού, σε στάση παρόμοια με του Χριστού και με ανοιχτότερες χειρονομίες. Για το λόγο αυτό η σκηνή παραμένει προβληματική ακόμη και αν υποθέσουμε ότι στο κατεστραμμένο τμήμα του διακόσμου δεξιά του αγίου Νικολάου αρχικά παριστανόταν η Παναγία δεόμενη προς τον Χριστό.

Η Παναγία σπάνια δεν περιλαμβάνεται στη Δέηση, όπως στον Άγιο Ανδρέα του Ρουσούλη στην Καστοριά (π. 1430)<sup>442</sup>, όπου στο πλάι του Χριστού εικονίζονται οι δεόμενοι άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, δεξιά και αριστερά αντίστοιχα. Ο Τσιγαρίδας απέδωσε την παρουσία του Θεολόγου, αντί της Παναγίας, στο μακεδονικό μνημείο στην πρόθεση του καλλιτέχνη να τονίσει το σωτηριολογικό χαρακτήρα της σύνθεσης, γεγονός που ενισχύεται και από την επωνυμία «Ὁ Σωτήρ» που ακολουθεί τον Χριστό<sup>443</sup>.

Ο Ορλάνδος, που μελέτησε πρώτος τη σκηνή στη Μονή Μυρτιάς, λόγω της εικονογραφικής της ιδιαιτερότητας την αναγνώρισε ως Δέηση μόνο «κατά το δεξιόν ἡμισυ», συνδέοντας, παράλληλα, τη θέση του μετωπικού αγίου Νικολάου δίπλα στον Χριστό με την απόδοση ιδιαίτερης τιμής στον άγιο, ίσως γιατί σε αυτόν ήταν αφιερωμένος ο αρχικός ναός (γύρω στο 1200), που μετονομάστηκε σε άγνωστη

<sup>441</sup> Για τη Δέηση βλ. Th. Von Boggy, «Deesis», *RBK* I, στ. 1178, Mouriki, «A Deesis Icon», σ. 13-28, Chr. Walter, «Two notes on the Deesis», *REB* 26 (1968), σ. 311-27, ο ίδιος, «Further notes on the Deesis», *REB* 28 (1970), σ. 161-87, G. Kaster, «Deesis», *LCI* VI, στ. 38, Στ. Παπαδάκη-Oekland, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άνας στο Λμάρι. Παρατηρήσεις σε μια παραλλαγή της Δείσεως», *ΔΧΑΕ Ζ'* (1973-1974), σ. 31-54, πίν. 7-10 με επιπλέον βιβλιογραφία, Chr. Walter, «Bulletin on the Deesis and the Paraklesis», *REB* 38 (1980), σ. 261-69, T. Velmans, «L' image de la Deesis dans les églises de Géorgie et dans celles d' autres régions du monde byzantin», *Cah.Arch.* 29 (1980-1981), σ. 47-102, A. Weyl Carr, «Gospel Frontspieces from the Comnenian Period», *Gesta* XXI.1 (1982), σ. 4-7, T. Velmans, «L' image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d' autres régions du monde byzantin (2<sup>e</sup> partie)», *Cah.Arch.* 31 (1983), σ. 130-74, A. Cutler, «Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature», *DOP* 41 (1987), σ. 145-56, I. Zervos-Tognazzi, «Deesis. Interpretazione del termine e sua presenza nell' iconografia bizantina», *Milioni* 2 (1990), σ. 391-416, A. Weyl Carr, «Deesis», *ODB* I, στ. 599-600, Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 96-112, Μ. Καζαμία-Τσέρνου, *Ιστορόντας τη «Δέηση» στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδας*, Θεσσαλονίκη, 2003, Ν. Χατζηδάκη, «Η Δέηση του Αγγέλου στο Μουσείο Κανελλοπούλου και η χρήση του ανθιβόλου της κατά τον 15ο αιώνα», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006), σ. 283-95.

<sup>442</sup> Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 164α, Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, εκ. 176.

<sup>443</sup> Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 306-07.



χρονική στιγμή σε ναό της Παναγίας *Φανερωμένης*, όταν με θαυματουργό τρόπο βρέθηκε εικόνα της Παναγίας στον ίδιο χώρο· η ύπαρξη της λίμνης Τριχωνίδας κοντά στο ναό στηρίζει την παραπάνω υπόθεση, καθώς, όπως είναι γνωστό, ο άγιος Νικόλαος είναι ο προστάτης άγιος των θαλασσών και των λιμνών<sup>444</sup>. Αντίθετα, οι Παλιούρας και Γαρίδης δεν αναγνώρισαν τη σύνθεση ως Δέηση<sup>445</sup>. ο δεύτερος, μάλιστα, υποστήριξε ότι η παρουσία του αγίου σε παρόμοια στάση δίπλα στον Χριστό οφείλεται στην αδυναμία του Διγενή να οργανώσει σωστά το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού<sup>446</sup>.

Η άποψη του Ορλάνδου πιστεύουμε ότι μπορεί να δικαιολογήσει επαρκώς τη θέση του αγίου Νικολάου δίπλα στον Χριστό της Δέησης. Παράλληλα, όμως, η θέση του αγίου θα πρέπει να συνδεθεί με την απεικόνισή του δίπλα στην ίδια σκηνή και στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια, 21 χρόνια πριν από το καθολικό μας, με τον τρόπο που αναλύθηκε ήδη. Συνδυάζοντας τα παραπάνω, λοιπόν, θεωρούμε ότι ο Διγενής στη Μονή Μυρτιάς επανέλαβε την παράσταση του αγίου Νικολάου, όπως την είχε ζωγραφίσει παλιότερα στο κρητικό μνημείο, αυτή τη φορά, όμως, χωρίς την παρουσία πλαισίου, με σκοπό να αποδώσει στον άγιο ξεχωριστή τιμή λόγω της αφιέρωσης του αρχικού ναού σε αυτόν ή της γεινίασης της μονής με τη λίμνη.

Η απόδοση ιδιαίτερης τιμής στον άγιο Νικόλαο, με την παράστασή του μετωπικού δίπλα στην Παναγία ή στον Χριστό, δεν είναι άγνωστη στην κρητική τέχνη του 15ου αιώνα, όπως δείχνει το τρίπτυχο στο Μπάρι της Ιταλίας<sup>447</sup>, που αποδίδεται στον Ανδρέα Ρίτζο και στο οποίο ο μετωπικός άγιος, σε προτομή, παραστέκει την αποδοσμένη επίσης σε προτομή, βρεφοκρατούσα Παναγία στα δεξιά. Μάλιστα η απεικόνιση του αγίου Νικολάου στο τρίπτυχο συγγενεύει με την παράστασή μας, καθώς ο άγιος, αν και με κλειστές χειρονομίες, επίσης ευλογεί με το δεξί χέρι, κρατώντας κλειστό Ευαγγέλιο στο αριστερό.

Μετωπικός σε σκηνή Δέησης παριστάνεται ο άγιος Νικόλαος και σε εικόνα της Συλλογής Οικονομοπούλου, την οποία η Μπαλτογιάννη έχει χρονολογήσει στο

<sup>444</sup> Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), σ. 88-89 και σημ. 2 στην ίδια σελίδα με παραδείγματα ναών αφιερωμένων στον άγιο Νικόλαο κοντά σε θάλασσες και λίμνες.

<sup>445</sup> Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 213, Garidis, *Peinture murale*, σ. 113-14.

<sup>446</sup> Garidis, *Peinture murale*, σ. 113-14.

<sup>447</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάριου*, πίν. 203α.



16ο αιώνα<sup>448</sup>, αλλά και αργότερα, το 17ο αιώνα, σε παράσταση του εξωτερικού βόρειου τοίχου του ναού του Αγίου Νικολάου του Θωμάνου στην Καστοριά (1639)<sup>449</sup>, όπου, σε προτομή, παίρνει θέση στα δεξιά του στηθαίου Χριστού, κρατώντας και εδώ κλειστό Ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι. Η Παϊσίδου, που μελέτησε το ναό, συνέδεσε την παράσταση με απεικονίσεις των προσώπων, που την αποτελούν (Παναγία Ελεούσα-Χριστός-άγιος Νικόλαος), σε γειτονικές θέσεις στους πεσσούς ή στους πλάγιους τοίχους ναών, καθώς τις μορφές πλαισιώνει κόκκινη ταινία θιμίζοντας εικόνες τέμπλου<sup>450</sup>.

Με την εξαίρεση του αγίου Νικολάου, στη Δέηση ο Διγενής υιοθετεί τον καθιερωμένο από τη μεσοβυζαντινή εποχή τύπο με τον όρθιο Χριστό, ο οποίος, όπως δείχνουν τα σωζόμενα παραδείγματα, επιλέγεται λιγότερο συχνά σε σύγκριση με εκείνον του ένθρονου Χριστού<sup>451</sup>. Το ίδιο σχήμα επαναλαμβάνεται σε αρκετά κρητικά έργα, τόσο στη μνημειακή ζωγραφική, όπως στην Αγία Παρασκευή στην Κίτιρο (1372/3)<sup>452</sup> και στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι (1420/1)<sup>453</sup>, όσο και στις εικόνες, για παράδειγμα στη Μονή Οδηγήτριας Γορτύνης (π. 1400)<sup>454</sup>, στη Μονή Σινά, που έχει αποδοθεί στον Άγγελο (μέσα 15ου αι.)<sup>455</sup>, και στο Princeton (αρχές 16ου αι.)<sup>456</sup>, αλλά και σε εικόνα της Θεσσαλονίκης με κεντρικό θέμα τη Δέηση και σκηνές του Δωδεκαόρτου στις πλευρές, που, όπως έχει υποστηρίξει η Τούρτα, ακολουθεί κρητικούς εικονογραφικούς τύπους (β' μισό 15ου αι.)<sup>457</sup>.

Καθιερωμένες στη βυζαντινή τέχνη είναι και οι χειρονομίες του Χριστού και του Προδρόμου. Η απεικόνιση του Χριστού ευλογώντας με το δεξί χέρι, με την παλάμη προς τα έξω, κρατώντας κλειστό Ευαγγέλιο στο αριστερό, συνδέεται με παραστάσεις Παντοκράτορα κυρίως στον τρούλο ναών, όπως τις γνωρίζουμε από

<sup>448</sup> Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοποιών*, αρ. 54, σ. 51.

<sup>449</sup> Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες Καστοριάς*, πίν. 84α.

<sup>450</sup> Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες Καστοριάς*, σ. 195.

<sup>451</sup> Mouriki, «A Deësis Icon», σ. 16.

<sup>452</sup> Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Σελίνου», πίν. ΛΓ', εκ. 205.

<sup>453</sup> Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», πίν. 110α, Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος», πίν. 39α-γ.

<sup>454</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 116, σ. 472-73 (Μ. Μπορμπουδάκης), Μπαλτογιάννη, *Ιησούς Χριστός*, αρ. 8, σ. 59-60, πίν. 13-16.

<sup>455</sup> Δρανδάκης, «Μεταβυζαντινές εικόνες», σ. 127, εκ. 78.

<sup>456</sup> Mouriki, «A Deësis Icon», σ. 13-28, *Byzantium at Princeton* 1986, αρ. 188, σ. 170, έγχρωμος πίν. Ν (Ν. Teteriatnikov), *Holy Image, Holy Space* 1988, αρ. 67, σ. 223 (Ν. Teteriatnikov).

<sup>457</sup> *Θεσσαλονίκη. Ιστορία και Τέχνη*, αρ. 26, σ. 91, εκ. στη σ. 93 (Αν. Τούρτα).



τους μεσοβυζαντινούς χρόνους<sup>458</sup>, εποχή από την οποία είναι γνωστό και το κράτημα του Ευαγγελίου από το κάτω μέρος<sup>459</sup>. Στην ίδια παράδοση ανήκει και το τυλιγμένο γύρω από το βραχίονα του Χριστού ιμάτιο<sup>460</sup>. Ανάλογη είναι η απόδοση του Χριστού και στην εικόνα στο Princeton.

Ο Πρόδρομος, με τα χέρια ανοιχτά σε δέηση και σε παράλληλη θέση, θυμίζει απεικονίσεις του στον Άγιο Ιωάννη τον Κουδουμά<sup>461</sup>, στον Άγιο Γεώργιο στο Καβούσι (π. 1400)<sup>462</sup> και στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι της Κρήτης, σε κρητικές εικόνες του Αγγέλου στη Συλλογή της Αγίας Αικατερίνης των Σιναϊτών (αρχές 15ου αι.)<sup>463</sup>, στη Μονή Οδηγήτριας Γορτύνης, στη Μονή Βιάννου<sup>464</sup> και στη Μονή Σινά, στη Μονή Βατοπαιδίου (β' μισό 15ου αι.), του κύκλου του Ανδρέα Ρίτζου<sup>465</sup>, όπως και στην εικόνα της Θεσσαλονίκης.

Εύκολα, όμως, εκτός από τα παραπάνω παραδείγματα, η Δέηση εντάσσεται και σε μια ευρύτερη ομάδα σκηνών ίδιου θέματος του 15ου αιώνα από την Κρήτη με βάση και ορισμένα επιμέρους χαρακτηριστικά. Η επιβλητική παρουσία του Χριστού, ο οποίος αποδίδεται με έντονη σωματικότητα και όγκο, η καλοδουλεμένη κεφαλή του με τα πλούσια μαλλιά μαζεμένα στον αιχένα, αλλά και η ψηλόλιγνη και ασκητική μορφή του Προδρόμου με τα λιπόσαρκα χέρια, συνδέουν τις δύο μορφές με τις κρητικές μνημειακές παραστάσεις Δέησης στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου και στον Άγιο Ιωάννη στο Σέμπρωνα (15ος αι.)<sup>466</sup>, καθώς και με την ανυπόγραφη εικόνα στη Μονή Οδηγήτριας Γορτύνης, με τις εικόνες του Αγγέλου στη Μονή Βιάννου, στη

<sup>458</sup> Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, σ. 8-9.

<sup>459</sup> Iazagren, *Storia*, εικ. 320, 422, 429. Βλ. και Πατσίδου, *Τοιχογραφίες Κωστορίας*, σ. 185.

<sup>460</sup> J. Timken-Matthews, «The Changing Interpretation of the Dome Pantocrator», *Actes du XV<sup>e</sup> C.I.E.B.*, IIΑ, σ. 420 κ.ε., εικ. 1, 2, Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, σ. 8-9, Τρ. Kanari, *Les Peintures du Catholicon du Monastère de Galataki en Eubée, 1586, I.e Narthex et la Chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur* (Τετράδια Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης αρ. 8, Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα, 2003), σ. 143.

<sup>461</sup> M. Bougrat, «L' église Saint-Jean près de Kouidoumas, Crète», *Cah.Arch.* 30 (1982), εικ. 9.

<sup>462</sup> Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», πίν. 104α.

<sup>463</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης 1993*, αρ. 92, σ. 445-46 (Μ. Μπορμπουδάκης).

<sup>464</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης 1993*, αρ. 157, σ. 512-13 (Μ. Μπορμπουδάκης).

<sup>465</sup> Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Δύο εικόνες της πρώιμης Κρητικής Σχολής στη Μονή Βατοπαιδίου», *ΔΧΛΕ ΚΖ'* (2006), σ. 297-99.

<sup>466</sup> Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», σ. 293.





Μονή Σινά και στη Συλλογή Κανελλοπούλου στην Αθήνα (15ος αι.)<sup>467</sup> και με την εικόνα ιδιωτικής συλλογής στην Αγγλία που προσγράφεται στον ίδιο ζωγράφο (β' τέταρτο 15ου αι.)<sup>468</sup>, με τις εικόνες Δέησης στο Μουσείο της Βιέννης και του Λένινγκραντ<sup>469</sup> και τέλος, με την κεντρική παράσταση της εικόνας του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο<sup>470</sup>.

Ο άγιος Νικόλαος<sup>471</sup> ως προς τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του λιπόσαρκου προσώπου του, με έντονη τη χρήση της γραμμής στη διαγραφή των εξογκωμάτων του κρανίου και στην απόδοση της τριχοφυΐας, αλλά και ως προς την ενδυμασία, επαναλαμβάνει τύπο παγιωμένο στην κρητική εικονογραφία ήδη από τα τέλη του 14ου αιώνα, για παράδειγμα, στον Άγιο Γεώργιο στο Καβούσι<sup>472</sup>, τον οποίο θα χρησιμοποιήσουν στα έργα τους οι γνωστότεροι κρητικοί ζωγράφοι του 15ου αιώνα: οι Μανουήλ και Ιωάννης Φωκάς στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Αβδού (1445)<sup>473</sup>, ο Άγγελος σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής στην Κέρκυρα<sup>474</sup> και ο Ανδρέας Ρίτζος στις εικόνες στο Μπάρι<sup>475</sup>, στο Τόκιο<sup>476</sup>, στη Μονή Γωνιάς

<sup>467</sup> Th. Chatzidakis, *L'art des icônes*, αρ. 1, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 5, σ. 19-22.

<sup>468</sup> *Byzantium* 1994, αρ. 230, σ. 216-17, εικ. 230 (M. Vassilaki).

<sup>469</sup> K. Kreidl-Papadopoulos, «Die Ikone im Kunshistorischen Museum in Wien», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 66 (1970), σ. 95, πίν. 42, 68, 69.

<sup>470</sup> Djurić, *Icones de Yougoslavie*, αρ. 52, σ. 115, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτριος*, σ. 157, πίν. 202, M. Chatzidakis-Babić, *Les icônes*, σ. 321, Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο», σ. 209-10, εικ. 1 (με συγκεντρωμένη προηγουμένη βιβλιογραφία).

<sup>471</sup> Για την εικονογραφία του αγίου βλ. *Ερμηνεία*, σ. 154, 268, 291, A. Kazhdan – N. Patterson-Ševčenko, «Nicholas of Myra», *ODB* 2, στ. 1469-70, Γ. Αντουράκης, *Ο Άγιος Νικόλαος στη βυζαντινή τέχνη και παράδοση*, Αθήναι, 1988 [δεύτερη και βελτιωμένη έκδοση περιελήφθη στο πρόσφατο έργο του συγγραφέα *Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης* (Αθήνα, 2002), Γ': *Τείχος Τρίτο, Ιεράρχες αφίδος και άλλοι άγιοι. Συμβολή στην Ορθόδοξη Εικονογραφία*, σ. 15 κ.ε.], ενώ για την εικονογράφηση του βίου του στη βυζαντινή κυρίως τέχνη Ν. Ρ. Ševčenko, *The life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Τορίνο, 1983, E. Clare, *St. Nicholas. His Legends and Iconography*, Φλωρεντία, 1985 και στη μεταβυζαντινή Μ. Βασιλάκη, «Μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου Νικολάου», *Αντίφωνο*, σ. 229-45 και Ν. Χατζηδάκη, «Εικόνα του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζω», *ΔΧΛΕ ΚΒ'* (2001), σ. 393-415.

<sup>472</sup> Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», σ. 296, πίν. 102.

<sup>473</sup> Ξιγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, πίν. 19.3, Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», πίν. 49α, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 174.

<sup>474</sup> Βοκοτόπουλος, «Δύο εικόνες του Αγγέλου», σ. 412 κ.ε., πίν. 67-68, ο ίδιος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 7, σ. 16-17, εικ. 86.

<sup>475</sup> Βλ. παραπάνω σ. 115 σημ. 447.



Κισάμου<sup>477</sup>, στο Μουσείο Μπενάκη<sup>478</sup> και στη Μονή Σινά<sup>479</sup>, αλλά και οι ανώνυμοι ζωγράφοι εντός και εκτός του νησιού, που ζωγραφίζουν το σύνθετο φορητό έργο από το ναό του Αγίου Στεφάνου Μονόπολης Απουλίας, σήμερα στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης (αρχές 15ου αι.)<sup>480</sup>, το τρίπτυχο του Μουσείου Μπενάκη (τέλη 15ου αι.)<sup>481</sup>, την εικόνα του αγίου Νικολάου «Θερμού Προστάτη» στην Καστοριά (τέλη 15ου αι.)<sup>482</sup>, τις εικόνες του αγίου στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Κλωνάρι Κύπρου (τέλη 15ου αι.)<sup>483</sup>, στη Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη στο Μουσείο Μπενάκη (π. 1500)<sup>484</sup>, στον San Giovanni in Bragora στη Βενετία (π. 1500)<sup>485</sup>, στο Μητροπολιτικό Μέγαρο Ιωαννίνων (π. 1500)<sup>486</sup> και τέλος, ο ζωγράφος της μικρογραφίας του f. 136 στο Στιχηράριο αρ. 1234 στη Μονή Σινά (1469)<sup>487</sup>.

<sup>476</sup> Koshi, «Kretische Ikone», σ. 39, εικ. 1, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 201.

<sup>477</sup> *Εικόνες του Νομού Χανίων*, αρ. 8, σ. 76, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αρ. 107, σ. 108-09 (Μ. Μπορμπουδάκης), *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 164, σ. 518-19 (Μ. Μπορμπουδάκης, με συγκεντρωμένη προηγούμενη βιβλιογραφία).

<sup>478</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 18, σ. 29-30.

<sup>479</sup> Η εικόνα αποδόθηκε στον Ανδρέα Ρίτζο από τον Δρανδάκη, «Μεταβυζαντινές εικόνες», σ. 127, εικ. 82.

<sup>480</sup> Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Έργο ιταλοκρητικής τέχνης», εικ. 1.

<sup>481</sup> Μπούρα, «Τρίπτυχο Κρητικής Σχολής», σ. 401-06, πίν. ΚΖ'-ΚΗ' και 209-11, *Οι Πύλες του Μυστηρίου* 1994, αρ. 56, σ. 235 (Μ. Βασιλάκη).

<sup>482</sup> Χατζηδάκης, «Εικόνα της Καστοριάς», σ. 303-07, πίν. 115. Η εικόνα έχει χρονολογηθεί από τον Ζία στο 15ο αιώνα: Ν. Ζίας, «Εικόνες του Βίου και της Κοιμήσεως του Αγίου Νικολάου», *ΔΙΑΕ Ε'* (1969), σ. 277-91. Βλ. και *Affreschi e Icone* 1986, αρ. 51, σ. 92-93 (Th. Papazotos).

<sup>483</sup> Sophocleous, *Icons of Cyprus*, αρ. 37, σ. 96.

<sup>484</sup> Th. Chatzidakis, *L' art des icônes*, αρ. 24, Χατζηδάκης, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 33, σ. 41, *Affreschi e Icone* 1986, αρ. 81, σ. 130, εικ. στη σ. 131 (Μ. Vassilakes), Δρανδάκη, *Συλλογή Ανδρεάδη*, αρ. 8, σ. 52-59.

<sup>485</sup> Χατζηδάκης, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, αρ. 17, σ. 82-84.

<sup>486</sup> Οι δύο εικόνες αρχικά ανήκαν στις Μονές Παντελεήμονος και Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων: *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, αρ. 122-23, σ. 122-24 (Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος και Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, αντίστοιχα), *Affreschi e Icone* 1986, αρ. 79-80, σ. 129-30 (D. D. Triantaphyllopoulos και Μ. Acheimastou-Potamianou, αντίστοιχα), *From Byzantium to El Greco* 1987, αρ. 55-56, σ. 185-86 (D. D. Triantaphyllopoulos και Μ. Acheimastou-Potamianou, αντίστοιχα), *Holy Image, Holy Space* 1988, αρ. 65-66, σ. 222 (D. D. Triantaphyllopoulos και Μ. Acheimastou-Potamianou, αντίστοιχα), Αθ. Παλιούρας, «Η Συλλογή των εικόνων» στο Μ. Γαριδής-Αθ. Παλιούρας (έκδ.), *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική* (Ιωάννινα, 1993), εικ. 572-73, όπου οι εικόνες



Σε σύγκριση με τα παραπάνω έργα η παράσταση του αγίου διαφοροποιείται κυρίως ως προς τη θέση των χεριών -το δεξί απομακρυσμένο από τον κορμό και το αριστερό επίσης σε απόσταση από το σώμα. Η διαφορά αυτή θα πρέπει να αποδοθεί στο διαθέσιμο για την απεικόνιση του αγίου χώρο, καθώς και στην ανάγκη, για αισθητικούς λόγους, να μην διαφέρουν ιδιαίτερα οι χειρονομίες των δύο διπλανών μετωπικών μορφών, του αγίου Νικολάου και του Χριστού.

Τέλος, όσον αφορά τις επιγραφές που συνοδεύουν τις μορφές, ο χαρακτηρισμός «Σωτήρ», που εκφράζει το σωτηριολογικό - εσχατολογικό περιεχόμενο της παράστασης, ακολουθεί συχνά τον Χριστό στην τέχνη ήδη από τους παλαιοχριστιανικούς χρόνους<sup>488</sup> και γνωρίζει μεγάλη διάδοση στην παλαιολόγια μνημειακή ζωγραφική, κυρίως σε έργα της Μακεδονίας: στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό της Θεσσαλονίκης και στην Ολυμπιώτισσα της Ελασσόνας<sup>489</sup>, στον Άγιο Νικόλαο Τζώτζα (1360-1380)<sup>490</sup> και στον Άγιο Ανδρέα του Ρουσούλη (π. 1430)<sup>491</sup> στην Καστοριά και στην Αγία Φωτεινή (Φωτίδα) Βέροιας (τέλη 14ου/αρχές 15ου αι.)<sup>492</sup>, σε επιστύλιο τέμπλου στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς (α' τέταρτο 15ου αι.)<sup>493</sup> και σε εικόνα της Αχρίδας (16ος αι.)<sup>494</sup>. Ο ίδιος χαρακτηρισμός απαντά και στην Όμορφη Εκκλησιά Αθηνών<sup>495</sup>, στην Οδηγήτρια του Μυστρά (αρχές 14ου αι.)<sup>496</sup>, στην

---

χρονολογούνται στο 16ο-17ο αιώνα, Λαχμάστοι-Ποταμιάνου, «Εικόνες Μ. Ελεούσας», Ι, σ. 1-8, με προηγούμενη βιβλιογραφία.

<sup>487</sup> Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινά 1234», σ. 94-5, εικ. 8.

<sup>488</sup> Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, Ιησοίς Χριστός*, σ. 11 κ.ε.

<sup>489</sup> Τα παραδείγματα έχει συγκεντρώσει η Τσιτουρίδου, *Διάκοσμος Αγίου Νικολάου Ορφανού*, σ. 79-80. Βλ. και Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 259.

<sup>490</sup> Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 255, 259, εικ. 167.

<sup>491</sup> Βλ. παραπάνω σ. 114 σημ. 442.

<sup>492</sup> Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 160.

<sup>493</sup> Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Φορητές εικόνες του 15ου αιώνα του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς», *Διεθνές Συμπόσιο: Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.Χ., Θεσσαλονίκη 29-31 Οκτωβρίου 1992* (Μακεδονική Βιβλιοθήκη αρ. 82, Θεσσαλονίκη, 1995), σ. 349-50, εικ. 11, *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 179, σ. 468-69 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας).

<sup>494</sup> Sv. Radojčić, *The Icons of Serbia and Macedonia* (Βελιγράδι, 1963), πίν. 66.

<sup>495</sup> Αγ. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα* (Τετράδια Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης αρ. 1, Έκδοση της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 1971), σ. 60, πίν. 39β.

<sup>496</sup> Στην παράσταση του Χριστού στην κόγχη του ΒΔ παρεκκλησίου: Millet, *Mistra*, πίν. 96.2.

Σώζονται μόνο τα γράμματα Ο Σω[τήρ].



Παναγία την Οδηγήτρια την Εννιαμερίτισσα στη Χάλκη (1367)<sup>497</sup> και στο Σωτήρα της Μεσαριάς στην Τήλο<sup>498</sup> της Δωδεκανήσου, στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί της Ρόδου (1497/8)<sup>499</sup>, σε εικόνα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών του 1400 περίπου<sup>500</sup> και σε εικόνα του Ιωάννη Περμενιάτη στην Καστοριά (α' τέταρτο 16ου αι.)<sup>501</sup>.

Σε παραδείγματα της ευρύτερης περιοχής της Μακεδονίας σώζεται και η αναγραφή του δηλωτικού της καταγωγής του αγίου Νικολάου «ὁ ἐν Μύροις», όπως σε εικόνες του ναού της Γοργοεπηκόου (π. 1300) και του Προφήτη Ηλία (μέσα 15ου αι.) στη Βέροια<sup>502</sup>, σε δύο εικόνες στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς<sup>503</sup> και στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (τέλη 15ου/αρχές 16ου αι.)<sup>504</sup>, αλλά και στην παράσταση στο Καλενιέ<sup>505</sup>, ενώ δεν απαντά σε κανένα από τα κρητικά έργα του 15ου αιώνα, που αναφέρθηκαν. Η ίδια επιγραφή συνοδεύει τον άγιο και στο ναό των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια, όπως δείχνουν οι λέξεις «Νικόλαος» και «ὁ ἐν»<sup>506</sup> δεξιά και αριστερά, αντίστοιχα, του φωτοστέφανου.

<sup>497</sup> Μ. Ζ. Σιγάλα, «Η Παναγία η Οδηγήτρια η Εννιαμερίτισσα στη Χάλκη της Δωδεκανήσου (1367)», *ΑΔ* 55 (2000), Μέρος Α', Μελέτες, σ. 338, εικ. 5.

<sup>498</sup> Η. Κόλλιας, «Ιχνογράφημα της Τήλου», *Δωδεκανησιακά Χρονικά* Γ' (1974), σ. 20.

<sup>499</sup> Μ. Αχεϊμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί της Ρόδου», *Θωράκισον. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη* (ΥΠΠΟ, Αθήνα, 2004), σ. 252.

<sup>500</sup> *Holy Image, Holy Space* 1988, αρ. 29, σ. 192 (Μ. Αχεϊμάστου-Ποταμιάνου).

<sup>501</sup> Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, εικ. 5.

<sup>502</sup> Άγιος Νικόλαος ὁ ἐν Μύροις και Ὁ ἅγιος Νικόλαος ὁ ἐν Μύροις αντίστοιχα. Παπαζώτος, *Εικόνες Βέροια*, πίν. 18 και 98 αντίστοιχα.

<sup>503</sup> Ὁ ἅγιος Νικόλαος ὁ Μύρων. Γλ. Μ. Χατζούλη, «Αμφίγραπτη εικόνα του αγίου Νικολάου από την Πτελέα Καστοριάς», *Βυζαντινά* 18 (1995-1996), εικ. 1.

<sup>504</sup> Ὁ ἅγιος Νικόλαος ὁ Μύρων Θαυματουργός. Βλ. Λιμάνια και Καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο, 25 Σεπτεμβρίου-30 Νοεμβρίου 1997, κατ. έκθ. (Αθήνα, 1997), αρ. 1, σ. 14-15 (Χρ. Μπαλτογιάννη), *Aspectos de la Vida Cotidiana en Bizancio, Madrid, Museo Arqueologico Nacional, Febrero-Marzo 2003*, κατ. έκθ. (Αθήνα, 2003), αρ. 14, σ. 52-53 (Κ.-Φ. Καλαφάτη).

<sup>505</sup> Dr. Simić-Lazar, *Kalenic et la derniere periode de la peinture byzantine* (Matica Makedonska, Σκόπια, 1995), σ. 144, εικ. XLIV (στα σερβικά).

<sup>506</sup> Προσωπική παρατήρηση.



## ΟΙ ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ (εικ. 10α-γ)

Στο νότιο τοίχο του ναού ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο άγιος Δημήτριος διατηρούνται σε καλή κατάσταση, με μικρές απώλειες της ζωγραφικής επιφάνειας σποραδικά, ενώ μεγαλύτερη καταστροφή έχει υποστεί το πρόσωπο, το δεξί χέρι από τον καρπό και κάτω και το δεξί πόδι του αγίου Δημητρίου.

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ (εικ. 10α-γ) στέκεται επιβλητικός δίπλα στο παράθυρο που ανοίχτηκε σργότερα, μετωπικός, με στηρίζον το δεξί πόδι και άνετο το αριστερό, που ζωγραφίζεται σχεδόν από το πλάι. Οι δύο μεγάλες λαδοκάστανες φτερούγες είναι ανοιχτές στην πλάτη. Είναι αγένειος, με πλούσια σγουρά μαλλιά, ώχρας, καστανού και λαδοπράσινου χρώματος, που πέφτουν πίσω στον αυχένα και συγκρατούνται με λευκή κορδέλα, της οποίας οι άκρες ανεμίζουν στο πλάι. Φορεί κοντό λευκό χιτώνα με μανίκια έως τους αγκώνες και λεπτά, σχεδόν αόρατα, λευκά κρόσσια στην παρυφή και εξωτερικά μπρούτζινο θώρακα με φτερά, που σχηματίζει ελλειψοειδές άνοιγμα στην κοιλιακή χώρα με οξεία απόληξη στη μέση της παρυφής. Το θώρακα διακοσμούν δύο μεταλλικές ταινίες γκριζού χρώματος γύρω από το λαιμό και το στήθος με ανάγλυφα φυτικά μοτίβα, διασταυρωμένες μεταξύ τους. Γκριζες μεταλλικές λωρίδες με ανάγλυφα μοτίβα προστατεύουν σε δύο σειρές τους βραχίονες και τους μηρούς του αρχαγγέλου. Ο κόκκινος μανδύας, που πέφτει από τους ώμους στην πλάτη σκεπάζοντας παράλληλα σχεδόν ολόκληρο το αριστερό χέρι, δένεται με μεγάλο κόμπο χαμηλά, μπροστά στο στήθος. Με το δεξί χέρι κρατά υψωμένο το ξίφος μπροστά στο θώρακα, έτοιμος να τιμωρήσει τους ασεβείς<sup>507</sup> και με το αριστερό στηρίζει στο έδαφος την άδεια μαύρη θήκη με τον κόκκινο ιμάντα γύρω της. Στα πόδια φορεί λευκές περικνημίδες από λωρίδες υφάσματος, που δένονται με κόμπο<sup>508</sup>. Τον συνοδεύει η επιγραφή «[Ο] Αρχ(άγγελος) Μιχαήλ», γραμμένη με κεφαλαία λευκά γράμματα.

<sup>507</sup> *Ερμηνεία*, σ. 283: «Θεου στρατηγός εμι· την σπάθην φέρω· τείνω προς ύψος, εκφοβώ Θεου φόβω· καταφρονητας εκδιχάζω συντόμως».

<sup>508</sup> Οι περικνημίδες, δερμάτινες ή υφασμάτινες, είτε είναι μονοκόμματα είτε αποτελούνται από λωρίδες. Βλ. σχετικά Γούναρης, *Ρασιώπισσα*, σ. 148 σημ. 4.



Με μικρές διαφορές παριστάνεται ο αρχάγγελος και στα δύο άλλα μνημεία που ζωγράφησε ο Διγενής, στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια<sup>509</sup> και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη<sup>510</sup>: το δεξί χέρι, που κρατά το ξίφος, τοποθετείται ψηλότερα, φτάνοντας στο ύψος του στήθους, η κάθετη μεταλλική ταινία στο στέρνο δεν είναι ενιαία, αλλά σχηματίζει τετράπλευρο κενό στο κέντρο και απουσιάζει η απόληξη στο μέσο του ατρακτοειδούς ανοίγματος της πανοπλίας. Επιπλέον, στους Αγίους Πατέρες μόνο, όπου διατηρούνται τα χρώματα, η ενδυμασία του υστερεί σε χρωματική ποικιλία με τη χρήση τριών μόνο χρωμάτων: του κεραμιδι, αν διακρίνουμε σωστά, στο χιτώνα και στο μανδύα, του γαλάζιου στις μεταλλικές προστατευτικές ταινίες στο στέρνο και του καστανού στις μεταλλικές λωρίδες στους βραχίονες και στους μηρούς.

Δύο στοιχεία στην παράσταση του αρχαγγέλου στο ναό μας, η τοποθέτησή του κοντά στην Αγία Τράπεζα του ναού και η στρατιωτική του στολή με το όρθιο γυμνό ξίφος στο δεξί χέρι, του αποδίδουν την ιδιότητα του «φύλακα», του προστάτη δηλαδή του ναού. Όπως πρώτος σημείωσε ο Ξυγγόπουλος, εξετάζοντας τόσο την καταγωγή του συγκεκριμένου επιθέτου, όσο και τον εικονογραφικό τύπο, στον οποίο ανταποκρίνεται ο χαρακτηρισμός αυτός, ο αρχάγγελος Μιχαήλ-«Φύλαξ», ντυμένος με στρατιωτική ενδυμασία και κρατώντας γυμνό σπαθί, παίρνει θέση είτε κοντά στην είσοδο του ναού είτε κοντά στο Άγιο Βήμα, όπως εδώ, ενώ συχνά η ιδιότητά του αυτή αναγράφεται δίπλα του: «αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ»<sup>511</sup>. Η παλιότερη γνωστή απεικόνιση του αρχαγγέλου ως φύλακα του ναού εντοπίζεται στο Παλιομονάστηρο του Βρονταμά στη Λακωνία (1201)<sup>512</sup>, απαντά, όμως, κυρίως από το 14ο αιώνα<sup>513</sup>.

<sup>509</sup> Βασιλάκη-Μωρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 561, πίν. 148, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215. Έγχρωμη φωτογραφία του αρχαγγέλου στους Αγίους Πατέρες έχει περιληφθεί στο βιβλίο του Ψυλάκη, *Εκκλησίες και Μοναστήρια της Κρήτης*, εικ. 225 σ. 148.

<sup>510</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>511</sup> Α. Ξυγγόπουλου, «Αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ (Περίληψις)», *ΔΧΑΕ Α'* (1932), σ. 18. Βλ. και Α. Koumoussi, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle en Eubée* (Αθήνα, 1987), σ. 126, Μ. Tatić-Djurić, «Archanges gardiens de Porte a Dečani», *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle* (Βελιγράδι, 1989), σ. 359-66, C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords* (Παρίσι, 1991), σ. 80, 343-44, Μαντάς, *Πρόγραμμα Ιερού Βήματος*, σ. 87.

<sup>512</sup> Βλ. σχετικά Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο», σ. 183.



Ο αρχάγγελος<sup>514</sup> επαναλαμβάνει εικονογραφικό τύπο, που έχοντας παλαιολόγεια πρότυπα<sup>515</sup>, όπως την απεικόνισή του στο Γ. 350ν της Οκτατείχου κώδ. 602 στη Μονή Βατοπεδίου (13ος αι.) ή την απεικόνιση του στρατιωτικού αγίου Γεωργίου στο Πρωτάτο (π. 1290)<sup>516</sup>, αποκρυσταλλώνεται σύμφωνα με τον Χατζηδάκη, σε φορητές εικόνες της Κρήτης κατά το 15ο αιώνα<sup>517</sup>, με πρώτη αυτή του Αγγέλου στο Μουσείο της Ζακύνθου (β' τέταρτο 15ου αι.)<sup>518</sup>. Το παράδειγμα του ζωγράφου αυτού ακολοίθησε και ο Ανδρέας Ρίτζος, όπως δείχνουν εικόνες του στη Μονή Σινά<sup>519</sup> και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στη Σπηλιά Κισάμου της

<sup>513</sup> Α. Ξυγοπούλου, «Αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ (Περύλιππος)», *ΔΧΛΕ Α'* (1932), σ. 18. Πρβλ. Μ. Ειμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μαυριχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Ειβορίας* (Αθήνα, 1991), σ. 92.

<sup>514</sup> Για την εικονογραφία του αρχαγγέλου Μιχαήλ βλ. J. P. Rohland, *Der Erzengel Michael, Arzt und Feldherr. Zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelskultes* (Beihefte der Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte, 19), Leiden, 1977, D. I. Pallas, *Himmelmächte, «Erzengel und Engel»*, *RBK III*, στ. 13-119 (ειδικότερα στ. 44 - 48), E. Lucchesi-Palli, «Erzengel Michael», *LCII*, στ. 674-81, C. Jolivet-Lévy, «Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient Byzantin: le témoignage de quelques monuments de Cappadoce», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 28 (1997), σ. 187-98 [ανατ. στο C. Jolivet-Lévy, *Etudes Cappadociennes*, αρ. XIV, σ. 413-46 (The Pindal Press, Λονδίνο, 2002)]. Για παραστάσεις θαυμάσιων και εμφανίσεων του αρχαγγέλου βλ. Σ. Κουκιάρης, Αρχιμανδρίτης, *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγέλων και αρχαγγέλων στη βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων* (εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1989), σ. 41-44, 52-55, 71-88, 92-94, 97-98, Ν. Χατζηδάκη-Ελ. Κατερίνη, «Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του στην Καλαμάτα. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζω», *ΔΧΛΕ ΚΣΤ'* (2005), σ. 241-61, Αρχιμανδρίτης Σ. Κουκιάρης, *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγέλων και αρχαγγέλων στη μεταβυζαντινή τέχνη* (εκδ. Ακρίτας, Αθήνα, 2006), σκοραδικά, με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

<sup>515</sup> Βλ. σχετικά Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάμμου*, σ. 102.

<sup>516</sup> *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Δ', εικ. 105 και Millet, *Athos*, πίν. 50.2, Τσιγαρίδας (επιστ. επιμ.), *Μανουήλ Πανσέληνος*, εικ. 55, αντίστοιχα. Συχνά, αντί της άδειας θήκης του ξίφους, ο αρχάγγελος κρατά ανοιχτό ευλητάριο, όπως στο Πρωτάτο. Για περισσότερα παραδείγματα της παλαιολόγιας περιόδου βλ. Αχειμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, σ. 107, σημ. 1052.

<sup>517</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάμμου*, σ. 102.

<sup>518</sup> Βοκοτόπουλος, «Τρεις εικόνες στην Ζάκυνθο», σ. 347-49, πίν. 199-200, Αχειμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Ζακύνθου*, αρ. 6, σ. 62-63, Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, αρ. 86, σ. 224, φωτογραφία στη σ. 225.

<sup>519</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάμμου*, σ. 102, πίν. 205δ. Η εικόνα αποδόθηκε στον Ανδρέα Ρίτζο από τον Δρανδάκη, «Μεταβυζαντινές εικόνες», σ. 127, εικ. 79 και χρονολογήθηκε στο δ' τέταρτο του 15ου αιώνα. Ο Βοκοτόπουλος, «Τρεις εικόνες στην Ζάκυνθο», σ. 348 σημ. 4, τη χρονολογεί στις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα.



Κρήτης<sup>520</sup>. Ο ίδιος τύπος, εξάλλου, απαντά και στο f. 77ν του Στιχηράριου κώδ. 1234 του Πλουσιαδηνού στη Μονή Σινά (1469)<sup>521</sup>, σε εικόνες στη Ρώμη (τέλη 15ου αι.)<sup>522</sup> και στο Μουσείο Χανίων<sup>523</sup>, σε βημόθυρο στο Ikonenmuseum του Recklinghausen (β' μισό 15ου αι.)<sup>524</sup>, όπως και στην παράσταση στον Άγιο Γεώργιο του Καλούτζη στο Μέσα Βούργο της Χώρας στα Κύθηρα (15ος αι.)<sup>525</sup>.

Με τα παραπάνω έργα η παράσταση μοιράζεται τον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο του αρχαγγέλου, την ίδια στάση του σώματος, την εύρωστη κορμοστασιά, τη διόγκωση της περιφέρειας και την παρόμοια στρατιωτική στολή με το ατρακτοειδές άνοιγμα του θώρακα στην κοιλιακή χώρα. Διαφέρει, ωστόσο, ως προς τη διακόσμηση του χιτωνίσκου με κρόσσια στην παρυφή και του θώρακα με φτερά αντί για τα συνηθισμένα μεταλλικά ελάσματα. Σε ευρεία χρήση από παλιότερες εποχές, όπως σε τοιχογραφίες, στο χώρο της ευρύτερης Μακεδονίας, στην Περίβλεπτο Αχρίδας (1285)<sup>526</sup> και στο Πρωτάτο (π. 1290)<sup>527</sup>, στον Άγιο Ευθύμιο Θεσσαλονίκης (1303)<sup>528</sup> και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη Καστοριάς<sup>529</sup>, στην Κωνσταντινούπολη, στη

<sup>520</sup> Σε αυτή τη δεσποτική εικόνα ο αρχάγγελος εικονίζεται στηθαίως. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, εικ. 106 στη σ. 107 (Μ. Μπορμπουδάκης), *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 159, σ. 514 (Μ. Μπορμπουδάκης).

<sup>521</sup> Weitzmann, *Illustrated manuscripts*, σ. 30-31, εικ. 44, Δρανδάκης, «Μεταβυζαντινές εικόνες», σ. 326, Γαλάβαρης, *Βυζαντινά Χειρόγραφα*, εικ. 234, Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινά 1234», σ. 92-93, εικ. 4.

<sup>522</sup> V. Lazareff, «Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII-XIV. La maniera greca e il probleme della scuola cretese (II)», *Arte Veneta XX* (1966), εικ. 52.

<sup>523</sup> *Εικόνες Νομού Χανίων*, αρ. 31, σ. 93.

<sup>524</sup> Th. Chatzidakis, *L'art des icônes*, αρ. 16, Haustein-Bartsch, *Recklinghausen*, σ. 15, η ίδια, «Zu einer kretischen Bematur des 15. Jahrhunderts im Ikonen-Museum Recklinghausen», στο G. Koch. (εκδ.), *Byzantinische Malerei. Bildprogramme-Ikonographie-Stil, Symposium in Marburg, 25-28.6.1997* (Spätantike-Frühes Christentum-Byzanz, Reich B: Studien und Perspektiven, Reichert Verlag, Wiesbaden, 2000), έγχρωμος πίν. 10, 11.

<sup>525</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κύθηρα*, εικ. 1 στη σ. 130.

<sup>526</sup> Στον άγιο Μερκούριο: Gouma-Peterson, «St. Euthymios», εικ. 36.

<sup>527</sup> Στον άγιο Μερκούριο: Gouma-Peterson, «St. Euthymios», εικ. 42, Τσιγαρίδας (επιστ. επιμ.), *Μανουήλ Πανσέληνος*, εικ. 45.

<sup>528</sup> Στον άγιο Προκόπιο: Gouma-Peterson, «St. Euthymios», εικ. 20 και στον άγιο Γεώργιο: Τσιγαρίδας (επιστ. επιμ.), *Μανουήλ Πανσέληνος*, εικ. 158.

<sup>529</sup> Στους αγίους Θεοδώρους, σε στρατιώτη του Ελκόμενου και στον άγιο Προκόπιο: Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 153α, 148β, 154, αντίστοιχα.





Μονή της Χώρας<sup>530</sup>, στην Πελοπόννησο, στους Αγίους Θεοδώρους (τέλη 13ου αι.)<sup>531</sup> και στην Περιβλεπτο του Μυστρά (1360-1380)<sup>532</sup>, στην Κρήτη, στην Παναγία στα Πλατάνια (14ος-15ος αι.)<sup>533</sup>, σε εικόνα του αγίου Γεωργίου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (α' μισό 14ου αι.)<sup>534</sup> και στον αρχάγγελο Μιχαήλ στη μικρογραφία του f. 350ν του κώδ. 602 της Μονής Βατοπεδίου (13ος αι.)<sup>535</sup>, φτερά διακοσμούν συχνά τοις θώρακες και την εποχή που εξετάζουμε: σε τοιχογραφίες απαντά, για παράδειγμα, στη Μακεδονία, στο Καλενιό<sup>536</sup>, στον Άγιο Ανδρέα Ρουσούλη Καστοριάς (π. 1430)<sup>537</sup> και στον Άγιο Αθανάσιο Κοιστοχωρίου<sup>538</sup>, στη Θεσσαλία, στο παλιό καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Μετεώρων<sup>539</sup>, στην Κρήτη, στον Άγιο Ιωάννη στο Σελλί (1411)<sup>540</sup> και στους Αγίους Αποστόλους στο Ανδρομίλι Σητείας (1415)<sup>541</sup>, αλλά και στις εικόνες του Αγγέλου με τον άγιο Φανοίριο στη Μονή Βροντησιού (15ος αι.)<sup>542</sup> και τον άγιο Γεώργιο Δρακοντοκτόνο στην Παναγία Λιθινών Σητείας (15ος αι.)<sup>543</sup>, καθώς και στο βημόθυρο του ναού της Ευαγγελίστριας στην Τήνο.

<sup>530</sup> Σε στρατιώτη στην Απογραφή των Ιουδαίων: Underwood, *Κρήνη*, 2, πίν. 159-61, στον άγιο Προκόπιο: Underwood, *Κρήνη*, 3, πίν. 500, Λχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αρ. 130, 132, σ. 244.

<sup>531</sup> Στους τιμώμενους αγίους του ναού: Λχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μυστράς*, εκ. 28, 29.

<sup>532</sup> Σε στρατιώτη στην Πορεία στον Γολγοθά: Χατζηδάκης, *Μυστράς*, εκ. 52.

<sup>533</sup> Στον άγιο Γεώργιο: Kalokyris, *Crete*, C24.

<sup>534</sup> Λχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 11, σ. 50, με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

<sup>535</sup> *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Δ', εκ. 105.

<sup>536</sup> Στον άγιο Γεώργιο: Dr. Simiǎ-Lazar, *Kalenio et la dernière période de la peinture byzantine* (Matica Makedonska, Σκόπια, 1995), εκ. XXVII.

<sup>537</sup> Στον Λογγίνο της Σταύρωσης και στον άγιο Μερκούριο: Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, εκ. 177-78 και 174-75, αντίστοιχα.

<sup>538</sup> Στον αρχάγγελο Μιχαήλ: Καραγιάννη, «Άγ. Αθανάσιος», εκ. 6.

<sup>539</sup> Στον Λογγίνο της Σταύρωσης: Georgitsoyanni, *Transfiguration*, πίν. 49, Λχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αρ. 161, σ. 254.

<sup>540</sup> Σε στρατιώτες της Βρεφοκτονίας: Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 227.

<sup>541</sup> Στον Λογγίνο της Σταύρωσης: Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 440.

<sup>542</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 122, σ. 478-79 (Μ. Μπορμπουδάκης).

<sup>543</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 146, σ. 501 (Μ. Μπορμπουδάκης). Η εικόνα φέρει επίσημη επίσημη του 17ου αιώνα.



Ο άγιος Δημήτριος (εικ. 10α) είναι όρθιος, μετωπικός, με στηρίζον το δεξί σκέλος και άνετο το αριστερό, που ζωγραφίζεται σχεδόν από το πλάι. Εικονίζεται σύμφωνα με την παράδοση<sup>544</sup>, σε νεαρή ηλικία, αγένειος, με κοντά μαλλιά καστανού, ώχρας και λαδοπράσινου χρώματος, που παισιώνουν το μέτωπο φτάνοντας πίσω από τα αυτιά και ίδιου χρώματος τοξωτά φρύδια. Το βλέμμα του, που κοιτάζει προς το θεατή, τονίζεται από μια μεγάλη τριγωνική σκιά στο κάτω βλέφαρο, όπως διαπιστώνουμε από τη δεξιά πλευρά του προσώπου, που παραμένει σχεδόν άθικτη.

Είναι ντυμένος, όπως συνήθως, με στρατιωτική στολή, που αποτελείται από κοντό χειριδωτό βαθυκόκκινο χιτώνα και μπρούτζινο θώρακα με φτερά, ενισχυμένο με δύο γκριζες μεταλλικές, με ανάγλυφα μοτίβα, ταινίες γύρω από το λαιμό και το στήθος. Οι προστατευτικές λωρίδες, σε δύο ζώνες, στο δεξί βραχίονα και γύρω από τους μηρούς, ζωγραφίζονται με ανοιχτό καστανό χρώμα και αποκτούν ιδιαίτερη λάμψη με πυκνές λοξές και κάθετες πινελιές ώχρας, που μιμούνται χρυσοκονδυλιές. Με λαδοπράσινο χρώμα ζωγραφίζεται ο μανδύας, που πέφτει από τους ώμους προς τα πίσω καλύπτοντας το αριστερό χέρι και σχηματίζει πλούσιες πτυχές στις παρυφές. Με το δεξί χέρι σε μικρή απόσταση από τον κορμό κρατά μπροστά στο στήθος δόρυ, ενώ το αριστερό πέφτει παράλληλα με το σώμα. Διπλός κόκκινος ιμάντας, που κρέμεται διαγώνια περασμένος στο λαιμό, συγκρατεί πίσω από τον αριστερό ώμο μικρή στρογγυλή ασπίδα με λαδοπράσινο δίσκο και γκριζογάλαζη δαντελωτή περιφέρεια. Τα πόδια καλύπτονται με δρομίδες στο χρώμα της ανοιχτής ώχρας, με κόκκινες λεπτές πινελιές και με τρεις μαύρες ταινίες στο ύψος του γονάτου. Η επιγραφή «Ο Άγιος Δημήτριος ό Μέγας Δούξ», που τον συνοδεύει, γράφεται με κεφαλαία λευκά γράμματα επάνω στο βαθιγάλαζο κάμπο.

Στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια ο Διγενής ζωγράφισε τον άγιο Δημήτριο έφιππο· όμως, η κακή κατάσταση διατήρησης της παράστασης δεν επιτρέπει σχετικές παρατηρήσεις<sup>545</sup>.

Ο τύπος του όρθιου, μετωπικού, ντυμένου με στρατιωτική ενδυμασία αγίου Δημητρίου<sup>546</sup> στην παράσταση ακολουθεί παλαιολόγειο πρότυπο, ανάλογο εκείνου

<sup>544</sup> *Ερμηνεία*, σ. 157, 270, 295.

<sup>545</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 555 και σχ. 3, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215.

<sup>546</sup> Η μνήμη του εορτάζεται στις 26 Οκτωβρίου (βλ. Μηνιαίον Οκτωβρίου). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. κυρίως Α. Ξυγγάπουλος, «Βυζαντινόν κιβωτίδιον μετά παραστάσεων εκ του βίου του Αγίου Δημητρίου», *ΑΕ* 1936, σ. 107-36, ο ίδιος, *Ο άγιος Δημήτριος εις την βυζαντινήν εικονογραφίαν*



που συναντάμε, για παράδειγμα, στον άγιο Γεώργιο στο ναό του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη<sup>547</sup>. Οι ομοιότητες εντοπίζονται τόσο στο γενικότερο στήσιμο του σώματος, με τα πόδια σε μικρή απόσταση και τα χέρια στις ίδιες θέσεις όσο και σε επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, όπως στη διόγκωση της περιφέρειας και στο ατρακτοειδές άνοιγμα της πανοπλίας στην κοιλιακή χώρα, στοιχεία κοινά, όπως έδειξε ο Δρανδάκης, στις αεικονίσεις στρατιωτικών αγίων κατά το 14ο και 15ο αιώνα<sup>548</sup>. Τα χαρακτηριστικά αυτά, με μικρές αποκλίσεις ως προς τη θέση των χεριών

---

(Θεσσαλονίκη, 1950), σ. 10 κ.ε., A. Grabar, «Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le martyrium du saint à Salonique», *DOP* 5 (1950), σ. 3-28, Ν. Θεοτοκά, «Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Δημητρίου στρατιωτικού και εφίππου και οι σχετικές παραδόσεις των θαυμάτων», *Πεπραγμένα του 9<sup>ου</sup> Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 1953* (Αθήνα, 1955), σ. 477 κ.ε., A. Grabar, «Un nouveau reliquaire de Saint Démétrios», *DOP* 8 (1954), σ. 305-13, Α. Ξυγγόπουλος, «Άγιος Δημήτριος ο Μέγας Δούξ ο Απόκαυκος», *Ελληνικά* 15 (1957), σ. 122-140, ο ίδιος, *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του Αγίου Δημητρίου*, Θεσσαλονίκη, 1970, Chr. Walter, «St. Demetrios: The Myroblytus of Thessalonika», *Eastern Churches Review* V (1973), σ. 157-78 [αντ. στο Chr. Walter, *Studies in Byzantine Iconography*, Variorum Reprints (Λονδίνο, 1977), V], P.-Lemerle, «Note sur les plus anciennes représentations de Saint Démétrios», *ΔΧΑΕ* 1' (1980-1981), σ. 1-10, I. Djordjević, «Der heilige Demetrios in der serbischen adligen Stiftungen aus der Zeit der Nemaniden», *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV<sup>e</sup> siècle*, *Recueil des Rapports du IV<sup>e</sup> Colloque Serbo-Grec* (Βελιγράδι, 1987), σ. 67-88, A. Kazhdan-N. Patterson-Ševčenko, «Demetrios of Thessalonike», *ODB* 1, στ. 605-06, E. Smirnova, «Remarques sur l' iconographie de Saint Démétrios», *Αφιέρωμα στη Μνήμη του Σωτήρη Κίτσα* (Ελληνική Εταιρεία Σλαβικών Μελετών, Θεσσαλονίκη, 2002), σ. 537-47, Chr. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition* (Ashgate, Κορνουάλη, 2003), σ. 67-93, Ν. Παζαράς, «Εικονογραφικοί τύποι του Αγίου Δημητρίου στο Αν. Ντούρος, Ν. Τουτός, Γ. Φουστέρης (επιμ. έκδ.), *Ο Άγιος Δημήτριος στην Τέχνη του Αγίου Όρους* (Αγιορειτική Εστία, 2005), σ. 37-48, Ν. Σιώμος, «Σχετικά με την προέλευση ενός ιδιόμορφου εικονιστικού τύπου του αγίου Δημητρίου», *ΚΕ' Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα, 13, 14 και 15 Μαΐου 2005* (Αθήνα, 2005), σ. 124-25, Κ. Κατσιώκης, «Νεώτερη εικονογραφική έρευνα για το βίο του αγίου Δημητρίου», *ΚΣΤ' Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα, 12, 13 και 14 Μαΐου 2006* (Αθήνα, 2006), σ. 41-42. Επιπλέον βιβλιογραφία βλ. στο Ν. Siomkos, *L' église Saint-Etienne à Kastoria. Étude des différentes phases du décor peint (Xe-XIV<sup>e</sup> siècles)* [Βυζαντινά Κείμενα και Μελέται 38, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Θεσσαλονίκη, 2005], σ. 233 σημ. 820.

<sup>547</sup> Ξυγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 136, Τσιτουρίδου, *Διάκοσμος Αγίου Νικολάου Ορφανού*, σ. 195, πίν. 87, Μπακιρτζής, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 86.

<sup>548</sup> Δρανδάκης, «Αι-Λέος», σ. 165, σημ. 93 και 94 με παραδείγματα.



κυρίως, θα επαναλάβουν και οι κρητικοί ζωγράφοι του 15ου αιώνα στις παραστάσεις στρατιωτικών αγίων<sup>549</sup>.

Ο άγιος αποδίδεται με όμοιο τρόπο και στο f. 60ν του Στιχηράριου κώδ. 1234 του Πλουσιαδηνού στη Μονή Σινά (1469)<sup>550</sup>, σε βημόθυρο στο Μουσείο της Ευαγγελιστρίας στην Τήνο, όπου εικονίζεται μαζί με τον άγιο Γεώργιο (β' μισό 15ου αι.)<sup>551</sup>, σε τρίπτυχο (τέλη 15ου αι.)<sup>552</sup> και σε εικόνα του 1500 περίπου<sup>553</sup> στο Μουσείο Μπενάκη, ενώ παρόμοιο τύπο, τουλάχιστον ως προς τη στάση και εν μέρει και την ενδυμασία, υιοθετεί και δεύτερη εικόνα του αγίου στο Μουσείο Μπενάκη, από τη Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη (π. 1500)<sup>554</sup>.

Σε σύγκριση με τα έργα αυτά η παράσταση διαφοροποιείται κυρίως ως προς τη διακόσμηση του θώρακα του αγίου με φτερά. Φτερά απαντούν, θυμίζουμε, και στο θώρακα του αρχαγγέλου Μιχαήλ<sup>555</sup>.

Η φθορά στο κατεστραμμένο σήμερα τμήμα του τοίχου, κάτω δεξιά του αγίου, δεν επιτρέπει την εξαγωγή σίγουρων συμπερασμάτων για το τι εικονιζόταν αρχικά. Ωστόσο, θεωρούμε πιθανό, λόγω της απεικόνισης του δεξιού χεριού παράλληλα προς το σώμα, να είχε ζωγραφιστεί το ξίφος που θα κρατούσε ο άγιος σε θέση κάθετη προς το έδαφος. Το ξίφος, εξάλλου, που τώρα λείπει από τον οπλισμό του αγίου, έχει περιληφθεί στη στρατιωτική του εξάρτηση και στα παράλληλα κρητικά παραδείγματα, που αναφέρθηκαν<sup>556</sup>.

Ο τίτλος «μέγας δούξ», που συνοδεύει τον άγιο, από τους σπουδαιότερους στην ιεραρχία των αξιωμάτων της βυζαντινής αυλής, που προοριζόταν για τον

<sup>549</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 102. Βλ. και παραπάνω σ. 123-24.

<sup>550</sup> Γαλάβαρης, *Βυζαντινά Χειρόγραφα*, εκ. 233. Η ασπίδα, που κρατά ο άγιος στη μικρογραφία, είναι τετράγωνη και καμπυλώνεται γύρω από το χέρι προστατεύοντάς το.

<sup>551</sup> *From Byzantium to El Greco* 1987, αρ. 38, σ. 172-73 (I. Bouras).

<sup>552</sup> Μπούρα, «Τρίπτυχο», σ. 404, πίν. 209β.

<sup>553</sup> Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη*, αρ. 5, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 32, σ. 40-41.

<sup>554</sup> Th. Chatzidakis, *L' art des icônes*, αρ. 3, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 13, σ. 27, *From Byzantium to El Greco* 1987, αρ. 37, σ. 172 (N. Chatzidakis), Δρανδάκη, *Συλλογή Ανδρεάδη*, αρ. 5, σ. 36-40. Στην εικόνα αυτή διαφορά σημειώνεται στην κόμη του αγίου, καθώς οι βόστρυχοι φτάνουν κάτω από τα αυτιά. Το στοιχείο αυτό, μαζί με άλλες εικονογραφικές λεπτομέρειες, έχει αποδοθεί από την Χατζηδάκη στην επιρροή στην εικόνα του αγίου Δημητρίου του εικονογραφικού τύπου του αγίου Φανουρίου.

<sup>555</sup> Βλ. παραπάνω σ. 125-26.

<sup>556</sup> Με εξαίρεση την εικόνα στο Μουσείο Μπενάκη.



επικεφαλής του στόλου, απαντά συχνά στις απεικονίσεις του αγίου Δημητρίου, μαζί με εκείνους του «δουκός», του «μεγάλου βοεβόδα» και του «Αποκαύκου», από το β' μισό του 14ου έως το 17ο αιώνα<sup>557</sup>. Την εποχή, που εξετάζουμε, τον συναντάμε συχνά, όπως δείχνουν τα σχετικά παραδείγματα στην Ανάλυση του Lescoec Αχρίδας (1461/2)<sup>558</sup>, στον Άγιο Αθανάσιο του Ρουσούλη Καστοριάς<sup>559</sup>, στο παλαιό καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Μετεώρων (1483)<sup>560</sup> και στον Άγιο Αθανάσιο Κουστοχωρίου Ημαθίας (δ' τέταρτο 15ου αι.)<sup>561</sup>, αλλά και σε εικόνα του αγίου έφιππου στο Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς (τέλη 15ου αι.)<sup>562</sup>, παραδείγματα που, με εξαίρεση αυτό των θεσσαλικών Μετεώρων, επιτρέπουν να συμπεράνουμε ότι ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στο χώρο της Μακεδονίας.

<sup>557</sup> Για το συγκεκριμένο τίτλο βλ. Α. Ξυγγόπουλος, «Άγιος Δημήτριος ο Μέγας Δούξ ο Απόκαυκος», *Ελληνικά* 15 (1957), σ. 122-140, Η. Ehrweiler, *Byzance et la mer: La marine du guerre, la politique et les institutions maritimes de Byzance aux VIIe-XVe siècles* (Παρίσι, 1966), σ. 209-11, Chr. Walter, «St. Demetrius: The Myroblytos of Thessalonika», *Eastern Churches Review* V (1973), σ. 167-69 [ανατ. στο Chr. Walter, *Studies in Byzantine Iconography*, Variorum Reprints (Λονδίνο, 1977), V], Ν. Oikonomides, «L' évolution de l' organization administrative de l' empire byzantin au XIe siècle (1025-1118)», *TM* 6 (1976), σ. 147, Α. Kazhdan, «Megas Doux», *ODB* 2, σ. 1330. Βλ. και Georgitsoyanni, *Transfiguration*, σ. 293-94 σημ. 40 για συγκεντρωμένα παραδείγματα του 15ου-17ου αιώνα.

<sup>558</sup> Subotić, *L' école d' Ohrid*, σ. 203, σχ. 79.

<sup>559</sup> Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 166α, Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 306, εικ. 174.

<sup>560</sup> Georgitsoyanni, *Transfiguration*, σ. 276-77, πίν. 92.

<sup>561</sup> Καραγιάννη, «Άγ. Αθανάσιος», εικ. 4.

<sup>562</sup> Γ. Κακαβιάς, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς* (ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 1996), αρ. 15, σ. 12 και πρόσφατα Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς. Βυζαντινές και Μεταβυζαντινές Εικόνες* (ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 2002), σ. 16.



## Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΗΣ ΚΑΜΑΡΑΣ

### Η ΒΟΡΕΙΑ ΠΛΕΥΡΑ ΤΗΣ ΚΑΜΑΡΑΣ

#### ΤΟ ΓΕΝΕΣΙΟ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ (εικ. 11)

Η σκηνή διατηρείται σε καλή κατάσταση παρά την παρουσία αλάτων και τις μικρές απώλειες της ζωγραφικής επιφάνειας σποραδικά, ενώ οι δύο ρωγμές αριστερά απομάκρυναν τα τμήματα του τοίχου μεταξύ τους χωρίς να προκαλέσουν ιδιαίτερη επιπλέον φθορά. Η επιγραφή, που συνοδεύει την παράσταση, «*Η Γέννησις τῆς Θεοτόκου*», γραμμένη με κεφαλαία λευκά γράμματα ψηλά, επάνω στο σκούρο γαλάζιο κάμπο, σώζεται σε καλή κατάσταση.

Στο βάθος της σύνθεσης υψώνονται δύο λαδοπράσινα κτίσματα, που συνδέονται μεταξύ τους με πλευρικό τοίχο ίδιου χρώματος, διακοσμημένο αφενός μεν με οριζόντια ταινία, που ορίζεται από δύο καστανές πινελιές και φέρει λοξές, επίσης καστανές, γραμμές και αφετέρου με δύο ανάγλυφα γεωμετρικά μοτίβα. Ένα πλούσιο κόκκινο ύφασμα με τρεις κάθετες μαύρες ταινίες απλώνεται στις στέγες. Μπροστά από τα αρχιτεκτονήματα βρίσκεται η κλίνη τοποθετημένη διαγώνια, καταλαμβάνοντας ολόκληρο σχεδόν το πλάτος της επιφάνειας. Η ποδέα είναι κόκκινη, κοσμημένη στις παρυφές με λευκά κρόσσια και το στρώμα αποδίδεται με ώχρα και δύο πράσινες πλατιές ταινίες με πυκνές λοξές πινελιές ώχρας. Η Άννα [*«Η Αγία Άννα»*] είναι ξαπλωμένη αναπαυτικά στο στρώμα με το σώμα γυρισμένο προς τα δεξιά της κοιτάζοντας το θεατή· το δεξί χέρι τοποθετείται κάτω από το πηγούνι, ενώ το αριστερό τυλίγεται στο φωτεινό κόκκινο μαφόρι, που καλύπτει ολόκληρο το σώμα.

Κοντά στην Άννα και πίσω από το κρεβάτι στέκονται δύο νεαρές θερααινίδες γυρισμένες προς τα αριστερά, η πρώτη κρατώντας μικρό ριπίδιο με κάθετες ρίγες και η δεύτερη ανοιχτό αγγείο με κυκλική βάση. Η θερααινίδα αριστερά φορεί κόκκινο μακρυμάνικο φόρεμα στολισμένο με μαργαριτάρια γύρω από το λαιμό και σκούρο γαλάζιο πέπλο, που στερεώνεται στο πίσω μέρος της κεφαλής αφήνοντας να φανούν τα μακριά καστανά μαλλιά της και πέφτει χαμηλά καλύπτοντας τους ώμους. Η δεύτερη θερααινίδα είναι ντυμένη με κοντομάνικο λαδοπράσινο φόρεμα με κοκκινωπές πινελιές, κοσμημένο επίσης με μαργαριτάρια γύρω από το



λαιμό και κόκκινο πέπλο με τρεις οριζόντιες διακοσμητικές ταινίες, στερεωμένο στα καστανά μαλλιά.

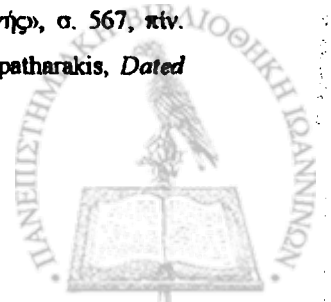
Μπροστά από την κλίνη, αριστερά εικονίζεται ο Ιωακείμ γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά, να κάθεται σε χαμηλό σκαμνί ντυμένος με κεραμιδι μιάτιο και λευκό χιτώνα: στα χέρια του κρατά όρθιο, σαν να το στηρίζει στα γόνατά του και ασπάζεται το σπαργανωμένο βρέφος. Δεξιότερα βρίσκεται η μαία, που μοιάζει να αιωρείται μπροστά από την κλίνη, σε απόσταση από το καστανό δάπεδο, καθιστή, με τα πόδια προς τα δεξιά και τον κορμό σε στροφή προς το βρέφος, ενώ με το δεξί χέρι απλωμένο στηρίζει την πλάτη του. Τα καστανά μαλλιά της είναι τυλιγμένα σε λευκό μαντήλι με μαύρες και καστανές λεπτές ταινίες, το κοντομάνικο φόρεμα έχει το ίδιο κόκκινο χρώμα με εκείνο της ποδέας της κλίνης και το βαθυγάλαζο πέπλο γύρω από τα πόδια της με εκείνο του πέπλου της Θεραπεινίδας. Δίπλα στη μαία μια ακόμη Θεραπεινίδα, ντυμένη με βαθυγάλαζο φόρεμα και μελιτζανί κοντό ένδυμα με τρεις λευκές ταινίες στις παρικφές και στα μανίκια, χύνει ζεστό νερό από τη λευκή υδρία στην ανοιχτή λεκάνη ετοιμάζοντας το λουτρό του βρέφους. Όλες οι παραπάνω μορφές συνδέονται στενά μεταξύ τους, καθώς αποτελούν ένα σύνολο μπροστά από την κλίνη: ο Ιωακείμ κρατά την Παναγία λίγο πριν την παραδώσει στη μαία, η οποία με τη σειρά της θα την πλύνει στο λουτήρα που γεμίζει με νερό η Θεραπεινίδα.

Τα έντονα χρώματα, με προτίμηση στο κόκκινο, το κεραμιδί, το γαλάζιο και την ώχρα, προσδίδουν στην παράσταση ιδιαίτερη λάμψη και χάρη.

Η σκηνή του Γενέσιου της Θεοτόκου<sup>563</sup>, που εικονογραφεί το κεφάλαιο V.2 του Πρωτευαγγέλιου του Ιακώβου, διατηρείται και στους άλλους δύο ναούς που ζωγράφησε ο Διγενής, στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη<sup>564</sup>, αλλά παρουσιάζει μικρές ομοιότητες με την

<sup>563</sup> Για την εξέλιξη της εικονογραφίας της σκηνής στη βυζαντινή τέχνη βλ. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, σ. 89-121, η ίδια «Iconography», σ. 174-76, G. Babic, «Sur l' iconographie de la composition «Nativité de la Vierge» dans la peinture byzantine», *Zbornik Radova* 7 (1961), σ. 169-75, Ντ. Μουρική, «Περί βυζαντινού κύκλου του βίου της Παναγίας εις φορητήν εικόνα της Μονής του Όρους Σινώ», *AE* 1970, σ. 130-32 και G. Jászai, «Geburt Mariens», *LCI* 2, στ. 120-25. Για τη μελέτη της ίδιας σκηνής στη μεταβυζαντινή ζωγραφική βλ. Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου», σ. 127-77.

<sup>564</sup> Για την παράσταση στο ναό της Κρήτης: Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 567, πιν. 154, Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου», σ. 157-58, αρ. 19, Spatharakis, *Dated*



παράστασή μας, οι οποίες περιορίζονται στο ύφασμα που απλώνεται επάνω στα αρχιτεκτονήματα και στη λοξά τοποθετημένη κλίνη της Άννας με την κροσσωτή στρωμνή. Ουσιαστικά, σε σύγκριση με την παράσταση στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς, στις σκηνές των δύο άλλων ναών έχει υιοθετηθεί διαφορετικός εικονογραφικός τύπος, όπου • η σύνθεση είναι πολυπρόσωπη και οργανώνεται γύρω από το ορθογώνιο τραπέζι στο κέντρο, όχι με άξονα τη μεγάλη κλίνη με την Άννα, που περιορίζεται στην αριστερή πλευρά της σκηνής, • το επεισόδιο της προετοιμασίας του λουτρού του βρέφους απουσιάζει και στη θέση του εικονίζεται, μπροστά από το τραπέζι, η κλίνη με το νεογέννητο και κοντά του καθισμένη μια θεραπεινίδα που γνέθει, • ο Ιωακείμ δεν παριστάνεται καθισμένος στο κάτω αριστερό άκρο της σύνθεσης με την Παναγία στην αγκαλιά του, αλλά στο δεξί άκρο, μόνος, όρθιος μπροστά από ψηλό οικοδόμημα διαφορετικής κατασκευής από αυτά στο ναό μας, που απολήγει σε κουβούκλιο στηριγμένο σε τέσσερις λεπτούς κίονες και τέλος, • οι γυναίκες που ασχολούνται με την Άννα είναι περισσότερες και έχουν διαφορετικές στάσεις και ενδυμασίες. Βασισμένη σε αυτές τις διαφορές η Χατζηδάκη συνέδεσε την παράστασή μας με παλαιολόγεια πρότυπα, ενώ τις σκηνές των δύο άλλων ναών του Διγενή με τον κοινό κατά το 15ο αιώνα κρητικό τύπο του Γενέσιου της Θεοτόκου<sup>565</sup>.

Εικονογραφικά, τα πλησιέστερα παράλληλα της σύνθεσης εντοπίζονται σε δύο παραστάσεις του Γενέσιου της Θεοτόκου: α) στο άνω δεξί άκρο του πλαισίου εικόνας με κεντρικό θέμα την Κοίμηση της Θεοτόκου στο Μουσείο Κανελλοπούλου, των αρχών του 15ου αιώνα, που η Χατζηδάκη συνέδεσε, λόγω της υψηλής καλλιτεχνικής της ποιότητας, με τη ζωγραφική της Κωνσταντινούπολης, αν και με στοιχεία και της κρητικής ζωγραφικής<sup>566</sup> και β) στο παλιό καθολικό της Μονής Ξενοφώντος στο Άγιο Όρος, που ιστόρησε ο ζωγράφος Αντώνιος το 1544 και του οποίου η τέχνη συνδέθηκε από τον Χατζηδάκη με την παράδοση της ηπειρωτικής

*Wall Paintings*, σ. 215. Για την παράσταση στο ναό του Πωγωνίου: Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 24 (1969), Β' 2 Χρον., σ. 256-57, πίν. 260, Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου», σ. 157-58, αρ. 20, εικ. 18, Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινά 1234», σ. 89-90.

<sup>565</sup> Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου», σ. 158.

<sup>566</sup> *Βυζαντινή Τέχνη* 1964, αρ. 197, σ. 252 (II. Βοκοτόπουλος), *Affreschi e Icone* 1986, αρ. 40, σ. 80-81 (N. Chatzidakis), *From Byzantium to El Greco* 1987, αρ. 23, σ. 89, 161-62 (N. Chatzidakis), *Holy Image, Holy Space* 1988, αρ. 42, σ. 202-03 (N. Chatzidakis), Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αρ. 142, σ. 161, 221-22.





Ελλάδας και την κρητική ζωγραφική στο Άγιο Όρος<sup>567</sup>. Οι τυπολογικές ομοιότητες των δύο παραστάσεων με τη δική μας επιτρέπουν την υπόθεση της χρήσης κοινού προτύπου, καθώς • οι σκηνές μοιράζονται το ίδιο ολιγοπρόσωπο σχήμα, περιορισμένο στις ίδιες μορφές, που τοποθετούνται στο χώρο με άξονα τη διαγώνια κλίση της Άννας, • η Άννα εικονίζεται ξαπλωμένη στο στρώμα, γυρισμένη προς τα δεξιά της, • οι θεραπεινίδες πίσω από την κλίση είναι μόλις δύο και κρατούν η μία ριπίδιο και η άλλη αγγείο, • μπροστά από την κλίση επαναλαμβάνονται ο Ιωακείμ καθισμένος σε скаμνί με τη φασκιωμένη Παναγία στην αγκαλιά του, η μαία δεξιάτερα και πιο δίπλα μία ακόμη θεραπεινίδα που γεμίζει το λουτήρα με νερό. Οι διαφορές, αντίθετα, περιορίζονται σε λεπτομέρειες: • στις χειρονομίες της Άννας, • στην επιπλέον παρουσία τράπεζας στη σκηνή στη Μονή Ξενοφώντος, • στα αντικείμενα που κρατούν οι δύο θεραπεινίδες πίσω από την κλίση - στα έργα του 15ου αιώνα αγγείο και ριπίδιο, σε εκείνο του 16ου αγγεία, • στη στάση του Ιωακείμ, που στην παράστασή μας εικονίζεται με τα πόδια από τα γόνατα και κάτω πιο κοντά στο κάθισμα σε σύγκριση με τα άλλα παραδείγματα, • στην απόδοση της μαίας στην εικόνα στο Μουσείο Κανελλοπούλου και στην παράσταση στη Μονή Ξενοφώντος χωρίς να ακουμπά την πλάτη του βρέφους με το δεξί χέρι, όπως εδώ, • στην οργάνωση του Λουτρού, με το λουτήρα στα παραδείγματα του 15ου αιώνα ανάμεσα στη μαία και στη θεραπεινίδα, ενώ στο αθωνικό παράδειγμα ανάμεσα στον Ιωακείμ και στη μαία, • στη διαφορετική στάση του σώματος της θεραπεινίδας στην προετοιμασία του Λουτρού, • στα ενδύματα των γυναικών, που μοιάζουν ιδιαίτερα στα παραδείγματα του 15ου αιώνα, διαφέρουν όμως σε εκείνο του 16ου αιώνα, ακολουθώντας πρότυπα της εποχής και • στη μορφή των λιτών αρχιτεκτονημάτων του βάθους, του καθίσματος του Ιωακείμ και του λουτήρα.

Έχει ήδη παρατηρήσει η Χατζηδάκη ότι τα περισσότερα από τα επιμέρους στοιχεία, που απαντούν στο Γενέσιο της Θεοτόκου στην εικόνα στο Μουσείο Κανελλοπούλου και επομένως και στα δύο άλλα έργα του ίδιου σχήματος, αντλούν από την παλαιολόγια τέχνη<sup>568</sup>. Στην παράδοση αυτή ανήκει, δηλαδή, η γυρισμένη προς το θεατή και ημικλινής Άννα, που κυριαρχεί στη σκηνή με κατεύθυνση από τα

<sup>567</sup> Millet, *Athos*, πίν. 182.3. Για το ζωγράφο και το έργο του βλ. Χατζηδάκης, *IEE* I', σ. 424, Μ. Chatzidakis, «Note sur le peintre Antoine de l' Athos», *Studies in Memory of Danid Talbot Rice* (Edinburgh University Press, Εδιμβούργο, 1975), σ. 83-93 (ανατ. στο Μ. Chatzidakis, *Études*, VII), Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, I, σ. 86, 171-72.

<sup>568</sup> Βλ. παραπάνω σ. 133 σημ. 566.



αριστερά προς τα δεξιά<sup>569</sup>, όπως ξανά στην Αγία Σοφία (γ' τέταρτο 14ου αι.)<sup>570</sup> και στην Περίβλεπτο (π. 1360-1380)<sup>571</sup> στο Μυστρά και στη μικρογραφία του f. 242r του κώδ. 50 (Βίοι και Μαρτύρια αγίων) στη Μονή Διονυσίου (14ος αι.), όπου βρίσκουν παράλληλα οι χειρονομίες της<sup>572</sup>. Ο τύπος θα διαδοθεί και αργότερα, σε έργα της Κρητικής Σχολής και της Σχολής «της Βορειοδυτικής Ελλάδας», όπως στη Μονή Αναπαυσά (Θεοφάνης, 1527)<sup>573</sup> και στη Μονή Ντίλιου στο Νησί των Ιωαννίνων (1543)<sup>574</sup>, αντίστοιχα, καθώς και σε έργα άλλων ζωγράφων, για παράδειγμα στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου στη Μονή Αγίου Παύλου στο Άγιο Όρος, του ζωγράφου Αντωνίου (1555)<sup>575</sup> και στην Παναγία τη Μπαφέρω στη Στεμνίτσα της Αρκαδίας (17ος αι.)<sup>576</sup>.

Βυζαντινό πρότυπο ακολουθούν και οι δύο θεραπεινίδες πίσω από την κλίνη. Η κοπέλα δεξιά, που συμμετέχει στο γεγονός προσφέροντας αγγείο, έχει τη θέση της στη σκηνή ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, μεταφέροντας, όπως σημείωσε η Lafontaine-Dosogne, στην εικονογραφία του θέματος ένα έθιμο της αυτοκρατορικής αυλής<sup>577</sup>. Ο αριθμός των γυναικών, που προσέρχονται με προσφορές, ποικίλει στα βυζαντινά παραδείγματα· ενδεικτικά αναφέρουμε ότι πέντε θεραπεινίδες απαντούν στην Αγία Σοφία στο Μυστρά, τέσσερις στη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη (1315-1320)<sup>578</sup> και στην Περίβλεπτο στο Μυστρά, ενώ λιγότερες στις μικρότερων διαστάσεων σχετικές απεικονίσεις, δύο στη μικρογραφία του κώδ.

<sup>569</sup> Για τις στάσεις της Άννας στη σκηνή βλ. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, σ. 98 κ.ε.

<sup>570</sup> Millet, *Mistra*, πίν. 133.1, Π. Καλαμαρά, Α. Μέξια (επιμ.), *Η Πολιτεία του Μυστρά, Ώρες Βυζαντίου. Έργα και ημέρες στο Βυζάντιο, Μυστράς, Αύγουστος 2001-Ιανουάριος 2002*, κατ. έκθ. (ΥΠΠΟ-5<sup>η</sup> ΕΒΑ, Αθήνα, 2001), εικ. 96, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μυστράς*, εικ. 50.

<sup>571</sup> Millet, *Mistra*, πίν. 127.1, Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, εικ. 65, Ν. Β. Δρανδάκης, «Οι τοιχογραφίες του ΒΑ παρεκκλησίου της Αγίας Σοφίας Μυστράς», *ΕΕΦΣΠΛΑ ΚΗ'* (1979-1985), εικ. 19 (λεπτομέρεια), Χατζηδάκης, *Μυστράς*, εικ. 45, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μυστράς*, εικ. 67.

<sup>572</sup> *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, Α'*, εικ. 102.

<sup>573</sup> Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, εικ. 131.

<sup>574</sup> Θ. Λίβα-Ξαθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου* (Εταιρεία Πειρωτικών Μελετών, Ίδρυμα Μελετών Ιονίου και Αδριατικού Χώρου, εκδ. ΙΜΙΑΧ, Ιωάννινα, 1980), εικ. 49.

<sup>575</sup> Millet, *Athos*, πίν. 189.1, Μ. Chatzidakis, «Note sur le peintre Antoine de l' Athos», *Studies in Memory of Danid Talbot Rice* (Edinburg University Press, Εδινβούργο, 1975), πίν. 48α (ανατ. στο Μ. Chatzidakis, *Études*, VII).

<sup>576</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>577</sup> Lafontaine - Dosogne, *Iconographie*, I, σ. 97, η ίδια, «Iconography», σ. 176.

<sup>578</sup> Underwood, *Kariye*, 2, πίν. 98.



50 (Βίοι και Μαρτύρια αγίων) στη Μονή Διονυσίου ή μόλις μία σε εικόνα στη Μονή Σινά (13ος αι.)<sup>579</sup>. Ο αριθμός τους διαφοροποιείται από μία έως τρεις συνήθως, και στα μεταβυζαντινά παραδείγματα, όπως σε αυτά που χρησιμοποιήσαμε παραπάνω ως συγκριτικό υλικό. Η θεραπαινίδα, που δροσίζει την Άννα με το ριπίδιο, συμμετέχει στο επεισόδιο από τον 9ο-10ο αιώνα, κυρίως, όμως, από το 12ο αιώνα και εξής<sup>580</sup>. Η παρουσία της είναι επίσης ευρύτατα σινηθισμένη στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, σε κρητικά έργα, όπως σε σειρά εικόνων<sup>581</sup>, στη μικρογραφία του f. 8v του Σπυριδίου αρ. 1234 του Πλουσιαδινού στη Μονή Σινά (1469)<sup>582</sup> και στη Μονή Αναπαυσά, σε έργα της Σχολής «της Βορειοδυτικής Ελλάδας», όπως στις Μονές Φιλανθρωπινών<sup>583</sup> και Ντύλου στο Νησί των Ιωαννίνων, στις παραστάσεις των λινοτοπιτών ζωγράφων στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας στο Ζαγόρι (1618/9) και στη Μονή Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο (1632-1646)<sup>584</sup>, στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου στη Μονή Αγίου Παύλου στο Άγιο Όρος, αλλά και στην Αρκαδία, στην Παναγία τη Μπαφέρω στη Στεμνίτσα και στη Μονή Αιμιαλών στη Δημητσάνα, που ζωγράφισαν οι Γεώργιος και Δημήτριος Μόσχος (1608)<sup>585</sup>. Γνωστή από παλιότερες απεικονίσεις είναι και η διακόσμηση του ριπιδίου με λεπτές ταινίες, που θυμίζει το ριπίδιο στην τοιχογραφία της Περιβλέπτου στο Μυστρά και επαναλαμβάνεται στην παράσταση στη Μονή Φιλανθρωπινών. Εξίσου διαδεδομένα στην τέχνη της εποχής, που εξετάζουμε, είναι και τα ενδύματα που φορούν οι δύο θεραπαινίδες, δηλαδή το φόρεμα με τα μακριά ή τα κοντύτερα μανίκια και ο πέπλος με κόμπο στην κεφαλή, που, με εξαίρεση τη σκηνή στη Μονή Ξενοφώντος στο Άγιο Όρος<sup>586</sup>, βρίσκουν παράλληλα στα

<sup>579</sup> Ντ. Μουρίκη, «Περὶ βυζαντινοῦ κύκλου του βίου της Παναγίας εἰς φορητὴν εἰκόνα της Μονῆς του Ὁρους Σινά», *ΑΕ* 1970, πίν. 46β.

<sup>580</sup> Lafontaine - Dosogne, *Iconographie*, I, σ. 98 κ.ε., η ἴδια, «*iconography*», σ. 195 κ.ε.

<sup>581</sup> Βλ. συγκεντρωμένα παραδείγματα στην Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου», σ. 144 κ.ε.

<sup>582</sup> Βοκοτόπουλος, «Σπυριδίου Σινά 1234», σ. 89-90, εικ. 1.

<sup>583</sup> Λχεμιόστου-Ποταμιάνου, *Μονὴ Φιλανθρωπινών*, πίν. 30α, η ἴδια, *Οἱ τοιχογραφίες της Μ. Φιλανθρωπινών*, εικ. 13-14.

<sup>584</sup> Τούρτα, *Οἱ ναοί*, σ. 199-200, πίν. 70β, 122α, ἀντίστοιχα.

<sup>585</sup> Τ. Λθ. Γριτσόπουλος, *Μονὴ Αἰμιαλῶν Δημητσάνας* (Εταιρεία Πελοποννησιακῶν Σπουδῶν, Ἐπιστημονικὴ Βιβλιοθήκη 11, Ἀθήνα, 2000<sup>2</sup>), σ. 16.

<sup>586</sup> Βλ. παραπάνω σ. 134 σιμ. 567.



προαναφερθέντα βυζαντινά και μεταβυζαντινά παραδείγματα<sup>587</sup>. Από το σύνολο των παραδειγμάτων αυτών, ο περιορισμένος αριθμός των δύο θεραπειδών στην παράστασή μας, από τις οποίες η μία κρατά αγγείο και η άλλη ριπίδιο, απαντά ξανά μόνο στο Γενέσιο στην εικόνα στη Μονή Σινά (13ος αι.), στο πλαίσιο της εικόνας της Κοίμησης στο Μουσείο Κανελλοπούλου<sup>588</sup> και στο Σπηλιόραιο στη Μονή Σινά.

Ιδιαίτερο εικονογραφικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι μορφές μπροστά από την κλίνη της Άνας, ο Ιωακείμ που κρατά στην αγκαλιά του και ασπάζεται την Παναγία, η μαία που απλώνει το χέρι στηρίζοντας την πλάτη του βρέφους και η θεραπεινίδα που γεμίζει με νερό το λουτήρα δεξιά, λόγω της σπανιότητας των στάσεων τους. Η απόδοση του Ιωακείμ, που προστίθεται στη σκηνή μόλις από το 14ο αιώνα<sup>589</sup>, σε θερμό εναγκαλισμό με το φασκιωμένο βρέφος<sup>590</sup> και κοντά στην Άνα, έχει ήδη σημειωθεί ότι εικονογραφικά συνδέεται με το θέμα της Κολακείας της Θεοτόκου, το οποίο συγχωνεύεται εδώ, καθώς τα γεγονότα του Γενεσίου και της Κολακείας χρονικά συνδέονται μεταξύ τους<sup>591</sup>. Ωστόσο, πρόκειται για απεικόνιση σπάνια στην τέχνη, με μοναδικά σωζόμενα προηγούμενα ακριβή παράλληλα, όσο γνωρίζουμε, στον Άγιο Γεώργιο Λογκανίκου στη Λακωνία (1374/5)<sup>592</sup> και στο Γενέσιο στο πλαίσιο της εικόνας της Κοίμησης στο Μουσείο Κανελλοπούλου και κοντινά παράλληλα στην Αγία Σοφία και στην Περίβλεπτο στο Μυστρά<sup>593</sup>, όπου ο Ιωακείμ κρατά την Παναγία σε απόσταση από το σώμα του. Η απεικόνιση του Ιωακείμ με την Παναγία στην παράστασή μας θα γνωρίσει ευρύτερη διάδοση από το 16ο αιώνα και εξής σε σειρά παραδειγμάτων της βόρειας και δυτικής Ελλάδας, όπως έδειξαν οι Βοκοτόπουλος<sup>594</sup> και Παϊσίδου<sup>595</sup>: στη Μονή Ξενοφώντος και στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου στη Μονή Αγίου Παύλου, στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά (1639)<sup>596</sup>, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας στο Ζαγόρι,

<sup>587</sup> Για τον τύπο των ενδυμάτων επιπλέον παραδείγματα βλ. στην Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου», σ. 140, αρ. 5γ, πίν. Ι.

<sup>588</sup> Βλ. παραπάνω σ. 133 σημ. 566.

<sup>589</sup> Lafontaine - Dosogne, *Iconographie*, I, σ. 109 και «Iconography», σ. 174.

<sup>590</sup> Lafontaine - Dosogne, «Iconography», σ. 175.

<sup>591</sup> Lafontaine-Dosogne, «Iconographie», I, σ. 110, Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες Καστοριάς*, σ. 123.

<sup>592</sup> Chassoura, *Longanikos*, εικ. 40.

<sup>593</sup> Βλ. παραπάνω σ. 135 σημ. 570 και 571, αντίστοιχα.

<sup>594</sup> Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 102, σημ. 2.

<sup>595</sup> Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες Καστοριάς*, σ. 123, σημ. 1037.

<sup>596</sup> Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 24α, Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες Καστοριάς*, πίν. 62α.



στη Μονή Προφήτη Ηλία Τυρνάβου, στη Μονή Μεταμόρφωσης Δρυοβούνου στην Κοζάνη (1652)<sup>597</sup> και στην εικόνα της Παναγίας των Ξένων στην Κέρκυρα (πρώτες δεκαετίες 17ου αι.)<sup>598</sup>. Στα παραδείγματα αυτά προσθέτουμε την εικόνα στη Μονή Περιβολής στη Λέσβο (β' μισό 16ου αι.)<sup>599</sup>, την παράσταση στο καθολικό της Μονής Καταφυγίου στην Αιτωλία (β' μισό 18ου αι.)<sup>600</sup> και την εικόνα στο Μουσείο Εκκλησιαστικής Τέχνης της Ι. Μητρ. Μονεμβασίας και Σπάρτης (18ος αι.)<sup>601</sup>. Ενδιαφέρον, τέλος, έχει να σημειωθεί ότι η στάση του ζεύγους Ιωακείμ-Παναγίας, που εξετάζουμε, είναι γνωστή σε απεικονίσεις άλλων ζευγών, όπως του αγίου Ζαχαρία με τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στο Γενέσιο του Προδρόμου στο ναό του Αγίου Ζαχαρία στην Καστοριά (τέλη 16ου/αρχές 17ου αι.)<sup>602</sup>.

Άλλο ένα στοιχείο που αξίζει να τονιστεί, λόγω της ιδιαιτερότητάς του, είναι η στάση της μαίας. Η συγκεκριμένη μορφή, με το σπληθισμένο κεφαλόδεσμο<sup>603</sup>, παριστάνεται, όπως είδαμε, καθιστή μπροστά από την κλίνη, σε συστροφή με τα πόδια προς τα δεξιά και το άνω μέρος του κορμού προς την αντίθετη κατεύθυνση, προς το βρέφος που στηρίζει με το δεξί χέρι, ενώ ο πέπλος τυλίγεται πλούσιος γύρω από το κάτω μέρος του κορμού και τα πόδια. Όσο γνωρίζουμε, η στάση αυτή απαντά μόνο στο Γενέσιο της Θεοτόκου στο πλαίσιο της εικόνας της Κοίμησης στο Μουσείο Κανελλοπούλου, ενώ αναλογίες ως προς τη συστροφή του σώματος βρίσκει και στη θεραπεινίδα ανάμεσα στον αρχάγγελο Γαβριήλ και την Παναγία σε ιταλοκρητική εικόνα του Ευαγγελισμού στο Δημοτικό Μουσείο της Vicenza (γ' τέταρτο 15ου

<sup>597</sup> Τούρτα, *Οι ναοί*, σ. 199-200, πίν. 70β, 122α.

<sup>598</sup> Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 71, σ. 102, εικ. 200, *Ο Περίπλους των εικόνων, Κέρκυρα, 14<sup>ος</sup>-18<sup>ος</sup> αιώνας, Ιούνιος-Σεπτέμβριος 1994, Ναός Αγίου Γεωργίου στο Παλιό Φρούριο, Κέρκυρα*, κατ. έκθ. (ΥΠΠΟ-Ιερά Μητρόπολις Κερκύρας, Παξών και Διαποντίων Νήσων, Ελληνική Προεδρία Ευρωπαϊκής Ένωσης, 1994), αρ. 12, σ. 88-89 (Φρ. Κεφαλλονίτου).

<sup>599</sup> Γ. Γ. Γούναρης, *Μεταβυζαντινές Τοιχογραφίες στη Λέσβο (16ος-17ος αι.)* [Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήναι, 1999 (ανάτυπον της ΑΕ 136 (1997))], σ. 103-04, πίν. 80α.

<sup>600</sup> Λουκόπουλος, *Θέρμος και Απόκομρο*, εικ. στη σ. 205.

<sup>601</sup> *Ιερά Μητρόπολις Μονεμβασίας και Σπάρτης, Θησαυροί και Κειμήλια Μουσείου Εκκλησιαστικής Τέχνης* (κείμενα: Θ. Προβατάκης, Σπάρτη, 1998), αρ. 25, σ. 83.

<sup>602</sup> Μ. Μιχαηλίδης, «Ο ναός του Αγίου Ζαχαρία Καστοριάς», *ΑΔ* 22 (1967), *Μελέται Α'*, σ. 82, πίν. 47α-β.

<sup>603</sup> Lafontaine-Dosogne, «Iconographie», I, σ. 92.



αι.)<sup>604</sup>, αλλά και στη σύνθεση στο παλιό καθολικό της Μονής Ξενοφώντος, όπου, όμως, το άνω τμήμα του κορμού της μαίας παρουσιάζει εντονότερη κλίση προς τα δεξιά, με τα πόδια να ακολουθούν τη φορά του κορμού, προς τα αριστερά. Η ομοιότητα των μορφών στα παραδείγματα αυτά με τη μαία της παράστασής μας ενισχύει την πιθανότητα χρήσης κοινού προτύπου, το οποίο θα είχε υπόψη του ο Διγενής. Στο πρότυπο αυτό, όμως, η μορφή θα παριστανόταν καθισμένη απευθείας στο έδαφος, όπως στα τρία παραπάνω έργα. Θέλοντας να μεταφέρει το ίδιο πρότυπο ο Διγενής και εδώ, αναγκάστηκε λόγω του περιορισμένου για την απεικόνιση του συγκεκριμένου τύπου ελεύθερου χώρου μπροστά από την κλίνη, να τοποθετήσει τη μαία σε απόσταση από το έδαφος, πετυχαίνοντας έτσι και την απόδοσή της στην ίδια κλίμακα με τα υπόλοιπα πρόσωπα της ίδιας ζώνης. Σκόπιμη και επιτυχημένη μπορεί να θεωρηθεί και η επιλογή του έντονου βαθυγάλζου χρώματος στον πέπλο γύρω από τα πόδια της μαίας σε σχέση και με το απαλότερο κόκκινο τόσο στην ποδέα της κλίνης όσο και στο φόρεμα της μορφής, που προσελκύει το βλέμμα του θεατή «ξεγελώντας» τον για την απουσία του απαραίτητου καθίσματος. Αντίστοιχα, στην έλλειψη αρκετού χώρου μπορεί να αποδοθεί και η απεικόνιση του λουτήρα δίπλα στη μαία επίσης πιο ψηλά από το έδαφος.

Τέλος, το επεισόδιο της προετοιμασίας του Λουτρού του βρέφους δεξιά, που εικονίζεται από παλιά στην εικονογραφία της σκηνής<sup>605</sup>, με τη θεραπαινίδα να γεμίζει με νερό το λουτήρα κοιτάζοντας ταυτόχρονα προς τον Ιωακείμ και το βρέφος στο άλλο άκρο της σύνθεσης, βρίσκει για άλλη μια φορά ακριβές σχεδόν παράλληλο στο πλαίσιο της εικόνας της Κοίμησης στο Μουσείο Κανελλοπούλου και αρκετά κοντινό παράλληλο στην εικόνα στο ναό της Παναγίας των Ξένων. Στη σύνθεση στη Μονή Ξενοφώντος το επεισόδιο, όπως αναφέρθηκε, παριστάνεται διαφορετικά, με τη

<sup>604</sup> Βοκοτόπουλος, «Εικόνα Ευαγγελισμού της Vicenza», εικ. 1-2, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αρ. 154, Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, αρ. 11, σ. 56-61 (Π. Βοκοτόπουλος). Προσθέτουμε εδώ ότι στις μεταβυζαντινές παραστάσεις του Γενέσιου της Θεοτόκου, όπου απαντά ο Ιωακείμ σε εναγκαλισμό με την Παναγία, παριστάνεται αρκετά συχνά κοντά τους μια καθιστή γυναίκα, που απλώνει το δεξί χέρι προς την Παναγία, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στη Μονή Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο και στην εικόνα στην Παναγία των Ξένων, όπου όμως χειρονομεί διαφορετικά. Στην Παναγία την Μπαφέρω στη Στεμνίτσα της Αρκαδίας, πάλι, μία όρθια νεαρή θεραπαινίδα παραδίδει την Παναγία στον Ιωακείμ.

<sup>605</sup> Lafontaine-Dosogne, «Iconographie», I, σ. 92 κ.ε.



θεραπεινίδα κρατώντας μεν το δοχείο με το νερό, όρθια όμως, και σε απόσταση από το λουιτήρα, που βρίσκεται ανάμεσα στον Ιωακείμ και στη μαία.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, επιβεβαιώνεται η σύνδεση της παράστασης με την παλαιολόγια τέχνη<sup>606</sup>. Παράλληλα, εντοπίζεται σχεδόν ακριβές προγενέστερο εικονογραφικό παράλληλο της σκηνής στην παράσταση στο άνω δεξί άκρο του πλαισίου της εικόνας στο Μουσείο Κανελλοπούλου, των αρχών του 15ου αιώνα, αλλά και ένα αρκετά κοντινό μεταγενέστερο παράλληλο έργο στην τοιχογραφία στο παλιό καθολικό της Μονής Ξενοφώντος στο Άγιο Όρος, που ζωγράφησε ο Αντώνιος το 1544. Τα τρία αυτά παραδείγματα είναι τα μόνα γνωστά σε εμάς με τη συγκεκριμένη παραλλαγή του Γενέσιου της Θεοτόκου· λεπτομέρειες του σχήματος, όπως είδαμε, θα επαναλάβουν αργότερα ορισμένοι ζωγράφοι με συχνότερη την ξαπλωμένη στην κλίνη Άννα, γυρισμένη προς τον καθισμένο στο κάτω αριστερό, συνήθως, άκρο της σκηνής Ιωακείμ, που εικονίζεται σε θερμό εναγκαλισμό με την Παναγία. Η παρουσία εικονογραφικών αποκλίσεων ανάμεσα στα τρία έργα δικαιολογεί την ύπαρξη κοινού προτύπου, που χρησιμοποίησαν οι τρεις ζωγράφοι με διαφοροποιήσεις, ανάλογα με το αντίβολο καθενός. Το πρότυπο αυτό θα ήταν πλησιέστερο του σχήματος, το οποίο αναπαράγει η εικόνα στο Μουσείο Κανελλοπούλου και η σκηνή του Διγενή στο καθολικό μας, που μοιράζονται και τις περισσότερες εικονογραφικές ομοιότητες. Το θέμα της καταγωγής του προτύπου αυτού θα μας απασχολήσει μετά και από την ολοκλήρωση της μελέτης της εικονογραφίας του διακόσμου στο ναό μας, στο συμπερασματικό κεφάλαιο, οπότε θα γνωρίζουμε συνολικά τις πηγές άντλησης των εικονογραφικών προτύπων του Διγενή<sup>607</sup>.

## Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (εικ. 12α-β)

Η σκηνή διατηρείται σε καλή κατάσταση. Η επιγραφή «*Η Μετα / μόρφωσις*» είναι γραμμένη στο βαθυγάλαζο κάμπο με κεφαλαία λευκά γράμματα.

Η δράση εκτυλίσσεται στο όρος Θαβώρ, που δηλώνεται στο βάθος με τρεις απότομα κομμένους ορεινούς όγκους, κεραμιδί χρώματος στα άκρα και λαδοκάστανου στο κέντρο· λίγα φυτά φυτρώνουν στους γυμνούς βράχους. Στην άνω ζώνη της παράστασης κυριαρχεί ο όρθιος μετωπικός, με τα πόδια στην ίδια ευθεία,

<sup>606</sup> Βλ. παραπάνω σ. 134.

<sup>607</sup> Βλ. παρακάτω σ. 203-04.



Χριστός «(IC XC)», που, ντυμένος με υπόλευκα ενδύματα, αιωρείται μέσα σε διπλή δόξα, ελλειψοειδή εξωτερικά και τετράπλευρη με κοιλόκυρτες πλευρές εσωτερικά, διαφανή με λευκό περίγραμμα. Με το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος ευλογεί με τα δύο δάκτυλα κλειστά, ενώ στο αριστερό κρατά τυλιγμένο ειλητήριο διακοσμημένο στις άκρες με δύο λεπτές κόκκινες ταινίες. Τα καστανά μαλλιά του, αποδοσμένα με φροντίδα, πέφτουν στον αιχένα. Στον ένσταυρο φωτοστέφανο διατηρείται η επιγραφή «O /Ω/N», γραμμένη με κεφαλαία καστανά γράμματα.

Στο πλάι του Χριστού, αλλά λίγο χαμηλότερα, βρίσκονται οι προφήτες Ηλίας και Μωσής πατώντας σε χωριστούς βράχους, γυρισμένοι κατά τα τρία τέταρτα προς το κέντρο. Τα ονόματά τους δηλώνονται με τα λευκά αρχικά γράμματα «H» και «M» δίπλα στις κεφαλές τους. Ο Ηλίας, αριστερά, σε στάση δέησης, με το αριστερό χέρι να ακουμπά στον πήχυ του δεξιού, στέκεται με τα πόδια κολητά, τυλιγμένος στο βαθυγάλαζο ιμάτιο. Ο Μωσής, δεξιά, βηματίζει με το αριστερό πόδι προτεταμένο κρατώντας με τα δύο χέρια τις πλάκες του Νόμου. Είναι ντυμένος με κεραμιδί ιμάτιο.

Στην κάτω ζώνη, επάνω στο όρος Θαβώρ, παριστάνονται οι τρεις απόστολοι που ήταν παρόντες στο γεγονός: ο Πέτρος αριστερά, ο Ιωάννης στη μέση και ο Ιάκωβος δεξιά, σύμφωνα με τη σειρά που αναφέρεται στο Ευαγγέλιο του Λουκά (9', 28), από όπου προέρχεται και η περικοπή που διαβάζεται στον όρθιο της εορτής της Μεταμόρφωσης. Ο Πέτρος, σε ημιγονυκλισία, είναι ο μόνος που παραμένει να κοιτάζει το θαύμα που συντελείται μπροστά του, έτοιμος να απευθύνει το λόγο στον Χριστό (Μάρκ. η', 5-6)· τοποθετεί όμως το αριστερό χέρι κοντά στα μάτια, για να μη θαμπωθεί από το εκτυφλωτικό φως, που πηγάζει από αυτόν, ενώ το δεξί απλώνεται προς το έδαφος. Οι άλλοι δύο απόστολοι εικονίζονται σε μια βίαιη κίνηση τη στιγμή της κατακρήμνισής τους από το βουνό, «ἐπί πρόσωπον» (Ματθ. ιζ', 6), όπως δείχνουν και τα βγαλμένα σανδάλια του Ιακώβου. Με το ένα χέρι προσπαθούν να στηριχτούν και με το άλλο καλύπτουν το στόμα από την έκπληξη και το φόβο τους (Ματθ. ιζ', 6). Τα ενδύματά τους, γαλάζιου, κεραμιδί και κόκκινου χρώματος αντίστοιχα, σχηματίζουν αποπτύγματα, που ανεμίζουν πίσω από την πλάτη του Πέτρου και στο πλάι των δύο άλλων αποστόλων.





Η Μεταμόρφωση είχε ζωγραφιστεί και στο ναό των Αγίων Πατέρων στα Απάων Φλώρια, αλλά η κατάσταση διατήρησής της δεν επιτρέπει εικονογραφικές παρατηρήσεις<sup>608</sup>.

Η σκηνή<sup>609</sup>, που ακολουθεί τη διήγηση των Ευαγγελιστών Ματθαίου (ιζ', 1-9), Μάρκου (θ', 2-9) και Λουκά (θ', 28-36), εικονογραφικά συνδέεται άμεσα με τύπο, που αντλώντας από την παλαιολόγια παράδοση, τη μικρογραφία του f. 92v του κώδικα *Par. gr. 1242* με τα θεολογικά έργα του Ιωάννη ΣΤ' Καντακουζηνού (1370/5)<sup>610</sup>, καθιερώθηκε στην τέχνη της Κρητικής Σχολής, σε σειρά εικόνων στο Μουσείο Μπενάκη<sup>611</sup>, στη Συλλογή Τσακίρογλου<sup>612</sup>, στη Σίφνο<sup>613</sup> και στο Ζάγκρεμπ<sup>614</sup>, του β' μισού του 15ου αιώνα, όπως πρώτη σημείωσε η Χατζηδάκη, που συγκέντρωσε και τα σχετικά παραδείγματα<sup>615</sup>. Τον τύπο αυτό ακολουθεί και εικόνα στο Πρωτάτο, της ίδιας εποχής<sup>616</sup>, η οποία διαφοροποιείται ελαφρά από τις υπόλοιπες

<sup>608</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σχ. 3, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215.

<sup>609</sup> Για την εικονογραφία της σκηνής στη βυζαντινή τέχνη βλ. Millet, *Recherches*, σ. 216-31, Schiller, *Iconographie*, I, σ. 145-52, K. Weitzmann, «A Metamorphosis Icon or Miniature on Mount Sinai», *Stavinar*, N.S. 20 (1969), σ. 415-21 [ανατ. στο K. Weitzmann, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Variorum Reprints (Λονδίνο, 1980), XIII], Hadermann-Misguich, *Kirbinovo*, I, σ. 142 - 47, Th. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, σ. 39-44, S. Dufrenne, «La manifestation divine dans l' iconographie byzantine de la Transfiguration», στο F. Boespflug, N. Lossky (επιμ.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d' images religieuses. Actes du Colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris, les 2, 3, 4 octobre 1986* (Παρίσι, 1987), σ. 185-205, C. Milner, «The role of the prophet Elijah in the Transfiguration mosaics at Sinai and Classe», *BF XXIV* (1997), σ. 207-17.

<sup>610</sup> A. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale* (Παρίσι, 1929), πίν. CXXVI, V. J. Djuric, «Les miniatures du manuscrit Parisinus Graecus 1242 et le Hésychasme», *L' art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV<sup>e</sup> siècle*, *Recueil des Rapports du IV<sup>e</sup> Colloque SerboGrec, Βελιγράδι 1985* (Βελιγράδι, 1987), εκ. 2, Γαλάβαρης, *Βυζαντινά Χειρόγραφα*, εκ. 224.

<sup>611</sup> Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, αρ. 7, σ. 10, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 26, σ. 36-37 (με συγκεντρωμένα παραδείγματα), *Holy Image, Holy Space* 1988, αρ. 58, σ. 215-16 (N. Chatzidakis), *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 164, σ. 438-39 (Αν. Δρανδάκη).

<sup>612</sup> Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακίρογλου*, εκ. 4.

<sup>613</sup> Η εικόνα ανήκει στο ναό Μεταμόρφωσης (Σωτήρα). Αλιπράντης, *Θησαυροί της Σίφνου*, αρ. 3, πίν. ΙΑ, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 26, σ. 36-37.

<sup>614</sup> Djuric, *Icons de Yougoslavie*, αρ. 66, σ. 124, εκ. LXXXVII, όπου η εικόνα χρονολογείται στο 16ο-17ο αιώνα, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 26, σ. 36-37.

<sup>615</sup> Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 26, σ. 36-37.

<sup>616</sup> *Θησαυροί Αγίου Όρους* 1997, αρ. 2.34, σ. 100-01 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας).



ως προς • τη μορφή της δόξας, που είναι διπλή και όχι τριπλή και συνδυάζει τη συνηθισμένη στρογγυλή με μία οξυκόρυφη δόξα, με τρεις οξείες απολήξεις στο κάτω μέρος, άγνωστη στα παραπάνω έργα και • τη στάση του προφήτη Ηλία, που δέεται με το αριστερό χέρι προς τον Χριστό, ενώ το δεξί τυλίγεται ολόκληρο στο ιμάτιό του.

Από τα παραπάνω κρητικά έργα η παράσταση ομοιάζει περισσότερο με τα τέσσερα πρώτα, υιοθετώντας τις ίδιες στάσεις του Χριστού, των δύο προφητών, αλλά και των τριών αποστόλων, ενώ διαφοροποιείται στα ακόλουθα σημεία: • οι δύο όμιλοι των αποστόλων, που μαζί με τον Χριστό ανεβαίνουν και κατεβαίνουν το όρος Θαβώρ, καθιερωμένοι στην εικονογραφία του θέματος από την παλαιολόγεια παράδοση<sup>617</sup>, απουσιάζουν, • ο Χριστός δεν πατά στην κορυφή του Θαβώρ, αλλά αποδίδεται ολόκληρος στο εσωτερικό της ελλειπτικής δόξας, σε έναν τύπο γνωστό τουλάχιστον από τη μεσοβυζαντινή περίοδο<sup>618</sup>, εξίσου κοινό την εποχή που εξετάζουμε τόσο στην Κρήτη, στον Άγιο Φώτη των Αγίων Θεοδώρων (1417)<sup>619</sup>, στην εικόνα στη Μονή Γωνιάς (15ος αι.)<sup>620</sup> και στο Στιχηράριο κώδ. 1234 στη Μονή Σινά (1469)<sup>621</sup>, όσο και έξω από το νησί, στην Παντάνασσα στο Μυστρά (π. 1428)<sup>622</sup>, • τη δόξα αποτελούν δύο σχήματα, ένα ελλειψοειδές και ένα τετράπλευρο με κοιλόκυρτες πλευρές<sup>623</sup>, συμφωνώντας έως ένα βαθμό με τον τύπο που αντιπροσωπεύεται στην εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, αφού και τα δύο σχήματα επαναλαμβάνονται σε αυτόν μαζί με την κυκλική δόξα, συνεχίζοντας την παλαιολόγεια παράδοση της Περιβλέπτου<sup>624</sup> και της Παντάνασσας στο Μυστρά ή του χειρογράφου του

<sup>617</sup> Για τα επεισόδια αυτά βλ. Millet, *Recherches*, σ. 231.

<sup>618</sup> Για παράδειγμα, στη Νέα Μονή Χίου (Μουρική, *Νέα Μονή Χίου*, Β', πίν. 154), στον Άγιο Παντελεήμονα στο Νέρεζι (1164, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αρ. 38) και στον Άγιο Νικόλαο Κασνίτζη στην Καστοριά (1160-1180, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 53α, Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εκ. 14-15 στη σ. 62, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αρ. 41).

<sup>619</sup> Στ. Παπαδάκη-Oekland, «Δυτικότερες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης;», *Ευφρόσυνον*, 2, πίν. 270.

<sup>620</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 165, σ. 519 (Μ. Μπορμπουδάκης).

<sup>621</sup> Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριον Σινά 1234», σ. 100, εκ. 18.

<sup>622</sup> Millet, *Mistra*, πίν. 140β, Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, εκ. 45.

<sup>623</sup> Όμοια της δικής μας είναι η δόξα στη Μεταμόρφωση της Παναγίας στα Καπετανιανά της Κρήτης, όπου, όμως, η διπλή και όχι τριπλή δόξα μπορεί να αποδοθεί στην έλλειψη χώρου: Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. 196β.

<sup>624</sup> Millet, *Mistra*, πίν. 119, Χατζηδάκης, *Μυστράς*, εκ. 50, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μυστράς*, εκ. 64.



Καντακουζηνού, • ο Πέτρος αντί να ακουμπά με το αριστερό χέρι το πρόσωπο, σκεπάζει με αιπό τα μάτια μπροστά στο εκτυφλωτικό φως της δόξας, σε μια χειρονομία γνωστή σε παλαιολόγια παραδείγματα, όπως στον κώδικα *Par. gr. 1242* και στην *Περίβλεπτο* στο Μυστρά και, τέλος, • το άνοιγμα στο κατώτερο μέρος του όρους *Θαβώρ*, που απαντά σε μερικές κρητικές εικόνες, εδώ δεν έχει περιληφθεί και το τοπίο αποτελούν τρεις συνήθειες στη βυζαντινή τέχνη, συμπαγείς λόφοι με απότομα κομμένες πλαγιές. Οι διαφορές αυτές μπορούν να αποδοθούν στην επιλογή του ζωγράφου για απεικόνιση εικονογραφικά λιτών σκηνών, ενώ είναι πιθανό η απουσία των δύο ομίλων των αποστόλων και η μορφή της διπλής δόξας να συνδέονται και με την έλλειψη χώρου, που δεν επέτρεψε τη μεταφορά του προτύπου με ακρίβεια.

Επομένως, στη Μεταμόρφωση επαναλαμβάνεται το διαδεδομένο σε κρητικές εικόνες του β' μισού του 15ου αιώνα εικονογραφικό σχήμα, το οποίο αναγνωρίζεται εύκολα στις στάσεις του Χριστού, των προφητών, του Ιωάννη και του Ιακώβου και μερικώς και στη μορφή της δόξας. Οι αποκλίσεις από το πρότυπο, δηλαδή ο Χριστός ολόκληρος στο εσωτερικό διπλής δόξας, η κίνηση του Πέτρου, που σκεπάζει με το αριστερό χέρι τα μάτια και τα διαφορετικού τύπου βουνά, γνωστά στην παλαιολόγια εικονογραφία του θέματος, μπορούν να αποδοθούν στην επιλογή του ζωγράφου, ενώ η απουσία των αποστόλων σε λόγους οικονομίας χώρου.

### Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (εικ. 13, 16)

Στην καλά διατηρημένη, με περιορισμένες φθορές κυρίως στο κατώτερο τμήμα, σκηνή εικονίζονται οι τρεις βασικές μορφές, ο Χριστός, η Παναγία και ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, μαζί με δύο Μυροφόρες και τον Εκατόνταρχο. Όλοι τοποθετούνται μπροστά από το απλό, με επάλξεις, σκουρόχρωμο τείχος της Ιερουσαλήμ· γεωμετρικά θέματα, δύο ελικοειδή μοτίβα που ξεκινούν από κάθετο στέλεχος, διακοσμούν το τείχος, διαταγμένα στα τέσσερα ορθογώνια που σχηματίζονται γύρω από την κάθετη κεραία του Σταυρού και το οριζόντιο ξύλο, όπου πατά ο Χριστός. Την παράσταση συνοδεύουν η επιγραφή «*Η Σταύρωσις*» κοντά στα άκρα της οριζόντιας κεραίας του Σταυρού και η συντετμημένη επιγραφή «*Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ*» (= ο βασιλεύς τῆς δόξης) επάνω από την κάθετη κεραία του, γραμμένες με κεφαλαία λευκά γράμματα.



Ο Χριστός («IC XC»), με το ακάνθινο στεφάνι στην κεφαλή, εικονίζεται στο Σταυρό με το σώμα να διαγράφει ελαφρά καμπύλη, σε σχήμα S και τα πόδια καρφωμένα με ξεχωριστά καρφιά, σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση<sup>625</sup>. Είναι νεκρός, όπως δηλώνει το αίμα και το ύδωρ που τρέχει από τη λογχοσμένη δεξιά πλευρά, η γερμένη στο δεξί ώμο κεφαλή και τα κλειστά μάτια, ενώ το αίμα από τα πόδια του καταλήγει στο κρανίο του Αδάμ στο σπήλαιο του Άδη που ανοίγεται κάτω από το Σταυρό. Λευκό περίζωμα τυλίγεται στους μηρούς σχηματίζοντας οξεία απόληξη στο πλάι σχεδόν του δεξιού ποδιού.

Στα δεξιά του Χριστού βρίσκεται η Παναγία. Αποδοσμένη κατά τα τρία τέταρτα, δείχνει με το δεξί χέρι προς τον Εσταυρωμένο, προς τον οποίο στρέφει και την κεφαλή, ενώ στο πρόσωπό της είναι διάχυτος ο πόνος και η θλίψη, που δηλώνονται με το σμίξιμο των φρυδιών. Είναι ντυμένη με το συνηθισμένο μακρύ βαθυγάλαζο φόρεμα και το κεραμιδί μαφόρι, την παρυφή του οποίου συγκρατεί με το αριστερό χέρι ψηλά στο λαιμό. Την συνοδεύουν δύο Μυροφόρες. Από αυτές, η πρώτη φαίνεται σχεδόν ολόκληρη, σε στάση παρόμοια με την Παναγία, κοιτάζοντας τον Χριστό και δείχνοντάς τον παράλληλα με το δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό καλυμμένο από το μαφόρι ακουμπά την αριστερή παρειά του προσώπου της σε έκφραση πόνου. Το μακρυμάνικο φόρεμα έχει το χρώμα της ώχρας, αν διακρίνουμε σωστά, και το μαφόρι είναι σκούρο κόκκινο. Από τη δεύτερη Μυροφόρο φαίνεται μικρό μόνο τμήμα του φωτοστέφανου.

Στα αριστερά του Χριστού παριστάνεται ο Ιωάννης ο Θεολόγος με το σώμα γυρισμένο κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά και ελαφρά προτειταμένο το δεξί πόδι. Η θλίψη του δηλώνεται τόσο με το χαμηλωμένο κεφάλι και το σμίξιμο των φρυδιών, όσο και με τη στήριξη της δεξιάς παρειάς του προσώπου στο δεξί χέρι. Ο ποδήρης χιτώνας του έχει σκούρο γαλάζιο χρώμα και το ιμάτιο, την άκρη του οποίου κρατά με το αριστερό χέρι μπροστά στον κορμό, σκούρο κόκκινο.

Τον Θεολόγο ακολουθεί ο Εκατόνταρχος γυρισμένος και αυτός προς τον Εσταυρωμένο, με το δεξί τμήμα του σώματος κρυμμένο πίσω από τον Ευαγγελιστή. Με το δεξί του χέρι, υψωμένο επάνω από το φωτοστέφανο του τελευταίου, δείχνει προς τον Χριστό, ενώ με το αριστερό κρατά ανοιχτό προς τα κάτω λευκό ειλητήριο με την κεφαλογράμματη επιγραφή «*Ἀληθ- / ὡς Θεοῦ / υἱὸς / ἦν οὐ- / τος*» (Ματθ. κζ', 54, Μάρκ. ιε', 39, Λουκ. κγ', 47). Το σώμα του προφυλάσσει κοκκινωπός, με

<sup>625</sup> Millet, *Recherches*, σ. 413.



απώλειες του χρώματος, θώρακας, κάτω από τον οποίο ξεχωρίζουν οι λευκές δρομίδες, ενώ ένα επίσης λευκό κάλυμμα, κοσμημένο σποραδικά με λεπτές κόκκινες γραμμές, σκεπάζει την κεφαλή και το λαιμό αφήνοντας ελεύθερο το πρόσωπο και την κοντή γκριζα γενειάδα. Την κεφαλή περιβάλλει φωτοστέφανος.

Στο θρήνο συμμετέχουν, τέλος, δύο ημίσωμοι άγγελοι σε μικρότερη κλίμακα, που κατεβαίνουν από τον ουρανό, επάνω από τις κεραίες του Σταυρού, ορμητικά, με τα φτερά ανοιχτά. Τα χέρια τους, σκεπασμένα με τα σκουρόχρωμα ιμάτια, καλύπτουν το πρόσωπο σε ένδειξη λήπης.

Η σκηνή της Σταύρωσης διατηρείται, σε κακή όμως κατάσταση και στους άλλους δύο ναούς του Ξένου Διγενή, στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη<sup>626</sup> και ακολουθεί παρόμοιο γενικά σχήμα με τη Σταύρωση στο ναό μας: τον Εσταυρωμένο πλαισιώνουν αριστερά η Παναγία με ομάδα Μυροφόρων και δεξιά ο Ιωάννης ο Θεολόγος και ο Εκατόνταρχος μπροστά από το τείχος της Ιερουσαλήμ. Διαφορές στις σκηνές των δύο άλλων ναών με τη δική μας εντοπίζονται • στις χειρονομίες της Παναγίας, που δέεται και με τα δύο χέρια λυγισμένα και του Θεολόγου, που παριστάνεται με το αριστερό χέρι να πέφτει στο μηρό, • στον αριθμό των Μυροφόρων- τρεις αντί δύο, • στον Εκατόνταρχο, που κρατά μικρή, στρογγυλή ασπίδα στο αριστερό χέρι και όχι ενεπίγραφο ειλητάριο και • στο τείχος, που αποδίδεται συνθετότερο δομικά, με πύλες. Τέλος, μόνο στους Αγίους Πατέρες κάτω από το Σταυρό παριστάνονται ο σπογγοφόρος και ο λογχοφόρος, που απουσιάζουν από τη σκηνή στη Μονή Μυρτιάς και στην Κοίμηση της Θεοτόκου.

Η Σταύρωση<sup>627</sup> ακολουθεί τα ευαγγελικά κείμενα του Ματθαίου (κζ', 33-56), του Μάρκου (ιε', 22-41), του Λουκά (κγ', 33-49) και του Ιωάννη (ιθ', 17-37). Τόσο

<sup>626</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 562-64, πίν. 150-53, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 5, σ. 12 σημ. 4, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215 και Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 5, σ. 12 σημ. 5, ο ίδιος, «Σεράγεβο», σημ. 107 στη σ. 218, αντίστοιχα.

<sup>627</sup> Για την εικονογραφία της Σταύρωσης στη βυζαντινή τέχνη βλ. Millet, *Recherches*, σ. 396 - 460, D. C. Shorr, «The mourning Virgin and Saint John», *AB XXII* (1940), σ. 61-70, J. Martin, «The dead Christ on the Cross in Byzantine Art», *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend* (Princeton, 1955), σ. 189 κ.ε., Schiller, *Iconography*, II, σ. 88-99, G. Jaszai - E. Lucchesi-Palli, «Kreuzigung Christi», *LCI IV*, στ. 606-42, Hadermann - Misguich, *Kurbino*, I, σ. 147-52, Th. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, σ. 44-49, Μουρτίκη, *Νέα Μονή Χίου*, Α', σ. 142-45, Angh. Stavropoulou-Makri, «La creation d' une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans», *Communications Grecques Présentées au Ve Congrès International des Études du Sud Est*



στο καθολικό μας, όσο και στους δύο άλλους ναούς που ζωγράφισε ο Διγενής, επαναλαμβάνει έναν εικονογραφικό τύπο, όπου στα τρία βασικά πρόσωπα, τον Χριστό, την Παναγία και τον Ιωάννη, προστίθενται Μυροφόρες<sup>628</sup>, ο Εκατόνταρχος<sup>629</sup> και δύο θρηνοίντες άγγελιοι, ακολουθώντας σχήμα διαμορφωμένο κατά το 14ο αιώνα πιθανότατα στην Κωνσταντινούπολη, με σημαντική διάδοση στην Κρητική Σχολή του 15ου και 16ου αιώνα<sup>630</sup>. Στα παραδείγματά του, όπως τα συγκέντρωσε ο Βοκοτόπουλος, συγκαταλέγονται, μεταξύ άλλων, οι σκηνές στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι της Κρήτης<sup>631</sup>, σε εικόνες στην Εθνική Πινακοθήκη της Ιρλανδίας (πιθανώς π. 1400)<sup>632</sup>, στη Σηπλαιώτισσα στην Κέρκυρα (μέσα 15ου αι.)<sup>633</sup>, στη Μονή Δωριών<sup>634</sup>, στο Μουσείο Μπενάκη με κεντρικό θέμα

---

*Europeen, Βελιγράδι 11-17 Σεπτεμβρίου 1984* (Αθήναι, 1985), σ. 241-57, Α. Kartsonis, «The Emancipation of the Crucifixion», στο Α. Guillu και J. Durand (έκδ.), *Byzance et les images* (Παρίσι, 1994), σ. 151-87.

Για τον πολυπρόσωπο εικονογραφικό τύπο της Σταύρωσης και τις πρώτες παραστάσεις του βλ. Millet, *Recherches*, σ. 451 και Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, Α', σ. 143-44.

<sup>628</sup> Και οι τέσσερις Ευαγγελιστές (Ματθ. κζ', 56, Μάρκ. ιε', 40, Λουκ. κγ', 49 και κδ', 10, Ιωάν. ιθ', 25), όπως και τα Acta Pilati (Tischendorf, *Evangelia Aποκριφτα*, κεφ. Χ, παρ. 2, σ. 282), αναφέρουν την παρουσία τριών γυναικών κοντά στην Παναγία κάτω από το σταυρό, χωρίς όμως να συμφωνούν ως προς τα ονόματά τους: όλοι οι Ευαγγελιστές, εκτός από τον Λουκά, αναφέρουν την Μαρία την Μαγδαληνή, την Μαρία του Κλωπά, μητέρα του Ιακώβου και του Ιωσή και την αδελφή της Παναγίας, την οποία ο Ματθαίος ονομάζει *μητέρα των υιών Ζεβεδάιου*, ο Μάρκος *Σαλώμνη*, ενώ ο γιος της, ο Ιωάννης, δεν αναφέρει ούτε το όνομα ούτε τη συγγενική τους σχέση, χαρακτηρίζοντάς τη ως *αδελφή αυτής* (της Παναγίας). Ο Λουκάς αναφέρει την Μαρία την Μαγδαληνή, την Μαρία του Κλωπά και την Ιωάννα, για την οποία δεν κάνουν λόγο οι υπόλοιποι. Τα Acta Pilati αναφέρουν την Μάρθα, την Μαρία την Μαγδαληνή και την Σαλώμη. Πρβλ. και Α. Ξυγγόπουλος, «Η εικών της Σταυρώσεως εις τον ναόν του Ελκομένου της Μονεμβασίας», *Πελοποννησιακά Α'* (1956), σ. 38-39.

<sup>629</sup> Για τον εκατόνταρχο Λογγίνο βλ. ιδιαίτερα τη μελέτη του Α. Ξυγγόπουλου, «Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών», *ΕΕΒΣ Α'* (1960-1961), σ. 54-84. Πρβλ. και Ορλάνδος, *Πάμμος*, σ. 211-12, Chr. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition* (Ashgate, Κορνουάλη, 2003), κεφ. XX, σ. 226.

<sup>630</sup> Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 12 με σχετικά παλαιολόγια παραδείγματα.

<sup>631</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. 199.

<sup>632</sup> Talbot Rice, *Natasha Allen Collection*, σ. 19, Ausstellung des Landes Niederösterreich, *Kunst der Ostkirche. Ikonen, Handschriften, Kultgeräte*<sup>2</sup> (Stift Herzogenburg, Βιέννη, 1977), αρ. 41, σ. 123, εικ. 12.

<sup>633</sup> Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 5, σ. 11-13, εικ. 7, 78-80.

<sup>634</sup> *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, 1993, αρ. 156α, σ. 511-12 (Μ. Μπορμπουδάκης).



την ένθρονη Παναγία ανάμεσα σε αγγέλους στο κέντρο (β' μισό 15ου αι.)<sup>635</sup> και στην εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο με κεντρικό θέμα τη Δέηση<sup>636</sup>, που εδώ ενδιαφέρουν ιδιαίτερα, καθώς πλησιάζουν χρονικά την παράστασή μας.

Κοινά στα έργα αυτά είναι η οργάνωση του χώρου και η τοποθέτηση του προοπτικά αποδοσμένου Σταυρού και των μορφών σε αυτόν, ενώ παραλλαγές διαμορφώνονται • ως προς τον αριθμό των προσώπων, που, με εξαίρεση τους δύο αγγέλους, που απουσιάζουν από την εικόνα στο Μουσείο Μπενάκη, κυμαίνεται από τα τρία βασικά πρόσωπα έως τα επτά, με την προσθήκη δύο ή τριών Μυροφόρων και του Εκατόνταρχου, • τις χειρονομίες τους και • τον τύπο του τείχους της Ιερουσαλήμ, που αποδίδεται άλλοτε απλό, με επάλξεις και άλλοτε, σινηθέστερα, πιο σύνθετο, με πύλες<sup>637</sup>.

Με τα έξι, εξαιρουμένων και πάλι των δύο αγγέλων, πρόσωπα που περιλαμβάνει, η παράσταση πλησιάζει περισσότερο τη Σταύρωση στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι και στην εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο. Ωστόσο, δύο εικονογραφικές λεπτομέρειες της σκηνής, το ξεπυλιγμένο ενεπίγραφο ειλητάριο που κρατά ο Εκατόνταρχος στο αριστερό χέρι και το απλό, με επάλξεις τείχος στο βάθος, που θα σχολιάσουμε εκτενέστερα λόγω της μεγαλύτερης διαφοροποίησής τους από το κρητικό πρότυπο, δείχνουν ότι η σύνθεση δεν ακολουθεί με συνέπεια κάποιο από τα παραδείγματα αυτά.

Η απεικόνιση του Εκατόνταρχου με το ανοιχτό ειλητάριο, όπου αναγράφεται, όπως αναφέρθηκε, η ευαγγελική φράση «*Ἀληθῶς Θεοῦ υἱὸς ἦν οὗτος*» (Ματθ. κζ', 54, Μάρκ. ιε', 39, Λουκ. κγ', 47), όσο τουλάχιστον γνωρίζουμε, δεν είναι γνωστή στη βυζαντινή τέχνη. Στα βυζαντινά παραδείγματα ο Εκατόνταρχος συνήθως κρατά ασπίδα, όπως εξάλλου και στα κρητικά παραδείγματα του τύπου μας: στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι, στις εικόνες στο ναό της Παναγίας Λιθινών, στο Μουσείο Μπενάκη, στην Ενορία Σφάκας (π. 1500)<sup>638</sup> και στην εικόνα του Νικολάου

<sup>635</sup> Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη, Συμπλήρωμα Α'*, σ. 112, αρ. 80, πίν. 55α, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 18, σ. 29-30.

<sup>636</sup> Djurić, *Icons de Yougoslavie*, αρ. 52, σ. 115, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 157, πίν. 202, Μ. Chatzidakis-Babić, *Les icônes*, σ. 321, Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο», σ. 217-18, εικ. 8 (με συγκεντρωμένη προηγούμενη βιβλιογραφία).

<sup>637</sup> Βλ. σχετικά και τις παρατηρήσεις του Βοκοτόπουλου, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 12.

<sup>638</sup> Εικόνα Παναγίας Λιθινών: *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 145, σ. 500-01 (Μ. Μπορμπουδάκης), εικόνα Μουσείου Μπενάκη: Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη, Συμπλήρωμα Α'*, σ.



Ρίτζου στο Σεράγεβο και η ευαγγελική φράση είτε αναράφεται στον κάμπο της σκηνής, όπως στη Νέα Εκκλησία στο Τοκαλί της Καππαδοκίας (10ος αι.)<sup>639</sup> είτε επάνω στην ασπίδα του Εκατόνταρχου, όπως σε σειρά μνημείων του ελλαδικού χώρου: στη Λακωνία, στο Παλιομονάστηρο Βρονταμά<sup>640</sup>, στους Αγίους Αναργύρους Κηπούλας (1265)<sup>641</sup>, στους Αρχαγγέλους Επιδαύρου Λιμηράς<sup>642</sup>, στην Ευαγγελίστρια Γερακίου (τέλη 13ου αι.)<sup>643</sup>, στην Παναγία Χρυσάφτισσα (1281)<sup>644</sup>, στη Μεσσηνία, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Καστάνιας<sup>645</sup>, στον Άγιο Νικόλαο «στης Μαρούλαινας» Μεγάλης Καστάνιας<sup>646</sup> και στην Αγία Κυριακή Σωτηριάνικων<sup>647</sup> και αρκετά αργότερα, το 16ο αιώνα, στον Άγιο Γεώργιο τον Αρμά Ευβοίας<sup>648</sup>. Στα παραδείγματα αυτά, που συγκέντρωσαν κυρίως οι Γκιολές<sup>649</sup>, Μουτσόπουλος -

---

112, αρ. 80, πίν. 55α, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 18, σ. 29-30, εικόνα Ενορίας Σφάκας: *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 150, σ. 505-06 (Μ. Μπορμπουδάκης).

<sup>639</sup> A. Wharton Epstein, *Tokali Kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia* (Dumbarton Oaks Studies 22, Dumbarton Oaks, Washington D.C, 1980), εικ. 5. Βλ. Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 134, σημ. 144, όπου συγκεντρώνεται σχετική βιβλιογραφία. Στην ίδια ομάδα εντάσσεται και το παράδειγμα στεατίτη του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών [Ι. Καλαντζου-Μαχεινερ, *Byzantine Icons in Steatite* (Βιέννη, 1985), πίν. 79, *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 111, σ. 308-09 (Αντ. Τσάκαλος)], όπου το κείμενο της ομολογίας του Λογγίνου είναι χαραγμένο στην επιφάνειά του, αλλά μέσα σε πλαίσιο και κοντά στη μορφή, χωρίς να πρόκειται για περίπτωση απεικόνισης του ενεπίγραφου ειληταρίου που ζητούμε.

<sup>640</sup> Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο», σ. 167, πίν. 70.

<sup>641</sup> Ν. Δρανδάκης, «Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων Κηπούλας (1265)», *ΑΕ* 1980, σ. 108.

<sup>642</sup> Κ. Γ. Ζησίου, «Επιγραφαί Χριστιανικών Χρόνων της Ελλάδος. Α΄ Λακεδαιμόνος», *Βυζαντίς Α΄* (1909), σ. 121.

<sup>643</sup> Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 133.

<sup>644</sup> J. Albani, *Die Byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien* (Τετράδια Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης αρ. 6, Αθήνα, 2000), σ. 65, πίν. 31.

<sup>645</sup> Δροσογιάννη, *Καστάνια*, πίν. XVIII.

<sup>646</sup> Ν. Δρανδάκης-Σ. Καλοπίση-Μ. Παναγιωτίδη, «Έρευνα στη Μεσσηνιακή Μάνη», *ΠΑΕ* 1980, πίν. 134β.

<sup>647</sup> Γκιολές, «Ο ναός Άι-Στρατηγού», σ. 438.

<sup>648</sup> Μ. Γεωργοπούλου-Μελαδίνη, «Τοιχογραφία με σκηνές του Πάθους στο Καθολικό της Μονής Αγ. Γεωργίου Αρμά στα Φύλλα Ευβοίας», *Αρχαίον Ευβοϊκών Μελετών Κ΄* (1975), εικ. 2 και Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 134, σημ. 147-48.

<sup>649</sup> Γκιολές, «Ο ναός Άι-Στρατηγού», σ. 438.





Δημητροκάλλης<sup>650</sup> και Εμμανουήλ<sup>651</sup>, μπορούν να προστεθούν και οι παραστάσεις στο βόρειο ναό των Αγίων Ανδρέα και Γεωργίου Περγλεγγιάνικων (γ' τέταρτο 13ου αι.) και στον Άγιο Δημήτριο Πούρκου (14ος αι.) στα Κίθηρα<sup>652</sup>.

Αντίθετα, το ενεπίγραφο ζευτλιγμένο ειλητάριο του Εκατόνταρχου αποτελεί γνωστή λεπτομέρεια σε δυτικές σκηνές ίδιου θέματος, όπως στο αλτάρι του Wilten στη Βιέννη (π. 1420)<sup>653</sup> και στην εικόνα στο ναό της Οδηγήτριας στη Χώρα της Κιμώλου (15ος αι.)<sup>654</sup>, που η Αχειμάστου-Ποταμιάνου έχει συνδέσει με παρόμοια βενετσιάνου ζωγράφου στο Μουσείο Correr της Βενετίας (α' μισό 15ου αι.)<sup>655</sup>, ενώ απαντά και σε μεταγενέστερα έργα Ελλήνων ζωγράφων που εμπνέονται επίσης από τη δυτική τέχνη, όπως σε εικόνα του ζωγράφου Γεωργίου Μαρ(γ)καζίνη στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας, του 1647<sup>656</sup>. Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, θεωρούμε πολύ πιθανό ο Διγενής να εμπνεύστηκε το ανοιχτό ενεπίγραφο ειλητάριο από «ιταλοκρητικά» έργα, που θα γνώρισε κατά την παραμονή του στην Κρήτη<sup>657</sup>.

<sup>650</sup> Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράσι*, σ. 134 με σχετική βιβλιογραφία, όπου θα πρέπει να διορθωθεί η χρονολόγηση της Σταύρωσης στο Παλιομονάστηρο Βρονταμά, καθώς σύμφωνα με τη νεότερη μελέτη της ζωγραφικής του μνημείου από τον Δρανδάκη, αυτή ανήκει στο στρώμα του 12ου αιώνα (για τα στρώματα ζωγραφικής του ναού και τη χρονολόγησή τους βλ. Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο», σ. 159-94).

<sup>651</sup> Μ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακροχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Ευβοίας* (Αθήνα, 1991), σ. 68-69.

<sup>652</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κίθηρα*, εικ. 8, σ. 78 και εικ. 19 στη σ. 173 αντίστοιχα.

<sup>653</sup> Schiller, *Iconography*, II, εικ. 519.

<sup>654</sup> Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη 1986, αρ. 97, σ. 96-98 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου).

<sup>655</sup> *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV secolo* (Βενετία, 1957), αρ. 1023, σ. 169 κ.ε.

<sup>656</sup> Μ. Chatzidakis, *Icons*, αρ. 134, σ. 151, πίν. 70, Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Ελληνες Ζωγράφοι*, 2, εικ. 101, Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Εικόνες*, αρ. 149, σ. 205, πίν. 77.

<sup>657</sup> Για τις δυτικές επιδράσεις στην κρητική τέχνη βλ. Μ. Chatzidakis, «Essai sur l'école dite "italogrecque" précédé d' une note sur les rapports de l' art vénitien avec l' art crétois jusqu' à 1500», στο Α. Pertusi (επιμ.), *Venezia e il Levante fino al' secolo XV* II (Φλωρεντία, 1974), σ. 70-81, Μ. Vassilakis-Mavtrakakis, «Western Influences on the Fourteenth Century Art of Crete», *JÖB 32/5* (XIV Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 4-9 Oktober 1981. Akten II/5, Βιέννη, 1982), σ. 301-11, Μ. Βασιλάκη, «Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στην Κρήτη τον πρώιμο 15ο αιώνα», *Ευφρόσυνον*, 1, σ. 65-76, Στ. Παπαδάκη-Oekland, «Δυτικότεροτες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης», *Ευφρόσυνον*, 2, σ. 491-514, Μ. Kazanaki-Lappa, «Influssi occidentali sull' iconografia della Natività e della Passione (XV-XVII sec.)», στο Chr. Maltezos-G. Galavaris (επιμ.), *Cristo nell' Arte Bizantina e Postbizantina, Πρακτικά Συνεδρίου, Βενετία, 22-23 Σεπτεμβρίου 2000* (Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας-Χριστιανική



Όμως, δεν το απέδωσε, όπως συνήθως στα έργα αυτά, δηλαδή ξεδιπλωμένο προς τα επάνω, αλλά το ενσωμάτωσε στο κρητικό σχήμα της Σταύρωσης που ακολούθησε, προσαρμόζοντάς το στα δεδομένα της βυζαντινής τέχνης: το ειλητάριο κρατά ανοιχτό προς τα κάτω ο Εκατόνταρχος με το αριστερό χέρι και στο πλάι, θυμίζοντας το συνηθισμένο ξετυλιγμένο ενεπίγραφο ειλητάριο της προφήτισσας Άννας σε σκηνές Υπαπαντής.

Η απεικόνιση του Εκατόνταρχου δίπλα στον Ιωάννη, ντυμένου με στρατιωτική ενδυμασία, συριακή καλύπτρα που σκεπάζει και το λαιμό και φωτοστέφανο, αποτέλεσμα της ομολογίας της πίστης του, είναι συνηθισμένη από τη μεσοβυζαντινή ακόμη εποχή στην τέχνη<sup>658</sup> και επαναλαμβάνεται στην κρητική παράδοση, όπως επίσης και η στάση του δείχνοντας με το δεξί χέρι προς τον Χριστό. Καθώς, όμως, το χέρι κρύβεται πίσω από το φωτοστέφανο του Ιωάννη και εξέχουν μόνο τα δάκτυλα, δεν φαίνεται εάν είναι λυγισμένο στον αγκώνα ή τεντωμένο. Στη βυζαντινή τέχνη και οι δύο παραλλαγές απαντούν συχνά: με τεντωμένο το χέρι εικονίζεται ο Εκατόνταρχος στον Άγιο Γεώργιο Αρτού στην Κρήτη, στον Άγιο Ανδρέα Ρουσούλη στην Καστοριά και στο παλιό καθολικό της Μονής Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα<sup>659</sup>, ενώ με το χέρι λυγισμένο στον Άγιο Γεώργιο Λογκανίκου στη Λακωνία, στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι της Κρήτης<sup>660</sup> και στο Κελλί του Αγίου Προκοπίου στη Λαύρα του Αγίου Όρους (α' μισό 15ου αι.)<sup>661</sup>, καθώς και στις κρητικές εικόνες στο Κάθισμα του Ευαγγελισμού στην Πάτμο<sup>662</sup>, στο Μουσείο Μπενάκη, στην Ενορία Σφάκας και στην εικόνα του

---

Αρχαιολογική Εταιρεία, Συνέδρια 4, Βενετία, 2002), σ. 71-86, με συγκεντρωμένη σχετική βιβλιογραφία.

<sup>658</sup> Βλ. σχετικά Α. Ξυγγόπουλος, «Αι παραστάσεις του Εκατόνταρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών», *ΕΕΒΣ* Λ' (1960-1961), σ. 59-60, Ορλάνδος, *Πάτμος*, σ. 212. Για την ενδυμασία του βλ. και Αν. Ορλάνδος, «Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Μνημεία της Ρόδου», *ΑΒΜΕ* ΣΤ' (1948), σ. 127-28.

<sup>659</sup> Αρτός: Δρανδάκης, «Αρτός», πίν. Θ', εικ. 1, Άγιος Ανδρέας Ρουσούλη: Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 162β, Μονή Μεταμόρφωσης Μετεώρων: Georgitsoyanni, *Transfiguration*, πίν. 49. Για επιπλέον παραδείγματα βλ. Georgitsoyanni, *Transfiguration*, σ. 220 σημ. 486.

<sup>660</sup> Chassouga, *Longanikos*, εικ. 37b και Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. 199, αντίστοιχα.

<sup>661</sup> Τσιγαρίδας, «Τοιχογραφίες παρεκκλησίου Θεολόγου», εικ. 4, ο ίδιος, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, εικ. 54, 55.

<sup>662</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 52-54, αρ. 6, πίν. 6, 8, 9, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αρ. 143, σ. 222.



Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο<sup>663</sup>. Σχολιάζοντας τις συγκεκριμένες χειρονομίες της μορφής, η Δροσογιάννη παρατήρησε ότι η απόδοση του Εκατόνταρχου στην τέχνη με τον πήχην προτεταμένο είναι αποτέλεσμα σύγκρισης και παρερμηνείας από τη μια της κίνησης που κάνει ο τελευταίος με τον πήχην συνεσταλμένο εκφράζοντας τη συστολή και τον φόβο του και από την άλλη της κίνησης του χλευάζοντος με υψωμένο το δεξί χέρι Ιουδαίου, που συχνά ακολουθεί τον Εκατόνταρχο στη σκηνή, δείγματος, αντίθετα, της ανθρώπινης ύβρεως<sup>664</sup>.

Αναφορά, τέλος, θα πρέπει να γίνει και στο τείχος της Ιεροουσαλήμ στο βάθος της παράστασης, που διαφέρει σημαντικά από τα υπόλοιπα παραδείγματα του τύπου. Εδώ το τείχος, όπως αναφέρθηκε, δεν έχει τη σίθητη, με πύλες, μορφή των κρητικών έργων<sup>665</sup>, αλλά είναι απλούστερο και αποτελείται ουσιαστικά από έναν τοίχο ψηλό, που καταλαμβάνει τα δύο τρίτα σχεδόν της σκηνής και απολήγει σε μικρό αριθμό επάλξεων, μόλις δύο. Την ίδια απλή μορφή τείχους, με περισσότερες επάλξεις, συναντάμε και σε άλλες δύο παραστάσεις του ναού μας, στον Ευαγγελισμό (εικ. 4α-β, 12α-β) και στην Υπαπαντή (εικ. 8γ). Όπως έχουμε ήδη σχολιάσει, το τείχος αυτό, γνωστό στην παλαιολόγια τέχνη, μεταφέρεται και στην τέχνη των πρώτων μετά την Άλωση δεκαετιών, σε διάφορων θεμάτων παραστάσεις<sup>666</sup>, ενώ σε σκηνή Σταύρωσης απαντά στο Κελλί του Αγίου Προκοπίου, στην εικόνα Λ 409-ΣΛ 343 στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών από τη Συλλογή Λοβέρδου (αρχές 15ου αι.)<sup>667</sup>, στο Μουσείο Ζακίνθου, από το ναό της Παναγίας Λαγκαδιώτισσας στο χωριό Άνω Γερακαρίο του νησιού (αρχές 15ου αι.)<sup>668</sup> και στη Μονή Λειμώνος<sup>669</sup>.

Από την παραπάνω εικονογραφική εξέταση της Σταύρωσης συμπεραίνουμε ότι ο ζωγράφος γνωρίζει καλά τον καθιερωμένο στις κρητικές εικόνες της εποχής του τύπο της σκηνής και τον μεταφέρει με μικρές αποκλίσεις τόσο στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς, όσο και στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια και στην

<sup>663</sup> Βλ. παραπάνω σ. 148 σημ. 636.

<sup>664</sup> Δροσογιάννη, *Κασάνα*, σ. 77-78.

<sup>665</sup> Για το σχήμα αυτό του τείχους και τα παραδείγματά του βλ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 5, σ. 12.

<sup>666</sup> Βλ. σ. 99-100, 205.

<sup>667</sup> Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, Ιησούς Χριστός*, αρ. 9, σ. 61-65, *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004*, αρ. 196, σ. 232 (Κ.-Φ. Καλαφάτη).

<sup>668</sup> Λχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Ζακίνθου*, αρ. 3, σ. 54, φωτογραφία στη σ. 53.

<sup>669</sup> Γούναρης, *Εικόνες Μ. Λειμώνος*, αρ. 92, σ. 139-40.



Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη. Στη σκηνή μας, όμως, επιλέγει και ένα ενδιαφέρον στοιχείο, το ενεπίγραφο ειλητάριο του Εκατόνταρχου, το οποίο, αν και δεν απαντά στα γνωστά έργα του ίδιου σχήματος, αντλεί από την ίδια κρητική παράδοση, όπως αυτή εμπλουτίζεται με ιταλικά δάνεια κατά το 14ο και 15ο αιώνα.

### Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ (εικ. 14, 16)

Η παράσταση καλύπτεται σε μεγάλο βαθμό από άλατα και αιθάλη, γι' αυτό και η περιγραφή, που ακολουθεί, βασίζεται κυρίως στην ασπρόμαυρη και αρκετά καθαρή φωτογραφία στο βιβλίο του Λουκόπουλου «Θέρμος και Απόκουρο»<sup>670</sup> και στην παλιότερη περιγραφή του Ορλάνδου: «*Εν μέσω δύο οξυκόρυφων βουνών εικονίζεται μέγας σταυρός, κάτωθεν της οριζόντιας κεραίας του οποίου ἵπτανται ἀνά εἰς ἄγγελος. Κάτωθεν του σταυροῦ εἰκονίσθη ἐν τῷ μέσω ἐξηπλωμένος ὁ Χριστός γυμνός φέρων τὸ λευκὸν κολόβιον. Παρὰ τὴν κεφαλὴν του κάθηται ἡ Παναγία κλίνουσα μετὰ θλίψεως τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸν νεκρὸν υἱὸν τῆς φοροῦσα πράσινον χιτῶνα καὶ ἐπ' αὐτοῦ ἀνοικτὸν κόκκινον μαφόριον. Ὅπισθεν τῆς Παναγίας εἰκονίζονται γυναῖκες, αἱ Μυροφόροι. Ἐκ τούτων εἰς τὸ ἄκρον ἀριστερὸν μία (πιθανώτατα ἡ Μαγδαληνή), ἔχουσα λυτὴν τὴν κόμην καὶ καταπίπτουσαν μέχρι τοῦ στήθους υψῶνει κατακορύφως ἀμφοτέρας τῆς τὰς χεῖρας. Παρὰ τὴν πρώτην ἴστανται τέσσαρες ἄλλαι γυναῖκες, τρεῖς ἐμπρός καὶ μία ὀπισθεν. Μετὰ ταύτας παρὰ τὴν κλίνην εἰκονίζεται πίπτων ἐπὶ τοῦ στήθους τοῦ Ἰησοῦ ὁ Ἰωάννης, ἐν ᾧ παρὰ τοὺς πόδας αὐτοῦ ἴσταιται ὁ Ἰωσήφ, ὑπὲρ τὸν ὁποῖον εἰκονίζεται μία γενειοφόρος ἀνδρική μορφή (ὁ Νικόδημος), ἐνδεδουμένη σκοτεινόχρωμον ἐνδυμασίαν καὶ φέρουσα τὴν δεξιάν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς εἰς ἐνδειξὴν θλίψεως. Μετὰ τὴν μορφήν αὐτὴν ἐπιτυγχάνεται ἡ ἐκατέρωθεν τοῦ σταυροῦ ἰσορροπία τῶν μαζῶν τῆς συνθέσεως, ἥτις παρουσιάζει μεγάλην εἰκονογραφικὴν συγγένειαν πρὸς ἀνάλογον τῆς Μ. Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ὁρους»<sup>671</sup>. Η αρχική επιγραφή «Ο Ἐπιτάφιος Θρήνος» μόλις που διακρίνεται, λόγω των αλάτων, γραμμένη με κεφαλαία λευκά γράμματα επάνω στο σκούρο γαλάζιο κάμπο, ενώ καλύτερα φαίνεται η συντεταγμένη επιγραφή «Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ» (= ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης) επάνω από την κάθετη κεραία του Σταυροῦ.*

<sup>670</sup> Λουκόπουλος, *Θέρμος και Απόκουρο*, φωτογραφία στη σ. 152.

<sup>671</sup> Ορλάνδος, *ABME* © (1961), 95-96.



Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνουν δύο ψηλοί οξυκόρυφοι βράχοι σκούρου χρώματος, ανάμεσα στους οποίους προβάλλει ο Σταυρός πλαισιωμένος με τα σύμβολα του Πάθους, το σπόγγο και τη λόγχη, που υψώνονται από το σημείο στήριξής του. Κάτω από την οριζόντια κεραία του παριστάνονται δύο μικροί, ημίσωμοι άγγελοι, να κατεβαίνουν ορμητικά με τα φτερά ανοιχτά, θρηνώντας με τα χέρια κοντά στο στόμα καλυμμένα με το ιμάτιο<sup>672</sup>, παρόμοιοι εκείνων που εικονίζονται στη σκηνή της Σταύρωσης.

Μπροστά από το Σταυρό, στο κάτω μισό της σύνθεσης, κυριαρχεί το σώμα του Χριστού σε οριζόντια θέση επάνω στον ορθογώνιο πορφυρό λίθο, που έχει στρωθεί με τη λευκή σινδόνη. Ο Χριστός εικονίζεται με το ίδιο λευκό περίζωμα που φορούσε και στη Σταύρωση, τα μαλλιά του πέφτουν λιτά στους ώμους και το κεφάλι με τον ένσταυρο φωτοστέφανο («Ο ΩΝ») ακουμπά στα γόνατα της Παναγίας, που, καθισμένη σε χαμηλότερο σκαμνί, καστανό με λοξές ανοιχτότερες πινελιές, σκύβει επάνω από το μοναχογιό της ακουμπώντας τη δεξιά παρειά του· τα χέρια της πιλγόνται γύρω από τους ώμους του. Είναι ντυμένη με βαθυγάλαζο φόρεμα, κεραμιδί μαφόρι και κόκκινα υποδήματα. Ο φωτοστέφανός της σμίγει με εκείνον του Ιωάννη δεξιάτερα, καθώς σκύβει και αυτός επάνω από τον Χριστό. Ο Ιωάννης<sup>673</sup>, ντυμένος με κόκκινο ιμάτιο, προβάλλει μόνο από τη μέση και πάνω πίσω από το λίθο, και στηρίζει την κεφαλή στο δεξί χέρι. Την ομάδα των προσώπων, που πλαισιώνουν το νεκρό Χριστό, συμπληρώνει στο δεξί άκρο της σύνθεσης, κοντά στα πόδια του Χριστού, ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας με σκουρόχρωμο ιμάτιο, αποδοσμένος κατά τα τρία τέταρτα προς το κέντρο της σκηνής να τακτοποιεί τη σινδόνη.

Το χώρο πίσω από την Παναγία, τον Ιωάννη και τον Ιωσήφ καταλαμβάνουν έξι μορφές, τέσσερις Μυροφόρες και δύο άνδρες, γυρισμένοι προς το κέντρο της παράστασης. Οι Μυροφόρες συμμετέχουν στο θρήνο με επικεφαλής την Μαρία τη Μαγδαληνή στα αριστερά, που, ντυμένη με σκουρόχρωμο μακρυμάνικο φόρεμα και

<sup>672</sup> Σε τροπάριο από τα εγκώμια της δεύτερης στάσης του Μεγάλου Σαββάτου οι άγγελοι αυτοί αναγνωρίζονται ως Σεραφείμ: «Άνω σε Σωτηρ, αχωρίστως τω Πατρι συνόντα, κάτω δε νεκρον ηπλωμένον γη, φρίττουσιν οροντα τα Σεραφείμ»: *Τριώδιον Κατανυκτικόν* (Βενετία, 1876), σ. 402. Βλ. και Ορλάνδος, *Πάτιος*, σ. 236, σημ. 4.

<sup>673</sup> Ο Ιωάννης δεν αναφέρεται από καμιά πηγή ως παρών στο γεγονός. Ωστόσο, η παρουσία του στη σκηνή, κοντά στην Παναγία, θεωρήθηκε απαραίτητη στην τέχνη, επειδή ο Χριστός ανέθεσε σ' αυτόν τη φροντίδα της μητέρας του, σύμφωνα με παρατήρηση του K. Weitzmann, «The Origin of the Threnos», *Essays in honor of E. Panofsky* (Νέα Υόρκη, 1961), σ. 486.



κεραμιδί μαφόρι, είναι ανακαθισμένη στους βράχους, θρηνώντας με τα μακριά μαλλιά της λυτά και τα χέρια υψωμένα. Δίπλα της μία άλλη Μυροφόρος τραβά τα μακριά μαλλιά της σε ένδειξη θλίψης και πόνου, ενώ από τις άλλες δύο γυναίκες φαίνεται είτε μέρος του κορμού και η κεφαλή είτε μέρος μόνο της κεφαλής καλυμμένο με το μαφόρι. Από τους δύο άνδρες δεξιότερα, αυτός στα αριστερά δεν μπορεί να ταυπιστεί, καθώς δεν αναφέρεται στις πηγές, ενώ, αντίθετα, ο όρθιος άνδρας στα δεξιά, με την ξύλινη κλίμακα της Αποκαθήλωσης και την κεφαλή του περασμένη στο κενό δύο σκαλοπατιών στηρίζοντάς την με το δεξί χέρι, ταυτίζεται με τον Νικόδημο. Η κατάσταση διατήρησης της σύνθεσης δεν επιτρέπει να ξεχωρίσουμε τα χρώματα των ενδυμάτων των παραπάνω μορφών.

Τη σκηνή συμπληρώνουν μπροστά από τον πορφυρό λίθο, στο έδαφος, το καστανό καλάθι με τα σίνεργα της Αποκαθήλωσης και τα καρφιά του Εσταυρωμένου και πιο δίπλα ένα λευκό δοχείο με τα μύρα που έφεραν οι γυναίκες, για να αλείψουν το σώμα του Χριστού.

Το θέμα του Επιτάφιου Θρήνου παριστάνεται και στο ναό των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια, αλλά η κακή κατάσταση διατήρησης δεν επιτρέπει τη μελέτη της<sup>674</sup>. Οι μεγάλες διαστάσεις του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι η σκηνή είχε περιληφθεί στο εικονογραφικό πρόγραμμα, χωρίς, ωστόσο, να είναι δυνατός ο εντοπισμός της<sup>675</sup>.

Η σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου εμπνέεται κυρίως από το Απόκρυφο Ευαγγέλιο του Νικοδήμου (κεφ. ΧΙ. 5)<sup>676</sup>. Το πρότυπο της παράστασης αναγνωρίζεται εύκολα σε σχήμα, που, συνθέτοντας στοιχεία της βυζαντινής εικονογραφίας του θέματος, όπως αυτή είναι γνωστή, για παράδειγμα, στο καθολικό

<sup>674</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σχ. 3 σ. 559, αρ. 4, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215.

<sup>675</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>676</sup> Για το Θρήνο στη βυζαντινή τέχνη βλ. Millet, *Recherches*, σ. 489-516, K. Weitzmann, «The Origin of the Threnos», *Essays in honor of E. Panofsky* (Νέα Υόρκη, 1961), σ. 460-90, E. Lucchesi-Palli και L. Hoffscholte, «Beweinung Christi», *LCI* 1, στ. 278-82, Μ. Σωτηρίου, «Ενταφιασμός-Θρήνος», *ΔΧΑΕ Ζ'* (1973-1974), σ. 139-47, I. Spatharakis, «The influence of the Lithos in the development of the iconography of the Threnos», *Byzantine East, Latin West*, σ. 435-46, Κ.-Φ. Κωλαράτη, «Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου», *ΔΧΑΕ III'* (1995), σ. 139-49.



της Μονής Βατοπεδίου του Αγίου Όρους (1318-1320)<sup>677</sup>, διαμορφώνεται κατά το 15ο αιώνα πιθανότατα στην Κρήτη, με παλιότερο γνωστό παράδειγμα εικόνα στη Μονή Σινά, που ο Δρανδάκης συνέδεσε με το νησί και χρονολόγησε στις αρχές του αιώνα<sup>678</sup>. Στην ίδια ομάδα έργων ανήκουν και οι λίγο υστερότερες εικόνες στο Μουσείο του Recklinghausen (β' μισό 15ου αι.)<sup>679</sup>, στο Μουσείο Κανελλοπούλου<sup>680</sup>, στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Θήρας (π. 1500)<sup>681</sup>, στο ναό του Μεγάλου Ταξιάρχη στη Νάξο<sup>682</sup>, στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Μαρπήσσης στην Πάρο<sup>683</sup> και στη Μονή Λειμώνος της Λέσβου (τέλη 15ου-αρχές 16ου αι.)<sup>684</sup>, όπως και η γνωστή εικόνα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου από τη Μονή Παναγίας της Βρύσης Σίφνου, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (τέλη 16ου/αρχές 17ου αι.)<sup>685</sup>.

Κοινά στα παραδείγματα αυτά είναι • η διάταξη των μορφών γύρω από το στενόμακρο λίθο με το νεκρό Χριστό, • η θέση της Παναγίας, που, καθισμένη στα αριστερά σε χαμηλό λίθο στα βυζαντινά παραδείγματα ή σκαμνί στα μεταβυζαντινά, κρατά την κεφαλή του Χριστού, του Ιωάννη πίσω από το λίθο και κοντά στο μέσον του, του Ιωσήφ κοντά στα πόδια του Χριστού, όπως και του Νικόδημου με τη σκάλα

<sup>677</sup> Ευθ. Ν. Τσιγαρίδας, «Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες», στο Ι. Παπάγγελος (επιστ. σύμβουλος), *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη* (Άγιον Όρος, 1996), Α', εκ. 224.

<sup>678</sup> Δρανδάκης, «Μεταβυζαντινές εικόνες», σ. 124-25, εικ. 75, *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 128, σ. 348 (Ν. Χατζηδάκη).

<sup>679</sup> *Kunstsammlungen der Stadt Recklinghausen Ikonen-Museum* (Recklinghausen, 1965), αρ. 203, Th. Chatzidakis, *L'art des icônes*, αρ. 4 με προηγούμενη βιβλιογραφία.

<sup>680</sup> *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 130, σ. 352-53 (Ν. Χατζηδάκη).

<sup>681</sup> Μ. Γεωργοπούλου-Βέρρα, *ΑΔ* 30 (1975), Β' 2 Χρον., σ. 335, πίν. 239, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, αρ. 126, εικ. στη σ. 124 (Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου), *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 129, σ. 350-51 (Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου) με συγκεντρωμένα παραδείγματα.

<sup>682</sup> Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 37 (1982), Β' 2 Χρον., σ. 370, πίν. 252α.

<sup>683</sup> Θεολ. Χρ. Αλιπράντης, *Εικόνες της Πάρου, Εκκλησιαστικό Μουσείο Μαρπήσσης* (έκδ. Ιερού Προσκυνημάτων Παναγίας Εκατονταπυλιανής Πάρου, Πάρος, 1999), εκ. 1, σ. 21-23.

<sup>684</sup> Γούναρη, *Εικόνες Μ. Λειμώνος*, αρ. 93, σ. 141-42.

<sup>685</sup> Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 66, σ. 216, εικ. στη σ. 217, *Ιεροτελεστία και Πίστη* 1999, αρ. 5, σ. 69 (Χρ. Μπαλτογιάννη), *Μυστήριο Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 131, σ. 354-55 (Κ.-Φ. Καλαφάτη), *Riflessi di Bisanzio* 2003, αρ. 17, σ. 76-77 (Κ.-Ph. Kalafati), *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884-1930), Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 29 Μαρτίου 2002-7 Ιανουαρίου 2003* (επιμ. Ο. Γκράτζιου-Αν. Λαζαρίδου, ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 2006), αρ. 158, σ. 193 (Κ.-Φ. Καλαφάτη).



της Αποκαθήλωσης, ενώ • στον υπόλοιπο χώρο πίσω από το λίθο αναπτύσσεται μικρός αριθμός Μυροφόρων, που θρηνούν. Παραλλαγές εντοπίζονται στις θέσεις των Ιωάννη, Ιωσήφ και Νικόδημου, στις χειρονομίες των μορφών, στον αριθμό των Μυροφόρων, στην παρουσία ή όχι αγγέλων και στην απόδοση του βάθους, που είτε είναι κενό είτε καταλαμβάνεται από δύο βουνά και εμπλουτίζεται με το Σταυρό· στην εικόνα στη Μονή Σινά απαντά και τείχος με επάλξεις. Σημειώνουμε, όμως, ότι σε κανένα από τα έργα αυτά δεν απαντά ο τέταρτος άνδρας, εκτός από τον Ιωάννη, τον Ιωσήφ και τον Νικόδημο, που στην παράστασή μας θρηνεί ενσωματωμένος στον όμιλο των τριών Μυροφόρων κάτω από το Σταυρό. Γι' αυτό το λόγο, λοιπόν, η παρουσία του μπορεί να θεωρηθεί προσθήκη του ζωγράφου μας στον επιλεγμένο, αποκρυσταλλωμένο το 15ο αιώνα, εικονογραφικό τύπο του Θρήνου.

Από τα παραπάνω έργα η παράσταση εικονογραφικά βρίσκει πλησιέστερο παράλληλο στην εικόνα της Θήρας, του 1500 περίπου, με την οποία ομοιάζει τόσο ως προς τον αριθμό, τις στάσεις και τις χειρονομίες των μορφών, όσο και ως προς την επιλογή των λεπτομερειών του βάθους, των δύο ορεινών όγκων, δηλαδή, που περικλείουν το Σταυρό με τα σύμβολα του Πάθους στο πλάι της κάθετης κεραίας του. Η βασικότερη απόκλιση σημειώνεται στην απεικόνιση των μορφών, που περιορίζονται ουσιαστικά στο τμήμα της σύνθεσης που ορίζουν ο λίθος στο βάθος και ο Σταυρός σε πρώτο επίπεδο, η Παναγία αριστερά και ο Ιωσήφ δεξιά. Ο συνωστισμός στο χώρο αυτό οφείλεται στην προσαρμογή του τύπου, που απαντά στη στενόμακρη επιφάνεια της εικόνας στη Θήρα, στην παράστασή μας, όπου τονίζεται περισσότερο ο κατακόρυφος άξονας. Έτσι, ο Ιωσήφ και ο Νικόδημος εικονίζονται πιο κοντά στο κέντρο της σκηνής, η Μαγδαληνή, που θρηνεί με τα χέρια υψωμένα, πλησιάζει περισσότερο την ομάδα των τεσσάρων άλλων Μυροφόρων, που εδώ σχηματίζουν σφιχτό όμιλο στη βάση του Σταυρού, πίσω από τον Ιωάννη και η απόσταση ανάμεσα στα δύο βουνά είναι μικρότερη.

Αποτέλεσμα της ανάπτυξης της σύνθεσης σε ύψος είναι και η απεικόνιση ψηλότερων βουνών και, επομένως, η δημιουργία περισσότερου ελεύθερου χώρου ανάμεσα σε αυτά και στο Σταυρό, γεγονός που επιτρέπει την προσθήκη των δύο ημίσωμων αγγέλων, που κατεβαίνουν από ψηλά συμμετέχοντας στο θρήνο. Οι θρηνούντες άγγελοι, λεπτομέρεια συνηθισμένη από την παλαιολόγια εποχή στην





εικονογραφία του Επιτάφιου Θρήνου<sup>686</sup>, εικονίζονται τόσο στην εικόνα στη Μονή Σινά και μάλιστα κάτω από την οριζόντια κεραία του Σταυρού, όπως στην παράστασή μας, όσο και στη λίγο μεταγενέστερη εικόνα στο Recklinghausen, με ακριβές παράλληλο μόνο στον δεύτερο από δεξιά άγγελο της εικόνας στο Recklinghausen. Επειδή, όμως, η απεικόνισή τους εδώ μοιάζει με εκείνη των αγγέλων στη σκηνή της Σταύρωσης, που ζωγραφίζεται στο διπλανό, προς τα δυτικά, διάχωρο στην καμάρα του ναού, είναι πολύ πιθανό ο Διγενής να επέλεξε τον ίδιο εικονογραφικό τύπο των αγγέλων και για τις δύο συνθέσεις, ώστε αυτές να μην διαφέρουν στις κοινές εικονογραφικές λεπτομέρειες.

Μικρότερη είναι, τέλος, η διαφορά στην απόδοση του Ιωσήφ, που στην παράσταση τακτοποιεί, όπως είδαμε, τη σινδόνη και με τα δύο χέρια, ενώ στην εικόνα μόνο με το αριστερό, ακουμπώντας με το δεξί στο λίθο. Ανάλογες είναι οι χειρονομίες του Ιωάννη στην εικόνα της Νάξου.

Σινοφίζοντας, ο Επιτάφιος Θρήνος ακολουθεί πρότυπο καθιερωμένο σε κρητικές φορητές εικόνες, με πλησιέστερο παράλληλο εικόνα στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Θήρας, του 1500 περίπου. Η απεικόνιση θρηνούντων αγγέλων στη σκηνή και η απουσία τους, αντίθετα, από την εικόνα της Θήρας, αποτελεί σημείο απόκλισης των δύο παραστάσεων από το κοινό πρότυπο· υπαγορεύεται, όμως, πιθανότατα, από την παρουσία θρηνούντων αγγέλων αποδοσμένων κατά τον ίδιο εικονογραφικό τύπο στη σκηνή της Σταύρωσης, που εικονίζεται ακριβώς δίπλα στο Θρήνο.

### Η ΕΙΣ ΑΔΟΥ ΚΛΘΟΔΟΣ (εικ. 15, 16)

Η σκηνή έχει καλυφθεί στο μεγαλύτερο μέρος από άλατα και αιθάλη, ενώ επιπλέον, η ύπαρξη ρωγμής στον τοίχο διαγώνια, κοντά στο κέντρο, είχε ως αποτέλεσμα την κάλυψή της με γάζα από παλαιά συντήρηση, γεγονός που δυσκολεύει την ανάγνωση του εικονογραφικού θέματος. Για τους λόγους αυτούς η περιγραφή, που ακολουθεί, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην ασπρόμαυρη φωτογραφία στο βιβλίο του Λουκόπουλου «Θέρμος και Απόκουρο»<sup>687</sup> και στην παλιότερη περιγραφή του Ορλάνδου, την οποία παραθέτουμε: «Εις τον άξονα της

<sup>686</sup> Millet, *Recherches*, εικ. 426 κ.ε., Α. Ξυγγόπουλος, «Η εικών της Σταύρωσεως εις τον ναόν του Ελκομένου της Μονεμβασίας», *Πελοποννησιακά Α'* (1956), σ. 26-27.

<sup>687</sup> Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), σ. 96, Λουκόπουλος, *Θέρμος και Απόκουρο*, σ. 152.



συνθέσεως εικονίζεται, βαίνων προς δεξιά, και ποδοπατών τον κάτωθεν αυτού εξηλωμένον Άδην, ο Χριστός, ενδεδυμένος κατάλευκον ιμάτιον με καστανόχρωμον σήμα (clavus) και πτυχάς δηλουμένας δια κιτρίνων γραμμών. Περιβάλλεται υπό μεγάλης ελλειψοειδούς δόξης (mandorla) και αρπάζει δια της δεξιάς τον Αδάμ φορούντα βαθυπράσινον ιμάτιον, τον οποίον εξάγει εκ του μνήματος. Οπισθεν του Αδάμ ίσταται η Εύα περιβεβλημένη κόκκινον μαφόριον και μετ' αυτήν έξ άνδρες, ων εις φαλακρός. Ο υπό τους πόδας του Χριστού εικονιζόμενος γυμνός και εξηλωμένος Άδης έχει τας χείρας και τους πόδας δεδεμένους, σύρεται δε υπό αγέλου, όστις τον κρατεί με τας δύο του χείρας δεδεμένον «χειροπόδαρα». Κάτωθεν του Άδου εικονίζονται κλειδες και άλλα εξαρτήματα των τεθραυσμένων πυλών του Άδου. Οπισθεν του Χριστού εικονίζονται τρεις ανδρικοί μορφαί φέρουσαι φωτοστεφάνους και στέμματα. Οι δύο εξ αυτών είναι βεβαίως ο Δαυίδ και ο Σολομών. Τέλος άνω δεξιά εικονίζεται ο Πρόδρομος κηρύττων τοις εν Άδου και κρατών ειλητόν, συμμετρικώς δ' αυτού και άλλα πρόσωπα κρατούντα ομοίως ειλητά»<sup>688</sup>. Από την κεφαλαιογράμματη επιγραφή «Η Ανάστασις», που συνόδευε αρχικά την παράσταση, διακρίνονται μόνο τα λευκά γράμματα «στας» λίγο ψηλότερα από την κεφαλή του Χριστού.

Ο αναστημένος Χριστός κυριαρχεί στη σύνθεση ντυμένος με λευκά ενδύματα, με κόκκινες πινελιές που τονίζουν τις ακμές των πτυχών και σκούρο καστανό σημείο στο δεξί μανίκι. Παριστάνεται στο κέντρο, μπροστά από δύο ψηλά βουνα, γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά, κρατώντας στο αριστερό χέρι κλειστό ειλητάριο και ανασύρει με το δεξί τον Αδάμ από τη σαρκοφάγο, όπου βρίσκεται, στα δεξιά. Μια λευκή, ελλειψοειδούς σχήματος, δόξα τον περιβάλλει. Κάτω από τα πόδια του ανοίγεται ο Άδης, όπου, ανάμεσα σε σκορπισμένα κλειδιά και κλειδωνιές, άγγελος δένει χειροπόδαρα το σκουρόχρωμο, γυμνό και ξαπλωμένο στο πλάι Σατανά.

Ο Αδάμ, τυλιγμένος σε σκούρο πράσινο ιμάτιο, παριστάνεται από το πλάι, σε ημιγονυκλισία, ενώ δίπλα του στέκεται η Εύα όρθια με τα χέρια υψωμένα σε δέηση, καλυμμένα από το σκούρο κόκκινο μαφόρι. Τις δύο μορφές συνοδεύουν πιο πίσω έξι «δίκαιοι» άνδρες, από τους οποίους ο ένας είναι φαλακρός, ενώ ψηλότερα από όλους βρίσκεται ο Ιωάννης ο Πρόδρομος («Ιω») κρατώντας τυλιγμένο ειλητάριο στο αριστερό χέρι και προβάλλοντας το δεξί σε σχήμα ομιλίας.

Στα αριστερά εικονίζονται τρεις προφητάνακτες με διάλιθα στέμματα, προβάλλοντας από μαρμάρινες κιβωτιόσχημες σαρκοφάγους. Οι δύο πρώτοι μπορούν

<sup>688</sup> Ορλάνδος, *ABME* © (1961), σ. 96.



να ταυτιστούν, λαμβάνοντας υπόψη τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους, με τον Σολομώντα και τον Δαβίδ. Ο Σολομών<sup>689</sup>, με κοντά μαύρα μαλλιά και γένια, φορεί πρασινωπό χιτώνα και ρόδινο ιμάτιο πορπωμένο στο δεξί ώμο, που φτάνουν έως λίγο κάτω από το γόνατο αφήνοντας τα χαμηλά μέρη των ποδιών ακάλυπτα. Με το δεξί χέρι προτεταμένο δείχνει προς το θριαμβευτή Χριστό. Ο Δαβίδ, σε γεροντική ηλικία, με μακριά λευκή γενειάδα, είναι ντυμένος με ρόδινο χιτώνα και ιμάτιο, που επίσης θα πρέπει να φτάνουν έως λίγο κάτω από τα γόνατα. Από την τρίτη μορφή, που εικονίζεται ανάμεσα στους δύο βασιλείς, φαίνεται μέρος μόνο της κασταλής κόμης και του φωτοστέφανου.

Ψηλότερα, επάνω στους ορεινούς όγκους του βήθους, προβάλλουν δύο προφήτες με ξετυλιγμένα ειλητάρια. Από τα κείμενα, που είχαν γραφεί με κεφαλαία μαύρα γράμματα σ' αυτά, διακρίνονται ορισμένα μόνο γράμματα, γεγονός που δεν επιτρέπει την ταύτιση των αποσπασμάτων. Διαβάζουμε στην πεντάστιχη επιγραφή του ειληταρίου που κρατά ο προφήτης στα αριστερά: «... / Ασο. / τε οι / ..εκ / ...».

Η Εις Άδου Κάθοδος έχει περιληφθεί και στο εικονογραφικό πρόγραμμα των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια, αλλά σώζεται σε κακή κατάσταση<sup>690</sup>, ενώ στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη η κακή κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών δεν επιτρέπει να εξακριβώσουμε εάν είχε ζωγραφιστεί<sup>691</sup>.

Η Εις Άδου Κάθοδος<sup>692</sup>, που εικονογραφικά αντλεί από το Απόκρυφο του Νικόδημου<sup>693</sup> και από υμνολογικά κείμενα<sup>694</sup>, στο συγκεκριμένο εικονογραφικό

<sup>689</sup> Ο Σολομών δεν αναφέρεται σε κανένα από τα σχετικά με την Ανάσταση κείμενα, ωστόσο εικονίζεται στη σκηνή λόγω του ότι πάντοτε ακολουθεί τον Δαβίδ: Α. Ξυγγόπουλος, «Βυζαντινά εικονογραφικά γλυπτά», *ΕΕΒΣ ΙΕ'* (1939), σ. 259.

<sup>690</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σχ. 3 σ. 559, αρ. 5, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215.

<sup>691</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>692</sup> Για το συμβολισμό της σκηνής βλ. Α. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Παρίσι, 1936), σ. 245-49 (ανατ. στη σειρά *Variorum Reprints*, Λονδίνο, 1971), Ν. Thierry, «Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce: Aşikel Ağa Kilisesi (Église de l' Ağa a la main ouverte)», *Cah. Arch.* 18 (1968), σ. 55 και για την εικονογραφία της στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη κυρίως Κ. Weitzmann, «Aristocratic Psalter and Lectionary», *The Record of the Art Museum, Princeton University XIX* (1960), σ. 98-102 [ανατ. στο Κ. Weitzmann, *Psalms and Gospels*, *Variorum Reprints* (Λονδίνο, 1980), VI], Ε. Lucchesi-Palli, «Der syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi», *RQ* 57 (1962), σ. 255, η ίδια, «Anastasis», *RBK I*, στ. 142-48, R. Lange, *Die Auferstehung*, Recklinghausen, 1966, Ε. Lucchesi-Palli, «Höllenfahrt Christi», *LCI* 2, στ. 323-27, 330-31, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, σ. 162-67,



σχήμα, με τον Χριστό γυρισμένο στο πλάι, να ανασύρει από τη σαρκοφάγο τον Αδάμ, ενώ πιο δίπλα στέκεται η Εύα σε στάση ικεσίας, ακολουθεί το λεγόμενο «ασύμμετρο» τύπο, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση της Δεληγιάννη-Δωρή, γνωστό από την παλαιολόγεια εποχή<sup>695</sup>. Ο τύπος αυτός θα γνωρίσει ιδιαίτερη διάδοση στις κρητικές εικόνες, όπως από νωρίς σημείωσαν οι Χατζηδάκη και Βοκοτόπουλος συγκεντρώνοντας, παράλληλα, μεγάλο αριθμό σχετικών παραδειγμάτων<sup>696</sup>. Κύρια χαρακτηριστικά της ομάδας αυτής, όπως τα έχει ήδη καταγράψει ο Βοκοτόπουλος<sup>697</sup>, μπορούν να θεωρηθούν τα ακόλουθα: • η προς τα δεξιά κατεύθυνση του Χριστού κρατώντας τυλιγμένο ειλητάριο στο αριστερό χέρι, σε έντονη κίνηση, χωρίς ωστόσο το ιμάτιό του να σχηματίζει απόπτυγμα που να ανεμίζει πίσω, • η παρουσία των

---

Αθ. Παλιούρας, «Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη», *Λαδώνη* 7 (1978), σ. 285-397 [ανατ. στο Αθ. Παλιούρας, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική* (Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 2000), σ. 455-74], Α. Grabar, «Essai sur les plus anciennes représentations de la "Résurrection du Christ"», *Momuments Piot* 63 (1983), σ. 105-41, Α. D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an image*, Princeton N. J., 1986, J. Storer, *The Anastasis in Byzantine Iconography* (δακτυλ. διδακτ. διατριβή, University of Birmingham), Stratford, 1986, Δεληγιάννη-Δωρή, «Ο 'σύνθετος' τύπος Ανάστασης», σ. 399-435, κυρίως σ. 402-04, E. Smirnova, «Une icône de la Descente aux Limbes d' une rare iconographie», *Zograf* 22 (1992), σ. 54-59, N. Thierry, «Le thème de la descente du Christ aux enfers en Cappadoce», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 59-66, Α. Semoglou, «Les dons et le pardon: Les équivoques dans l' iconographie monastique de la descente du Christ aux enfers en Grèce du Nord-Ouest au XVI siècle», *Εγνατία* 5 (1995-2000), σ. 103-116, E. Smirnova, «More about the rare iconography of the Descent into Hell», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), σ. 303-09. Για τις ανώνυμες μορφές της παράστασης βλ. Σ. Κουκιάρης, Αρχιμανδρίτης, «Οι ανεπίγραφοι ανιστάμενοι στην εις Άδου Κάθοδον», *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997), σ. 305-17, εικ. 1-8.

<sup>693</sup> Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. Ι-ΧΙ, σ. 323-32.

<sup>694</sup> Α. Ευγγόπουλος, «Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος της Εις Άδου Καθόδου του Ιησού», *ΕΕΒΣ ΙΖ'* (1941), σ. 113-29.

<sup>695</sup> Δεληγιάννη-Δωρή, «Ο 'σύνθετος' τύπος Ανάστασης», σ. 399-435.

<sup>696</sup> Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 18, σ. 29-30 και αρ. 29, σ. 35, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 14, σ. 28-31, *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 145, σ. 390-91 (Π. Α. Βοκοτόπουλος). Για επιπλέον παραδείγματα του τύπου βλ. *From Byzantium to El Greco* 1987, αρ. 72, σ. 198 (L. Bouras), Semoglou, *Saint Nicholas*, σ. 61-62, σημ. 560, *Θησαυροί Αγίου Όρους* 1997, αρ. 2.67, σ. 133-34 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας), *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 147, σ. 392-93 (Ν. Χατζηδάκη), Κ.-Φ. Καλαφάτη, «Κρητική εικόνα της Εις Άδου Καθόδου σε ιδιωτική συλλογή», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), σ. 175-76.

<sup>697</sup> Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 29, *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 145, σ. 390-91 (Π. Α. Βοκοτόπουλος).



πρωτοπλάστων στα δεξιά της σκηνής με πυκνή ομάδα «δικαίων» πίσω τους, • η θέση, η στάση και η στολή των τριών βασιλέων των Ιουδαίων στα αριστερά<sup>698</sup>, όπου προστίθεται και ο Πρόδρομος, • οι δύο μεγάλοι ορεινοί όγκοι στο βάθος, επάνω στους οποίους συχνά απεικονίζονται προφήτες, δύο τις περισσότερες φορές, με ανοιχτά ενεπίγραφα ειλητάρια και • ο Άδης κάτω από τα πόδια του Χριστού, στον οποίο σιγήτως ένας άγγελος αλισσοδένει τον Σατανά<sup>699</sup>.

Τα παραπάνω στοιχεία, που απαντούν στην πλειονότητά τους για πρώτη φορά στο πλαίσιο της εικόνας με κεντρικό θέμα την Παναγία Οδηγήτρια στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (β' μισό 14ου αι.)<sup>700</sup> και κυρίως στην παράσταση στην Περιβλεπτο του Μυστρά<sup>701</sup>, αποκρυσταλλώνονται την εποχή, που μας ενδιαφέρει, σε εικόνες λίγο προγενέστερων και σιγχρόνων του Διγενή κρητικών ζωγράφων, όπως δείχνουν τα σχετικά παραδείγματα στη Συλλογή Λιχατσόφ στο Ermitage της Αγίας Πετρούπολης (15ος αι.), που έχει συνδεθεί από τον Χατζηδάκη με τη ζωγραφική του Αγγέλου ή του Ανδρέα Ρίτζου<sup>702</sup>, στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (β' μισό 15ου αι.)<sup>703</sup>, στην Temple Gallery (β' μισό 15ου αι.)<sup>704</sup>, στο Μουσείο Μπενάκη, όπου η μία εικόνα έχει συνδεθεί με την τέχνη του Ανδρέα Ρίτζου<sup>705</sup> και η δεύτερη, με πλαστή υπογραφή του

<sup>698</sup> Ήδη στη Μονή της Χώρας: Underwood, *Kariye*, 3, πίν. 341, 352.

<sup>699</sup> Για την ταύτιση των δύο μορφών στη θέση αυτή βλ. Δρανδάκης, «Αρτός», σ. 129 κ.ε.

<sup>700</sup> Γ. Α. Σωτηρίου, *Οδηγός του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών* (εν Αθήναις, 1931<sup>2</sup>), αρ. 177, σ. 79, εκ. 32, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αρ. 113, σ. 134, 217, Λεχιμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 15, σ. 60-63 με συγκεντρωμένη προηγούμενη βιβλιογραφία, *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου 2004*, αρ. 115, σ. 144-45 (Κ.-Φ. Καλαφάτη).

<sup>701</sup> Millet, *Mistra*, πίν. 116.3.

<sup>702</sup> A. Banck, *Byzantine Art in the Collection of the USSR* (Λένινγκραντ, 1966), εκ. 296, Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, σ. 67, παράρτ. εκ. 25, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης 1993*, αρ. 1, σ. 326-30 (Υ. Piatnitsky), O. Baddeley, E. Brunner, Y. Piatnitsky (εκδ.), *Sinai, Byzantium, Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century, The State Hermitage Museum, St. Petersburg, June-September 2000 και Courtauld Institute Galleries, London, October 2000-February 2001*, κατ. έκθ. (Λονδίνο, 2000), αρ. B 146, σ. 173 (Υ. Piatnitsky).

<sup>703</sup> M. Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 11, πίν. IV, σ. 27-29, με χρονολόγηση στο 14ο-15ο αι., Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων και της Συλλογής του Ινστιτούτου. Λείψωμα* (Βενετία, 1975), σ. XVII, Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Εικόνες*, αρ. 15, σ. 131-32, πίν. 8.

<sup>704</sup> *Byzantine Greek and Russian Icons 1979*, αρ. 29, σ. 43, πίν. στη σ. 42, Κ.-Φ. Καλαφάτη, «Κρητική εικόνα της Εις Άδου Καθόδου σε ιδιωτική συλλογή», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), σ. 173-79.

<sup>705</sup> Weitzmann κ.ά., *Die Ikonen*, σ. 84, 224, εκ. στη σ. 81, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 18, σ. 29-30.



Μιχαήλ Δαμασκηνού, έχει χρονολογηθεί επίσης στο β' μισό του 15ου αιώνα<sup>706</sup> και τέλος, στο πλαίσιο της εικόνας του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο, με κεντρικό θέμα τη Δέηση<sup>707</sup>. Μικρές μόνο εικονογραφικές διαφορές εντοπίζονται μεταξύ τους, καθώς συχνά παραλείπονται • οι σαρκοφάγοι επάνω στις οποίες στέκονται οι «δίκαιοι» ή οι σαρκοφάγοι μέσα στη σπηλιά, • οι άγγελοι με τα σύμβολα του Πάθους, • ο άγγελος που καταβάλλει τον Σατανά και στη θέση του εικονίζεται μόνο ο Σατανάς ή ο Σατανάς και ο Άδης δέσμιος, • οι προφήτες με τα ανοιχτά ειλητάρια και • η συνήθως ελλειπτική δόξα γύρω από τον Χριστό, ενώ ενδέχεται να αλλάζει η θέση και στάση του Προδρόμου και το σχήμα των βράχων<sup>708</sup>.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω και με εξαίρεση την παρουσία ή όχι αγγέλων με τα σύμβολα του Πάθους<sup>709</sup> και τη μορφή των βουνών στο βάθος, τα οποία δεν μπορούν να εξακριβωθούν λόγω των αλάτων, αλλά δεν αποτελούν, όπως είδαμε, σταθερά τυπολογικά στοιχεία της σκηνής, η παράσταση ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό το συνηθισμένο στα σύγχρονά της κρητικά έργα εικονογραφικό σχήμα ομοιάζοντας περισσότερο με τις εικόνες στη Βενετία και στο Μουσείο Μπενάκη, του β' μισού του 15ου αιώνα, όπου επίσης έχουν ζωγραφιστεί οι δύο προφήτες επάνω στα βουνά<sup>710</sup> και οι νεκροί βγαίνουν από τις σαρκοφάγους, που βρίσκονται ακριβώς κάτω

<sup>706</sup> Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 29, σ. 35, *Θησαυροί της Ορθοδοξίας* 1994, αρ. 57 (Αν. Δρανδάκη), *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 144, σ. 388-89 (Αν. Δρανδάκη).

<sup>707</sup> Djurić, *Icons de Yougoslavie*, αρ. 52, σ. 115, Χατζηδάκη, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 157, πίν. 202, Μ. Chatzidakis-Babić, *Les icônes*, σ. 321, Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο», σ. 219-20, εικ. 9 (με συγκεντρωμένη προηγούμενη βιβλιογραφία).

<sup>708</sup> Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 29.

<sup>709</sup> Οι άγγελοι με τα σύμβολα του Πάθους απαντούν ήδη από το 12ο αιώνα στη σκηνή της Ανάστασης (Ν. Δρανδάκη, «Έρευναι εις την Μεσσηνιακήν Μάνην», *ΠΛΕ* 1976, σ. 219, σημ. 3), αλλά διαδίδονται περισσότερο από τις αρχές του 14ου αιώνα (Τσιτουρίδου, *Διάκοσμος Αγίου Νικολάου Ορφανού*, σ. 101, σημ. 123). Για την ενσωμάτωσή τους στην Ανάσταση, για να θυμίζουν στον πιστό το Πάθος και τη θυσία του Θεανθρώπου, ιδιαίτερα όταν ο Χριστός εικονίζεται χωρίς να κρατά το Σταυρό του μαρτυρίου του, όπως και στον εικονογραφικό τύπο που εξετάζουμε, βλ. κυρίως Δελιγιάννη-Δωρή, «Ο 'σύνθετος' τύπος Ανάστασης», σ. 408-12 με σχετική προηγούμενη βιβλιογραφία. Σημειώνουμε εδώ ότι αγγέλους με τα σύμβολα του Πάθους δεν αναφέρει στην περιγραφή της παράστασης ο Ορλάνδος, *ABME* Θ' (1961), σ. 96.

<sup>710</sup> Στις δύο αυτές εικόνες οι προφήτες που κρατούν τα ειλητάρια έχουν ταυτιστεί με τον Ιωνά και τον Ιώβ. Στο ειλητάριο του Ιωνά αναγράφεται «φυλασσόμενοι μάταια και ψευδή έλεον εγκατέλειπον (Ιωνάς β', 9)», ενώ σε εκείνο του Ιώβ «ανοίγονται δε σοι φόβω πίλοι θανάτου (Ιώβ λη', 17)». Ωστόσο, από τα γράμματα που διακρίνονται στο ειλητάριο που κρατά ο προφήτης στα αριστερά της παράστασής μας,



από τα πόδια τους. Διαφοροποιείται, ωστόσο, από τις εικόνες αυτές, αλλά και από τις υπόλοιπες του ίδιου τύπου, ως προς την απόδοση της ελλειψοειδούς δόξας του Χριστού χωρίς τις ακτίνες που τον περιβάλλουν, το μικρότερο αριθμό μορφών στους δύο ομίλους στο πλάι του και κυρίως ως προς τη θέση και τη στάση του Προδρόμου.

Ο Πρόδρομος, όπως αναφέρθηκε, έχει τοποθετηθεί δεξιά, επάνω από τον όμιλο των «δικαίων» και όχι αριστερά, μαζί με τους βασιλείς των Ιουδαίων, κρατά κλειστό ευλητάριο στο αριστερό χέρι και έχει το δεξί σε σχήμα ομιλίας, αντί να δείχνει προς τον αναστημένο Χριστό και με τα δύο χέρια, όπως στα κρητικά έργα. Η ενσωμάτωσή του στο δεξί όμιλο συνδέεται ίσως με την έλλειψη του απαραίτητου χώρου στην αριστερή πλευρά, λόγος στον οποίο μπορεί να αποδοθεί και ο περιορισμός της ομάδας των βασιλέων σε τρεις μόλις, αντίθετα με τα παραδείγματα του τύπου, όπου ο αριθμός τους είναι μεγάλος<sup>711</sup>. Η παρουσία, ωστόσο, του Προδρόμου στα δεξιά, ψηλότερα από τα υπόλοιπα πρόσωπα και παράλληλα, το τυλιγμένο ευλητάριο και η χειρονομία ομιλίας του δείχνουν ότι ο ζωγράφος θέλησε να εξάρει το συγκεκριμένο πρόσωπο και να τονίσει ιδιαίτερα την προφητική του ιδιότητα<sup>712</sup>. Γι' αυτό το λόγο χρησιμοποίησε γνωστά παλαιολόγια πρότυπα, ανάλογα των οποίων συναντάμε, μεταξύ άλλων, στο Πρωτάτο (π. 1290)<sup>713</sup>, στην Παναγία στα Καλετανανά της Κρήτης (1401/2)<sup>714</sup>, στον Άγιο Ανδρέα Ρουσούλη στην Καστοριά (π. 1430)<sup>715</sup> και στο παλιό καθολικό της Μονής Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα

---

δεν προκύπτει ταύτιση με κάποιο από τα παραπάνω αποσπάσματα. Συνηθέστερα, όμως, στην Ανάσταση απαντούν οι προφήτες Ησαΐας και Ιεζεκιήλ, ο πρώτος λόγω της προφητείας του περί Αναστάσεως και ο δεύτερος για το γνωστό όραμά του με τα ξηρά οστά. Η ταύτιση των δύο προφητών στην σκηνή μας παραμένει αδύνατη μέχρι τον καθαρισμό της. Για την ταύτιση των προφητών στην Εισ Άδου Κάθοδο βλ. Σ. Κουκιάρης, Αρχιμανδρίτης, «Οι ανεκτίγραφοι ανιστάμενοι στην Εισ Άδου Κάθοδο», ΔΧΑΕ ΙΘ' (1996-1997), σ. 305-17, εικ. 1-8.

<sup>711</sup> Η αύξηση του αριθμού των βασιλέων έχει αποδοθεί από τον J. Storer, *The Anastasis in Byzantine Iconography* (δακτυλ. διδακτ. διατριβή, University of Birmingham, Stratford, 1986), σ. 120, στη μεγαλύτερη σημασία που δινόταν κατά το 13ο και 14ο αιώνα στις αριστοκρατικές οικογένειες στην περιφέρεια της αυτοκρατορίας.

<sup>712</sup> Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, Α', σ. 149.

<sup>713</sup> Millet, *Athos*, πίν. 12.4, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αρ. 103-4, Τσιγαρίδας (επιστ. επιμ.), *Μανουήλ Πανσέληνος*, εικ. 20-21, 25.

<sup>714</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρη», πίν. 200β.

<sup>715</sup> Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, εικ. 180.



(1483)<sup>716</sup>. Με δεδομένη, όμως, την κάλυψη του Προδρόμου με άλατα και αιθάλη και τη σύντομη περιγραφή του Ορλάνδου, που δεν διευκρινίζει περισσότερο την απεικόνιση της μορφής, πώς ακριβώς αποδίδεται το δεξί χέρι και ποιά είναι η ενδυμασία της, εάν δηλαδή φορεί τα συνηθισμένα χιτώνα και ιμάτιο<sup>717</sup>, προς το παρόν δεν είναι δυνατή περαιτέρω ανάλυση.

Συνοψίζοντας λοιπόν, συμπεραίνουμε ότι ο Διγενής στην Εισ Άδου Κάθοδο ακολουθεί σε σημαντικό βαθμό το σύγχρονό του κρητικό πρότυπο, όπως το γνωρίζουμε σε ομάδα φορητών εικόνων του νησιού και συγκεκριμένα, στην παραλλαγή των εικόνων στη Βενετία και στο Μουσείο Μπενάκη<sup>718</sup>. Η βασική διαφορά από αυτό, η τοποθέτηση δηλαδή του Προδρόμου στο δεξί και όχι στον αριστερό όμιλο των μορφών και σε διαφορετική στάση, συνδέεται πιθανότατα με την έλλειψη αρκετού χώρου για την απόδοσή του στα αριστερά του Χριστού. Λόγω, τέλος, της σημαντικής ομοιότητας της σκηνής μας με τα δύο παραπάνω έργα, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι, σε περίπτωση που και εδώ έχουν περιληφθεί άγγελοι ψηλότερα από τον Χριστό, στο χώρο που σήμερα είναι καλυμμένος με άλατα, αυτοί ίσως έχουν ζωγραφιστεί όπως στις δύο εικόνες, ημίσωμοι, στο πλάι της δόξας και στο ύψος της κεφαλής του Χριστού, γυρισμένοι προς το κέντρο της σκηνής, κρατώντας τα σύμβολα του Πάθους με τα χέρια καλυμμένα με τα ιμάτια.

## Η ΝΟΤΙΑ ΠΛΕΥΡΑ ΤΗΣ ΚΑΜΑΡΑΣ

### ΤΑ ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ (εικ. 17α-β)

Η παράσταση διατηρείται σε καλή κατάσταση, με μικρές απώλειες της ζωγραφικής επιφάνειας σποραδικά, στον όμιλο των μορφών δεξιά και κατά μήκος των δύο μεγάλων ρωγμών κάτω αριστερά. Η επιγραφή «Τὰ Εἰσόδια», γραμμένη με κεφαλαία λευκά γράμματα επάνω στο βαθυγάλαζο κάμπο, φαίνεται καθαρά.

<sup>716</sup> Georgitsoyanni, *Transfiguration*, σ. 165 κ.ε., πίν. 58, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αρ. 162. Για περισσότερα παραδείγματα βλ. Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, Α', σ. 149 σημ. 3.

<sup>717</sup> Με χιτώνα και ιμάτιο απαντά ο Πρόδρομος ήδη από τον 11ο αιώνα: Α. Ξυγγόπουλος, «Βυζαντινά εικονογραφικά γλυπτά», *ΕΕΒΣ* ΠΕ' (1939), σ. 261 κ.ε.

<sup>718</sup> Βλ. σ. 162 σημ. 703 και 705, αντίστοιχα.





Το επεισόδιο εκτυλίσσεται στο εσωτερικό του ναού των Ιεροσολύμων. Το βάθος καταλαμβάνει λαδοπράσινος τοίχος, διακοσμημένος με ένα κάθετο στέλεχος και δύο έλικες που ξεκινούν από τη μέση του ύψους του. Αριστερά υψώνεται το επίσης λαδοπράσινο, βαθμιδωτό σίνθρονο του ναού, σκεπασμένο με χαμηλό κιβώριο, ενώ δεξιά ψηλό καστανοκόκκινο διώροφο κτίσμα με δίρριχτη στέγη και πρόβολο.

Στην είσοδο του Ιερού, που υψώνεται κατά δύο βαθμίδες από τον κυρίως ναό και χωρίζεται από αυτόν με χαμηλά κόκκινα μαρμάρινα θωράκια, ορθάνοιχτα, όπως συνηθίζεται την εποχή αυτή, ο αρχιερέας Ζαχαρίας υποδέχεται με τα χέρια ανοιχτά την τριχρόνη Παναγία στο ναό, όπου θα περάσει τα επόμενα δώδεκα χρόνια της (Πρωτευαγγέλιο Ιακώβου, κεφ. VII, 2-3)<sup>719</sup>. Είναι ντυμένος με φωτεινό κόκκινο μανδύα, διακοσμημένο εξωτερικά με γεωμετρικά θέματα σε ώχρα και μαργαριτάρια στην παριφή, ενώ εσωτερικά με βαθυγάλαζους ελισσόμενους βλαστούς επάνω στην κόκκινη φόδρα. Ο μανδύας δένει στο στέρνο με διάλιθη πόρπη και ανοίγει μπροστά αφήνοντας να φανούν εσωτερικά το μακρύ βαθυγάλαζο και το κοντίτερο κεραμιδί με γαλάζιες πινελιές ένδυμα, διακοσμημένα και αυτά στις παριφές με πολύτιμους λίθους. Στο κεφάλι φέρει το μικρό εβραϊκό αρχιερατικό κάλυμμα, την *κίδαριν*, ζωγραφισμένη με λευκό, κόκκινο και γαλάζιο χρώμα.

Πίσω από τον Ζαχαρία βρίσκεται η Αγία Τράπεζα, καλυμμένη με κόκκινη ποδέα και το κόκκινο μαρμάρινο κιβώριο· τέσσερις λεπτοί κίονες στηρίζουν τη θολωτή στέγη του, ενώ κόκκινο βήλο κρέμεται ανάμεσα στους δύο πίσω κίονες και μαζεύεται στον αριστερό. Μικρός σταυρός κοσμεί την κορυφή του κιβωρίου, ενώ ένα λευκό καντήλι κρέμεται εσωτερικά από την οροφή.

Η Παναγία, ανεβασμένη στο δεύτερο σκαλοπάτι του Ιερού και γυρισμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τον Ζαχαρία, ανταποκρίνεται στο καλωσόρισμά του με τα χέρια ανοιχτά σε δέηση. Το βλέμμα της, όμως, δεν συναντά το δικό του, αλλά κατευθύνεται μπροστά της. Είναι ντυμένη με βαθυγάλαζο φόρεμα και κεραμιδί μαφόρι, που αναδιπλώνεται στην πλάτη καλύπτοντας το κεφάλι και τον κορμό έως τα γόνατα. Τα υποδήματά της είναι κόκκινα. Οι γονείς της, Ιωακείμ και Άννα, αποδοσμένοι και αυτοί κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά, με το κεφάλι ελαφρά χαμηλωμένο και με μικρή πρόταση του αριστερού χεριού παραδίνουν με ευλάβεια τη θυγατέρα τους στον Ζαχαρία· το δεξί χέρι της Άννας στηρίζεται στο αριστερό, ενώ

<sup>719</sup> Tischendorf, *Evangelia Apokrypha*, κεφ. VII, 2-3.



του Ιωακείμ χάνεται στο ιμάτιό του. Το φόρεμα της Άννας είναι βαθυγάλαζο και το μαφόρι φωτεινό κόκκινο, διακοσμημένο με λεπτή λευκή ταινία στις παρυφές. Το ιμάτιο του Ιωακείμ, που σκεπάζει ολόκληρο το σώμα, είναι κεραμιδί.

Στο γεγονός παρευρίσκονται και έξι νεαρά κορίτσια, οι θυγατέρες των Εβραίων, που προχωρούν πίσω από τους γονείς της Παναγίας κρατώντας αναμμένες λαμπάδες. Από αυτές, ολόκληρη φαίνεται μόνο η κορυφαία της πομπής, η οποία γυρίζει το κεφάλι προς τα πίσω συνομιλώντας με τις φίλες της. Την πολυτελή ενδυμασία της αποτελεί διάφανο φόρεμα με γεωμετρικά σχέδια, κοντύτερο ένδυμα και κόκκινο πέπλο, που την καλύπτει έως χαμηλά στα πόδια και δένεται στο ύψος των γονάτων με πόρπη. Από τις υπόλοιπες κοπέλες φαίνονται μόνο οι κεφαλές και μέρος του κορμού.

Στην ίδια σκηνή ενσωματώνεται και το επεισόδιο της διατροφής της Παναγίας από τον άγγελο κατά τη δωδεκαετή παραμονή της στο Ναό, που εικονίζεται πίσω από τον Ζαχαρία. Η Παναγία [*Μ(ήτη)ρ Θε(ο)ῦ*] καθισμένη στο ψηλότερο αναβαθμό του κλιμακωτού σύνθρονου και κάτω από κιβώριο όμοιο του κεντρικού, αλλά μικρότερων διαστάσεων, στρέφεται προς τα δεξιά, όπου βρίσκεται ο άγγελος με τον Άρτο. Ο τελευταίος, με το σώμα κρυμμένο πίσω από το κιβώριο από τη μέση και κάτω, αποδίδεται γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά, με τα φτερά ανοιχτά στο πλάι. Φορεί ανοιχτόχρωμο χιτώνα και σκουρότερο ιμάτιο, που τυλίγεται γύρω από το σώμα αφήνοντας ακάλυπτο το δεξί ώμο και χέρι και με το αριστερό χέρι κρατά ράβδο στο χρώμα της ώχρας.

Τα έντονα χρώματα της παράστασης, με προτίμηση στο κόκκινο, της προσθέτουν ζωντάνια, χάρη και ομορφιά.

Ανάλογα οργανώνει το χώρο και εντάσσει τις μορφές σ' αυτόν ο Διγενής και στην παράσταση των Εισοδίων της Θεοτόκου στο ναό των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια<sup>720</sup>. Εκεί, όμως, «το οικοδόμημα στα δεξιά είναι διαφορετικό, λείπουν τα βήλα και τα πρόσωπα είναι ζωγραφισμένα σε μεγαλύτερη κλίμακα», όπως παρατήρησε ο Βοκοτόπουλος<sup>721</sup>. Στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην κάτω Μερόπη, αντίθετα, η σύνθεση ακολουθεί διαφορετικό εικονογραφικό τύπο<sup>722</sup>.

<sup>720</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 567-69, πίν. 156.

<sup>721</sup> Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 13, σ. 28 σημ. 4.

<sup>722</sup> Βοκοτόπουλος, *ΑΔ 24* (1969), Β' 2 Χρον., πίν. 260α, 261α.



Η σκηνή των Εισοδίων της Θεοτόκου<sup>723</sup> εμπνέεται από το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου<sup>724</sup>. Τόσο στο ναό μας όσο και στους Αγίους Πατέρες επαναλαμβάνεται το καθιερωμένο από τη μεσοβυζαντινή περίοδο εικονογραφικό σχήμα, στο οποίο το επεισόδιο της παράδοσης της Παναγίας στον Ζαχαρία από τους γονείς της, που βρίσκονται ακριβώς πίσω της, ενώνεται με εκείνο της δωδεκαετούς παραμονής της στο Ναό<sup>725</sup>. Εδώ, όμως, ο Διγενής επιλέγει παραλλαγή που αποκρυσταλλώνεται μέσα στο 15ο αιώνα, στις δύο εικόνες του κρητικού ζωγράφου Αγγέλου, στη Συλλογή Λοβέρδου (σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών)<sup>726</sup> και στη Μονή Σινά<sup>727</sup>, των μέσων του αιώνα. Ο τύπος αυτός θα διαδοθεί ευρύτατα στη συνέχεια, σε σειρά εικόνων και τοιχογραφιών, όπως έδειξαν οι Χατζηδάκη<sup>728</sup> και Βοκοτόπουλος<sup>729</sup>. Από

<sup>723</sup> Για την εικονογραφία της σκηνής στη βυζαντινή τέχνη βλ. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, σ. 136-67, η ίδια, «Iconography», σ. 179-83, Θ. Α. Αρχοντόπουλος, «Δανιήλ στο Λάσκο των Λεόντων-Εισόδια της Θεοτόκου: Εικονογραφικά παράλληλα», *ΔΣΛΕ ΙΣΤ'* (1991-1992), σ. 253-57, C. Grozdanov, «Sur la composition de la présentation de la Vierge au Temple dans la peinture byzantine à la fin du XIIIe et vers 1300», *Zograf* 26 (1997), σ. 55-63.

<sup>724</sup> Tischendorf, *Evangelia Apokrypha*, κεφ. VII, 1-3 και VIII, 1-2.

<sup>725</sup> Την παλιότερη απεικόνιση του τύπου βρίσκουμε σε μικρογραφία του Μηνολογίου του Βασιλείου του Β' [*Il Menologio di Basilio II (cod. Vat. Gr. 1613)*] (Τορίνο, 1907), II, πίν. 198, Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, σ. 143, εικ. 80], όπου όμως η σύνθεση εκτυλίσσεται από δεξιά προς αριστερά και όχι αντίστροφα, όπως καθιερώνεται στη συνέχεια (Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, σ. 152).

Ένας άλλος τύπος, με τις θυγατέρες των Εβραίων να προηγούνται των γονέων της Παναγίας, διαδόθηκε ευρύτατα στους παλαιολόγειους χρόνους σε μνημεία της Μακεδονίας και του περιβάλλοντος επιρροής της, σύμφωνα με τα σωζόμενα παραδείγματα και έλαβε, ακριβώς λόγω του χώρου διάδοσής του, το χαρακτηρισμό «μακεδονικός»: Lafontaine-Dosogne, *Iconographie*, I, σ. 154 κ.ε. Για τον τύπο και τα παραδείγματά του βλ. και C. Grozdanov, «Sur la composition de la présentation de la Vierge au Temple dans la peinture byzantine à la fin du XIIIe et vers 1300», *Zograf* 26 (1997), σ. 55-63.

<sup>726</sup> Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 3, σ. 18 (με συγκεντρωμένα παράλληλα παραδείγματα σε εικόνες του 15ου αιώνα), *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 204, σ. 554-55 (Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου), Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 29, σ. 108, εικ. στη σ. 109-11, *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* 2004, εικ. 198, σ. 234 (Κ.-Φ. Καλαφάτη).

<sup>727</sup> Αρχικά οι Σωτηρίου, *Εικόνες*, Α', εικ. 236, Β', σ. 207, είχαν χρονολογήσει την εικόνα στο β' μισό του 15ου αιώνα. Ο Δρανδάκης, «Μεταβυζαντινές εικόνες», σ. 127, εικ. 81, στηριζόμενος στη μεγάλη ομοιότητα της εικόνας με εκείνη του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, την απέδωσε στον Άγγελο αναχρονολογώντας την κοντά στα μέσα του 15ου αιώνα.

<sup>728</sup> Βλ. παραπάνω σημ. 726.



το μακρύ κατάλογο των παραδειγμάτων που συγκέντρωσαν οι παραπάνω ερευνητές, εδώ, εκτός από τα έργα του Αγγέλου, σημειώνουμε τις εικόνες στη Μονή Σινά (15ος αι.)<sup>730</sup>, στη Θεολογική Ακαδημία της Μόσχας (α' μισό 15ου αι.)<sup>731</sup> και στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα (τέλη 15ου/αρχές 16ου αι.)<sup>732</sup>, που χρονικά πλησιάζουν την παράστασή μας, προσθέτοντας και την ίδιου θέματος εικόνα στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στα Μάλια της Κρήτης (τέλη 15ου αι.)<sup>733</sup>.

Τα έργα αυτά παρουσιάζουν εντυπωσιακές ομοιότητες στον αριθμό των εικονιζόμενων μορφών, στις θέσεις και στις στάσεις τους, στα αρχιτεκτονήματα, ακόμη και σε εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως στα βήλα που κρέμονται από τα κτίρια και από το κιβώριο του Ναού και στον τύπο των κιονοκράνων των κιβωρίων. Οι διαφορές περιορίζονται, όσον αφορά τις στάσεις των μορφών, • στην Παναγία, που στην εικόνα στα Μάλια υψώνει την κεφαλή προς τον Ζαχαρία, ενώ στις υπόλοιπες εικόνες κοιτάζει ευθεία μπροστά της και • στον άγγελο που της φέρνει τροφή στο Ναό, ο οποίος και πάλι στο παράδειγμα των Μαλίων εικονίζεται κοντύτερα στην Παναγία από ό,τι στα άλλα έργα, ενώ όσον αφορά τα αρχιτεκτονήματα, • στο σχήμα των ανοιγμάτων του κτιρίου στα δεξιά, • στη μορφή του τείχους, που στην εικόνα των Μαλίων δεν διαθέτει επάλξεις, όπως στις υπόλοιπες και • στο κόσμημα του τείχους, που μπορεί να είναι ζωόμορφο, όπως στην εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου, ή, συχνότερα, γεωμετρικό. Τέλος, διαφορά σημειώνεται και στην επιγραφή, που συνοδεύει τις παραστάσεις, καθώς συνηθέστερα, στις εικόνες στη Μόσχα, στα Μάλια και στο Σινά, απαντά η επιγραφή «Τὰ Ἅγια τῶν Ἀγίων», ενώ μόνο στην εικόνα στη Συλλογή Λοβέρδου συναντάμε την επιγραφή «Τὰ Εἰσόδια».

Τα Εισόδια στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς ακολουθούν το γενικότερο εικονογραφικό τύπο των σύγχρονων κρητικών εικόνων συνδυάζοντας τυπολογικά στοιχεία από περισσότερα του ενός παραδείγματα. Συγκεκριμένα, • η Παναγία κοιτάζει ευθεία μπροστά της, • το μισό σώμα του αγγέλου, που φέρει τον Άρτο,

<sup>729</sup> Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 13, σ. 27-28, εικ. 17, όπου μελετάται η εικόνα των Εισοδίων του τέλους του 15ου/αρχών 16ου αιώνα στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα.

<sup>730</sup> Η εικόνα δημοσιεύτηκε στο ημερολόγιο της Εθνικής Τράπεζας του 1967: Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 28, σημ. 20.

<sup>731</sup> V. Routsko, «Les icônes byzantines de la basse époque conservées à l' Académie de Théologie du Moscou», *Byzantion* XLVII (1977), σ. 259-61, πιν. I.

<sup>732</sup> Βλ. παραπάνω σημ. 729.

<sup>733</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 110, σ. 467-68 (Μ. Μπορμπουδάκης).



κρύβεται πίσω από το κιβώριο, • το τείχος δεν διαθέτει επάλξεις και το γεωμετρικό κόσμημά του τυπολογικά βρίσκει ακριβές παράλληλο μόνο στο κόσμημα του τείχους της εικόνας της Μόσχας. ενώ • η επιγραφή «Τὰ Εἰσόδια» συμφωνεί μόνο με την εικόνα στη Συλλογή Λοβέρδου.

Δεν λείπουν όμως και οι λεπτομέρειες, που διαφοροποιούν τη σκηνή από τα άλλα παραδείγματα του ίδιου τύπου. Η μείωση του οριζόντιου άξονα της σύνθεσης και η αύξηση του κατακόρυφου, προκειμένου αυτή να προσαρμοστεί στην καμάρα του ναού, είχε ως αποτέλεσμα τη μείωση του αριθμού των θυγατέρων του Ισραήλ.<sup>734</sup> από οκτώ, που απαντούν στις εικόνες, σε έξι και την επιμήκυνση των κίωνων που στηρίζουν το κιβώριο του Ναού.

Διαφορετικός είναι, αντίθετα, ο λόγος για την απουσία του σινηθισμένου βήλου στη στέγη του οικοδομήματος δεξιά και του τοξωτού ανοίγματος στο πλάι του σίνθρονου, τη διακόσμηση του μανδύα του Ζαχαρία όχι μόνο εσωτερικά, αλλά και εξωτερικά, με γεωμετρικά μοτίβα, την παρουσία απλούστερων κιονοκράνων στα κιονοστήρικτα κιβώρια και του καντηλιού που κρέμεται από το θόλο του ψηλού κιβωρίου. Οι διαφορές αυτές μπορούν να αποδοθούν στην επιλογή του ζωγράφου.

Επομένως, ο Διγενής στα Εισόδια της Θεοτόκου υιοθετεί το γνωστό σε φορητές εικόνες της Κρητικής Σχολής του 15ου αιώνα εικονογραφικό τύπο επιφέροντας ορισμένες αλλαγές, που είτε υπαγορεύει ο διαθέσιμος χώρος είτε συνδέονται με επιλογή του ίδιου. Το αποτέλεσμα σε κάθε περίπτωση δεν απομακρύνεται από το κρητικό σχήμα.

<sup>734</sup> Ο αριθμός των θυγατέρων των Εβραίων δεν είναι σταθερός στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία του θέματος. Αν και συνήθως απαντούν επτά κοπέλες, στις μικρογραφίες του κώδ. Vat. gr. 1162 και Par. gr. 1208 με τις Ομιλίες του μοναχού Ιακώβου της Μονής του Κοκκινοβάφου [β' τέταρτο 12ου αι., C. Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (COD. VATIC. GR. 1162) e dell' Evangeliaro Greco Urbinate (COD. VATIC. URBIN. GR. 2)* (Ρώμη, 1910), πίν. 23-30 και H. Omont, *Miniatures des homélies sur la Vierge du moine Jacques (Ms. grec 1208 de Paris)* (Bulletin de la Société française de Reproductions de Manuscrits à Peintures, II, *Album*, Παρίσι, 1927), πίν. X-XII] εικονίζονται πιθανότατα περισσότερες από εννιά, όπως και στο ψηφιδωτό στη Μονή της Χώρας (1315-1320, Underwood, *Kariye*, 2, πίν. 119). Βλ. σχετικά και Lafontaine-Dosogne, «Iconography», σ. 180. Στις εικόνες του Αγγέλου αποδίδονται οκτώ κοπέλες, αριθμός που απαντά και στα περισσότερα από τα έργα που τις αντέγραψαν.



## Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (εικ. 18)

Η κατάσταση διατήρησης της παράστασης δεν είναι καλή, καθώς τη ζωγραφική καλύπτουν άλατα και δύο γάζες από παλαιά συντήρηση στο άνω άκρο, συγκρατώντας ισάριθμες βαθιές ρωγμές του τοίχου. Για τους λόγους αυτούς δεν μπορούμε να βεβαιωθούμε για την ύπαρξη σχετικής με το θέμα επιγραφής, ούτε είναι δυνατή η λεπτομερής περιγραφή της σκηνής, για την οποία στηριζόμαστε στην παλιότερη περιγραφή του Ορλάνδου: «*Εἰς τὸ μέσον τῆς συνθέσεως εἰκονίζεται σπήλαιον καὶ ἐντὸς αὐτοῦ ἐξηλωμένη ἐκ δεξιῶν πρὸς τ' ἀριστερὰ ἐπὶ κλινοστρωμνῆς ἡ Παναγία, ἔχουσα δεξιὰ τῆς, ἐντὸς λίθινης φάτνης, τὸ βρέφος, καὶ ὁ ὄνος. Κάτω ἀριστερὰ κάθεται σκεπτικός ὁ Ἰωσήφ, παρ' αὐτὸν δὲ ἡ μαία καὶ ἡ Σαλώμη κρατοῦσα γυμνὸν τὸν νεογνὸν Ἰησοῦν. Ἄνω δεξιὰ διακρίνεται ποιμὴν φέρων βραχὺν χιτῶνα κρατῶν δὲ δια μὲν τῆς ἀριστερᾶς τὴν ποιμενικὴν ράβδον (καλαύροπα) δια δὲ τῆς δεξιᾶς εἰλητόν. Ὁ ποιμὴν προσβλέπει ἀγγελοῦ καθιπτάμενον πρὸς αὐτὸν καὶ τείνοντα τὴν χεῖρα εἰς σχῆμα ἀγγελίας· ἀντιστοίχως εἰς τὴν ἄνω ἀριστερὰν γωνίαν εἰκονίζονται ὀπίσθεν βραχῶδους κορυφῆς οκτῶ ἀγγελικαὶ πιθανώτατα, μορφαὶ φέρουσαι φωτοστεφάνους, δυσδιάκριτοι ὅμως ὡς καὶ τὸ κάτωθεν αὐτῶν τμήμα λόγῳ τῶν ἀλάτων»<sup>735</sup>.*

Στη σύνθεση κυριαρχεῖ τὸ βραχῶδες, καστανοῦ-κεραμιδί χρώματος, ἀν διακρίνουμε σωστά, σπήλαιο τῆς Βηθλεέμ, μπροστὰ ἀπὸ τὸ ὁποῖο εἰκονίζεται ἡ Παναγία ἡμιανακεκλιμένη σὲ φωτεινὸ κόκκινο στρώμα με δύο λευκὲς ταινίες κοντὰ στὶς ἄκρες, γυρισμένη πρὸς τὰ δεξιὰ. Τὸ ἀριστερὸ τῆς χεῖρι τοποθετεῖται κάτω ἀπὸ τὸ πηγούνη καὶ τὸ δεξιὸ τυλίγεται στὸ κεραμιδί μαφόρι, ποὺ καλύπτει ὁλόκληρο τὸ σῶμα ἀφήνοντας νὰ φανεῖ ὁ γκριζογάλαζος κεκρῦφαλος· τὰ υποδήματα ἔχουν ἀνοιχτὸ κόκκινο χρώμα. Στὰ νῶτα τῆς Παναγίας βρίσκεται ἡ φάτνη με τὴ μορφή κτιστῆς σαρκοφάγου, με τὸν σπαργανωμένον Χριστὸ καὶ ποὺ δίπλα τὸ βόδι καὶ τὸ γαῖδουράκι (Εὐαγγέλιο Ψευδο-Ματθαίου, κεφ. 14)<sup>736</sup>, ἐνῶ ἀριστερότερα, κατὰ μῆκος τῆς πλαγιάς τοῦ σπηλαίου, στοιχίζονται πεζοὶ οἱ τρεῖς Μάγοι, ποὺ ἔχουν φτάσει γιὰ νὰ προσκυνήσουν τὸ βρέφος κρατώντας ὀρθογώνιες πυξίδες. Ἀπὸ αὐτοὺς φαίνεται, λόγῳ τῶν ἀλάτων, μόνον τὸ κάτω μέρος τοῦ κορμοῦ με τὰ λαδοπράσινα ἐνδύματα ποὺ καλύπτουν καὶ τὰ χέρια σὲ ἐνδειξὴ σεβασμοῦ.

Ἄγγελοι, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους ξεχωρίζουν μόνον τὰ περιγράμματα τῶν φωτοστεφάνων, παρὲυρίσκονται στὸ γεγονὸς στὰ ἀριστερὰ τῆς κορυφῆς τοῦ

<sup>735</sup> Ορλάνδος, *ABME* © (1961), σ. 93-94.

<sup>736</sup> Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. 14, σ. 80, *Ερμηνεία*, σ. 86.



σπηλαίου (Λουκ. β', 13-14)· απέναντί τους ένας επιπλέον άγγελος, με σκούρα κόκκινα ενδύματα και ινωμένο το ένα φτερό, αναγγέλλει τη γέννηση του Θεανθρώπου στο βοσκό χαμηλότερα, τείνοντας το δεξί χέρι σε ομιλία. Ο βοσκός παριστάνεται με τα νώτα προς το θεατή και με το αριστερό πόδι προτεταμένο. Φορεί κοντό σκουρόχρωμο χιτώνα με μανίκια έως τους αγκώνες και μπότες, ενώ ένα σακίδιο, λευκό με λεπτές κόκκινες ταινίες, κρέμεται λοξά, από το δεξί ώμο προς τα αριστερά. Με το αριστερό χέρι στηρίζεται στη μαύρη ποιμενική ράβδο του και με το δεξί δείχνει προς τον άγγελο, που τον πλησιάζει κρατώντας παράλληλα τιλαγμένο λευκό ευλητόριο.

Το κάτω τμήμα της σύνθεσης καταλαμβάνουν δεξιά η προετοιμασία του Λουτρού του Βρέφους και αριστερά ο Ιωσήφ μόνος του. Στο επεισόδιο του Λουτρού, η μαία, δεξιά, με το σώμα γυρισμένο κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά, καθισμένη πιθανότατα σε πέτρα, κρατά με το δεξί χέρι, προστατευτικά, τον γυμνό Ιησού στην αγκαλιά της, ενώ με το αριστερό δοκιμάζει τη θερμοκρασία του νερού στον κόκκινο πολυγωνικό λουτήρα με το ψηλό πόδι. Είναι ντυμένη με βαθυκόκκινο φόρεμα χωρίς μανίκια και φέρει λευκό κάλυμμα στην κεφαλή, που αφήνει ακάλυπτα τα μακρία μαλλιά της. Απέναντί της στέκεται αποδοσμένη από το πλάι σχεδόν η νεαρή Σαλώμη, που σκίβει ελαφρά προς τα εμπρός γεμίζοντας το λουτήρα νερό με τη λεική υδρία. Η Σαλώμη εσωτερικά φορεί κόκκινο φόρεμα με μακριά μανίκια και εξωτερικά κοντύτερο λευκό ένδυμα με κοντά μανίκια. Τα σγοιρά καστανά μαλλιά της μαζεύονται στον αυχένα και πέφτουν στην πλάτη δεμένα με λευκή κορδέλα.

Ο Ιωσήφ, γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά του, εικονίζεται καθισμένος πιθανότατα σε πέτρα και σκεπτικός, στηρίζοντας το κεφάλι στο αριστερό χέρι. Ο λαδοπράσινος χιτώνας του σκεπάζει ολόκληρο το σώμα.

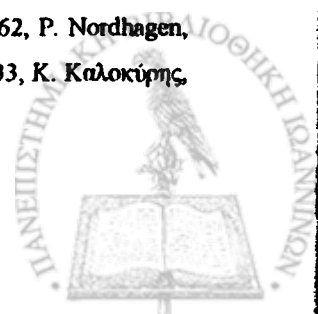
Η σκηνή ζωγραφίστηκε και στις άλλες εκκλησίες που ιστόρησε ο Διγενής, στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια<sup>737</sup> και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη<sup>738</sup>, αλλά η καταστροφή δεν επιτρέπει τη μελέτη τους.

Η Γέννηση του Χριστού<sup>739</sup>, που περιγράφεται από δύο μόνο Ευαγγελιστές, τον Ματθαίο (β', 1-23) και τον Λουκά (β', 7-20), από το Πρωτευαγγέλιο του

<sup>737</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 555, σχ. 4, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215.

<sup>738</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>739</sup> Για την εικονογραφική εξέλιξη της σκηνής στη βυζαντινή τέχνη βλ. Millet, *Recherches*, σ. 93-169, Καλοκύρης, *Η Γέννηση του Χριστού*, G. Ristov, «Geburt Christi», *RBK II*, στ. 637-62, P. Nordhagen, «The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene», *BZ 54* (1961), σ. 333, K. Καλοκύρης,



Ιακώβου (κεφ. XVII-XXI) και τον Ψευδο-Ματθαίο (κεφ. XIII), εικονογραφικά συνδέεται εύκολα με πολυάριθμη ομάδα κρητικών έργων του 15ου αιώνα, που συνεχίζουν την Κωνσταντινουπολίτικη παράδοση της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη (1315-1320)<sup>740</sup>, της Περιβλέπτου (π. 1360-1380) και της Παντάνασσας (π. 1428) στον Μυστρά<sup>741</sup> και της αμφιπρόσωπης εικόνας της Παναγίας Παισολύπης στη Χάλκη της Τουρκίας (γ' τέταρτο 14ου αι.)<sup>742</sup>. Πρόκειται, μεταξύ άλλων, για τις σκηνές στην Παναγία στα Καπετανιανά (1401/2)<sup>743</sup>, στην Παναγία Βριωμένου κοντά στους Μεσσελέρους Ιεράπετρας (1401)<sup>744</sup> και στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου (1421)<sup>745</sup> στα Χανιά, τις εικόνες στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών Τ. 2447<sup>746</sup> και Λ. 217, Σ. Λ. 216 (Συλλογή Λοβέρδου)<sup>747</sup> (α' μισό 15ου αι.),

---

«Η απάλειψις της σκηνής του λουτρού του Θείου Βρέφους εκ τοιχογραφιών του Αγίου Όρους», *Άθως. Θέματα αρχαιολογίας και τέχνης* (Αθήναι, 1963), σ. 22 κ.ε., P. Wilhelm-RED, «Geburt Christi», *LCI* 2, στ. 86-120, R. Hatfield, «The Compagnia de' Magi», *JWARB* 33 (1970), σ. 107-61, Lafontaine-Dosogne, «Iconography», σ. 208-14, η ίδια, «Les représentations de la Nativité du Christ dans l' art de l' Orient Chrétien», *Miscellanea codicologica* (F. Masai Dicata, Γάνδη, 1979), σ. 11 κ.ε., J. Lafontaine-Dosogne, «L' illustration du cycle des mages suivant l' homélie sur la Nativité attribué à Jean Damascène», *Le Museon, Revue d' études orientales* 100/1-4 (1987), σ. 211-24, V. Juhel, «Le bain de l' Enfant-Jesus. Des origines à la fin du douzième siècle», *Cah.Arch.* 39 (1991), σ. 111-32, N. Χατζηδάκη, «Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Έργο Έλληνα ζωγράφου της πρώιμης Αναγέννησης», *Ευφρόσυνον*, 2, σ. 713-39 με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

<sup>740</sup> Underwood, *Kariye*, 2, πίν. 116.

<sup>741</sup> Millet, *Mistra*, πίν. 124.3 και 139.2 αντίστοιχα, Χατζηδάκης, *Μυστράς*, εικ. 46 και 64-65 αντίστοιχα, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αρ. 151 και 155 αντίστοιχα, Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, εικ. 41.

<sup>742</sup> *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 90, σ. 167-69 (A. Weyl-Carr).

Το ίδιο σχήμα απαντά και στη Γέννηση της κοντινής στο ναό μας Παναγίας Ελεούσας, στο κοιμητήριο του χωριού Μυρτιά, του α' μισού του 15ου αιώνα: Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 235-36, εικ. 60.

<sup>743</sup> Παρόμοιο εικονογραφικό πρότυπο έχει υιοθετηθεί και στη Γέννηση του Χριστού στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι (π. 1400), η οποία όμως έχει υποστεί εκτεταμένη καταστροφή. Για τη σκηνή στα Καπετανιανά και στο Σκλαβεροχώρι βλ. Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», σ. 379, πίν. 192α-β.

<sup>744</sup> Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», πίν. 93α, 94β.

<sup>745</sup> Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος», σ. 91-93.

<sup>746</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 202, σ. 552-53 (Χρ. Μπαλτογιάννη), Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 25, σ. 92-95.





στη Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη στο Μουσείο Μπενάκη (αρχές 15ου αι.)<sup>748</sup>, στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (β' μισό 15ου αι.)<sup>749</sup>, την εικόνα του Νικολάου Ριτζου στο Σεράγεβο<sup>750</sup> και στην Temple Gallery του Λονδίνου-σε κεντρικό φύλλο τριπτύχου που του έχει αποδώσει η Βασιλάκη (τέλη 15ου αι.)<sup>751</sup>, όπως και για την ιταλοκρητική εικόνα της Μονής Ζωοδόχου Πηγής στην Πάτμο (1480-1500)<sup>752</sup>.

Κοινά στοιχεία στα έργα αυτά αποτελούν • ο ορεινός όγκος με την ημιανακεκλιμένη Παναγία<sup>753</sup>, • η κτιστή φάτνη με τα δύο ζώα πιο δίπλα, • οι άγγελοι στην κορυφή του σπηλαίου, • το επεισόδιο του Ευαγγελισμού των Ποιμένων, • το Λουτρό του βρέφους<sup>754</sup>, • ο Ιωσήφ που συνομιλεί με έναν ή και περισσότερους βοσκούς, • οι τρεις μάγοι κατά μήκος της αριστερής πλαγιάς του σπηλαίου<sup>755</sup>, • ο

<sup>747</sup> Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο (βλ. σ. 34-35), η Μπαλτογιάννη στο *Εικόνες Μήτηρ Θεού*, αρ. 63, σ. 229 κ.ε. και αργότερα, στο *Εικόνες, Ιησούς Χριστός*, αρ. 29, σ. 177-79, πίν. 59, 60, απέδωσε την εικόνα στον Διγενή ή στο εργαστήριό του. Βλ. και Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βιζαντινού Μοσαίου*, αρ. 26, σ. 96-99, *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 31, σ. 144-45 (Κ.-Φ. Καλαράτη).

<sup>748</sup> Th. Chatzidakis, *L'art des icônes*, αρ. 10, *From Byzantium to El Greco* 1987, αρ. 30, σ. 166-67 (N. Chatzidakis), Δρανδάκη, *Συλλογή Ανδρεάδη*, αρ. 4, σ. 24-32.

<sup>749</sup> Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, αρ. 12, σ. 62-65, με επιπλέον βιβλιογραφία.

<sup>750</sup> Djurić, *Icones de Yougoslavie*, αρ. 52, σ. 115, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 157, πίν. 202, M. Chatzidakis-Babić, *Les icônes*, σ. 321, Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο», σ. 212-13, εικ. 3 (με συγκεντρωμένη προηγούμενη βιβλιογραφία).

<sup>751</sup> *Byzantine Greek and Russian Icons* 1979, αρ. 29, σ. 42-44, R. Temple, *Icons: A Sacred Art. 30<sup>th</sup> Anniversary Exhibition Catalogue* (The Temple Gallery, Λονδίνο, 1989), αρ. 6, σ. 45-46 (M. Vassilaki).

<sup>752</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 39, σ. 88-89, πίν. 35, 97.

<sup>753</sup> Η στάση αυτή της Παναγίας έχει υποστηριχθεί ότι συμβολίζει τη γέννηση του Χριστού με πόνους, με σκοπό τον τονισμό της ανθρώπινης φύσης του: Millet, *Recherches*, σ. 99 κ.ε., Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*, σ. 31 κ.ε.

<sup>754</sup> Για το Λουτρό του Βρέφους βλ. Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*, σ. 59-60, P. Nordhagen, «The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene», *BZ* 54 (1961), σ. 333, Lafontaine-Dosogne, «Iconography», σ. 212, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, σ. 114, Kalopissi-Verti, *Haghia Triada*, σ. 94-95, V. Juhel, «Le bain de l'Enfant-Jesus. Des origines à la fin du douzième siècle», *Cah. Arch.* 39 (1991), σ. 111-32.

<sup>755</sup> Για την παρουσία των Μάγων στη σκηνή βλ. Lafontaine-Dosogne, «Iconography», σ. 214 κ.ε., A. και J. Stylianou, «Differentiated Magi in the painted churches of Cyprus», *Αρμός*, Γ', σ. 1791-95, N. Χατζηδάκη, «Εικόνα της Προσκύνησης των Μάγων. Έργο Έλληνα ζωγράφου της πρώιμης Αναγέννησης», *Ευφρόσυνον*, 2, σ. 713-39.



νεαρός βοσκός που, καθισμένος στο έδαφος, παίζει φλογέρα, • το κοπάδι προβάτων και • η συχνά πλούσια βλάστηση.

Οι κυριότερες παραλλαγές, αντίθετα, σημειώνονται • στη στάση της Παναγίας, σε στροφή προς τα δεξιά ή τα αριστερά και τη σχέση της με τη φάτνη, προς την οποία είτε στρέφει το βλέμμα είτε τα νώτα, • στους ομίλους αγγέλων – ένας ή δύο- που υμνούν τον Χριστό, • στον αριθμό των βοσκών που α) πληροφορούνται τη γέννηση του Χριστού και β) συνομιλούν με τον Ιωσήφ, • στους Μάγους που προσέρχονται πεζοί ή έφιπποι, • στον τρόπο που η μαία κρατά το βρέφος και χειρονομεί, ενώ δεν είναι σταθερό το είδος και ο αριθμός των ζώων και των φυτών.

Ακολουθώντας σε σημαντικό βαθμό το κρητικό πρότυπο, η σύνθεσή μας εικονογραφικά πλησιάζει ιδιαίτερα την παράσταση στην Παναγία στα Καπετανιανά, με την οποία ομοιάζει στη γυρισμένη προς τα δεξιά Παναγία, που κοιτάζει προς το Λουτρό του βρέφους, στην παρουσία των μάγων πεζών στα αριστερά του σπηλαίου, στη στάση και τις χειρονομίες της μαίας, στην απεικόνιση του αγγέλου στο επεισόδιο του Ευαγγελισμού του βοσκού με το ένα φτερό υψωμένο, στη σπάνια για την εποχή, που εξετάζουμε, απουσία του βοσκού που παίζει φλογέρα<sup>756</sup> και τέλος, στη μορφή του πολυγωνικού λουτήρα. Σε κανένα άλλο από τα έργα του ίδιου τύπου δεν απαντούν συγκεντρωμένα τα παραπάνω κοινά με τη σκηνή μας στοιχεία. Ωστόσο, τα δύο έργα δεν ταυτίζονται, καθώς στο ναό μας 1. η φάτνη τοποθετείται στα νώτα της Παναγίας, 2. η μαία κάθεται σε πέτρα και όχι σε σκαμνί, 3. ο ηλικιωμένος βοσκός που συνομιλεί με τον Ιωσήφ απουσιάζει και 4. δεν έχουν εικονιστεί ζώα και φυτά.

Με εξαίρεση τα δύο πρώτα σημεία απόκλισης, που, αν και δεν απαντούν στην παράσταση στα Καπετανιανά, επαναλαμβάνονται στα περισσότερα κρητικά παραδείγματα του ίδιου τύπου αποτελώντας καθιερωμένο στοιχείο του, η σκηνή μας διαφοροποιείται σημαντικά από όλα τα παραπάνω κρητικά έργα ως προς την απουσία του βοσκού δίπλα στον Ιωσήφ και την έλλειψη ζώων και φυτών.

Η απεικόνιση του Ιωσήφ στο κάτω αριστερό άκρο της σύνθεσης μαζί με έναν ηλικιωμένο βοσκό, είναι καθιερωμένη στο σχήμα που μας απασχολεί, συνεχίζοντας

<sup>756</sup> Πρόκειται για στοιχείο ευρύτατα διαδεδομένο στη σκηνή από το 13ο αιώνα: Kalopissi-Verti, *Haghia Triada*, σ. 87 κ.ε.



την παλαιολόγεια παράδοση από τα τέλη του 13ου αιώνα και εξής<sup>757</sup>. Η απουσία, λοιπόν, του βοσκού εδώ μπορεί να θεωρηθεί ως στοιχείο αρχαϊσμού και επιστροφής σε λιτότερα εικονογραφικά, παλαιολόγεια πρότυπα, ανάλογα εκείνων στη Μονή της Χώρας<sup>758</sup>, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό<sup>759</sup> και στην εικόνα στη Χάλκη<sup>760</sup>, που παραμένουν σε χρήση και τις επόμενες δεκαετίες, όπως δείχνει η σκηνή στον Τίμιο Πρόδρομο στον Άγιο Ιωάννη Χλιαρό Αμαρίου στο Ρέθυμνο (β' στρώμα, αρχές 15ου αι.)<sup>761</sup>, στο παλιό καθολικό της Μονής Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (1483)<sup>762</sup> και στο ναό της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά (1485/6)<sup>763</sup>.

Από την άλλη πλευρά, η απόδοση του Ιωσήφ σκεφτικού, στηρίζοντας με το ένα χέρι το κεφάλι, επαναλαμβάνεται με ακρίβεια στα κρητικά έργα που χρησιμοποιούμε ως συγκριτικό υλικό. Η συγκεκριμένη στάση του Ιωσήφ, που κοιτάζει προς το έδαφος, γνωστή ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή<sup>764</sup>, είναι δηλωτική του προαισθήματος του μελλοντικού πάθους του Χριστού και παράλληλα συμβολίζει τη σύλληψη του Χριστού χωρίς τη συμμετοχή του Ιωσήφ, όπως αναφέρεται και στο Μηναίο του Δεκεμβρίου<sup>765</sup>.

Τέλος, η απουσία από τη σκηνή μας ζώων και φυτών, χωρίς παράλληλο στα παραδείγματα του ίδιου τύπου, μπορεί να συνδεθεί μόνο με τη Γέννηση του Χριστού στα Καπετανιανά, όπου, αν και τα στοιχεία αυτά έχουν περιληφθεί, η παρουσία τους είναι περιορισμένη - μόλις τρία πρόβατα στα δεξιά του σπηλαίου και ελάχιστη βλάστηση.

<sup>757</sup> Ευγγόπουλος, *Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης*, σ. 12-13, Τσιτουρίδου, *Διάκοσμος Αγίου Νικολάου Ορφανού*, σ. 86, Lafontaine-Dosogne, «Iconography», σ. 210, Chassoura, *Longanikos*, σ. 99 με παραδείγματα στη σημ. 10.

<sup>758</sup> Βλ. παραπάνω σ. 173 σημ. 740.

<sup>759</sup> Ευγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 7, Τσιτουρίδου, *Διάκοσμος Αγίου Νικολάου Ορφανού*, εικ. 19, Μπακιτζής, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 26.

<sup>760</sup> Βλ. παραπάνω σ. 173 σημ. 742.

<sup>761</sup> Ι. Βολανάκης, «Ο ναός του Τιμίου Προδρόμου στο χωριό Άγιος Ιωάννης Χλιαρός Αμαρίου Ρεθύμνης», *ΣΤ' Κρητολογικό Συνέδριο, Γ': Νεώτεροι Χρόνοι*, σ. 57.

<sup>762</sup> Georgitsoyanni, *Transfiguration*, πίν. 35.

<sup>763</sup> Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 183α.

<sup>764</sup> Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*, σ. 47 κ.ε.

<sup>765</sup> *Μηναίον του Δεκεμβρίου*, σ. 184. Βλ. σχετικά Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*, σ. 60, Grabar, *Christian Iconography*, σ. 130, H. Maguire, «Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art», *DOP* 31 (1977), σ. 138-40.



Επομένως, η εικονογραφική εξέταση της Γέννησης του Χριστού εντάσσει τη σκηνή στην ίδια παλαιολόγια παράδοση με σειρά γνωστών έργων της Κρητικής Σχολής του 15ου αιώνα, τοιχογραφιών και εικόνων, χωρίς ακριβές παράλληλο. Ωστόσο, ιδιαίτερη ομοιότητα μοιράζεται η παράστασή μας με τη Γέννηση στην Παναγία στα Καπετανιανά, του 1401/2, όπου, εκτός από τα κοινά τυπολογικά στοιχεία, παρατηρείται, όπως αναφέρθηκε, ανάλογη εικονογραφική λιτότητα, συγκριτικά τουλάχιστον με τα υπόλοιπα παραδείγματα του ίδιου τύπου.

### **Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ (εικ. 19)**

Η παράσταση καλύπτεται στο μεγαλύτερο μέρος με άλατα, γεγονός που δεν επιτρέπει τη λεπτομερή περιγραφή της, ενώ πρόσθετες δυσκολίες δημιουργούν η μεγάλη ρωγμή διαγώνια στο άνω μισό τμήμα που έχει καλυφθεί με κονίαμα καταστρέφοντας, παράλληλα, τη ζωγραφική επιφάνεια σε όλο της το μήκος και μια ακόμη βαθιά ρωγμή ψηλότερα, σκεπασμένη με γάζα από παλαιά συντήρηση. Η επιγραφή «*Η Υπαπαντή*» γράφεται με κεφαλαία λευκά γράμματα στο βαθυγάλαζο κάμπο.

Το επεισόδιο, που προβάλλει μπροστά από ψηλό καστανό τείχος με επάλξεις, εκτυλίσσεται στο εσωτερικό του ναού των Ιεροσολύμων και πιθανότατα μέσα στα Άγια των Αγίων, εάν λάβουμε υπόψη την απουσία των βημοθύρων του Ιερού και την απεικόνιση του ψηλού λαδοπράσινου ημικυκλικού άμβωνα δεξιά και του επιβλητικού κόκκινου κιβωρίου αριστερότερα. Το κιβώριο αποτελούν τέσσερις λεπτοί κόκκινοι κίονες που στηρίζουν ευθύγραμμο επιστύλιο, επίσης κόκκινου χρώματος, με πυραμιδοειδή κατασκευή στην επίπεδη οροφή. Κάτω από αυτό βρίσκεται η τετράγωνη Αγία Τράπεζα καλυμμένη με κόκκινο ύφασμα με πλατιά καστανή ταινία με λοξές πινελιές ώχρας στην παρυφή· τα άλατα δεν επιτρέπουν να διαπιστώσουμε εάν επάνω στην Τράπεζα έχει τοποθετηθεί κλειστό Ευαγγέλιο ή ειλητάριο, όπως συνήθως.

Τα σπουδαιότερα πρόσωπα του επεισοδίου, ο Χριστός, ο αρχιερέας Συμεών και η Παναγία, εικονίζονται στο κέντρο της παράστασης. Ο Συμεών, δεξιά, όρθιος επάνω σε αναβαθμό, αποδίδεται γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά, με το σώμα σκυφτό. Είναι ντυμένος με βαθυκόκκινο ιμάτιο, που καλύπτει ολόκληρο



το σώμα αφήνοντας να φανεί τμήμα μόνο της παρυφής του σκουρόχρωμου χιτώνα του. Με τα δυο χέρια κρατά το Βρέφος, του οποίου η στάση δεν διακρίνεται.

Αριστερά, απέναντι από τον Συμεών, στέκεται η Παναγία, γυρισμένη επίσης κατά τα τρία τέταρτα προς το κέντρο, με στηρίζον το αριστερό σκέλος και ελαφρά κεκαμμένο το δεξί, κοιτάζοντας προς το μέρος του. Το δεξί χέρι, λυγισμένο στον αγκώνα, απλώνεται προς τον αρχιερέα, ενώ το αριστερό, αν διακρίνοιμε σωστά, στηρίζεται στον πήχυ του απλωμένου χεριού. Η ψηλόλιγνη φιγούρα της τυλίγεται στο βαθυγάλαζο φόρεμα και στο κεραμιδί μαφόρι με τον γκριζογάλαζο κεκρίφαλο.

Ο Ιωσήφ και η προφήτις Άννα συμπληρώνουν τον όμιλο των προσώπων της σκηνής τοποθετημένοι πίσω από την Παναγία και τον Συμεών αντίστοιχα. Ο Ιωσήφ, στα αριστερά, αποδίδεται σχεδόν από το πλάι, βηματίζοντας ακόμα με ένα ζειγάρι τριγωνιών ή τους δύο νεοσσοίς περιστεριών στα σκεπασμένα από το ιμάτιο χέρια του (Λουκ. β', 24-25). Τα ενδύματά του είναι λαδοπράσινα. Παρόμοια με του Ιωσήφ είναι η στάση της Άννας, που, όμως, στέκεται σε ένα δεύτερο επίπεδο, λίγο πιο πίσω από τις τρεις μορφές. Κάτω από το ανοιχτόχρωμο μαφόρι, που καλύπτει το σώμα και την κεφαλή, ξεχωρίζουν τα λευκά μαλλιά της - ήταν 84. ετών, όταν συνάντησε τον Χριστό (Λουκ. β', 36-37). Με το αριστερό χέρι κρατά στο πλάι ξετυλιγμένο ειλητάριο, του οποίου το μεγαλύτερο μέρος κρύβεται πίσω από τον Συμεών και επάνω του έχει γραφεί, όπως σινηθώς, με μικρά μαύρα κεφαλαία γράμματα η επιγραφή: «(Τ)ούτο / (τὸ) βρέ- / (φ)ος / οὔρα- / νόν (καὶ γῆν ἔστερέωσεν)»<sup>766</sup>. Με το δεξί χέρι η προφήτις δείχνει προς τον ουρανό, όπου κατευθύνεται και το βλέμμα της.

Ο Διγενής ζωγράφισε τη σκηνή και στους δύο άλλους ναοί που ιστόρησε, στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια<sup>767</sup> και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη<sup>768</sup>, αλλά η κακή κατάσταση διατήρησης δεν επιτρέπει τη μελέτη τους.

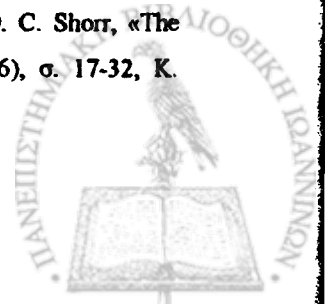
Η σύνθεση<sup>769</sup>, που εμπνέεται από το κείμενο του Ευαγγελιστή Λουκά (β', 22-38), ακολουθεί τον τύπο Ε, σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Ξυγγόπουλου

<sup>766</sup> *Ερμηνεία*, σ. 87, 274. Η Άννα κρατά ξετυλιγμένο ειλητάριο με τη συγκεκριμένη επιγραφή ήδη από τα τέλη του 11ου αιώνα. Βλ. σχετικά Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, Α', σ. 133, σημ. 11.

<sup>767</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 555, σχ. 4, αρ. 2. Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215.

<sup>768</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>769</sup> Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Ξυγγόπουλος, «Υκαπαντή», σ. 328-39, D. C. Shott, «The Iconographic Development of the Presentation in the Temple», *AB XXVIII* (1946), σ. 17-32, K.



ανάλογα με τη θέση του Χριστού στα χέρια της Παναγίας ή του Συμεών· στον τύπο αυτό τον Χριστό κρατά ο αρχιερέας<sup>770</sup>. Το συγκεκριμένο σχήμα είναι γνωστό στην τέχνη από τη μεσοβυζαντινή εποχή με παλιότερο σωζόμενο και σίγουρα χρονολογημένο παράδειγμα αυτό της μικρογραφίας του fol. 143 του Τετραευαγγέλιου MS theol. gr. 154 στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Βιέννης, του γ' τέταρτου του 11ου αιώνα<sup>771</sup>. γραπτές, όμως, πηγές, όπως το επίγραμμα του Μεγάλου Γραμματικού Ιγνατίου στην Παλατινή Ανθολογία, μας πληροφορούν για την απεικόνισή του ήδη από τον 9ο αιώνα, στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στην Κωνσταντινούπολη, του 869<sup>772</sup>. Ωστόσο, σύμφωνα με το δημοσιευμένο υλικό, το σχήμα θα γνωρίσει ευρύτερη διάδοση μόλις από το β' μισό του 14ου αιώνα και εξής, για να κυριαρχήσει σχεδόν αποκλειστικά στη μεταβυζαντινή τέχνη<sup>773</sup>.

Εξίσου τυπική, από τους βυζαντινούς χρόνους, είναι και η διάταξη των μορφών στο χώρο τόσο με τη δημιουργία ουσιαστικά δύο ομάδων, αυτής του Συμεών με τον Χριστό και την Άννα δεξιά και αυτής του Ιωσήφ με την Παναγία αριστερά της σύνθεσης, όσο και με την τοποθέτηση μόνο του αρχιερέα με τον Χριστό και της Παναγίας μπροστά από την Αγία Τράπεζα, θέση που στοχεύει στην προβολή των συγκεκριμένων προσώπων σε σχέση με τις άλλες δύο μορφές που παρευρίσκονται στο γεγονός<sup>774</sup>.

Στη μνημειακή ζωγραφική του ελλαδικού χώρου κατά το 15ο αιώνα το σχήμα, που εξετάζουμε, επιλέγεται συχνά, όπως δείχνουν τα παραδείγματα στην Παναγία Βρεστενίτισσα (π. 1400)<sup>775</sup>, στους Ταξιάρχες Αγριακόνας (π. 1400)<sup>776</sup>, στην Κοίμηση Λογκανίκου (π. 1430)<sup>777</sup>, στην Παντάνασσα Μυστρά (π. 1428)<sup>778</sup> και στην Παναγία

---

Wessel, «Darstellung Christi in Tempel», *RBK* I, σ. 1134-45, Schiller, *Iconography*, I, σ. 90-94, Hadermann-Misguich, *Kirbinovo*, I, σ. 118-22, Maguire, «Symeon with the Christ», σ. 261-69.

<sup>770</sup> Ξυγγόπουλος, «Υπαπαντή», σ. 332.

<sup>771</sup> Maguire, «Symeon with the Christ», σ. 262-63, εικ. 4.

<sup>772</sup> W. R. Paton (εκδ.), *Anthologia Graeca*, I (Λονδίνο, 1916), αρ. 113, σ. 261, όπως σημειώνεται στον Maguire, «Symeon with the Christ», σ. 263-64.

<sup>773</sup> Ξυγγόπουλος, «Υπαπαντή», σ. 338-39.

<sup>774</sup> Ξυγγόπουλος, «Υπαπαντή», σ. 333, D. C. Shott, «The Iconographic Development of the Presentation in the Temple», *AB XXVIII* (1946), σ. 22 κ.ε.

<sup>775</sup> Δρανδάκης, «Βρεστενίτισσα», σ. 173.

<sup>776</sup> Δελιγιάννη-Δωρή, «Ταξιάρχες Αγριακόνας», σ. 564.

<sup>777</sup> Chassoura, *Longanikos*, εικ. 89.

<sup>778</sup> Millet, *Mistra*, πίν. 140.1, Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, εικ. 42.



στο Σελεγοΐδι (π. 1400)<sup>779</sup> στην Πελοπόννησο, στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι (π. 1400)<sup>780</sup>, στον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό (1401)<sup>781</sup>, στην Παναγία στα Καπετανιανά (1401/2)<sup>782</sup>, στην Αγία Τριάδα του ομώνυμου χωριού Ρεθύμνου<sup>783</sup>, στον Άγιο Γεώργιο Κουκοιναρά (αρχές 15ου αι.)<sup>784</sup> και στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου (1420/1)<sup>785</sup> στην Κρήτη, ενώ και στην Παναγίτσα Καλλιθέας στην Αιτωλία (15ος αι.) ακολουθείται ο ίδιος τύπος Ε, αλλά με την Άννα ανάμεσα στην Παναγία και στον Ιωσήφ<sup>786</sup>.

Την ίδια εποχή στις δημοσιευμένες φορητές εικόνες το σιγκεκριμένο σχήμα απαντά μάλλον σπανιότερα, όπως σε εικόνα στη Μονή Παντοκράτορος<sup>787</sup>, καθώς στα κρητικά παραδείγματα του 15ου αιώνα οι ζωγράφοι, αν και ακολουθούν επίσης τον τύπο Ε, επιλέγουν μάλλον συχνότερα να τοποθετήσουν την Άννα ανάμεσα στην Παναγία και τον Ιωσήφ, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στο πλαίσιο της εικόνας του Νικολάου Ρίτζου με κεντρικό θέμα τη Δέηση, στο Σεράγεβο<sup>788</sup>, στην εικόνα της Υπαπαντής στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, που επίσης έχει σχετιστεί με τον ίδιο ζωγράφο από τον Χατζηδάκη<sup>789</sup> και στην εικόνα της Υπαπαντής στην Πάτμο (τέλη 15ου αι.)<sup>790</sup>.

Εκτός από το συνηθισμένο για την εποχή του σχήμα, ο Διγενής μεταφέρει στην παράσταση και τα κοινά στην παλαιολόγια τέχνη μοτίβα του ημικυκλικού

<sup>779</sup> Δρανδάκης, «Σελεγοΐδι», σ. 96, 100-01, εικ. 3.

<sup>780</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, «Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Κρήτης», *Α1* 26 (1971), Β' 2 Χρον., σ. 520, πίν. 535, Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», σ. 376-78, πίν. 193α.

<sup>781</sup> Δρανδάκης, «Αρτό», πίν. Ζ', σ. 104-07, εικ. 1.

<sup>782</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», σ. 376-78, πίν. 193β.

<sup>783</sup> Σπαθαράκης, «Αγία Τριάδα», σ. 298, εικ. 14.

<sup>784</sup> Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες Επαρχία Σελίνου», σ. 184, πίν. ΚΓ', εικ. 4.

<sup>785</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 167, Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος», σ. 94-95, πίν. 40α-β.

<sup>786</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>787</sup> Βυζαντινή Τέχνη 1964, αρ. 177, σ. 241 (Α. Ξυγγόπουλος).

<sup>788</sup> Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, αρ. 52, σ. 115, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 157, πίν. 202, Μ. Chatzidakis-Babić, *Les icônes*, σ. 321, Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο», σ. 213-14, εικ. 4 (με συγκεντρωμένη προηγούμενη βιβλιογραφία).

<sup>789</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 157. Έγχρωμη φωτογραφία στο Η. C. Evans, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Spring 2001, σ. 66.

<sup>790</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 26, σ. 78-79, πίν. 24, Μ. Χατζηδάκης, «Φορητές Εικόνες» στο Αθ. Κομίνης (επιμ.), *Οι Θησαυροί της Μονής Πάτμου* (Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1988), αρ. 25, σ. 118.



άμβωνα πίσω από την Άννα και του κιβωρίου με την επίπεδη στέγη και τη μικρή κωνική κατασκευή στο κέντρο της οροφής. Ανάλογοι ημικυκλικοί άμβωνες απαντούν αρκετά συχνά ως κάθισμα της Παναγίας σε παραστάσεις του Θεομητορικού κύκλου, για παράδειγμα στα Εισόδια της Θεοτόκου στην Παναγία στις Λουμπινιές Φόδελε (1323)<sup>791</sup>, στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι και στο πλαίσιο της εικόνας με κεντρικό θέμα την Κοίμηση στο Μουσείο Κανελλοπούλου (αρχές 15ου αι.)<sup>792</sup> ή στο Ενόπιο του Ιωσήφ στην Παναγία Κερά στην Κριτσά (Νότιο κλίτος-κλίτος της Αγίας Άννας, γ' στρώμα, αρχές 14ου αι.)<sup>793</sup>, αλλά και σε παραστάσεις άλλων κύκλων, όπως στην Υπαπαντή στην Αγία Τριάδα Ρεθύμνου και στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (1411)<sup>794</sup>, ενώ τη μεγαλύτερη ομοιότητα μοιράζεται ο άμβωνας της παράστασής μας με εκείνον από την ίδιου θέματος παράσταση στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου και στην εικόνα στη Μονή Παντοκράτορος.

Αντίστοιχα, ανάλογο κιβώριο συναντάμε, για παράδειγμα, στα Εισόδια της Θεοτόκου στη Μητρόπολη του Μυστρά (β' στρώμα, 1291-1315)<sup>795</sup> και στο πλαίσιο εικόνας με κεντρικό θέμα τη Σταύρωση στη Μονή Σινά (β' μισό 14ου αι.)<sup>796</sup>, στο επεισόδιο της διατροφής της Παναγίας από τον άγγελο στη Μονή της Χώρας<sup>797</sup>, αλλά και στις παραστάσεις Υπαπαντής στο f. 16ν του κώδ. 937 στη Μονή Βατοπεδίου (14ος αι.)<sup>798</sup>, στους Αγίους Αποστόλους Λογκανίκου (δ' τέταρτο 14ου αι.)<sup>799</sup>, στη Βρεστενίπσσα, στους Ταξιάρχες Αγριακόνας, στην Παντάνασσα Μυστρά, στην Παναγία στο Σελεγούδι και στην Κοίμηση Καλλιθέας στην ηπειρωτική Ελλάδα, στον

<sup>791</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 311.

<sup>792</sup> Βυζαντινή Τέχνη 1964, αρ. 197, σ. 252 (Π. Βοκοτόπουλος), *Affreschi e Icone* 1986, αρ. 40, σ. 80-81 (N. Chatzidakis), *From Byzantium to El Greco* 1987, αρ. 23, σ. 89, 161-62 (N. Chatzidakis), *Holy Image, Holy Space* 1988, αρ. 42, σ. 202-03 (N. Chatzidakis), Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αρ. 142, σ. 161, 221-22, Μ. Μπρούσκαρη, *Το Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου* (ΥΠΠΙΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 2002), σ. 112-14.

<sup>793</sup> Καλοκύρης, *Βυζαντινά τοιχογραφία Κρήτης*, πίν. 168 α, Μυλοποταμιτάκη, *Παναγία Κερά*, εικ. 40, όπου η σκηνή αναγνωρίζεται ως «Θλίψη του Ιωσήφ επί τη Εγκόω».

<sup>794</sup> Σπαθαράκης, «Αγία Τριάδα», σ. 298. Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού βλ. και Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 235-62.

<sup>795</sup> Millet, *Mistra*, πίν. 74.1.

<sup>796</sup> Σωτηρίου, *Εικόνες*, Α', σ. 205-07, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αρ. 83, σ. 103, 210.

<sup>797</sup> Underwood, *Kariye*, 2, πίν. 126.

<sup>798</sup> *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Δ', εικ. 252.

<sup>799</sup> Chassoura, *Longanikos*, εικ. 13.





Άγιο Ιωάννη στους Μαργαρίτες Μυλοποτάμου (1383)<sup>800</sup> και στην Παναγία στα Καπετανιανά στην Κρήτη.

Από τα παραπάνω, λοιπόν, συμπεραίνουμε ότι ο Διγενής επιλέγει να απεικονίσει την παράσταση της Υπαπαντής σύμφωνα με το γνωστότερο στη μνημειακή τέχνη της εποχής του τύπο, με τον Χριστό στα χέρια του αρχιερέα και τα πρόσωπα χωρισμένα σε δύο ομάδες, εντάσσοντάς τα σε έναν χώρο λιτό, με αρχιτεκτονήματα λίγα και διαδεδομένα στη σύγχρονή του μνημειακή ζωγραφική, χωρίς εικονογραφικές ιδιαιτερότητες. Την προτίμηση του ζωγράφου για λιτότητα στο χώρο δείχνει και η προβολή του επεισοδίου μπροστά σε βάθος απλό, αποτελούμενο από τείχος με επάλξεις, που συναντάμε και στον Ευαγγελισμό (εικ. 4α-β, 12α-β) και στη Σταύρωση (εικ. 13β) στο ναό μας.

### Η ΒΑΠΤΙΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (εικ. 20)

Η σκηνή, που παρουσιάζει δύο διαγώνιες ραγμές στο κάτω μισό της επιφάνειάς της, ήταν καλυμμένη με άλατα και αιθάλη στο μεγαλύτερο τμήμα ήδη από το 1961. Η διατήρησή της στην ίδια κατάσταση δεν επιτρέπει ούτε σήμερα τη λεπτομερή ανάγνωση του εικονογραφικού θέματος, ιδιαίτερα στο ανώτερο τμήμα και στα πλάγια και την εξακρίβωση ύπαρξης σχετικής επιγραφής, όπως στις υπόλοιπες συνθέσεις του ναού<sup>801</sup>. Για την περιγραφή, που ακολουθεί, χρήσιμη είναι και εδώ η περιγραφή του Ορλάνδου: «Τον άξονα της συνθέσεως σχηματίζει ενταύθα ο Χριστός ιστάμενος εντός του ύδατος ποταμιού με αποτόμους όχθας. Ο Χριστός εικονίζεται γυμνός, εντός δε του ύδατος του ποταμού διακρίνονται τρεις ιχθείς. Επί της αριστεράς όχθης εικονίζεται όρθιος ο Πρόδρομος κλίνων προς τον Χριστόν και επιθέτων την δεξιάν επί της κεφαλής αυτού, ενώ κάτωθεν των ποδών του εικονίζεται δένδρον και παρ' αυτό αξίνη (Ματθ. γ'. 10. Λουκ. γ'. 9). Επί της δεξιάς όχθης εικονίζονται τέσσαρες άγγελοι προσκλίνοντες προς τον Χριστόν και κρατούντες τα λέντια δια των οποίων θα σπογγίσωσι τον Ιησούν όταν εξέλθη του ύδατος, εντός του οποίου κολυμβώσιν ιχθείς... Το άνω μέρος της συνθέσεως είναι δυσδιάκριτον λόγω των καλυπτόντων αυτό αλάτων»<sup>802</sup>.

<sup>800</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 72.

<sup>801</sup> Εξαίρεση στον κανόνα αποτελεί, όπως αναφέρθηκε, η σκηνή της Ανάληψης: βλ. παραπάνω σ. 102.

<sup>802</sup> Ορλάνδος, *ABME* © (1961), σ. 93.



Όσο είναι δυνατόν να διακρίνουμε, λοιπόν, στο κέντρο της παράστασης εικονίζεται ο Χριστός ακίνητος στα βαθυγάλαζα νερά του Ιορδάνη ποταμού, γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά, με τα πόδια ενωμένα και τα χέρια σε μικρή απόσταση από το σώμα, μπροστά από τη λεκάνη και ελαφρά λυγισμένα στον αγκώνα· το δεξί πιθανότατα απλώνεται στη συνηθισμένη ευλογία των υδάτων του ποταμού. Ένα σχετικά μακρύ λευκό περίζωμα τυλίγεται γύρω από τους μηρούς και πέφτει σχηματίζοντας τριγωνικές πτυχές πίσω από τα πόδια. Κοντά του πλέουν τέσσερα κοκκινωπά ψάρια.

Απότομα κομμένοι βράχοι σε χρωματισμούς του καστανού, αν διακρίνουμε σωστά, υψώνονται αριστερά και δεξιά του Ιορδάνη. Στη δεξιά όχθη τέσσερις άγγελοι αποδοσμένοι κατά τα τρία τέταρτα διατάσσονται σε περισσότερα του ενός επίπεδα. Κρίνοντας από τα περιγράμματα των κεφαλών και των φωτοστέφανων και τα τμήματα των φτερών, που φαίνονται κάτω από τα άλατα, στο κατώτερο επίπεδο εικονίζονται οι δύο μόνο άγγελοι με το σώμα σε πρόκλιση και πίσω τους, λίγο ψηλότερα, ένας ακόμη άγγελος σε παρόμοια στάση και ένας τέταρτος σχεδόν όρθιος, με το κεφάλι πιθανότατα υψωμένο προς τον ουρανό. Οι άγγελοι στο πρώτο επίπεδο είναι ντυμένοι με κόκκινα και κίτρινα ενδύματα, που καλύπτουν και τα χέρια σε ένδειξη σεβασμού.

Στην απέναντι όχθη, που έχει καλυφθεί επίσης από άλατα, βρίσκεται ο Πρόδρομος γυρισμένος προς τον Χριστό. Μόνο το δέντρο με το πυκνό λαδοπράσινο φύλλωμα και την αξίνα, στα οποία αναφέρονται τα ευαγγελικά κείμενα (Ματθ. γ', 10 και Λουκ. γ', 9), φαίνονται στο κάτω άκρο της όχθης.

Λεπτομερέστερη περιγραφή της σκηνής δεν είναι δυνατή.

Η σκηνή είχε ζωγραφιστεί και στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια, όπου όμως η κατάσταση διατήρησης δεν επιτρέπει σχετικά σχόλια<sup>803</sup> και πιθανότατα και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη<sup>804</sup>.

Ο εικονογραφικός τύπος της Βάπτισης<sup>805</sup>, σκηνής που ακολουθεί το κείμενο των Ευαγγελιστών Ματθαίου (γ', 13-17), Μάρκου (α', 9-11), Λουκά (γ', 21-22) και

<sup>803</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 555, σχ. 4, αρ. 3, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215.

<sup>804</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>805</sup> Για την εικονογραφία της σκηνής στη βυζαντινή τέχνη βλ. J. Strzygowski, *Ikongraphie der Taufe Christi*, Μόναχο, 1885, Millet, *Recherches*, σ. 170-215, G. de Jerphanion, «Épiphanie et théophanie. Le Baptême de Jésus dans la liturgie et dans l'art chrétien», *La Voix des Monuments* (Παρίσι-



Ιωάννη (α', 29-34), στα σημεία που μπορούμε να τον αναγνωρίσουμε, συμφωνεί με το γνωστό σχήμα στις σύγχρονες, του 15ου αιώνα, κρητικές παραστάσεις στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι (π. 1400)<sup>806</sup> και στην εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο<sup>807</sup>, που, συνεχίζοντας την παλαιολόγια παράδοση του παρεκκλησίου της Μονής Παμμακαρίστου στην Κωνσταντινούπολη<sup>808</sup>, επαναλαμβάνουν • τον ακίνητο, με τα πόδια ενωμένα, Χριστό<sup>809</sup> γυρισμένο κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά, ντυμένο με το σχετικά μακρύ περίζωμα γύρω από τους μηρούς<sup>810</sup>, το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ το αριστερό πέφτει παράλληλα σχεδόν με

---

Βρυξέλλες, 1930), σ. 165-88, G. Ristow, *Die Taufe Christi im Jordan*, Βερολίνο, 1958, G. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen, 1965, Schiiller, *Iconography*, I, σ. 127-43, Hadermann-Misguich, *Kurbino*, I, σ. 122-30, Chr. Walter, «Baptism in christian iconography», *Sobornost* 2 (1980), σ. 8-25, D. Mouriki, «Revival themes with elements of daily life in two Palaeologan frescoes depicting the Baptism», *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his sixtieth birthday* (Harvard Ukrainian Studies) VII (1983), σ. 458-88 [ανατ. στο D. Mouriki, *Studies in Late Byzantine Painting* (The Pindar Press, Λονδίνο, 1995), V, σ. 310-40]. Π. Βοκοτόπουλος, «Η Βάπτιση, οι δαίμονες και ο διάβολος», *13<sup>ο</sup> Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης της Χριστιανικής Χριστιανικής Εταιρείας. Περίληψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα, 22, 23, 24 Απριλίου 1994 (Αθήνα, 1994), σ. 3, K. Keiko, «The Personifications of the Jordan and the Sea: Their function in the Baptism in Byzantine Art», *Αφιέρωμα στη Μνήμη του Σωτήρη Κίτσα* (Ελληνική Εταιρεία Σλαβικών Μελετών, Θεσσαλονίκη, 2001), σ. 116-212, P. L. Vocotopoulos, «Demons, Reptiles and the Devil in Representations of the Baptism», στο V. Ruggieri, L. Pieralli (εκμ. έκδ.), *Encochia, Studi miscellanei per il 75o di Vincenzo Poggi S. J.* (Catanzaro, 2003), σ. 617-24, K. Κεφαλά, «Οι δράκοντες των υδάτων. Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας της Βάπτισης με αφορμή τα παραδείγματα της Δωδεκανήσου», *Χάρης Χαίρε. Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια* (ΥΠΠΟ-Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Αιγαιακών Σπουδών, Αθήνα, 2004), Β', σ. 421-33, Β. Κατσαρός, «Η παράσταση της Βάπτισης στην Παλαιά Μητρόπολη Βέροιας», *ΔΧΑΕ ΚΖ'* (2006), σ. 169-79.

<sup>806</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. 194.

<sup>807</sup> Djurić, *Icons de Yougoslavie*, σ. 115, αρ. 52, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 157, πίν. 202, M. Chatzidakis-Babić, *Les icônes*, σ. 321, Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο», σ. 214, εικ. 5 (με συγκεντρωμένη προηγούμενη βιβλιογραφία).

<sup>808</sup> Belting-Mango-Mouriki, *Pammakaristos*, σ. 64, πίν. V, εικ. 50-51.

<sup>809</sup> Η στάση αυτή του Χριστού αντιστοιχεί στο λεγόμενο «ελληνιστικό» τύπο, που απαντά στην τέχνη ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή. Βλ. σχετικά Millet, *Recherches*, σ. 179, Hadermann-Misguich, *Kurbino*, I, σ. 127.

<sup>810</sup> Στην παλαιολόγια τέχνη ο Χριστός σπάνια εικονίζεται χωρίς περίζωμα, σε αντίθεση με τη συνηθέστερη απόδοσή του γυμνού στην τέχνη των μεσοβυζαντινών χρόνων. Βλ. Hadermann-Misguich, *Kurbino*, I, σ. 122-30, εικ. 53.



τον κορμό, • τον Πρόδρομο μόνο στην αριστερή όχθη του Ιορδάνη<sup>811</sup>, ντυμένο με μηλωτή και ιμάτιο, να απλώνει το δεξί χέρι για να βαπτίσει τον Χριστό με το σώμα σε έντονη κάμψη, δείχνοντας, παράλληλα, με το αριστερό χέρι κοντά στον κορμό, προς τον Χριστό και • τον όμιλο τεσσάρων αγγέλων στη δεξιά όχθη, κατά τα τρία τέταρτα αποδοσμένων και διαταγμένων σε επίπεδα, οι τρεις κλίνοντας προς τον Χριστό και ο ένας κοιτάζοντας προς τον ουρανό, χαρίζοντας ανάταση στη σύνθεση<sup>812</sup>. Το δέντρο με την αξίνα, ακτίνες φωτός με τη λευκή περιστέρα, ψάρια και οι προσωποποιήσεις του Ιορδάνη και της Θάλασσας αποτελούν επίσης σταθερά εικονογραφικά στοιχεία του τύπου. Δύο παραλλαγές του τύπου σημειώνονται ως προς • τη θέση του δεξιού χεριού του Χριστού που ευλογεί στο Σκλαβεροχώρι απλωμένο προς τα κάτω, ενώ στην εικόνα στο Σεράγεβο λυγισμένο μπροστά στο στήθος, • το σχήμα του ουρανού από όπου εκπορεύονται ακτίνες φωτός -ημικυκλικό στο Σκλαβεροχώρι και τετράπλευρο στο παράδειγμα του Σεράγεβο- και • το σχήμα στο οποίο εγγράφεται η περιστέρα - σφαίρα στο Σκλαβεροχώρι και τετράπλευρο στην εικόνα στο Σεράγεβο.

Η Βάπτιση εδώ, με τον Χριστό να ευλογεί με το δεξί χέρι παράλληλα σχεδόν με το σώμα και τους τέσσερις αγγέλους διαταγμένους κατά τον τρόπο που αναλύθηκε, από τα παραπάνω παραδείγματα συγγενεύει κυρίως με την παράσταση στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι. Η τυπολογική συγγένεια ανάμεσα στα δύο έργα θα μπορούσε να βοηθήσει στην εξαγωγή συμπερασμάτων αναφορικά και με την απόδοση του Προδρόμου στη σύνθεσή μας, ο οποίος, όπως αναφέρθηκε, είναι καλυμμένος από τα άλατα. Εάν, λοιπόν, η Βάπτιση ακολουθεί το παράδειγμα του Σκλαβεροχωρίου, ο άγιος θα έχει αποδοθεί σε πρόκυψη, με τα πόδια κολλητά, ντυμένος με χιτώνα και ιμάτιο, το δεξί χέρι θα ακουμπά την κεφαλή του Χριστού, ενώ το αριστερό θα μαζεύεται κοντά στον κορμό. Ωστόσο, θεωρούμε ότι ο διαθέσιμος χώρος στην αριστερή όχθη του Ιορδάνη δεν είναι αρκετός για μία ανάλογη απεικόνιση του Βαπτιστή. Πιθανότερο είναι στη σκηνή μας ο Πρόδρομος να παριστάνεται λιγότερο εύσωμος και σκυφτός από ό,τι στο Σκλαβεροχώρι, όπως για

<sup>811</sup> Για την παρουσία του Προδρόμου στη δεξιά όχθη του ποταμού βλ. Millet, *Recherches*, σ. 179, Δρανδάκης, «Αρτός», σ. 111, Εμμ. Κ. Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης (Ε' Επαρχία Σφακίων-Επιλεγόμενα-Πίνακες)», *Κρητ. Χρ.* ΚΓ' (1971), σ. 134.

<sup>812</sup> Γούναρης, *Ρασιώπσσα*, σ. 154.



παράδειγμα, στην Παναγία στα Καπετανιανά (1401/2)<sup>813</sup>, στη Μονή Βαλσαμονέρου (1407-1428)<sup>814</sup> και στο τρίπτυχο της Συλλογής Αβου Αδαλ, του κρητικού ζωγράφου Στυλιανού (π. 1500)<sup>815</sup>, όπου εικονίζεται σχεδόν όρθιος, με το δεξί πόδι προτεταμένο, να απλώνει το δεξί χέρι αγγίζοντας την κεφαλή του Χριστού. Επειδή στα τρία παραπάνω κρητικά παραδείγματα ο άγιος φορεί χιτώνα και μιάτιο, δεν αποκλείουμε το ενδεχόμενο και εδώ να είναι ανάλογα ντυμένος, ενώ ως προς τη θέση της κεφαλής και του αριστερού χεριού, στοιχείων αποδοσμένων στα παραπάνω έργα με δύο διαφορετικούς τρόπους -η κεφαλή είτε υψώνεται προς τον ουρανό (παραστάσεις στα Καπετανιανά και στη Μονή Βαλσαμονέρου) είτε κλίνει ελαφρά προς τον Χριστό (τρίπτυχο Συλλογής Αβου Αδαλ) και το χέρι δείχνει άλλοτε ψηλά, προς την περιστερά (παραστάσεις στα Καπετανιανά και στη Μονή Βαλσαμονέρου) και άλλοτε προς τον Χριστό, ληγισμένο κοντά στον κορμό (τρίπτυχο Συλλογής Αβου Αδαλ)-, πριν από τον καθαρισμό της σκηνης από τα άλατα δεν μπορούμε να βγάλουμε ασφαλή συμπεράσματα.

Η επιλογή των παραπάνω κρητικών παραλλήλων ως έργων κοινού προτύπου με την παράστασή μας ενισχίζεται πιστεύουμε και από την παρουσία σε αυτά του σχετικά ψηλού, με πυκνό φύλλωμα δέντρου στο πλάι του Προδρόμου. Στοιχείο χωρίς σταθερή μορφή<sup>816</sup>, το δέντρο κυρίως στο ναό των Καπετανιανών θυμίζει σημαντικά εκείνο της παράστασής μας.

Ανεξάρτητα τέλος, από το σχήμα που έχει ακολουθήσει ο Διγενής στη Βάπτιση, εντύπωση προκαλεί η απουσία των προσωποποιήσεων των υγρών στοιχείων, του Ιορδάνη και της Θάλασσας, στο πλάι του Χριστού, που περιλαμβάνονται στη σκηνή από παλιά<sup>817</sup> και απαντούν σε όλα τα παραδείγματα του

<sup>813</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. 195α. Έγχρωμη φωτογραφία της παράστασης στον Σπαθαράκη, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 9, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 138.

<sup>814</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. 195β.

<sup>815</sup> *Lumières de l' Orient Chrétien, Icônes de la Collection Abou Adal, Le Musée d' art et d' histoire-Genève, 12 décembre 1996 au 4 mai 1997*, κατ. έκθ. (Art et Patrimoine S.A., Beyrouth, 1997), αρ. 7, σ. 50 (N. Chatzidakis).

<sup>816</sup> Σύγκρινε ενδεικτικά το δέντρο στους ναούς στο Σκλαβεροχώρι και στα Καπετανιανά και στην εικόνα του Νικολάου Ριτζου στο Σεράγεβο.

<sup>817</sup> Βλ. σχετικά κυρίως D. Mouriki, «Revival themes with elements of daily life in two Palaeologan frescoes depicting the Baptism», *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his sixtieth birthday* (Harvard Ukrainian Studies) VII (1983), σ. 458-88 [ανατ. στο D. Mouriki, *Studies in Late Byzantine Painting* (The Pindar Press, Λονδίνο, 1995), V, σ. 310-40], K. Keiko, «The Personifications of the



15ου αιώνα, που χρησιμοποιήσαμε παραπάνω ως συγκριτικό της σκηνης μας υλικό. Καθώς χώρος για την απεικόνισή τους κοντά στο κάτω τμήμα της σύνθεσης υπήρχε, ο ζωγράφος πιθανότατα προτίμησε να εικονίσει ψάρια και όχι τις προσωποποιήσεις.

Από τις παραπάνω συγκρίσεις, λοιπόν, πλησιέστερο παράλληλο βρίσκει η Βάπτιση στην ίδιου θέματος σκηνή στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι, τουλάχιστον στα επιμέρους στοιχεία της που φαίνονται κάτω από τα άλατα, δηλαδή στη στάση και στην ενδυμασία του Χριστού, στον αριθμό και στη διάταξη των αγγέλων. Το αριστερό τμήμα της, όπου εικονίζεται ο Πρόδρομος, δεν αποκλείεται να ακολουθεί άλλο μνημειακό πρότυπο, ανάλογο εκείνου στην Παναγία στα Καπετανιανά.

### Η ΒΑΪΟΦΟΡΟΣ (εικ. 21)

Η παράσταση διατηρείται σε καλή κατάσταση παρά την παρουσία αιθάλης και αλάτων, ενώ μεγάλα τμήματα της επιφάνειάς της παραμένουν καλυμμένα με γάζες από παλαιά συντήρηση λόγω των ρωγμών του τοίχου σποραδικά. Καλυμμένη από τις γάζες είναι και η επιγραφή «*Η Βαϊοφόρος*», που γράφεται με κεφαλαία λευκά γράμματα επάνω στο βαθυγάλαζο ουρανό.

Το βάθος της σκηνης καταλαμβάνει αριστερά η οχυρωμένη με ψηλά τείχη και πύργους, σε αποχρώσεις του γκριζου, πόλη της Ιερουσαλήμ. Στο εσωτερικό της υψώνεται πλήθος ορθογώνιων γκριζων κτισμάτων με ανοίγματα στις πλευρές και κόκκινες και γκριζες στέγες, ενώ ένα μεγάλο τρούλαιο οικοδόμημα στο βάθος - ο ναός του Σολομώντα -, ψηλότερο των υπολοίπων και στεγασμένο με κόκκινα κεραμίδια, ξεχωρίζει ανάμεσά τους. Δεξιά υψώνεται το κωνικό όρος των Ελαιών (Ματθ. κα', 1) με κατηφορικές πλαγιές κεραμιδι χρώματος.

Ο Χριστός, καθισμένος σε πλάγια στάση επάνω σε μαύρο γαϊδουράκι, προχωρεί από τα δεξιά προς τα αριστερά προς την Ιερουσαλήμ. Το σώμα και η κεφαλή του κλίνουν προς τα εμπρός. Είναι ντυμένος με κεραμιδι χρώματος χιτώνα και λαδοπράσινο ιμάτιο, που τυλίγει το σώμα αφήνοντας ακάλυπτη τη δεξιά πλευρά του κορμού και το δεξί χέρι. Με το χέρι αυτό σε χειρονομία ομιλίας απευθύνεται

---

Jordan and the Sea: Their function in the Baptism in Byzantine Art», *Αφιέρωμα στη Μνήμη του Σωτήρη Κίσσα* (Ελληνική Εταιρεία Σλαβικών Μελετών, Θεσσαλονίκη, 2001), σ. 116-212 με προηγούμενη βιβλιογραφία.



στους Εβραίους, που έχουν έρθει να τον προϋπαντήσουν έξω από τα τείχη της πόλης, κρατώντας στο αριστερό τυλιγμένο ελιτήριο. Την κεφαλή περιβάλλει ένσταιρος φωτοστέφανος, στις κεραίες του οποίου διατηρείται η επιγραφή «Ο ΩΝ», γραμμένη με κεφαλαία καστανά γράμματα.

Τον Χριστό ακολουθούν οι απόστολοι πίσω από χαμηλό βράχο σχηματίζοντας κλειστή ομάδα, που μοιάζει να έχει βγει από τη σκοτεινή σχισμή του βουνού στο βάθος. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει από τα λευκά μαλλιά και γένεια ο Πέτρος κοντά στο δεξί άκρο της σκηνής, γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τον Χριστό. Φορεί λαδοπράσινο ιμάτιο, που καλύπτει το σώμα εκτός από το δεξί χέρι, που προτάσσει ο απόστολος σε σχήμα ομιλίας με τον αντίχειρα ενωμένο με τον παράμεσο. Από τους υπόλοιπους, φαίνεται η κεφαλή και μέρος του κορμού με ενδύματα σε κόκκινο και κεραμιδί χρώμα ή συχνότερα μέρος μόνο της κεφαλής. Τα βλέμματα όλων ακολουθούν τον Χριστό, εκτός από του αποστόλου που στέκεται ακριβώς πίσω από αυτόν και στρέφει το πρόσωπο προς την αντίθετη πλευρά, κοιτάζοντας με έντονο βλέμμα τον θεατή.

Δύο άνδρες σε προχωρημένη ηλικία προηγούνται της ομάδας των Εβραίων: ο πρώτος, στο αριστερό άκρο της παράστασης, με γκριζα μαλλιά και μακριά ίδιου χρώματος πλατιά γενειάδα, φέρει καστανή καλύπτρα στην κεφαλή έως τους ώμους και είναι ντυμένος με κοκκινωπό ιμάτιο έως τα γόνατα και ποδήρη σκουρόχρωμο χιτώνα εσωτερικά. Ο δεύτερος, λίγο πιο μπροστά, φορεί λευκή καλύπτρα, κεραμιδί ιμάτιο και χειριδωτό χιτώνα στο χρώμα της ώρας, με λίγες κόκκινες πινελιές: το δεξί του χέρι, ελαφρά λυγισμένο στον αγκώνα και προτεταμένο, πέφτει παράλληλα με το σώμα, ενώ το αριστερό, υψωμένο προς τον Χριστό, κρατά κλαδί. Μια γυναικεία μορφή με πορτοκαλοκόκκινα ενδύματα, αν διακρίνουμε σωστά, που κρατά στην αγκαλιά το μικρό παιδί της, στέκεται στα αριστερά των δύο ανδρών, με το μισό κορμό κρυμμένο πίσω από τον πρώτο στη σειρά Εβραίο.

Τον ελεύθερο χώρο ανάμεσα στην πόλη και στο βουνό καταλαμβάνει ψηλό δέντρο με καστανό κορμό και πυκνό πράσινο φύλλωμα, όπου έχουν σκαρφαλώσει δύο μικρά παιδιά, το ένα με κόκκινα ενδύματα και το άλλο με λευκά, για να δουν από κοντά τον Χριστό και να κόψουν κλαδιά: ένα ακόμη παιδί, μπροστά από τους Ισραηλίτες, ντυμένο με λευκό χιτώνα, τεντώνεται προσφέροντας ένα κλαδί στο γαϊδουράκι. Δεξιότερα, δύο λευκοί χιτώνες έχουν στρωθεί στη γη, για να περάσει πατώντας σ' αυτούς ο Χριστός.



Ο Διγενής ζωγράφισε την Βαϊοφόρο και στο ναό των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια, όπου, όμως, δεν σώζεται σε καλή κατάσταση<sup>818</sup>, όπως και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη, όπου το αριστερό τμήμα έχει καταστραφεί<sup>819</sup>. Στο ναό αυτό ο ζωγράφος ακολουθεί την ίδια παραλλαγή με του καθολικού μας. Σύμφωνα και με την περιγραφή του Βοκοτόπουλου, «τα λίγα λείψανα της Βαϊοφόρου, που σώζονται στο δυτικό άκρο του νοτίου τοίχου, δείχνουν ότι (ο Διγενής) ακολούθησε σε γενικές γραμμές το ίδιο σχήμα. Ο Χριστός προχωρεί από τα δεξιά προς τα αριστερά. Τον ακολουθούν, στο δεξιό τμήμα της συνθέσεως, ένδεκα απόστολοι που προβάλλονται πάνω σε κωνικό βουνό. ... οι απόστολοι φέρουν φωτοστέφανο. Δεν εικονίζονται σε ισοκεφαλία, όπως στην Μυρτιά, αλλά δύο απ' αυτούς βρίσκονται πολύ χαμηλότερα. Το αριστερό τμήμα της σκηνής έχει καταστραφεί εντελώς»<sup>820</sup>.

Η παράσταση<sup>821</sup>, που εικονογραφεί τα ευαγγελικά κείμενα του Ματθαίου (κα', 1-9), Μάρκου (ια', 1-10), Λουκά (ιθ', 29-40) και Ιωάννη (ιβ', 12-15), ακολουθεί παραλλαγή της Βαϊοφόρου, με την οποία ασχολήθηκαν διεξοδικά σε μελέτες τους οι Βοκοτόπουλος, Βασιλάκη και Χατζηδάκη<sup>822</sup>.

Η παλιότερη γνωστή απεικόνιση της παραλλαγής εντοπίζεται σε εικόνα του Sterling και Francine Clark Art Institute στο Williamstown της Μασαχουσέτης, την οποία ο Βοκοτόπουλος χρονολόγησε στα τέλη του 14ου/α' τέταρτο του 15ου αιώνα και απέδωσε σε ζωγράφο της Κωνσταντινούπολης, διατυπώνοντας παράλληλα την άποψη ότι η συγκεκριμένη παραλλαγή διάμορφώθηκε κατά την ύστερη παλαιολόγεια περίοδο πιθανότατα στη βυζαντινή πρωτεύουσα<sup>823</sup>. Ο ίδιος τύπος, με μικρές μόνο

<sup>818</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 559, σχ. 3, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215.

<sup>819</sup> Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βαϊοφόρου», σ. 319.

<sup>820</sup> Βλ. παραπάνω σημ. 819.

<sup>821</sup> Σχετικά με την εικονογράφιση της Βαϊοφόρου στη βυζαντινή εποχή βλ. Millet, *Recherches*, σ. 255-84, E. Lucchesi-Palli, «Einzug in Jerusalem», *RBK* II, στ. 22-30, Schiller, *Iconography*, 2, σ. 18-23, E. Lucchesi-Palli, «Einzug in Jerusalem», *LCI* 1, στ. 593-97, D. Mouriki, «The Theme of the Spinario in Byzantine art», *ΔΧΛΕ ΣΤ'* (1970-1972), σ. 53-66, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, σ. 135-42, I. Jevtic, «Sur le symbolisme du Spinario dans l' iconographie de l' Entrée à Jérusalem», *Cah. Arch.* 47 (1999), σ. 119-26, A. Weyl-Carr, «Entry into Jerusalem», *ODB* 1, στ. 702-03.

<sup>822</sup> Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βαϊοφόρου», σ. 309-21, πίν. 115-22, Vassilaki, «Icon of the Entry into Jerusalem», σ. 271-84, Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αρ. 8, σ. 102-11.

<sup>823</sup> Αρχικά η εικόνα είχε αποδοθεί από τον Μ. Alpatov σε σιεννέζο ζωγράφο του 14ου-15ου αιώνα: *Le icone bizantine e russe. Problemi di storia e d' interpretazione artistica* (Toptvo, 1976), σ. 126, εκ.





αποκλίσεις, μεταφέρθηκε και αποκρυσταλλώθηκε στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα γνωρίζοντας μεγάλη διάδοση στις φορητές εικόνες, όπως δείχνουν τα σχετικά έργα σε ιδιωτική συλλογή του Λονδίνου<sup>824</sup>, στη Μονή Σινά (β' μισό 15ου αι.)<sup>825</sup>, στη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Λευκάδας (γ' τέταρτο 15ου αι.)<sup>826</sup>, στο Μουσείο Μπενάκη (Συλλογή Βελιμέζη, π. 1500)<sup>827</sup> και στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών (π. 1500)<sup>828</sup>, ενώ παρέμεινε σε χρήση και κατά τους επόμενους αιώνες<sup>829</sup>.

Βασικά χαρακτηριστικά του τύπου αυτού, όπως τον γνωρίζουμε από τα παραπάνω παραδείγματα και όπως αυτά συνοψίζονται και στις μελέτες των παραπάνω ερεινητών, αποτελούν: • η από τα δεξιά προς τα αριστερά κίνηση του Χριστού και των μαθητών, • η στάση του Χριστού με το σώμα και την κεφαλή γυρισμένα προς την ίδια κατεύθυνση, προς τους Εβραίους, • ο όμιλος των αποστόλων σε απόσταση από τον Χριστό, πίσω από χαμηλό βράχο και μπροστά από βουνό, σαν να βγαίνουν από αυτό· πρώτοι εικονίζονται ο Πέτρος και ένας γενειοφόρος απόστολος, που κτυπά με το δεξί χέρι το γαϊδουράκι στα καπούλια, • η ομάδα των Ισραηλιτών με παρόμοια ενδυμασία και σχεδόν σε ακινησία· εδώ προηγείται μια ανδρική μορφή που προσφέρει κλαδί στον Χριστό, καθώς και μια γυναικεία αριστερά με το μικρό παιδί της αγκαλιά, • ο σχετικά μεγάλος αριθμός των παιδιών που συμμετέχουν στο γεγονός και • η τειχισμένη Ιερουσαλήμ με πύλη με

---

184. Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βασιφόρου», σ. 314-16, πίν. 115, 117, 119, *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 101, σ. 288 (Π. Βοκοτόπουλος).

<sup>824</sup> Την εικόνα δημοσίευσε η Vassilaki (βλ. παραπάνω σημ. 822), χρονολογώντας την στα τέλη του 14ου αιώνα και αποδίδοντάς την σε ζωγράφο της Κωνσταντινούπολης. Πρόσφατα ο Βοκοτόπουλος, «Στιχιδάριον Σινά 1234», σ. 87 σημ. 1, πρότεινε την απόδοσή της σε κρητικό εργαστήριο του προχωρημένου 15ου αιώνα.

<sup>825</sup> Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βασιφόρου», σ. 316-17, πίν. 121.

<sup>826</sup> Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βασιφόρου», σ. 309-21, πίν. 115-22, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, αρ. 125, σ. 124 (Ν. Τσελέντι).

<sup>827</sup> Στα κτίρια της εικόνας αυτής σημειώνονται παρανοήσεις σε σχέση με το πρότυπο που χρησιμοποιήθηκε. Βλ. σχετικά Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αρ. 8, σ. 102-111.

<sup>828</sup> Th. Chatzidakis, *L'art des icônes*, αρ. 12, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 28, σ. 37, η ίδια, *Συλλογή Βελιμέζη*, σ. 105, εκ. 43.

<sup>829</sup> Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βασιφόρου», σ. 316 κ.ε., Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, σ. 106-08. Στα παραδείγματα των παραπάνω ερευνητών, προσθέτουμε και τη Βασιφόρο στον Άγιο Δημήτριο Σάββου στην Πολίτσειανη Παγωνίου, στη Ν. Αλβανία (β' τέταρτο 16ου αι., Γ. και Κ. Γιακουμής, *Μνημεία*, εκ. 289). Για το ναό και την επίδραση που πιθανότατα άσκησε σε αυτόν το έργο του Διγενή στην Κοίμηση της Θεοτόκου Κάτω Μερόπης, βλ. παρακάτω σ. 207-08.



χαμηλό τόξο και δύο πύργους στο πλάι, που περικλείει ψηλά κτίρια, το δέντρο που λυγίζει προς τα δεξιά και το κωνικό βουνό στο βάθος.

Σε σύγκριση με τα χαρακτηριστικά αυτά, η παράσταση διαφέρει στα εξής σημεία: • οι απόστολοι τοποθετούνται σχεδόν πίσω από τον Χριστό χωρίς τη μεσολάβηση αρκετού ελεύθερου χώρου, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα και την αλλαγή της κατεύθυνσης του βλέμματος του πρώτου από αριστερά αποστόλου, ο οποίος κοιτάζει πλέον προς το θεατή και όχι προς τους μαθητές που ακολουθούν, • ο χαμηλός βράχος μπροστά από τους αποστόλους, αντί να τους καλύπτει έως το ύψος των μηρών, φτάνει μόνο έως τα χαμηλά μέρη των ποδιών, • από τον όμιλο των Εβραίων απουσιάζει η μορφή του αγένειου άνδρα στο αριστερό άκρο, ο οποίος στις εικόνες παριστάνεται με την κεφαλή γυρισμένη προς τα πίσω, • ο αριθμός των παιδιών έχει μειωθεί αισθητά και • η Ιερουσαλήμ περιορίζεται στο αριστερό άνω άκρο της σκηνής και δεν επεκτείνεται στο βάθος πίσω από το δέντρο. Οι διαφορές αυτές, ωστόσο, της τοιχογραφίας μας με το πρότυπο της μπορούν να εξηγηθούν από τον περιορισμένο και στενόμακρο χώρο, που διέθετε ο Διγενής για την απεικόνιση της Βαϊοφόρου στην καμάρα, όπως έχει ήδη σημειώσει και ο Βοκοτόπουλος<sup>830</sup>.

Αντίθετα, παρανόηση του προτύπου μπορεί να θεωρηθεί η χειρονομία του Πέτρου, που εδώ απλώνει το δεξί χέρι προς το ζώο με ενωμένο τον αντίχειρα με τον παράμεσο, σε σχήμα ομιλίας· στις κρητικές εικόνες σε παρόμοια κίνηση προβαίνει όχι ο Πέτρος, αλλά ο απόστολος δίπλα σ' αυτόν, που απλώνει το χέρι, για να χτυπήσει, όπως αναφέρθηκε, το γαϊδουράκι στα καπούλια<sup>831</sup>.

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι ο Διγενής γνωρίζει το διαδεδομένο για την εποχή του στην Κρήτη της Βαϊοφόρου και το προσαρμόζει στο χώρο που διαθέτει για εικονογράφηση πετυχαίνοντας ένα αρκετά ικανοποιητικό αποτέλεσμα, ακόμη κι αν δεν αποφεύγει τα λάθη. Επιπλέον, όμως, η επιλογή της συγκεκριμένης παραλλαγής, με την κίνηση από τα δεξιά προς τα αριστερά και όχι αντίστροφα, όπως συνήθως, θα πρέπει να σχετιστεί και με την παρουσία της σκηνής στο νότιο μισό της καμάρας του ναού· πορευόμενοι με αυτή την κατεύθυνση, ο

<sup>830</sup> Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βαϊοφόρου», σ. 319.

<sup>831</sup> Πρβλ. και Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βαϊοφόρου», σ. 319.



Χριστός και οι απόστολοι οδηγούνται προς τα ανατολικά, όπου βρίσκεται και η κόγχη του Ιερού<sup>832</sup>.

Οι δύο παραστάσεις στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη αποτελούν, όπως έχει σημειωθεί<sup>833</sup>, τα μοναδικά παραδείγματα μεταφοράς στη μνημειακή ζωγραφική του 15ου αιώνα της συγκεκριμένης παραλλαγής της Βαϊοφόρου. Επιπλέον, όμως, ο Διγενής είναι ο ένας από τους τρεις μόλις γνωστούς ζωγράφους, όσο γνωρίζουμε, που υποθετούν τη συγκεκριμένη παραλλαγή στο εικονογραφικό πρόγραμμα ναών- ο δεύτερος είναι ο Θεοφάνης, στο καθολικό της Μονής Σταυρονικήτα (1546)<sup>834</sup> και ο τρίτος ο αγνώστων στοιχείων ζωγράφος του ναού του Αγίου Δημητρίου Σάββου στη θέση Πολίτσιανη στην ευρύτερη περιοχή του Πωγωνίου, στη νότια Αλβανία (μέσα περίπου 16ου αι.)<sup>835</sup>. Όσον αφορά τον Διγενή και τον Θεοφάνη, τη συγκεκριμένη παραλλαγή προφανώς είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν κατά την παραμονή τους στην Κρήτη, ενώ αναφορικά με το ζωγάφο του ναού στο αλβανικό Πωγώνι, πιστεύουμε ότι αυτός επηρεάστηκε από την παράσταση του Διγενή στον κοντινό ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη. Το συμπέρασμα ενισχύει η εικονογραφική ομοιότητα, που εντοπίζεται, εκτός από τη Βαϊοφόρο, και στις σκηνές του Επιτάφιου Θρήνου και της Κοίμησης της Θεοτόκου με τις αντίστοιχες παραστάσεις του Διγενή στο ηπειρώτικο μνημείο<sup>836</sup>. Στην παράσταση, όμως, στον Άγιο Δημήτριο Σάββου ο τύπος μεταφέρεται με κάποια κακοτεχνία, καθώς το γαϊδουράκι πατά επάνω στα πόδια των αποστόλων, γεγονός που οφείλεται μάλλον στην παράλειψη της λωρίδας γης, που σε όλα τα παραδείγματα του ίδιου τύπου παρεμβάλλεται ανάμεσα στον Χριστό και στους μαθητές.

<sup>832</sup> Για παραδείγματα ναών, όπου στη Βαϊοφόρο έχει εικονιστεί η από τα δεξιά προς τα αριστερά κίνηση του Χριστού και των αποστόλων, βλ. Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βαϊοφόρου», σ. 312 και σημ. 15.

<sup>833</sup> Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βαϊοφόρου», σ. 321.

<sup>834</sup> Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, σ. 65, εικ. 89.

<sup>835</sup> Βλ. παραπάνω σ. 190 σημ. 829.

<sup>836</sup> Για το θέμα βλ. και παρακάτω σ. 207-08, 243-44, 259-60.



## ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Τα διακοσμητικά θέματα<sup>837</sup> καταλαμβάνουν περιορισμένης έκτασης επιφάνειες του ναού: ποδέα από κρεμαστό ύφασμα συναντάμε στα χαμηλά τμήματα των τοίχων, κάτω από την παράσταση του Ευαγγελισμού, στο πλάι της κόγχης του Ιερού, καθώς και κάτω από τις ολόσωμες μορφές του βόρειου και νότιου τοίχου<sup>838</sup>, ενώ ταινίες με γεωμετρικά και φυτικά θέματα στα σημεία γένεσης και στο κλειδί της καμάρας, όπως και στο ημικυκλικό μέτωπο της κόγχης του Ιερού.

Με εξαίρεση την ποδέα του βόρειου και νότιου τοίχου, της οποίας μικρό μόνο τμήμα διατηρείται κάτω από την παράσταση του αγίου Νικολάου στο βόρειο τοίχο, η κατάσταση διατήρησης των υπόλοιπων θεμάτων είναι γενικά καλή, με απολεπίσεις του χρώματος σποραδικά και αιθάλη επικαθισμένη ιδιαίτερα στη διακοσμητική ταινία κατά μήκος της καμάρας.

Όλα τα θέματα αναπτύσσονται επάνω σε βαθιγάλαζο πεδίο, ίδιο με εκείνο που ζωγραφίζει τον κάμπο στις ευαγγελικές σκηνές, αλλά και την ανώτερη ζώνη πίσω από τις μορφές των κάθετων τοίχων.

1. Η ποδέα κάτω από την Παναγία στη σκηνή του Ευαγγελισμού φτάνει έως τη γένεση της κόγχης του Ιερού (εικ. 6β). Αποτελείται από λευκό ύφασμα, που κρέμεται κατά

<sup>837</sup> Για την ποδέα βλ. κυρίως Α. Frolow, «La 'podea': un tissu décoratif de l' église byzantine», *Byzantion* 13 (1938), σ. 461-504. Πρβλ. και Αθ. Σέμογλου, «Ο καλλιτεχνικός 'δυσμός' στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), σ. 289.

Για τα γεωμετρικά και φυτικά θέματα στην τέχνη η βιβλιογραφία είναι εκτεταμένη: Α. Franz, «Byzantine Illuminated Ornament. A Study in Chronology», *AB* XVI (1934), σ. 43-76, Ζ. Janč, *Ornamenti fresaka iz Srbije i Makedonije od XII do sredine XI' veka* (Βελιγράδι, 1961), Cl. Leruge, «L' ornementation végétale fantastique et le pseudo-réalisme dans la peinture byzantine», *Cah. Arch.* 19 (1969), σ. 191-211, ο ίδιος, «Remarques sur l' ornementation peinte à l' intérieur des églises de la Morava», *L' école de la Morava et son temps, Symposium de Resava 1968*, Βελιγράδι, 1972, Π. Βαμπούλης, *Βυζαντινή Διακοσμητική*, εκδ. Αστήρ, Αθήνα, 1977, Μ. Kambouri-Vamvoukou, *Les motifs décoratifs dans les mosaïques murales du XIe siècle*, δακτυλ. διδακτ. διατρ., Παρίσι, 1983, Α. Roshkovska-L. Mavrodinova, *Stenopizen Ornament*, Σόφια, 1985, L. Mavrodinova, «L' ornementation dans la peinture murale en Bulgarie médiévale: principes décoratifs, motifs, parallèles», *Byzantine East, Latin West*, σ. 277-82, Αθ. Σέμογλου, «Ο καλλιτεχνικός 'δυσμός' στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), σ. 287-96, όπου συγκεντρώνεται η σχετική βιβλιογραφία.

<sup>838</sup> Θυμίζουμε εδώ ότι είναι άγνωστη η διακόσμηση του δυτικού τοίχου του ναού.



διαστήματα με ίδιου χρώματος κρίκους από λεπτή οριζόντια λευκή ράβδο, σχηματίζοντας ελαφρές πτυχώσεις. Τρεις λεπτές κόκκινες ταινίες κοσμούν τις παρυφές.

2. Η ποδέα κάτω από τον αρχάγγελο Γαβριήλ, επίσης στη σκηνή του Ευαγγελισμού<sup>839</sup>, που ομοίως φτάνει έως τη γένεση της κόγχης του Ιερού, έχει τα ίδια χαρακτηριστικά με την προηγούμενη ποδέα (εικ. 6β): σχηματίζει όμως, περισσότερες πτυχές και διακοσμείται επιπλέον με κόκκινες στιγμές κατά μήκος της ταινίας που περιτρέχει την άνω παρυφή, αλλά και χαμηλότερα, σποραδικά, με ρόμβους αποτελούμενους από τέσσερις στιγμές.

3. Η ποδέα, που διατηρείται αποσπασματικά στο βόρειο τοίχο, επίσης αποτελείται από λευκό πτυχωτό ύφασμα, που κρέμεται με λευκούς κρίκους από λεπτή οριζόντια λευκή ράβδο (εικ. 22α). Διπλή ταινία κόκκινου χρώματος διακοσμεί τις παρυφές της.

Η ποδέα από κρεμαστά υφάσματα αποτελεί καθιερωμένο από τη βυζαντινή παράδοση διακοσμητικό θέμα στη βάση των τοίχων των ναών, που μιμείται βήλα<sup>840</sup>. Εδώ τα υφάσματα αποδίδονται ρεαλιστικά, με μαλακές πτυχώσεις, οι οποίες, στον ανατολικό τοίχο, σχηματίζονται με λίγες, άτονες, στο χρώμα της ώχρας, διαγώνιες γραμμές, που ξεκινούν από τα σημεία ανάρτησης της ποδέας από τους κρίκους: την ψευδαίσθηση των φυσικά αποδοσμένων υφασμάτων κάτω από την Παναγία στον ανατολικό τοίχο επιτείνει η αναδιπλωση της αριστερής παρυφής τους, στοιχείο που δίνει την εντύπωση ελαφράς κίνησης.

Υφάσματα, που κρέμονται από κρίκους και πέφτουν με άνεση, απαντούν τόσο στη μνημειακή ζωγραφική, στα χαμηλά μέρη των τοίχων, όσο και σε παραστάσεις διαφόρων θεμάτων, ήδη από το 14ο αιώνα, για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο Πλάτσας στη Μεσσηνιακή Μάνη (στρώμα 1343/4)<sup>841</sup> και στους Αγίους Αποστόλους στο Λογκανίκο της Λακωνίας (δ' τέταρτο 14ου αι.)<sup>842</sup> στην Πελοπόννησο, στον Άγιο Γεώργιο Πραστείων στη Χίο<sup>843</sup> και στην Κρήτη, στους Αγίους Αποστόλους Ανδρομιύλων Σητείας (1415)<sup>844</sup>, στην Παναγία Μεσοχωρίτισσα στις Μάλλες

<sup>839</sup> Μ. Λαχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Κέντρο Συντηρήσεως Αρχαιοτήτων», *ΑΔ* 31 (1976), Β'1 Χρον., 21γ.

<sup>840</sup> Βλ. σχετική βιβλιογραφία παραπάνω στη σ. 193 σημ. 837.

<sup>841</sup> Στην κόγχη του Ιερού: Μουρίκη, *Πλάτσα*, εικ. 45.

<sup>842</sup> Η ποδέα είναι αδημοσίευτη: Chassoura, *Longanikos*, σ. 46.

<sup>843</sup> Κάτω από την παράσταση του έφιππου αγίου Γεωργίου. Κουλάκου, «Άγιος Γεώργιος», εικ. 12.

<sup>844</sup> Στην τράπεζα στη σκηνή της Ευλογίας των Ιερέων. Κ. Καλοκώρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως* (Θεσσαλονίκη, 1972), πίν. 127β.



- Λασιθίου (1433/4)<sup>845</sup> και στον Άγιο Γεώργιο Απάνω Σύμης (β' στρώμα, 1453-1478)<sup>846</sup>.

Η διακόσμηση των υφασμάτων εδώ είναι εξαιρετικά απλή, καθώς περιορισμένος αριθμός λεπτών ταινιών φωτεινού κόκκινου χρώματος ζωγραφίζεται επάνω σε ενιαίο λευκό κάμπο, χωρίς την προσθήκη φυτικών ή πολύπλοκων γεωμετρικών σχεδίων, όπως συνήθως.

4. Το ημικυκλικό μέτωπο της κόγχης του Ιερού και τα ψηλότερα τμήματα του βόρειου και νότιου τοίχου στα σημεία γένεσης της καμάρας περιτρέχει τρίχρωμη, ώχρας, κόκκινου και πράσινου χρώματος, *τεθλασμένη ταινία* («ακορντεόν») με τρεις λευκές στιγμές στα ενδιάμεσα τριγωνικά κενά (εικ. 3α, 6α-β, 7, 8α, 10α, 12β, 13, 16).

Το θέμα της *τεθλασμένης ταινίας* («ακορντεόν»), που μπορεί να είναι απλή, διπλή, τριπλή ή και τετραπλή, είναι γνωστό από την παλαιοχριστιανική ακόμη εποχή και, μιμούμενο πιθανότατα την πλίνθινη οδοντωτή ταινία που κοσμεί το εξωτερικό ναών, διαδίδεται ευρύτατα στη βυζαντινή τέχνη συμπληρωμένο συχνά με τις φωτεινές λευκές στιγμές που συναντάμε και εδώ<sup>847</sup>. Κατά το 14ο και 15ο αιώνα το θέμα απαντά τόσο σε μνημεία των μεγάλων κέντρων της αυτοκρατορίας, στη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη (1315-1320)<sup>848</sup>, στην Οδηγήτρια (1311-1322)<sup>849</sup> και στην Παντάνασσα (π. 1428)<sup>850</sup> στο Μυστρά, όσο και της επαρχίας, όπως στο καθολικό (1333-1345)<sup>851</sup> και στο Μακρυναρικό (τέλη 15ου/αρχές 16ου αι.)<sup>852</sup> της Μονής του Προδρόμου στις Σέρρες, στην Παναγία Βρεσθενίτισσα της Λακωνίας (π.

<sup>845</sup> Στην τράπεζα στη σκηνή της Ευλογίας των Ιερέων. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Παναγία Μεσοχωρίτισσα», πίν. 26.

<sup>846</sup> Στην κόγχη του Ιερού. Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», πίν. 46.

<sup>847</sup> Βλ. ενδεικτικά A. Franz, «Byzantine Illuminated Ornament. A Study in Chronology», *AB XVI* (1934), σ. 43 κ.ε., A. Grabar, «La décoration des coupôles à Kahriye Camii et les peintres italiens du Dugento», *JÖB 6* (1957), σ. 114, Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, σ. 296 κ.ε., II, πίν. Α', εικ. 8, 4-16, Z. Janč, *Ornamenti fresaka iz Srbije i Makedonije od XII do sredine XV veka* (Βελιγράδι, 1961), αρ. 100-03, Ν. Γκιολές, «Ο ναός του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου Γαρδενίτσας Μέσα Μάνης», *Λακ. Σπ.* 3 (1977), σ. 70, σημ. 6, Δελιγιάννη-Δωρή, «Ταξίαρχες Αγριακόνας», σ. 579.

<sup>848</sup> Underwood, *Kariye*, 3, πίν. 408, 426, 428-33, 437-41.

<sup>849</sup> Dufrenne, *Mistra*, εικ. 15, 16, 24-25, 27.

<sup>850</sup> Millet, *Mistra*, πίν. 142.1, 142.4, 149.1, Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, εικ. 84.

<sup>851</sup> Α. Ευγγόπουλος, *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της Μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας* (Θεσσαλονίκη, 1973), εικ. 14.

<sup>852</sup> Στρατή, «Μ. Τιμίου Προδρόμου», εικ. 9.



1400)<sup>853</sup>, στους Ταξιάρχες Αγριακόνας της Αρκαδίας (π. 1400)<sup>854</sup>, στον Άγιο Αντόνιο στην Παλιόχωρα Κυθήρων (τέλη 15ου αι.)<sup>855</sup> και στην Κρήτη, στον Άγιο Ονούφριο της Γένας στο Ρέθιμο (1329)<sup>856</sup>, στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο Βιάννου (ζωγράφος Μανουήλ Φωκάς. 1436/7)<sup>857</sup> και στο ναό του Ευαγγελισμού στη Ζυμπραγού Κισάμου (15ος αι.)<sup>858</sup>.

5. Το κλειδί της καμάρας, που στεγάζει το ναό, διατρέχει ταινία με αιθοφυτικό κόσμημα: πράσινοι βλαστοί, των οποίων οι άκρες τονίζονται με μικρές λεπτές λευκές γραμμές, απολήγουν κατά διαστήματα σε μικρά καλυκόμορφα άνθη δημιουργώντας πυκνό φυτικό κάμπο (εικ. 22β). Στο κέντρο του κάμπου, κατά μήκος της καμάρας, ζωγραφίζονται δώδεκα μεγάλα, επίσης καλυκόμορφα, άνθη, με κάλυκα βαθύ, αποδοσμένο προοπτικά, με μικρές συνεχόμενες λευκές γραμμές να τονίζουν την απόληξή του και άνθος χιμώδες, οξύληκτο. Λευκές στιγμές, τέσσερις μαζί κάθε φορά, συμπληρώνουν το κόσμημα σποραδικά. Τέσσερα χρώματα, τα ίδια που συναντάμε και στην *τεθλασμένη ταινία*, ζωγραφίζουν το θέμα: πράσινο για τους βλαστούς, ώχρα και κόκκινο εναλλάσσονται στον κάλυκα και στον ανθό των λουλουδιών και λευκό για τις απολήξεις των φυτών. Η λάμψη και η φωτεινότητα των χρωμάτων γίνεται εντονότερη με την προβολή τους επάνω στο βαθυγάλαζο κάμπο.

Το κόσμημα στο σύνολό του είναι ενδιαφέρον για τη χάρη, την πολυχρωμία και την επιτυχημένη προσπάθεια φυσικής, τρισδιάστατης, απόδοσης των καλυκόμορφων άνθεων, με παράλληλα στην πλοίσια παλαιολόγεια διακοσμητική τέχνη, τόσο στη ζωγραφική των χειρογράφων, όπως στους κώδικες 13μ και 14μ της Μονής Χελανδαρίου του Αγίου Όρους (14ος αι.)<sup>859</sup>, όσο και στη μνημειακή τέχνη, στο παρεκκλήσι της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη<sup>860</sup>, στη Ραμαέα της Γιουγκοσλαβίας (1392/3)<sup>861</sup>, στο παρεκκλήσι του Γενέθλιου του Προδρόμου (π.

<sup>853</sup> Δελιγιάννη-Δωρή, «Ταξιάρχες Αγριακόνας», σ. 579.

<sup>854</sup> Δελιγιάννη-Δωρή, «Ταξιάρχες Αγριακόνας», σ. 579, εικ. 2.

<sup>855</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κύθηρα*, εικ. 20 στη σ. 95.

<sup>856</sup> Καλοκύρης, *Βυζαντινά τοιχογραφία Κρήτης*, πίν. LV.

<sup>857</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 76.

<sup>858</sup> Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες, Επαρχία Κισάμου», σ. 229, εικ. 97, Bissinger, *Handmalerei*, πίν. 199.

<sup>859</sup> *Οι Θεσσαυροί του Αγίου Όρους*, Β', εικ. 420-23 και εικ. 424-27, αντίστοιχα.

<sup>860</sup> Underwood, *Kariye*, 3, πίν. 415-6, 420-1.

<sup>861</sup> V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien* (εκδ. Hirmer Verlag, Μόναχο, 1976), εικ. 102, S. Petkovic, «The Lives of Hermits in the Wall Paintings of the Katholikon of the Monastery at Josanica», *Byzantine East-Latin West*, εικ. 4, 5.



1360-1370) και στο Μακρυναρίκι (τέλη 15ου/αρχές 16ου αι.) της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών<sup>862</sup>, στην Καστοριά στον Άγιο Ανδρέα του Ρουσούλη (π. 1430) και στο παλιό καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως (1483)<sup>863</sup> και στην Κρήτη στους υστεροβυζαντινούς ναούς του Αγίου Νικολάου στο Νιό Χωριό Κυδωνίας<sup>864</sup> και του Αγίου Προκοπίου στη Λειβάδα Σελίνου<sup>865</sup>, αλλά και στον υστερότερο Άγιο Γεώργιο Απάνω Σύμης (1453-1478)<sup>866</sup>, για να αναφέρουμε μόνο τα πλησιέστερα στα δικά μας παραδείγματα. Παρόμοια είναι τα άνθη και σε μεταγενέστερα παραδείγματα, όπως στην πίσω όψη εικόνας Μεγάλης Δέησης στο κελλί Φλασκά στις Καρυές του Αγίου Όρους (αρχές 16ου αι.)<sup>867</sup> και στο καθολικό της Μονής Αναπαυσά στα Μετέωρα, που ζωγράφησε ο Θεοφάνης (1527)<sup>868</sup>.

6. Το κέντρο του κλειδιού της καμάρας κοσμεί μετάλλιο με λευκή περιφέρεια, στο οποίο εγγράφονται τρία επάλληλα εξαγωνικά αστέρια στα γνωστά από τα υπόλοιπα κοσμήματα του ναού χρώματα, του κόκκινου, του σκούρου γαλάζιου και της ώχρας (εικ. 22γ). Τέσσερις λευκές στιγμές καλύπτουν ταγωνιώδη κενά ανάμεσα στο μεγαλύτερο εξάγωνο και την περιφέρεια του μεταλλίου. Ανάλογο κόσμημα, με ισάριθμες ή περισσότερες ακτίνες, με ή χωρίς τις στιγμές, είναι γνωστό σε κορυφαία μνημεία της αυτοκρατορίας, όπως στο παρεκκλήσι της Μονής της Χώρας<sup>869</sup> και στην

<sup>862</sup> Στρατή, «Μ. Τιμίου Προδρόμου», σ. 328-29, εικ. 4, η ίδια, «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Γενέθλιου του Προδρόμου στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών», *ΔΧΛΕ ΙΘ'* (1996-1997), εικ. 9, 10, 16, αντίστοιχα.

<sup>863</sup> Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 162α, 166β, 167 και Georgitsoyanni, *Transfiguration*, πίν. 12-13.

<sup>864</sup> Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Κυδωνίας-Αποκορώνου», εικ. 102.

<sup>865</sup> Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Σελίνου», εικ. 350.

<sup>866</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 424.

<sup>867</sup> G. Subotić, «Η καλλιτεχνική ζωή στο Άγιον Όρος πριν από την εμφάνιση του Θεοφάνη του Κρητόζ», *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη* (Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών-Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών-Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα, 2002), σχ. 10.

<sup>868</sup> M. Chatzidakis, «Théophane», εικ. 4, 15, Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. στη σ. 158, 161.

<sup>869</sup> Underwood, *Kariye*, 3, πίν. 341, 479.





Παντάνασσα του Μυστρά<sup>870</sup>, αλλά και στους Αγίους Αποστόλους Νερομάνας στην Αιτωλία (1372/3)<sup>871</sup>.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, λοιπόν, ο Διγενής υιοθέτησε θέματα καθιερωμένα στη διακόσμηση των υστεροβυζαντινών ναών, με παράλληλα σε γνωστά μνημεία της Κωνσταντινούπολης και του Μυστρά, αλλά και της επαρχίας της αυτοκρατορίας, όπως είναι η Κρήτη και η Αιτωλία, όπου έφταναν οι επιρροές των μεγάλων κέντρων και όπου πιθανότατα τα γνώρισε ο ζωγράφος. Αν και η μορφή τους είναι απλή, πρόκειται για κοσμήματα με εκλεπτυσμένη εμφάνιση και χάρη, όπως δείχνει ιδιαίτερα η ταινία των καλυκόμορφων άνθεων στην καμάρα, αποδοσμένα με επιτυχία με επιμελημένη εκτέλεση, ακρίβεια στο σχέδιο και προσπάθεια ρεαλιστικής, προοπτικής απόδοσης. Τα χαρακτηριστικά αυτά μαζί με την ορθή κατανομή των διακοσμητικών στις επιφάνειες του ναού αποδεικνύουν την καλαισθησία του Διγενή, καθώς μάλιστα, με εξαίρεση ποδέα με κυματοειδείς ταινίες κάτω από την κτητορική επιγραφή του νότιου τοίχου του ναού των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια<sup>872</sup>, δεν γνωρίζουμε τον τύπο των κοσμημάτων που επέλεξε στους δύο άλλους ναούς που ιστόρησε, είτε γιατί αυτά έχουν καταστραφεί είτε γιατί παραμένουν αδημοσίετα.

<sup>870</sup> Millet, *Mistra*, πίν. 149.2, Λοσρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, εικ. 99α με επιπλέον παραδείγματα στη σ. 252 σημ. 44.

<sup>871</sup> Κίσσας, «Άγιοι Απόστολοι», σ. 47, 59-60, σχ. 10 με συγκεντρωμένα επιπλέον παραδείγματα της μεσοβυζαντινής και υστεροβυζαντινής τέχνης· λανθασμένα σημειώνεται ανάμεσά τους το κόσμημα στο κλειδί του ναού της Παναγίτσας Καλλιθέας στην Αιτωλία (15ος αι., προσωπική παρατήρηση).

<sup>872</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», πίν. 143.



## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Η εξέταση της εικονογραφίας των παραστάσεων, που ζωγράφησε ο Ξένος Διγενής στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς το 1491<sup>873</sup>, έδειξε την άμεση εξάρτησή τους από την κρητική τέχνη του 15ου αιώνα, όπως αυτή διαμορφώθηκε στην Κρήτη με βάση την ντόπια μνημειακή τέχνη του β' μισού του 14ου και των πρώτων δεκαετιών του 15ου αιώνα, σε εξάρτηση από την τέχνη της ίδιας της Κωνσταντινούπολης<sup>874</sup>. Εξαιρεση στον κανόνα αποτελεί ίσως το Γενέσιο της Θεοτόκου (εικ. 11), στο οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια.

Τρεις παραστάσεις, η Γέννηση του Χριστού (εικ. 18), η Υπαπαντή (εικ. 19) και η Βάπτιση (εικ. 20), βρίσκονται σε άμεση εξάρτηση από τη μνημειακή τέχνη της Κρήτης, όπως την αντιπροσωπεύουν κυρίως οι δημοσιευμένες υστεροβυζαντινές σκηνές ίδιου θέματος στους ναούς των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι (π. 1400), της Παναγίας στα Καπετανιανά Μονοφατσίου (1401/2) και του Αγίου Ισιδώρου στο Κακοδίκι (1420/1)<sup>875</sup>. Οι υπόλοιπες συνθέσεις και οι μεμονωμένες μορφές συνδέονται άμεσα κυρίως με φορητές εικόνες του νησιού, ανώνυμων και επώνυμων ζωγράφων, με κορυφαίους τους Άγγελο<sup>876</sup> και Ανδρέα και Νικόλαο Ρίτζο<sup>877</sup>:

<sup>873</sup> Εδώ δεν περιλαμβάνονται οι παραστάσεις της Πλατυτέρας με το μικρό Χριστό και των τεσσάρων συλλειτουργούντων ιεραρχών, που αποτελούν θέματα κοινά στο εικονογραφικό πρόγραμμα της κόγχης του Ιερού.

<sup>874</sup> Για τη σημασία της παλαιολόγειας μνημειακής τέχνης της Κρήτης στη διαμόρφωση της Κρητικής Σχολής και τη σχέση με την Κωνσταντινουπολίτικη τέχνη βλ. κυρίως Millet, *Recherches*, σ. 683, Χατζηδάκης, «Τοιχογραφίες στην Κρήτη», σ. 77-79, M. Chatzidakis, «Contribution», σ. 195, Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, σ. 80-85, M. Cattapan, «Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500», Β' Κρητολογικό Συνέδριο, Γ': *Νεώτεροι Χρόνοι*, σ. 29-46, M. Chatzidakis, «Théophane», σ. 336, M. Cattapan, «Nuovi elenci e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα* 9 (1972), σ. 202-35, Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», σ. 222, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 26, Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», σ. 311, Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 1, σ. 85, Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Παναγία Μεσοχωρίτισσα», σ. 245, 248-49, Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», σ. 392-93.

<sup>875</sup> Βλ. παραπάνω σ. 171 κ.ε., 177 κ.ε., 182 κ.ε., αντίστοιχα.

<sup>876</sup> Για το ζωγράφο Άγγελο βλ. M. Μανούσικας, «Η διαθήκη του Άγγελου Ακοτάντου (1436), αγνώστου κρητικού ζωγράφου», *ΔΧΑΕ ΙΑ'* (1960-1961), σ. 139-51, M. Vassilakes-Mavtrakakes, «Saint Phanourios: Cult and Iconography», *ΔΧΑΕ Ι'* (1980-1981), σ. 229 κ.ε., M. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος: τὸ ἔργο και η διαθήκη του (1436)», *Θησαυρίσματα* 18 (1981), σ. 290-



• Ο Ευαγγελισμός (εικ. 6α-β) ακολουθεί τύπο κοινό με τη μικρογραφία του f. 284v στο Στιχηράριο του Πλουσιαδηνού κώδ. 1234 της Μονής Σινά (1469). την εικόνα του Νικολάου Ριτζου στο Σεράγεβο με κεντρικό θέμα τη Δέηση, τις εικόνες στο Μουσείο Μπενάκη, στο Ikonenmuseum στο Recklinghausen, στη Συλλογή Οικονομοπούλου και στο φύλλο τριπτύχου της Temple Gallery, με τα βημόθυρα του Αγίου Γεωργίου Απορρειαίων στη Χώρα της Πάτμου, στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, στη Συλλογή Tolentino στη Νέα Υόρκη και στη Μονή Αρκαδίου (15ος-16ος αι.), όπως και με το κιβώτιο-αλτάρι τριπτύχου στο Μουσείο Μπενάκη<sup>878</sup>.

• Η Βαΐοφόρος (εικ. 21) εντάσσεται στην ολιγάριθμη ομάδα έργων που αντιπροσωπεύουν οι εικόνες ιδιωτικής συλλογής στο Λονδίνο, στη Μονή Σινά (β' μισό 15ου αι.), στη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Λευκάδας (γ' τέταρτο 15ου αι.), στο Μουσείο Μπενάκη (Συλλογή Βελμίζη, π. 1500) και στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών (π. 1500)<sup>879</sup>.

• Η Μεταμόρφωση (εικ. 12α-β) συνδέεται άμεσα με τις εικόνες ίδιου θέματος στο Μουσείο Μπενάκη, στη Συλλογή Τσακυρογλου, στη Σίφνο και στο Ζάγκρεμπ (β' μισό 15ου αι) και λιγότερο με την ίδιου τύπου εικόνα στο Πρωτάτο (β' μισό 15ου αι.)<sup>880</sup>.

• Η Σταύρωση (εικ. 13, 16) εικονογραφικά πλησιάζει ιδιαίτερα τον τύπο που αντιπροσωπεύουν οι εικόνες στη Σπηλαιώτισσα της Κέρκυρας, στη Μονή Δωριών, στο Μουσείο Μπενάκη με την ένθρονη Παναγία ανάμεσα σε δύο αγγέλους στο κέντρο (β' μισό 15ου αι.) και η παράσταση στο πλαίσιο της εικόνας της Δέησης του

---

98, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 116-19, Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 1, σ. 147-54, Μ. Βασιλάκη, «Νεώτερα στοιχεία για το ζωγράφο Άγγελο Ακοιάντο», *Ροδονιά*, Α', σ. 87-96, Ν. Χατζηδάκη, «Η Δέηση του Αγγέλου στο Μουσείο Κανελλοπούλου και η χρήση του ανθιβόλου της κατά το 15ο αιώνα», *ΔΧΑΕ ΚΖ* (2006), σ. 283-95.

<sup>877</sup> Για τους Ανδρέα και Νικόλαο Ριτζο βλ. M. Cattapan, «I pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia», *Θησαυρίσματα* 10 (1973), σ. 238-82, Μ. Chatzidakis, «Les débuts de l' école crétoise et la question de l' école dite italogrecque», *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη* (Βενετία, 1974), σ. 182-83, Μ. Cattapan, «I pittori Rania, Rizo, Zafiri da Candia e Papadopulo dalla Canea», *Θησαυρίσματα* 14 (1977), σ. 199-238, Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 59, Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 2, σ. 324-32 και σ. 333-34 αντίστοιχα, Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο», σ. 207-25.

<sup>878</sup> Βλ. παραπάνω σ. 96 κ.ε.

<sup>879</sup> Βλ. παραπάνω σ. 189 κ.ε.

<sup>880</sup> Βλ. παραπάνω σ. 142 κ.ε.



- Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο, με μακρινό πρότυπο μια παράσταση ανάλογη εκείνης στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι<sup>881</sup>.
- Ο Επιτάφιος Θρήνος (εικ. 14, 16) βρίσκει πλησιέστερο παράλληλο τόσο ως προς το γενικό εικονογραφικό σχήμα, όσο και ως προς τα επιμέρους τυπολογικά στοιχεία, στην κρητική εικόνα στο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Θήρας, του 1500 περίπου. Ομοιότητες εντοπίζονται και με τις εικόνες ίδιου θέματος στη Μονή Σινά (αρχές 15ου αι.), στο Μουσείο Recklinghausen (β' μισό 15ου αι.), στο Μουσείο Κανελλοπούλου (π. 1500), στο ναό του Μεγάλου Ταξιάρχη στη Νάξο και στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Μαρπήσσης στην Πάρο, που ακολουθούν το ίδιο σχήμα<sup>882</sup>.
  - Η Εις Άδου Κάθοδος (εικ. 15, 16) υιοθετεί τον τύπο που συναντάμε κυρίως στις εικόνες στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας και στο Μουσείο Μπενάκη, του β' μισού του 15ου αιώνα, αλλά και στις εικόνες στη Συλλογή Λιχτσόφ στο Ergmitage της Αγίας Πετρούπολης (15ος αι.), στην Temple Gallery στο Λονδίνο (β' μισό 15ου αι.) και στην εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στο Μουσείο Μπενάκη<sup>883</sup>.
  - Η Ανάληψη (εικ. 7), λόγω της θέσης της στο τμήμα του ανατολικού τοίχου, επάνω από την κόγχη του Ιερού, συνδυάζει τυπολογικά στοιχεία της εικονογραφίας του θέματος, όπως τα βρίσκουμε στις φορητές εικόνες της Κρήτης του 15ου αιώνα, για παράδειγμα στο Αμαλίειο Ορφανοτροφείο Αθηνών και στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, στις εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκιο και στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας, αλλά και του γιου του Νικολάου στο Σεράγεβο, με στοιχεία της παλαιολόγειας εικονογραφίας σε παραστάσεις Ανάληψης σε ναούς της Κρήτης (Εισόδια Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι, Άγιος Κωνσταντίνος Αρτού), αλλά και της ηπειρωτικής Ελλάδας (Παντάνασσα στο Μυστρά, Αγία Παρασκευή στην Πλάτσα Μεσσηνίας)<sup>884</sup>.
  - Τα Εισόδια της Θεοτόκου (εικ. 17α-β) επαναλαμβάνουν την παραλλαγή που ακολουθεί ο Άγγελος σε δύο εικόνες του, μία στη Συλλογή Λοβέρδου (σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών) και μία στη Μονή Σινά (μέσα 15ου αι.), αλλά και οι άγνωστοι ζωγράφοι των εικόνων στη Μονή Σινά (15ος αι.), στη Θεολογική Ακαδημία της Μόσχας (α' μισό 15ου αι.), στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα

<sup>881</sup> Βλ. παραπάνω σ. 146 κ.ε.

<sup>882</sup> Βλ. παραπάνω σ. 155 κ.ε.

<sup>883</sup> Βλ. παραπάνω σ. 160 κ.ε.

<sup>884</sup> Βλ. παραπάνω σ. 106 κ.ε.



(τέλη 15ου/αρχές 16ου αι.) και στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στα Μάλια της Κρήτης (τέλη 15ου αι.)<sup>885</sup>.

• Η Δέηση (εικ. 8α-β) εντάσσεται στην ομάδα των παραστάσεων που εικονίζουν τον Χριστό όρθιο και όχι ένθρονο, όπως ξανά η ανυπόγραφη εικόνα στη Μονή Οδηγήτριας Γορτύνης (π. 1400), η εικόνα του Αγγέλου στη Μονή Σινά (μέσα 15ου αι.) και στο Princeion (αρχές 16ου αι.), αλλά και η εικόνα της Θεσσαλονίκης με κεντρικό θέμα τη Δέηση και σκηνές του Δωδεκάορτου (β' μισό 15ου αι.). Παράλληλα, όμως, τεχνοτροπικά στοιχεία στη μορφή του Χριστού και του Προδρόμου συνδέουν την παράσταση και με τις εικόνες του Αγγέλου στη Μονή Βιάννου και στη Συλλογή Κανελλοπούλου στην Αθήνα (15ος αι.), με την εικόνα ιδιωτικής συλλογής στην Αγγλία που προσγράφεται στον ίδιο ζωγράφο (β' τέταρτο 15ου αι.), με τις εικόνες στο Μουσείο της Βιέννης και του Λένινγκραντ και τέλος, με την κεντρική παράσταση της εικόνας του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο<sup>886</sup>.

• Ο άγιος Νικόλαος (εικ. 8α-β, 9) ταυτίζεται με τον άγιο σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής στην Κέρκυρα, του Αγγέλου, στις εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου στο Μπάρι, στο Τόκιο, στη Μονή Γωνιάς Κισάμου, στο Μουσείο Μπενάκη και στη Μονή Σινά, στο ανυπόγραφο σύνθετο φορητό έργο στο ναό του Αγίου Στεφάνου Μονόπολης Απουλίας, σήμερα στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης (αρχές 15ου αι.), στο τρίπτυχο του Μουσείου Μπενάκη (τέλη 15ου αι.), στις εικόνες στη Συλλογή Ρένας Ανδρεάδη στο Μουσείο Μπενάκη (π. 1500), στον San Giovanni in Bragora στη Βενετία (π. 1500), στο Μητροπολιτικό Μέγαρο Ιωαννίνων (π. 1500) και τέλος, στη μικρογραφία του f. 136 στο Στιχηράριο αρ. 1234 της Μονής Σινά (1469)<sup>887</sup>.

• Ο αρχάγγελος Μιχαήλ (εικ. 10α-γ) επαναλαμβάνει τον τύπο που απαντά στην εικόνα του Αγγέλου στο Μουσείο της Ζακύνθου (β' τέταρτο 15ου αι.), στις εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου στη Μονή Σινά και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στη Σπηλιά Κισάμου της Κρήτης, καθώς και σε εικόνες της Ρώμης (τέλη 15ου αι.) και του Μουσείου Χανίων, σε βημόθυρο στο Ikonenmuseum του Recklinghausen (β' μισό 15ου αι.) και στο f. 77v του Στιχηράριου κώδ. 1234 του Πλουσιαδηνού στη Μονή Σινά<sup>888</sup>.

<sup>885</sup> Βλ. παραπάνω σ. 167 κ.ε.

<sup>886</sup> Βλ. παραπάνω σ. 116 κ.ε.

<sup>887</sup> Βλ. παραπάνω σ. 118 κ.ε.

<sup>888</sup> Βλ. παραπάνω σ. 124 κ.ε.



• Ο άγιος Δημήτριος (εικ. 10α) συνδέεται με τις παραστάσεις του αγίου κυρίως σε βημόθυρο στο Μουσείο της Ευαγγελιστρίας στην Τήνο (β' μισό 15ου αι.), σε τρίπτυχο (τέλη 15ου αι.) και σε εικόνα του 1500 περίπου στο Μουσείο Μπενάκη και στο f. 60ν του Στιχηράριου κώδ. 1234 στη Μονή Σινά<sup>889</sup>.

Μόνο το πρότυπο της σκηνής του Γενέσιου της Θεοτόκου (εικ. 11) δεν μπορεί να ταυτιστεί με βεβαιότητα, τοιλάχιστον προς το παρόν, με την κρητική ζωγραφική του 14ου/15ου αιώνα. Όπως είδαμε στην εικονογραφική εξέταση της σύνθεσης<sup>890</sup>, η σκηνή ακολουθεί σπάνιο τύπο, με δύο ακόμη γνωστά παραδείγματα, όσο γνωρίζουμε: τις παραστάσεις α) στο πλαίσιο της εικόνας με κεντρικό θέμα την Κοίμηση της Θεοτόκου στο Μουσείο Κανελλοπούλου, των αρχών του 15ου αιώνα και β) στο παλιό καθολικό της Μονής Ξενοφώντος στο Άγιο Όρος, που ζωγράφησε ο Αντώνιος το 1544<sup>891</sup>. Στην προσπάθεια να εντοπίσουμε την καταγωγή του προτύπου του τύπου μας θα βοηθήσουν τα στοιχεία, που διαθέτουμε, για τα πρότυπα των παραδειγμάτων, που τον αντιπροσωπεύουν.

Το παλιότερο γνωστό παράδειγμα του τύπου, η εικόνα στο Μουσείο Κανελλοπούλου, όπως είναι γνωστό, έχει συνδεθεί από την Χατζηδάκη με την Κωνσταντινούπολη λόγω της υψηλής τέχνης της· παρουσιάζει, όμως, στοιχεία σύνδεσης, εικονογραφικά και τεχνοτροπικά, και με την κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα<sup>892</sup>. Στοιχεία της κρητικής ζωγραφικής, κυρίως ως προς την εικονογραφία, έχει εντοπίσει ο Χατζηδάκης και στη ζωγραφική του Αντωνίου στη Μονή Ξενοφώντος, συνδυασμένα με την παράδοση της ηπειρωτικής Ελλάδας<sup>893</sup>, ενώ αναφορικά με το έργο του Διγενή στο ναό μας, η λεπτομερής εικονογραφική εξέταση έδειξε τη σαφή επιρροή της κρητικής ζωγραφικής με την επανάληψη τύπων αποκρυσταλλωμένων σε έργα κρητών ζωγράφων του 14ου/15ου αιώνα. Το αποτέλεσμα αυτό επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο Διγενής θα είχε υπόψη του και για τη σκηνή του Γενέσιου της Θεοτόκου ένα κρητικό πρότυπο άγνωστο σήμερα. Συνοψίζοντας τα παραπάνω, ο εντοπισμός στοιχείων της Κωνσταντινουπολίτικης τέχνης, αλλά και της τέχνης της Κρήτης στην εικόνα στο Μουσείο Κανελλοπούλου και, παράλληλα, η επίδραση της κρητικής ζωγραφικής στο έργο του Διγενή στο καθολικό μας και του Αντωνίου στο

<sup>889</sup> Βλ. παραπάνω σ. 129 κ.ε.

<sup>890</sup> Βλ. παραπάνω σ. 133 κ.ε.

<sup>891</sup> Βλ. παραπάνω σ. 133 σημ. 566 και σ. 134 σημ. 567, αντίστοιχα.

<sup>892</sup> Βλ. παραπάνω σ. 133 σημ. 566.

<sup>893</sup> Βλ. παραπάνω σ. 134 σημ. 567.



παλιό καθολικό της Μονής Ξενοφώντος, πιστεύουμε ότι μπορούν να στηρίξουν την υπόθεση της δημιουργίας του τύπου, που εξετάζουμε, στην Κωνσταντινούπολη, της διάδοσής του, όμως, στη μεταβυζαντινή ζωγραφική μέσα από την κρητική ζωγραφική. Βεβαιότερα συμπεράσματα θα δώσει η λεπτομερής μελέτη τόσο της εικόνας στο Μουσείο Κανελλοπούλου όσο και του διακόσμου του 1544 στη Μονή Ξενοφώντος.

Η στενή σχέση των παραστάσεων με τις φορητές εικόνες δεν εκπλήσσει, καθώς, όπως έχει σημειώσει και ο Χατζηδάκης<sup>894</sup>, τα ανθίβολα, που είχαν στη διάθεσή τους οι ζωγράφοι, συχνότερα αντέγραφαν εικόνες, λόγω του μεγαλύτερου αριθμού και της εύκολης διακίνησής τους, σε σύγκριση με τα παραδείγματα μνημειακής τέχνης.

Τα πρότυπά του ο Διγενής σε γενικές γραμμές τα ακολουθεί πιστά, χωρίς να αποφεύγει μικρά λάθη, όπως είναι η παρανόηση της κίνησης του δεξιού χεριού του αποστόλου Πέτρου στη σκηνή της Βαϊοφόρου<sup>895</sup>, αλλά και η απεικόνιση του ίδιου αποστόλου στην Ανάλυση κρατώντας κώδικα, σύμβολο του αποστόλου Παύλου στην εικονογραφία της σκηνής<sup>896</sup>. Επίσης, συχνά διαπιστώθηκαν αποκλίσεις από το πρότυπο σε τυπολογικά στοιχεία, οι οποίες, όμως, σε κάθε περίπτωση είναι γνωστές στην κρητική ζωγραφική του 14ου και του 15ου αιώνα και εντάσσονται αρμονικά στο επιλεγμένο κρητικό σχήμα. Αρμονική είναι και η ενσωμάτωση του εικονογραφικού δυτικού δανείου που εντοπίσαμε, του ενεπίγραφου, δηλαδή, ζετυλιγμένου ειληταρίου που κρατά ο Εκατόνταρχος στη Σταύρωση και το οποίο, σημειώνουμε, δεν επαναλαμβάνεται στις σκηνές της Σταύρωσης των δύο άλλων μνημείων που ζωγράφησε ο Διγενής. Στοιχείο άγνωστο στη βυζαντινή τέχνη, προφανώς το γνώρισε ο ζωγράφος μας μέσα από την «ιταλοκρητική» τέχνη του 15ου αιώνα και το αφομοίωσε χωρίς να αλλοιώνει το σχήμα της Κρητικής Σχολής που επέλεξε<sup>897</sup>. Άλλη περίπτωση δυτικού δανείου δεν εντοπίστηκε<sup>898</sup>.

<sup>894</sup> Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, σ. 82.

<sup>895</sup> Βλ. παραπάνω σ. 191.

<sup>896</sup> Βλ. παραπάνω σ. 108-09.

<sup>897</sup> Βλ. παραπάνω σ. 150-51.

<sup>898</sup> Εδώ δεν περιλαμβάνουμε την άγνωστη στη βυζαντινή τέχνη εικονογραφική λεπτομέρεια της παράδοσης του κλειδιού του Παραδείσου από τον άγγελο στον απόστολο Πέτρο στη σκηνή της Ανάλυσης, καθώς η κακή κατάσταση διατήρησης της παράστασης δεν επιτρέπει την εξαγωγή σίγουρων συμπερασμάτων (βλ. παραπάνω σ. 104 σημ. 385).



Τελευταίο στοιχείο, που θα πρέπει να αναφερθεί σε αυτή τη σύντομη επισκόπηση της εικονογραφίας, είναι η λιτότητα που διακρίνει τις σκηνές σε σύγκριση με το πρότυπό τους και η οποία εντοπίζεται κυρίως στον αριθμό των μορφών, που συμμετέχουν στα επεισόδια και στα αρχιτεκτονήματα που ορίζουν το χώρο στο βάθος των σκηνών, με σκοπό τον τονισμό των βασικών μορφών των επεισοδίων στον περιορισμένο διαθέσιμο χώρο του ναού. Αντιπροσωπευτικές της λιτότητας αυτής είναι οι συνθέσεις της Μεταμόρφωσης, της Βάπτισης, του Ευαγγελισμού και της Σταύρωσης. Στη Μεταμόρφωση δεν έχουν ζωγραφιστεί οι δύο όμιλοι των αποστόλων που ανεβαίνουν και κατεβαίνουν το Θαβώρ με τον Χριστό, αν και ο χώρος για την απεικόνισή τους είναι αρκετός<sup>899</sup>, ενώ στη Βάπτιση δεν απαντούν οι καθιερωμένες στη σκηνή ήδη από τον 13ο αιώνα προσωποποιήσεις της Θάλασσας και του Ιορδάνη<sup>900</sup>. Στον Ευαγγελισμό και στη Σταύρωση το βάθος καταλαμβάνει απλό τείχος με λίγες επάλξεις, αντί των ψηλών εντυπωσιακών κτιρίων και του σύνθετου τείχους με περισσότερες επάλξεις και δύο πύλες, που συναντάμε στα κρητικά παράλληλα έργα, αντίστοιχα<sup>901</sup>. Επίσης, στον Ευαγγελισμό αποικιάζουν το δέντρο, ο κίονας και η γλάστρα, τα αφηγηματικά στοιχεία που συνηθίζονται στα πρότυπα έργα<sup>902</sup>. Η επιλογή απλούστερων εικονογραφικά τύπων, σύμφωνα με τη Δελιγιάννη-Δωρή<sup>903</sup>, συνηθίζεται ιδιαίτερα στη μνημειακή τέχνη των ύστερων παλαιολόγειων χρόνων και του 15ου αιώνα, όπως δείχνει, για παράδειγμα, ο Άγιος Νικόλαος Ζαρνάτας (β' τέταρτο 15ου αι.)<sup>904</sup> και η Ζωοδόχος Πηγή Γερακίου (1431)<sup>905</sup> στην Πελοπόννησο και ο Άγιος Γεώργιος Απάνω Σύμης (1453-1478)<sup>906</sup> στην Κρήτη.

---

Η παρουσία δυτικών δανείων στο έργο του Διγενή είναι περιορισμένη και στο ναό των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια, στη στρατιωτική στολή δυτικού τύπου του λογχοφόρου στη Σταύρωση: Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 563, πίν. 152.

<sup>899</sup> Βλ. παραπάνω σ. 143.

<sup>900</sup> Βλ. παραπάνω σ. 186.

<sup>901</sup> Βλ. παραπάνω σ. 99-100, 152.

<sup>902</sup> Βλ. παραπάνω σ. 100.

<sup>903</sup> Deliyanni-Doris, «Agiios Nikolaos in Zamata», σ. 64 κ.ε., 68-69, Δελιγιάννη-Δωρή, «Ταξιάρχες Αγριακόνας», σ. 603-04 με συγκεντρωμένα παραδείγματα.

<sup>904</sup> Deliyanni-Doris, «Agiios Nikolaos in Zamata», σ. 64 κ.ε.

<sup>905</sup> Δελιγιάννη-Δωρή, «Ταξιάρχες Αγριακόνας», σ. 604.

<sup>906</sup> Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», σ. 222 κ.ε.





Η επανάληψη των τύπων της παλαιολόγειας κρητικής τέχνης και της διαμορφωμένης Κρητικής Σχολής του 15ου αιώνα στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς δείχνει ότι ο Διγενής το 1491, 21 χρόνια ύστερα από την ιστόρηση των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης, το 1470, χρησιμοποιεί εδώ εικονογραφικά σχήματα που οι κρητικοί ζωγράφοι εμπνεύστηκαν και καθιέρωσαν στη Θρησκευτική ζωγραφική του 15ου αιώνα, τα οποία προφανώς έμαθε κατά την παραμονή του στο νησί.

Από τη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης άντλησε ο ζωγράφος και τα κοσμήματα που εικόνισε στο καθολικό, δείχνοντας προτίμηση, όμως, σε θέματα καθιερωμένα, κοινά στη διακόσμηση των ναών του 14ου και 15ου αιώνα σε ολόκληρη την αυτοκρατορία<sup>907</sup>.

Τέλος, κρητικά έργα αποτέλεσαν τη βασική πηγή έμπνευσης και των επιγραφών που συνοδεύουν τις παραστάσεις. Εξάιρεση αποτελεί μόνο η επιγραφή «ὁ μέγας δούξ» δίπλα στον άγιο Δημήτριο, επιγραφή σινηθισμένη, όπως είδαμε, σε έργα της ηπειρωτικής Ελλάδας, σε φορητές εικόνες και στη μνημειακή ζωγραφική, με ιδιαίτερη συχνότητα στην περιοχή της Μακεδονίας<sup>908</sup>.

Η κακή κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών στους δύο άλλους ναούς που ζωγράφισε ο Διγενής, αλλά και η μερική δημοσίευση σκηνών του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη, επιτρέπουν ορισμένα μόνο συμπεράσματα-συγκριτικά της εικονογραφίας των τριών ναών.

Για τα εικονογραφικά πρότυπα των παραστάσεων στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια συχνά έγινε λόγος στο προηγούμενο κεφάλαιο. Εδώ συνοψίζουμε μόνο ότι και στο κρητικό μνημείο ο Διγενής υιοθετεί στις κοινές με το ναό μας παραστάσεις τύπους της σύγχρονης του Κρητικής Σχολής, όμοιους με του αιτωλικού μνημείου, όπως δείχνουν τα Εισόδια της Θεοτόκου, ο Ευαγγελισμός, η Σταύρωση, ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο άγιος Νικόλαος, ενώ καθαρά κρητικό τύπο, αν και διαφορετικό από εκείνον στη Μονή Μυρτιάς, ακολουθεί και στο Γενέσιο της Θεοτόκου, όπου η σύνθεση οργανώνεται γύρω από το ορθογώνιο τραπέζι στο κέντρο, με το νεογέννητο σε κούνια μπροστά από το τραπέζι, μια θεραπεινίδα καθισμένη κοντά του και την Άννα ημιανακεκλιμένη σε κλίση αριστερά.

<sup>907</sup> Βλ. παραπάνω σ. 193 κ.ε.

<sup>908</sup> Βλ. παραπάνω σ. 130.



Και στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη η γενική εντύπωση, που αποκτά κανείς από την εικονογραφική μελέτη των παραστάσεων, είναι ότι ο Διγενής επίσης αντιγράφει από το θεματολόγιο της κρητικής τέχνης του 15ου αιώνα ακολουθώντας είτε παρόμοια πρότυπα και με τους δύο άλλους ναούς, όπως στην Πλατυτέρα με τον μικρό Χριστό, στον αρχάγγελο Μιχαήλ, στον άγιο Νικόλαο, στον Ευαγγελισμό και στη Σταύρωση, είτε μόνο με τους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια, στο Γενέσιο της Θεοτόκου ή με το καθολικό της Μονής Μυρτιάς, στη Βαϊοφόρο. Στα Εισόδια της Θεοτόκου, πάλι, ο ζωγράφος έχει υιοθετήσει διαφορετικό σχήμα και από τα δύο άλλα μνημεία του, ενώ κρητικό είναι και το πρότυπο της Κοίμησης της Θεοτόκου<sup>909</sup>. Περισσότερα στοιχεία θα δώσει η δημοσίευση του συνόλου των τοιχογραφιών.

Από τις παραπάνω εικονογραφικές παρατηρήσεις διαπιστώνουμε ότι ο Διγενής και στα τρία μνημεία, που ζωγράφησε σε διάστημα 21 τουλάχιστον χρόνων (π. 1470-1491), έμεινε πιστός στην Κρητική Σχολή, όπως προφανώς την είχε μάθει αρχικά κατά την παραμονή του στην Κρήτη. Μάλιστα, είναι ο πρώτος καλλιτέχνης, όπως δείχνουν τα δημοσιευμένα μνημεία, που μετέφερε τύπους της Σχολής αυτής στη μνημειακή τέχνη της ηπειρωτικής Ελλάδας.

Το ερώτημα, εάν το έργο του Διγενή επηρέασε μεταγενέστερους ζωγράφους ή όχι, θα μας απασχολήσει τελευταίο. Πιστεύουμε σχετικά ότι δεν άφησε αδιάφορο τουλάχιστον έναν, τον αγνώστων στοιχείων καλλιτέχνη που ζωγράφησε στα μέσα περίπου του 16ου αιώνα στη θέση Πολίτσιανη στην περιοχή του Πωγωνίου, στη νότια Αλβανία, το ναό του Αγίου Δημητρίου Σάββου<sup>910</sup>. Ο ζωγράφος αυτός πιθανότατα γνώριζε το έργο του Διγενή στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, όπως επιτρέπει να συμπεράνουμε η μελέτη των δημοσιευμένων

<sup>909</sup> Για τον τύπο, γνωστό από τις αρχές του 14ου αιώνα, στη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη (1315-20, Underwood, *Kariye*, 2, σ. 320), βλ. Χρ. Μπαλτογιάννη, «Η Κοίμηση του Ανδρέου Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αιώνα», *Ευφρόσυλον*, 1, σ. 352 κ.ε.

<sup>910</sup> Ο Π. Πουλίτσας, «Επιγραφές και ενθυμώσεις Βορείου Ηπείρου», *ΕΕΒΣ Ε'* (1928), σ. 65, κατέγραψε δύο επιγραφές στο ναό, την κτητορική, με έτος ιστόρησης το 1551 και μία δεύτερη, όπου σημειωνόταν το έτος 1538. Πρβλ. Thomo, *Kishat pasbizantine*, σ. 97-98, εικ. 63. Σχετικά πρόσφατες φωτογραφίες από το εξωτερικό και το εσωτερικό του ναού στα έργα Γ. και Κ. Γιακουμής, *Μνημεία*, σ. 47-48, εικ. 82, 276, 289, Γ. Κ. Γιακουμής, *Μνημεία Ορθοδοξίας στην Αλβανία* (Εκδοση Εκπαιδευτηρίων Δούκα, Αθήνα, 1994), σ. 122. Το ζωγραφικό διάκοσμο του ναού μελέτα ο Γ. Γιακουμής.



σκηνών της Βαϊοφόρου και της Κοίμησης της Θεοτόκου στον αλβανικό ναό<sup>911</sup>. Στη Βαϊοφόρο αναφέρθηκε ήδη ότι επαναλαμβάνεται ο κρητικός τύπος των φορητών εικόνων, που απαντά, εκτός από την Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη και στη Μονή Μυρτιάς<sup>912</sup>. ομοίως, στην Κοίμηση της Θεοτόκου, αν και με διαφορετικά αρχιτεκτονήματα στο βάθος, ακολουθείται η αντίστοιχη παράσταση του Διγενή στον ομώνυμο ναό στο Παγώνι τόσο στο γενικό σχήμα όσο και σε λεπτομέρειες, όπως στην απόδοση του ιματίου του Χριστού σφιχτά τυλιγμένου γύρω από τα χέρια, στη στάση, στις χειρονομίες και στην απόδοση του πλούσιου ιματίου γύρω από το λαιμό του Παύλου στα δεξιά, αλλά και στη στάση του αποστόλου πίσω από τον Πέτρο στα αριστερά<sup>913</sup>. Τέλος, εικονογραφική συγγένεια με το έργο του Διγενή παρουσιάζει και η σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου στον Άγιο Δημήτριο Σάββου<sup>914</sup>, που πιθανότατα είχε επίσης ως πρότυπο τον τύπο που καθιέρωσαν οι κρητικοί ζωγράφοι φορητών εικόνων το 15ο αιώνα και υιοθέτησε ο Διγενής τουλάχιστον στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς, όπου μπορούμε να τον μελετήσουμε. Ο Θρήνος πιθανότατα είχε ζωγραφιστεί και στο ναό του Παγωνίου, όπου, όμως, διατηρούνται, όπως αναφέρθηκε, λίγες ευαγγελικές σκηνές. Άλλο παράδειγμα επίδρασης του έργου του Διγενή δεν εντοπίστηκε.

<sup>911</sup> Γ. και Κ. Γιακουμής, *Μνημεία*, σ. 47-48, εκ. 82, 289.

<sup>912</sup> Βλ. παραπάνω σ. 191-92.

<sup>913</sup> Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 24 (1969), Β' 2 Χρον., πίν. 261.

<sup>914</sup> Γ. και Κ. Γιακουμής, *Μνημεία*, εκ. 276.



## ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Λόγω της σχετικά κακής κατάστασης διατήρησης του διακόσμου, τεχνοτροπικές παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν κυρίως στις παραστάσεις στην κόγχη του Ιερού και στους πλάγιους τοίχους, καθώς και σε ορισμένες από τις αφηγηματικές σκηνές στον ανατολικό τοίχο και στην καμάρα: στο Γενέσιο και στα Εισόδια της Θεοτόκου, στον Ευαγγελισμό, στη Βαϊοφόρο, στη Μεταμόρφωση, στη Σταύρωση και λιγότερο στη Γέννηση, στη Βάπτιση, στην Εις Άδου Κάθοδο και στον Επιτάφιο Θρήνο.

### ΟΙ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

Οι συνθέσεις επαναλαμβάνοντας, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, συγκεκριμένα εικονογραφικά σχήματα, στην πλειονότητά τους κρητικών εικόνων, αναπτύσσονται σε αυτόνομους πίνακες μέσα σε κόκκινο πλαίσιο. Οι μορφές, γυρισμένες προς το κέντρο του πίνακα, δημιουργούν κλειστά σχήματα, που χαρακτηρίζονται από ηρεμία και στατικότητα αφενός λόγω των γαλήνιων στάσεων και αφετέρου λόγω του συνδυασμού κυρίως κάθετων και οριζόντιων αξόνων. Οι κάθετοι και οριζόντιοι άξονες κυριαρχούν στις σκηνές - στα Εισόδια της Θεοτόκου (εικ. 17α-β), στον Ευαγγελισμό (εικ. 6α-β), στην Υπαπαντή (εικ. 19), στη Βάπτιση (εικ. 20), στη Βαϊοφόρο (εικ. 21), στη Μεταμόρφωση (εικ. 12α-β), στη Σταύρωση (εικ. 13, 16), στον Επιτάφιο Θρήνο (εικ. 14, 16) και στην Ανάληψη (εικ. 7) -, ενώ οι διαγώνιοι σπανιότερα - στο Γενέσιο της Θεοτόκου (εικ. 11), στη Γέννηση του Χριστού (εικ. 18) και στην Εις Άδου Κάθοδο (εικ. 15, 16). Δευτερεύων είναι ο ρόλος του διαγώνιου άξονα στη Μεταμόρφωση και στις σκηνές του Πάθους, στη Σταύρωση και στον Επιτάφιο Θρήνο, όπου ορίζει τις στάσεις των αποστόλων και των θρηνούντων αγγέλων, αντίστοιχα.

Τον κεντρικό άξονα, ανάλογα με το θέμα της σκηνής, αποτελεί ο Χριστός - στη Βάπτιση, στη Μεταμόρφωση, στην Εις Άδου Κάθοδο και στην Ανάληψη - είτε κάποιο άλλο πρόσωπο - η Άννα στο Γενέσιο της Θεοτόκου, η Παναγία στα Εισόδια της Θεοτόκου και στη Γέννηση του Χριστού - ή ακόμη και ένα στοιχείο του φυσικού τοπίου ή του αρχιτεκτονικού βάθους - στη Βαϊοφόρο το ψηλό δέντρο ανάμεσα στο βουνό και στην τειχισμένη Ιερουσαλήμ και στην Υπαπαντή η έπαλξη του τείχους στον Ευαγγελισμό, πάλι, ο κύριος άξονας, αυτός που ορίζει το κέντρο της κόγχης του



Ιερού, είναι νοητός. Ο βασικός άξονας δεν εντοπίζεται αποκλειστικά στο πρώτο επίπεδο δράσης - στη Βαίφορο βρίσκεται στο τρίτο επίπεδο -, ούτε αντιστοιχεί πάντοτε με ακρίβεια στο κέντρο της σκηνής, καθώς, ανάλογα με το διαθέσιμο προς εικονογράφηση χώρο και τον επιλεγμένο εικονογραφικό τύπο, σε ορισμένες παραστάσεις μετακινείται ελαφρά προς τη μια πλευρά. Τέτοια είναι η περίπτωση των Εισοδίων της Θεοτόκου, της Υπαπαντής και της Βάπτισης, όπου ο κύριος άξονας, η Παναγία, η έπαλξη του τείχους και ο Χριστός, αντίστοιχα, έχει μετατοπιστεί προς τα αριστερά.

Με βάση τον κεντρικό άξονα η επιφάνεια της παράστασης χωρίζεται συνήθως σε δύο ίσα τμήματα - στον Ευαγγελισμό, στη Μεταμόρφωση, στη Σταύρωση, στον Επιτάφιο Θρήνο, στην Εισόδου Κάθοδο και στην Ανάληψη -, ενώ σπανιότερα - στα Εισόδια, στην Υπαπαντή και στη Βάπτιση -, σχηματίζονται δύο άνισου πλάτους τμήματα. Ομοίως, οι μορφές στις περισσότερες σκηνές - στον Ευαγγελισμό, στη Μεταμόρφωση, στον Επιτάφιο Θρήνο, στην Εισόδου Κάθοδο και στην Ανάληψη -, μοιράζονται στο πλάι του άξονα σε δύο ισοδύναμες ομάδες και λιγότερο συχνά - στα Εισόδια, στη Βάπτιση και στη Σταύρωση -, σε άνισους αριθμητικά ομίλους. Στην περίπτωση της Σταύρωσης θα πρέπει να σημειωθεί επιπλέον το ενδιαφέρον του Διγενή για την εξισορρόπηση, όσο αυτό είναι δυνατό, της αριθμητικής διαφοράς των δύο ομάδων των παρευρισκόμενων προσώπων με τη χειρονομία του Εκατόνταρχου, που υψώνει το δεξί χέρι δείχνοντας τον Χριστό.

Ο αριθμός των μορφών συνήθως είναι περιορισμένος, με λίγα, εκτός από τα βασικά, δευτερεύοντα πρόσωπα, όπως δείχνει το Γενέσιο της Θεοτόκου, η Γέννηση του Χριστού, η Βάπτιση και η Μεταμόρφωση.

Όσο μπορούμε να διακρίνουμε, η ιεραρχική κλίμακα ακολουθείται σε αρκετές σκηνές: στο Γενέσιο της Θεοτόκου, στη Γέννηση του Χριστού, στη Μεταμόρφωση και στην Εισόδου Κάθοδο. Στο Γενέσιο της Θεοτόκου η Άννα και οι δύο θεραπεαινίδες πίσω από την κλίνη έχουν μεγαλύτερες διαστάσεις από τον Ιωακείμ, τη μαία και τη θεραπαινίδα, που βρίσκονται μπροστά από την κλίνη, στη Γέννηση του Χριστού η Παναγία ζωγραφίζεται μεγαλύτερη σε σύγκριση με τις μορφές γύρω της, στη Μεταμόρφωση ο Χριστός είναι μόλις ψηλότερος από τον προφήτη Ηλία και τον Μωυσή, που βρίσκονται αριστερά και δεξιά του, ενώ στην Εισόδου Κάθοδο κυριαρχεί στο χώρο με τις διαστάσεις του.

Οι κεφαλές των μορφών είναι σχετικά μικρές και τα σώματα ψηλά με κομψές αναλογίες: ελαφρά διόγκωση της περιφέρειας παρατηρείται στη θεραπαινίδα στα



δεξιά, πίσω από την κλίνη της Άννας, στο Γενέσιο της Θεοτόκου. Τις στάσεις χαρακτηρίζει το μέτρο και η στατικότητα, με εξαίρεση τον αρχάγγελο Γαβριήλ στον Ευαγγελισμό (εικ. 6α-β), την Παναγία στην Ανάληψη (εικ. 7) και τον Ιωάννη και τον Ιάκωβο στη Μεταμόρφωση (εικ. 12α-β): οι δύο πρώτοι παριστάνονται σε ανοιχτό βηματισμό, ενώ οι δύο τελευταίοι κατακρημνίζονται από το όρος Θαβώρ μπρούμυτα, σε βίαιη κίνηση. Την εντύπωση της ακινησίας επιτείνουν οι περιορισμένες χειρονομίες, ακόμη και στις σκηνές του Πάθους του Χριστού. Στη Σταύρωση (εικ. 13), για παράδειγμα, όπως περιγράφηκε ήδη, η Παναγία εκδηλώνει τον πόνο της συγκρατημένα, δείχνοντας τον Εσταυρωμένο με υψωμένο το δεξί χέρι, η Μυροφόρος πίσω της ακουμπά το δεξί χέρι στη δεξιά παρειά του προσώπου της και ο Ιωάννης στηρίζει με το δεξί χέρι το χαμηλωμένο κεφάλι. Ομοίως, στον Επιτάφιο Θρήνο (εικ. 14, 16) η Παναγία, ο Θεολόγος και ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας σκύβουν επάνω στον νεκρό Χριστό χωρίς ένταση, ενώ οι Μυροφόρες στη βάση του Σταυρού θρηνούν ακουμπώντας τα χέρια στο πρόσωπο· εξαίρεση στη σκηνή του Θρήνου αποτελεί η Μαγδαληνή, που εξωτερικεύει τον πόνο υψώνοντας τα χέρια στον ουρανό. Στις εξαιρέσεις εντάσσονται και οι απόστολοι στη Μεταμόρφωση: ο Πέτρος καλύπτει με το αριστερό χέρι τα μάτια για να μην θαμπωθεί από το φως, ο Ιωάννης και ο Ιάκωβος απλώνουν κατά την πτώση τους το ένα χέρι, για να κρατηθούν από κάπου και με το άλλο καλύπτουν το στόμα, για να δηλωθεί ο φόβος και η έκπληξη μπροστά στο θαύμα. Τα συναισθήματα αποδίδονται στην έκφραση των μορφών στις δύο σκηνές του Πάθους, στη Σταύρωση και στον Επιτάφιο Θρήνο, με τη σύσπαση των φρυδιών και το σφιχτά κλειστό στόμα. Τα χαρακτηριστικά αυτά απαντούν στην Παναγία, στη Μυροφόρο και στον Θεολόγο στη Σταύρωση και επαναλαμβάνονται στην Παναγία, στον Θεολόγο, στη Μαγδαληνή και στις άλλες Μυροφόρους στον Επιτάφιο Θρήνο.

Αρμονία χαρακτηρίζει την απεικόνιση του φυσικού τοπίου και του αρχιτεκτονικού βάθους. Με εξαίρεση τη Βαϊοφόρο (εικ. 21), όπου το βάθος αποτελούν ο λόφος αριστερά και η τειχισμένη Ιερουσαλήμ δεξιά, το φυσικό τοπίο δεν συνδυάζεται με το αρχιτεκτονικό βάθος.

Το φυσικό τοπίο αποτελείται από ορεινούς όγκους και βλάστηση. Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για λόφους, έναν στη Γέννηση του Χριστού (εικ. 18) και στη Βαϊοφόρο, δύο στον Επιτάφιο Θρήνο, στην Εις Άδου Κάθοδο (εικ. 15, 16) και στην Ανάληψη (εικ. 7) και τρεις στη Μεταμόρφωση (εικ. 12α-β), κανονικού ύψους σε σύγκριση με το ύψος της σκηνής, πυραμιδοειδείς και συμπαγείς. Η απόδοσή τους είναι αρκετά πλαστική, καθώς κλιμακώνονται με αρκετά μαλακές κατωφέρειες, που



μαζί με τις τονικές αποχρώσεις του βασικού χρώματος τούς προσδίδουν όγκο και βάθος, με ομοιότητες με μνημειακές κρητικές παραστάσεις. για παράδειγμα, στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι (τέλη 14ου αι.)<sup>915</sup>, στην Παναγία στα Καπετανιανά (1401/2)<sup>916</sup> και στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι (1420/1)<sup>917</sup>. Σε παραστάσεις των δύο πρώτων ναών βρίσκουν παράλληλα και οι τύποι των δέντρων στη Βάπτιση και στην Ανάληψη. Στη Βάπτιση, αν διακρίνουμε σωστά<sup>918</sup>, το σχετικά χαμηλό δέντρο δίπλα στον Πρόδρομο, με το στέρεο κορμό και το πυκνό φύλλωμα, που σχηματίζει οξεία κορυφή, πλησιάζει ιδιαίτερα εκείνο στην ίδιου θέματος σκηνή στην Παναγία στα Καπετανιανά<sup>919</sup>, αν διακρίνουμε σωστά, ενώ στην Ανάληψη τα ελαιόδεντρα με το λεπτό κορμό και το φύλλωμα, που σχηματίζει ημικύκλιο, συγκρίνονται με τα δέντρα της Ανάληψης στα Εισόδια στο Σκλαβεροχώρι<sup>920</sup>. Αντίθετα, στη Βαϊοφόρο το ψηλό δέντρο με το πυκνό φύλλωμα και τα γερμένα στα δεξιά κλαδιά και στη Μεταμόρφωση τα λεπτά κλαριά με τα μικρά φύλλα και άνθη επάνω στους λόφους επαναλαμβάνουν τύπους καθιερωμένους στις κρητικές εικόνες ίδιου θέματος του 15ου αιώνα, που αποκρυσταλλώνουν το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με τις σκηνές μας<sup>921</sup>.

Το αρχιτεκτονικό βάθος αποτελείται από τείχη στο αριστερό μισό τμήμα του Ευαγγελισμού (εικ. 6α-β), στην Υπαπαντή (εικ. 19) και στη Σταύρωση, πλάγιους τοίχους στο Γενέσιο (εικ. 11) και στα Εισόδια (εικ. 17α-β) της Θεοτόκου και στο δεξί τμήμα του Ευαγγελισμού και κτίρια συνήθως στενόμακρα, στο Γενέσιο της Θεοτόκου, στον Ευαγγελισμό και στη Βαϊοφόρο και σπάνια κυκλικά, στον Ευαγγελισμό και στη Βαϊοφόρο. Στη μοναδική περίπτωση που το αρχιτεκτονικό βάθος της ίδιας σκηνής μοιράζεται σε δύο ξεχωριστά τμήματα, δηλαδή στον Ευαγγελισμό, αριστερά και δεξιά του μετώπου της κόγχης του Ιερού, παρατηρείται

<sup>915</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. 194, 196α, 197α, 198α, 200α.

<sup>916</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. 195α, 198β.

<sup>917</sup> Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος», πίν. 41α.

<sup>918</sup> Βλ. το σχολιασμό της εικονογραφίας του θέματος στη σ. 183, 186.

<sup>919</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. 195α. Έγχρωμη φωτογραφία της παράστασης δίνει ο Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 9, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 138.

<sup>920</sup> Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. 196α. Για τα δέντρα αυτά βλ. και το σχόλιο του Μαδεράκη, «Ζωγραφική από την Κρήτη», σ. 298.

<sup>921</sup> Βλ. παραπάνω σ. 200.



ασυμμετρία, καθώς αριστερά εικονίζεται τείχος με επάλξεις και δεξιά τοίχος με ορθογώνια ανοίγματα, που απολήγει σε δύο κτίρια.

Τόσο το τείχος όσο και οι πλάγιοι τοίχοι υψώνονται καταλαμβάνοντας τα δύο τρίτα της παράστασης, ξεπερνώντας στις περισσότερες περιπτώσεις, στο Γενέσιο και στα Εισόδια της Θεοτόκου και στη Σταύρωση, το ύψος των μορφών ή φτάνοντας σχεδόν στο ίδιο ύψος με αυτές στον Ευαγγελισμό. Το ύψος τους, καθώς και η δομική λιτότητα και απλούστευση, που τα χαρακτηρίζει, θυμίζουν το αρχιτεκτονικό βάθος σε διάφορες σκηνές της μνημειακής κυρίως κρητικής ζωγραφικής του α' μισού του 15ου αιώνα<sup>922</sup>, για παράδειγμα στον Επιτάφιο Θρήνο στον Άγιο Γεώργιο στο Καβούσι Νομού Χανίων (αρχές 15ου αι.)<sup>923</sup>, στον Ευαγγελισμό παρά το φρέαρ στην Παναγία στα Καπετανιανά<sup>924</sup> και στην Παναγία στις Μάλλες Λασιθίου (1433/4)<sup>925</sup>, στην Υπαπαντή στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι<sup>926</sup>, στον Ευαγγελισμό, στο Μυστικό Δείπνο, στη Σταύρωση και στην Προδοσία στον Άγιο Γεώργιο στην Απάνω Σύμη Βιάννου (β' φάση, Μανουήλ Φωκάς, 1453-1478)<sup>927</sup>, ενώ στις εικόνες απαντούν σπανιότατα, όπως στην κρητική εικόνα του αγίου Συμεών του Θεοδόχου στο ναό των Ταξιαρχών στον Αρτεμόνα Σίφνου (15ος αι.)<sup>928</sup>. Ανάλογα απλά είναι και τα κτίρια, με εξαίρεση το πιο σύνθετο μορφολογικά ψηλό διάωροφο κτίσμα στα δεξιά της σκηνής των Εισοδίων της Θεοτόκου. Το κτίριο αυτό απαντά και στις κρητικές εικόνες των Εισοδίων της Θεοτόκου, που αποκρυσταλλώνουν το 15ο αιώνα τον ίδιο τύπο με την παράστασή μας<sup>929</sup>.

Τα γεωμετρικά θέματα, που διακοσμούν τα αρχιτεκτονήματα σε ορισμένες σκηνές, ζωγραφίζονται στην ίδια με αυτά απόχρωση και περιορίζονται σε δύο τύπους: α) σε ένα κατακόρυφο στέλεχος, μονοκόμματο (Γενέσιο Θεοτόκου, εικ. 11) ή διασπασμένο σε δύο τμήματα με την οριζόντια παρεμβολή τρίτου στελέχους, διακοσμημένο με δύο έλικες που αναπτύσσονται από τη μέση σχεδόν του ύψους του

<sup>922</sup> Βλ. σχετικά τα σχόλια του Μαδεράκη, «Ζωγραφική από την Κρήτη», σ. 298. Πρβλ. και Χατζηδάκη, «Εικόνα του αγίου Συμεών», σ. 248.

<sup>923</sup> Μαδεράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», πίν. 99.

<sup>924</sup> Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Παναγία Μεσοχωρίτισσα», πίν. 25β.

<sup>925</sup> Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Παναγία Μεσοχωρίτισσα», πίν. 25α, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 160.

<sup>926</sup> Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος», πίν. 40α.

<sup>927</sup> Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», πίν. 46, 50α, 51β, 50β, αντίστοιχα.

<sup>928</sup> Χατζηδάκη, «Εικόνα του αγίου Συμεών», εικ. 1.

<sup>929</sup> Βλ. παραπάνω σ. 201-02.





(Εισόδια Θεοτόκου, εικ. 17α-β, Σταύρωση, εικ. 13, 16) και β) σε ένα κωνικό σχέδιο που σχηματίζουν τέσσερις επάλληλοι δακτύλιοι, διακοσμημένο με τρία φυλλόσχημα μοτίβα στην κορυφή και τρία κάτω από τον κατώτερο δακτύλιο (Ευαγγελισμός, εικ. 6α-β). Γεωμετρικά κοσμήματα παρόμοιας αντίληψης με αυτά του πρώτου τύπου συναντάμε συχνότατα στη διακόσμηση αρχιτεκτονημάτων σε έργα της Κρητικής Σχολής, όπως στις εικόνες των Εισοδίων της Θεοτόκου<sup>930</sup> και της Δέησης<sup>931</sup> του ζωγράφου Αγγέλου στη Μονή Σινά (μέσα 15ου αι.), στην εικόνα των Εισοδίων στον ομώνυμο ναό στα Μάλια της Κρήτης (15ος αι.)<sup>932</sup>, στην εικόνα της Πεντηκοστής στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (β' μισό 15ου αι.)<sup>933</sup>, στην εικόνα της Αγίας Τριάδος (π. 1500)<sup>934</sup> και του αγίου Νικολάου με σκηνές του Βίου του (Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη, π. 1500)<sup>935</sup> στο Μουσείο Μπενάκη, αλλά και στην παράσταση της Σταύρωσης στο ναό του Αγίου Γεωργίου στην Απάνω Σύμη Βιάννου στην Κρήτη (β' φάση, 1453-1478)<sup>936</sup>. Στην ίδια κρητική παράδοση βρίσκει παράλληλα και το δεύτερο κόσμημα, το οποίο επαναλαμβάνεται με τρεις αντί για τέσσερις δακτυλίους, σε εικόνα του Ευαγγελισμού στη Συλλογή Οικονομοπούλου (15ος αι.)<sup>937</sup>, σε δύο βημόθυρα ίδιου θέματος στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (15ος αι.)<sup>938</sup> και στο ναό των Ταξιαρχών στον Αρτεμόνα Σίφνου (π. 1500)<sup>939</sup>, στις εικόνες της Σταύρωσης στην Ενορία Σφάκας<sup>940</sup> και στη Μονή Δωριών (α' μισό 15ου αι.)<sup>941</sup> στην Κρήτη, του Γενέσιου του Προδρόμου στο Ερμιτάζ της Αγίας Πετρούπολης (β' μισό 15ου/αρχές 15ου αι.)<sup>942</sup>,

<sup>930</sup> Δρανδάκης, «Μεταβυζαντινές εικόνες», αρ. 77.

<sup>931</sup> Δρανδάκης, «Μεταβυζαντινές εικόνες», αρ. 81.

<sup>932</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 110, σ. 467-68 (Μ. Μπορμπουδάκης).

<sup>933</sup> Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 41, σ. 146-47.

<sup>934</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 194, σ. 541-43 (Αν. Δρανδάκη).

<sup>935</sup> Th. Chatzidakis, *L' art des icônes*, αρ. 24, Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής*, αρ. 33, σ. 41, *Affreschi e Icone*, αρ. 81, σ. 130-31 (Μ. Vassilakes), Δρανδάκη, *Συλλογή Ανδρεάδη*, αρ. 8, σ. 52-59.

<sup>936</sup> Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», πίν. 51β.

<sup>937</sup> Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, αρ. 13, σ. 25-27, πίν. 10.

<sup>938</sup> Μπαλτογιάννη, «Παράσταση Ευαγγελισμού», σ. 43-72, *Holy Image. Holy Space* 1988, αρ. 63, 219-20 (Chr. Baltoyanni), Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αρ. 150, σ. 169, 223-24, Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 39, σ. 140-43, *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 19, σ. 118 (Κ.-Φ. Καλαφάτη).

<sup>939</sup> Χατζηδάκη, «Εικόνα του αγίου Συμεών», εικ. 8.

<sup>940</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 150, σ. 505-06 (Μ. Μπορμπουδάκης).

<sup>941</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 154, σ. 511-12 (Μ. Μπορμπουδάκης).

<sup>942</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 5, σ. 335-36 (Υ. Piatnitsky).



στην εικόνα του Ανδρέα Ριτζου με θέμα «Πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τα έθνη» στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (τέλη 15ου αι.)<sup>943</sup>, αλλά και, αργότερα, σε παραστάσεις του Θεοφάνη στο καθολικό της Μονής Αναπαισά<sup>944</sup>.

Περιορισμένοι είναι και ο αριθμός των αφηγηματικών στοιχείων των σκηνών. Χαρακτηριστικότερη όλων είναι η παράσταση του Ευαγγελισμού (εικ. 6α-β), όπου, όπως αναφέρθηκε και στην εικονογραφική ανάλυση της σκηνής<sup>945</sup>, ο ζωγράφος εικονίζει μόνο τον απλό, χωρίς ερεισίνωτο, με μαξιλάρι και υποπόδιο θρόνο, αν και ακολουθεί τύπο καθιερωμένο σε κρητικές εικόνες και βημόθυρα, που ενσωματώνει συχνά επιπλέον στοιχεία, όπως το δέντρο ή τον κίονα με το αγγείο<sup>946</sup>. Ανάλογη λιτότητα χαρακτηρίζει μνημειακές απεικονίσεις του Ευαγγελισμού, όπως στον Άγιο Κωνσταντίνο και Ελένη στον Αβδού (1445)<sup>947</sup> και στον Άγιο Γεώργιο στην Απάνω Σύμη Βιάννου<sup>948</sup>.

Τέλος, η τρίτη διάσταση, το βάθος, αποδίδεται με την απεικόνιση των μορφών, των αρχιτεκτονημάτων και του φυσικού τοπίου σε παράλληλα οριζόντια επίπεδα, με την αντίστροφη προοπτική απεικόνιση των αρχιτεκτονικών στοιχείων, καθώς επίσης και με τη δημιουργία αποχρώσεων του τοπικού χρώματος στους κλιμακωτούς λόφους. Χαρακτηριστικότερο όλων είναι το παράδειγμα της Υπαπαντής (εικ. 19), όπου μορφές, λειτουργικές κατασκευές (κιβώριο, Αγία Τράπεζα, άμβωνας) και τείχος κατανέμονται σε τέσσερα παράλληλα επίπεδα, θυμίζοντας ιδιαίτερα την ίδιου θέματος παράσταση στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι<sup>949</sup>. Σε σύγκριση, όμως, με την παράσταση αυτή, εδώ παρατηρείται κάποια αδυναμία στην οργάνωση του χώρου, καθώς το κιβώριο δεν αντιστοιχεί με ακρίβεια στον κεντρικό άξονα της σκηνής, αλλά έχει μετακινηθεί ελαφρά προς τα αριστερά λόγω του περιορισμένου πλάτους της σύνθεσης.

<sup>943</sup> *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αρ. 208, σ. 559-60 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου), Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Πορευθέντες Μαθητεύσατε πάντα τα έθνη». Εικόνα από τον κύκλο τέχνης του Ανδρέα Ριτζου», *Λαμπεδάς*, 1, σ. 83-94, *Ο Κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* 2004, αρ. 199 σ. 235 (Κ.-Φ. Καλαφάτη).

<sup>944</sup> Σοφριανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαισάς*, εικ. στη σ. 211, 212, 223, 252.

<sup>945</sup> Βλ. παραπάνω σ. 100, 205.

<sup>946</sup> Μπαλτογιάννη, «Παράσταση Ευαγγελισμού», σ. 56 κ.ε.

<sup>947</sup> Gouma-Peterson, «Phokas», εικ. 10-11.

<sup>948</sup> Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», πίν. 46.

<sup>949</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 167, Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος», σ. 94-95, πίν. 40α-β.



Συνοψίζοντας τα παραπάνω, ο Διγενής ζωγραφίζει συνθέσεις που γενικά χαρακτηρίζονται από σωστή κατανομή των επιμέρους στοιχείων γύρω από τον ένα ή τους περισσότερους κεντρικούς άξονες, με ενδιαφέρον για την απόδοση του βάθους, την προβολή των προσώπων και την τήρηση της ιεραρχικής προοπτικής. Οι αναλογίες στα σώματα είναι γενικά ορθές, οι στάσεις και οι χειρονομίες συγκρατημένες και η έκφραση των σιναισθημάτων μετρημένη. Όλα τα παραπάνω στοιχεία συναντάμε στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα, που, όπως αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αποτέλεσε την πηγή των εικονογραφικών προτύπων του Διγενή: για παράδειγμα στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι, στην Παναγία στα Καπετανιανά, στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου και στα σύνολα των Φωκάδων, δηλαδή στον Άγιο Γεώργιο στην Απάνω Σύμη Βιάννου (Μανουήλ Φωκάς, 1435/6-1445, Μανουήλ Φωκάς, 1453-1478) και στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (Μανουήλ και Ιωάννης Φωκάς, 1445), όπως και σε μεγάλο αριθμό εικόνων. Η σχέση με τη μνημειακή τέχνη, όμως, είναι ιδιαίτερη στην απόδοση του φυσικού τοπίου και του αρχιτεκτονικού βάθους, που αποδίδονται λιτά.

Όσο επιτρέπει να συγκρίνουμε το σωζόμενο και το δημοσιευμένο υλικό, ο ζωγράφος στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη ακολουθεί τις ίδιες με το ναό μας αρχές, καθώς επαναλαμβάνει κοινά σχήματα, με μικρές εικονογραφικές αποκλίσεις, στα Εισόδια της Θεοτόκου, στον Εισαγγελισμό, στη Βαϊοφόρο και στη Σταύρωση<sup>950</sup>. Επιπλέον κοινά στοιχεία στην τέχνη των δύο ναών με το καθολικό της Μονής Μυρτιάς αποτελούν οι ορθές σωματικές αναλογίες, η στατικότητα των μορφών, οι συγκρατημένες και αβρές χειρονομίες και η ήπια έκφραση των σιναισθημάτων<sup>951</sup>.

## ΟΙ ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

Από τις μορφές στην κόγχη του Ιερού και στους πλάγιους τοίχους του ναού, που δεν εντάσσονται στις αφηγηματικές συνθέσεις, η Πλατυτέρα με τον μικρό Χριστό στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης (εικ. 3α-β), σύμφωνα και με τα καθιερωμένα,

<sup>950</sup> Βλ. παραπάνω σ. 167, 94-95, 188, 146.

<sup>951</sup> Για τους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια βλ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», πίν. 146, 147, 148, 149, 153, 154, Ψιλάκης, *Εκκλησίες και Μοναστήρια της Κρήτης*, εικ. 225. Τα συμπεράσματα για τις σκηνές στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη προέρχονται από προσωπική παρατήρηση.



έχουν μεγαλύτερες διαστάσεις από τους αγγέλους και τους συλλειτουργούντες ιεράρχες στο ίδιο σημείο του ναού, για να τονιστεί η Ενσάρκωση του θείου Λόγου. Η Πλατυτέρα με τον Χριστό, ο άγιος Νικόλαος στη Δέηση (εικ. 8α-β, 9) και οι μεμονωμένοι αρχάγγελος Μιχαήλ (εικ. 10α-γ) και άγιος Δημήτριος (εικ. 10α) εικονίζονται μετωπικοί, ενώ οι τέσσερις ιεράρχες (εικ. 3α, 4α-β, 5α-β) και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος στη Δέηση (εικ. 8α-β) με το σώμα γυρισμένο κατά τα τρία τέταρτα προς τη μια πλευρά. Τη στάση του σώματος, μετωπική ή κατά τα τρία τέταρτα, ακολουθεί και η κεφαλή.

Ως προς τις αναλογίες, οι μορφές ζωγραφίζονται με μικρές κεφαλές και ψηλά σώματα, όπως και οι μορφές στις συνθέσεις, ενώ στον Χριστό στη Δέηση, στον αρχάγγελο Μιχαήλ και στον άγιο Δημήτριο επαναλαμβάνεται η διόγκωση της περιφέρειας, που συναντάμε και στη θεραπεινίδα στα δεξιά της σκηνής του Γενέσιου της Θεοτόκου (εικ. 11)<sup>952</sup>. Οι στάσεις είναι επίσης συγκρατημένες, με τις μορφές σε ιερατική ακινησία, με τα πόδια στην ίδια ευθεία (άγιος Νικόλαος και άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος στη Δέηση) ή με το ένα σταθερό και το άλλο άνετο (Χριστός στη Δέηση, αρχάγγελος Μιχαήλ, άγιος Δημήτριος) και με περιορισμένες χειρονομίες. Την εντόπωση της ηρεμίας και της στατικότητας ενισχύει στα ζεύγη Πλατυτέρας-μικρού Χριστού, Χριστού-αγίου Νικολάου στη Δέηση και αρχαγγέλου Μιχαήλ-αγίου Δημητρίου η επιλογή παρόμοιων ήρεμων χειρονομιών. Η όψη των μορφών είναι ήρεμη και το βλέμμα γαλήνιο, που μάλλον σπάνια στρέφεται προς το θεατή (Πλατυτέρα στην κόγχη)· κοιτάζοντας λοξά, οι μετωπικοί Χριστός και άγιος Νικόλαος στη Δέηση και ο μικρός Χριστός στην κόγχη δείχνουν απόμακροι σε σχέση με τους πιστούς.

Ανάλογα κομψές, με τονισμένη σε ορισμένες περιπτώσεις την περιφέρεια, ακίνητες, με περιορισμένες χειρονομίες είναι οι μεμονωμένες μορφές, που ζωγράφησε ο Διγενής και στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια<sup>953</sup> και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη<sup>954</sup>.

<sup>952</sup> Βλ. παραπάνω σ. 210-11.

<sup>953</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», πίν. 146, 147, 148, 149, 153, 154, Ψιλάκης, *Εκκλησίες και Μοναστήρια της Κρήτης*, εικ. 225. Λόγω της δυσαρμονίας των σωματικών διαστάσεων της Παναγίας στην κόγχη, η Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 565, απέδωσε τη μορφή όχι στον Διγενή, αλλά σε βοηθό του ή σε δεύτερο ζωγράφο, ίσως λαϊκό, που δούλεψε κάτω από τις οδηγίες του ζωγράφου μας.

<sup>954</sup> Προσωπική παρατήρηση.



## ΤΟ ΠΛΑΣΙΜΟ ΤΗΣ ΣΑΡΚΑΣ

Με εξαίρεση τη θεραπαινίδα στο Γενέσιο της Θεοτόκου (εικ. 11) και τη Σαλώμη στη Γέννηση του Χριστού (εικ. 18), που γεμίζουν με νερό το λουτήρα, οι οποίες έχουν ζωγραφιστεί με βάση το ίδιο ανθίβολο, οι φυσιογνωμικοί τύποι, που χρησιμοποιεί ο Διγενής, ποικίλουν.

Στον καλά διατηρημένο μετωπικό μικρό Χριστό την κόγχη του Ιερού (εικ. 3α-β) το ωειδές παιδικό πρόσωπο με τα γραμμικά ζωγραφισμένα, αμυγδαλόσχημα μάτια, τα σχετικά παχιά τοξωτά φρύδια, τη μύτη με το πεπλατυσμένο κάτω άκρο, το μικρό στόμα με τα σαρκώδη χείλη, τα επίσης σαρκώδη αυτιά, όπως και τα σχηματοποιημένα, με καμπύλες, κοντά μαλλιά, βρίσκει εύκολα παράλληλα σε πολυάριθμες κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα: για παράδειγμα, στην εικόνα της Παναγίας Καρδιώπισσας στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, του Αγγέλου (α' μισό 15ου αι.)<sup>955</sup> ή της Παναγίας του Πάθους στη Galleria dell' Accademia στη Φλωρεντία, στη Galleria Nazionale στην Πάρμα, στα Musei Civici di Storia ed Arte στην Τεργέστη και στην Πάδοβα, του Ανδρέα Ριτζου (β' μισό 15ου αι.)<sup>956</sup>, γιά να αναφέρουμε ενδεικτικά ορισμένα μόνο έργα δύο επώνυμων κρητικών ζωγράφων.

Το πλάσιμο γίνεται με λαδοκάστανο, όχι ιδιαίτερα σκοτεινό προπλασμό, επάνω στον οποίο απλώνεται, σε πλατιές επιφάνειες, ώχρα και καστανοκόκκινο· δύο κόκκινες κηλίδες ζωντανεύουν τις παρείες και δύο λεπτές κόκκινες πινελιές τα βλέφαρα. Με αυτόν τον τρόπο ο προπλασμός διατηρείται σε εξαιρετικά περιορισμένη επιφάνεια στο περίγραμμα του προσώπου, στο άνω βλέφαρο, κάτω από τα μάτια, όπου σχηματίζει τριγωνική σκιά, στο πλάι της μύτης και κάτω από αυτή και στο πηγούνι, ενώ η τονική διαφορά του από τα φωτεινά σαρκώματα δεν είναι έντονη. Λίγα παράλληλα, λεπτά, λευκά, σταθερά φώτα τονίζουν τα σημεία που προεξέχουν και τοποθετούνται λοξά και καμπύλα στο μέτωπο, επάνω από τα φρύδια και το άνω χείλος, στο πηγούνι, γύρω από την τριγωνική σκιά σε κάθε μάτι και κάθετα στη ράχη της μύτης. Το αποτέλεσμα είναι ένα πρόσωπο επίπεδο, ήρεμο όμως, σαρκώδες, φωτεινό και ζεστό, με αναλογίες στο πρόσωπο του αγγέλου στη Φιλοξενία του

<sup>955</sup> *Holy Image, Holy Space* 1988, αρ. 44, σ. 203-04 (N. Chatzidakis), Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, Μήτηρ Θεού*, αρ. 26, σ. 105-06, Λχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 27, σ. 100, εικ. στη σ. 101-02.

<sup>956</sup> Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, αρ. 6, σ. 42-45, αρ. 7, σ. 46-47, αρ. 8, σ. 46, 48-50, αρ. 9, σ. 50-51, αντίστοιχα.



Αβραάμ στην Αγία Φωτεινή έξω από τη Μονή του Πρέβελι στο Νομό Ρεθύμνου (αρχές 15ου αι.)<sup>957</sup>. Ανάλογα μαλακό είναι το πλάσιμο στον ελαφρά κωνικό λαιμό και στα χέρια του Χριστού. Οι ρυτίδες του λαιμού αποδίδονται γραμμικά, με μία τεθλασμένη, μία ελαφρά καμπύλη και μία λοξή γραμμή, στα χρώματα του προπλάσμου, με τα οποία σημειώνονται και οι έντονες αρθρώσεις των παιδικών δακτύλων. Λοξά φώτα τοποθετούνται στα δεξιά μόνο του λαιμού, ενώ λοξά και ευθύγραμμα στις παλάμες και στα δάκτυλα σποραδικά. Τα μαλλιά ζωγραφίζονται με εναλλασσόμενες πινελιές καστανού, ώχρας και λαδοπράσινου· με καστανό ζωγραφίζονται και τα φρύδια, από τα οποία το αριστερό, παχύτερο του δεξιού και ελαφρά υψωμένο, τονίζεται επιπλέον με μια παχιά μαύρη πινελιά.

Η τέχνη του ίδιου ζωγράφου αναγνωρίζεται και στο πρόσωπο της μετωπικής Πλατυτέρας στην ίδια παράσταση με τον μικρό Χριστό (εικ. 3α-β), όπως δείχνει η επανάληψη του λαδοκάστανου προπλάσμου στις περιορισμένες σκιές, σε ήπια αντίθεση με τα θερμά σαρκώματα και των δύο κόκκινων κηλίδων στις παρειές. Διαφορά εντοπίζεται στην απόδοση των φώτων, που τοποθετούνται στο κάτω βλέφαρο σε μικρού πλάτους παράλληλες οριζόντιες σειρές, ενώ λοξά και ευθύγραμμα στις παλάμες και στα δάκτυλα.

Η ευγενική, αριστοκρατική φυσιογνωμία της Πλατυτέρας, με το στενόμακρο πρόσωπο, τα αμυγδαλωτά μάτια, τα καλογραμμένα τοξωτά φρύδια, που ακολουθούν την καμπύλη του ματιού, την ευθεία και λεπτή μύτη και το μικρό στόμα, όπως και τα μακριά λεπτά δάκτυλα, που σχεδιάζονται με καθαρές καστανές πινελιές, είναι κοινός τύπος στη ζωγραφική της Κρήτης του 15ου αιώνα, τη μνημειακή, για παράδειγμα στην Ανάληψη στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο (Μανουήλ Φωκάς, 1435/6)<sup>958</sup>, αλλά και των εικόνων<sup>959</sup>. Σε παραδείγματα της κρητικής ζωγραφικής της ίδιας εποχής βρίσκει πλησιέστερα παράλληλα και το θερμό, επίπεδο πλάσιμο του προσώπου της, όπως στην παράσταση της αγίας Κυριακής στην Αγία Φωτεινή έξω από τη Μονή του Πρέβελι<sup>960</sup>. Ενδεικτική της σχέσης με την κρητική ζωγραφική είναι και η αντιπαραβολή του προσώπου της Παναγίας με τα πρόσωπα της αγίας Πελαγίας και της αγίας Αναστασίας της Φαρμακολύτριας στο ναό της Παναγίας στο χωριό Αγία Παρασκευή Νομού Ρεθύμνου, που ιστορήθηκε το 1516, 25 χρόνια ύστερα από το

<sup>957</sup> Kalokyris, *Crete*, BW 65.

<sup>958</sup> Goumia-Peterson, «Phokas», εικ. 5, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 164.

<sup>959</sup> Βλ. ενδεικτικά τις εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ριτζου στη σ. 218.

<sup>960</sup> Kalokyris, *Crete*, C 29.



μνημείο μας<sup>961</sup>. Στα στενόμακρα πρόσωπα των δύο αγίων απαντούν επίσης οι θερμοί καστανοκόκκινοι τόνοι επάνω στον περιορισμένο λαδοκάστανο προπλασμό και τα λίγα φώτα. η αισθητή παρουσία, όμως, της κατακόρυφης σκιάς στα αριστερά της μύτης δείχνει την ιδιαίτερη επίδραση της τεχνικής της Κρητικής Σχολής του 15ου αιώνα στις παραστάσεις του 1516<sup>962</sup>.

Το πλάσιμο στο πρόσωπο της Πλατυτέρας επαναλαμβάνεται στο πρόσωπο της Παναγίας στον Εισαγγελισμό (εικ. 6α-β) και στα Εισόδια της Θεοτόκου (εικ. 17α-β), των δύο μικρών αγγέλων στην παράσταση της Πλατυτέρας στην κόγχη (εικ. 3α), των γυναικών στο Γενέσιο (εικ. 11) και στα Εισόδια της Θεοτόκου (Άννα, Θεραπεινίδες, μαία, νεαρές φίλες της Παναγίας), αλλά και της Σαλώμης στη Γέννηση του Χριστού (εικ. 18). Μικρές διαφορές οφείλονται στη διαφορετική στάση τους σε σύγκριση με τη στάση της Πλατυτέρας, καθώς τα πρόσωπα αυτά παριστάνονται γυρισμένα κατά τα τρία τέταρτα προς τη μια πλευρά ή σε κατατομή: ο σκοτεινός προπλασμός είναι ιδιαίτερα έντονος στο περίγραμμα της κρυμμένης πλευράς του προσώπου, έως και το πηγούνι, η σκιά κάτω από το μάτι στην πλευρά που φαίνεται ολόκληρη είναι σκοιρότερη εκείνης στη μισοκρυμμένη πλευρά και τα φώτα, αντί για οριζόντια, τοποθετούνται ελαφρά καμπύλα ή λοξά, ακολουθώντας το σχήμα της σκιάς. Η ομοιότητα, πάντως, στην απόδοση των φώτων στο μέτωπο, στα φρύδια, κάτω από τα μάτια, στο πηγούνι και στο λαιμό, επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι πρόκειται για έργα του ίδιου ζωγράφου, ο οποίος, επιπλέον, είναι εξαιρετικά προσεκτικός και λεπτολόγος, όταν ζωγραφίζει μορφές σε απόσταση από το βλέμμα του πιστού. Τη λεπτολόγο εργασία του ζωγράφου δείχνει και η επιμελημένη απόδοση των φτερών των αγγέλων, με συμμετρικές πνελιές καστανού και λευκού και με λίγο ρόδινο. Σηγκεκριμένη φυσιογνωμική ομοιότητα εντοπίζεται ανάμεσα στον άγγελο στα αριστερά της Πλατυτέρας και σε άγγελο στη Βάπτιση στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου<sup>963</sup>. Στα αποδοσμένα σε κατατομή και στον ίδιο φυσιογνωμικό τύπο πρόσωπα της Θεραπεινίδας και της Σαλώμης παρατηρείται κάποια αδεξιότητα, με το μεγάλο μάτι κοντά στη ρίζα της μύτης και το στρογγυλό πηγούνι.

Η αντίθεση σκιάς-φωτός είναι εντονότερη στα μετωπικά πρόσωπα των μεμονωμένων αρχαγγέλων Μιχαήλ (εικ. 10γ) και αγίου Δημητρίου (εικ. 10α), με τον

<sup>961</sup> Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 109-10, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 193.

<sup>962</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάμης*, σ. 60, ο ίδιος, *Σταυρονικήτα*, σ. 98.

<sup>963</sup> Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος», πίν. 41α, 41γ.



σκοτεινό προπλασμό να καταλαμβάνει μεγαλύτερη επιφάνεια στο περίγραμμα του προσώπου και του λαιμού, όσο μπορούμε να διαπιστώσουμε. Ωστόσο, η ενιαία ζεστή επιφάνεια των καστανοκόκκινων σαρκωμάτων, η απόδοση των φώτων οριζόντιων στο άκρο του δεξιού ματιού και λοξών στα δεξιά του λαιμού, τα λεπτοδουλεμένα μαλλιά με τις απαλές καμπύλες καστανού, ώχρας και λαδοπράσινου, το σχήμα και το πλάσιμο των συνοπτικά αποδοσμένων αυτιών και τα λαδοπράσινα, λεπτομερώς ζωγραφισμένα φτερά του αρχαγγέλου, είναι στοιχεία που επιβεβαιώνουν την εργασία ενός ζωγράφου, του ίδιου με τις μορφές στην κόγχη και τις γυναίκες στις αφηγηματικές σκηνές. Με τον ίδιο τρόπο πλάθονται και τα νεανικά, αποδοσμένα κατά τα τρία τέταρτα, ανδρικά πρόσωπα στις συνθέσεις, όπως του αποστόλου στο δεξί άκρο της σκηνής της Βαϊοφόρου (εικ. 21), που διατηρείται σε καλή κατάσταση. Στο πρόσωπο του αρχαγγέλου Γαβριήλ στον Ευαγγελισμό (εικ. 6α-β) η κακή διατήρηση των χρωμάτων δεν επιτρέπει σχετικά σχόλια· τα φτερά του, όμως, ζωγραφίζονται με τρόπο όμοιο με τα φτερά του μεμονωμένου αρχαγγέλου Μιχαήλ.

Στις γενειοφόρες μορφές, δηλαδή στον Χριστό (εικ. 8α-β, 12α-β, 13, 15, 16, 21), στον άγιο Νικόλαο (εικ. 9), στους συλλειτουργούντες ιεράρχες (εικ. 3α, 4α-β, 5α-β) και στον αρχιερέα Ζαχαρία (εικ. 19), το πλάσιμο διαφοροποιείται, καθώς η φωτεινή επιφάνεια περιορίζεται στο μέτωπο και στα ζυγωματικά, με έντονη σκίαση της περιοχής των ματιών και οι προσωπογραφικές λεπτομέρειες σχεδιάζονται ιδιαίτερα γραμμικά, ανάλογα και με τα χαρακτηριστικά κάθε προσώπου. Έτσι, η όψη είναι αυστηρή, αλλά ήρεμη, εκπέμποντας «αυτοσυγκέντρωση και στοχαστικό οραματισμό», όπως σημείωσε και ο Χατζηδάκης<sup>964</sup>. Η επιλογή, όμως, των ίδιων χρωμάτων στο πλάσιμο, τα λεπτομερώς ζωγραφισμένα μαλλιά και γένεια, τα σαρκώδη φωτοσκιασμένα αυτιά, οι τεθλασμένες ή καμπύλες ρυτίδες στο λαιμό και ο τύπος των φώτων στα προεξέχοντα σημεία, είναι κοινά με τις υπόλοιπες μορφές στο ναό.

Από τις γενειοφόρες μορφές, ιδιαίτερα γραμμικό, με εντονότερη την αντίθεση σκιάς-φωτός, είναι το πλάσιμο στους αναφαλαντίες αγίους (εικ. 3α, 4α-β, 5α-β, 9), δηλαδή στον άγιο Νικόλαο στη Δέηση και στους συλλειτουργούντες ιεράρχες. Εδώ ο ρόλος της καστανής γραμμής είναι ενισχυμένος, καθώς, εκτός από τα μάτια, τα φρύδια, τη μύτη και το στόμα, σχεδιάζει έντονα και τα κρανιακά εξογκώματα - δύο καμπύλες τονίζουν το ανώτερο τμήμα του κρανίου και την περιοχή επάνω από τα

<sup>964</sup> Χατζηδάκης, «Εικόνα της Καστοριάς», σ. 304.





φρύδια, ενώ μια γραμμική ρυτίδα, που σχηματίζει γωνία, χαρακώνει ψηλά, έως το φρύδι, στα δεξιά και στα αριστερά το κρανίο του μετωπικού αγίου Νικολάου και στην πλευρά, που φαίνεται ολόκληρη, το κρανίο των αποδοσμένων κατά τα τρία τέταρτα ιεραρχών. Τα λευκά φώτα τονίζουν και εδώ καμπύλα τους όγκους του κρανίου και λοξά τις σκιές κάτω από τα μάτια. Με σκιοφωτισμό, ανάλογα και με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά κάθε αγίου, αποδίδεται και η γραμμική, με ελαφρές καμπύλες πινελιές καστανού, γκριζού και ώχρας, κόμη, όπως και η γενειάδα. Στη γενειάδα του αγίου Νικολάου, ο Χατζηδάκης παρατήρησε «κάποιαν αμέλεια» ως προς το σχεδιασμό<sup>965</sup>, καθώς οι συνεχόμενες καμπύλες δεν αντιστοιχούν με ακρίβεια στον κατακόρυφο άξονα, που ορίζει το *σούρδον*, η μύτη, το στόμα και το υπογένειο.

Ο τρόπος πλασίματος του προσώπου στους αναφαντίες αγίους, όπως αναλύθηκε παραπάνω, βρίσκει παράλληλα επίσης σε κρητικές παραστάσεις, όπως στον άγιο Νικόλαο στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (Μανουήλ και Ιωάννης Φωκάς, 1445)<sup>966</sup> και στον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στην Παναγία Νεκροταφείου στη Μικρή Επισκοπή Μονοφατισίου (1445)<sup>967</sup>. Διαφορά με τα έργα αυτά σημειώνεται στην απόδοση των όγκων του μετώπου, τους οποίους ο Διγενής, απλουστεύοντάς και τυποποιώντας, παράλληλα, τα κρητικά παραδείγματα, αποδίδει με δύο ημικυκλικές γραμμές, σχεδιασμένες με ακρίβεια διαβήτη· το ίδιο στοιχείο συναντάμε και στο πρόσωπο του αγίου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Αναπαισά στα Μετέωρα, που θα ζωγραφίσει ο Θεοφάνης λίγο αργότερα, το 1527<sup>968</sup>.

Το στάδιο της εξέλιξης του πλασίματος των μορφών της κατηγορίας αυτής, που περιορίζει τα πρότυπα του Διγενή στην κρητική μνημειακή ζωγραφική του α' μισού του 15ου αιώνα, αντιπροσωπεύει η β' φάση ζωγραφικής στον Άγιο Γεώργιο Απάνω Σύμης (Μανουήλ Φωκάς, 1453-1478)<sup>969</sup>. Η σύγκριση, για παράδειγμα, του προσώπου του ηλικιωμένου αγίου Κοσμά<sup>970</sup> με τους ηλικιωμένους αγίους στο ναό μας είναι ενδεικτική: στην παράσταση στον Άγιο Γεώργιο η γραμμή εξακολουθεί να

<sup>965</sup> Χατζηδάκης, «Εικόνα της Καστοριάς», σ. 304.

<sup>966</sup> Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, πίν. 19.3, Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», πίν. 49α, Spalharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 174. Για την τεχνοτροπική ομοιότητα βλ. και Χατζηδάκης, «Εικόνα της Καστοριάς», σ. 303 κ.ε.

<sup>967</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 359.

<sup>968</sup> Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, πίν. 23, Σοφιανός-Τσιγαρίδας, *Αναπαυσάς*, εικ. 228, 229.

<sup>969</sup> Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», σ. 229 κ.ε., Gouma-Peterson, «Phokas», σ. 165 κ.ε.

<sup>970</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 78.



αποδίδει τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, αλλά η σκιά απλώνεται σε πλατύτερη επιφάνεια, η τυποποίηση των φώτων κάτω από τα μάτια και επάνω από τα φρύδια έχει προχωρήσει πλησιάζοντας ιδιαίτερα την τεχνική των εικόνων, η γραμμική κόμη και γενειάδα είναι απλουστευμένες, χωρίς ιδιαίτερο ενδιαφέρον για φυσική, με καμπύλες, αποδοσμένη τριχοφυΐα.

Με την παράσταση του αγίου Νικολάου στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (Μανουήλ και Ιωάννης Φωκάς, 1445) μοιάζει και φυσιογνωμικά ο άγιος Νικόλαος (εικ. 9), όπως και με τις επίσης κρητικές εικόνες του Αγγέλου σε ιδιωτική συλλογή στην Κέρκυρα, του Ανδρέα Ρίτζου στη Μονή Γωνιάς Κισάμου, στο Μουσείο Μπενάκη και στη Μονή Σινά, αλλά και με το σύνθετο φορητό έργο από το ναό του Αγίου Στεφάνου Μονόπολης Απουλίας, σήμερα στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης (αρχές 15ου αι.), το τρίπτυχο στο Μουσείο Μπενάκη (τέλη 15ου αι.), την εικόνα του αγίου Νικολάου «*Θερμού Προστάτη*» στην Καστοριά (τέλη 15ου αι.), τις εικόνες στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Κλωνάρι Κύπρου (τέλη 15ου αι.), στη Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη στο Μουσείο Μπενάκη (π. 1500), στον San Giovanni in Bragoga στη Βενετία (π. 1500) και στο Μητροπολιτικό Μέγαρο Ιωαννίνων (π. 1500), όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο<sup>971</sup>. Επίσης, ο Χρυσόστομος (εικ. 3α, 4α) πλησιάζει ιδιαίτερα, τόσο ως προς το σχήμα και τα χαρακτηριστικά του προσώπου όσο και ως προς την απόδοση της αραιής γενειάδας, την παράστασή του στην Παναγία Νεκροταφείου στη Μικρή Επισκοπή.

Αναφορικά με το πλάσιμο της σάρκας στον κορμό, παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν στον Χριστό στη Σταύρωση (εικ. 13, 16) μόνο, όπου η μορφή διατηρείται σε καλύτερη κατάσταση, σε σύγκριση με τη Βάπτισμα και τον Επιτάφιο Θρήνο, αλλά και στον μεμονωμένο αρχάγγελο Μιχαήλ (εικ. 10α-β). Ο Διγενής ζωγραφίζει το στέρνο, την κοιλιακή χώρα και τα πλευρά του Χριστού με εναλλασσόμενες συμμετρικές σκοτεινές και φωτεινές καμπύλες γραμμές σε ένα αποτέλεσμα αρκετά σχηματικό, με έντονη φωτοσκίαση. Γραμμικά, με κύκλο, αποδίδονται και τα γόνατα, ενώ η κνήμη στο αριστερό πόδι τονίζεται με μια λοξή γραμμή. Ανάλογη είναι η απόδοση των κάτω άκρων και στον αρχάγγελο Μιχαήλ.

Αν και ο τρόπος απόδοσης των γυμνών μερών του σώματος του Χριστού και του αρχαγγέλου, όπως περιγράφηκε, είναι γνωστός σε παλιότερα των παραστάσεων

<sup>971</sup> Βλ. παραπάνω σ. 118-19.



μας κρητικά παραδείγματα, στην Παναγία Βριωμένου (αρχές 15ου αι.)<sup>972</sup> και στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου<sup>973</sup> στο Νομό Χανίων, η τυποποίηση που παρουσιάζουν εδώ τα φώτα και ο σκληρότερος σχεδιασμός των ανατομικών λεπτομερειών στις παραστάσεις του ναού μας βρίσκουν πλησιέστερα παράλληλα στη Σταύρωση στη β' φάση ιστόρησης στον Άγιο Γεώργιο Απάνω Σύμης (Μανουήλ Φωκάς, 1453-1478)<sup>974</sup>. στο κρητικό παράδειγμα, όμως, ο μεγαλύτερος περιορισμός των φωτεινών περιοχών από τη σκιά δείχνει ένα προχωρημένο στάδιο εξέλιξης της τεχνοτροπίας.

Στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια, το πρώτο γνωστό έργο του Διγενή, λόγω της κακής διατήρησης των παραστάσεων και ιδιαίτερα των κεφαλών, παρατηρήσεις σχετικά με το πλάσιμο μπορούν να γίνουν μόνο στις καλύτερα σωζόμενες αγένειες μετωπικές μορφές του αγίου Μάμα<sup>975</sup> και του αρχαγγέλου Μιχαήλ<sup>976</sup>. Στην περίπτωση του αγίου Μάμα εντοπίζονται τεχνοτροπικά στοιχεία του πλασίματος των επίσης μετωπικών μικρού Χριστού και Πλατυτέρας στο ναό μας (εικ. 3α-β): η γραμμή σχηματίζει και εδώ το περίγραμμα των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών και το πρόσωπο ζωγραφίζεται επίσης επίπεδο, καθώς η ενιαία επιφάνεια ώχρας και θερμών τόνων περιορίζει το λαδοκάστανο προπλασμό στο περίγραμμα, γύρω από τα μάτια, στο πλάι της μύτης και κάτω από αυτή, στο πηγούνι και στο εσωτερικό των φυσιοκρατικά αποδοσμένων αυτιών. Σημείο διαφοράς της τεχνικής αποτελεί η επίθεση των λεπτών γραμμικών φώτων με αδέξιο τρόπο στα εξογκώματα στο μέτωπο, επάνω από τα φρύδια και κάτω από τα μάτια, καθώς και τα πολλαπλά λοξά φώτα στις παρειές, θυμίζοντας κτένι, όπως, για παράδειγμα, στις φορητές εικόνες του Αγγέλου<sup>977</sup> και του Ανδρέα Ρίτζου<sup>978</sup>. Στο πρόσωπο του αρχαγγέλου η έντονη παρουσία της σκιάς στο περίγραμμα και η τονική διαφορά της από τα καστανοκόκκινα σαρκώματα θυμίζουν αρκετά το πλάσιμο της ίδιας μορφής

<sup>972</sup> Μαδερράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», πίν. 96α.

<sup>973</sup> Μαδερράκης, «Ζωγραφική από την Κρήτη», πίν. 109α, ο ίδιος, «Άγιος Ισίδωρος», πίν. 43α, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 155.

<sup>974</sup> M. Chatzidakis, «Théophane», εικ. 120, Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», πίν. 51β, Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 139, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 178.

<sup>975</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», πίν. 149, Bissinger, *Wandmalerei*, πίν. 198, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 183.

<sup>976</sup> Ψιλάκης, *Εκκλησίες και Μοναστήρια της Κρήτης*, εικ. 225.

<sup>977</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 68-69, σ. 116-19, πίν. 49, 127, 27, Βοκοτόπουλος, «Δύο εικόνες του Αγγέλου», σ. 413-14.

<sup>978</sup> Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, αρ. 6, σ. 42-45.



στο καθολικό μας. Ομοιότητα παρατηρείται και στη σχηματική απόδοση της περιοχής του γονάτου του αρχαγγέλου, με κύκλο. Κάποια αδυναμία στην απόδοσή του στάσιμου και του άνετου ποδιού του αρχαγγέλου και η σχεδίαση της κνήμης με έντονη καμπύλη δείχνουν το προγενέστερο της τέχνης του Διγενή στην κρητική παράσταση.

Στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη, λόγω της καταστροφής των χρωμάτων, περιορισμένες και γενικές παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν μόνο. Τα χαρακτηριστικά των προσώπων και εδώ σχεδιάζονται γραμμικά, με λεπτές πινελιές, ενώ ιδιαίτερα σχηματικά αποδίδονται και τα κρανιακά εξογκώματα στους ηλικιωμένους αναφαλαντίες, για παράδειγμα στον άγιο Νικόλαο, αλλά και στους συλλειτουργούντες ιεράρχες στην κόγχη του Ιερού<sup>979</sup>, όπως στις ομώνυμες μορφές στο ναό μας (εικ. 3α, 4α-β, 5α-β).

## Η ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΗΣ ΠΤΥΧΟΛΟΓΙΑΣ

Η πτυχολογία των υφασμάτων αποδίδεται με γεωμετρικούς τρόπους, με σχήματα καιγωνιώδεις πτυχώσεις, που αναδεικνύουν το σώμα, τον όγκο και την κίνησή του. Τονικές αποχρώσεις του τοπικού χρώματος σημειώνουν συνήθως τις πτυχώσεις, χαρίζοντας στα υφάσματα την εντύπωση μαλακής ιφής. Στην εργασία του αυτή ο ζωγράφος αναδεικνύεται ιδιαίτερα προσεκτικός και λεπτολόγος, με ελάχιστες εξαιρέσεις.

Συγκεκριμένα, στο Γενέσιο της Θεοτόκου (εικ. 11) ο Διγενής αποδίδει με ιδιαίτερα απαλή υφή το μαφόρι της Άννας, που καλύπτει την ανακεκλιμένη μορφή σχηματίζοντας συμμετρικά ημικύκλια στο μέτωπο, πλατιές ενιαίες επιφάνειες στο αριστερό χέρι, στην κοιλιακή χώρα, στο δεξί μηρό και στα χαμηλά μέρη του αριστερού ποδιού και λίγες γεωμετρικές,γωνιώδεις πτυχές, καθώς μαζεύεται ανάμεσα στα πόδια. Ο συγκεκριμένος τρόπος απόδοσης της πτυχολογίας στο μαφόρι της Άννας βρίσκει ακριβές παράλληλο στο ένδυμα της ίδιας μορφής στο Γενέσιο στο πλαίσιο της εικόνας με κεντρικό θέμα την Κοίμηση της Θεοτόκου στο Μουσείο Κανελλοπούλου (α' τέταρτο 15ου αι.)<sup>980</sup>. Στο ίδιο έργο επαναλαμβάνονται με μικρές αποκλίσεις και τα επίσης ανάλαφρα φορέματα των θερααινίδων πίσω από την κλίνη,

<sup>979</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>980</sup> Βλ. παραπάνω σ. 133 σημ. 566.



οι καμπύλες πτυχές στο στήθος της μορφής αριστερά και οιγωνιώδεις στον κορμό και στα πόδια της Θεραπαινίδας δεξιά, οι πλούσιοι πέπλοι με τις ευθύγραμμες πτυχώσεις, το ιμάτιο του καθιστού Ιωακείμ με την ενιαία επιφάνεια στο δεξί μηρό, τις δύο καμπύλες αναδιπλώσεις στο πλάι, από το γοφό έως το γόνατο και η αναδιπλωμένη παριφή, που σχηματίζει ζιγκ-ζαγκ, καθώς πέφτει από το κάθισμα, όπως και ο πλούσιος πέπλος γύρω από το σώμα της μαίας και το κοντό ένδυμα με τις πλατιές ορθογώνιες πτυχές της Θεραπαινίδας δίπλα της.

Γεωμετρική είναι η πτυχολογία και στα Εισόδια της Θεοτόκου (εικ. 17α-β). Τα υφάσματα στον αρχιερέα Ζαχαρία, στην Παναγία και στην Άννα σχεδιάζονται με λίγες, αραιές και ήρεμες πτυχές, που τονίζουν την ακινησία των μορφών. Αντίθετα, το ιμάτιο του Ιωακείμ και τα ενδύματα της πρώτης του ομίλου των φίλων της Παναγίας αποδίδονται με πολύπτυχο σύστημα, με έντονη τη χρήση της γραμμής στιςγωνιώδεις αναδιπλώσεις ανάμεσα στα πόδια. Γραμμικά σχεδιάζονται και η παριφή του ιματίου του Ιωακείμ και του φορέματος της κοπέλας, όπως και η ενιαία ελλειψοειδής επιφάνεια που σχηματίζεται στον αριστερό μηρό της τελευταίας. Για την πτυχολογία των παραπάνω ενδυμάτων ο Διγενής αναπαράγει τρόπους τυποποιημένους στα εικονογραφικά πρότυπα της σκηνής, στις εικόνες, δηλαδή, ίδιου θέματος του Αγγέλου στη Συλλογή Λοβέρδου (σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών) και στη Μονή Σινά (μέσα 15ου αι.), αλλά και στις ανιπόγραφες εικόνες στη Μονή Σινά (15ος αι.), στη Θεολογική Ακαδημία της Μόσχας (α' μισό 15ου αι.), στο Μουσείο της Αντιβουινώτισσας στην Κέρκυρα (τέλη 15ου/αρχές 16ου αι.) και στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στα Μάλια της Κρήτης (τέλη 15ου αι.)<sup>981</sup>, που αποκρυσταλλώνουν το ίδιο σχήμα. Σε σύγκριση, όμως, με τα έργα αιτά, εδώ οι πτυχές κυρίως στον Ιωακείμ και στην επικεφαλής του ομίλου των κοριτσιών είναι περισσότερο σχηματικές.

Οι πλατιές γεωμετρικές πτυχές, που σχεδιάζονται με σκουρότερους του βασικού χρώματος τόνους, χαρακτηρίζουν και τα ενδύματα της Παναγίας στον Ευαγγελισμό (εικ. 6α-β). Το μαφόρι καλύπτει το κεφάλι με τα γνωστά και στο Γενέσιο της Θεοτόκου συμμετρικά ημικίκλια στο μέτωπο και πέφτει με τσακίσματα στο αριστερό χέρι και γύρω από το δεξί, σχηματίζει τρεις βαθιές καμπύλες αναδιπλώσεις στα δεξιά του κορμού και απολήγει στην πλάτη με ζιγκ-ζαγκ. Στο φόρεμα η χρήση κάθετων κυρίως πτυχών τονίζει τη στατικότητα της μορφής, ενώ τη

<sup>981</sup> Βλ. παραπάνω σ. 168-69.



στάση του άνετου αριστερού ποδιού ακολουθεί η λοξή πτυχή, που πλαταίνει κοντά στην παρυφή· η περιοχή του γονάτου σημειώνεται με ημικύκλιο και τονίζεται με λεπτά, παράλληλα φώτα. Η απόδοση της πτυχολογίας στα ενδύματα της Παναγίας, όπως αναλύθηκε, παρουσιάζει εξαιρετική ομοιότητα με τα ενδύματα της ίδιας μορφής στον Ευαγγελισμό στη μικρογραφία του f. 284v στο Στιχηράριο του Πλουσιαδηνού κώδ. 1234 στη Μονή Σινά (1469), στο πλαίσιο της εικόνας του Νικολάου Ρίζου στο Σεράγεβο με κεντρικό θέμα τη Δέηση, σε εικόνες στο Μουσείο Μπενάκη, στο Ikonenmuseum στο Recklinghausen, στη Συλλογή Οικονομοπούλου και στο φύλλο τριπτύχου της Temple Gallery, στα βημόθυρα στο ναό του Αγίου Γεωργίου Απορθειανών στη Χώρα της Πάτμου, στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, στη Συλλογή Tolentino στη Νέα Υόρκη και στη Μονή Αρκαδίου (15ος-16ος αι.), όπως και στο κιβώτιο-αλτάρι τριπτύχου στο Μουσείο Μπενάκη<sup>982</sup>. Σε έργα της παλαιολόγειας ζωγραφικής στην Κρήτη, στον Αρχάγγελο Πρινών στο Σέλινο (1410)<sup>983</sup> και στον Χριστό στα Παλιά Ρούματα Κισάμου (1466)<sup>984</sup> στο Νομό Χανίων, αλλά και έξω από αυτή, όπως στην Παντάνασσα του Μυστρά (π. 1428)<sup>985</sup>, απαντούν και τα παράλληλα καθ' ύψος φώτα στο αριστερό γόνατο της Παναγίας. Στα παραπάνω κρητικά έργα επαναλαμβάνεται και η πτυχολογία των ενδυμάτων του αρχαγγέλου Γαβριήλ (εικ. 6α-β), με τα πολλαπλά απαλά τσακίσματα, που ακολουθούν την κίνηση και αναδεικνύουν το σωματικό όγκο, καθώς αγκαλιάζουν τα πόδια. Οι μνήμες της παλαιολόγειας τεχνοτροπίας, όπως τη συναντάμε στην Παντάνασσα του Μυστρά<sup>986</sup>, είναι ακόμη ζωντανές στα παραδείγματα της Κρήτης<sup>987</sup>, που αντιγράφει η σύνθεσή μας, ενώ επιπλέον κοινό σημείο με την παλαιολόγεια παράδοση της Παντάνασσας αποτελεί η τσακιστή, σε τρία πλατιά μέρη, παρυφή του ιματίου του αρχαγγέλου, αντί της τεντωμένης παρυφής στις κρητικές εικόνες.

<sup>982</sup> Βλ. παραπάνω σ. 97-98.

<sup>983</sup> Στον απόστολο Παύλο στην Εμφάνιση του Χριστού στους Αποστόλους: Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 141.

<sup>984</sup> Στον προφήτη Ιερεμία: Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 188.

<sup>985</sup> Στον απόστολο Παύλο στην Ανάληψη: Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, εικ. 54, 111, 147.

<sup>986</sup> Millet, *Mistra*, πιν. 139.1, Mouriki, «Pantanassa», εικ. 22, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μυστράς*, εικ. 79, Ασπρά-Βαρδαβάκη και Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, σ. 91 κ.ε., εικ. 39.

<sup>987</sup> Βλ. σχόλιο της Μπαλτογιάννη, «Παράσταση Ευαγγελισμού», σ. 54.



Οιγωνιώδεις αναδιπλώσεις στα πόδια και η ανάγλυφη προβολή του ενός ποδιού με το σχηματισμό ελλειψοειδούς σχήματος στην επιφάνειά του, που συναντήσαμε στην Άννα και στις θεραπεινίδες στο Γενέσιο (εικ. 11) και στα Εισόδια της Θεοτόκου (εικ. 17α-β), αλαντοίν και στο ιμάτιο του Χριστού στη Μεταμόρφωση (εικ. 12α-β), δείχνοντας την εργασία του ίδιου ζωγράφου. Τα χαρακτηριστικά αυτά μαζί με την ενιαία παριφή στα δεξιά έχουν άμεσο παράλληλο στις κρητικές εικόνες ίδιου θέματος στο Μουσείο Μπενάκη, στη Συλλογή Τσακίρογλου, στη Σίφνο και στο Ζάγκρεμπ. του β' μισού του 15ου αιώνα<sup>988</sup>. Πολλές πτυχές σχηματίζονται και στα ενδύματα των υπόλοιπων προσώπων, ανάλογα με τη στάση και τις χειρονομίες τους, με πρότυπα επίσης στα παραπάνω έργα. Ειδικότερα, οι αναδιπλώσεις του υφάσματος στο αριστερό πόδι του Ιακώβου και στον αριστερό μηρό του Ιωάννη, οι τσακίσεις στο δεξί πόδι του Ηλία, που τονίζουν με καμπύλη το μηρό, το απόπτυγμα του ιματίου στα χέρια του Μωσή με την οξεία απόληξη, ο τονισμός του αριστερού γονάτου κάτω από το ύφασμα και οι πυκνές λοξές πτυχές στην πίσω πλευρά του ανασηκωμένου ελαφρά ιματίου, δείχνουν την τεχνοτροπική σχέση με τη ζωγραφική των κρητικών εικόνων. Στην παράστασή μας, όμως, η πτυχολογία μεταφέρεται με λιγότερες αναδιπλώσεις, περισσότερες ευθύγραμμες και γραμμικότερες πτυχές, χωρίς τα κινημένα αποπτήγματα, που απαντούν στα κρητικά παράλληλα έργα.

Λιτή είναι η πτυχολογία και στη Σταύρωση (εικ. 13, 16). Τα ενδύματα της Παναγίας και της Μυροφόρου, που φαίνεται ολόκληρη, καλύπτουν το σώμα ακολουθώντας το περίγραμμά του, σχηματίζοντας ευθύγραμμες πτυχές στο φόρεμα, σχεδόν κάθετες στην παρυφή του μαφορίου, καθώς κρέμεται από τα υψωμένα χέρια και λίγες καμπύλες ή πλάγιες πτυχές στην υπόλοιπη επιφάνειά του· μία-δύο καμπύλες γραμμές δηλώνουν το δεξί γοφό, όπως ξανά στον αρχάγγελο Γαβριήλ στον Ευαγγελισμό και στον προφήτη Ηλία στη Μεταμόρφωση. Αν και η απόδοση των ενδυμάτων των δύο γυναικών βρίσκει σημαντικές αναλογίες στη Σταύρωση των κρητικών εικόνων στην Εθνική Πινακοθήκη της Ιρλανδίας (πιθανώς π. 1400), στη Σπηλαιώτισσα στην Κέρκυρα (μέσα 15ου αι.), στη Μονή Δωριών, στο Μουσείο Μπενάκη με την ένθρονη Παναγία ανάμεσα σε αγγέλους στο κέντρο (β' μισό 15ου αι.) και της εικόνας του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο<sup>989</sup>, ισχύει και εδώ η παρατήρηση που έγινε αναφορικά με την Μεταμόρφωση, για απλοποίηση της

<sup>988</sup> Βλ. παραπάνω σ. 142.

<sup>989</sup> Βλ. παραπάνω σ. 147-48.



πτυχολογίας. Τον λιτότερο τρόπο προσέγγισης από τον Διγενή της πτυχολογίας στην παραπάνω ομάδα έργων δείχνει ιδιαίτερα η σύγκριση των ενδυμάτων του Θεολόγου με τα ενδύματα της ίδιας μορφής στα κρητικά έργα.

Παρατηρήσεις στην πτυχολογία των υφασμάτων σε όλες τις μορφές των υπόλοιπων αφηγηματικών σκηνών δεν είναι δυνατόν να γίνουν πριν από τον καθαρισμό τους. Στη Γέννηση (εικ. 18), όμως, στα ενδύματα της καλύτερα διατηρημένης ανακεκλιμένης Παναγίας και της Σαλώμης τα σχήματα και οι πτυχές, που δημιουργούνται, είναι όμοια με της επίσης ανακεκλιμένης Άννας και της θεραπεινίδας που γεμίζει νερό το λουτήρα στο Γενέσιο της Θεοτόκου (εικ. 11), ομοιότητα που προκύπτει από τη χρήση του ίδιου αντιβόλου. Επίσης, στη Βαϊοφόρο (εικ. 21), το λιτό σύστημα πτυχολογίας, με τις λίγες ευθύγραμμες πτυχές στο ιμάτιο του αποστόλου Πέτρου, πλησιάζει εκείνο στην κρητική εικόνα της Βαϊοφόρου στη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Λευκάδας<sup>990</sup>.

Εξετάζοντας τώρα τις μορφές που δεν συμμετέχουν σε κάποια εναγγελική σκηνή, στην Πλατυτέρα στην κόγχη (εικ. 3α-β) τα συμμετρικά ημικύκλια του μαφορίου στο μέτωπό της θυμίζουν εκείνα στην Άννα στο Γενέσιο της Θεοτόκου. Τα ημικύκλια αυτά μαζί με τις δύο σχετικά πλατιές πτυχές στον αριστερό ώμο και τις λοξές πτυχές μπροστά στο στήθος είναι γνωστά σε κρητικά μνημειακά έργα, για παράδειγμα στη μετωπική Παναγία στην Ανάληψη στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο (Ιωάννης Φωκάς, 1435/6)<sup>991</sup>, αλλά και σε φορητές εικόνες της εποχής του ζωγράφου μας, στην εικόνα της Παναγίας Παντάνασσας στη Μονή της Πάτμου, του Ανδρέα Ρίτζου και στο Παναγιάριο που αποδίδεται στον γιο του Νικόλαο, στην ίδια μονή (β' μισό 15ου αι.)<sup>992</sup>, όπως και στη γυρισμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά Παναγία στην εικόνα με θέμα την Ριετὰ, τον άγιο Ιωάννη και τον άγιο Ιωσήφ στο ναό Santa Fosca στη Βενετία, του ζωγράφου Πέτρου Κλαδά (μέσα 15ου αι.)<sup>993</sup>. Σε κρητικά έργα του 15ου αιώνα βρίσκουν πλησιέστερα παράλληλα και τα γεωμετρικά κοσμήματα στο χιτώνα, όπως και οι πυκνές λοξές πινελιές επάνω στο κόκκινο σημείο και ιμάτιο του μικρού Χριστού στην ίδια παράσταση, της Πλατυτέρας, στην κόγχη (εικ. 3α-β)<sup>994</sup>.

<sup>990</sup> Βλ. παραπάνω σ. 189 σημ. 826.

<sup>991</sup> Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 164.

<sup>992</sup> Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 10, σ. 61, πίν. 12 και αρ. 13, σ. 64-66, πίν. 22, αντίστοιχα.

<sup>993</sup> Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία*, αρ. 3, σ. 32-35.

<sup>994</sup> Βλ. συγκεντρωμένα παραδείγματα στη σ. 218.





Ιδιαίτερα επιμελημένο είναι το σύστημα της πτυχολογίας του ματιού του όρθιου Παντοκράτορα στη Δέηση (εικ. 8α-β), καθώς το ένδυμα αγκαλιάζει το σώμα με πλούσια αναδίπλωση στον αριστερό ώμο, βαθιά κόλπωση γύρω από το δεξί χέρι και πυκνές γεωμετρικές πτυχές στα πόδια, με τις γωστές και στις παραστάσεις των Εισοδίων της Θεοτόκου και της Μεταμόρφωσης γωνιώδεις αναδιπλώσεις στα δεξιά του κορμού και των ποδιών. Οι γωνιώδεις πτυχές επαναλαμβάνονται και στο χιτώνα του Προδρόμου (εικ. 8α-β), στα αριστερά του Χριστού. Η πτυχολογία στα ενδύματα των δύο μορφών συγκρίνεται με εκείνη στη Δέηση κρητικής εικόνας στο Princeton<sup>995</sup>. Εξαιρετικά λιτό σύστημα πτυχολογίας ακολουθεί ο Διγενής και στο τρίτο πρόσωπο της Δέησης, τον άγιο Νικόλαο (εικ. 8α-β). Στα άμφια του αγίου οι πτυχές είναι λίγες και μαλακές, στο φελόνιο καμπύλες και στο σπιχάριο κάθετες, καλύπτοντας το όρθιο ακίνητο σώμα χωρίς να διαγράφουν τις ανατομικές λεπτομέρειες και βρίσκουν παράλληλα στις παραστάσεις του αγίου στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (1445)<sup>996</sup>, στο σύνθετο φορητό έργο στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης (αρχές 15ου αι.)<sup>997</sup> και στην εικόνα ιδιωτικής συλλογής στην Κέρκυρα, του Αγγέλου (αρχές 15ου αι.)<sup>998</sup>.

Λόγω της στατικής απεικόνισης και των στραπωτικών αρχαγγέλου Μιχαήλ (εικ. 10α-β) και αγίου Δημητρίου (εικ. 10α), οι χιτωνίσκοι ζωγραφίζονται επίσης άκαμπτοι, με μεγάλες ορθογώνιες πτυχές, που ορίζονται από λεπτότερες πτυχές, οι θώρακες με συμμετρικές προστατευτικές πτέρυγες και οι μανδύες με λίγες μαλακές πτυχώσεις, σχηματίζοντας κόμπο ή πλούσια αναδίπλωση στα αριστερά του κορμού, αντίστοιχα· μόνο η ελαφρά κινημένη παρυφή του μανδύα διακόπτει την ακινησία τους. Ανάλογα ζωγραφίζονται οι δύο μορφές σε πολλά έργα της Κρητικής Σχολής<sup>999</sup>.

Η πλέον απλουστευμένη πτυχολογία παρατηρείται στα άμφια των στατικών συλλειτουργούντων ιεραρχών στην κόγχη (εικ. 3α, 5α): τα φελόνια αποδίδονται άκαμπτα, χωρίς καμία πτυχή, όπως άκαμπτα δείχνουν και τα ωμοφόρια, που

<sup>995</sup> Mouriki, «A Deësis Icon», σ. 13-28, *Byzantium at Princeton* 1986, αρ. 188, σ. 170, έγχρωμος πίν. Ν (N. Teteriatnikov), *Holy Image, Holy Space* 1988, αρ. 67, σ. 223 (N. Teteriatnikov).

<sup>996</sup> Ξυγγόπουλος, *Σχεδιασμοί*, πίν. 19.3, Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», πίν. 49α, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 174. Για την τεχνοτροπική ομοιότητα βλ. και Χατζηδάκης, «Εικόνα της Καστοριάς», σ. 303 κ.ε.

<sup>997</sup> Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Έργο ιταλοκρητικής τέχνης», εικ. 1.

<sup>998</sup> Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 7, σ. 16-17, εικ. 86.

<sup>999</sup> Βλ. συγκεντρωμένα παραδείγματα στις σ. 124-25 και 129, αντίστοιχα.



αναδιπλώνονται μπροστά στο στέρνο σχηματίζοντας ορθή γωνία, με λίγες λεπτές και άτονες λοξές πινελιές να δηλώνουν τις πτυχές.

Σινοψίζοντας τα παραπάνω, για την απόδοση της πτυχολογίας ο Διγενής ακολουθεί τη γεωμετρική πτυχολογία της Κρητικής Σχολής, όπως τη γνωρίζει στα κρητικά έργα, κυρίως φορητές εικόνες, που χρησιμοποίησε και ως εικονογραφικά πρότυπα. Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι πρόκειται για αντιγραφή των έργων αυτών, με ομοιότητα στη διευθέτηση των ενδυμάτων και στα σχήματα που δημιουργούνται και πιο συνηθισμένη διαφορά στο συνοπτικότερο, πιο απλό τρόπο ανάπτυξης των πτυχών, που, παράλληλα, αποδίδονται σκληρότερα, με γραμμικότερους τρόπους. Οι μορφές στους κάθετους τοίχους μένουν πιστότερες στα πρότυπά τους, όπως δείχνει ο Χριστός και ο Πρόδρομος στη Δέηση, ο αρχάγγελος Μιχαήλ, ο άγιος Δημήτριος και η σκηνή του Ευαγγελισμού, ενώ αμελέστερη είναι σε ορισμένες περιπτώσεις, στη Μεταμόρφωση και στη Σταύρωση, η αντιγραφή της πτυχολογίας στις σκηνές της καμάρας, πιθανότατα λόγω της μεγαλύτερης απόστασης από τον πιστό. Αυτή η διαφορά των παραστάσεων στους κάθετους τοίχους από εκείνες στην καμάρα ισχύει και ως προς τον τρόπο απόδοσης των πτυχών: τα υφάσματα αποδίδονται κατά κανόνα πιο ζωγραφικά στις παραστάσεις του ανατολικού, βόρειου και νότιου τοίχου και σκληρότερα σε εκείνες της καμάρας.

Τα πλούσια ενδύματα, που καλύπτουν το σώμα με πλατιές πτυχώσεις διαγράφοντας το περίγραμμα και επιτρέποντας τις κινήσεις, η ανάδειξη του γυναικείου στήθους με απαλές καμπύλες πτυχές, οι μεγάλες ενιαίες επιφάνειες στην κοιλιακή χώρα, οι γωνιώδεις πτυχές στα πόδια ή επάνω σε αυτά, η ανάδειξη του ενός μηρού με τα υφάσματα να σχηματίζουν επάνω του ενιαίο ελλειψοειδές σχήμα ή οι λίγες, μαλακές πτυχές στα ενδύματα των στρατιωτικών και στους σιλλειτουργούντες ιεράρχες, απαντούν και στις παραστάσεις στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια<sup>1000</sup> και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη<sup>1001</sup>. Στις παραστάσεις στους Αγίους Πατέρες επαναλαμβάνονται και οι παράλληλες καθ' ύψος πινελιές<sup>1002</sup>. Η ιδιαίτερα συγγενής πτυχολογία των ενδυμάτων της ανακεκλιμένης Άννας στη σκηνή του Γενέσιου της Θεοτόκου στο καθολικό μας με του αποστόλου, που εικονίζεται επίσης ανακεκλιμένος σε πρώτο επίπεδο στη σκηνή της Προσευχής

<sup>1000</sup> Βλ., για παράδειγμα, Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», πίν. 149, 153, 156.

<sup>1001</sup> Προσωπική παρατήρηση. Πρβλ. Βοκοτόπουλος, ΑΙ 24 (1969), Β' 2 Χρον., πίν. 261β.

<sup>1002</sup> Στον Χριστό στην Έγερση του Λαζάρου (προσωπική παρατήρηση) και στον Θεολόγο στη Σταύρωση (Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», πίν. 153).



του Ιησού στην Κοίμηση στην Κάτω Μερόπη<sup>1003</sup>, δείχνει τη μικρή χρονική απόσταση εκτέλεσης των δύο παραστάσεων.

## ΤΟ ΧΡΩΜΑ

Το λαδοπράσινο, το καστανό, η ώχρα και το κόκκινο, που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος στο πλάσιμο των προσώπων και της σάρκας, ανήκουν και στο γενικότερο, περιορισμένο, χρωματολόγιο των παραστάσεων, που αποτελείται από λίγους φωτεινούς (κόκκινο, κεραμιδί, ώχρα, ρόδινο, πορτοκαλί, λευκό) και σκοτεινούς (βαθυγάλαζο, λαδοπράσινο, καστανό, λίγο γκρίζο και ελάχιστο μαύρο) τόνους. Το κόκκινο ορίζει, όπως συνήθως, τα πλαίσια των παραστάσεων.

Αναφορικά με το χειρισμό των χρωμάτων στο φυσικό τοπίο και στο αρχιτεκτονικό βάθος, στον Ευαγγελισμό (εικ. 6α-β), στην Υπαπαντή (εικ. 19) και στην Ανάληψη (εικ. 7) ο Διγενής χρησιμοποιεί την αντίθεση, που δημιουργεί η επίθεση θερμών τόνων σε ψυχρούς, καθώς επάνω στον ψυχρό, βαθυγάλαζο κάμπο ζωγραφίζει καστανούς, με τονικές αποχρώσεις, λόφους στην πρώτη σκηνή, τείχη και τοίχους στις δύο τελευταίες· άλλοτε, πάλι, στο Γενέσιο (εικ. 11) και στα Εισόδια (εικ. 17α) της Θεοτόκου, ο σκούρος γαλάζιος κάμπος συνδυάζεται με τους επίσης ψυχρούς λαδοπράσινους πλάγιους τοίχους. Διαφορετική είναι η περίπτωση στη Βαϊοφόρο (εικ. 21) και στη Μεταμόρφωση (εικ. 12α), όπου το βαθυγάλαζο του κάμπου χρησιμοποιείται ουσιαστικά ως ουδέτερο χρώμα, επάνω στο οποίο στη μεν Βαϊοφόρο ζωγραφίζεται αριστερά η γκρίζα τειχισμένη Ιερουσαλήμ και δεξιά κεραμιδί χρώματος λόφος, στη δε Μεταμόρφωση δύο κεραμιδί χρώματος λόφοι στα άκρα και ένας λαδοκάστανος στο κέντρο, σε ισορροπία των ψυχρών και των θερμών τόνων.

Η εξισορρόπηση ψυχρών-θερμών τόνων είναι συνηθέστερη στα ενδύματα, όπως δείχνει, για παράδειγμα, ο συνδυασμός του γαλάζιου στο φόρεμα της Παναγίας με το κεραμιδί στο μαφόρι (εικ. 6α, 17α), του κεραμιδί στο χιτώνα του Χριστού στη Δέηση (εικ. 8α) και στη Βαϊοφόρο (εικ. 21) με το λαδοπράσινο στο ιμάτιο, του πορτοκαλοκόκκινου στο χιτώνα του Προδρόμου στη Δέηση με το λαδοπράσινο στο ιμάτιο (εικ. 8α) και του γαλάζιου στο φόρεμα της Άνας στα Εισόδια της Θεοτόκου με το φωτεινό κόκκινο στο μαφόρι.

<sup>1003</sup> Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 24 (1969), Β' 2 Χρον., πίν. 261α.



Επιπλέον χαρακτηριστικό αποτελεί η χρήση παρόμοιας χρωματικής κλίμακας στα ενδύματα διπλανών μορφών, μεμονωμένων ή στην ίδια σκηνή. Στον αρχάγγελο Μιχαήλ και στον άγιο Δημήτριο στο νότιο τοίχο (εικ. 10α) επιλέγονται κυρίως το πορτοκαλί, το καστανό, η ώχρα, το κόκκινο και το λαδοπράσινο, στον Χριστό, στον Πρόδρομο και στον άγιο Νικόλαο στη Δέηση στο βόρειο τοίχο (εικ. 8α) το λαδοπράσινο και το κόκκινο, στις μορφές στο Γενέσιο και στα Εισόδια της Θεοτόκου δυτικά της καμάρας, βόρεια και νότια αντίστοιχα, το κόκκινο, το κεραμιδί και η ώχρα και λιγότερο το λαδοπράσινο και το βαθυγάλαζο, ενώ στην Παναγία και στον αρχάγγελο Γαβριήλ στον Ευαγγελισμό (εικ. 6α) το γαλάζιο, το κεραμιδί και το απαλότερο ρόδινο. Επιπλέον, τουλάχιστον σε δύο σκηνές, στο Γενέσιο της Θεοτόκου (εικ. 11) και στη Μεταμόρφωση (εικ. 12α), ο Διγενής ζωγραφίζει με τα ίδια χρώματα τα ενδύματα μορφών, που βρίσκονται στον ίδιο κατακόρυφο άξονα: στο Γενέσιο, η Θεραπεινίδα στα αριστερά, πίσω από την κλίνη και η μαία μπροστά από αυτή φορούν κόκκινο φόρεμα και βαθυγάλαζο πέπλο, στη Μεταμόρφωση, στα ενδύματα του προφήτη Ηλία και του αποστόλου Πέτρου χρησιμοποιείται το σκούρο γαλάζιο, ενώ στου Μωυσή και στου Ιακώβου το κεραμιδί. Με την επιλογή ίδιων χρωμάτων οι μορφές και, ευρύτερα, και οι παραστάσεις αποκτούν χρωματική αρμονία.

Για την απόδοση των πτυχών συνηθέστερα χρησιμοποιούνται τονικές αποχρώσεις του τοπικού χρώματος, όπως στον μανδύα του αρχαγγέλου Μιχαήλ (εικ. 10α-β), στο φόρεμα της Παναγίας και στο μάτιο του αρχαγγέλου Γαβριήλ στον Ευαγγελισμό (εικ. 6α), στο χιτώνα του Ιωακείμ, στο μαφόρι της Άννας, στα ενδύματα της μαίας στο Γενέσιο της Θεοτόκου (εικ. 11) και της Άννας στα Εισόδια (εικ. 17α) κλπ, γεγονός που δίνει στα υφάσματα την εντύπωση μαλακής υφής. Διαφορετικό του βασικού χρώμα απαντά σπανιότερα, για παράδειγμα, στα λευκά ωμοφόρια των συλλειτουργούντων ιεραρχών στην κόγχη, όπου επιλέγεται το καστανό ή το γαλάζιο, στο λαδοπράσινο μανδύα του αγίου Δημητρίου (εικ. 10α), όπου οι πτυχές ζωγραφίζονται με καστανό, στο λευκό χιτώνα του μικρού Χριστού στην κόγχη (εικ. 3α-β), όπου χρησιμοποιείται αχνό λαδοπράσινο και στα υπόλευκα ενδύματα του Χριστού στη Μεταμόρφωση (εικ. 12α) και στην Εις Άδου Κάθοδο (εικ. 15), όπου χρησιμοποιείται το κόκκινο. Ο συνδυασμός των δύο μεθόδων είναι αρκετά σπάνιος, για παράδειγμα στο κεραμιδί μαφόρι της Παναγίας στην κόγχη (εικ. 3α-β), όπου βαθύτεροι τόνοι του βασικού χρώματος μαζί με λευκό φωτίζουν τις ακμές.

Τα ενδύματα, και τα υφάσματα γενικότερα, φωτίζονται σε ορισμένες περιπτώσεις και με πυκνές λοξές λεπτές γραμμές υπόλευκου ή ζεστής ώχρας, που



επιτίθενται στο βασικό χρώμα. Η τεχνική αυτή, που προσδίδει λάμψη και πολυτέλεια στα υφάσματα - ιδιαίτερα οι πινελιές ώχρας μιμούνται χρυσογραφίες -, χρησιμοποιείται πάντοτε σε μικρές επιφάνειες. Όπως δείχνουν οι υπόλευκες πινελιές στο σημείο και στο ιμάτιο του μικρού Χριστού στην κόγχη (εικ. 3α-β) και στην παρυφή της στρωμνής της Άννας στα Εισόδια της Θεοτόκου και οι πινελιές ώχρας στο σημείο και στο ιμάτιο του Χριστού στη Δέηση (εικ. 8α). Τη διακόσμηση με τις πινελιές ώχρας συναντάμε και στις σταχώσεις των Ευαγγελίων του Χριστού και του αγίου Νικολάου επίσης στη Δέηση.

Η χρωματική κλίμακα, το κόκκινο, το κεραμιδί, η ώχρα, το ρόδινο, το πορτοκαλί, το βαθιγγάλο, το λαδοπράσινο, το καστανό, το λίγο γκριζο, μαύρο και λευκό, που συνδυάζονται σε ζωηρές χρωματικές συνθέσεις, βρίσκει παράλληλα τόσο σε σύνολα τοιχογραφιών της πρώιμης κρητικής ζωγραφικής, για παράδειγμα στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι (τέλη 14ου αι.)<sup>1004</sup>, στον Θεολόγο στο Κάτω Βαλσαμόνερο (π. 1400)<sup>1005</sup>, στην Παναγία στα Καπετανιανά (1401/2)<sup>1006</sup>, στον Άγιο Κωνσταντίνο στον Αρτό (1401)<sup>1007</sup>, στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου (1420/1)<sup>1008</sup>, στο κλίτος του Αγίου Φανουρίου στη Μογή Βαλσαμονέρου<sup>1009</sup>, στην Παναγία τη Μεσοχωρίτισσα στις Μάλλες (1433/4)<sup>1010</sup>, στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο<sup>1011</sup> και στον ομώνιμο ναό στην Απάνω Σύμη Βιάννου (Μανουήλ Φωκάς, 1435/6-1445, Μανουήλ Φωκάς, 1453-1478)<sup>1012</sup>, όσο και στις εικάριθμες εικόνες επώνυμων και ανώνυμων κρητικών ζωγράφων του 15ου αιώνα<sup>1013</sup>, που ο Διγενής χρησιμοποίησε ως εικονογραφικά και τεχνοτροπικά πρότυπα, όπως αναλύθηκε στα προηγούμενα κεφάλαια. Την επίδραση δε ειδικά των φορητών εικόνων δείχνει και το

<sup>1004</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 134, Μπορμπουδάκης, «Σκλαβεροχώρι», πίν. ΚΒ', ΚΓ'.

<sup>1005</sup> Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 24.

<sup>1006</sup> Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 9, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 138.

<sup>1007</sup> Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες ν. Ρεθύμνου*, εικ. 25-27, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 135-37.

<sup>1008</sup> Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος», σ. 107-08, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 153-54.

<sup>1009</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 110-11.

<sup>1010</sup> Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Παναγία Μεσοχωρίτισσα», σ. 244, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 159-60.

<sup>1011</sup> Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 130-33.

<sup>1012</sup> Μπορμπουδάκης, «Απάνω Σύμη», σ. 230, Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, πίν. 135-37, 139, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εικ. 177-78, 180.

<sup>1013</sup> Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, σ. 96-97, ο ίδιος, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 1, σ. 85.



ενδιαφέρον για την απόδοση της εντύπωσης χρυσογραφίας στα αντικείμενα και στα υφάσματα.

Συγκρίνοντας τις παραστάσεις με τα γνωστά κρητικά εικονογραφικά πρότυπα τους ως προς την επιλεγμένη χρωματική κλίμακα, το Γενέσιο (εικ. 11) και τα Εισόδια (εικ. 17α) της Θεοτόκου είναι οι σκηνές που τα πλησιάζουν σημαντικά, περισσότερο από τις άλλες. Από τις δύο συνθέσεις, που χαρακτηρίζονται από ιδιαίτερη φωτεινότητα και λάμψη με την ευρεία χρήση του κόκκινου, του κεραμιδί και της ώχρας, το Γενέσιο επαναλαμβάνει σε μεγάλο βαθμό τα χρώματα της ίδιου θέματος παράστασης στο πλαίσιο εικόνας με κεντρικό θέμα την Κοίμηση της Θεοτόκου στο Μουσείο Κανελλοπούλου<sup>1014</sup>, ενώ τα Εισόδια στη σειρά των εικόνων του 15ου αιώνα που αντιπροσωπεύουν τα έργα του Αγγέλου στη Συλλογή Λοβέρδου (σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών) και στη Μονή Σινά (μέσα 15ου αι.)<sup>1015</sup>.

Επιπλέον, ο πορτοκαλοκόκκινος χιτώνας του Προδρόμου στη Δέηση (εικ. 8α) απαντά και στην ίδιου θέματος εικόνα του Αγγέλου στη Μονή Σινά<sup>1016</sup>, ενώ ο άγιος Νικόλαος (εικ. 8α), ντυμένος με αρχιερατικά άμφια, στα οποία κυριαρχεί το σκούρο κόκκινο χρώμα, συνδέεται με τις ίδιου τύπου κρητικές παραστάσεις του ιεράρχη στην εικόνα ιδιωτικής συλλογής του Αγγέλου στην Κέρκυρα, στις τρεις εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου στο Μπάρι, στο Τόκιο και στο Μουσείο Μπενάκη, αλλά και στο σύνθετο φορητό έργο από το ναό του Αγίου Στεφάνου Μονόπολης Απουλίας, σήμερα στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Βοστώνης (αρχές 15ου αι.), στο τρίπτυχο του Μουσείου Μπενάκη (τέλη 15ου αι.), στην εικόνα στον San Giovanni in Bragoga στη Βενετία (π. 1500) και στη μικρογραφία του f. 136 στο Στιχηράριο αρ. 1234 του Πλουσιαδηνού στη Μονή Σινά (1469), όπου επίσης επιλέγεται το κόκκινο ή το κεραμιδί<sup>1017</sup>. Τέλος, από τα κρητικά πρότυπα τους δανείζονται τη φωτεινή πολυχρωμία της στρατιωτικής στολής και οι μεμονωμένοι αρχάγγελος Μιχαήλ και άγιος Δημήτριος (εικ. 10α): ο αρχάγγελος από τις εικόνες στο Μουσείο της Ζακύνθου, του Αγγέλου (β' τέταρτο 15ου αι.), στη Μονή Πάτμου, στη Μονή Σινά και στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στη Σπηλιά Κισάμου, του Ανδρέα Ρίτζου, στη Μονή Γωνιάς, στη Ρώμη (τέλη 15ου αι.) και στο Μουσείο Χανίων, σε βημόθυρο στο Ikonenmuseum του Recklinghausen (β' μισό 15ου αι.) και στο f. 77v του Στιχηράριου

<sup>1014</sup> Βλ. παραπάνω σ. 133 σημ. 566.

<sup>1015</sup> Βλ. παραπάνω σ. 168-69.

<sup>1016</sup> Δρανδάκης, «Μεταβυζαντινές εικόνες», εικ. 77.

<sup>1017</sup> Βλ. παραπάνω σ. 118-19.



κώδ. 1234 του Πλουσιαδηνού<sup>1018</sup>, ο άγιος Δημήτριος από βημόθυρο στο Μουσείο της Ευαγγελιστρίας στην Τήνο (β' μισό 15ου αι.), τρίπτυχο (τέλη 15ου αι.) και εικόνα του 1500 περίπου στο Μουσείο Μπενάκη και από το f. 60ν του Στιχηράριου κώδ. 1234<sup>1019</sup>.

Ως προς την απόδοση του κάμπου, τέλος, ο Διγενής χρησιμοποιεί το καστανό, το λαδοπράσινο και το σκούρο γαλάζιο. Και τα τρία χρώματα μαζί απαντούν σε ισάριθμες καθ' ύψος ζώνες μόνο στους πλάγιους τοίχους, πίσω από τους ολόσωμους αγίους της Δείσης (εικ. 8α), τον άγιο Δημήτριο και τον αρχάγγελο Μιχαήλ (εικ. 10α-β), το λαδοπράσινο και το σκούρο γαλάζιο σε δύο ζώνες στην Πλατυτέρα με τον μικρό Χριστό (εικ. 3α) και στους συλλειτουργοίτες ιεράρχες στην κόγχη του Ιερού (εικ. 3α, 5α), ενώ αποκλειστικά βαθυγάλαζος, όπως συνήθως, είναι ο κάμπος στις εικονογραφικές σκηνές της καμάρας και του ανατολικού τοίχου, στη γραπτή ποδέα και στα φυτικά ή γεωμετρικά κοσμήματα (εικ. 6α, 7, 11, 12α, 14, 15, 17α, 19, 20, 21, 22α-γ).

Ο διαχωρισμός του κάμπου σε επάλληλες οριζόντιες ζώνες αποτελεί μέθοδο γνωστή από τους βυζαντινούς χρόνους, που θα μεταφερθεί και θα καθιερωθεί και μετά την Άλωση στη διακόσμηση των ναών. Αν και για την απόδοση των ζωνών χρησιμοποιούνται διάφορα χρώματα, το βαθυγάλαζο, το λαδοπράσινο και το καστανό επιλέγονται μάλλον συχνά για λόγους συμβολικούς –το σκούρο γαλάζιο συμβολίζει τον ουρανό, το καστανό τη γη και το λαδοπράσινο το ενδιάμεσο διάστημα- ή πρακτικούς, καθώς οι συγκεκριμένοι τόνοι δημιουργούν την κατάλληλη σκοτεινή επιφάνεια για την προβολή των μορφών, του φυσικού τοπίου και των αρχιτεκτονημάτων. Τα σχετικά παραδείγματα, που συγκεντρώνονται στη συνέχεια, είναι μόνο ενδεικτικά<sup>1020</sup>.

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης, λοιπόν, ο χωρισμός του κάμπου πίσω από την ημίσωμη Πλατυτέρα με τον μικρό Χριστό σε δύο ζώνες, λαδοπράσινου χρώματος η κατώτερη και σκούρου γαλάζιου η ανώτερη, συνηθίζεται από την υστεροβυζαντινή

<sup>1018</sup> Βλ. παραπάνω σ. 124-25.

<sup>1019</sup> Βλ. παραπάνω σ. 129.

<sup>1020</sup> Συχνά στις μελέτες μνημείων δεν δίνονται πληροφορίες για το χρωματισμό του κάμπου των παραστάσεων και οι φωτογραφίες, που δημοσιεύονται, είναι ασπρόμαυρες.



περίοδο είτε ο Χριστός εικονίζεται σε μετάλλιο, είτε χωρίς αυτό<sup>1021</sup>, με παλιότερο παράδειγμα την παράσταση της Παναγίας στον τύπο της Νικοποίου στο παρεκκλήσι της Αγίας Τριάδας στη Srasona Voda της Βουλγαρίας, των μέσων του 13ου αιώνα<sup>1022</sup>. Ακολουθούν, με χρονολογική σειρά, τα παραδείγματα στην Παναγία του Μουτουλλά στην Κύπρο (1280)<sup>1023</sup>, στον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στο Γεράκι της Λακωνίας (π. 1300)<sup>1024</sup>, στους Αγίους Αποστόλους Νερομάνας στην Αιτωλία (1372/3)<sup>1025</sup>, στον Άγιο Νικόλαο Ιστιαίας στην Εύβοια (τέλη 14ου/αρχές 15ου αι.)<sup>1026</sup>, στον Άγιο Ιωάννη στο Κουσί Μητάτων στα Κύθηρα (τέλη 14ου/αρχές 15ου αι.)<sup>1027</sup> και στη Μακεδονία, στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά (1384/5)<sup>1028</sup>, στην Υπαπαντή ή Παναγούδα Βέροιας (15ος αι.)<sup>1029</sup>, στον Άγιο Γεώργιο στο νησί του Αγίου Αχίλλειου (τέλη 15ου αι.) και στο Ασκηταριό της Μικρής Ανάληψης Μεγάλης Πρέσπας (τέλη 15ου αι.)<sup>1030</sup>.

Εξίσου γνωστός από παλιά είναι και ο δίζωνος, λαδοπράσινος και βαθυγάλαζος, κάμπος πίσω από τους ιεράρχες στον ημικύλινδρο της κόγχης, όπως στην Αγία Σοφία Αχρίδας (π. 1028), όπου οι ιεράρχες είναι ακόμη μετωπικοί<sup>1031</sup>. Στις δύο ίδιου χρώματος ζώνες θα διαιρεθεί ο κάμπος και σε παραστάσεις συλλειτουργούντων ιεραρχών, όπως στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά<sup>1032</sup>. Το 15ο αιώνα με τα ίδια χρώματα γνωρίζουμε ότι αποδίδεται ο κάμπος

<sup>1021</sup> Για το θέμα βλ. το σχόλιο του Δημητροκάλλη, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 72 κ.ε., που πρώτος συγκέντρωσε σχετικά παραδείγματα.

<sup>1022</sup> D. Bogdanovic-V. J. Djuric-D. Medakovic, *Chilandar* (εκδ. KINA, Italy S.P.A. 1997), εικ. 38.

<sup>1023</sup> D. Mouriki, «The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus», *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophische-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Βιέννη, 1984), σ. 175, πίν. LXXII.2 (ασπρόμαυρη φωτογραφία).

<sup>1024</sup> Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 223, εικ. 2.

<sup>1025</sup> Κίτσας, «Άγιοι Απόστολοι», σ. 34.

<sup>1026</sup> Δημητροκάλλης, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 72, ασπρόμαυρη εικ. 47.

<sup>1027</sup> Χατζηδάκης-Μπίθα, *Κύθηρα*, σ. 189, εικ. 1.

<sup>1028</sup> Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 2 στη σ. 109 (έγχρωμη φωτογραφία).

<sup>1029</sup> Παπαζώτος, *Βέροια*, πίν. 71α.

<sup>1030</sup> Δ. Ευγενίδου-Ι. Κανονίδη-Θ. Παπαζώτου, *Τα Μνημεία των Πρεσπών* (ΥΠΠΟ-ΤΑΠΑ, Αθήνα, 1991), εικ. 38 και 41-42, αντίστοιχα (έγχρωμη φωτογραφία).

<sup>1031</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αρ. 23 (έγχρωμη φωτογραφία).

<sup>1032</sup> Χατζηδάκης-Πελεκανίδης, *Καστοριά*, εικ. 2 στη σ. 109.





στον ημικύλινδρο της κόγχης στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι<sup>1033</sup> και στους Αγίους Αποστόλους στο Σειρικάρι<sup>1034</sup> στο Νομό Χανίων στην Κρήτη, αλλά και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στον Πεδουλά της Κύπρου<sup>1035</sup>. Μάλιστα, στην περίπτωση του Αγίου Ισιδώρου στο Κακοδίκι η λαδοπράσινη ζώνη φτάνει έως τους ώμους των ιεραρχών, όπως και στην παράστασή μας.

Τέλος, με καστανό, λαδοπράσινο και σκούρο γαλάζιο ζωγραφίζεται ο κάμπος, την εποχή που εξετάζουμε, πίσω από τους μεμονωμένους ολόσωμους αγίους και στο παρεκκλήσιο του Θεολόγου στο Κελλί του Αγίου Προκοπίου της Μονής Βατοπεδίου στο Άγιο Όρος (β' μισό 15ου αι.)<sup>1036</sup>, όπως και στο παλιό καθολικό της Μονής Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (1483)<sup>1037</sup>.

Λεπτομερής σύγκριση ως προς το χρωματολόγιο ανάμεσα στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς και στα δύο άλλα μνημεία που ιστόρησε ο Διγενής, τοις Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια και την Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη, δεν είναι δυνατή λόγω της εκτεταμένης καταστροφής του διακόσμου στον πρώτο ναό και της απώλειας των χρωμάτων στο δεύτερο. Γενικά, σημειώνουμε ότι και στους Αγίους Πατέρες οι σωζόμενες παραστάσεις δείχνουν την επιλογή παρόμοιας κλίμακας με το ναό μας τόσο στο χρωματισμό του κάμπου όσο και των ενδυμάτων, όπου επίσης τοιχικές αποχρώσεις του τοπικού χρώματος - για παράδειγμα, στο μαφόρι της Άννας στο Γενέσιο της Θεοτόκου και στο ιμάτιο του Χριστού στην Έγερση του Λαζάρου<sup>1038</sup> - ή διαφορετικό του βασικού χρώμα - όπως στο φόρεμα της πρώτης από τις φίλες της Παναγίας στα Εισόδια<sup>1039</sup> - αποδίδουν την πτυχολογία, ενώ επαναλαμβάνονται και οι γνωστές λοξές πινελιές λευκού ή άχρας, για παράδειγμα στο θρόνο της Παναγίας στον Ευαγγελισμό<sup>1040</sup> και στο θώρακα του αρχαγγέλου

<sup>1033</sup> Μαδεράκης, «Άγιος Ισίδωρος», σ. 88, ασπρόμαυροι πίνακες 37α, 38α-β, όπου φαίνονται καθαρά οι δύο ζώνες διαφορετικού χρώματος.

<sup>1034</sup> Μαδεράκης, «Άγιοι Απόστολοι», σ. 42, Πασαρέλι, Βυζαντινή Κρήτη, εικ. 127 (έγχρωμη φωτογραφία).

<sup>1035</sup> Stylianou, *Cyprus*, εικ. 204.

<sup>1036</sup> Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, εικ. 53, 57, 60.

<sup>1037</sup> Λαχιμιάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αρ. 159-60 (έγχρωμη φωτογραφία).

<sup>1038</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>1039</sup> Προσωπική παρατήρηση.

<sup>1040</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 559, πίν. 146.



Μιχαήλ<sup>1041</sup>, αντίστοιχα. Οι ίδιες λοξές πινελιές απαντούν και σε παραστάσεις στην Κοίμηση της Θεοτόκου και μάλιστα σε ίδια σημεία με τους δύο άλλους ναούς: στο σημείο και στο μάτιο του μικρού Χριστού στην κόγχη, στο σημείο του Χριστού στη Δέηση, στη στολή των στρατιωτικών αγίων<sup>1042</sup>.

<sup>1041</sup> Βασιλάνη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», πίν. 148, Ψιλίας, *Εκκλησίες και Μοναστήρια της Κρήτης*, εκ. 225 (έγχρωμη φωτογραφία).

<sup>1042</sup> Προσωπική παρατήρηση. 



## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Η εξέταση της τεχνοτροπίας έδειξε, όπως και η εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων, τη στενή σχέση της τέχνης του Διγενή με την κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα, τη μνημειακή, όπως τη γνωρίζουμε σε σειρά ναών του α' μισού κυρίως του αιώνα, για παράδειγμα στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι (τέλη 14ου αι.), στην Παναγία στα Καπετανιανά (1401/2), στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου (1420/1) και στα σύνολα των Φωκάδων, στον Άγιο Γεώργιο στην Απάνω Σύμη Βιάννου (Μανοιήλ. Φωκάς, 1435/6-1445, Μανοιήλ. Φωκάς, 1453-1478) και στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (Μανοιήλ και Ιωάννης Φωκάς, 1445), καθώς και των φορητών εικόνων. Ο Διγενής αντιγράφοντας με συνέπεια τα εικονογραφικά του πρότυπα - στη συντριπτική πλειονότητα εικόνες-, αναπαράγει τις ίδιες κλειστές συνθέσεις, που χαρακτηρίζονται από ισορροπία και συμμετρική διάταξη των προσώπων, των αντικειμένων και των λειτουργικών κατασκευών (κιβώριο, Αγία Τράπεζα, σύνθρονο, άμβωνα) γύρω από το βασικό άξονα κάθε σκηνής, με τις μορφές να ανταποκρίνονται η μία στις χειρονομίες της άλλης<sup>1043</sup>. Το φυσικό τοπίο και το αρχιτεκτονικό βάθος επίσης εντάσσονται στο χώρο αρμονικά σε σχέση με τον κύριο άξονα των σκηνών, με ρόλο μάλλον βοηθητικό, καθώς σε όλες τις περιπτώσεις καταλαμβάνουν το τελευταίο προς τα πίσω επίπεδο οριοθετώντας το χώρο, στον οποίο δρουν τα πρόσωπα. Λιτά μορφολογικά, απομακρίνονται από τα αντίστοιχα τοπία και βάθη των κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα, πλησιάζοντας περισσότερο σε παραδείγματα της μνημειακής ζωγραφικής στην Κρήτη, όπως στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι, στην Παναγία στα Καπετανιανά, στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου, στην Παναγία στις Μάλλες Λασιθίου και στον Άγιο Γεώργιο στην Απάνω Σύμη Βιάννου (1453-1478)<sup>1044</sup>.

Στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης επαναλαμβάνεται και το πλάσιμο των προσώπων. Τα πρόσωπα της Παναγίας (εικ. 3α-β, 6α, 17α), των γυναικών (εικ. 11, 17), του μικρού Χριστού και των αγγέλων στην κόγχη του Ιερού (εικ. 3α-β) αποδίδονται φωτεινά και σαρκώδη, με λαδοκάστανο, όχι ιδιαίτερα σκοτεινό προπλάσμα, καστανοκόκκινους θερμούς τόνους σε πλατιά επιφάνεια και λίγα φώτα στα προεξέχοντα σημεία, βρίσκοντας παράλληλα σε ορισμένες μορφές στην Αγία

<sup>1043</sup> Βλ. παραπάνω σ. 209 κ.ε.

<sup>1044</sup> Βλ. παραπάνω σ. 211 κ.ε.



Φωτεινή έξω από τη Μονή του Πρέβελη στο Νομό Ρεθύμνου (αρχές 15ου αι.), αλλά και στην Παναγία στο χωριό Αγία Παρασκευή Νομού Ρεθύμνου, που ιστορήθηκε το 1516<sup>1045</sup>. Η αντίθεση φωτός-σκιάς είναι εντονότερη στον αρχάγγελο Μιχαήλ (εικ. 10γ), στον άγιο Δημήτριο (εικ. 10α) και στις υπόλοιπες αγένειες ανδρικές μορφές (6α, 21), με τον προπλασμό να καταλαμβάνει πλατύτερη επιφάνεια στο περίγραμμα του προσώπου και του λαιμού<sup>1046</sup>. Στις γενειοφόρες μορφές (Χριστός, εικ. 8α, 12α, 13, 21, άγιος Νικόλαος, εικ. 9, συλλειτουργούντες ιεράρχες, εικ. 3α, 4α-β, 5α-β, αρχιερέας Ζαχαρίας, εικ. 17α-β) η φωτεινή επιφάνεια περιορίζεται στο μέτωπο και στα ζυγωματικά, με έντονη σκίαση της περιοχής των ματιών και γραμμική απόδοση των προσωπογραφικών λεπτομερειών και ιδιαίτερα στους αναφαλαντίες άγιο Νικόλαο και συλλειτουργούντες ιεράρχες, όπου το σχέδιο είναι ακόμη γραμμικότερο, η αντίθεση σκιάς-φωτός εντονότερη και η γραμμή και η σκιά σχεδιάζουν έντονα τα κρανιακά εξογκώματα. Το πλάσιμο αυτό επαναλαμβάνει τρόπους γνωστούς στον άγιο Νικόλαο στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (Μανουήλ και Ιωάννης Φωκάς, 1445) και στον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στην Παναγία Νεκροτάφειου στη Μικρή Επισκοπή Μονοφατίου (1445)<sup>1047</sup>. Τη σχέση με την κρητική ζωγραφική επιβεβαιώνει και η παρουσία κοινών φυσιογνωμικών τύπων στην Πλατυτέρα και στον μικρό Χριστό στην κόγχη του Ιερού, στον άγιο Νικόλαο και στον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο<sup>1048</sup>.

Από τη ζωγραφική ναών της Κρήτης βρίσκει παράλληλα και η απόδοση της γυμνής σάρκας στον Χριστό στη Σταύρωση (εικ. 13, 16) και στον αρχάγγελο Μιχαήλ (εικ. 10α-β). Οι εναλλασσόμενες συμμετρικές σκοτεινές και φωτεινές πινελιές, που δημιουργούν ένα αποτέλεσμα σχηματικό, με έντονη φωτοσκίαση, θυμίζουν τρόπους στην Παναγία Βριωμένου (αρχές 15ου αι.) και στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου (1420/1) στο Νομό Χανίων, ενώ σχέση εντοπίζεται και με τον Άγιο Γεώργιο Απάνω Σύμης Βιάννου (1453-1478)<sup>1049</sup>. Στα ίδια παραδείγματα επαναλαμβάνεται και ο γραμμικός, με κύκλο, σχεδιασμός των γονάτων ή της κνήμης με λοξή γραμμή.

Τα καθιερωμένα στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα ακολουθεί και η απόδοση των μορφών με ορθές σωματικές αναλογίες, σε ήρεμες στάσεις και με

<sup>1045</sup> Βλ. παραπάνω σ. 218 κ.ε.

<sup>1046</sup> Βλ. παραπάνω σ. 221.

<sup>1047</sup> Βλ. παραπάνω σ. 221 κ.ε.

<sup>1048</sup> Βλ. παραπάνω σ. 118, 119, 223.

<sup>1049</sup> Βλ. παραπάνω σ. 223 κ.ε.



μετρημένες χειρονομίες, που χαρακτηρίζονται από περιορισμένη έκφραση του πάθους, με ελάχιστες εξαιρέσεις<sup>1050</sup>, όπως και η επιλεγμένη χρωματική κλίμακα, αποτελούμενη από φωτεινούς (κόκκινο, κεραμιδί, ώχρα, ρόδινο, πορτοκαλί, λευκό) και σκοτεινούς (βαθυγάλαζο, λαδοπράσινο, καστανό, γκριζο και μαύρο) τόνους<sup>1051</sup>. Την ιδιαίτερη επίδραση των εικόνων δείχνει η παρουσία πυκνών λοξών πινελιών ώχρας στα υφάσματα και στα έπιπλα σε μίμηση χρισσογραφίας. Θερμοί και ψυχροί τόνοι συνδυάζονται αρμονικά στην απόδοση των ενδυμάτων, του φυσικού τοπίου και των αρχιτεκτονημάτων, ενώ το ενδιαφέρον του ζωγράφου για χρωματική ισορροπία δείχνει και η επιλογή των ίδιων ή παρόμοιων χρωμάτων στα ενδύματα μορφών διπλανών, μεμονωμένων (αρχάγγελος Μιχαήλ, άγιος Δημήτριος, εικ. 10α) ή στην ίδια σκηνή (Χριστός, Πρόδρομος και άγιος Νικόλαος στη Δέηση, εικ. 8α, αρχάγγελος Γαβριήλ και Παναγία στον Ευαγγελισμό, εικ. 6α) ή μορφών στον ίδιο κατακόρυφο άξονα μιας σύνθεσης (Γενέσιο Θεοτόκου, εικ. 11, Μεταμόρφωση, εικ. 12α). Ιδιαίτερα η επιλογή των χρωμάτων στο Γενέσιο και στα Εισόδια της Θεοτόκου, στο χιτώνα του Προδρόμου στη Δέηση, στον άγιο Νικόλαο, στον αρχάγγελο Μιχαήλ και στον άγιο Δημήτριο, δείχνει τη σχέση με τα τυπολογικά πρότυπα έργα.

Στα έργα αυτά βρίσκει πλησιέστερα παράλληλα και η γεωμετρική πτυχολογία των υφασμάτων<sup>1052</sup>. Τα ενδύματα καλύπτουν το σώμα ακολουθώντας τη στάση και τις κινήσεις του και αναδεικνύουν τον όγκο με τη δημιουργία γεωμετρικών σχημάτων και γωνιωδών πτυχών. Οι συνήθως τονικές αποχρώσεις του τοπικού χρώματος για τη δημιουργία των πτυχώσεων δίνουν στα υφάσματα την εντύπωση μαλακής υφής. Τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της λεπτολόγου εργασίας του ζωγράφου και παράλληλα της συνεπέστερης αντιγραφής των προτύπων του είναι οι μορφές της Δέησης, οι δύο στρατιωτικοί αρχάγγελος Μιχαήλ και άγιος Δημήτριος, ο αρχάγγελος Γαβριήλ και η Παναγία στον Ευαγγελισμό, καθώς και η Πλατυτέρα με τον μικρό Χριστό στην κόγχη του Ιερού. Κάποια σχηματοποίηση ή απλούστευση στην απόδοση της πτυχολογίας σε ορισμένες μορφές σκηνών της καμάρας, σε σύγκριση με τα πρότυπα έργα, στον Ιωακείμ και στην επικεφαλής του ομίλου των κοριτσιών στα Εισόδια της Θεοτόκου, στα ενδύματα του Μωυσή, του προφήτη Ηλία και των αποστόλων στη Μεταμόρφωση, στα ενδύματα της Παναγίας, της Μυροφόρου και του

<sup>1050</sup> Βλ. παραπάνω σ. 211, 217.

<sup>1051</sup> Βλ. παραπάνω σ. 232 κ.ε.

<sup>1052</sup> Βλ. παραπάνω σ. 225 κ.ε.



Θεολόγου στη Σταύρωση, όπως και του αποστόλου Πέτρου στη Βαϊφόδρο, μπορεί να αποδοθεί στην απόσταση των συγκεκριμένων προσώπων από το βλέμμα του πιστού.

Η ομοιογένεια, που χαρακτηρίζει το πρόγραμμα ως προς την οργάνωση, την εκτέλεση και την απόδοση της τεχνοτροπίας, επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι ο Διγενής στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς εργάστηκε μόνος· εξάλλου, επρόκειτο για μικρών διαστάσεων ναό και ο ζωγράφος, με πείρα 21 ετών (1470-1491), γνώριζε πλέον καλά το αντικείμενό του<sup>1053</sup>. Το συμπέρασμα ενισχύει και ο εντοπισμός λίγων εικονογραφικών παρανοήσεων ή τεχνοτροπικών παραβλέψεων, στο σύνολό τους, όπως είδαμε, στις σκηνές της καμάρας του ναού, σε σημεία δηλαδή απομακρυσμένα από το βλέμμα του πιστού, που δείχνουν ότι ο Διγενής μάλλον ζωγράφισε πιο βιαστικά τις παραστάσεις στην καμάρα από ό,τι τις υπόλοιπες στους κάθετους τοίχους για να ολοκληρώσει σύντομα το έργο, επειδή ακριβώς ζωγράφιζε χωρίς βοήθ.

Η ζωγραφική ικανότητα του Διγενή βελτιώνεται στο πέρασμα του χρόνου: στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια, το πρώτο γνωστό έργο του (1470), εντοπίζονται τεχνοτροπικές αδεξιότητες, αδυναμίες που ο ζωγράφος ξεπερνά στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς, αλλά και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη, της οποίας ο διάκοσμος τεχνοτροπικά πλησιάζει ιδιαίτερα εκείνον του μνημείου μας. Η χρονολόγηση του διακόσμου στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου παραμένει προβληματική<sup>1054</sup>. Αν και το θέμα παρουσιάζεται αναλυτικότερα παρακάτω, εδώ αναφέρουμε ότι η Βασιλάκη-Μαυρακάκη, με κριτήρια τεχνοτροπικά, πρότεινε την τοποθέτηση των τοιχογραφιών αυτών ανάμεσα στα δύο ασφαλώς χρονολογημένα σύνολα του ζωγράφου<sup>1055</sup>, άποψη με την οποία συμφώνησε και η Αχειμάστου-Ποταμιάνου<sup>1056</sup>. Κατά τη γνώμη μας, οι τοιχογραφίες στην Κοίμηση της Θεοτόκου δεν απέχουν σημαντικά από αυτές στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς. Ωστόσο, ακριβέστερη χρονολόγηση στην παρούσα φάση, πριν δηλαδή από τη συνολική δημοσίευση του διακόσμου του μνημείου, θα ήταν παρακινδυνευμένη.

Ολοκληρώνοντας το κεφάλαιο αυτό, θυμίζουμε ότι κατά την ανάλυση της εικονογραφίας των παραστάσεων υποστηρίχτηκε η τυπολογική σχέση των

<sup>1053</sup> Θυμίζουμε ότι στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια ο Διγενής ζωγράφισε με βοήθ, όπως έδειξε η Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 565.

<sup>1054</sup> Βλ. παρακάτω σ. 247-48.

<sup>1055</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 567-69.

<sup>1056</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπικών*, σ. 233 σημ. 46.



δημοσιευμένων σκηνών της Βαϊοφόρου, του Επιτάφιου Θρήνου και της Κοίμησης της Θεοτόκου στο ναό του Αγίου Δημητρίου Σάββου στην περιοχή του Παγωνίου, στη Ν. Αλβανία, στη θέση Πολίτσιανη (μέσα περίπου 16ου αι.), με τις αντίστοιχες παραστάσεις του Διγενή στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην κοντινή Κάτω Μερόπη Παγωνίου, αλλά και στη Μονή Μυριάς (εικ. 21, 14, 16)<sup>1057</sup>. Η σχέση αυτή ενισχύεται από την επιλογή κοινών τρόπων απόδοσης της πτυχολογίας, καθώς ο άγνωστος ζωγράφος στο ναό του Αγίου Δημητρίου Σάββου επαναλαμβάνει τη γεωμετρική πτυχολογία του Διγενή, με ομοιότητα στη διευθέτηση των πτυχώσεων και στα σχήματα που δημιουργούνται<sup>1058</sup>. Προσθέτουμε, τέλος, σχετικά και τη φυσιογνωμική ομοιότητα του αποστόλου Παύλου στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Άγιο Δημήτριο Σάββου<sup>1059</sup> με την ομόνυμη παράσταση του Διγενή στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Παγόφι<sup>1060</sup>.

<sup>1057</sup> Βλ. παραπάνω σ. 207-08.

<sup>1058</sup> Εδώ δεν περιλαμβάνεται η παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου, καθώς η κατάσταση διατήρησής της στο καθολικό μας δεν επιτρέπει σχετικές τεχνοτροπικές συγκρίσεις.

<sup>1059</sup> Γ. και Κ. Γιακουμής, *Μνημεία*, σ. 47-48, εικ. 82, 289.

<sup>1060</sup> Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 24 (1969), Β' 2 Χρον., πίν. 261.



**Ο ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΞΕΝΟΥ ΔΙΓΕΝΗ ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΜΥΡΤΙΑΣ: Η ΘΕΣΗ  
ΤΟΥ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ & ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ 15<sup>ΟΥ</sup> ΚΑΙ 16<sup>ΟΥ</sup>  
ΑΙΩΝΑ**

Ο Ξένος Διγενής, με καταγωγή από το Μουχλί της σημερινής Αρκαδίας, ζωγράφισε, εκτός από το διάκοσμο στο αρχικό καθολικό της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία, το 1491, το διάκοσμο στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια Σελίνου στο Νομό Χανίων της Κρήτης, το 1470 και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στα Παλαιά Φραστανά, σημερινή Κάτω Μερόπη, Πωγωνίου στην Ήπειρο, σε άγνωστη χρονική στιγμή. Η μετακίνησή του από το Μουχλί στην Κρήτη έχει από καιρό συνδεθεί με την κατάληψη του Μουχλίου από τους Τούρκους το 1458<sup>1061</sup> και μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο της γενικότερης μετακίνησης Πελοποννήσιων στο βενετοκρατούμενο νησί μετά από την κατάληψη της πατρίδας τους από τους Τούρκους<sup>1062</sup>. Θυμίζουμε ότι την ίδια περίπου εποχή, εκτός από τον Διγενή, έζησαν στην Κρήτη ο ζωγράφος Νικόλαος Λαμπούδης από την Σπάρτη, στα μέσα του 15ου αιώνα<sup>1063</sup> και οι ζωγράφοι Ιωάννης (1486-1494) και Γεώργιος (1496) Στρελίτζας-Μπαθάς, που, με καταγωγή

<sup>1061</sup> Για την κατάληψη του Μουχλίου από τους Τούρκους το 1458 βλ. Μ. Η. Κορδώσης, «Ιστορικά-Τοπογραφικά Μορέως κατά την πρώτην εκστρατεία του Μεχμέτ Β΄», *Ηελοποννησιακά ΙΕ'* (1982-1984), σ. 153 κ.ε.

<sup>1062</sup> Για του Πελοποννήσιους, που κατέφυγαν στην Κρήτη μετά από την τουρκική κατάκτηση, Τ. Thiriet, *La Romanie venitienne au moyen âge* (Παρίσι, 1959), σ. 432-33, Μ. Μιαούσικας, *Η εν Κρήτη συνωμοσία του Σήφη Βλαστού (1453-1454) και η νέα συνωμοτική κίνησης του 1460-1462* (Αθήνα, 1960), σ. 71, Vucalopoulos A., «The Flight of the Inhabitants of Greece to the Aegean islands, Crete and Man, during the Turkish Invasions (fourteenth and fifteenth centuries)», στο Α. Ιαιου-Thomadakis (έκδ.), *Charanis Studies, Essays in Honor of Peter Charanis* (New Brunswick, N.J., 1980), σ. 272-83. Για τους ζωγράφους γενικά, που ακολούθησαν τον ίδιο προορισμό για τον ίδιο λόγο, Μ. Chatzidakis, «Contribution», σ. 19-20, ο ίδιος, «Considerations», σ. 9-10, ο ίδιος, «Théophane», σ. 336, Χατζηδάκης, *ΙΕΕ Γ'*, σ. 421, ο ίδιος, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 1, σ. 81.

<sup>1063</sup> Για το ζωγράφο και τα έργα του Μ. Cattapan, «Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500», *Β' Κρητολογικό Συνέδριο, Γ': Νεώτεροι Χρόνοι*, σ. 35, 37 κ.ε., Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 1, σ. 79-80, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Νικολάου του Λαμπούδη Σπαρτιάτου: εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-94), σ. 259-69, Υ. Piatnitsky, «Two icons of the Virgin Eleousa attributed to Nikolaos Lamboudis of Sparta», στο Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Βυζαντινές Εικόνες. Τέχνη, Τεχνική και Τεχνολογία, Διεθνές Συμπόσιο, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη-Αμερικανική Σχολή Κλασικών Σπουδών, 20-21 Φεβρουαρίου 1998* (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002), σ. 287-92, με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.





κοινή με τον Διγενή, από το Μουχλί, εργάστηκαν στο Χάνδακα στα τέλη του 15ου αιώνα<sup>1064</sup>. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον για τη βεβαιωμένη παρουσία των οικογενειών Διγενή και Στρελίτζα-Μπαθά στο Μουχλί είναι ένα «ψυχικοδοτικόν γράμμα», μια πράξη δωρεάς του 1457 στο fol. 224v του Τετραεναγγέλου Addit. 5117 της British Library (1326), στην οποία ο Κωνσταντίνος «του Στρελίτζα» και η σύζυγός του Κωνσταντίνα δωρίζουν ένα αμπέλι στο ναό της Αγίας Κυριακής στο Μουχλί, ενώ ένας από τους μάρτυρες, που την υπογράφουν, είναι ο πρωτέκδικος<sup>1065</sup> της Επισκοπής Αμυκλών «Γεώργ(ιος) ἱερεύς ὁ Διγενεῖς»<sup>1066</sup>. ο τελευταίος προφανώς ανήκε στην ίδια οικογένεια με το ζωγράφο μας και μάλιστα έζησε την ίδια περίπου εποχή.

Ο διάκοσμος στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια για χρόνια παρέμεινε άγνωστος. Ο Gerola, μετά από επίσκεψή του στο ναό την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα, επεσήμανε στον κατάλογο των τοιχογραφημένων ναών της Κρήτης ότι οι παραστάσεις είχαν φθαρεί<sup>1067</sup> και αργότερα ότι είχαν καταστραφεί με εξαίρεση τη σχετική κτητορική επιγραφή, την οποία και μετέγραψε<sup>1068</sup>. Την καταστροφή των τοιχογραφιών σημείωσε και ο Λασιθιωτάκης, όταν επισκέφτηκε τους Αγίους Πατέρες τον Ιούνιο του 1965<sup>1069</sup>. Αργότερα, όμως, προφανώς μετά από πτώση των κονιαμάτων, σε αιτοψία στο μνημείο, η Βασιλάκη-Μαυρακάκη διαπίστωσε τη διατήρηση αρκετών τοιχογραφιών, αν και σε κακή κατάσταση, όπως και της

<sup>1064</sup> Για την οικογένεια Στρελίτζα-Μπαθά και τα μέλη της βλ. Μ. Chatzidakis, «Théophanes», σ. 313 κ.ε., Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, σ. 35-39, Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 2, σ. 380 κ.ε. Βλ. και παρακάτω σ. 259 σημ. 1119.

<sup>1065</sup> Για το αξίωμα του πρωτέκδικου βλ. κυρίως J. Dartouzes, *Recherches sur les οφφίκια de l' église Byzantine* (Παρίσι, 1970), σ. 323-32, R. Macrides, «Protokdikos», *ODB* 3, στ. 1742-43 και Β. Α. Λεονταρίτου, *Εκκλησιαστικά αξιώματα και υπηρεσίες στην πρώιμη και μέση βυζαντινή περίοδο*, στη σειρά *Forschungen zur Byzantinischen Rechtsgeschichte*, Athenaei Reihe (εκδ. Ν. Σάκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή, 1996), σ. 197 κ.ε.

<sup>1066</sup> Μ. Manoussacas, «Un acte de donation à l' église Sainte-Kyriakè de Mouchli (1457)», *TM* 8 (1981), σ. 315-19.

<sup>1067</sup> G. Gerola, *Τοπογραφικός κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης* (μτφρ., πρόλογος, σημειώσεις Κ. Ε. Λασιθιωτάκη, Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο, 1961), σ. 37.

<sup>1068</sup> Gerola, *Momimenti*, II, σ. 310, IV, σ. 449.

<sup>1069</sup> Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Σελίνου», αρ. 82, σ. 186.



κτητορικής επιγραφής, τα οποία δημοσίευσε το 1976<sup>1070</sup>. Στη δημοσίευση αυτή η τέχνη του Διγενή στο κρητικό μνημείο συνδέθηκε αφενός με την τέχνη της Κρήτης του α' μισού του 15ου αιώνα, που προετοίμασε το έδαφος για την Κρητική Σχολή, αφετέρου με την Κωνσταντινουπολίτικη παλαιολόγια τέχνη, όπως θα την γνώρισε ο ζωγράφος στα μνημεία του Δεσποτάτου του Μορέως, απ' όπου καταγόταν, πριν από την άφιξή του στην Κρήτη<sup>1071</sup>. Ο διάκοσμος μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1980 χρονολογούνταν στο 1462, σύμφωνα με τη μεταγραφή του έτους ιστόρησης από τον Gerola και την Βασιλάκη-Μαυρακάκη· την αναχρονολόγηση στο 1470 έκανε το 1983 ο Βοκοτόπουλος, που μετέγραψε εκ νέου την κτητορική επιγραφή<sup>1072</sup>.

Η ύπαρξη του διακόσμου στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη έγινε από πολύ νωρίς γνωστή, όταν το 1888 ο Λαμπρίδης, διαβάζοντας τη σωζόμενη τότε κτητορική επιγραφή, σημείωσε ότι ο ναός ζωγραφίστηκε «παρά τινος ζωγράφου Ξένου Δαγενούς» «τῶ 1413»<sup>1073</sup>. Η πυρκαγιά, όμως, που έκαψε το ναό γύρω στο 1920, εκτός από την πρόκληση ζημιών στο διάκοσμο, με την καταστροφή παραστάσεων, το σβήσιμο των χρωμάτων και τη διατήρησή μόνο του αρχικού σχεδίου, κατέστρεψε και την επιγραφή, που δεν είχε στο μεταξύ μεταγραφεί<sup>1074</sup>. Για το λόγο αυτό η ακριβής χρονολόγηση των τοιχογραφιών είναι άγνωστη. Το 1953 ο Χατζηδάκης, αξιοποιώντας τη μαρτυρία του Λαμπρίδη και το μέχρι τότε γνωστό έργο του Διγενή στην Κρήτη και στην Αιτωλία, πρότεινε τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών στο ηπειρώτικο μνημείο μετά από εκείνες στους Αγίους Πατέρες και στη Μονή Μυρτιάς<sup>1075</sup>. Ανάλογη ήταν η άποψη του Ορλάνδου το 1961, που σχολίασε ότι «... η χρονολογία 1413, ην ανέγνωσεν ο Λαμπρίδης, ... ίσως θα πρέπει να αναγνωσθῆ 1493», καθώς διαφορετικά, ο Διγενής θα πρέπει να ζωγράφιζε για 78 συνεχόμενα χρόνια, από το 1413 έως το 1491<sup>1076</sup>. Το 1976 η Βασιλάκη-Μαυρακάκη, συγκρίνοντας τις κοινές και στους τρεις ναούς, που ζωγράφισε ο Διγενής, συνθέσεις του Γενέσιου και των Εισοδίων της Θεοτόκου, υποστήριξε την ένταξη του διακόσμου

<sup>1070</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 550-70, πιν. 142-57. Πρβλ. Bissinger, *Wandmalerei*, αρ. 216, σ. 236-37, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, αρ. 71, σ. 215-16.

<sup>1071</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 565-70 κυρίως.

<sup>1072</sup> Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* XVI (1983), σ. 142-45.

<sup>1073</sup> Ι. Λαμπρίδης, «Παγωνιακόν, *Ηπειρωτικά Μελετήματα* ΣΓ' (1888), σ. 16 και Ζ' (1889), σ. 36.

<sup>1074</sup> Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 24 (1969), Β' 2 Χρον., σ. 260-61, ο ίδιος, *ΑΔ* XVI (1983), σ. 142.

<sup>1075</sup> Μ. Chatzidakis, «Contribution», σ. 19 (ελληνική μετάφραση: σ. 233).

<sup>1076</sup> Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ* Θ' (1961), σ. 99.



στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη στην περίοδο ανάμεσα στα δύο άλλα γνωστά σύνολα του ζωγράφου, καθώς τεχνοτροπικά ακολουθεί το διάκοσμο στους Αγίους Πατέρες, όχι όμως και στη Μονή Μυρτιάς<sup>1077</sup>. Με την άποψη αυτή συμφώνησε το 1983 η Αχειμάστου-Ποταμιάνου, καθώς «... το επόμενο της μονής της Μυρτιάς έτος αρχίζει η έβδομη χιλιετηρίδα από κτίσεως κόσμου (1492-7000), και δεν είναι πολύ πιθανό ότι ο Λαμπρίδης διάβασε λάθος και τη χιλιετηρίδα στη χρονολογική αναγραφή της επιγραφής. Επιπλέον, οι τοιχογραφίες της Κάτω Μερόπης... δείχνουν σε σύγκριση με τις τοιχογραφίες της μονής της Μυρτιάς τέχνη πιο εκλεπτυσμένη και συγκροτημένη, εγγύτερη στα σημεία με την κρητική ζωγραφική του 15ου αι. και ενδεχομένως χρονολογικά πλησιέστερη στην κρητική εποχή του ζωγράφου»<sup>1078</sup>. Αν και ο διάκοσμος στην Κοίμηση της Θεοτόκου είναι αδημοσίευτος<sup>1079</sup>, ο Βοκοτόπουλος και η Χατζηδάκη έχουν ήδη δείξει την εικονογραφική εξάρτηση ορισμένων παραστάσεων από γνωστά έργα της Κρητικής Σχολής<sup>1080</sup>.

Τα τρία σύνολα τοιχογραφιών στην Κρήτη, στην Αιτωλία και στην Ήπειρο αποτελούν τα μόνα γνωστά με βεβαιότητα έργα του Διγενή, αν και κατά καιρούς οι επιστήμονες απέδωσαν στην τέχνη του επιπλέον έργα, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο<sup>1081</sup>. Ο Λασιθιωτάκης το 1969 απέδωσε στον Διγενή τις παραστάσεις του Ευαγγελισμού και της Ανάστασης στο ναό του Ευαγγελισμού στη Ζυμπραγού Κισάμου στην Κρήτη με βάση ομοιότητες των σκηνών με τις αντίστοιχες στη Μονή Μυρτιάς<sup>1082</sup>. σύμφωνα, όμως, και με τον Χατζηδάκη, «σχέση υπάρχει, αλλά

<sup>1077</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 567-69.

<sup>1078</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπικών*, σ. 233 σημ. 46.

<sup>1079</sup> Τη δημοσίευση έχει αναλάβει ο Βοκοτόπουλος. Ο ίδιος, *ΑΔ* 24 (1969), Β' 2 Χρον., σ. 255-57, πίν. 260-61, δημοσίευσε φωτογραφίες των παραστάσεων του Γενέσιου και της Κοίμησης της Θεοτόκου πριν και μετά από τη συντήρηση, καθώς και λεπτομέρεια των σκηνών των Εισοδίων της Θεοτόκου και της Προσευχής του Χριστού στο Όρος των Ελαιών, πριν από τη συντήρηση. Φωτογραφία του Γενέσιου της Θεοτόκου δημοσίευσε και η Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου», εικ. 18.

<sup>1080</sup> Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βασιφόρου», σ. 319, ο ίδιος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σ. 12, 28, 99, ο ίδιος, «Στιχηράριον Σινά 1234», σ. 90, ο ίδιος, «Σεράγεβο», σ. 211, 218 σημ. 107 και Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου», σ. 158, εικ. 18. Πρβλ. και Vassilaki, «Icon of the Entry into Jerusalem», σ. 280 κ.ε., Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέζη*, αρ. 8, σ. 102-11. Ορισμένες παραστάσεις σχολιάζονται στα προηγούμενα κεφάλαια της μελέτης.

<sup>1081</sup> Βλ. σχετικά σ. 34-35.

<sup>1082</sup> Λασιθιωτάκης, «Εκκλησίες. Επαρχία Κισάμου», σ. 229-31, εικ. 97-98.



ταύτιση ζωγράφων είναι απίθανη»<sup>1083</sup>. Ο Κίσσας, σύμφωνα με σημείωση του Παλιούρα<sup>1084</sup>, πρότεινε, επίσης, την απόδοση στον Διγενή της εικόνας της Θεοτόκου με την επωνυμία «*η Ελπίς των Απελπισμένων*», που φυλάσσεται στη Μονή Μυρτιάς, πρόταση που αποδέχτηκε και ο Παλιούρας<sup>1085</sup>. ωστόσο, η πρόσφατη συντήρηση της εικόνας στα εργαστήρια της 8ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων στα Ιωάννινα δείχνει, κατά τη γνώμη μας, τη μεταγενέστερη του Διγενή τέχνη της. Μία ακόμη εικόνα, αυτή της Γέννησης του Χριστού Λ. 217, ΣΛ. 216 της Συλλογής Λοβέρδου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, συνδέθηκε, όπως είδαμε, με την τέχνη του Διγενή στη Μονή Μυρτιάς από την Μπαλτογιάννη το 1994<sup>1086</sup>, χρονολογήθηκε, όμως, από την Αχειμάστου-Ποταμιάνου το 1998 στο α΄ μισό του 15ου αιώνα και αποδόθηκε σε ζωγράφο καλύτερο του Διγενή<sup>1087</sup>. Το 1994, τέλος, και η Αχειμάστου-Ποταμιάνου αναφέρθηκε στη σχέση της εικόνας του αγίου Νικολάου στο Μητροπολιτικό Μέγαρο Ιωαννίνων, από το ναό του Αγίου Παντελεήμονος στο Νησί των Ιωαννίνων, του 1500 περίπου, με την τέχνη του Διγενή στη Μονή Μυρτιάς<sup>1088</sup>.

Ο διάκοσμος στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς αποτελεί το καλύτερα διατηρημένο έργο του ζωγράφου. Η μελέτη της κτητορικής επιγραφής και των επιγραφών, που συνοδεύουν τις παραστάσεις και η ανιπαβολή τους με τις αντίστοιχες επιγραφές στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια δείχνει ότι, σε σύγκριση με το 1470, το 1491 ο ζωγράφος είναι σημαντικά καλύτερος γνώστης της γλώσσας και των κανόνων της, κάνοντας λίγα ορθογραφικά και συντακτικά λάθη<sup>1089</sup>. Η βελτίωση προφανώς συνδέεται με την ωρίμανση του Διγενή στα 21 χρόνια, που μεσολάβησαν ανάμεσα στην ιστόρηση των δύο ναών.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα στο ναό μας (σχ. 2) ακολουθεί την παράδοση των μονόχρωμων, μικρών διαστάσεων εκκλησιών του 14ου και 15ου αιώνα στην περιφέρεια της αυτοκρατορίας, όπως στην Κρήτη, στα Κύθηρα και στη

<sup>1083</sup> Χατζηδάκης, «Εικόνα της Καστοριάς», σ. 304, σημ. 4.

<sup>1084</sup> Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 153.

<sup>1085</sup> Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 150-53, εικ. 157.

<sup>1086</sup> Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, Μήτηρ Θεού*, αρ. 63, σ. 228-30, η ίδια, *Εικόνες, Ιησούς Χριστός*, αρ. 29, σ. 177-79.

<sup>1087</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αρ. 26, σ. 96. Βλ. και *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2001, αρ. 31, σ. 144-45 (Κ.-Φ. Καλαφάτη).

<sup>1088</sup> Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Εικόνες Μ. Ελεούσας», σ. 1-8.

<sup>1089</sup> Βλ. παραπάνω σ. 46 κ.ε.



Μακεδονία<sup>1090</sup>, ως προς την επιλογή των θεμάτων και τη διάταξή τους στο χώρο: η Πλατυτέρα με τον μικρό Χριστό και τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες εικονίζονται στην κόγχη του Ιεροού, ολόσωμες μορφές καταλαμβάνουν τους πλάγιους τοίχους, ενώ δέκα σκηνές από το Δωδεκάορτο αναπτύσσονται στην καμάρα και στον ανατολικό τοίχο και δύο σκηνές του Θεομητορικού κύκλου, το Γενέσιο και τα Εισόδια, δυτικά της καμάρας, για να τιμηθεί εκτός από τον Χριστό, και η Θεοτόκος, στην οποία ήταν αφιερωμένος ο ναός, όπως ξανά την εποχή, που εξετάζουμε, στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι της Κρήτης (π. 1400)<sup>1091</sup>.

Από την εξέταση της εικονογραφίας και της τεχνοτροπίας προέκυψε στενή η σχέση με την κρητική ζωγραφική της περιόδου από τα τέλη του 14ου έως και τον 15ο αιώνα, όπως τη γνωρίζουμε κυρίως σε σύνολα τοιχογραφιών και φορητές εικόνες.

Χωρίς να παραβλέπουμε το γεγονός ότι στις εικόνες της Κρητικής Σχολής του 15ου αιώνα επαναλαμβάνονται και ουσιαστικά αποκρυσταλλώνονται τύποι της κρητικής μνημειακής ζωγραφικής παλιότερων δεκαετιών<sup>1092</sup>, με βάση το σωζόμενο υλικό, οι σκηνές της Γέννησης του Χριστού (εικ. 18), της Υπαπαντής (εικ. 19) και της Βάπτισης (εικ. 20) εικονογραφικά συνδέονται ιδιαίτερα με τις αντίστοιχες παραστάσεις στα Εισόδια της Θεοτόκου στο Σκλαβεροχώρι, στην Παναγία στα Καπετανιανά Μονοφασιού (1401/2) και στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι (1420/1)<sup>1093</sup>.

Οι περισσότερες από τις υπόλοιπες παραστάσεις συγγενεύουν, όπως αναλύθηκε, κυρίως με κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα, επώνυμων και ανώνυμων ζωγράφων του νησιού. Τα Εισόδια της Θεοτόκου (εικ. 17α-β) και η Δέηση (εικ. 8α-β) ακολουθούν τύπους αποκρυσταλλωμένους, ενδεικτικά αναφέρουμε, σε εικόνες του Αγγέλου στη Μονή Σινά (μέσα 15ου αι.), ενώ ο Ευαγγελισμός (εικ. 6α-β), η Σταύρωση (εικ. 13, 16), η Εις Άδου Κάθοδος (εικ. 15, 16), ο άγιος Νικόλαος (εικ. 8α-β), ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο άγιος Δημήτριος (εικ. 10α-β) τύπους, που συγκεντρώνονται, για παράδειγμα, στην εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκιο και του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο, όπως και στο Στιχηράριο του Πλουσιαδηνού κώδ. 1234 στη Μονή Σινά (1469). Σε εικόνες ανώνυμων κρητικών ζωγράφων του 15ου αιώνα βρίσκουν πλησιέστερα παράλληλα και οι υπόλοιπες παραστάσεις, η

<sup>1090</sup> Βλ. παραπάνω σ. 54 κ.ε.

<sup>1091</sup> Βλ. παραπάνω σ. 58-59.

<sup>1092</sup> Βλ. παραπάνω σ. 199.

<sup>1093</sup> Βλ. συνοπτικά παραπάνω σ. 199.



Βαϊοφόρος (εικ. 21), η Μεταμόρφωση (εικ. 12α-β) και ο Επιτάφιος Θρήνος (εικ. 14, 16), όπως στην ομάδα των έργων που αντιπροσωπεύει η εικόνα της Βαϊοφόρου στη Δημόσια Βιβλιοθήκη της Λευκάδας (γ' τέταρτο 15ου αι.), η εικόνα της Μεταμόρφωσης στο Μουσείο Μπενάκη και η εικόνα του Επιτάφιου Θρήνου στη Μονή Σινά (αρχές 15ου αι.), αντίστοιχα<sup>1094</sup>.

Στοιχεία από την εικονογραφία της Ανάληψης στις κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα, για παράδειγμα τις εικόνες του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκιο και του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο, συναντάμε και στην Ανάληψη στο ναό μας (εικ. 7), εδώ, όμως, συνδυασμένα με λεπτομέρειες γνωστές στη μνημειακή ζωγραφική του τέλους του 14ου και του 15ου αιώνα στην Κρήτη και στην Πελοπόννησο, λόγω της ανάπτυξης της σύνθεσης στο τύμπανο του ανατολικού τοίχου, επάνω από την κόγχη του Ιερού<sup>1095</sup>.

Μία μόνο παράσταση, το Γενέσιο της Θεοτόκου (εικ. 11), όπως είδαμε, εικονογραφικά δεν μπορεί ακόμη να σχετιστεί με βεβαιότητα με την τέχνη της Κρήτης<sup>1096</sup>. Θυμίζουμε ότι ο τύπος, που ακολουθείται εδώ, είναι σπάνιος, με μόνο γνωστό σε εμάς σχεδόν ακριβές προηγούμενο παράλληλο στην παράσταση στο πλαίσιο εικόνας με κεντρικό θέμα την Κοίμηση της Θεοτόκου στο Μουσείο Κανελλοπούλου, των αρχών του 15ου αιώνα και πλησιέστερο μεταγενέστερο παράλληλο στην παράσταση στο παλιό καθολικό της Μονής Ξενοφώντος στο Άγιο Όρος, που ιστόρησε ο ζωγράφος Αντώνιος το 1544. Η στενή ομοιότητα αυτών των τριών έργων του 15ου και 16ου αιώνα ως προς τον αριθμό των μορφών, τη θέση και τις χειρονομίες τους, τα κατατάσσει σε έναν τύπο, με περιορισμένη απήχηση. Παρόλο, όμως, που γνωρίζουμε τρία παραδείγματα του ίδιου τύπου, διαφορετικών ζωγράφων και περιόδων, υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε σχετικά με την καταγωγή του κοινού προτύπου τους, λαμβάνοντας υπόψη ξεχωριστά τα πρότυπα των τριών παραδειγμάτων, που τον αντιπροσωπεύουν. Θυμίζουμε συνοπτικά σχετικά ότι η Χατζηδάκη με βάση εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία συνέδεσε την εικόνα στο Μουσείο Κανελλοπούλου με την Κωνσταντινουπολίτικη τέχνη, αλλά και με την τέχνη της Κρήτης, ο Χατζηδάκης εντόπισε στο έργο του Αντωνίου στο Άγιο Όρος εικονογραφικές κυρίως επιδράσεις της κρητικής ζωγραφικής, ενώ η μελέτη μας

<sup>1094</sup> Βλ. συνοπτικά παραπάνω σ. 199 κ.ε.

<sup>1095</sup> Βλ. συνοπτικά παραπάνω σ. 201.

<sup>1096</sup> Βλ. παραπάνω σ. 203-04.



έδειξε την άμεση εικονογραφική επίδραση της κρητικής ζωγραφικής στο έργο του Διγενή στη Μονή Μυρτιάς. Με βάση τα παραπάνω, θεωρούμε πιθανή τη δημιουργία του τύπου, που εξετάζουμε, στην Κωνσταντινούπολη, αλλά τη διάδοσή του στη μεταβυζαντινή ζωγραφική μέσα από την κρητική ζωγραφική. Η λεπτομερής μελέτη της εικόνας στο Μουσείο Κανελλοπούλου, καθώς και του διακόσμου στο αθωνικό μνημείο θα δώσει βεβαιότερα συμπεράσματα.

Τέλος, γνωστά από καλά παλαιολόγια έργα, όπως τη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη και την Παντάνασσα στο Μυστρά, με διάδοση στη περιφέρεια της αυτοκρατορίας, μεταξύ άλλων στην Κρήτη και στην Αιτωλία, όπου ζωγράφισε ο Διγενής, είναι τα φυτικά και γεωμετρικά διακοσμητικά θέματα (εικ. 22α-γ)<sup>1097</sup>. Τα κοσμήματα έχουν αποδοθεί με επιμέλεια και διαθέτουν ιδιαίτερα εκλεπτυσμένη εμφάνιση και χάρη.

Η λεπτομερής μελέτη της τεχνοτροπίας σε όλες τις παραστάσεις δεν είναι δυνατή, λόγω της κακής κατάστασης των συνθέσεων κυρίως στο τμήμα του ανατολικού τοίχου (Ανάληψη) και στο ανατολικό μισό τμήμα της καμάρας (Γέννηση Χριστού, Υπαπαντή, Βάπτισμα, Επιτάφιος Θρήνος, Εισόδος στο Άδου Κάθοδος), που έχουν καλυφθεί με αιθάλη και άλατα· καλύτερα μπορούν να μελετηθούν οι παραστάσεις στην κόγχη του Ιερού (Πλατυτέρα με τον μικρό Χριστό, συλλειτουργούντες ιεράρχες) και στους πλάγιους τοίχους (Δέηση με άγιο Νικόλαο, άγιος Δημήτριος, αρχάγγελος Μιχαήλ), όπως και ορισμένες αφηγηματικές σκηνές στον ανατολικό τοίχο (Ευαγγελισμός) και στην καμάρα (Γενέσιο και Εισόδια Θεοτόκου, Μεταμόρφωση, Σταύρωση).

Η αντιπαραβολή των παραστάσεων με τα τυπολογικά πρότυπά τους έδειξε ότι ο Διγενής δανείζεται από τα ίδια εικονογραφικά έργα την οργάνωση των σκηνών σε κλειστά σχήματα, με βάση κυρίως τον κατακόρυφο ή οριζόντιο άξονα και με συμμετρική κατανομή των επιμέρους στοιχείων γύρω από το βασικό άξονα, καθώς και την απόδοση των μορφών με ορθές αναλογίες, με ελαφρά διόγκωση της περιφέρειας κυρίως στις μορφές στα χαμηλά μέρη των τοίχων, σε ήρεμες στάσεις και με συγκρατημένες χειρονομίες (εικ. 8α-β, 10α-β). Τρόποι κοινού επαναλαμβάνονται και στα υφάσματα, που αναδεικνύουν το σωματικό όγκο και τις κινήσεις των μορφών με γεωμετρική πτυχολογία, γεωμετρικά σχέδια καιγωνιώδεις πτυχές, σε τονικές συνήθως αποχρώσεις του τοπικού χρώματος. Η συγγένεια είναι τέτοια σε πολλές

<sup>1097</sup> Βλ. παραπάνω σ. 206.



παραστάσεις, στις μορφές της Δέησης (εικ. 8α-β), στους δύο στρατιωτικούς αρχάγγελο Μιχαήλ και άγιο Δημήτριο (εικ. 10α-γ), στον αρχάγγελο Γαβριήλ και στην Παναγία στον Ευαγγελισμό (εικ. 6α-β), καθώς και στην Πλατυτέρα με τον μικρό Χριστό στην κόγχη του Ιερού (εικ. 3α-β), που δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι ο Διγενής ουσιαστικά αντιγράφει τα πρότυπά του. Επίσης, αναφορικά με τα χρώματα, ο ζωγράφος επαναλαμβάνει στα υφάσματα, στα αρχιτεκτονήματα και στο τοπίο επιτυχημένους συνδυασμούς θερμών και ψυχρών τόνων, χρωματίζοντας συμμετρικά τα επιμέρους στοιχεία στο πλάι του κύριου άξονα κάθε σκηνής, επιτείνοντας την εντύπωση αρμονίας. Η επίδραση των προτύπων φτάνει σε τέτοιο βαθμό και εδώ, ώστε ο Διγενής να μεταφέρει, όπως είδαμε, τα ίδια χρώματα σε αρκετές παραστάσεις: στο Γενέσιο (εικ. 11) και στα Εισόδια (εικ. 17α) της Θεοτόκου, στον Πρόδρομο και στον άγιο Νικόλαο στη Δέηση (εικ. 8α), στον αρχάγγελο Μιχαήλ και στον άγιο Δημήτριο (εικ. 10α-β).

Παρόλο που τα παραπάνω χαρακτηριστικά αναγνωρίστηκαν σε κρητικές φορητές εικόνες<sup>1098</sup>, το πλάσιμο της σάρκας ακολουθεί συχνότερα, όπως αναλύθηκε, τρόπους της μνημειακής ζωγραφικής του 15ου αιώνα στην Κρήτη<sup>1099</sup>. Αν και δεν διαπιστώθηκε η εργασία περισσότερων του ενός ζωγράφων, στα πρόσωπα σημειώνονται διαφορετικοί βαθμοί σκιοφωτισμού, ανάλογα με την ηλικία και το φύλο. Τα φωτεινά και σαρκώδη, με γραμμικό σχεδιασμό των φυσιognωμικών χαρακτηριστικών, γυναικεία και παιδικά πρόσωπα βρίσκουν αναλογίες σε έργα του α΄ μισού του 15ου αιώνα, όπως στις γυναικείες μορφές στην Αγία Φωτεινή έξω από τη Μονή του Πρέβελι στο Νομό Ρεθύμνου (αρχές 15ου αι.), ενώ το γραμμικό πλάσιμο στους αναφαλαντίες αγίους, μεταξύ άλλων, στον άγιο Νικόλαο στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (Μανουήλ και Ιωάννης Φωκάς, 1445) και στον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στην Παναγία Νεκροταφείου στη Μικρή Επισκοπή Μονοφατισίου (1445). Τη σχέση με την κρητική τέχνη του 15ου αιώνα δείχνουν και ορισμένοι φυσιognωμικοί τύποι: η ευγενική, αριστοκρατική φυσιognωμία της Παναγίας (εικ. 3α-β), το ωσειδές παιδικό πρόσωπο του μικρού Χριστού στην κόγχη (εικ. 3α-β), όπως και το ασκητικό πρόσωπο του αγίου Νικολάου, επαναλαμβάνουν τύπους καθιερωμένους στην κρητική μνημειακή ζωγραφική, για παράδειγμα στο έργο των

<sup>1098</sup> Βλ. σχόλιο για το Γενέσιο της Θεοτόκου, τη Γέννηση του Χριστού, την Υπαπαντή, τη Βάπτισι και την Ανάληψη στη σ. 250, 251.

<sup>1099</sup> Βλ. παραπάνω σ. 118 κ.ε.





Φωκάδων, αλλά και στις εικόνες του Αγγέλου και του Ανδρέα Ρίτζου, για να αναφέρουμε δύο μόνο επώνυμους ζωγράφους του 15ου αιώνα. Και ο φυσιογνωμικός τύπος του ηλικιωμένου αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου είναι κοινός στην κρητική ζωγραφική της ίδιας εποχής, όπως στην Παναγία Νεκροταφείου στη Μικρή Επισκοπή. Παραστάσεις των Φωκάδων, αλλά και ανώνυμων ζωγράφων του α' μισού κυρίως του 15ου αιώνα, θυμίζει, τέλος, και η σχηματική απόδοση των μυών στα χέρια και στο στέρνο, με παράλληλο σκιοφωτισμό της κοιλιακής χώρας και οι σχηματοποιημένοι μύες στις γυμνές γάμπες και στην περιοχή του γονάτου στον Χριστό στη Σταύρωση (εικ. 13, 16) και στον μεμονωμένο αρχάγγελο Μιχαήλ (εικ. 10α-β).

Η σύγκριση των παραστάσεων με τα πρότυπά τους δείχνει ότι ο Διγενής τα ακολουθεί με αρκετή πιστότητα. Εικονογραφικά, ο ζωγράφος συνήθως, εκτός από το σχήμα, επαναλαμβάνει και λεπτομέρειες, όπως το ψηλό ημικυκλικό στήθρονο στην Υπαπαντή (εικ. 19), που απαντά, για παράδειγμα, στον Άγιο Ισίδωρο Κακοδικίου<sup>1100</sup>. Σε ορισμένα επεισόδια παρατηρείται κάποια αφαιρετική διάθεση στα επιμέρους στοιχεία: στον Ευαγγελισμό (εικ. 6α-β) απουσιάζουν οι συνήθεις αφηγηματικές λεπτομέρειες, ο κίονας με τη γλάστρα και το δέντρο, στη Μεταμόρφωση (εικ. 12α-β) δεν περιλαμβάνονται οι σινηθισμένοι όμιλοι των αποστόλων που ανεβαίνουν και κατεβαίνουν το Θαβώρ με τον Χριστό, αν και ο χώρος για την απεικόνισή τους είναι αρκετός, ενώ στη Βάπτιση (εικ. 20) δεν απαντούν οι καθιερωμένες στη σκηνή ήδη από το 13ο αιώνα προσωποποιήσεις της Θάλασσας και του Ιορδάνη<sup>1101</sup>.

Τεχνοτροπικά, παρατηρείται απλούστευση στη μορφή του αρχιτεκτονικού βάθους και του φυσικού τοπίου. Αντί των ψηλών εντυπωσιακών κτιρίων και των σύνθετων τειχών με τις πολλές επάλξεις και τις δύο πύλες στις κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα, εδώ τα κτίρια, με εξαίρεση εκείνο στα Εισόδια της Θεοτόκου (εικ. 17α-β), είναι λιτά, μονοκόμματα, με δίρριχτη ή μονόρριχτη στέγη, όπως και τα τείχη με τις λίγες επάλξεις και οι πλάγιοι τοίχοι (εικ. 6α-β, 11, 12α-β, 13, 16, 19, 21). Απλοί είναι και οι λόφοι, συμπαγείς, χωρίς ανοίγματα, όπως στις κρητικές εικόνες, με αρκετά απαλές κατωφέρειες, που δημιουργούνται με τονικές διαβαθμίσεις του βασικού χρώματος (εικ. 7, 12α-β, 14, 15, 16, 21). Για τη μορφή των αρχιτεκτονημάτων και των λόφων ο Διγενής εμπνέεται κυρίως από μνημειακές

<sup>1100</sup> Βλ. παραπάνω σ. 180.

<sup>1101</sup> Βλ. παραπάνω σ. 205.



παραστάσεις του α' μισού κυρίως του 15ου αιώνα, για παράδειγμα στον Άγιο Γεώργιο στο Καβούσι Νομού Χανίων (αρχές 15ου αι.), στην Παναγία στα Καπετανιανά και στην Παναγία στις Μάλλες Λασιθίου (1433/4), στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι, στον Άγιο Γεώργιο στην Απάνω Σύμη Βιάννου (β' φάση, Μανουήλ Φωκάς, 1453-1478)<sup>1102</sup>. Τέλος, κάποια απλούστευση αναφορικά με τα πρότυπα σημειώνεται και στην πτυχολογία ορισμένων μορφών στην καμάρα: στον Ιωακείμ και στην επικεφαλής του ομίλου των κοριτσιών στα Εισόδια της Θεοτόκου (εικ. 17α-β), στον Μωυσή, στον προφήτη Ηλία και στους αποστόλους στη Μεταμόρφωση (εικ. 12α-β), στην Παναγία, στη Μυροφόρο και στον Θεολόγο στη Σταύρωση (εικ. 13, 16), καθώς και στον απόστολο Πέτρο στη Βαϊοφόρο (εικ. 21). Αντίθετα, ο ζωγράφος αποδεικνύεται εξαιρετικά προσεκτικός και λεπτολόγος στην απόδοση της πτυχολογίας στις μορφές κυρίως στους κάθετους τοίχους (εικ. 6α-β, 8α-β, 10α-β) και στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού (εικ. 3α-β). Η διαφορά αυτή δείχνει πιθανόν τη βιασύνη του Διγενή να ολοκληρώσει το έργο του και, σε συνδυασμό με την ομοιογένεια στην οργάνωση του προγράμματος και στην απόδοση της τεχνοτροπίας, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος ιστόρησε το μικρό ναό χωρίς βοήθ· εξάλλου, το 1491 διέθετε πείρα τουλάχιστον 21 ετών (1470-1491).

Παρά το γεγονός ότι ο Διγενής έζησε στην Κρήτη και επηρεάστηκε από την τέχνη της σε μια εποχή καλλιτεχνικών ανταλλαγών με τη Δύση, η επίδραση της δυτικής τέχνης στο έργο του είναι εξαιρετικά περιορισμένη. Μοναδικό δάνειο<sup>1103</sup> αποτελεί, όπως αναλύθηκε, το ξετυλιγμένο ειλητάριο, που κρατά ο Εκατόνταρχος στη Σταύρωση (εικ. 13, 16), με την ευαγγελική φράση «*Ἀληθῶς Θεοῦ υἱὸς ἦν οὗτος*» (Ματθ. κζ', 54, Μάρκ. ιε', 39, Λουκ. κγ', 47)<sup>1104</sup>. Θα πρέπει, όμως, να τονιστεί ότι, αν και ο ζωγράφος επιλέγει να περιλάβει τη δυτική λεπτομέρεια στην παράσταση, ταυτόχρονα αποδεικνύεται συντηρητικός, ενσωματώνοντάς την αρμονικά στο επιλεγμένο σχήμα: το ειλητάριο ξετυλίγεται προς το έδαφος, σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση, θυμίζοντας, για παράδειγμα, το ειλητάριο που κρατά η προφήτισσα Άννα σε παραστάσεις Υπαπαντής (εικ. 19).

Η σύγκριση του διακόσμου στη Μονή Μυρτιάς με τα δύο άλλα γνωστά σύνολα του Διγενή δείχνει την οργάνωση των προγραμμάτων με την ίδια αντίληψη,

<sup>1102</sup> Βλ. παραπάνω σ. 240.

<sup>1103</sup> Βλ. παρατήρηση στη σ. 104 σημ. 385.

<sup>1104</sup> Βλ. παραπάνω σ. 204.



με παραστάσεις μέσα σε πλαίσιο και σε ζώνες, που απλώνονται σε όλες τις διαθέσιμες επιφάνειες του ναού. Ως προς την επιλογή των θεμάτων, οι δύο βασικοί κύκλοι, ο Θεομητορικός και ο Χριστολογικός, επιλέγονται και στα τρία μνημεία και συμπληρώνονται με την Πλατυτέρα με τον μικρό Χριστό και συλλειτουργούντες ιεράρχες στην κόγχη του Ιερού, καθώς και ολόσωμες μεμονωμένες μορφές στα χαμηλά μέρη των κάθετων τοίχων· η σκηνή του Συμποσίου του Ηρώδη μόνο στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια μπορεί να συνδεθεί με την αφιέρωση του ναού στον τοπικό άγιο Ιωάννη τον Ερημίτη, του οποίου, όμως, το βίο προφανώς δεν θα γνώριζε ο Πελοποννήσιος ζωγράφος<sup>1105</sup>. Ο Θεομητορικός κύκλος αποτελείται σταθερά από το Γενέσιο και τα Εισόδια της Θεοτόκου· η Κοίμησις ζωγραφίζεται στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια και στην Κοίμησις της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη, όχι όμως και στο σωζόμενο πρόγραμμα στο καθολικό μας, αν και δεν αποκλείεται να είχε ζωγραφιστεί σε κάποιο από τα άγνωστης διακόσμησης δυτικά τμήματα των πλάγιων τοίχων. Ο Χριστολογικός κύκλος ξεκινά από τον Ευαγγελισμό και περιλαμβάνει διαφορετικό αριθμό παραστάσεων, ανάλογα με τις διαθέσιμες επιφάνειες των ναών: στο ναό μας αποτελείται από δέκα σκηνές (Ευαγγελισμός, Γέννηση, Υπαπαντή, Βάπτισμα, Μεταμόρφωση, Βαϊφόρος, Σταιρώση, Επιτάφιος Θρήνος, Εισόδος, Ανάληψη), στους Αγίους Πατέρες από έντεκα, καθώς προστίθεται η Έγερσις του Λαζάρου, ενώ επιπλέον θέματα από τον κύκλο του Πάθους του Χριστού ζωγραφίζονται στην Κοίμησις της Θεοτόκου, όπως η Προδοσία. Σε σύγκριση με το μνημείο μας, στα δύο άλλα μνημεία είναι μεγαλύτερος ο αριθμός των αγίων στα χαμηλά μέρη των τοίχων, όπως περισσότερα είναι και τα θέματα στο Ιερό στους Αγίους Πατέρες και στην Κοίμησις της Θεοτόκου, λόγω των μεγαλύτερων διαστάσεων του ναού.

Όσο μπορούμε να διαπιστώσουμε από τις σωζόμενες και δημοσιευμένες παραστάσεις, ορισμένοι από τους τύπους στη Μονή Μυρτιάς απαντούν και στα άλλα έργα του Διγενή: της Πλατυτέρας με τον μικρό Χριστό<sup>1106</sup>, των συλλειτουργούντων Ιεραρχών<sup>1107</sup>, του αρχαγγέλου Μιχαήλ<sup>1108</sup>, του αγίου Νικολάου<sup>1109</sup>, του

<sup>1105</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 567.

<sup>1106</sup> Για τους Αγίους Πατέρες βλ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», πίν. 144. Στην Κοίμησις της Θεοτόκου τα συμπεράσματα προέρχονται από προσωπική παρατήρηση.

<sup>1107</sup> Για τους Αγίους Πατέρες βλ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 557-58, πίν. 145. Στην Κοίμησις της Θεοτόκου τα συμπεράσματα προέρχονται από προσωπική παρατήρηση.



Ευαγγελισμού<sup>1110</sup> και της Σταύρωσης<sup>1111</sup>. Άλλοτε, πάλι, στο ναό μας ο ζωγράφος ακολουθεί τύπους κοινούς με ένα από τα άλλα μνημεία: στα Εισόδια της Θεοτόκου<sup>1112</sup> υιοθετείται τύπος κοινός με τους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια, ενώ στη Βαϊοφόρο<sup>1113</sup> με την Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη· στο Γενέσιο της Θεοτόκου, αντίθετα, επιλέγεται σχήμα διαφορετικό από εκείνο στον κρητικό και στον ηπειρώτικο ναό, ένα καθαρά κρητικό σχήμα, με τη σύνθεση οργανωμένη γύρω από το ορθογώνιο τραπέζι στο κέντρο, το νεογέννητο σε κούνια μπροστά από το τραπέζι, μια θερααινίδα καθισμένη κοντά του και την Άννα ημιανακεκλιμένη σε κλίνη αριστερά<sup>1114</sup>. Εξαιρετικά περιορισμένος είναι ο αριθμός των δυτικών δανείων και στο σωζόμενο πρόγραμμα των Αγίων Πατέρων, όπως και στο καθολικό μας. Όπως επεσήμανε η Βασιλάκη-Μαυρακάκη, η μοναδική σχετική περίπτωση εντοπίζεται στη στρατιωτική στολή, που φορεί ο λογχοφόρος στη Σταύρωση<sup>1115</sup>. Θυμίζουμε στο σημείο αυτό ότι και στη Μονή Μυρτιάς η μοναδική

<sup>1108</sup> Για τους Αγίους Πατέρες βλ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 561, πίν. 148, Ψιλάκης, *Εκκλησίες και Μοναστήρια της Κρήτης*, εικ. 225 (έγχρωμη φωτογραφία). Στην Κοίμηση της Θεοτόκου τα συμπεράσματα προέρχονται από προσωπική παρατήρηση.

<sup>1109</sup> Για τους Αγίους Πατέρες βλ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 555, σχ. 4, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215. Στην Κοίμηση της Θεοτόκου τα συμπεράσματα προέρχονται από προσωπική παρατήρηση.

<sup>1110</sup> Για τους Αγίους Πατέρες βλ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 558-60, πίν. 146. Για την Κοίμηση της Θεοτόκου βλ. Βοκοτόπουλος, «Σεράγεβο», σ. 211.

<sup>1111</sup> Για τους Αγίους Πατέρες βλ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 562-64, πίν. 150-53 και Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 5, σ. 12 σημ. 9. Για την Κοίμηση της Θεοτόκου βλ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 5, σ. 12 σημ. 5, ο ίδιος, «Σεράγεβο», σ. 218 σημ. 107.

<sup>1112</sup> Για τους Αγίους Πατέρες βλ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 567-69, πίν. 156 και Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 13, σ. 28 σημ. 4. Για την Κοίμηση της Θεοτόκου βλ. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 24 (1969), Β' 2 Χρον., πίν. 260α, 261α, ο ίδιος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, αρ. 5, σ. 12 σημ. 5, ο ίδιος, «Σεράγεβο», σ. 218 σημ. 107.

<sup>1113</sup> Για την Κοίμηση της Θεοτόκου βλ. Βοκοτόπουλος, «Εικόνα της Βαϊοφόρου», σ. 319. Στο ναό των Αγίων Πατέρων η παράσταση δεν σώζεται σε καλή κατάσταση: Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 559, σχ. 3, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, σ. 215.

<sup>1114</sup> Για τους Αγίους Πατέρες βλ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 567, πίν. 154, Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου», σ. 157-58, αρ. 19. Για την Κοίμηση της Θεοτόκου βλ. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 24 (1969), Β' 2 Χρον., σ. 256-57, πίν. 260, Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου», σ. 157-58, αρ. 20, εικ. 18, Βοκοτόπουλος, «Στιχηράριο Σινά 1234», σ. 89-90.

<sup>1115</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», σ. 563, πίν. 152.



δυτική επίδραση εντοπίζεται στην ίδια σκηνή, στη Σταύρωση. Περισσότερα εικονογραφικά συμπεράσματα στην παρούσα φάση, πριν από τη δημοσίευση του διακόσμου στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη, δεν είναι δυνατά.

Εξίσου περιορισμένες είναι και οι τεχνοτροπικές συγκρίσεις ανάμεσα στις παραστάσεις των τριών μνημείων. Κοινές είναι οι κλειστές συνθέσεις μέσα σε πλαίσιο, με τα πρόσωπα συμμετρικά καταναμημένα γύρω από το βασικό άξονα, οι ορθές αναλογίες των μορφών, με ελαφρά διόγκωση της περιφέρειας κυρίως των μεμονωμένων αγίων, οι περιορισμένες κινήσεις, όπως και η γεωμετρική πτυχολογία. Η μεγαλύτερη διαφορά, όσο μπορούμε να διαπιστώσουμε, εντοπίζεται στο πλάσιμο ορισμένων προσώπων. Το κάπως αδέξιο πλάσιμο του προσώπου των αγένειων αγίου Μάμα<sup>1116</sup> και αρχαγγέλου Μιχαήλ<sup>1117</sup> στους Αγίους Πατέρες στα Απάνω Φλώρια, σε σύγκριση με τον αρχάγγελο Μιχαήλ στη Μονή Μυρτιάς (εικ. 10γ) και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη<sup>1118</sup>, δείχνει ότι ο Διγενής το 1470 στο κρητικό μνημείο, στο πρώτο από τα γνωστά έργα του, δεν έχει ακόμη διαμορφώσει πλήρως τη ζωγραφική του ταιπότητα.

Από όλα τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι η παραμονή του Διγενή στην Κρήτη έπαιξε καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας, καθώς γνώρισε από κοντά τη ζωγραφική των κρητικών ζωγράφων στις εκκλησίες, στις εικόνες, στα χειρόγραφα και χρησιμοποίησε τα έργα τους ως πρότυπα, εικονογραφικά και τεχνοτροπικά, στους ναούς που κλήθηκε να ζωγραφίσει, για μια περίοδο 21 τουλάχιστον ετών. Ο συνδυασμός στοιχείων της μνημειακής ζωγραφικής του 14ου/αρχών 15ου αιώνα στην Κρήτη με στοιχεία νεώτερα, της διαμορφωμένης πλέον το 15ο αιώνα Κρητικής Σχολής, δεν εντάσσει τον Διγενή στον κύκλο των ζωγράφων της Σχολής αυτής, αποδεικνύει, όμως, την επίδραση της κρητικής ζωγραφικής στο έργο του. Την έκταση της επίδρασης αυτής εξηγεί ίσως η μικρή ηλικία του ζωγράφου κατά την παραμονή του στην Κρήτη - θα έφυγε από το Μουχλί της Αρκαδίας, όπως αναφέρθηκε, πιθανόν το 1458, χωρίς ιδιαίτερη προηγούμενη μαθητεία στην παλαιολόγεια ζωγραφική της πατρίδας του, του κοντινού Μυστρά και των γύρω περιοχών του Δεσποτάτου του Μορέως, της οποίας

<sup>1116</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», πίν. 149, Bissinger, *Wandmalerei*, πίν. 198, Spatharakis, *Dated Wall Paintings*, εκ. 183.

<sup>1117</sup> Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ξένος Διγενής», πίν. 148, Ψιλάκης, *Εκκλησίες και Μοναστήρια της Κρήτης*, εκ. 225 (έγχρωμη φωτογραφία).

<sup>1118</sup> Προσωπική παρατήρηση.



ιδιαίτερα στοιχεία δεν εντοπίστηκαν στο έργο του. Επιστρέφοντας αργότερα στην ηπειρωτική Ελλάδα, ο Διγενής θα είναι ένας από τους πρώτους ζωγράφους, που θα ζωγραφίσουν σύμφωνα με τύπους και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της Κρητικής Σχολής· θα χρειαστούν, ωστόσο, τέσσερις δεκαετίες περίπου για να καθιερωθεί η τέχνη αυτή στην Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, μέσα από το έργο του Θεοφάνη, που με πρώτο ενεπίγραφο σύνολο το καθολικό του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα, το 1527, θα αφήσει τη σφραγίδα του σε σειρά ναών και εικόνων στα δύο μεγάλα μοναστικά κέντρα, των Μετεώρων και του Αγίου Όρους<sup>1119</sup>.

Αλλά και το έργο του Διγενή σχολιάσαμε ήδη στα προηγούμενα κεφάλαια<sup>1120</sup> ότι πιθανότατα επηρέασε τουλάχιστον ένα ζωγράφο, αυτόν που ιστόρησε τον Άγιο Δημήτριο Σάββου στην Πολίτσανη Πωγωνίου, στη νότια Αλβανία, στα μέσα περίπου του 16ου αιώνα<sup>1121</sup>. Ο ζωγράφος αυτός πιθανότατα γνώριζε το έργο του Διγενή στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, όπως επιτρέπει να συμπεράνουμε η μελέτη των δημοσιευμένων σκηνών της Βαϊοφόρου και της Κοίμησης της Θεοτόκου στο ναό στην Αλβανία, όπου ακολούθούνται τα ίδια σχήματα με μικρές αποκλίσεις. Ομοιότητα με το έργο του Διγενή παρουσιάζει και η σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου, που επαναλαμβάνει το γνωστό κρητικό τύπο που χρησιμοποιεί ο Διγενής τουλάχιστον στη Μονή Μυρτιάς, όπου μπορούμε να τον μελετήσουμε. Η ομοιότητα αφορά και την τεχνοτροπία, αν και αυτή παρουσιάζει κάποια απλούστευση συγκρινόμενη με την τεχνοτροπία του Διγενή<sup>1122</sup>. Αυτή η μεμονωμένη μέχρι σήμερα περίπτωση επίδρασης του έργου του ζωγράφου μας

<sup>1119</sup> Για τον Θεοφάνη Στρελίτζα Μπαθά βλ. κυρίως Millet, *Recherches*, σποραδικά, ο ίδιος, *Athos*, σποραδικά, M. Chatzidakis, «Contribution», σ. 7-8, 18-19, Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, σ. 94-113, M. Χατζηδάκης, «Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας τουπίκλην Μπαθάς», *Νέα Εστία* 875 (1963), σ. 215-26, M. Chatzidakis, «Théophane», σ. 309-52, X. Πατρινέλης-Α. Καρακατσάνη-Μ. Θεοχάρη, *Μονή Σταυρονικήτα* (Αθήναι, 1974), σ. 41-138, Χατζηδάκης, *Σταυρονικήτα*, ο ίδιος, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 1, σ. 82-84, 85, 88, 90, M. Χατζηδάκης-Δ. Σοφριανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη* (Αθήνα, 1990), σποραδικά, M. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου «Ο Θεοφάνης, ο Marcadonio Raimondi, θέματα all' antica και grottesche», *Ευφρόσινον*, 1, σ. 271-81, Ε. Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στο Άγιον Όρος», *ΔΧΑΕ* 157 (1991-1992), σ. 185-208, ο ίδιος, «Άγνωστες εικόνες και τοιχογραφίες του Θεοφάνη», σ. 97-116, Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, 2, σ. 380-97, Σοφριανός-Τσιγαρίδας, *Μονή Αναπαυσά*, όπου συγκεντρώνεται η σχετική βιβλιογραφία.

<sup>1120</sup> Βλ. παραπάνω σ. 191-92, 207-08, 243-44.

<sup>1121</sup> Σχετική με το ναό βιβλιογραφία βλ. στη σ. 207 σημ. 910.

<sup>1122</sup> Βλ. παραπάνω σ. 243-44. ⚡



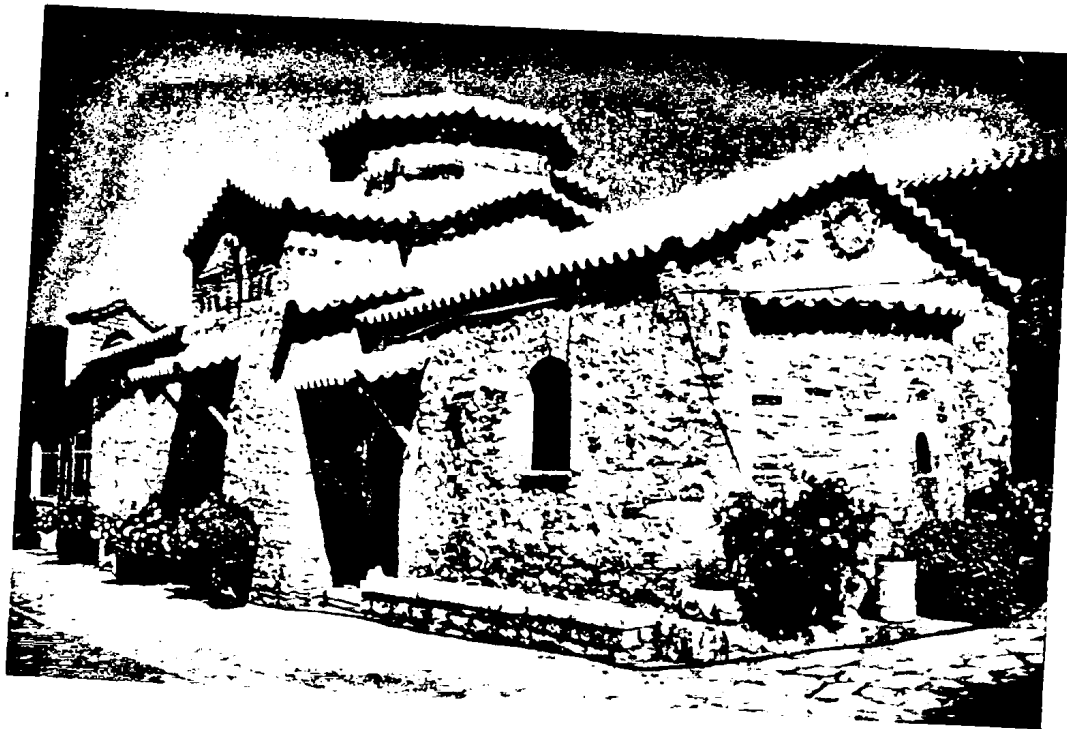
επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι το έργο του είχε συνέχεια, τοπική, όμως και  
εξαιρετικά περιορισμένη χρονικά. Η μελλοντική έρευνα θα δώσει βεβαιότερες  
απαντήσεις.



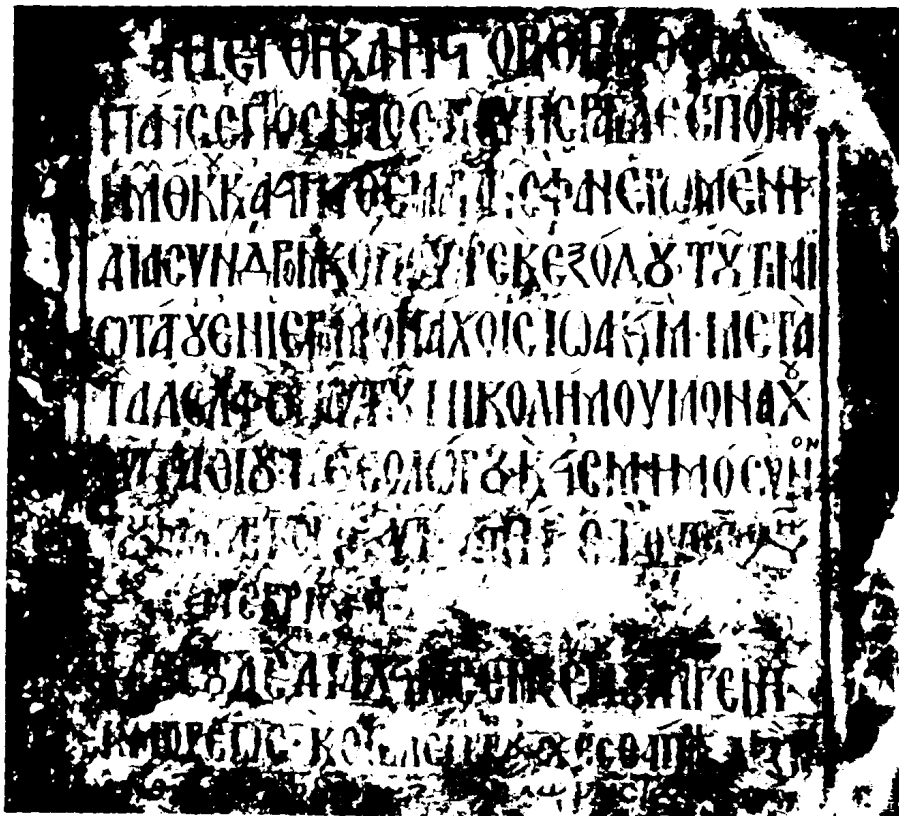
**EIKONES**







Εικ. 1. Αποψη του καθολικού από νοτιοανατολικά



Εικ. 2. Η κτητορική επιγραφή





β

Εικ. 3. α) Άποψη του διακόσμου της κόγχης του Ιερού, β) Η Πλατυτέρα των Ουρανών και ο μικρός Χριστός στην κόγχη του Ιερού (λεπτομέρεια)



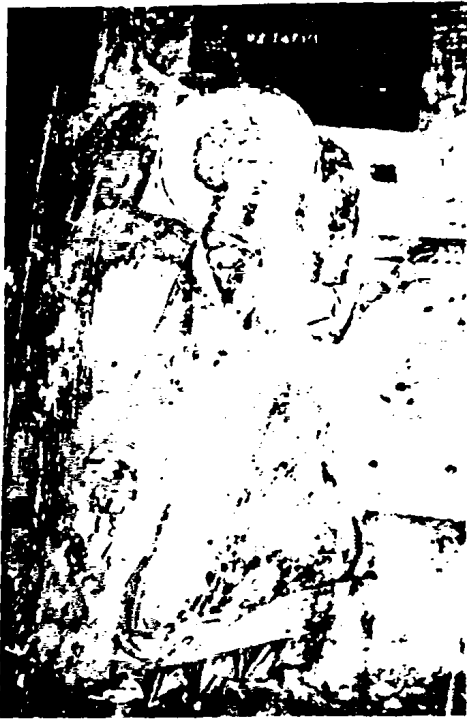
Εικ. 4. α) Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος (λεπτομέρεια), β) Ο άγιος Βασίλειος (λεπτομέρεια)



α



Εικ. 5. α) Ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας, β) Ο άγιος Αθανάσιος Αλεξ  
(λεπτομέρεια)



β

Εικ. 6. α) Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, β) Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου: ο αρχάγγελος Γαβριήλ [φωτ. 1976, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Κέντρο Συντηρήσεως Αρχαιοτήτων», *ΑΔ* 31 (1976) Χρον. Β'1, πίν. 21γ], η Παναγία [φωτ. 1961, Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ* Θ' (1961), πίν. 3]



Εικ. 7. Η Ανάληψη του Χριστού





Εικ. 8. α) Η Δέηση, β) Η Δέηση [φωτ. 1961, Ορλάνδος, ΑΒΜΕ Θ' (1961), πίν. 2]





Εικ. 9. Ο άγιος Νικόλαος (λεπτομέρεια)



α



β



Εικ. 10. α) Ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο άγιος Δημήτριος, β) Ο αρχάγγελος Μιχαήλ  
γ) Ο αρχάγγελος Μιχαήλ (λεπτομέρεια)



Εικ. 11. Το Γενέσιο της Θεοτόκου (φωτ. 1985, Παλιούρας, Βυζ. Απωλοακαρνανία, εικ. 105)

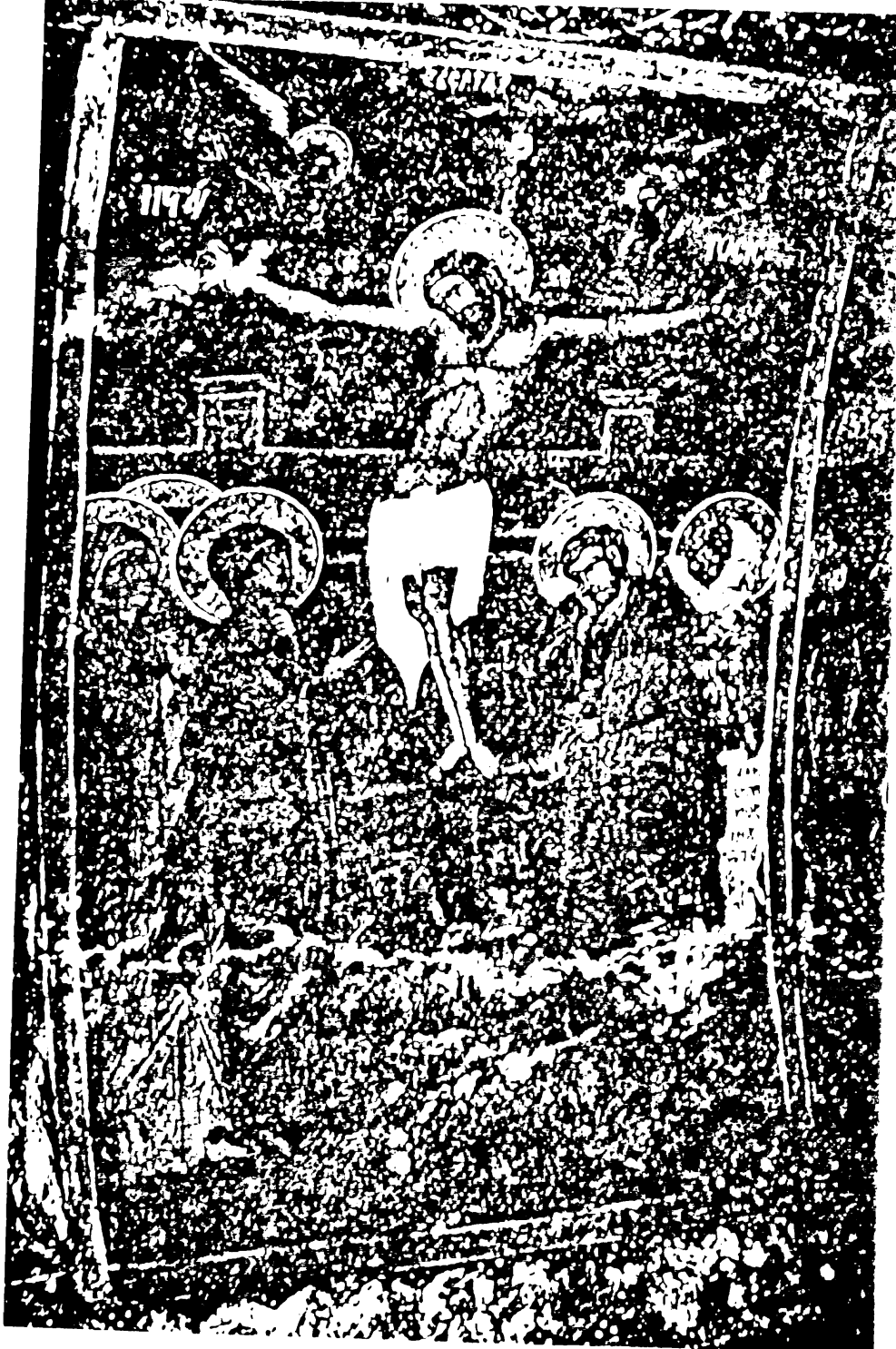


α



β

Εκ. 12. α) Η Μεταμόρφωση, β) Η Μεταμόρφωση [φωτ. 1961, Ορλάνδος, ΑΒΜΕ © (1961), πίν. 6]



Εικ. 13. Η Σταύρωση του Χριστού [φωτ. 1961, Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), πίν. 7]



Εικ. 14. Ο Επιτάφιος Θρήνος



Εικ. 15. Η Εις Άδου Κόσμος





Εικ. 16. Άποψη του διακόσμου στη βόρεια πλευρά της καμάρας (φωτ. 1946  
Λουκόπουλος, *Θέρμος και Απόκουρο*, φωτ. στη σ. 152)





α



β

Εικ. 17. α) Τα Εισόδια της Θεοτόκου (λεπτομέρεια), β) Τα Εισόδια της Θεοτόκου  
[φωτ. 1961, Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), πίν. 9]



Εικ. 18. Η Γέννηση του Χριστού (λεπτομέρεια)



Εικ. 19. Η Υπαπαντή





Εικ. 20. Η Βάπτιση του Χριστού





Εικ. 21. Η Βαΐοφόρος



α



γ

Εικ. 22. α) Ποδέα κρεμαστού υφάσματος στο βόρειο τοίχο, β) Ταινία φυτικών θεμάτων στο κλειδί της καμάρας, γ) Γεωμετρικό κόσμημα στο κέντρο του κλειδιού της καμάρας





Εικ. 23. Παράσταση αδιάγνωστου αγίου στο νότιο τοίχο (α' φάση ιστόρησης)

