

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



026000265281



ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ

30

Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ
ΣΤΙΣ ΑΡΧΑΝΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ (1315-1316)
ΚΑΙ Η ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ
ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 14^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

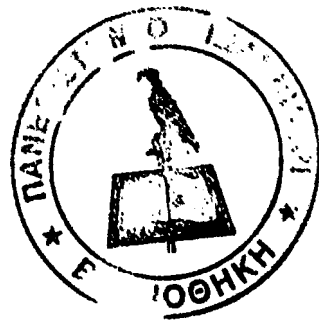
ΤΟΜΟΣ ΠΡΩΤΟΣ
ΚΕΙΜΕΝΟ



ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2003



ΑΘ. 215:.....1951.....200..7



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	σ. 4-5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σ. 6-10
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ-ΛΕΞΙΚΩΝ	σ. 11-12
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ	σ. 13-35
Α. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ	σ. 36-38
Β. ΟΙ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ	
1. Οι κτητορικές επιγραφές	σ. 39-46
2. Το επίγραμμα	σ. 46-48
Γ. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ	σ. 49-278
Γ Ι. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ	σ. 49-52
Γ ΙΙ. <u>ΤΟ ΙΕΡΟ</u>	
1. Ο Χριστός Παντοκράτωρ	σ. 53-59
2. Ο Μελισμός	σ. 59-73
3. Το Άγιο Μανδήλιο	σ. 74-80
4. Ο Ευαγγελισμός	σ. 80-85
5. Η Μετάληψη της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας	σ. 85-92
6. Η Θυσία του Αβραάμ	σ. 93-98



Γ ΠΙ. Ο ΝΑΟΣ

Γ Πια. Ο ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ

- | | |
|-----------------------|------------|
| 1. Η Σταύρωση | σ. 99-120 |
| 2. Ο Επιτάφιος Θρήνος | σ. 120-129 |
| 3. Η Ανάληψη | σ. 130-144 |
| 4. Η Δευτέρα Παρουσία | σ. 145-160 |

Γ ΠΙβ. Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ

- | | |
|---|------------|
| 1. Η Αγία Τριάδα διατάσσει τον Λωτ να φύγει
από τα Σόδομα | σ. 161-165 |
| 2. Η καταστροφή των Σοδόμων και η φυγή του Λωτ | σ. 165-170 |
| 3. Η πάλη του Ιακώβ με τον άγγελο | σ. 171-176 |
| 4. Ο άγγελος μεταφέρει τον Αββακούμ στο
λάκκο των λεόντων | σ. 177-185 |
| 5. Η απελευθέρωση του Πέτρου | σ. 186-190 |
| 6. Το εν Χώναις θαύμα | σ. 191-202 |
| 7. Η συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον αρχάγγελο
και η κατάληψη της Ιεριχούς | σ. 202-218 |

Γ ΠΙγ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ

- | | |
|-------------------------------------|------------|
| 1. Οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός (;) | σ. 219-222 |
| 2. Ο άγιος Παντελεήμων | σ. 223-228 |
| 3. Η αγία Μαρίνα | σ. 228-232 |
| 4. Η αγία Ιουλίττα | σ. 232-237 |
| 5. Ο άγιος Τρύφων | σ. 237-242 |
| 6. Ο άγιος Κήρυκος | σ. 242-248 |
| 7. Ο άγιος Βλάσιος | σ. 248-252 |
| 8. Ο άγιος Προκόπιος | σ. 252-258 |



Γ. ΠΔ. ΔΙΑΦΟΡΑ ΘΕΜΑΤΑ

- | | |
|---------------|------------|
| 1. Οι δωρητές | σ. 259-267 |
| 2. Η λάρνακα | σ. 268-269 |
| 3. Το κόσμημα | σ. 270-278 |

Δ. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ
ΣΤΙΣ ΑΡΧΑΝΕΣ**

σ. 279-294

Ε. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

σ. 295-313

ΣΤ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

- | | |
|--|------------|
| 1. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ
και οι σχέσεις του με τα εικονογραφικά προγράμματα
των βυζαντινών ναών της Κρήτης | σ. 314-320 |
| 2. Η τεχνοτροπία της ζωγραφικής του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ
και η σχέση της με τη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης | σ. 320-326 |

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΝΑΩΝ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ ΜΕ**ΤΟΝ ΚΥΚΛΟ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ****(ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ Ι)****ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΝΑΩΝ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ**

σ. 327-343

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΕΔΙΩΝ

σ. 344

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

σ. 345

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

σ. 346-350

Β' ΤΟΜΟΣ**ΣΧΕΔΙΑ****ΠΙΝΑΚΕΣ****ΕΙΚΟΝΕΣ**

ATAMAS

THE
HONORABLE
SECRETARY

SECRETARY
GENERAL

SECRETARY GENERAL

SECRETARY GENERAL

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY

SECRETARY



ΠΡΟΛΟΓΟΣ



ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ζωγραφική του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες προσέλκυσε την προσοχή και το ενδιαφέρον πολλών μελετητών. Η ακριβής, χάρι στην κτητορική επιγραφή, χρονολόγηση των τοιχογραφιών, η ποιότητα και ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της τέχνης του άγνωστου σε εμάς καλλιτέχνη, σε συνδυασμό με ορισμένες εικονογραφικές ιδιομορφίες που παρουσιάζει το πρόγραμμα τοιχογράφησης του ναού, είναι μερικοί από τους βασικότερους λόγους στους οποίους οφείλεται αυτό το ενδιαφέρον. Η σημασία της μνημειακής ζωγραφικής στην Κρήτη, όπως αυτή εκφράζεται και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στις Αρχάνες, η καθοριστική της σημασία για τη διαμόρφωση της βυζαντινής και κυρίως της μεταβυζαντινής ζωγραφικής τους επόμενους αιώνες με οδήγησαν στην απόφαση της πραγματοποίησης της παρούσας μελέτης.

Στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, όπου και διδάχθηκα για πρώτη φορά ως φοιτήτρια τις αρχές που διέπουν τη βυζαντινή τέχνη και έλαβα τα πρώτα ερεθίσματα που με παρακίνησαν να ασχοληθώ με αυτήν, υποβάλλω τις πιο θερμές ευχαριστίες μου.

Ιδιαίτερη ευγνωμοσύνη οφείλω να εκφράσω στην επιβλέπουσα καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Νανώ Χατζηδάκη. Επί σειρά ετών, με καθοδήγησε, φοιτήτρια ακόμα, και μου άνοιξε ορίζοντες, προοπτικές και κόσμους, που μου αναθεώρησαν τις έως τότε οπτικές μου για τη γνώση και την επιστήμη. Στην πορεία αυτής της μελέτης, αλλά και άλλων μικρότερων που μεσολάβησαν, υπήρξε πάντοτε πολύτιμος σύμβουλος, υπομονετικός δάσκαλος, ακάματος οδηγός μου στο μονοπάτι της έρευνας. Την ευχαριστώ ακόμα περισσότερο για την αγάπη, το ενδιαφέρον και την ενθάρρυνσή της που όλα αυτά τα χρόνια με συνόδευαν.



Θερμές ευχαριστίες οφείλω και στους καθηγητές της τριμελούς επιτροπής, κ. Αθανάσιο Παλιούρα και κ. Αγγελική Σταυροπούλου που, μαζί με την κ. Μαντώ Παπαδάκη συνέβαλαν ουσιαστικά, από τα φοιτητικά μου κιόλας χρόνια, στην καλύτερη κατάρτισή μου, στην εξοικείωση με την επιστημονική βιβλιογραφία και στην επιστημονική μεθοδολογία.

Ευγνωμοσύνη οφείλω στον τότε Έφορο της 13ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων κ. Μανόλη Μπορμπουδάκη που μου έδωσε την άδεια μελέτης και δημοσίευσης του σημαντικού ναού των Αρχανών, αλλά και στον νυν προϊστάμενο κ. Μιχάλη Ανδριανάκη, όπως και στις αρχαιολόγους της Εφορείας κ. Λιάνα Σταρίδα και Δρ Ρένα Θεοχαροπούλου, που με ζήλο διευκόλυναν την έρευνα και τη μελέτη. Ιδιαίτερα την κ. Σταρίδα η οποία μου παραχώρησε το υλικό του Σ. Χανιωτάκη, από την πτυχιακή εργασία του στη Σχολή Δοξιάδη με θέμα το ναό των Αρχανών. Στον κ. Χανιωτάκη οφείλονται τα αρχιτεκτονικά σχέδια της εκκλησίας.

Πολλά επίσης οφείλω στη Διεύθυνση και τους συναδέλφους του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου και ιδιαίτερα στο συνάδελφο γραφίστα-σχεδιαστή Γιάννη Σταυρινό, η συμβολή του οποίου σε τεχνικά ζητήματα ήταν καθοριστική.

Ευχαριστώ ακόμα τη Φανή Κωνσταντίνου, υπεύθυνη του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη, που με διευκόλυνε στην έρευνα μου, καθώς και το προσωπικό της Βιβλιοθήκης της Γαλλικής Αρχαιολογικής Σχολής της Αθήνας.

Με ευγνωμοσύνη θα θυμάμαι πάντα την υπομονή, ενθάρρυνση και παρότρυνση της οικογένειάς μου. Ιδιαίτερα η προτροπή, η στήριξη και η βοήθεια του συζύγου μου Βασίλη σε πολλές πρακτικές, αλλά επίσης σημαντικές δυσκολίες, που προκύπτουν στην πορεία της έρευνας ήταν καθοριστική για την εκπόνηση και ολοκλήρωση αυτού του έργου.



ΕΙΣΑΓΩΓΗ



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η κωμόπολη των Αρχανών βρίσκεται 16 χιλιόμετρα νότια από την πόλη του Ηρακλείου, ανήκει στην επαρχία Τεμένους του νομού Ηρακλείου της Κρήτης και είναι κτισμένη πανοραμικά στην πλαγιά χαμηλού λόφου με συνεχή κατοίκηση από τους μινωικούς χρόνους (Εικ. 1)¹. Περιοχή εύφορη με πολλές πηγές ευνοεί από την αρχαιότητα την καλλιέργεια του αμπελιού. Σήμερα, η παραγωγή κρασιού και σταφίδας αποτελεί το βασικότερο οικονομικό πόρο των κατοίκων της. Ιδιαίτερα το κρασί αποτελεί ένα από τα πιο φημισμένα προϊόντα της περιοχής². Στον ερειπωμένο πια σήμερα οικισμό Ασώματο, 3 χιλιόμετρα περίπου έξω από τις Αρχάνες, βρίσκεται η εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, γνωστή επίσης και ως Ασώματος, από όπου και το χωριό πήρε πιθανόν το όνομά του³. Παλαιότερη μνεία του οικισμού, λείψανα του οποίου διακρίνονται ΒΑ του ναού, βρίσκουμε στο *Catasticum Ecclesiarum et Monasteriorum Comunis*, και αργότερα στην απογραφή του Καστροφύλακα το 1538, όπου αναφέρεται μαζί με τις Αρχάνες. Αντίθετα στην τούρκικη απογραφή του 1671 δεν συμπεριλαμβάνεται, στοιχείο που μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ήδη είχε ερημώσει, ίσως κατά τη διάρκεια του ενετό-τούρκικου πολέμου (1645-1669)⁴.

¹ Ν. Χριστινίδης-Μ. Μπουνάκης, *Οι Αρχάνες δια μέσου των αιώνων*, Αρχάνες 1970.

² Κ. Σιδηρόπουλος-Ν. Χριστινίδης, Ο οικονομικός κύκλος της αμπελοκαλλιέργειας στις Αρχάνες 1880-1940. *Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο "Ότιος παλαιός ηδύποτος" "Το κρητικό κρασί από τα προϊστορικά ως τα νεότερα χρόνια"*, Δήμος "Ν. Καζαντζάκη", Απρίλιος 1998, Περίληψεις, σ. 33.

³ Το τοπωνύμιο είναι γνωστό και στο νομό Ρεθύμνου στην Κρήτη.

⁴ Σπανάκης, *Πόλεις και χωριά, Α'*, σ. 162.



Το όρος Γιούχτα, που δεσπόζει στην επαρχία Τεμένους, με τις σημαντικές πηγές του στο Βαθύπετρο και στον Ασώματο εξασφάλιζε από παλιά την ύδρευση των Αρχανών. Οι δύο πηγές φαίνεται ότι έπαιζαν πάντα σημαντικό ρόλο στην ιστορία του οικισμού. Βόρεια του ναού σώζεται ακόμη πέτρινη στέρνα και *κουτούτο*, δηλαδή πέτρινο αυλάκι ύδρευσης⁵. Η πηγή ενωνόταν με αυτήν των Αρχανών, που με τη σειρά της τροφοδοτούσε τον Χάνδακα. Όταν το 1648 κατά τη διάρκεια της πολιορκίας του Κάστρου, οι Τούρκοι έκοψαν το νερό, πιθανόν και οι κάτοικοι αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τον οικισμό.

Στο βάθος μιας μικρής κοιλάδας και προστατευμένη από χαμηλό λόφο υψώνεται ο ταπεινός ναός αφιερωμένος στον Αρχάγγελο Μιχαήλ. Από το σημείο αυτό ο επισκέπτης μπορεί να θαυμάσει τον καταπράσινο κάμπο των Αρχανών, που σμίγει στον ορίζοντα με τη θάλασσα στον κόλπο του Ηρακλείου.

Στο σημαντικό και πολύτιμο για την τέχνη και τα μνημεία της Κρήτης, κατάλογο του Gerola καταγράφονται οι δύο κτητορικές επιγραφές του ναού των Αρχανών, που μας παρέχουν την ακριβή χρονολόγησή του στο 1315-1316, καθώς και το όνομα του αφιερωτή Μιχαήλ Πατσιδιώτη⁶.

Στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ έχουν πραγματοποιηθεί εργασίες συντήρησης. Η στέγη, η καταστροφή της οποίας σε συνδυασμό με άλλα τεχνικά προβλήματα, συνέτειναν στη δημιουργία έντονης υγρασίας και αλάτων στη ζωγραφική επιφάνεια στο εσωτερικό, ανακατασκευάστηκε το 1967, σύμφωνα με το πρόγραμμα αναστηλώσεων και στερεώσεων που είχε καταρτίσει από το 1965 η τότε Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων 4ης Περιφέρειας. Η νέα στέγη αποτελείται από παλιά κεραμίδια τύπου κουτσουνάρας⁷. Οι τοιχογραφίες δεν έχουν συντηρηθεί από την αρμόδια Εφορεία. Μοναδικές επεμβάσεις είναι οι σποραδικές στερεώσεις του κονιάματος με κουρασάνι, κυρίως στον ανατολικό, δυτικό και νότιο τοίχο.

⁵ Σήμερα η πηγή έχει μετατοπισθεί δυτικά του ναού. Σύμφωνα μάλιστα με προφορικές παραδόσεις, κατά τις εργασίες διευθέτησης των υδάτων βρέθηκε σκελετός, πιθανόν βρέφους.

⁶ Gerola, *Monumenti*, IV, αριθ. 3, σ. 506.

⁷ Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία* 1969, σ. 507.



Συχνά στη βιβλιογραφία που αφορά στην τέχνη της Μεγαλονήσου, αλλά και γενικότερα στην εξέλιξη -εικονογραφική και τεχνοτροπική- της βυζαντινής ζωγραφικής, βρίσκουμε καίρια σχόλια, εύστοχες παρατηρήσεις και ουσιαστικές επισημάνσεις για τη ζωγραφική του ναού των Αρχανών⁸. Ήδη από τις αρχές του 1950 ο Μανόλης Χατζηδάκης, κατά τις περιοδείες του στη Μεγαλόνησο, είχε επισημάνει τη σημασία της ζωγραφικής των Αρχανών⁹. Αργότερα, αναφορές συχνά εκτενείς βρίσκουμε σε μελέτες ντόπιων που ασχολούνται με την περιοχή των Αρχανών ή ευρύτερα με την Κρήτη¹⁰. Παράλληλα, σημαντικά σχόλια εντοπίζουμε σε γενικές για την τέχνη της Μεγαλονήσου μελέτες, όπως αυτή των Gallas, Wessel, Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*¹¹, ή σε ειδικές εικονογραφικές μελέτες, όπως αυτή του Σ. Κουκιάρη για τον κύκλο των Αρχαγγέλων¹². Αυτές οι παρατηρήσεις σε συνδυασμό με την έλλειψη μίας συστηματικής παρουσίασης του διακόσμου του ναού, αποτέλεσαν το κίνητρο, την αφετηρία να συμπληρωθεί αυτό το κενό, με μία ολοκληρωμένη μελέτη, η οποία θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε σε βάθος τη συγκεκριμένη καλλιτεχνική έκφανση, αλλά ακόμα και τις γενικότερες καλλιτεχνικές ζυμώσεις που συντελούνται την περίοδο αυτή στην Κρήτη και θα έχουν ως κατάληξη το φαινόμενο που εύστοχα ο αείμνηστος Μανόλης Χατζηδάκης,

⁸ Ξυγγόπουλος, *Σχεδιασμα*, σ. 45-46. Α. Προκοπίου, Ασώματος. Μιά βυζαντινή εκκλησία στις Αρχάνες της Κρήτης, *Νέες Μορφές* 4 (1962), σ. 33-37. Ch. Delvoy, *Βυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 1983, Β', σ. 412. D. Mouriki, Stylistic trends in monumental paintings of Greece at the beginning of the 14th century, *Symposium de Gracanica* 1974, Belgrad 1978, σ. 77-78, πίν. 48. Μπορμπουδάκης, Η διείσδυση, σ. 574.

⁹ Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες*, σ. 85-88. Chatzidakis, *Rapports*, σ. 137 και σποράδην.

¹⁰ Ν. Χριστινίδης-Μ. Μπουνάκης, *Οι Αρχάνες δια μέσου των αιώνων*, Αρχάνες 1970, σ. 33-44. Πρωθ. Μ. Πατεράκης, Οι εκκλησίες της Κρήτης. Ασώματος (περιοχής Αρχανών). Μια βυζαντινή εκκλησία ιστορημένη το 1310, *Αμάλθεια* Θ', τεύχ. 36 (1978), σ. 212-218. Στ. Σπανάκης, *Η Κρήτη, Τουρισμός-Ιστορία-Αρχαιολογία, Α' Κεντρική-Ανατολική*, Ηράκλειο, σ. 84.

¹¹ Μπορμπουδάκης, *Νομός Ηρακλείου*, σ. 111, 112. Gallas- Wessel- Borboudakis, *Kreta*, σ. 106-107 και 384-386. Μπορμπουδάκης, *Βυζαντινή τέχνη*, σ. 52. *RbK* IV, στ. 1104-1105 (M. Bissinger). Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 44-47.

¹² Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 69-71, και σποράδην.



αυτός ο πρωτοπόρος της έρευνας, ονόμασε Κρητική Σχολή¹³. Παράλληλα, ο περιορισμένος αριθμός ανάλογων συστηματικών δημοσιεύσεων για τα μνημεία της Κρήτης¹⁴, οι οποίες παραμένουν ελάχιστες σε σχέση με το πλήθος των τοιχογραφημένων εκκλησιών του νησιού κατά το 14^ο-15^ο αιώνα¹⁵, καθιστά την παρούσα έρευνα ακόμα πιο σημαντική και ενδιαφέρουσα, καθώς πρόκειται για ένα σύνολο ακριβώς χρονολογημένο. Έναν αιώνα μετά τη βενετική κατάκτηση, όπου ήδη δυτικές συνήθειες, αντιλήψεις και καλλιτεχνικά ιδιώματα έχουν εισχωρήσει σε όλα τα επίπεδα της ζωής της Κρήτης, και έναν αιώνα πριν την εδραίωση και αποκρυστάλλωση της κρητικής σχολής, η ζωγραφική στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Ανώματο βρίσκεται στο μεταίχμιο δύο εποχών, δύο κόσμων, δύο καλλιτεχνικών ιδιωμάτων.

Η μελέτη αυτή περιλαμβάνει εισαγωγή και έξι κεφάλαια που αποσκοπούν στην καλύτερη προσέγγιση και κατανόηση των ιδιαιτεροτήτων της ζωγραφικής του συγκεκριμένου μνημείου, αλλά και της Κρήτης γενικότερα.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η αρχιτεκτονική του ναού, στο δεύτερο οι δύο κτητορικές επιγραφές που μας παρέχουν σημαντικές πληροφορίες για την ιστορία του μνημείου, όπως η ακριβής χρονολογία κτίσης του και το όνομα του αφιερωτή. Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται η εικονογραφική μελέτη όλων των ιστορημένων παραστάσεων του ναού, οι οποίες παρουσιάζονται αναλυτικά και μελετώνται συστηματικά. Οι παραστάσεις περιγράφονται κατά σύνολα, δηλαδή τα θέματα του ιερού, οι σκηνές του χριστολογικού κύκλου, ο εκτεταμένος εικονογραφικός κύκλος του αρχαγγέλου Μιχαήλ, οι μεμονωμένες

¹³ M. Chatzidakis, *Les débuts de l' école crétoise et la question dite italogreque*, *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, σ. 169-211. Μ. Χατζηδάκης, *Ελληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1987, σ. 79-81.

¹⁴ Μ. Βασιλάκη, *Η ζωγραφική στην Κρήτη: Μέθοδοι προσέγγισης*, *Τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Ανακοινώσεων, Αθήνα 1984, σ. 10-11.

¹⁵ Δρανδάκης, *Ο εις Αρτόν ναύσκος*, σ. 65-161. Vassilakis-Mavrakakis, *Gouverniotissa*. Rannoutsaki, *Soteras Christos*. Μαδεράκης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, κ.ο. κ. Για τον αριθμό των εκκλησιών στην Κρήτη βλέπε Μ. Χατζηδάκης, *Η μνημειακή ζωγραφική στην Ελλάδα-Ποσοτικές προσεγγίσεις*, *ΠΛΑ* 56 (1981), σ.



μορφές αγίων και τέλος άλλα μεμονωμένα θέματα, όπως η σκηνή με τους δωρητές και το κόσμημα.

Στο τέταρτο κεφάλαιο ακολουθούν συμπεράσματα που προκύπτουν από την εικονογραφική μελέτη και αφορούν στη συμμετοχή του κτήτορα στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος, αλλά και στον χαρακτήρα του ίδιου του ναού.

Στο πέμπτο κεφάλαιο αναλύεται το ύφος και η τεχνοτροπία του άγνωστου σε εμάς ζωγράφου, προκειμένου να εντοπισθούν τα πρότυπά του.

Τέλος, στο έκτο κεφάλαιο συνοψίζονται τα συμπεράσματα και γίνονται παρατηρήσεις για το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού και τις σχέσεις του με τα σύγχρονα περίπου μνημεία της Κρήτης, αλλά και για την τεχνοτροπία του καλλιτέχνη και τη θέση του στη μνημειακή ζωγραφική των αρχών του 14^{ου} αιώνα στη Μεγαλόνησο.

Στο τέλος, ακολουθούν ένα πίνακας με τους ναούς της Κρήτης (Κατάλογος Ι) στους οποίους όπου βρίσκουμε κύκλο του αρχαγγέλου, αλφαβητικό χρονολόγιο των κρητικών ναών που αναφέρονται ή σχολιάζονται στη μελέτη, καθώς και κατάλογοι σχεδίων, έγχρωμων πινάκων και ασπρόμαυρων εικόνων με φωτογραφίες από το ναό των Αρχανών και συγκριτικού υλικού.

381. M. Chatzidakis, *Les aspects de la peinture murale byzantine en Grèce*, *GLAS CCCXXVIII de l'Académie serbe des sciences et des arts, Classe des sciences hisotriques*, 3, Βελιγράδι 1983, σ. 4.



**ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ-ΛΕΞΙΚΩΝ**



ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΩΝ-ΛΕΞΙΚΩΝ

AAA	=	Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών
ABME	=	Αρχεῖον Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ελλάδος
ΑΔ	=	Αρχαιολογικόν Δελτίον
ΑΕ	=	Αρχαιολογική Εφημερίς
ΑΕυβΜ	=	Αρχεῖον Ευβοϊκῶν Μελετῶν
ArtBull	=	Art Bulletin
AJA	=	American Journal of Archaeology
BAntFr	=	Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France
ByzNgrJhb	=	Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher
CA	=	Cahiers Archéologiques
DOP	=	Dumbarton Oaks Papers
ΔΧΑΕ	=	Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Εταιρείας
ΕΕΒΣ	=	Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν
ΙΕΕ	=	Ιστορία του Ελληνικοῦ Ἔθνους
JLH	=	Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie
JÖB	=	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
ΚρητΧρον	=	Κρητικά Χρονικά
ΚρητΕστία	=	Κρητική Εστία
LCI	=	Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 τόμοι, Rome- Freiburg-Basel-Vienna, 1968-1976
NXK	=	Νέα Χριστιανική Κρήτη
OrChr	=	Orientalia Christiana Analecta



ΠΑΑ	=	Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών
ΠΑΕ	=	Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας
PG	=	Patrologiae cursus completus, Series graeca
PLP	=	Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit
RAC	=	Reallexikon für Antike und Christentum
RbK	=	Reallexikon zur byzantinischen Kunst
REB	=	Révue des Études Byzantines
ZLU	=	Zbornik za Likovne Umetnosti
ZRVI	=	Zbornik Radova Vizantoloskog Instituta



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ-ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ-ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Α

Α λ μ π ά ν η, Αγία Μαρίνα = Τζ. Αλπάνη, Οι τοιχογραφίες της Αγίας Μαρίνας στον Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιογραφικός κύκλος της Αγίας Μαρίνας, *ΔΧΑΕ* ΙΖ' (1993-94), σ. 211-221.

Α ν τ ο υ ρ ά κ η ς, *Αι Μοναί Μυριοκεφάλων και Ρουστίκων* = Γ. Β. Αντουράκης, *Αι Μοναί Μυριοκεφάλων και Ρουστίκων Κρήτης μετά των παρεκκλησίων αυτών. Συμβολή εις την έρευναν των χριστιανικών μνημείων*, Αθήναι 1977.

Α ν τ ο υ ρ ά κ η ς, *Βυζαντινοί Ναοί* = Γ. Β. Αντουράκης, *Τοιχογραφημένοι Βυζαντινοί Ναοί της Κρήτης. Ιστορική και Αρχαιολογική Μελέτη*, Αθήναι 1978-87.

Α ρ χ ο ν τ ό π ο υ λ ο ς, Δανιήλ = Θ. Α. Αρχοντόπουλος, Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων-Εισόδια της Θεοτόκου: εικονογραφικά παράλληλα, *ΔΧΑΕ* ΙΣΤ', (1991-1992), σ. 253-258.

Α ρ χ ο ν τ ό π ο υ λ ο ς, Αγία Άννα στο Βαθύ = Θ. Α. Αρχοντόπουλος, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ Καλύμνου, *ΚΑΛΥΜΝΟΣ, Ελληνοορθόδοξος ορισμός του Αιγαίου. Έκδοση Ιεράς Μητροπόλεως Λέρον, Καλύμνου και Αστυπάλαιας*, Αθήνα 1994, σ. 385-409.

Α σ π ρ ά - Β α ρ δ α β ά κ η, Τοιχογραφίες του Ταξιάρχη = Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο Αττικής, *ΔΧΑΕ* Η' (1976), σ. 199-227.



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

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες* = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994.

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

B

Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Όμορφη Εκκλησιά* = Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα*, Αθήνα 1971.

Βασιλάκη, Εικονογραφικοί κύκλοι = Μ. Βασιλάκη, Εικονογραφικοί κύκλοι από τη ζωή του Μ. Κωνσταντίνου σε εκκλησίες της Κρήτης, *ΚρητΕστ 1* (1987), σ. 60-84.

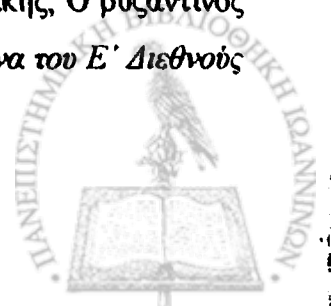
Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ξένος Διγενής = Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης, *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Ηράκλειο, 29 Αυγούστου-3 Σεπτεμβρίου 1976), Β', Αθήνα 1981, σ. 550-570.

Βασιλάκη, Παραστάσεις των κολαζομένων = Μ. Βασιλάκη, Οι παραστάσεις των κολαζομένων γυναικών στις εκκλησίες της Κρήτης, *Αρχαιολογία* 21 (1986), σ. 41-46.

Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες* = Π. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, Αθήνα 1995.

Βολανάκης, Ο εις Αποδούλου ναός = Ι. Η. Βολανάκης, Ο εις Αποδούλου Αμαρίου βυζαντινός ναός του Αγίου Γεωργίου Ξιφηφόρου, *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Ηράκλειο, 29 Αυγούστου-3 Σεπτεμβρίου 1976), Β', Αθήνα 1981, σ. 23-66.

Βολανάκης, Ο Άγιος Γεώργιος στο Βαθειακό = Ι. Η. Βολανάκης, Ο βυζαντινός ναός του Αγίου Γεωργίου στο Βαθειακό Αμαρίου Ρεθύμνης, *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς*



Κρητολογικό Συνεδρίου (Άγιος Νικόλαος Σεπτεμβρίου 25-1 Οκτωβρίου 1981), Β', Ηράκλειο Κρήτης 1985, σ. 75-85.

Βολανάκης, Ο ναός του Τιμίου Προδρόμου = **Ι. Βολανάκης**, Ο ναός του Τιμίου Προδρόμου στο χωριό Άγιος Ιωάννης Χλιαρός Αμαρίου Ρεθύμνης. Αρχιτεκτονική-Τοιχογραφίες, *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Χανιά 1991, σ. 51-65. -

Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη = Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη. Αθήνα Παλιό Πανεπιστήμιο, 26 Ιουλίου 1985-6 Ιανουαρίου 1986, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986.

Βυζαντινή Μεσαιωνική Κύπρος = Βυζαντινή Μεσαιωνική Κύπρος, Βασίλισσα στην Ανατολή και Ρήγαινα στη Δύση, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζης Κύπρου, Λευκωσία 1997.

Γ

Γαλάβαρης, Πρώιμες Εικόνες = **Γ. Γαλάβαρης**, Πρώιμες Εικόνες στο Σινά από τον 6^ο ως τον 11^ο αιώνα, *Σινά, Οι Θησαυροί της Ιεράς Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα 1990, σ. 91-101.

Γαλάβαρης, *Βυζαντινά χειρόγραφα* = **Γ. Γαλάβαρης**, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1995.

Γκιολές, *Η Ανάληψις* = **Ν. Γκιολές**, *Η Ανάληψις του Χριστού επί τη βάσει των μνημείων της Α' Χιλιετηρίδος*, Αθήνα 1981.

Δ

Διονύσιος, *Ερμηνεία* = **Διονυσίου του εκ Φουρνά**, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης και αι κύριαι αυτής ανέκδοτοι πηγαί, εκδιδόμενη μετά προλόγου νυν το πρώτον πλήρης κατά το πρωτότυπον αυτής κείμενον*, υπό **Α. Παπαδόπουλου-Κεραμέως**, εν **Πετρούπολει**, 1909.



Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής* = Κ. Χ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής πάντων των καθ' ἅπαντα τον μήνα Ιούλιον εορταζομένων*, εν Αθήναις 1893.

Δρανδάκης, Ο εις Αρτόν ναΐσκος = Ν. Δρανδάκης, Ο εις Αρτόν ναΐσκος του Αγίου Γεωργίου, *ΚρητΧρον* ΙΑ' (1957), σ. 65-161.

Δρανδάκης, *Εικονογραφία* = Ν. Δρανδάκης, *Εικονογραφία των τριών Ιεραρχών*, Ιωάννινα 1962.

Δρανδάκης, Άγιος Ευτύχιος = Ν. Β. Δρανδάκης, Αι τοιχογραφίαι του Αγίου Ευτυχίου Ρεθύμνης, *ΚρητΧρον* 10 (1965), σ. 215-236.

Δρανδάκης, Παλιομονάστηρο = Ν. Β. Δρανδάκης, Το Παλιομονάστηρο των Αγίων Σαράντα στη Λακεδαίμονα και το ασκηταριό του, *ΔΧΑΕ* ΙΣΤ' (1991-1992), σ. 115-137.

Δρανδάκης, *Μάνη* = Ν. Β. Δρανδάκης, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995.

Ε

Εμμανουήλ, *Εύβοια* = Μ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακροχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Εύβοιας*, Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, Αθήνα 1991.

Η

Ημερολόγιο 1988 = Δήμος Ηρακλείου, *Ημερολόγιο* 1988.

Θ

Θεοχαροπούλου, Αγία Πελαγία = Ρ. Θεοχαροπούλου, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Αγίας Πελαγίας Βιάννου, *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Β'*, Ρέθυμνο 1995, σ. 285-307.

Θησαυροί Αγίου Όρους = *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, *Εικονογραφημένα χειρόγραφα* I-IV (εκδ. Πελεκανίδης, Π. Χρήστου, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σ. Καδάς) Αθήνα 1973-1991.



Κ

Καλοκύρης, Παναγία της Κριτσάς = Κ. Δ. Καλοκύρης, Βυζαντινά Μνημεία της Κρήτης. Η Παναγία (Κερά) της Κριτσάς, *ΚρητΧρ* ΣΤ' (1952), σ. 211-270.

Καλοκύρης, Βυζαντιναί Τοιχογραφίαι = Κ. Δ. Καλοκύρης, *Αι Βυζαντιναί Τοιχογραφίαι της Κρήτης*, Αθήναι 1957.

Κατσελάκη, Εικόνα Ιουλίττας και Κηρύκου = Α. Κατσελάκη, Εικόνα των αγίων Ιουλίττας και Κηρύκου στο Βυζαντινό Μουσείο. Εικονογραφικές παρατηρήσεις, *ΔΧΑΕ* ΚΒ' (2001), σ. 181-189.

Κατσιώτη, Επισκόπηση = Α. Κατσιώτη, Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα, *ΑΔ* 51-52 (1996-1997), *Μελέτες*, Αθήνα 2000, σ. 269-300.

Κόλλιας, Η διαπόμπευση = Η. Κόλλιας, Η διαπόμπευση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου, *ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ*, *Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, σ. 243-260.

Κουκιάρης, Θαύματα-Εμφανίσεις = Αρχμ. Σίλας Κουκιάρης, *Τα Θαύματα-Εμφανίσεις των αγγέλων και Αρχαγγέλων στη βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα-Γιάννινα, 1989.

Κωνσταντινίδη, *Μελισμός* = Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, Διδακτορική Διατριβή (Δακτυλογραφημένη), Αθήνα 1991.

Λ

Λασιθιωτάκης, Άγιος Γεώργιος = Κ. Ε. Λασιθιωτάκης, Άγιος Γεώργιος ο Ανυδριώτης, *ΚρητΧρον* ΙΓ' (1959), σ. 143-170.

Λασιθιωτάκης, Δύο εκκλησίες = Κ. Λασιθιωτάκης, Δύο εκκλησίες στο Νομό Χανίων, *ΔΧΑΕ* Β' (1960-61), σ. 9-56.



Λ α σ σ ι θ ι ω τ ά κ η ς, Κυριαρχούντες τύποι = Κ. Ε. Λασσιθιωτάκης, Κυριαρχούντες τύποι χριστιανικών ναών από το 12ο αιώνα και εντεύθεν στη Δυτική Κρήτη, Ανακοίνωσις στο Α΄ Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, *ΚρητΧρ* ΙΕ΄ - ΙΣΤ΄ (1961-1962), σ. 175-176.

Λ α σ σ ι θ ι ω τ ά κ η ς, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης, 1969 = Κ. Ε. Λασσιθιωτάκης, Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης (Β΄ Επαρχία Κυδωνίας-Γ΄ Επαρχία Αποκορώνου), *ΚρητΧρον* ΚΑ΄ (1969), 177-233 και σ. 347-388.

Λ α σ σ ι θ ι ω τ ά κ η ς, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης, 1970 = Κ. Ε. Λασσιθιωτάκης, Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης (Δ΄ Επαρχία Σελίνου, αριθ. 101-126), *ΚρητΧρον* ΚΒ΄ (1970), σ. 133-210 και σ. 459- 493.

Λ α σ σ ι θ ι ω τ ά κ η ς, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης, 1971= Κ. Ε. Λασσιθιωτάκης, Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης (Ε΄ Επαρχία Σφακίων-Επιλεγόμενα-Πίνακες), *ΚρητΧρον* ΚΓ΄ (1971), σ. 95-177.

Λ ι ά π η ς, *Μνημεία Ευβοίας* = Ι. Λιάπης, *Μεσαιωνικά Μνημεία Ευβοίας*, Αθήναι 1971.

Μ

Μ α δ ε ρ ά κ η ς, Η Κόλαση και οι Ποινές Α΄-Β΄ = Σ. Ν. Μαδεράκης, Η Κόλαση και οι Ποινές των Κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης, *ΥΔΩΡ ΕΚ ΠΕΤΡΑΣ* (Άγιος Νικόλαος Κρήτης), Α΄, τευχ. Ι (1978), σ. 185-236, Β΄, τευχ. ΙΙΙ-ΙV (1979), σ. 21-80.

Μ α δ ε ρ ά κ η ς, Κρητικοί αγιογράφοι = Σ. Ν. Μαδεράκης, Οι κρητικοί αγιογράφοι Θεόδωρος-Δανιήλ και Μιχαήλ Βενέρης, *Πεπραγμένα του Δ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Ηράκλειο 29 Αυγούστου-3 Σεπτεμβρίου 1976), Β΄, Αθήνα 1981, σ. 155-179.

Μ α δ ε ρ ά κ η ς, Αναζητήσεις = Σ. Ν. Μαδεράκης, Αναζητήσεις των κρητικών αγιογράφων στην παράσταση του γυμνού στο θέμα των ποινών σε τρεις εκκλησίες των Χανίων, *ΧΑΝΙΑ* 1984, σ. 80-91.

Μ α δ ε ρ ά κ η ς, Ο Χριστός στα Πλεμενιανά = Σ. Ν. Μαδεράκης, Μία εκκλησία στην επαρχία Σελίνου: Ο Χριστός στα Πλεμενιανά, *Πεπραγμένα του Ε΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Άγ. Νικόλαος 25-1 Οκτωβρίου 1981), Β΄, Ηράκλειο Κρήτης 1985, σ. 294-302.



Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στον Πλατανέ = Στ. Μαδεράκης, Βυζαντινή Ζωγραφική στο Νομό Χανίων: Άγιος Δημήτριος στον Πλατανέ Σελίνου, *ΧΑΝΙΑ* 1985, σ. 78-90.

Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά = Σ. Ν. Μαδεράκης, Βυζαντινά Μνημεία του νομού Χανίων. Ο Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά Σελίνου και οι τοιχογραφίες του, *ΧΑΝΙΑ* 1987, σ. 69-95.

Μαδεράκης, Άγιος Ισίδωρος στο Κακοδίκι = Σ. Ν. Μαδεράκης, Βυζαντινά Μνημεία του νομού Χανίων. Ο Άγιος Ισίδωρος στο Κακοδίκι Σελίνου, *ΚρηΤεστία* 1 (1987), σ. 85-109.

Μαδεράκης, Προσωπογραφία = Στ. Μαδεράκης, Η προσωπογραφία των Δωρητών στις εκκλησίες της Κρήτης, *ΧΑΝΙΑ* 1988, σ. 39-49.

Μαδεράκης, Άγιοι Απόστολοι στο Σειρικάρι = Σ. Ν. Μαδεράκης, Άγιοι Απόστολοι στο Σειρικάρι Κισάμου (Συμβολή στη γνώση της πολιτιστικής μας κληρονομιάς), *ΧΑΝΙΑ* 1989, σ. 40-52.

Μαδεράκης, Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη = Σ. Μαδεράκης, Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη στα πρώτα χρόνια του 15ου αι., *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Χανιά 1991, σ. 265-316.

Μαδεράκης, Αγία Άννα στους Μεσελέρους = Στ. Μαδεράκης, Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στους Μεσελέρους Ιεράπετρας, *Πρόγραμμα και Περιλήψεις εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, 14ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθήνα 1994, σ. 25-26.

Μαδεράκης, Αρχάγγελος Μιχαήλ = Σ. Ν. Μαδεράκης, *Η Εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα έξω Λακώνια Μεραμπέλλου*, Άγιος Νικόλαος Κρήτης 2000.

Μεσοβυζαντινή Κρήτη = Μεσοβυζαντινή Κρήτη, Ημερολόγιο 2001.

Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου = Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα της Μάνης*, Αθήναι 1975.

Μουρίκη, Αλεποχώρι = Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.



Μουρίκη, *Νέα Μονή* = Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, έκδ. Εμπορικής Τράπεζας, Αθήνα 1985.

Μουρίκη, *Εικόνες* = Ντ. Μουρίκη, *Εικόνες από τον 12ο ως τον 15ο αιώνα*, ΣΙΝΑ. *Οι Θεσσαυροί της μονής*, Αθήνα 1990, σ. 101-124.

Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλη, *Γεράκι* = Ν. Κ. Μουτσόπουλος-Γ. Δημητροκάλλη, *Γεράκι Ι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη, 1981.

Μπαλτογιάννη, *Συνομιλία* = Χρ. Μπαλτογιάννη, *Συνομιλία με το Θεϊόν. Εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (9ος-15ος αι.)*, THE HELLENIC CENTRE, LONDON, 22 Μαΐου-20 Ιουνίου 1998, Αθήνα 1998.

Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία 1969* = Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία Κρήτης*, *ΑΔ* 22 (1969), σ. 507-508.

Μπορμπουδάκης, *Αποκατάστασις* = Ε. Μπορμπουδάκης, *Αποκατάστασις δύο ναΐσκων επαρχίας Μυλοποτάμου*, *ΚρητΧρον* ΚΑ' (1969), σ. 544-550.

Μπορμπουδάκης, *Νομός Ηρακλείου* = Ε. Μπορμπουδάκης, *Η Βυζαντινή Τέχνη εις τον Νομόν Ηρακλείου*, *Το Ηράκλειον και ο Νομός του*, Ηράκλειον 1971, σ. 95-130.

Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία 1972* = Ε. Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία Κρήτης*, *ΑΔ* 27 (1972), σ. 645-674.

Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία 1973* = Ε. Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία Κρήτης*, *ΑΔ* 28 (1973), σ. 597-607.

Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία 1973-1974* = Ε. Μπορμπουδάκης, *Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Κρήτης*, *ΑΔ* 29 (1973-1974), σ. 935-945.

Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία 1975* = Ε. Μπορμπουδάκης, *Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Κρήτης*, *ΑΔ* 30 (1975), σ. 352-360.

Μπορμπουδάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου* = Ε. Μπορμπουδάκη, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Απάνω Σύμης Βιάννου*, *Πεπραγμένα του Ι' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Ρέθυμνον, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971), Β', εν Αθήναις 1974, σ. 223-231.



Μπορμπουδάκης, Βυζαντινή Τέχνη = Μπορμπουδάκης, Η Βυζαντινή Τέχνη ως την πρώτη Βενετοκρατία, *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, 2, Κρήτη 1988, σ. 9-103.

Μπορμπουδάκης, Παρατηρήσεις = Μ. Μπορμπουδάκης, Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μ. Χατζηδάκη*, Ι, Αθήνα 1991, σ. 375-399.

Μπορμπουδάκης, Η διείσδυση = Μ. Μπορμπουδάκης, Η διείσδυση της παλαιολόγιας ζωγραφικής στην Κρήτη, *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β2, *Χριστιανική Κρήτη*, έτη ΣΤ'-Ζ' (1994-1995), τεύχη 11-14, Ρέθυμνο 1995, σ. 569-580.

Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά* = Μ. Μπορμπουδάκη, *Παναγία Κερά. Βυζαντινές Τοιχογραφίες στην Κριτσά*, Αθήνα (χ. χ.)

Μυλοποταμιτάκη, Χριστός Κασάνων = Κ. Κ. Μυλοποταμιτάκη, Οι τοιχογραφίες του Χριστού των Κασάνων Πεδιάδος, *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Άγιος Νικόλαος, 25 Σεπτεμβρίου-1 Οκτωβρίου 1981), Β', Ηράκλειο Κρήτης 1985, σ. 294-302.

Μυλοποταμιτάκη, Ενδυμασία = Κ. Μυλοποταμιτάκη, Η ενδυμασία της γυναίκας στην Κρήτη επί Βενετοκρατίας, *Αρχαιολογία* 21 (1986), σ. 47-51.

Μυλοποταμιτάκη, Γυναικεία φορεσιά = Κ. Κ. Μυλοποταμιτάκη, Η βυζαντινή γυναικεία φορεσιά στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη, *Κρητολογία* 1 (1987), σ. 110-118.

Μυλοποταμιτάκη, Κτήτορες-αφιερωτές = Κ.Κ. Μυλοποταμιτάκη, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφημένες παραστάσεις των κτητόρων-αφιερωτών της Κρήτης, *ΕΙΛΑΠΙΝΗ, Τόμος τιμητικός για τον Καθηγητή ΝΙΚΟΛΑΟ ΠΛΑΤΩΝΑ*, Ηράκλειο Κρήτης 1987, σ. 139-150.

N

Νάξος = Μ. Χατζηδάκης, Ν. Δρανδάκης, Ν. Ζίας, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα, Ψηφιδωτά Τοιχογραφίες, Νάξος*, Αθήνα 1989.



Ξ

Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Σχεδιάσμα = Α. Ευγγόπουλος, Σχεδιάσμα Ιστορίας της Θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν, Αθήναι 1957.

Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Το εν Χώναις θαύμα = Α. Ευγγόπουλος, Το εν Χώναις θαύμα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (Μία παλαιολόγειος εικόν με ψευδή υπογραφήν), ΔΧΑΕ Α' (1959) σ. 26-39.

Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Λογγίνος = Α. Ευγγόπουλος, Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών, ΕΕΒΣ 30 (1960-61), σ. 54-60.

Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Ιησούς του Ναυή = Α. Ευγγόπουλος, Η τοιχογραφία του Ιησού του Ναυή εις την μονή του Οσίου Λουκά, ΔΧΑΕ Ζ' (1973-1974), σ. 127-137.

Ο

Ο ρ λ ά ν δ ο ς, Δύο βυζαντινά μνημεία = Α. Κ. Ορλάνδος, Δύο βυζαντινά μνημεία της Δυτικής Κρήτης α) ο Χριστός των Μεσκλών β) ο Αϊ-ΚυρΓιάννης του Αλυκιανού Κουφού, ΑΒΜΕ Η' (1955-56), σ. 126-205.

Ο ρ λ ά ν δ ο ς, Αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι = Α. Κ. Ορλάνδος, Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της μονής του Θεολόγου Πάτμου, Πραγματῖαι της Ακαδημίας Αθηνών, εν Αθήναις 1970.

Π

Π α ν σ ε λ ή ν ο υ, Άγιος Πέτρος Καλυβίων = Ν. Πανσελήνου, Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά Αττικής. Επιγραφές-Συμπληρωματικά στοιχεία του τοιχογραφικού διακόσμου, ΔΧΑΕ ΙΔ' (1987-1988), σ. 173-187.

Π α π α δ ά κ η - O e k l a n d, Αγία Άννα στο Αμάρι = Στ. Παπαδάκη-Oekland, Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Αμάρι (παρατηρήσεις σε μία παραλλαγή της Δέησης), ΔΧΑΕ, περ. Δ' (1973-74), σ. 31-54.

Π α π α δ ά κ η - O e k l a n d, Άγιο Μανδήλιο = Στ. Παπαδάκη-Oekland, Το Άγιο Μανδήλιο ως το νέο σύμβολο σε ένα αρχαίο εικονογραφικό σχήμα, ΔΧΑΕ ΙΔ' (1987-88), σ. 283-294.



Παπαδάκη-Oekland, Δυτικότερες τοιχογραφίες = Παπαδάκη-Oekland, Δυτικότερες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μίας αμφίδρομης σχέσης, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 1992, σ. 491-513.

Παπαζώτος, Βέροια = Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (11^{ος}-18^{ος} αι.)*, Αθήνα 1994.

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

Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου* = Γ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της Παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001.

Πελεκανίδης, *Καστοριά* = Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά. I. Βυζαντινά Τοιχογραφία. Πίνακες* (Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Μακεδονική Βιβλιοθήκη, αριθ. 17), Θεσσαλονίκη 1953.

Πελεκανίδης, *Καλλιέργης* = Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, όλης της Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973.

Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά* = Στ. Πελεκανίδης-Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984.

Σ

Σπαθαράκης, Παρατηρήσεις = Γ. Σπαθαράκης, Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στο Σελλί Ρεθύμνου, *ΑΡΙΑΔΝΗ* 1 (1983), σ. 61-75.

Σπαθαράκης, Αγία Τριάδα = Ι. Σπαθαράκης, Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγ. Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του Ν. Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητές του, *ΑΝΤΙΦΩΝΟΝ, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 282-312.

Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου* = Ι. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, Ρέθυμνο 1999.



Σωτηρίου, Κύπρος = Γ. Α. Σωτηρίου, *Τα Βυζαντινά Μνημεία της Κύπρου*, Εν Αθήναις 1935.

Σωτηρίου, Σινά = Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της μονής Σινά*, I Αθήναι 1956 (πίνακες), II 1958 (κείμενο).

Μ. Σωτηρίου, Θρήνος = Μ. Γ. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός – Θρήνος*, Ζ' (1973-1974), σ. 139-147.

T

Τούρτα, Μονοδένδρι = Α. Γ. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991.

Τσιγαρίδας, Ψηφιδωτά και βυζαντινές τοιχογραφίες = Τσιγαρίδας, *Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Μονής Βατοπαιδίου, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη*, Α', Άγιον όρος 1996, σ. 220-284.

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

X

Χατζηδάκη, Από τον Χάνδακα στη Βενετία = Ν. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία 15^{ος}-16^{ος} αιώνας*, Αθήνα 1993.

Χατζηδάκη, Βυζαντινά Ψηφιδωτά = Ν. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, Αθήνα 1994.

Χατζηδάκη, Όσιος Λουκάς = Ν. Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, Αθήνα 1996.

Χατζηδάκης, Εκ των Ελπίου = Μ. Χατζηδάκης, *Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου*, *ΕΕΒΣ* ΙΔ' (1938), σ. 393-414.

Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες = Μ. Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες στην Κρήτη, ΚρητΧρον* ΣΤ' (1952), σ. 59-91.



Χατζηδάκης, *Βυζαντινά Μνημεία* = Μ. Χατζηδάκης, *Βυζαντινά Μνημεία Αττικής και Βοιωτίας. Αρχιτεκτονική-Ψηφιδωτά-Τοιχογραφίες*, Αθήναι 1956.

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

Χατζηδάκης, Νεώτερα = Μ. Χατζηδάκης, Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά, *ΔΧΑΕ Θ'* (1977-1979), σ. 143-175.

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

Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο* = Μ. Χατζηδάκης-Ι. Μπίθα, *Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφικών Κυθήρων*, Ακαδημία Αθηνών 1997.

Ψ

Ψιλάκης, *Μοναστήρια Α'* = Ν. Ψιλάκης, *Μοναστήρια και ερημητήρια της Κρήτης*, Α' Ηράκλειο 1992.

Ψιλάκης, *Μοναστήρια Β'* = Ν. Ψιλάκης, *Μοναστήρια και ερημητήρια της Κρήτης*, Β' Ηράκλειο 1993.

Ψιλάκης, *Βυζαντινές μνήμες* = Ν. Ψιλάκης, *Βυζαντινές μνήμες της Κρήτης*, Ηράκλειο 1994.

A

Albani, *Chrysaphitissa* = J. P. Albani, *Die Byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien*, Athen 2000.

Alpatov, *Volotovo* = M. V. Alpatov, *Frescoes of the church of the Assumption at Volotovo Polye*, Moscow "Iskusstvo", 1977.

Astruc, Suppl. Gr 610 = C. Astruc, *Un psautier byzantin a frontispices: le Suppl. Gr. 610*, *CA 3* (1953), σ. 106-113.

B

Babic, *Les chapelles annexes* = G. Babic, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969.



B a b i c- W a l t e r, The Inscription = G. Babic- C. Walter, The Inscription upon liturgical rolls in Byzantine Apse Decoration, *REB* 34 (1976), σ. 269-280.

B a k a l o v a, A Cycle of the Holy Archangels = E. Bakalova, A Cycle of the Holy Archangels in a Thirteenth-Century Rock-cut Chapel near Ivanovo, *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton University 1995, σ. 215-219.

B e r e n s o n, *Italian Pictures* = B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, II, London 1968.

B i s s i n g e r, *Kreta* = M. Bissinger, *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, München 1995.

B o n n e t, Narratio = M. Bonnet, Narratio de Miraculo a Michele Archangelo Chionis patrato adjuncto Symeonis Metaphrastae de eadem re libello, *Analecta Bollandiana*, VIII (1889), σ. 287-307.

B o u g r a t, Saint-Jéan près de Koudoumas = M. Bougrat, L' église de Saint-Jéan près de Koudoumas, Crète, *CA* 30 (1982), σ. 147-174.

B o u g r a t, Trois Jugements Derniers = M. Bougrat, Trois Jugements Derniers de Crète occidentale, Contribution a l' tude du Jugement Dernier dans l'art byzantin et post-byzantin, *CahBalk* 6 (1984), σ. 13-40.

B o r s o o k, *Messages* = E. Borsook, *Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily 1130-1187*, Oxford 1990.

B r i g h t m a n, *Liturgies Eeastern and Western*= F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western I: Eastern Liturgies*, Oxford 1896.



BuchtaI, *Latin Kingdom* = H BuchtaI, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957.

C

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

Coumbaraki-Panselinou, *Saint Pierre de Kalyvia* = N. Coumbaraki-Panselinou, *Saint Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique, Thessalonique* 1976.

Chatzidakis, *Rapports* = M. Chatzidakis, *Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle*, *Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου Θεσσαλονίκη* 1953, Αθήναι 1955, I, σ. 136-149.

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

Constantinides, *Panagia Olympiotissa* = E. C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in northern Thessaly*, Αθήνα 1992.

D

Demus, *Norman Sicily* = O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949.

Demus, *Romanische Wandmalerei* = O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968.

Der Nersessian, *Pratiers grecs* = S. Der Nersessian, *L'illustration des pratiers grecs du moyen âge, II: Londres, Add. 19352*, Paris 1970.

Diez-Demus, *Byzantine Mosaics* = E. Diez-O. Demus, *Byzantine Mosaics: Daphni and Hosios Loukas*, Cambridge, Massachusetts 1931.



D r e w e r, Saints and their families = L. Drewer, Saints and their families in Byzantine Art, Eleen, *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992), σ. 259-270.

E

E l e e n, Acts Illustration = L. Eleen, Acts Illustration in Italy and Byzantium, *DOP* 31 (1977), σ. 253-278.

H

H a d e r m a n n - M i s g u i c h, *Kurbinovo* = L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Éditions de Byzantion, Bruxelles 1975.

H a m m a n - M a c L e a n - H a l l e n s l e b e n, *Die Monumentalmalerei* = R. Hamman-Mac Lean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, von 11. Bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963.

H e s s e l i n g, *Miniatures* = D. C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuque Grecque de Smyrne*, Leyden 1909.

H u b e r, *Image and message* = P. Huber, *Image and message. Miniatures*, Zürich 1975.

G

G a l l a s, Konstantin-Freskenzyklus = K. Gallas, Ein kretischer Konstantin-Freskenzyklus aus dem Anfang des 14. Jahrhundert, *Festschrift für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag in memoriam*, München 1988, 125-130.

G a l l a s - W e s s e l - B o r b o u d a k i s, *Kreta* = K. Gallas-K. Wessel-M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983.



Georgitsoyanni, *Vieux Catholicon* = E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1992.

Gerola, *Monumenti* = G. Gerola, *Monumenti Veneti nell' isola di Creta*, I-IV, Venezia 1950.

Gerola, *Βενετικά Μνημεία* = G. Gerola, *Βενετικά Μνημεία της Κρήτης*, Κρήτη 1993.

Glory o Byzantium = *The Glory o Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, Κατάλογος έκθεσης, N. York, 1997.

Grabar, *Bulgarie* = A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, I(texte) – II(album), Paris 1928.

Grabar, *La Sainte Face* = A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandyliion dans l' art orthodoxe*, *Seminarium Kondakovianum* II, Πράγα 1931, σ. 5-37.

Grabar, *Martyrium* = A. Grabar, *Martyrium Recherches sur le culte des reliques et l' art chrétien antique*, I-II, Paris 1943-1946.

Grabar, *Iconoclasme* = Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*. Dossier Archéologiques, Paris 1957.

J

Jerphanion, *Cappadoce* = G. de Jerphanion, *Les églises rypestres de Cappadoce, Une nouvelle province de l' art byzantin*, I-V, Paris 1925-1942.

Jolivet-Lévy, *Cappadoce* = C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l' abside et de ses abords*, Paris 1991.

I

Il Menologio = *Il Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano Greco 1613) (Codices e Vaticanis Selecti, III)*, II (Planches), Turin 1907.



K

K a l o k y r i s, *Byzantine Wall Paintings* = K. Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings of Crete*, N. York 1973.

K a l o p i s s i - V e r t i, Hagia Triada = S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stylistische Analyse der Malereien*, *Miscellanea Byzantina Monacensia* 20, München 1975.

K a l o p i s s i - V e r t i, Inscriptions = S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donors Portraits in Thiteenth-Century Churches of Greece*, *Tabula Imperii Byzantini* 5, Wien 1992.

K a r a p i d a k i, Le Jugement Dernier = L. Karapidaki, *Le Jugement Dernier de l'église de Saint-Jean-de Seli*, *CahBalk* (1984), σ. 13-65.

Kariye Djami = *The Kariye Djami*, 1-3, N. York 1966 (επιμ. A. P. Underwood)

Kariye Djami = *The Kariye Djami*, 4, Princeton 1975 (επιμ. A. P. Underwood)

K e s s l e r, Paris. gr. 102 = H. L. Kessler, Paris. gr. 102: *A Rare Illustrated Acts of the Apostles*, *DOP* 27 (1973), σ. 209-216.

K o l i a s, *Byzantinische Waffen* = T. G. Koliass, *Byzantinische Waffen. Ein Beitrag zur byzantinischen Waffenkunde von den Anfängen bis zur lateinischen Eroberung*, *Byzantina Vindobonensia* 17, Wienn 1988.

K o u m o u s s i, *Peintures murales* = A. Koumoussi, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte Thècle en Eubée (Rapports avec l'art occidental)*, Athènes 1987.

K ü h n e l, *Latin Kingdom of Jerusalem* = G. Kühnel, *Wall Paintings in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin 1988.



L

L a u r e n t, Les Bulles métriques = V. Laurent, Les Bulles métriques dans la Sigillographie Byzantine, *Ελληνικά* 4 (1931), σ. 191-228.

L a z a r e v, *Storia* = V. Lazarev, *Storia della Pittura Bizantina*, Torino 1967

L i d d e l - S c o t t, *Μέγα Λεξικόν* = H.G.Liddel-R. Scott, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας*, 1-4, Αθήναι 1948.

M

M a g u i r e, *The Icons* = H. Maguire, *The Icons and their bodies. Saints and their images in Byzantium*, Princeton University Press 1996.

M a n g o - H a w k i n s, Saint Neophytos = C. Mango-E. J. W. Hawkins, The Hermitage of Saint Neophytos and its Wall Paintings, *DOP* 20 (1966), σ. 119-206.

M a t h i a e, *Le porte bizantine* = Mathiae, *Le porte bizantine in Italia*, Roma 1971.

M i j o v i ć, *Menolog* = P. Mijović, *Menolog. Recherches iconographiques*, Beograd 1973.

M i l l e t, Salutation = G. Millet, Quelques représentations de la salutation angélique, *BCH* 18 (1894), σ. 453-483.

M i l l e t, *Mistra* = G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910.

M i l l e t, *Recherches* = G. Millet, *Recherches sur l' iconographie de l' évangile au XIVe, XVe et XVIe siècles d' après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.

M i l l e t, *Athos* = G. Millet, *Momuments de l' Athos. I. Les peintures*, Paris 1927.

M i l l e t - F r o l o w, *Yougoslavie* = Millet-Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro)*, I-III, Paris 1954-1962.



Millet–Velmans, *Yougoslavie* = Millet-Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Montenegro)*, IV, Paris 1954-1969.

N

Nicolaïdès, *Le Jugement Dernier* = A. Nicolaïdès, *Le Jugement Dernier de l'église de la Panagia de Moutoullas à Chypre*, ΔΧΑΕ ΙΗ' (1995), σ. 71-78.

Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa* = A. Nicolaïdès, *L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192*, DOP 50 (1996), σ. 1-138.

O

Omont, *Miniatures* = T. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque du VI au XIV siècle*, Paris 1929.

P

Papadopoulos, *Παναγία των Χαλκέων* = K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der kirche Παναγία των Χαλκέων in Thessaloniki*, Grätz-Köln, 1966.

Petkovic, *Peinture serbe* = V. R. Petkovic, *La peinture serbe du Moyen Age*, Beograd 1934.

Petkovic–Bosković, *Dečani* = V. R. Petkovic – P. J. Bosković, *Manastir Decani*, I-II, Beograd 1941.

Poescheke, *San Fransesco in Assisi* = J. Poescheke, *Die kirche San Fransesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München, 1985.



R

R a n o u t s a k i, *Soterias Christos* = Chr. Ranoutsaki, Die Fresken der Soterias Christos-kirche bei Potamies. Studies zur Byzantinischen Wandmalerei auf Kreta im 14. Jahrhundert, *Miscellanea Byzantina Monacensia* 36, München 1992.

R o m a n n e l i-N o r d h a g e n, *Santa Maria Antiqua* = P. Romanneli-P. J. Nordhagen, *Santa Maria Antiqua*, Roma 1964.

S

S c h i l l e r, *Ikongraphie* = G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, I-III, Güterloh 1968-1971.

S k a w r a n, *The Development* = K. M. Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, University of S. Africa, Pretoria 1982.

S o p h o c l e u s, *Panagia Arakiotissa* = S. Sophocleus, *Panagia Arakiotissa, Lagoudera Cyprus*, Nicosia 1998.

S p a t h a r a k i s, *Lithos* = I. Spatharakis, The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos, *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton University, 1995, σ. 435-441.

S p a t h a r a k i s, *Wall Paintings of Crete* = I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001.

S t e r n, *Sainte-Constance* = H. Stern, Les mosaïques de l. église de Sainte-Constance à Rome, *DOP* 12 (1958), σ. 157-218.

S t y l i a n o u, *The Communion* = A. Stylianou, The Communion of St. Mary of Egypt and her death in the painted churches of Cyprus, *Actes du XIVe Congrès International des Etudes Byzantines*, Bucarest 1971, III, σ. 435-441.



S t y l i a n o u, *Cyprus* = A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, London 1985.

Synaxarium = *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e Codice Sirmodiano nunc Berolinensi*, (ed. H. Delehay), Bruxellis 1902.

T

T a l b o t-R i c e, *Haghia Sophia* = D. Talbot-Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburg University Press 1968.

T h i e r r y, *Le costume épiscopal* = N. Thierry, *Le costume épiscopal byzantin au IXe du XIIIe siècles d'après les peintures datées (miniatures, fresques)*, *REB* XXIV (1966), σ. 308-315.

N. et M. T h i e r r y, *Nouvelles églises* = N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région de Hasan Dagi*, Paris 1963.

T h i e r r y, *Mandyliion* = N. Thierry, *Deux notes a propos du Mandyliion*, *Zograf* 11 (1980), σ. 16-19.

T i s c h e n d o r f, *Evangelia Apocrypha* = Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Acta Pilati, B', XI, Leipzig 1853.

T s u j i, *La Genèse de Cotton* = S. Tsuji, *Nouvelles observations sur les miniatures fragmentaires de la Genèse de Cotton: cycles de Lot, d' Abraham et de Jacob*, *CA* 20 (1970), σ. 28-46.

V

V a s s i l a k i s-M a v r a k a k i s, *Gouverniotissa* = M. Vassilakis-Mavrakakis, *The church of the Virgin Gouverniotissa at Potamies. Crete*, Ph. D. Dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, London 1986 (Δακτυλογραφημένη).



V e l m a n s, L'eglise de Khé = T. Velmans, L'eglise de Khé, en Géorgie, *Zograf* 10 (1979), σ. 71-82.

W

W e y l-C a r r, M o r r o c c o, *Byzantine Masterpiece* = A. M. Weyl-Carr, L. J. Morroco, *A Byzantine Masterpiece Recovered, the Thirteenth-Century Murals of Lyssi*, Cyprus., Japan 1991.

W h a r t o n-E p s t e i n, Tokali = A. Wharton-Epstein, Tokali Kilise. Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia, *DOS* 22 (1986).

W e i t z m a n n, *Joshua Roll* = K. Weitzmann, *The Joshua Roll. A work of the Macedonian Renaissance*, Princeton 1949.

W e i t z m a n n, Threnos = K. Weitzmann, The Origin oh the Threnos, *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, I, σ. 476-490.

W e i t z m a n n, C h a t z i d a k i s, R a d o j č i ć, *Icones* = K. Weitzmann, M. Chatzidakis, S. Radojčić, *Icones*, Βελγράδι 1966.

W e i t z m a n n, *Illustrations in Roll and Codex* = K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A study of the origin and method of text illustration*, Princeton 1970

W e i t z m a n n, *Icon* = K. Weitzmann, *The Icon. Holy Images sixth to Fourteenth century*, London 1978.

W e i t z m a n n, *Sacra Parallela* = K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus graecus 923*, Princeton, NJ 1979.

W e i t z m a n n - B e r n a b o, *Octateucs* = K. Weitzmann-M. Bernabo, *The Byzantine Octateucs text-plates*, Princeton 1999.

W e i t z m a n n-K e s s l e r, *Cotton Genesis* = K. Weitzmann-H. L. Kessler, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B. VI*, Princeton, New Jersey, 1986.

W i l p e r t, *Mosaiken* = J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malerein der christlichen Bauten vom 4.-13. Jahrhundert*, I-IV, Freiburg-im-Bresgau 1916.



A. H APXITEKTONIKH



Α. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Η εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ είναι χτισμένη στο βάθος μιας μικρής κοιλάδας, σε ένα ομαλό σχετικά επίπεδο στην πλαγιά του λόφου που την κλείνει προς νότο (Εικ. 1, Σχ. 1). Για τη διαπλάτυνση του επιπέδου, η πλαγιά σκάφτηκε, με αποτέλεσμα ο Ν. τοίχος να ακουμπά στα συγκεντρωμένα από την εκσκαφή χώματα (μπάζα) (Σχ. 1, 2). Μέσα σε πυκνή βλάστηση και δίπλα σε μία συστάδα βελανιδιών, χαμηλότερα από το επίπεδο του επαρχιακού χωματόδρομου, ο ναός είναι δύσκολο να εντοπισθεί ακόμα και από αυτόν που γνωρίζει την ακριβή του θέση.

Ο ναός είναι μονόχωρος, με ελαφρώς τραπεζοειδή κάτοψη και παχείς τοίχους (0,67μ. μέσο πάχος) (Σχ. 3). Εσωτερικά στεγάζεται με οξυκόρυφη καμάρα, τύπος εξαιρετικά διαδεδομένος στην αρχιτεκτονική της Κρήτης κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας (1204-1669)¹⁶, ενώ εξωτερικά με δίρριχτη στέγη από κεραμίδια, που αντικατέστησε την αρχική ημικυλινδρική καμάρα (Σχ. 4, 5).

Οι εξωτερικές διαστάσεις του ναού είναι 5, 38 μ. μήκος στο νότιο τοίχο και 5, 75μ. στο βόρειο· 3, 98μ. πλάτος στο δυτικό τοίχο και 3, 64μ. στον ανατολικό (Σχ. 3). Ο ναός έχει υποστεί επιχωματώσεις με αποτέλεσμα να μην σώζεται το αρχικό εξωτερικό του ύψος, ιδιαίτερα του ανατολικού και του νοτίου τοίχου¹⁷ (Σχ. 1, εικ. 2). Οι επιχωματώσεις αυτές, αποτέλεσμα των συνεχών κατολισθήσεων, που είχαν καλύψει το μνημείο έως την οροφή

¹⁶ Λασιθιωτάκης, Κυριαρχούντες τύποι, σ. 175-176. Μπορμπουδάκης, Νομός Ηρακλείου, σ. 107. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Ελλάδα και την Ήπειρον από του τέλους του 7ου μέχρι του τέλους του 10ου αιώνας*, Θεσσαλονίκη 1975, σ. 105-106.

¹⁷ Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία Κρήτης* 1969, σ. 507-508.



στην ΝΑ πλευρά, επέβαλαν την κατασκευή αναλημματικού κτιστού τοίχου ύψους περίπου 3 μ., κατά μήκος του Ν. τοίχου¹⁸.

Στον ανατολικό τοίχο ο ναός καταλήγει σε μονή ημικυλινδρική αψίδα, που εξωτερικά περιβάλλεται από χαμηλού ύψους πεζούλι στήριξης, πλάτους 0,30μ (Εικ. 2, σχ. 3, 7, 8). Ο μικρός ναός έχει δύο φωτιστικά ανοίγματα τραπεζοειδούς διατομής, που ανοίγονται στο πάχος του τοίχου· ένα στενό μονόλοβο παράθυρο στον ανατολικό τοίχο, διαστάσεων 0,27χ0,8μ (Σχ. 4) και ένα σχεδόν τετράγωνο στον βόρειο, διαστάσεων 0,43χ0,45μ., σε ύψος περίπου 1, 10 μ. από το δάπεδο (Σχ. 3). Το παράθυρο έχει εξωτερικά λίθινο πλαίσιο πλάτους 0,14εκ. Στο δυτικό τοίχο ανοίγεται η μοναδική θύρα της εκκλησίας με ύψος 1,70μ. και πλάτος 0,71μ. Η θύρα, ορθογώνια εξωτερικά και τοξωτή εσωτερικά, έχει λίθινες παραστάδες και κατώφλιο· κοσμεύεται με μαρμάρινο ανάγλυφο υπέρθυρο, τραπεζοειδούς διατομής, σήμερα επιχρισμένο (Εικ. 4, σχ. 5). Το υπέρθυρο, με διαστάσεις 13χ1,08 εκ., κοσμεύεται σε όλο το μήκος με οκτώ σχηματοποιημένα έξεργα κρινάνθεμα, που τοποθετούνται εναλλάξ με φορά προς τα επάνω και προς τα κάτω.

Εξωτερικά η τοιχοποιία του ναού έχει εξολοκλήρου καλυφθεί με ασβεστοκονίαμα.

Στο εσωτερικό, σε απόσταση 1,80μ. από τον ανατολικό τοίχο, ο ναός έχει ένα ενισχυτικό τόξο· στο βόρειο τοίχο καταλήγει στο δάπεδο, ενώ στο νότιο σε λίθινο κυλίβαντα σε ύψος 1, 72μ. (Σχ. 3, 5). Ανάλογη περίπτωση εντοπίζουμε και στην Αγία Μαρίνα στους Μεσελέρους (1310-1320)¹⁹. Στο κατώτερο τμήμα της κόγχης και σε ύψος 0,765μ. από το δάπεδο υπάρχει χτιστό πεζούλι σε ελλειψοειδές σχήμα, με βάθος 0,62μ. Ορθογώνιο χτιστό πεζούλι που φτάνει στο ίδιο ύψος με αυτό της αψίδας, υπάρχει και στη ΒΑ γωνία (Εικ. 5, σχ. 4). Στην ίδια γωνία και κάτω από την παράσταση ανοιχτής λάρνακας, ανοίγεται στο βάθος του τοίχου τετράγωνη κόγχη, διαστάσεων 0,50χ0,43μ., ενώ οξυκόρυφη αβαθής κόγχη υπάρχει και στο Ν. τμήμα του ανατολικού τοίχου (Σχ. 3, 4).

Σύμφωνα με τα παραπάνω ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, αλλά και η εσωτερική του διαμόρφωση δεν παρουσιάζει κάποια πρωτοτυπία ή

¹⁸ Μπορμπουδάκης, Μεσαωνικά Μνημεία 1969, σ. 507-508, πίν. 381β.

¹⁹ Μαδεράκης, Αρχάγγελος Μιχαήλ, σ. 39.



ιδιαιτερότητα και παρακολουθεί τον καθιερωμένο τύπο της μονόχωρης καμαροσκέπαστης εκκλησίας που κυριαρχεί στην Κρήτη κατά την περίοδο Ενετοκρατίας του νησιού.



Β. ΟΙ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ



Β. ΟΙ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

Στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες σώζονται τρεις συνολικά τοιχογραφημένες επιγραφές. Δύο από αυτές είναι κτητορικές, ενώ η τρίτη, σε περίοπτη θέση, είναι επιγραμμιατική.

1. Κτητορικές επιγραφές

Η πρώτη αφιερωτική επιγραφή διατηρείται ακέραιη στο δυτικό τοίχο, δίπλα στην είσοδο του ναού, στο άνω αριστερό άκρο της παράστασης με τους δωρητές, που προσφέρουν ομοίωμα εκκλησίας στον τιμώμενο αρχάγγελο Μιχαήλ (Εικ. 56, σχ. 9). Ζωγραφισμένη με μεγαλογράμματη γραφή, σε μελανό χρώμα η επιγραφή ορίζεται από δύο σταυρούς. Ξεκινά από το ύψος της κεφαλής του αρχαγγέλου και καταλήγει σχεδόν στο τέλος της αριστερής φτερούγας. Εξαιτίας του περιορισμένου χώρου το κείμενο απλώνεται σε τέσσερις στίχους, ενώ τα τρία τελευταία γράμματα της τελευταίας λέξης στοιχίζονται κατά μήκος του φτερού του αγγέλου (Εικ. 57, σχ. 12). Το κείμενο έχει ως εξής:

+ Ο ΑΡΧΙΣΤΡΑΤΗΓΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΔΕΧΕΤΑΙ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΑΠΟ \ ΤΗΣ ΧΕΙΡΟΣ
ΜΙΧΑΗΛ \ ΤΟΥ ΠΑΤΣΙ \ ΔΙΩ \ Τ \ Ο \ Υ + 20

Η επιγραφή, ορθογραφημένη, είναι απλή σε περιεχόμενο και διατύπωση χωρίς συντομογραφίες. Σύμφωνα με αυτήν ο Μιχαήλ Πατσιδιώτης είναι ο αφιερωτής του

²⁰ Gerola, *Momumenti*, IV, σ. 506, αριθ. 3.



ναού²¹. Εντύπωση, ωστόσο προκαλεί το γεγονός ότι δεν γίνεται μνεία στην επίσης εικονιζόμενη σύζυγό του, όπως συχνά συμβαίνει στις βυζαντινές κτητορικές επιγραφές²². Η συνήθεια των δωρητών να αφιερώνουν ναούς σε ομώνυμους με αυτούς αγίους ή ιερά πρόσωπα δεν είναι σπάνια από την πρώιμη βυζαντινή εποχή²³. Το φαινόμενο αυτό απαντά και στην Κρήτη έως και τα όψιμα βυζαντινά χρόνια, όπως μαρτυρεί η κτητορική επιγραφή στον Άγιο Γεώργιο Ανυδριώτη (1323), όπου ανάμεσα στους πολλούς αφιερωτές αναφέρονται και τέσσερις με το όνομα Γεώργιος²⁴. Ο Άγιος Ιωάννης στο Σπήλιο (1347)²⁵ αποτελεί δωρεά του ιερέα Ιωάννη· στους Αγίους Θεοδώρους στο Αμάρι (14^{ος}-15^{ος} αι.) ο κτήτορας ονομάζεται Θεόδωρος²⁶. Στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου (1401) αφιερωτής είναι ο Γεώργιος Νταμορώ²⁷, ενώ στον Άγιο Γεώργιο στα Κάτω Φλώρια ένας από τους δωρητές λέγεται Γεώργιος Φλωριώτης (1497)²⁸. Επομένως και η περίπτωση του ναού των Αρχανών, όπου ο κτήτορας Μιχαήλ αναγείρει ναό προς τιμήν του αρχαγγέλου Μιχαήλ αντανακλά τις συνήθειες πρακτικές και αντιλήψεις της εποχής.

²¹ Γενικά για τους δωρητές στην Κρήτη βλέπε Μυλοποταμιτάκη, *Κτήτορες-αφιερωτές*, σ. 139-150.

²² Όταν δεν υπάρχει ονομαστική αναφορά της συζύγου, χρησιμοποιείται η τυποποιημένη έκφραση και της συμβίας αυτού. Βλέπε πρόχειρα Ε. Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή εποχή (12ος -16ος αι.)*. *Ιστορία-Τέχνη-Επιγραφές*, Αθήνα 1997, σ. 143. Kalopissi-Verti, *Inscriptions*, αριθ. 19, 20, 28, 35, 36, 37, 38, 39, 41 κ.α.

²³ Β. Βλυσίδου, Α. Καραμαλούδη, Ε. Κούντουρα- Γαλάκη, Τ. Λουγγής, *Ιδεολογικοί σταθμοί της βυζαντινής αρχιτεκτονικής (4ος- 9ος αιώνες)*. Γενικές κατευθύνσεις της έρευνας, *Πρακτικά Δ' Πανελληνίου Ιστορικού Συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη 1983, σ. 188.

²⁴ Gerola, *Monumenti*, IV, σ. 443-444, αριθ. 15. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 64-65.

²⁵ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, σ. 44.

²⁶ Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 44

²⁷ Τ. Παπαμαστοράκης, *Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτη*, *ΔΧΑΕ ΙΔ'* (1987-1988), σ. 315.

²⁸ Gerola, *Monumenti*, IV, σ. 449, αριθ. 23. Spatharakis, *ό.π.*, σ. 218.



Ο χαρακτηρισμός *Αρχιστράτηγος* του αρχαγγέλου Μιχαήλ είναι καθιερωμένος και κοινός στις αφιερωτικές επιγραφές των βυζαντινών εκκλησιών²⁹. Ήδη από τον 11ο αιώνα και εξής αναγράφεται σε σφραγίδες και μολυβδόβουλα³⁰. Συχνός είναι επίσης στις κτητορικές επιγραφές των βυζαντινών και μεταβυζαντινών ναών της Μεγαλονήσου. Απαντά σε μαρμάρινη κτητορική επιγραφή, σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου³¹, στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Κούνενι (α' τέταρτο 14ου αι.) και στον ομώνυμο μεταβυζαντινό ναό στην Κίσσαμο (1595)³².

Πρωτότυπη είναι η έκφραση *δέχεται από της χειρός του...*, που τονίζει και αναδεικνύει το ρόλο του κτήτορα, ενώ συνήθως χρησιμοποιούνται οι τυποποιημένες εκφράσεις *δια συνδρομής κόπου και εξόδου, δαπάνη, κόπου και μόχθου*³³, τύπος γνωστός και στην Κρήτη³⁴.

Το επίθετο *Πατσιδιώτης*, του δωρητή της εκκλησίας στον Ανώματο, συνδέεται προφανώς με το όνομα του γειτονικού χωριού Πατσιίδες. Το όνομα με κατάληξη *-ωτης* δηλώνει την καταγωγή και την προέλευση³⁵. Αντίστοιχη περίπτωση είναι αυτή του Γ. Φλωριώτη από τα Κ. Φλώρια³⁶. Το χωριό Πατσιίδες βρίσκεται 5 χιλιόμετρα ΒΒΑ των

²⁹ Αναφέρουμε πρόχειρα το παρεκκλήσιο των Ταξιαρχών στο νεκροταφείο της Αγίας Σοφίας στην Αιτωλοακαρνανία (γύρω στα 1300), Kalopissi-Verti, *Inscriptions*, σ. 57.

³⁰ Laurent, *Les Bulles métriques*, σ. 208, αριθ. 31, 32, 33. Ι. Κολτσιδά-Μακρή, Βυζαντινά Μολυβδόβουλα Συλλογής Ορφανίδη-Νικολαΐδη Νομισματικού Μουσείου Αθηνών, *Τετράδια Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης* αριθ. 4, Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 1996, αριθ. 277.

³¹ Gerola, *Momumenti*, IV, σ. 393, αριθ. 2. Η επιγραφή χρονολογείται στα χρόνια του Ιωάννη Η' Παλαιολόγου (1425-1448).

³² Gerola, *ό.π.*, σ. 416-417, αριθ. 13 και σ. 411, αριθ. 2, αντίστοιχα.

³³ Δρακοπούλου, *ό.π.*, σ. 144.

³⁴ Για παράδειγμα στον Άγιο Παντελεήμονα στο Μπιζιανό (β' μισό 13^{ου} αι.) (Kalopissi-Verti, *Inscriptions*, αριθ. 41, εικ. 74), στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι (1283\84) (η ίδια, *ό.π.*, αριθ. 42), στον Άγιο Ιωάννη στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδος (1291) (η ίδια, *ό.π.*, αριθ. 44, εικ. 76).

³⁵ Και σήμερα ακόμα στην Κρήτη διατηρείται το επώνυμο Πατσιδιανός.

³⁶ Gerola, *ό.π.*, σ. 449. Αντίθετη είναι η περίπτωση στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου αφιέρωμα του Γεωργίου Νταμορώ, όπου ο αφιερωτής έδωσε το όνομά του στην περιοχή. Έως τις ημέρες μας το βουνό πάνω από τη Βιάννο ονομάζεται Νταμορώ (Παπαμαστοράκης, *ό.π.*, σ. 315).



Αρχανών και ανήκει διοικητικά σήμερα στην κωμόπολη των Κ. Αρχανών³⁷. Παλαιότερη μνεία του οικισμού βρίσκουμε το 1271 σε συμβόλαιο του συμβολαιογράφου του Χάνδακα P. Scardon³⁸.

Η επιγραφή δεν μας παρέχει καμία άλλη πληροφορία για τον κτήτορα, δηλαδή την ιδιότητά του, το επάγγελμα ή κάποιο αξίωμα που ενδεχομένως αυτός κατείχε. Δεν αποκλείεται ωστόσο να πρόκειται για κάποιον γαιοκτήμονα της περιοχής. Η υπόθεση αυτή δεν μοιάζει άστοχη, αφού στην παράσταση του δωρητή, κάτω από το ομοίωμα του ναού, εικονίζεται σύμπλεγμα με κλώνους αμπελιού, από όπου κρέμονται τσαμπιά κόκκινου και άσπρου σταφυλιού (Εικ. 58). Δεν αποκλείεται μάλιστα η πιθανότητα ο χώρος στον οποίο ανεγέρθηκε η εκκλησία να αποτελούσε τμήμα της γαιοκτησίας της οικογένειας του αφιερωτή. Ωστόσο, το επίθετο του δωρητή φαίνεται σχετικά κοινό, αφού στα παλαιολόγια τουλάχιστον χρόνια το πρώτο συνθετικό του ονόματος *Πάτζης* ή *Πατζής* απαντάται σε πολλές περιοχές, όπως η Αμμόχωστος και η Σμύρνη³⁹, ενώ η κατάληξη υποδηλώνει απλώς την καταγωγή. Από την ίδια εποχή μας είναι γνωστά δύο ακόμα άτομα με το επίθετο *Παζός*: ο πρώτος εντοπίζεται στην Κρήτη και δεύτερος στη Χαλκιδική⁴⁰. Και οι δύο ήταν δωρητές ναών⁴¹. Στη Μάνη τέλος βρίσκουμε τα επίθετα *Πατζιάτης* και *Πατζιάτης*. Και τα δύο αναγράφονται στην αφιερωτική επιγραφή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Πολεμίτα (1278)⁴². Πάντως αυτούσιο το όνομα *Πατσιδιώτης* δεν μαρτυρείται, από όσο γνωρίζουμε, σε άλλες γραπτές πηγές τουλάχιστον κατά τα όψιμα βυζαντινά χρόνια.

³⁷ Gerola, *Monumenti*, IV, σ. 506.

³⁸ Σπανάκης, *Πόλεις και χωριά*, Β', σ. 616.

³⁹ *PLP*, 9, σ. 164-165.

⁴⁰ *PLP*, 9, σ. 165. Σύμφωνα με τον Γ. Πάγκαλο το επίθετο *Πατσός* αποτελεί παρωνύμιο της λέξης *πατσός* που στα ιταλικά σημαίνει πνεύμονας (Γ. Ε. Πάγκαλος, *Περί του γλωσσικού ιδιώματος της Κρήτης, Εισαγωγή Γλωσσάριον*, 3, Εν Αθήνας 1960, σ. 262). Η λέξη χρησιμοποιήθηκε επίσης αυτούσια ως τοπωνύμιο (Πατσός στην επαρχία Αμαρίου) ή ως πρώτο συνθετικό τοπωνυμίου (Πατσόπουλος Μεραμπέλου) (Χρ. Ζ. Τσικριτζής, Συμβολή στη μελέτη των τοπωνυμίων της Κρήτης, *Αμάθεια ΣΤ'*, τευχ. 22-23 (1957), σ. 68. Σπανάκης, *ό.π.*, σ. 617-618).

⁴¹ Ο Γηράρδος Παζός ήταν ο αφιερωτής του ναού της Θεοτόκου στο Κακοδίκι (1331-1332) (Gerola, *Monumenti*, IV, σ. 462).

⁴² Kalopissi-Verti, *Inscriptions*, σ. 71, 73.



Συμπερασματικά η πρώτη επιγραφή του ναού των Αρχανών λειτουργεί ως επεξήγηση της παράστασης των δωρητών, αφού ταυτίζει τον κτήτορα και τον τιμώμενο άγιο. Επιπλέον επιβεβαιώνει την αποδοχή της προσφοράς του Πατσιδιώτη από τον αρχάγγελο Μιχαήλ και καθιστά την προστασία του αδιαμφισβήτητη για την οικογένεια του Πατσιδιώτη.

Η δεύτερη κτητορική επιγραφή βρίσκεται στην αψίδα του ιερού, κάτω από τον Παντοκράτορα της κόγχης (Εικ. 9). Γραμμένη σε δύο στίχους, παρουσιάζει αρκετές φθορές, ωστόσο διασώζει πολύτιμες για το ναό πληροφορίες (Εικ.59). Η επιγραφή έχει ως εξής:

...ΝΑ(ΟΣ) ΤΟΥ ΠΥΡΙΜΟΡΦΟΥ ΤΑΞΙΑΡΧΟΥ ΤΩΝ ΑΝΩ ΔΥΝΑΜΕΩΝ \
ΑΣΤΡΑΤΑΡΧΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ...ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ...ΙΝΔΙΚΤΙΩΝΟΣ ...ΕΤΕΙ CΩΚΑ' (6824 =
1315 \ 1316)⁴³

Η επιγραφή αυτή, επίσης ορθογραφημένη, με λόγιο χαρακτήρα, μας παρέχει μία σημαντική πληροφορία, την ακριβή χρονολόγηση ανέγερσης και τοιχογράφησης του ναού. Η χρονολογία εκφέρεται από κτίσεως κόσμου σε δοτική πτώση, αναφέροντας το έτος και την Ινδικτιώνα. Η έκφραση *δια συνδρομής* μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι θα αναγραφόταν στο σημείο αυτό το όνομα του αφιερωτή. Παράλληλα, βεβαιώνει εκ νέου ότι ο ναός είναι αφιερωμένος στον αρχάγγελο Μιχαήλ. Είναι ενδιαφέρον, όμως, ο τρόπος με τον οποίον περιγράφεται ο αρχάγγελος Μιχαήλ, καθώς αποκαλείται *πυρίμορφος*, δηλαδή ο πυρός μορφήν έχων⁴⁴. Συνηθισμένη και τυποποιημένη φαίνεται να είναι η έκφραση *Ταξιάρχης των άνω δυνάμεων*, αφού απαντά σε πλήθος κρητικών μνημείων, όπως στο ναό του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Κούνενι, και στους ομώνυμους ναούς στα Καβαλαριανά (1327-1328) και στις Πρινές (1410)⁴⁵. Η έκφραση αυτή⁴⁶, όπως πρόσφατα

⁴³ Gerola, *Monumenti*, IV, σ. 506.

⁴⁴ Το επίθετο *πυρίμορφος* είναι εξαιρετικά σπάνιο στη βυζαντινή γραμματεία και απαντά μόνο στο βίο του Διονυσίου του Αρεοπαγίτου, Liddel-Scott, *Μέγα Λεξικόν*, Λ'-Π', σ. 808.

⁴⁵ Gerola, *Monumenti*, IV, σ. 453, αριθ. 28.



αποδείχθηκε, υποδηλώνει επίσης την ιδιότητα του αρχαγγέλου ως ψυχοπομπού γι' αυτό και χρησιμοποιείται όχι μόνο σε κτητορικές επιγραφές, αλλά και σε μεμονωμένες παραστάσεις του αγίου όπως η ωραία παλαιολόγεια εικόνα του Άρχοντα Μιχαήλ T 2162 στο Βυζαντινό Μουσείο, η οποία πιθανόν κοσμούσε το νεκρικό παρεκκλήσιο της Μονής της Χώρας⁴⁷.

Στη δεύτερη επιγραφή του ναού, δίδεται επίσης έμφαση στην ιδιαίτερη ιδιότητα του αρχαγγέλου, καθώς αποκαλείται *αστρατάρχης* των ανωτέρων ουρανίων δυνάμεων, επίθετο ανάλογο με το *αρχιστράτηγος* της πρώτης επιγραφής. Πιθανόν η λέξη *αστρατάρχης* να αποτελεί τοπικό ιδιωματισμό, όπως μας επιτρέπει να υποθέσουμε η επιβίωση του ανάλογου επιθέτου *Αστρατηγός* ως τοπωνύμιο στην Κρήτη⁴⁸. Στο νομό Ηρακλείου το χωριό βρίσκεται σε μικρή απόσταση από τις Αρχάνες, όπου σώζεται και εκκλησία επίσης αφιερωμένη στον Αρχάγγελο Μιχαήλ (14ος-15ος αι.)⁴⁹. Στο νομό Ρεθύμνου απαντά επίσης συχνά. Δύο φορές ως τοπωνύμιο, η θέση *Αστράτηγος* στο Σπήλι και στον Μουρνέ, όπου υπάρχει και ναός αφιερωμένος στον Αρχάγγελο, ή ως όνομα για ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, όπως αυτός στον Ορνέ, που αποκαλείται Άγιος Αστράτηγος ή απλώς Αστράτηγος⁵⁰.

Αξίζει τέλος να επισημάνουμε τη θέση της δεύτερης επιγραφής μέσα στο ναό. Οι περισσότερες αφιερωτικές επιγραφές που σώζονται σε εκκλησίες της Κρήτης βρίσκονται συνήθως στο δυτικό τοίχο, κοντά στην είσοδο του ναού⁵¹. Ωστόσο σε λίγους ναούς του 13ου αιώνα βρίσκουμε περιπτώσεις όπου η αφιερωτική επιγραφή έχει τοποθετηθεί στην

46 Ανάλογη σε περιεχόμενο είναι και η επιγραφή σε σφραγίδα του 12ου-13ου αιώνα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο «[Αρ]χων [Μι]χαήλ ταγμα[τ]ων ουρανίων...» (Laurent, *Les Bulles métriques*, σ. 209, αριθ. 34).

47 Μπαλτογιάννη, *Συνομιλία*, αριθ. 7, σ. 68-69.

48 Γ. Ε. Πάγκαλος, *Περί του γλωσσικού ιδιώματος της Κρήτης. Εισαγωγή Γλωσσάριον*, 1, εν Αθήναις 1959, σ. 181.

49 Βλέπε για το ναό Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 379-380.

50 Θ. Στ. Πελαντάκης, *Βυζαντινοί ναοί της επαρχίας Αγίου Βασιλείου Ν. Ρεθύμνης*, Ρέθυμνον 1973, αριθ. 33, 40, 65, αντίστοιχα.

51 Gerola, *Monumenti*, IV, σ. 391-593.



αψίδα του ιερού⁵², όπως στην Αγία Άννα στο Αμάρι (1225), στον Άγιο Παντελεήμονα στο Μπιζαριανό⁵³, στον Άγιο Γεώργιο Σκλαβοπούλας (1290-1291), με τη διαφορά ότι εδώ γράφεται όχι σε ζώνη, αλλά σε ορθογώνιο διάχωρο, κάτω από την Πλατυτέρα στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης, και ανάμεσα στους συλλειτουργούντες ιεράρχες⁵⁴ και στον κλίτος του Αγίου Κωνσταντίνου στο ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνίνου Πύργου (1314-1315) (Εικ. 109)⁵⁵. Σποραδικά επίσης βρίσκουμε επιγραφές στο χώρο της πρόθεσης, όπως στο ναό της Παναγίας Δρυμίσκου (1317-1318)⁵⁶ και στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (1411)⁵⁷. Φαίνεται επομένως ότι η τοποθέτηση των κτητορικών επιγραφών στο ιερό αποτελεί παλαιότερη συνήθεια που αντικαταστάθηκε από την πρακτική, κοινή στα περισσότερα βυζαντινά μνημεία, να γράφεται στο δυτικό τοίχο. Στο ναό των Αρχανών όπου συναντούμε και τις δύο περιπτώσεις, η κύρια επιγραφή είναι αυτή στον ανατολικό τοίχο, η οποία μας παρέχει και όλες τις σχετικές με το ναό πληροφορίες (όνομα κτήτορα, χρονολογία τιμώμενος άγιος). Πιθανόν μάλιστα στο τμήμα που σήμερα είναι κατεστραμμένο να αναγράφονταν επιπλέον στοιχεία (όνομα ζωγράφου, όνομα της συζύγου του Μ. Πατσιδιώτη). Αντίθετα, η δεύτερη επιγραφή στον δυτικό τοίχο, δεν προσθέτει νέα στοιχεία, και λειτουργεί περισσότερο ως επεξηγηματική της παράστασης.

Εξετάζοντας συνολικά τις δύο επιγραφές του ναού των Αρχανών, διαπιστώνουμε ότι η πρόθεση του Μιχαήλ Πατσιδιώτη είναι να εκφράσει τον ιδιαίτερο σεβασμό του στον αρχάγγελο Μιχαήλ και στις δυνάμεις που αυτός αντιπροσωπεύει, και μάλιστα με τη χρήση σπανίων επιθέτων και χαρακτηρισμών όπως *πυρίμορφος* και *αστρατόρχης*. Το στοιχείο αυτό μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο Πατσιδιώτης ήταν ένα άτομο καλλιεργημένο με

⁵² Στη θέση αυτή πιο συνηθισμένες είναι οι επιγραφές με περιεχόμενο δέησης, όπως για παράδειγμα στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Ζυγκαλαριά (Gerola, *Monumenti*, IV, σ. 423) και στο ναό της Παναγίας Σπανιακού (ο ίδιος, ό.π., σ. 440).

⁵³ Kalopissi-Verti, *Inscriptions*, 91, σ. 91, αριθ. 40, εικ. 71-72, αριθ. 41, αντίστοιχα.

⁵⁴ Gerola, ό.π., σ. 431-432, αριθ. 1. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 163.

⁵⁵ Βασιλάκη, *Εικονογραφικοί κύκλοι*, σ. 65, σημ. 7.

⁵⁶ Spatharakis, *Wallpaintings of Crete*, σ. 51.

⁵⁷ Ο ίδιος, ό.π., σ. 163.



βαθιές φιλολογικές και θεολογικές γνώσεις, αφού ήταν σε θέση να υπαγορεύσει στον άγνωστο σε μας καλλιτέχνη κείμενα με ειδικό λεξιλόγιο. Εάν η υπόθεση αυτή είναι σωστή, ενισχύει και την προηγούμενη υπόθεσή μας σχετική με την κοινωνική θέση του κτήτορα, καθώς ανάλογη μόρφωση μόνον οι πλούσιοι γαιοκτήμονες της Κρήτης είχαν τη δυνατότητα να αποκτήσουν⁵⁸.

Επιπλέον, το περιεχόμενο των δύο επιγραφών δείχνει ότι ο αφιερωτής επιχειρεί δια μέσου της δωρεάς του να εξασφαλίσει κυρίως την εύνοια και προστασία του αρχαγγέλου Μιχαήλ, όπως φαίνεται και στη σχετική παράσταση, όπου προσφέρει ομοίωμα του ναού. Πράγματι ο αρχάγγελος εικονίζεται να απλώνει προστατευτικά τα φτερά και τα χέρια του επάνω από τα κεφάλια των δύο αφιερωτών, αποδεχόμενος την προσφορά τους. Παράλληλα η τοποθέτηση του ομοιώματος του ναού επάνω από την άμπελο αποκαλύπτει τη βαθύτερη πρόθεση των δωρητών. Με την προσφορά του ο Μιχαήλ Πατσιδιώτης δεν επιθυμεί να εξασφαλίσει την προστασία του αρχαγγέλου μόνο για τον ίδιο και τη σύζυγό του, αλλά και για τις καλλιέργειες και κατ' επέκταση την παραγωγή και την οικονομική του κατάσταση⁵⁹.

2. Το επίγραμμα

Κάτω από το νεαρό θεράποντα άγιο Κήρυκο, στη γένεση του ενισχυτικού τόξου του βορείου τοίχου και σε ξεχωριστό διάχωρο, απλώνεται σε τέσσερις στίχους η παρακάτω επιγραφή (Εικ. 8, σχ. 8)

+ Τ(ΟΝ) ΜΟΝΟΓΕΝΗ ΜΟΥ ΥΙ(ΟΝ) ΠΡΟ(Σ)ΦΟΡΑΝ σοι ΠΡΟ(Σ)ΗΞΑΙ
+ ως α[...]/πτωχόν θεωρίαν

⁵⁸ Για την εκπαίδευση στην Κρήτη βλέπε Ν. Μ. Παναγιωτάκης Η παιδεία κατά την Βενετοκρατία. *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, 2, Κρήτη 1988, σ. 163-196 και ιδιαίτερα σ. 167-168.

⁵⁹ Για την καλλιέργεια της αμπέλου στην Κρήτη βλέπε F. Thiriet, *Villes et campagnes en Crete venitienne aux XIVe-XVe siècles*, *Actes du IIe Congrès International des Etudes du Sud-Est Européennes*, 2, Athènes 1972, σ. 450.



ΚΑΙ ΔΕΞΑΙ ΤΟΥΤΟΝ· + ΚΑΜΕ ΔΙΑ ΠΥΡΟΣ \
 ΤΕΛΙΟΥΜΕΝΗΝ ΕΝ Ταις (Σ)ΚΗΝΑΙς ΤΟΥ Π(ΑΤ)ΤΡΟC σου \
 ΥΠΕ Θ(ΕΟ)Υ Κ(ΑΙ) ΛΟΓΕ· CΟΦΙΑν (ΚΑΙ) ΒραΧΙ(ΩΝ) Κ(ΑΙ) σθέΝΟ(Σ) Τ(ΩΝ)
 Μ(Α)Ρ(ΤΥΡΩΝ)⁶⁰.

Η επιγραφή ζυγιάζεται σε τέσσερις στίχους που ορίζονται με δύο παράλληλες καστανοκόκκινες γραμμές ο καθένας (Εικ. 60). Τα γράμματα είναι μαύρα σε επιφάνεια ώχρας. Στο κενό ανάμεσα στον πρώτο και το δεύτερο στίχο παρεμβάλλεται ένα δυσανάγνωστο σήμερα τμήμα του κειμένου σε μικρογράμματη γραφή. Η γραφή είναι μεγαλογράμματη και αρκετά καλλιγραφημένη με παράλληλη χρήση στοιχείων σε μικρογράμματη γραφή, κυρίως για τις καταλήξεις ρημάτων ή άρθρων, προκειμένου προφανώς να εξοικονομηθεί χώρος. Οι τόνοι τοποθετούνται σωστά στις λέξεις. Δύο άνω τελείες χωρίζουν τις προτάσεις.

Στ 1: *προσφοράν* στις Πράξεις των Αποστόλων (κα'26, κδ' 17) έχει την έννοια της θρησκευτικής προσφοράς στο Θεό.

Στ. 3: *σκηναίς*, έχει την έννοια του τόπου διαμονής ή του ιερού χώρου και παραπέμπει στον παράδεισο⁶¹.

Στ. 4: *βραχίων*, προφανώς χρησιμοποιείται με μεταφορική έννοια γενικά ως σύμβολο ισχύος⁶².

Στ. 4: *σθένος*, η παντός είδους ισχύς, ηθική και φυσική⁶³.

Η θέση της επιγραφής κάτω από τον άγιο Κήρυκο και ακριβώς απέναντι από την αγία Ιουλίττα, σε συνδυασμό με το περιεχόμενό της, μας οδηγεί στην παρακάτω υπόθεση. Το επίγραμμα αποτελούσε επίκληση της αγίας και μητέρας του νεαρού αγίου προς τον Θεό,

⁶⁰ Ουσιαστική στην ανάγνωση της επιγραφής ήταν η βοήθεια του Μ. Τσελίκι, τον οποίον και ευχαριστώ.

⁶¹ Ι. Σταματάκος, *Λεξικόν Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα 1949, σ. 896.

⁶² Liddel-Scott, *Μέγα Λεξικόν*, Α', σ. 506.

⁶³ Liddel-Scott, *Μέγα Λεξικόν*, Δ', σ. 55.



προκειμένου να δεχθεί τον Κήρυκο αλλά και την ίδια που μαρτύρησαν στο όνομα του Χριστού.



Γ. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ



ΓΙ. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες διατηρείται κατά το μεγαλύτερο μέρος του, γεγονός που μας παρέχει τη δυνατότητα να τον μελετήσουμε ικανοποιητικά. Εκτεταμένες φθορές εντοπίζουμε στις ανώτερες επιφάνειες του Δ. τοίχου (Σχ. 9), στις κατώτερες ζώνες του νοτίου και του βόρειου (Σχ. 7, 8) και σποραδικά στον ανατολικό (Σχ. 6). Τα προβλήματα στέγασης του ναού και οι επιχωματώσεις στο νότιο τοίχο προκάλεσαν αρκετά προβλήματα στη ζωγραφική επιφάνεια, κυρίως άλατα και υγρασία, εμφανείς ιδιαίτερα στην ανώτερη ζώνη του Β. τοίχου (Εικ. 32).

Οι σκηνές οργανώνονται σε τέσσερις οριζόντιες παράλληλες, αλλά ανισούψεις μεταξύ τους ζώνες, και ορίζονται με ερυθρή ταινία και λευκή γραμμή στο εσωτερικό, όπου το βάθος της παράστασης είναι γαλανό, ή μαύρη γραμμή, όπου το βάθος είναι λευκό. Πρωτότυπη είναι η λεπτομέρεια των λευκών γραμμών που τέμνονται χιαστί, όπου οι ερυθρές ταινίες διασταυρώνονται. Σημαντικό ρόλο στην οργάνωση των τοιχογραφιών του ναού είναι το ενισχυτικό τόξο που τοποθετείται στο μέσον περίπου του μήκους του, με αποτέλεσμα να διακρίνει και ταυτόχρονα να ομαδοποιεί τις συνθέσεις. Τις επιφάνειες προς τον ανατολικό τοίχο καλύπτουν σκηνές από τον χριστολογικό κύκλο, με περιεχόμενο εσχατολογικό και ευχαριστιακό (Εικ. 4), ενώ τις επιφάνειες προς τον δυτικό καταλαμβάνουν σκηνές από τον κύκλο του αρχαγγέλου Μιχαήλ και η Δευτέρα Παρουσία⁶⁴. Η διάταξή τους έχει ως εξής⁶⁵:

⁶⁴ Για το ρόλο των ενισχυτικών τόξων στη διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος των κρητικών εκκλησιών βλέπε Μαδεράκης, σ. 38-43.

⁶⁵ Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες, σ. 70-71. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 384-386.



Ιερό

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης, στην ανώτερη ζώνη, εικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτωρ, ενώ στη δεύτερη και πιο στενή ζώνη, που ορίζεται στο ανώτερο τμήμα με γύψινο, ελαφρά έξεργο γείσο, σώζεται τμήμα της δεύτερης κτητορικής επιγραφής (Εικ. 5, σχ. 6). Η τρίτη ζώνη είναι σχεδόν ολοσχερώς κατεστραμμένη· διακρίνεται μόνο αδιάγνωστο σπάραγμα τοιχογραφίας κάτω και αριστερά. Στην τελευταία ζώνη διατηρείται αποσπασματικά η σκηνή του Μελισμού, με δύο ιεράρχες και τον Χριστό Εμμανουήλ.

Ο ανατολικός τοίχος χωρίζεται επίσης σε τέσσερις ζώνες. Στην ανώτερη τοποθετείται το Άγιον Μανδήλιο, στη δεύτερη ιστορείται ο Ευαγγελισμός, αριστερά ο αρχάγγελος Γαβριήλ και δεξιά η Θεοτόκος, σχεδόν τελείως κατεστραμμένη. Στην τρίτη ζώνη εικονίζεται η Μετάληψη της Οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, αριστερά ο άγιος Ζωσιμάς⁶⁶, και δεξιά τμήμα της κεφαλής της οσίας. Στην τέταρτη ζώνη τέλος εικονίζεται αριστερά η Θυσία του Αβραάμ, ενώ το δεξιό τμήμα είναι κατεστραμμένο.

Βόρειος τοίχος

Στην ανώτερη ζώνη δίπλα στο ιερό, ιστορείται σε μνημειακές διαστάσεις, η Ανάληψη που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο τμήμα της καμάρας (Εικ. 8, σχ. 7). Ακολουθεί η δεύτερη, στενότερη ζώνη με προτομές τεσσάρων μετωπικών αγίων σε μέταλλα⁶⁷, από τους οποίους σώζεται μόνον ο άγιος Προκόπιος στο πρώτο στηθάριο δίπλα στο ιερό⁶⁸. Στην τρίτη ζώνη και κάτω από τον άγιο Προκόπιο παριστάνεται σύνθεση με ανοιχτή λάρνακα, ενώ η τελευταία είναι κατεστραμμένη.

Στην πρώτη ζώνη δίπλα στο δυτικό τοίχο απλώνονται τρεις σκηνές από το βίο του αρχαγγέλου Μιχαήλ. Με κατεύθυνση δυτικά-ανατολικά βλέπουμε κατά σειρά (Εικ. 8, 32)

- α) η Αγία τριάδα διατάσσει το Λωτ να εγκαταλείψει τα Σόδομα
- β) η φυγή του Λωτ και η καταστροφή των Σοδόμων

⁶⁶ Ο Χατζηδάκης σημειώνει Άγιος μοναχός (Χατζηδάκης, ό.π., σ. 70).

⁶⁷ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 384.

⁶⁸ Στην ίδια θέση στο βόρειο τοίχο τοποθετούνται τέσσερα μέταλλα και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Έξω Λακόνια (1431-1432) (Μαδεράκης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, σχ. 2 στη σ. 158).



γ) η πάλη του αγγέλου με τον Ιακώβ.

Στη δεύτερη ζώνη διατηρείται σε κακή κατάσταση η Σύναξη των Αποστόλων από τη Δευτέρα Παρουσία. Στην τρίτη σώζεται τμήμα μόνον της Δευτέρας Παρουσίας με τον Βυθίοντα δράκο, δίπλα στο ενισχυτικό τόξο, ενώ η τελευταία ζώνη είναι εντελώς κατεστραμμένη.

Νότιος τοίχος

Το τμήμα δίπλα στον ανατολικό τοίχο είναι το μόνο σε όλο το ναό, που χωρίζεται σε τρεις ζώνες. Στην ανώτερη ιστορείται η Σταύρωση και στη μεσαία, που είναι στενότερη, ο Επιτάφιος Θρήνος από τον οποίο σώζονται μόνο λείψανα από το ανώτερο τμήμα της παράστασης (Σχ. 8). Στην τρίτη και τελευταία ζώνη εικονίζονται τρεις Ιεράρχες συλλειτουργούντες, σε συνέχεια αυτών της αψίδας.

Το τμήμα δίπλα στο δυτικό τοίχο, είναι και πάλι χωρισμένο σε τέσσερις ζώνες. Στην πρώτη απλώνονται τρεις ακόμα σκηνές από το βίο του αρχαγγέλου, αναλογικά με αυτές του βορείου τοίχου (Εικ. 36). Κατά σειρά βλέπουμε

- α) ο άγγελος μεταφέρει τροφή στον Αβακούμ
- β) ο άγγελος ελευθερώνει τον Πέτρο από τη φυλακή
- γ) το εν Χώναις θαύμα

Ακολουθούν δύο στενές ζώνες με τη Β' Παρουσία, τη Σύναξη των αποστόλων στην πρώτη, και τους χορούς αγίων, προφητών και οσίων στη δεύτερη (Εικ. 6).

Στην τέταρτη ζώνη εικονίζονται σε ενιαίο διάχωρο και σε μνημειακές διαστάσεις, η συνάντηση του αρχαγγέλου Μιχαήλ με τον Ιησού του Ναυή και η Άλωση της Ιεριχούς (Εικ. 40).

Δυτικός τοίχος

Στο δυτικό τοίχο επίσης χωρισμένο σε τέσσερις ζώνες, τις τρεις ανώτερες καταλαμβάνουν τμήματα της Δευτέρας Παρουσίας (Εικ. 6, σχ. 9). Στην ανώτερη, που είναι και η μεγαλύτερη καθώς φτάνει έως το ύψος της θύρας του ναού, εικονίζεται ο Χριστός Δίκαιος Κριτής ανάμεσα σε αγγέλους. Από την παράσταση σήμερα σώζεται μόνο το ανώτερο τμήμα με τις κεφαλές των μορφών. Στην επόμενη ζώνη δεξιά, δίπλα στο βόρειο τοίχο, εικονίζονται οι ποινές των κολασμένων, ενώ το αντίστοιχο αριστερό τμήμα,



δίπλα στο νότιο τοίχο, έχει καταστραφεί. Στην τρίτη ζώνη εικονίζονται δεξιά η προσωποποίηση της θάλασσας και αριστερά η προσωποποίηση της γης. Τέλος στην τέταρτη ζώνη δεξιά τοποθετείται ο άγιος Βλάσιος, και αριστερά οι δύο δωρητές να προσφέρουν ομοίωμα του ναού στον τιμώμενο αρχάγγελο Μιχαήλ. Η γυναίκα του αφιερωτή είναι σήμερα ασβεστωμένη κατά το μεγαλύτερο μέρος.

Ενισχυτικό τόξο

Κατάγραφο είναι και το ενισχυτικό τόξο του ναού των Αρχανών (Εικ. 8, 25). Το εσωράχιο χωρίζεται σε κάθε πλευρά, επίσης σε τέσσερις ζώνες, με ολόσωμους ή ημίσωμους αγίους. Στο βόρειο τμήμα, στην ανώτερη ζώνη εικονίζεται ολόσωμος άγιος που ταυτίζεται πιθανόν με έναν από τους αγίους Αναργύρους, Κοσμά ή Δαμιανό. Στη δεύτερη ζώνη εικονίζεται ο άγιος Παντελεήμων, επίσης ολόσωμος. Στις δύο επόμενες ζώνες ακολουθούν η αγία Μαρίνα στηθαία και η αγία Ιουλίττα, πιθανόν ορθόκορμη⁶⁹ (Σχ. 7).

Αντίστοιχα στο νότιο τμήμα εικονίζονται στις δύο ανώτερες ζώνες, δύο ολόσωμοι άγιοι, ο ένας από τους δύο Αναργύρους, και ο Τρύφων, αντίστοιχα. Ακολουθεί στην τρίτη ζώνη ημίσωμος ο άγιος Κήρυκος και στην τελευταία τετράστιχο επίγραμμα (Εικ. 40, σχ. 8).

Τέλος, και οι δύο πλάγιες όψεις του ενισχυτικού τόξου κοσμούνται με γεωμετρικά και φυτικά θέματα (Εικ. 8, 25, σχ. 10, 11)).

⁶⁹ Οι Gallas, Wessel, Borboudakis λανθασμένα ταυτίζουν τις μορφές ως εξής: τους δύο ολόσωμους αγίους με τους αναργύρους Κοσμά και Δαμιανό, την Μαρίνα με την Ιουλίττα και την Ιουλίττα με την Ελένη (Gallas, Wessel, Borboudakis, *Kreta*, σ. 386). Ωστόσο στις απεικονίσεις των αγίων Παντελεήμονος και Μαρίνας σώζονται οι επιγραφές με τα ονόματά τους.



ΓΙΛ Τ Ο Ι Ε Ρ Ο

1. Ο Χριστός Παντοκράτωρ

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης εικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτορας⁷⁰, επάνω σε γαλάζιο κάμπο (Εικ. 5, σχ. 6)⁷¹. Ο Χριστός στηθαίος φορεί πορφυρό χιτώνα, διακοσμημένο με μαργαριτοκόσμητο σημείο (clavus) στο δεξιό ώμο. Κάτω από το χιτώνα διακρίνεται ερυθρό πουκάμισο με σκουροκόκκινα κεντήματα και μαργαριτάρια στα επιμάνικα σε ρομβοειδή διάταξη. Το βαθυγάλανο μάτιο πτυχώνεται πλούσια στον αριστερό ώμο και στο στήθος του Κυρίου, αφήνοντας ελεύθερο το δεξιό βραχίονα (Εικ. 9). Η πυκνή καστανή κόμη με σκούρδο στο μέτωπο, καταλήγει σε βόστρυχο στον αριστερό ώμο. Ο Χριστός ευλογεί με το δεξιό χέρι, με τον παράμεσο και τον μικρό ενωμένους και λυγισμένους, έχοντας την παλάμη στραμμένη προς τα έξω· κρατεί ανοιχτό ευαγγέλιο στο αριστερό, όπου διαβάζουμε το χωρίο

⁷⁰ Μπορμπουδάκης, Νομός Ηρακλείου, φωτογραφία στη σ. 111. Για την εικονογραφία του Παντοκράτορα βλέπε Γ. Σωτηρίου, *Ο Χριστός εν τη τέχνη*, εν Αθήναις 1914, σ. 120-142. P. Carmelo-Capizzi, *Παντοκράτωρ, Saggio d' esegesi letterario-iconografica*, Rome 1964. *LCl*, 1, σ. 392-394. *RbK*, 1, σ. 1014-1019. J. Timken-Matthews, *The Pantocrator. Title and Image, Unpublished Doctoral Dissertation, Institute of Fine Arts, New York University*, 1976. Η ίδια, *The Changing Interpretation of the Dome Pantocrator, Actes du XVe Congres International des Etudes Byzantines*, Athènes 1976, IIA, Αθήνα 1981, σ. 419-426. T. F. Mathews, *The Transformation symbolism in Byzantine architecture and the meaning of the Pantokrator in the dome, Church and People in Byzantium, Society for the Promotion of Byzantine Studies, Twentieth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Manchester 1986, Birmingham 1991, σ. 191-204.

⁷¹ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, σ. 64.



+ *ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ...* (Ιωάν.: η' 12)⁷². Στον ερυθρό φωτοστέφανο, που ορίζεται με λεπτή μαργαριτοκόσμητη ταινία και λευκή γραμμή, εγγράφεται με λευκό χρώμα σταυρός⁷³.

Στη μεσοβυζαντινή εποχή η παράσταση του Χριστού Παντοκράτορα καθιερώθηκε για τη διακόσμηση του τρούλου⁷⁴, ενώ σπανιότερα τοποθετείται στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού⁷⁵. Την εποχή αυτή καθιερώνονται δύο εικονογραφικοί τύποι απόδοσης του Χριστού Παντοκράτορα, που καθορίζονται κυρίως από τη στάση και θέση των χεριών και τον τρόπο με τον οποίο κολπώνονται τα ενδύματα του Κυρίου. Ο πρώτος γνωστός και ως «κλειστός» τύπος⁷⁶, γνωρίζει μεγάλη εξάπλωση στα χρόνια του Βασιλείου Α' και απαντά σε σημαντικά μνημεία της εποχής, όπως στα μοναστήρια του Οσίου Λουκά⁷⁷ και του Δαφνίου⁷⁸, στην Αγία Σοφία στο Κίεβο (1043-1046)⁷⁹ και στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Νίκαια (1065-1067)⁸⁰.

Ο «κλειστός» τύπος συνυπάρχει παράλληλα με τον «ανοιχτό»⁸¹, που στα μεσοβυζαντινά χρόνια βρίσκει τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα στο νορμανδικό

⁷² Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 228.

⁷³ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, σ. 65.

⁷⁴ Για την εικονογραφία του τρούλου βλέπε Ν. Γκαλές, *Ο Βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Αθήνα 1991, σ. 55-68. Παπαμαστοράκης, ό.π. Για το συμβολισμό του Παντοκράτορα βλέπε ο ίδιος, ό.π., σ. 61-62.

⁷⁵ Για την εικονογραφία της κόγχης βλέπε Demus, *Norman Sicily*, σ. 219-223. Γενικά για το θέμα του Χριστού Παντοκράτορα στην κόγχη βλέπε Grabar, *Bulgarie*, σ. 224.

⁷⁶ Για την καταγωγή και διαμόρφωση του τύπου βλέπε Μ. Chatzidakis, *An Encaustic Icon of Christ at Sinai*, *ArtBull* XLIX 1967, σ. 201-204.

⁷⁷ Chatzidakis-Baharas, *Hosios Loukas*, σ. 66-67, εικ. 33.

⁷⁸ Diez-Demus, *Byzantine Mosaics*, πίν. 1. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, αριθ. 124.

⁷⁹ V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London 1966, σ. 31-77, εικ. 14, 19. Χατζηδάκη, ό.π., αριθ. 126.

⁸⁰ Lazarev, *Storia*, εικ. 547.

⁸¹ Chatzidakis, ό.π., σ. 201.



βασίλειο της Σικελίας, στην Cèfalu (μετά το 1148)(Εικ. 66)⁸², στην Capella Palatina (Εικ. 67β) και στο Monreale (1180-1190) (Εικ. 67α)⁸³, αλλά και στην Κύπρο στην Παναγία του Άρακος (1192)⁸⁴. Στις Αρχάνες η στάση του Χριστού με τους προτεταμένους βραχιόνες παρουσιάζει μεγάλη συνάφεια με αυτές του Χριστού στη Cèfalu και ιδιαίτερα στο Monreale, όπου οι βραχιόνες, σχεδόν σε διάταξη, καταλαμβάνουν όλη την επιφάνεια της αψίδας. Επιπλέον κοινό στοιχείο ανάμεσα στις ψηφιδωτές παραστάσεις στη Σικελία και την τοιχογραφία των Αρχανών είναι το ανοιχτό ευαγγέλιο που φέρει στη δεξιά ο Χριστός. Το ανοιχτό ενεπίγραφο ευαγγέλιο που κρατεί ο Χριστός από το κάτω μέρος της στάχωσης αποτελεί και ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του τύπου που θα κυριαρχήσει στα παλαιολόγια χρόνια⁸⁵, σε παραστάσεις Παντοκράτορα στην αψίδα ή σε φορητές εικόνες⁸⁶. Η κρητική τοιχογραφία διαφοροποιείται ωστόσο από τις παραπάνω στη χειρονομία του δεξιού χεριού που ευλογεί στραμμένο προς τα έξω - και όχι προς τα μέσα όπως συνηθίζεται - και τοποθετείται συμμετρικά με το ανοιχτό ευαγγέλιο που ξεπερνά το ύψος των ώμων.

Αυτός ο εικονογραφικός τύπος που υιοθετεί ο ζωγράφος στις Αρχάνες, με κύρια χαρακτηριστικά την πλατιά κίνηση των βραχιόνων, τον μικρό και τον παράμεσο

⁸² Demus, *Norman Sicily*, σ. 37-38, εικ. 10b. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, αριθ. 132. Borsook, *Messages*, πίν. 4.

⁸³ Borsook, *ό.π.*, πίν. 62. Χατζηδάκη, *ό.π.*, αριθ. 137.

⁸⁴ Nicolaidis, *Panagia Arkiotissa*, σ. 39-40, εικ. 35, 36.

⁸⁵ *Μυστήριο Μέρα και Παράδοξον*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2002, αριθ. 55 (Ν. Χατζηδάκη).

⁸⁶ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, σ. 65. Για παραδείγματα σε εικόνες βλέπε *Μυστήριο Μέρα και Παράδοξον*, *ό.π.*, αριθ. 53 (Ν. Χατζηδάκη), αριθ. 57 (Π. Βοκοτόπουλος). Αντίθετα, στα μνημεία όπου ο Παντοκράτωρ τοποθετείται στον τρούλο κρατεί κλειστό ευαγγέλιο (Παπαμαστοράκης, *ό.π.*, σ. 96-97), με μόνες εξαιρέσεις τον Χριστό Σωτήρα στις Πρινές (β' μισό 13^{ου} αι.) (Μ. Γ. Ανδριανάκης, *Νέα στοιχεία και απόψεις για τη μνημειακή τέχνη της Κρήτης κατά τη Β' Βυζαντινή περίοδο (Ανακοίνωση Β' Ολομέλειας), Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Β' Χανιά 1991*, σ. 25, πίν. 23β), και την εκκλησία της Bojana (1295) (Α. Grabar, *L' église de Bojana*, Sofia 1924, σ. 34, πίν. VIa).



ενωμένους στη δεξιά⁸⁷, τα αδρά χαρακτηριστικά, το σγούρδο στο μέτωπο και την αυστηρή έκφραση του προσώπου⁸⁸, προσαρμοσμένος στην κόγχη του ιερού, φαίνεται ότι γνώρισε ευρύτατη διάδοση στη Μεγαλόνησο με μικρές παραλλαγές, αφού απαντά σε πλήθος μνημείων με διάκοσμο παλαιότερο αλλά και οψιμότερο από αυτόν στις Αρχάνες⁸⁹. Στην Κρήτη η τοποθέτηση του Χριστού Παντοκράτορα στην κόγχη είναι αρκετά συχνή, γεγονός που υπαγορεύεται από την αρχιτεκτονική των εκκλησιών. Την παλαιολόγια περίοδο οι περισσότερες κρητικές εκκλησίες είναι μονόχωρες σε αντίθεση με τις τρουλαίες που σπανίζουν⁹⁰.

Για τον ίδιο λόγο, φαίνεται ότι ο «ανοιχτός» τύπος του Χριστού Παντοκράτορα είναι σαφώς πιο διαδεδομένος στη κρητική ζωγραφική, καθώς έτσι καλύπτεται η μεγαλύτερη προσφερόμενη επιφάνεια της αψίδας⁹¹, σε αντίθεση με τον «κλειστό», που την ίδια περίοδο κυριαρχεί στη μνημειακή ζωγραφική άλλων περιοχών όπου ο Παντοκράτωρ

⁸⁷ Για τις παραλλαγές στο συνδυασμό των δακτύλων στο δεξιό χέρι του Παντοκράτορα που ευλογεί βλέπε Chatzidakis-Baharas, *Hosios Loukas*, σ. 67. Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, σ. 93. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 65-66.

⁸⁸ Ο σγούρδος και η αυστηρή έκφραση θεωρούνται αρχαϊκά στοιχεία στην εικονογραφία του Παντοκράτορα (Vassilakis-Mavtrakakis, *Gouverniotissa*, σ. 130-131).

⁸⁹ Καλοκώρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, σ. 91-93.

⁹⁰ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, σ. 40-42. Ο Παπαμαστοράκης σημειώνει οκτώ ναούς των οποίων ο τρούλος κοσμείται με τον Παντοκράτορα. Πρόκειται για τον Χριστό Σωτήρα στις Πρινές (β' μισό 13^{ου} αι.), την Παναγία Κερά στην Κριτσά (α' μισό 13^{ου} αι.) (Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 19-21), το ναό του Αποστόλου Παύλου στον Άγιο Ιωάννη Πυργιωτίσσης (1303-1304) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 327), τον Αρχιστράτηγο στην Αράδενα (14^{ου} αι.), το ναό της Παναγίας Λαμπηνής (αρχές 14^{ου} αι.) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, σ. 286), την Παναγία Κερά στο Χρωμοναστήρι (Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 26, εικ. 18), την Αγία Παρασκευή Σίβα Μαλεβιζίου (α' μισό 14^{ου} αι.) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, σ. 362) και την Παναγία Γκουβερνιώτισσα (γ' τέταρτο 14^{ου} αι.) (Vassilakes-Mavtrakakis, *Gouverniotissa*, σ. 130-131, εικ. 71. Στον κατάλογο μπορούμε να προσθέσουμε και τον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλια (1230-1236) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, σ. 246, εικ. 206).

⁹¹ Στις περιπτώσεις όπου ο Χριστός συναπεικονίζεται με τη Θεοτόκο και τον Πρόδρομο σε Δέηση, υιοθετείται υποχρεωτικά ο «κλειστός» τύπος, προκειμένου να εξοικονομηθεί χώρος και για τις τρεις μορφές, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Ιωάννη Σπήλιου (1347) (Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 7).



ιστορείται στον τρούλο. Ο Χριστός εικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας με τους βραχιόνες σε έκταση στην Αγία Μαρίνα Μουρνέ (γύρω στα 1300) (Εικ. 68)⁹², στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Καρδάκι (αρχές 14ου αι.) (Εικ. 69)⁹³, στον Άγιο Νικόλαο Μέρωνα (αρχές 14ου αι.)⁹⁴, στην Παναγία στην Κάντανο (14ος αι.)⁹⁵, στο ναό του Χριστού στα Μεσκλά (1303)⁹⁶, στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στο Κακοδίκι (αρχές 14ου αι.)⁹⁷, στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στο Κούνεσι (α' τέταρτο 14ου αι.)⁹⁸, στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά (1311-1312)⁹⁹, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλαριανά (1327-1328)¹⁰⁰, στους Αγίους Θεοδώρους Μερτέ (1344)¹⁰¹, στον Άγιο Δημήτριο Πλατανέ (1372-1373)¹⁰², στην Αγία Παρασκευή στο Ανισαράκι¹⁰³, στον Άγιο Γεώργιο στο Μελισσουργάκι (γύρω στο 1400)¹⁰⁴, και στην Αγία Τριάδα στον ομώνυμο χωριό του Ρεθύμνου (γύρω στα 1400)¹⁰⁵, και παραμένει σε χρήση και κατά τον 15^ο αιώνα, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (1411)¹⁰⁶, στον Άγιο Ισίδωρο στο

⁹² Μπορμπουδάκης, Μεσαιωνικά Μνημεία 1972, πίν. 617β. Αλμπάνη, Αγία Μαρίνα, σ. 211. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 120.

⁹³ Καλοκύρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, πίν. XLIII. Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. 9. Σπαθαράκης, ό.π., σ. 76, εικ. 92.

⁹⁴ Σπαθαράκης, ό.π., εικ. 27.

⁹⁵ Καλοκύρης, ό.π., πίν. XLV.

⁹⁶ Ορλάνδος, Δύο βυζαντινά μνημεία, σ. 131-134, εικ. 4.

⁹⁷ Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, εικ. 302.

⁹⁸ Λασσιθιωτάκης, Δύο εκκλησίες, σ. 27-28, πίν. 13.

⁹⁹ Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, σ. 74-75, εικ. 2.

¹⁰⁰ Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, σ. 189, εικ. 247.

¹⁰¹ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 85, εικ. 75.

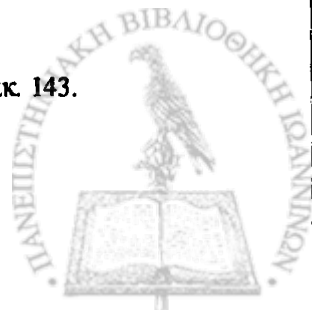
¹⁰² Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στον Πλατανέ, σ. 78-79, εικ. 1.

¹⁰³ Λασσιθιωτάκης, ό.π., σ. 198, πίν. ΞΑ', εικ. 270.

¹⁰⁴ Μπορμπουδάκης, Μεσαιωνικά Μνημεία 1975, σ. 353, πίν. 255β.

¹⁰⁵ Σπαθαράκης, Αγία Τριάδα, σ. 284.

¹⁰⁶ Σπαθαράκης, Παρατηρήσεις, σ. 64-65, εικ. 3. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 163, εικ. 143.



Κακοδίκι (1420-1421), στον Άγιο Φανούριο Βαλσαμονέρου (1428-1431)¹⁰⁷, στον Άγιο Γεώργιο στην Απάνω Σύμη, έργο του Μανουήλ Φωκά (1453)¹⁰⁸ και στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (1445)¹⁰⁹.

Αρκετά διαδεδομένο στη ζωγραφική της Μεγαλονήσου είναι επίσης το ανοιχτό ενεπίγραφο ευαγγέλιο. Από τα παλαιότερα γνωστά παραδείγματα στην Αγία Μαρίνα Μουρνέ, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Καρδάκι (αρχές 14^{ου} αι.) (Εικ. 69), στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στο Κακοδίκι, στον Χριστό στα Μεσκλά, και αργότερα στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στην Επισκοπή (14^{ος} αι.)¹¹⁰, στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά, στον Άγιο Δημήτριο Πλατανέ, στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί, στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι, στο ναό του Χριστού στο Βουτά (1380-1400)¹¹¹, στον Άγιο Φανούριο στο Βαλσαμόνερο και στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού.

Στην ίδια στάση, δηλαδή να κρατεί ανοιχτό ευαγγέλιο και να έχει τους βραχίονες εκτεταμένους εικονίζεται ο Κύριος στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά (1409-1410) και στην Αγία Παρασκευή στην Επισκοπή (15^{ος} αι.), αλλά στον εικονογραφικό τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα¹¹².

Μετά από την ανασκόπηση που κάναμε παραπάνω διαπιστώνουμε ότι ο ζωγράφος στις Αρχάνες υιοθετεί τον «ανοικτό» τύπο του Παντοκράτορα με τους εκτεταμένους βραχίονες, που καθιερώνεται στις εκκλησίες του νορμανδικού βασιλείου της Σικελίας, και ιδιαίτερα στην *Capella Palatina* (Εικ. 67β), όπου απαντά η σπάνια λεπτομέρεια ο Χριστός

¹⁰⁷ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. 63. Μαδεράκης, Άγιος Ισίδωρος στο Κακοδίκι, σ. 88, εικ. 36α, β. Bissinger, *Kreta*, εικ. 185. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 320-, εικ. 281

¹⁰⁸ Μπορμπουδάκης, Νομός Ηρακλείου, φωτογραφία στη σ. 106. Ο ίδιος, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, πίν. 46. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 447-450.

¹⁰⁹ Φωτογραφικό Αρχείο Μπενάκη αρ. εις. 43389.

¹¹⁰ Δημοσίευτη. Από προσωπική παρατήρηση.

¹¹¹ Δημοσίευτη. Από προσωπική παρατήρηση.

¹¹² Δημοσίευτες. Από προσωπική παρατήρηση. Ανοιχτό ευαγγέλιο κρατεί ο Χριστός Παντοκράτωρ και στο ναό του Χριστού Σωτήρα Πρινέ (β' μισό 13^{ου} αι.), αν και η παράσταση τοποθετείται στον τρούλο, αποτελώντας μία από τις σπάνιες εξαιρέσεις στην εικονογραφία του Παντοκράτορα κατά τα παλαιολόγια χρόνια (Παπαμιαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, σ. 65).



να ευλογεί με την παλάμη στραμμένη προς τα έξω. Ο τύπος αυτό συνδυασμένος με ορισμένα αρχαϊκά στοιχεία, όπως η βλοσυρή έκφραση του προσώπου και ο σγούρδος στο μέτωπο, εκτός από την Κρήτη, όπου γνωρίζει μεγάλη διάδοση, απαντά, αλλά σε περιορισμένη κλίμακα, και σε άλλα επαρχιακά σύνολα στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο¹¹³. Σε σχέση με τη ζωγραφική του νησιού ο καλλιτέχνης στις Αρχάνες παραμένει πιστός στις εικονογραφικές λεπτομέρειες που καθιερώνονται στους ναούς της περιοχής: ο Χριστός ευλογεί με τον παράμεσο και τον μικρό ενωμένους, και κρατεί ανοιχτό ευαγγέλιο, στοιχείο που εντοπίσαμε σε πολλά από τα παραπάνω μνημεία. Η σύνθεση στις Αρχάνες διαφέρει μόνο σε μία λεπτομέρεια, αυτήν της δεξιάς παλάμης του Χριστού που στρέφεται προς τα έξω και όχι προς τα μέσα, όπως συνηθίζεται, στην εικονογραφία του Παντοκράτορα όχι μόνο στη ζωγραφική της Κρήτης, αλλά και στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο. Μοναδικό αλλά μεταγενέστερο παράλληλο βρίσκουμε στον Χριστό Σωτήρα Βουτά Σελίνου (1380-1400) (Εικ. 70)¹¹⁴. Αν και πρόκειται για παράσταση Δεήσης, καθώς τον Παντοκράτορα συνοδεύουν ημίσωμοι σε στηθάρια η Θεοτόκος και ο Ιωάννης Πρόδρομος, επαναλαμβάνεται στις λεπτομέρειες ο ίδιος εικονογραφικός τύπος. Ο Χριστός με επιβλητική κορμοστασιά, ευθυτενές βλέμμα και βλοσυρή έκφραση κρατεί στην αριστερά ανοιχτό βιβλίο, ενώ ευλογεί με τη δεξιά, με την παλάμη στραμμένη προς τα έξω.

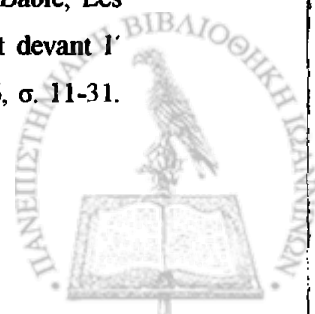
2. Ο Μελισμός

Στον ημικόλινδρο της αφίδας του ιερού εικονίζονται ο Μελισμός και δύο συλλειτουργούντες ιεράρχες που κρατούν ανοικτά λειτουργικά ειλητάρια, θέμα που καθιερώνεται από το 12ο αιώνα στο σημείο αυτό του ναού (Εικ. 5, σχ. 6)¹¹⁵. Η

¹¹³ Σημειώνουμε πρόχειρα τον Άγιο Ιωάννη στο Κουσί Μητάτων στα Κύθηρα, του οποίου οι τοιχογραφίες χρονολογούνται στο 14ο-15ο αιώνα, Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 190, εικ. 1.

¹¹⁴ Από προσωπική παρατήρηση.

¹¹⁵ Γενικά για την εικονογραφία του θέματος βλέπε J. Stefanescu, *L' illustration des Liturgies dans l' art de Byzance et de l' Orient*, Βρυξέλλες 1936. Χατζηδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, σ. 91-99. G. Babic, *Les discussions christologiques et le decor des églises byzantines au XIIe s. Les évêques officiant devant l' Hetimasie et devant l' Amnos*, *Frühmittelalterliche Studien* 2, 1968, σ. 268-286 = *ZLU* 2, 1966, σ. 11-31.



παράσταση των συλλειτουργούντων ιεραρχών επεκτείνεται και στο ανατολικό τμήμα του Ν. τοίχου με τρεις ακόμα πατέρες (Σχ. 8). Στην αψίδα, η συνοπτική σύνθεση στον Μιχαήλ Αρχάγγελο σώζεται αποσπασματικά. Δύο συλλειτουργούντες ιεράρχες, ολόσωμοι και στραμμένοι κατά τα τρία τέταρτα, στέκονται εκατέρωθεν της αγίας τράπεζας με τον μικρό Χριστό (Εικ. 10). Αν και τα πρόσωπα των δύο ιεραρχών είναι εξαιρετικά φθαρμένα, διατηρούνται ορισμένα φυσιολογικά χαρακτηριστικά που μας επιτρέπουν την ασφαλή ταύτισή τους. Η μορφή αριστερά με το οστεώδες λιπόσαρκο πρόσωπο και τα αραιά καστανοκόκκινα κοντά γένεια, έχει τα χαρακτηριστικά που ανταποκρίνονται στις φιλολογικές περιγραφές του Ιωάννη Χρυσοστόμου¹¹⁶. Αντίστοιχα στη μορφή δεξιά σώζονται τα κοντά μαύρα μαλλιά και το πυκνό μυτερό γένι, στοιχεία που ταιριάζουν στον Μέγα Βασίλειο¹¹⁷. Και οι δύο πατέρες φορούν λευκά φαιλόνια με αδρούς μαύρους σταυρούς¹¹⁸ εγγεγραμμένους σε γαμμάδια¹¹⁹ και λευκά ωμοφόρια με σκουροκόκκινους

Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, σ. 17-18. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 67-90. Ch. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides byzantines*, *Revue de l' Art* 24 (1974), σ. 81-89. Ο ίδιος, *The Christ Child on the Altar in Byzantine Apse Decoration*, *Actes du XV^e Congrès International* 1981, ΠΒ, σ. 909-913. Ο ίδιος, *The Christ Child on the Altar in the Radoslav Narthex: A Learned or a Popular Theme*, *Studenica et l' art autour de l' année 1200* (Septembre 1986), Beograd 1988, σ. 219-224. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*. Η ίδια, *Το δογματικό υπόβαθρο στην αψίδα του Αγίου Παντελεήμονα Βελανιδιών. Ο Ευαγγελισμός, ο Μελισμός, ο επώνυμος άγιος ΔΧΑΕ Κ'* (1998-1999), σ. 165-176. C. Konstantinidi, *Le message idéologique des évêques locaux officiants*, *Zograf* 25 (1996), σ. 39-50.

¹¹⁶ Χατζηδάκης, *Εκ των Ελπίου*, σ. 413: «...ισχνός εις το ακριβέστατον...και το γένειον μικρόν και αραιότατον υπό πολιαίς ταις θριξίν εξανθών». Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 154: « ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος νέος, ολιγογένης». Για την εικονογραφία του Ιωάννη του Χρυσοστόμου βλέπε επίσης Ο. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, *DOP* 14 (1960), σ. 110-119. Δρανδάκης, *Εικονογραφία*, σ. 12-13.

¹¹⁷ Χατζηδάκης, *Εκ των Ελπίου*, σ. 412-413: «...άνηρ μέγας, μελαγχροής ...υπομήκης τας παρειάς, κοίλος τους κροτάφους, ηρέμα εν χρω κουρίας, την υπήνην αρκούντως καθείμενος, μεσαπόλιος». Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 267: «άγιος Βασίλειος νέος, μακρύς, ξηρός, μακράν έχων την γενειάδα, πολιός, μεσαίος, εις τα τρίχας έχων τα φρύδια καμαρωτά». Για την εικονογραφία του Μεγάλου Βασιλείου βλέπε επίσης Η. Buchthal, *Some Notes on Byzantine Hagiographical Portraiture*, *Gazette des Beaux Arts* 62, 1963, σ. 83 κ. ε. Δρανδάκης, *Εικονογραφία*, σ. 8-11.

¹¹⁸ Σύμφωνα με τον Συμεών Θεσσαλονίκης «Και πρώτοι μεν οι πατριάρχαι και οι των αρχιεπισκόπων εξαίρετοι... Μέσοι δε μητροπολίται πάντες, οι τα πολυστάθρια ενδιδύσκονται, τούτον μαρτυρούντες



σταυρούς¹²⁰. Κάτω από το φαρδύ αρχιερατικό σάκο διακρίνεται στον Χρυσόστομο το δεξιό χρυσοκέντητο επιμάνικο με ραμμένους πολύτιμους λίθους¹²¹. Οι δύο ιεράρχες κρατούν συμμετρικά ανοικτά ειλητάρια, με λειτουργικά χωρία σε μεγαλογράμματη, μαύρη γραφή. Οι στίχοι γράφονται ανάμεσα σε δύο οριζόντιες παράλληλες ερυθρές γραμμές, σύμφωνα δηλαδή με το σύστημα *traversus codex*¹²². Στο ειλητάριο του Χρυσοστόμου διαβάζουμε ... Ο Θ...Ο Θ/[ΕΟ]Σ \ ΗΜΩΝ \ Ο ΤΟΝ ΟΥ \ ΠΑΝΙΟΝ \ ΑΡΤΟΝ¹²³. Την ίδια επιγραφή στο ειλητάριο του Ιωάννη βρίσκουμε σε πολλά ακόμα μνημεία

εσταυρωμένον τοις φαινολίοις, και ου μετά σάκκων. Τελευταίοι δε οι επίσκοποι, δια του ωμοφορίου, και μόνον το πάθος Χριστού το δια σταυρού φανερούντες», *PG* 155, στ. 869, 872.

¹¹⁹ Τα γαμμάδια κοσμούν συχνά τα ενδύματα των πατέρων κατά το 12ο αιώνα και σπανιότερα κατά το 13ο και 14ο (Coubbaraki-Panséliπου, *Saint-Pierre de Kalyvia*, σ. 67, σημ. 2). Αν και πρόκειται για αρχαϊκό στοιχείο, στην Κρήτη παραμένουν σε χρήση σε πλήθος μνημείων του 14ου και 15ου αιώνα, όπως στην Παναγία Κερά στην Κριτσά (Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 33, 53), στον Άγιο Γεώργιο στα Χελιανά (1319) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 264), στην Αγία Παρασκευή στη Γαλύφα (14^{ος} αι.) (από προσωπική παρατήρηση), στην Παναγία Γκουβερνιάτισσα (Καλοκύρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, πίν. LXXXIV), στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι (1420-1421) (Μαδεράκης, Άγιος Ισίδωρος στο Κακοδίκι, πίν. 37α-γ, 38β), στον Άγιο Γεώργιο στην Α. Σύμη (Μπορμπουδάκης, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, πίν. 46) κ. α.

¹²⁰ Διαφορετικού χρώματος σταυρούς στα ωμοφόρια και στα φελόνια βρίσκουμε και στους Αγίους Αποστόλους στο Σειρικάρι (1427) (Μαδεράκης, Άγιοι Απόστολοι, σ. 44, εικ. 2, 3).

¹²¹ Τα ενδύματα του Ιωάννη Χρυσοστόμου είναι ανάλογα σε πλήθος μνημείων στη Μεγαλόνησο. Σημειώνουμε το κλίτος αφιερωμένο στην Αγία Άννα στην Παναγία Κερά (α' μισό 14ου αι.) (Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 33) και τον Άγιο Γεώργιο Αποδούλου (μέσα 14ου αι.) (Βολανάκης, Ο εις Αποδούλου ναός, σ. 45, πίν. 30 β'), κ. α. Γενικά για τα ενδύματα των Ιεραρχών βλέπε T. Papas, *Studien zur Geschichte des Messegewaender im Byzantinischen Ritung*, München 1965. Thierry, *Le costume épiscopal*, σ. 308-315.

¹²² Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 389. Γενικά για τις επιγραφές των ειληταρίων των ιεραρχών βλέπε, η ίδια, Ελληνικές και παλαιοσερβικές επιγραφές πάνω στα ειλητά των συλλειτουργούντων ιεραρχών κατά την υστεροβυζαντινή εποχή, *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον 14' αιώνα*, Αθήνα 12-14 Νοεμβρίου 1993, ΕΙΕΛΙΒΕ, Αθήνα 1996, σ. 230-247.

¹²³ Το κείμενο αποτελεί την αρχή της λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου (Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, σ. 309. Babic-Walter, *The inscription*, σ. 270. Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 154).



στην Κρήτη¹²⁴, από το 12^ο αιώνα και εξής¹²⁵ και επικρατεί στους ναούς του 13^{ου} και 14^{ου} αιώνα, όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι (1284)¹²⁶, στην Αγία Μαρίνα Μουρνέ (γύρω στα 1300)¹²⁷, στον Άγιο Γεώργιο Αγίας Τριάδας (1302)¹²⁸ και στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στη Σαρακήνα (β' μισό 14ου αι.)¹²⁹.

Στο ειλητάριο του Βασιλείου, του οποίου οι δύο τελευταίοι στίχοι είναι πολύ φθαρμένοι και δεν διακρίνονται διαβάζουμε ΟΥΔΙΣ Α \ ΕΙΟΣ ΤΩΝ \ ... (Δ) (Ε) \ ...¹³⁰. Το ίδιο επίγραμμα αναγράφεται συχνά στο ειλητάριο του Μεγάλου Βασιλείου στα κρητικά μνημεία¹³¹, από τον 11^ο αιώνα και εξής¹³² και κυρίως κατά τον 14^ο και 15^ο αιώνα, όπως στην Αγία Μαρίνα Μουρνέ¹³³, στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στα Καβαλαριανά (1327-

¹²⁴ Για άλλα βυζαντινά μνημεία στον ελλαδικό χώρο, στα οποία βρίσκουμε την ίδια επιγραφή στο ειλητάριο του Χρυσοστόμου βλέπε Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 555-556

¹²⁵ Σημειώνουμε τη μονή Μυριοκεφάλων (β' μισό 12ου αι.) (Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία* 1973, σ. 604, πίν. 575) και το ναό του Χριστού στα Πλεμενιανά (αρχές 13ου αι.) (Μαδεράκης, *Ο Χριστός στα Πλεμενιανά*, πίν. ΞΔ')

¹²⁶ Λασιθιωτάκης, *Δύο εκκλησίες*, σ. 47.

¹²⁷ Αλμπάνη, *Αγία Μαρίνα*, σ. 211.

¹²⁸ Μπορμπουδάκης, *ό.π.*, σ. 598, πίν. 565β'. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εκ. 17.

¹²⁹ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, σ. 141-142, εκ. 174, 175. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 206-208.

¹³⁰ Πρόκειται για το επίγραμμα "Ουδείς άξιος των συνδεδεμένων ταις σαρκαικίς επιθυμίαις" που αποτελεί την αρχή της ευχής που λέγεται από τον ιερέα όταν ψάλλεται ο χερουβικός ύμνος (Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, σ. 318. Babic-Walter, *The Inscription*, σ. 271. Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 271).

¹³¹ Για τα βυζαντινά μνημεία στα οποία βρίσκουμε το ίδιο χωρίο στο ειλητάριο του Βασιλείου βλέπε Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 560-562.

¹³² Για παράδειγμα στο ναό του Χριστού στα Πλεμενιανά (Μαδεράκης, *Ο Χριστός στα Πλεμενιανά*, πίν. ΞΔ', εκ. 4^α), στον Άγιο Γεώργιο Μέρωνα (13ος αι.), σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης (από προσωπική παρατήρηση) στο πρώτο στρώμα τοιχογραφιών του ναού του Τιμίου Προδρόμου στον Άγιο Ιωάννη (αρχές 14ου αι.) (Βολανάκης, *Ο ναός του Τιμίου Προδρόμου*, σ. 54-55, πίν. 36^α).

¹³³ Αλμπάνη, *Αγίας Μαρίνα*, σ. 211.



1328)¹³⁴ και στους Αγίους Πατέρες στα Α. Φλώρια (1470)¹³⁵. Η επιλογή των συγκεκριμένων πατέρων στην αψίδα του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες οφείλεται στη σημασία και στη σπουδαιότητα που τους απέδιδαν, καθώς είναι οι συγγραφείς των δύο πιο σημαντικών λειτουργιών της ορθοδοξίας¹³⁶.

Τρεις ακόμα συλλειτουργούντες πατέρες εικονίζονται στο νότιο τοίχο του ναού, σε συνέχεια με αυτούς της κόγχης (Εικ. 11, 12, σχ. 8). Και οι τρεις είναι ολόσωμοι στραμμένοι κατά τα τρία τέταρτα προς την κόγχη. Η ενδυμασία τους είναι ανάλογη με αυτές του Χρυσοστόμου και του Βασιλείου. Οι αρχιερατικές στολές τους διαφέρουν μόνο στο χρώμα των σταυρών του ωμοφορίου που εδώ είναι κοκκινωποί. Επιπλέον διακρίνονται στο πλάι δύο παράλληλες κατακόρυφες ερυθρές ταινίες¹³⁷ και τα πολύτιμα εγχείρια τους, με μαργαριτάρια σε διπλές σειρές σε ρομβοειδή διάταξη· τα εγχείρια χαρακτηρίζουν κυρίως τους μετωπικούς ιεράρχες και αντικαθίστανται σχεδόν οριστικά το 14ο αιώνα από το επιγονάτιο¹³⁸. Οι φωτοστέφανοί τους σε όχρα, ορίζονται με λευκή λεπτή γραμμή εξωτερικά και καστανόμαυρη εσωτερικά. Οι τρεις πατέρες κρατούν ανοιχτά ειλητάρια με χωρία σε μεγαλογράμματη μελανή γραφή, εκτός από το πρώτο γράμμα κάθε κειμένου, το οποίο δηλώνεται με κοκκινωπό χρώμα. Το στοιχείο αυτό δείχνει την πρόθεση του ζωγράφου να μιμηθεί πραγματικό χειρόγραφο με πρωτογράμματα. Ανάλογη προσπάθεια εντοπίζουμε και στο ειλητάριο του Χρυσοστόμου στην κόγχη, όπου στα δύο πρώτα γράμματα του χωρίου διακρίνονται ίχνη κόκκινου χρώματος, επάνω από το μαύρο, στοιχείο που εμφανίζεται από το 13ο αιώνα και εξής¹³⁹.

Ο πρώτος πατέρας στη ΒΑ γωνία, με γεροντικά χαρακτηριστικά έχει έντονη φαλάκρα, ψηλό μέτωπο, λευκά μαλλιά, λευκή πλατιά γενειάδα, βαθιές ρυτίδες στο μέτωπο και

¹³⁴ Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη αριθ. εισ. 43445.

¹³⁵ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ξένος Διγενής, σ. 558.

¹³⁶ Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, σ. 17. Εμμανουήλ, *Εύβοια*, σ. 45.

¹³⁷ Το ίδιο στοιχείο επαναλαμβάνεται αργότερα και στους Αγίους Πατέρες στα Α. Φλώρια, Βασιλάκη-Μαυρακάκη, ό.π., σ. 558.

¹³⁸ Για τα εγχείρια βλέπε Thierry, *Le costume episcopal*, σ. 311-315. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 87-88. Εμμανουήλ, *Εύβοια*, σ. 46.

¹³⁹ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 390.



γαμνή μύτη (Εικ. 11). Εκατέρωθεν της κεφαλής διαβάζουμε την επιγραφή ΓΡΗΓΟ \ ΠΙΟΣ ΘΕ \ ΟΛΟ \ ΓΟΣ. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του ιεράρχη συμφωνούν με τις φιλολογικές περιγραφές που γνωρίζουμε για τον πατέρα από τη Ναζιωνζό¹⁴⁰. Στο ειλητάριο διακρίνονται μόνον τα τέσσερα πρώτα γράμματα του χωρίου ΔΕΣΠ... Πρόκειται για την προσευχή της μικρής εισόδου την οποία εκφωνεί συνήθως ο Μέγας Αθανάσιος¹⁴¹. Ο Γρηγόριος ο Θεολόγος συμμετέχει από το 12ο αιώνα και εξής στην παράσταση των συλλειτουργούντων ιεραρχών στην ζωγραφική της Κρήτης¹⁴², και καθιερώνεται στις εκκλησίες του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα, όπως στην Παναγία στον Θρόνο (γύρω στο 1300)¹⁴³, στην Αγία Παρασκευή στις Μέλαμπες (αρχές 14ου αι.)¹⁴⁴, στο νότιο κλίτος στην Παναγία στην Κριτσά, αφιερωμένο στην Αγία Άννα (α' μισό 14^{ου} αι.)¹⁴⁵, στον Χριστό στα Μεσκλά (1303)¹⁴⁶, στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στο Κούνενι (α' τέταρτο 14ου αι.)¹⁴⁷, στον Άγιο Νικόλαο στη Μονή, που ιστόρησε ο Ιωάννης Παγωμένος (1315)¹⁴⁸, στην Παναγία στην Αλήκαμπο (1315)¹⁴⁹, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα

¹⁴⁰ «ου μέγας ανήρ μεσήλιξ, ύποχρος βραχύ μετά του χαρίεντος, σιμός, επ' ευθείας τα οφρύς διακείμενος, ήμερον βλέπων και προσήνές, θάτερον των οφθαλμών ος ην δεξιός, στυνγότερος, ον και ουλή κατά τον κανθόν συνήγε. τον πάγωνα ου βαθύς, δασύς δε ικανώς, φαλακρός, λευκός τας θριξί, τα άκρα της γενειάδος ωσπερεί κεκαπνισμένα υποφαίνων» Χατζηδάκης, Εκ των Ελπίου, σ. 412.

¹⁴¹ Είναι το επίγραμμα «Δέσποτα Κύριε ο Θεός ημών ο καταστήσας», Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, σ. 312. Babic-Walter, *The Inscription*, σ. 271.

¹⁴² Σημειώνουμε τη μονή Μυριοκεφάλων (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 218. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 39), το α' στρώμα στην Παναγία στο Φόδελε (13ος αι.) (Gallas-Wessel-Borboudakis, ό.π., σ. 351), τον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι (1284) (Λασιθιωτάκης, *Δύο εκκλησίες*, σ. 47, πίν. 25. 2, 3)

¹⁴³ Σπαθαράκης, ό.π., εικ. 96.

¹⁴⁴ Σπαθαράκης, ό.π., εικ. 130.

¹⁴⁵ Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 33.

¹⁴⁶ Ορλάνδος, *Δύο Βυζαντινά μνημεία*, σ. 134-135.

¹⁴⁷ Λασιθιωτάκης, *Δύο εκκλησίες*, πίν. 14. 3.

¹⁴⁸ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 228. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 31.

¹⁴⁹ Καλοκώρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, πίν. LXXXI.



Καβαλαριανά (1327-1328)¹⁵⁰, στην Παναγία Γκουβερνιώτισσα (γ' τέταρτο 14ου αι.)¹⁵¹, στην Αγία Πελαγία Βιάννου (1360)¹⁵², στον Άγιο Ιωάννη στην Κριτσά (1370)¹⁵³, στον Άγιο Κωνσταντίνο έξω από τη Δρύμισκο (αρχές 15ου αι.)¹⁵⁴, στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι (1420-1421)¹⁵⁵, στην Αγία Άννα στο Ανισαράκι (1457)¹⁵⁶ κ. α.

Ο δεύτερος ιεράρχης έχει κοντά υπόλευκα μαλλιά, πλατύ μέτωπο, μεγάλη γαμψή μύτη, αδρά ζυγωματικά και μυτερή γενειάδα (Εικ. 11). Στο ύψος της κεφαλής δεξιά και αριστερά σώζεται η επιγραφή *Ο Α | ΓΙ | ΟΣ ...ΚΡΗ | ΤΗΣ*, αντίστοιχα. Στο ανοιχτό ειλητάριο διακρίνουμε την αρχή του χωρίου *ΕΞΕΡΕ | .ΩΣΤΗΣ | ... (Π)ΑΝ | ...*. Πρόκειται για την εκφώνηση που αναγράφεται συνήθως στο ειλητό του Κυρίλλου Αλεξανδρείας¹⁵⁷. Καθώς το όνομα του ιεράρχη δεν έχει σωθεί, στην ταύτιση της μορφής μας βοηθά η προέλευση του αγίου από τη Μεγαλόνησο σε συνδυασμό με τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά. Στη μνημειακή ζωγραφική του νησιού τρεις τοπικοί πατέρες συμμετέχουν συνήθως στη σκηνή των συλλειτουργούντων ιεραρχών, οι άγιοι Ανδρέας, Κύριλλος και Τίτος. Ο Ανδρέας¹⁵⁸, επίσκοπος Κρήτης, σημαντικός ρήτορας και ποιητής, εικονίζεται συχνά στα κρητικά μνημεία, για παράδειγμα στην Αγία Άννα στο Αμάρι (1225)¹⁵⁹, στον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλια (1230-1236), στον Χριστό στα

¹⁵⁰ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 64.

¹⁵¹ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. BW102. Vassilakis-Mavrakakis, *Gouverniotissa*, σ. 144

¹⁵² Θεοχαροπούλου, *Αγία Πελαγία*, σ. 287.

¹⁵³ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 434, εικ. 408.

¹⁵⁴ Kalokyris, *ό.π.*, εικ. 129.

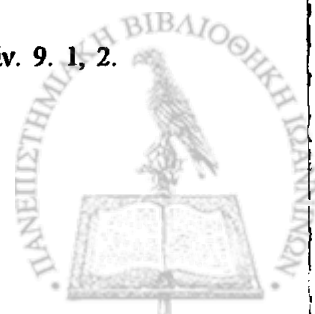
¹⁵⁵ Μαδεράκης, *Άγιος Ισίδωρος στο Κακοδίκι*, σ. 89, πίν. 38α.

¹⁵⁶ Καλοκύρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, πίν. LXXXV. Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, σ. 221

¹⁵⁷ Πρόκειται για το χωρίο «Εξαιρέτως της Παναγίας Αχράντου» (Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, σ. 330-331. Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 154) το οποίο συχνά κρατεί ο Κύριλλος Αλεξανδρείας, αλλά και ο Γρηγόριος ο Θεολόγος. Για παραδείγματα βλέπε Babic-Walter, *The Inscription*, σ. 272-278. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 565.

¹⁵⁸ LCI, 5, στ. 156.

¹⁵⁹ Gerola, *Monumenti*, IV, εικ. 497. Παπαδάκη-Oekland, *Αγία Άννα στο Αμάρι*, σ. 49-51, πίν. 9. 1, 2. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 232. Κωνσταντινίδη, *ό.π.*, σ. 349, εικ. 40.



Πλεμενιανά (αρχές 13ου αι.)¹⁶⁰, στον Άγιο Ιωάννη στο ομώνυμο χωριό των Σφακίων (14ος αι.)¹⁶¹, στο κεντρικό κλίτος της Παναγίας Κεράς¹⁶² και στο ναό της Παναγίας στον Άγιο Ιωάννη Μυλοποτάμου (αρχές 14ου αι.)¹⁶³. Συνήθως έχει λευκή άτακτη κόμη και γενειάδα¹⁶⁴, δηλαδή φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά ανάλογα με του αποστόλου Ανδρέα, που δεν ταιριάζουν με αυτά του αταύτιστου κρητικού ιεράρχη στις Αρχάνες. Με ατημέλητη κόμη αποδίδεται και στην κύρια όψη της αμφιπρόσωπης εικόνας T139 στο Βυζαντινό Μουσείο, με την Παναγία και αγίους σε στενή ζώνη στο κατώτερο τμήμα (15ος αι.)¹⁶⁵. Αντίθετα εκτός Κρήτης, και σε σημαντικά μνημεία του 13ου και 14ου αιώνα, ο Κρητικός επίσκοπος Ανδρέας εικονίζεται με πλούσια λευκή αλλά επιμελημένη, βοστρυχωτή ή ίσια κόμη, και λευκή γενειάδα, όπως στην Παναγία Χρυσαφίτισσα στη Λακωνία¹⁶⁶, στην Πόρτα Παναγιά (1283-1289)¹⁶⁷, στο Staro Nagoricino (1316-1318) και στον Άγιο Νικήτα στο Cucer¹⁶⁸.

¹⁶⁰ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 247, εικ. 206. Μαδεράκης, Ο Χριστός στα Πλεμενιανά, πίν. 11.

¹⁶¹ Λαοσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1971, εικ. 398, 399. Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, σ. 255, εικ. 210.

¹⁶² Καλοκύρης, *Παναγία της Κριτσάς*, σ. 261. Εκ παραδρομής η Κωνσταντινίδη σημειώνει ότι ο κρητικός ιεράρχης εικονίζεται στο παρεκκλήσιο της Αγίας Άννας, αντί του κεντρικού κλίτους (Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 350, σημ. 22).

¹⁶³ Καλοκύρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, πίν. LXXXVIII. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 62, εικ. 70.

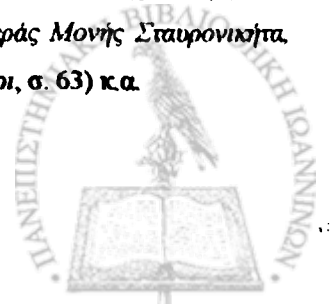
¹⁶⁴ Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 154: «...γέρων ασπρογένης».

¹⁶⁵ Μπαλτογιάννη, *Συνομιλία*, αριθ. 19, σ. 122

¹⁶⁶ J. Albani, *Byzantinischen Freskomalereien in der kirche Panagia Chrysaphitissa*, *JÖB* 38 (1988), σ. 379-380, πίν. 28. Η ίδια, *Chrysaphitissa*, σ. 76, πίν. 30.

¹⁶⁷ A. Tsitouridou, *Les fresques du XIIe siècle dans l'église de la Porta-Panaghia en Thessalie*, *Actes du XV^e Congrès International des Études Byzantines*, Athènes-Septembre 1976, II, Αθήνα 1981, σ. 868, εικ. 4

¹⁶⁸ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 32. 3, 106. 1, αντίστοιχα. Σποραδικά ο επίσκοπος Κρήτης Ανδρέας απαντά και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική όπως στη μονή Σταυρονικήτα (Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, Αγιον Όρος*, 1986, εικ. 55), στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (Τούρτα, *Μονοδένδρι*, σ. 63) κ.α.



Για διαφορετικό λόγο πρέπει να αποκλείσουμε τον Κύριλλο. Ο χώρος που υπάρχει στην επιγραφή επάνω από τον τοπικό προσδιορισμό *KPHTHΣ*, και θα προοριζόταν για την αναγραφή του ονόματός του δεν είναι αρκετός για την αναγραφή του ονόματος Κύριλλος. Επιπλέον ο Κύριλλος Κρήτης απεικονίζεται εξαιρετικά σπάνια τόσο στην Μεγαλόνησο όσο και στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο¹⁶⁹. Η απουσία του από την Ερμηναία του Διονυσίου επιβεβαιώνει τη διαπίστωση αυτή. Στην Κρήτη σπάνια συμμετέχει στους συλλειτουργούντες ιεράρχες, όπως στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (1411)¹⁷⁰, ενώ συνήθως, εικονίζεται στηθαίος και μετωπικός να κρατεί κλειστό ευαγγέλιο, όπως στον Αρχάγγελο Μιχαήλ Καντάνου¹⁷¹.

Ο δεύτερος ιεράρχης του νοτίου τοίχου στις Αρχάνες παρουσιάζει στενή εικονογραφική συνάφεια με τον άγιο Τίτο στην Αγία Φωτεινή κοντά στη μονή Πρέβελης (αρχές 15ου αι.)¹⁷². Ο ιεράρχης Τίτος, μαθητής του αποστόλου Παύλου, είναι οικείος στην κρητική ζωγραφική, αφού εμφανίζεται ήδη από τον 11ο αιώνα στις τοιχογραφίες του Αγίου Ευτυχίου στο Χρωμοναστήρι¹⁷³. Αργότερα συμμετέχει σταθερά στους συλλειτουργούντες πατέρες, όπως για παράδειγμα στον Χριστό στα Πλεμενιανά (αρχές 13ου αι.)¹⁷⁴, στην Αγία Άννα στο Αμάρι (1225)¹⁷⁵, στον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλια (1230-1236), στον Άγιο Γεώργιο Αποδούλου (13ος αι.), όπου αποκαλείται *Ο άγιος [Κ]ρήτης απόστολος Τήτος*¹⁷⁶, στον Άγιο Γεώργιο Κρούστα (1310-1320)¹⁷⁷,

¹⁶⁹ Η Κωνσταντινίδη τον ταυτίζει στην Γκουβερνιάτισσα, όπου κρατεί ειλητάριο με την ευχή του Αντιφώνου (Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 365, σημ. 91, όπου και άλλα παραδείγματα).

¹⁷⁰ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 270.

¹⁷¹ Κωνσταντινίδη, ό.π., εικ. 265.

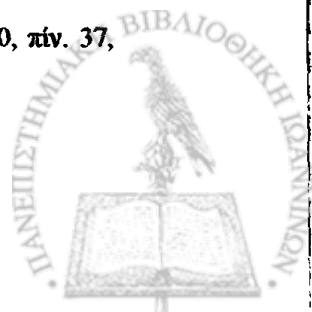
¹⁷² Καλοκύρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, πίν. LXXXVII. Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. BW104.

¹⁷³ Δρανδάκης, Άγιος Ευτύχιος, πίν. ΙΘ', εικ. 2.

¹⁷⁴ Μαδεράκης, *Ο Χριστός στα Πλεμενιανά*, σ. 260.

¹⁷⁵ Παπαδάκη-Oekland, Αγία Άννα στο Αμάρι, σ. 49-50. Κωνσταντινίδη, ό.π., σ. 457. Ψιλάκης, *Μοναστήρια*, Β', εικ. 328.

¹⁷⁶ Gallas-Wessel-Borboudakis, ό.π., σ. 247, εικ. 206. Βολανάκης, *Ο εις Αποδούλου ναός*, σ. 50, πίν. 37, αντίστοιχα.



στην Παναγία Κερά στην Κριτσά¹⁷⁸, στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στα Καβαλαριανά (1327-1328)¹⁷⁹, στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στο Κούνεσι (α' τέταρτο 14ου αι.)¹⁸⁰, στον Μιχαήλ Αρχάγγελο Καντάνου¹⁸¹, στον Άγιο Ιωάννη στην Κριτσά (1370)¹⁸² και στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (1411)¹⁸³. Σύμφωνα με τα παραπάνω μπορούμε επομένως να ταυτίσουμε με ασφάλεια τον μεσαίο ιεράρχη του νοτίου τοίχου στην εκκλησία των Αρχανών με τον άγιο Τίτο.

Ο τελευταίος πατέρας του νοτίου τοίχου, με σημαντικές φθορές σώζεται έως τα γόνατα, ενώ το χωρίο του ειληταρίου δεν μπορεί να αναγνωσθεί. Ωστόσο, τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά μας επιτρέπουν να τον ταυτίσουμε με τον άγιο Νικόλαο (Εικ. 12). Πράγματι, διακρίνονται τα κοντά λευκά μαλλιά, το φαρδύ μέτωπο και η κοντή στρογγυλή γενειάδα¹⁸⁴. Δυσανάγνωστο είναι επίσης και το χωρίο του ειληταρίου του, στο οποίο διακρίνεται μόνον ιχθύς που δηλώνεται με κόκκινο περίγραμμα και ορίζει την αρχή του κειμένου. Η επιμελημένη απόδοση του ειληταρίου, διακρίνεται ο ξύλινος άξονας με κόμβο στην άκρη γύρω από τον οποίο τυλίγεται η περγαμινή και οι γραμμές με κοκκινωπό χρώμα για το κείμενο, φανερώνουν την πρόθεση του ζωγράφου να μιμηθεί πραγματικό χειρόγραφο (Εικ. 13).

Στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης ο άγιος Νικόλαος, επίσκοπος Μύρας, αρκετές φορές εικονίζεται με τους συλλειτουργούντες ιεράρχες στην αφίδα του ιερού¹⁸⁵.

¹⁷⁷ Παπαδάκη-Oekland, Αγία Άννα στο Αμάρι, σ. 50, σημ. 41.

¹⁷⁸ Καλοκύρης, Παναγία της Κριτσάς, εικ. 7.

¹⁷⁹ Λασιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, σ. 189, εικ. 248.

¹⁸⁰ Λασιθιωτάκης, Δύο εκκλησίες, σ. 28-29, πίν. 14. 1.

¹⁸¹ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, εικ. 265.

¹⁸² Μπορμπουδάκης, Βυζαντινά Μνημεία 1975, σ. 356, πίν. 259. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 408. Κωνσταντινίδη, *ό.π.*, σ. 515.

¹⁸³ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 270.

¹⁸⁴ Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 154: «Ο άγιος Νικόλαος ο εν Μύροις, γέρον, φαρακλός, στρογγυλογένης...»

¹⁸⁵ Γ. Β. Αντουράκης, Ο Άγιος Νικόλαος ως συλλειτουργός ιεράρχης της αφίδας, *Πεπραγμένα του ΣΤ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β', Χανιά 1991, σ. 671-706.



Η απεικόνιση του αγίου Νικολάου στους συλλειτουργούντες ιεράρχες είναι συχνή και σε άλλες περιοχές της βυζαντινής αυτοκρατορίας, σε σημαντικά μνημεία ήδη από τον 11ο αιώνα¹⁸⁶, αλλά και σε επαρχιακά όπως στα Κύθηρα¹⁸⁷.

Η επιλογή των πατέρων της αφίδας και του νοτίου τοίχου στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες, τόσο στον εικονογραφικό τύπο όσο και στην επιλογή τους παρακολουθεί γνωστά και καθιερωμένα πρότυπα, αφού περιλαμβάνονται οι τέσσερις πιο σημαντικοί και διαδεδομένοι στη βυζαντινή ζωγραφική ιεράρχες της εκκλησίας, δηλαδή ο Μέγας Βασίλειος, ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ο Γρηγόριος ο Θεολόγος και ο Νικόλαος¹⁸⁸, σε συνδυασμό με έναν μόνον τοπικό ιεράρχη, αλλά εξίσου σημαντικό για την Κρήτη, τον Τίτο, πρώτο αρχιεπίσκοπο της Μεγαλονήσου, ο οποίος μάλιστα τοποθετείται δεύτερος από το τέλος της πομπής, τακτική που εφαρμόζεται κυρίως για τους τοπικούς πατέρες¹⁸⁹.

Ανάμεσα στους δύο ιεράρχες της αφίδας, τον Ιωάννη τον Χρυσόστομο και τον Μέγα Βασίλειο, σώζεται αποσπασματικά ο Μελισμός¹⁹⁰, δηλαδή η συμβολική απεικόνιση του Μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας κατά την οποία ο άρτος και ο οίνος μεταβάλλονται σε σώμα και αίμα του Χριστού, αντίστοιχα (Εικ. 10, σχ. 6). Σε ξύλινη ορθογώνια τράπεζα,

¹⁸⁶ Σημειώνουμε πρόχειρα τους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 7, 8), το Nerezi (Millet-Frolow, *Yougoslavie*, I, πίν. 15, 3), το Kurbinovo (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 84-85, εικ. 167) και τον Άγιο Νεόφυτο Κύπρου (Mango-Hawkins, *Saint Neophytos*, εικ. 69, 71).

¹⁸⁷ Αναφέρουμε ενδεικτικά την Αγία Βαρβάρα στα Κυπριωτιάνικα-Μητάτα Κυθήρων (τέλη 13ου αι.). Ο άγιος, με σκουρόχρωμη κόμη και γενειάδα, κρατεί ανοιχτό ενεπίγραφο ειλητάριο (Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 111, εικ. 1, 6). Τον άγιο Νικόλαο βρίσκουμε επίσης, στον Άγιο Πολύκαρπο στις Φοινικίες Κυθήρων (13ος αι.) (Χατζηδάκης-Μπίθα, ό.π., 289, εικ. 1, 6) και στον Άγιο Πέτρο στους Αραίους (μέσα 13ου αι.) (Χατζηδάκης-Μπίθα, ό.π., σ. 277, εικ. 7).

¹⁸⁸ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 332-341.

¹⁸⁹ Η ίδια, ό.π., σ. 362-368. Γενικά για τους τοπικούς ιεράρχες βλέπε S. Tomekovic, *Les eveques locaux dans la composition absidale des saints officiants*, *ByzNgrJhb* 23 (1981), σ. 65-88. Ch. Walter, *Portraits of Local Bishops. A note on their Significance*, *ZRVI* XXI (1982), σ. 7-17.

¹⁹⁰ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 488, αριθ. 116.



διακοσμημένη στα μέτωπα των ποδιών και της τράπεζας με μαργαριτάρια, είναι τοποθετημένος πολυποίκιλτος δίσκος όπου είναι ξαπλωμένος ο Χριστός ζωντανός ως νήπιο. Οι εκτεταμένες φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια δεν μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε αν ήταν καλυμμένος με αέρα ή αστερίσκο ή αν ευλογεί. Δίπλα στο δίσκο είναι τοποθετημένο πολύτιμο διάλιθο κηροπήγιο, με σταυρόσχημη απόληξη. Το στέλεχος τη βάσης του είναι ζωόμορφο (κεφαλή αλεπούς;). Σε δεύτερο επίπεδο, πίσω από τον Χριστό, σε τμήμα μεταλλίου που ορίζει λευκή γραμμή στο σκουρογάλανο βάθος, σφάζεται τμήμα φτερού πιθανόν χερουβείμ και παλάμη, που κρατεί κοσμημένη ράβδο. Σύμφωνα με τη διάκριση της Κωνσταντινίδη, η σύνθεση στις Αρχάνες ακολουθεί τον απλό τύπο με τον μικρό Χριστό στο δίσκο¹⁹¹, που δημιουργήθηκε προς το τέλος του 12ου αιώνα, με το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα να εντοπίζεται στην Κρήτη, στο πρώτο στρώμα στον Άγιο Γεώργιο Κουρνά (τέλη 12^{ου} αι.)¹⁹². Στα μέσα του 14ου αιώνα ο τύπος θα εξελιχθεί και ο Ιησούς εικονίζεται και μέσα στο ποτήριο¹⁹³. Στην απλή ή στη σύνθετη μορφή του ο τύπος αυτός θα γνωρίσει μεγάλη διάδοση στα μνημεία της Κρήτης, από το 13^ο αιώνα και εξής και κυρίως κατά το 14ο και 15ο αιώνα, όπως στην Παναγία Θρόνου (γύρω στο 1300)¹⁹⁴, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Καρδάκι (αρχές 14ου αι.)¹⁹⁵, στον Άγιο Νικόλαο Μέρωνα (αρχές 14ου αι.)¹⁹⁶, στον Άγιο Γεώργιο Αγίας Τριάδας (1302-1303)¹⁹⁷, στο ναό των Αγίων Γεωργίου & Κωνσταντίνου Πύργου (1314-1315)¹⁹⁸, στην Παναγία Δρύμισκου (1317-1318)¹⁹⁹, στην Αγία Παρασκευή στους Μέλαμπες (αρχές 14ου αι.)²⁰⁰,

¹⁹¹ Για αυτόν τον τύπο του Χριστού βλέπε Κ. C. Felmy, *Der Christusknabe auf dem Diskos*, *JLH* 23 (1979), σ. 95-101. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 119-122. 165, 241-277.

¹⁹² Η ίδια, ό.π., σ. 241-242, εικ. 20-21.

¹⁹³ Η ίδια, ό.π., σ. 123-124, 279-295.

¹⁹⁴ Η ίδια, ό.π., σ. 530, αριθ. 244.

¹⁹⁵ Η ίδια, ό.π., σ. σ. 460, αριθ. 32, εικ. 49-50.

¹⁹⁶ Η ίδια, ό.π., σ. 505, αριθ. 165.

¹⁹⁷ Μπορμπουδάκης, *Νομός Ηρακλείου*, εικ. στη σ. 110. Κωνσταντινίδη, ό.π., σ. 483, αριθ. 101.

¹⁹⁸ Κωνσταντινίδη, ό.π., σ. 488, αριθ. 115.

¹⁹⁹ Η ίδια, ό.π., σ. 489, αριθ. 117, εικ. 114-145.

²⁰⁰ Η ίδια, ό.π., σ. 489, αριθ. 118.



στον Άγιο Γεώργιο Μουρνέ (αρχές 14ου αι.)²⁰¹, στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Κακόπετρου (πριν το 1392)²⁰², στον Άγιο Νικόλαο Μάζα (1325-1326)²⁰³, στην Παναγία στο Κακοδίκι (1331-1332)²⁰⁴, στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στην Αξό (α΄ μισό 14ου αι.)²⁰⁵, στον Άγιο Φώτη Αγιάς (α΄ μισό 14ου αι.)²⁰⁶, στην Αγία Πελαγία Βιάννου (1360)²⁰⁷, στο ναό του Αρχαγγέλου Σαρακήνας (β΄ μισό 14^{ου} αι.)²⁰⁸, στον Προφήτη Ηλία Τραχινιακού (β΄ μισό 14ου αι.)²⁰⁹, στον Άγιο Ιωάννης Κριτσάς (1370)²¹⁰, στην Παναγία Κεραγωνιώτισσα Λατσίδα (τέλη 14ου αι.)²¹¹, στον Ταξιάρχη Μαλάθηρου (α΄ μισό 15^{ου} αι.)²¹², στους Αγίους Αποστόλους στο Σειρικάρι (1427)²¹³ και στο Χριστό Σωτήρα στους Παντέλους (α΄ μισό 15ου αι.)²¹⁴.

Το κηροπήγιο, μαζί με τον δίσκο, το ποτήριο, τον αστερίσκο, τη λόγχη, το σπόγγο και τη λαβίδα, ανήκουν στην κατηγορία των λειτουργικών σκευών που εικονίζονται επάνω στην Αγία Τράπεζα και συνιστούν τον πρώτο εικονογραφικό τύπο του Μελισμού²¹⁵. Μανουάλια ή κηροστάτες συνδέονται με το τυπικό της λειτουργίας, καθώς προπορεύονται κατά τη μικρή και τη μεγάλη είσοδο, αλλά και με τις ακολουθίες του Πάσχα ή τις

²⁰¹ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 489, αριθ. 119.

²⁰² Η ίδια, ό.π., σ. 529, αριθ. 239.

²⁰³ Η ίδια, ό.π., σ. 495, αριθ. 136.

²⁰⁴ Η ίδια, ό.π., σ. 496, αριθ. 139.

²⁰⁵ Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 64, εικ. 72.

²⁰⁶ Ο ίδιος, ό.π., σ. 70, εικ. 81.

²⁰⁷ Θεοχαροπούλου, *Αγία Πελαγία*, σ. 287.

²⁰⁸ Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης*, 1970, σ. 144, εικ. 174.

²⁰⁹ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 514, αριθ. 195.

²¹⁰ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 408

²¹¹ Κωνσταντινίδη, ό.π., σ. 531, αριθ. 245.

²¹² Η ίδια, ό.π., σ. 531, αριθ. 247.

²¹³ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 157.

²¹⁴ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 551, αριθ. 311.

²¹⁵ Η ίδια, ό.π., σ. 109-113, 141-142, 156.



νεκρώσιμες. Σύμφωνα με παλαιά έθιμα, δύο μανουάλια ή κηροστάτες τοποθετούνταν εκατέρωθεν του μάρτυρα ή του νεκρού²¹⁶. Στη συνέχεια τα κηροπήγια συνδέθηκαν με την μεγάλη εκκλησιαστική έριδα του 12ου αιώνα “Περί φθαρτού ή αφθάρτου σώματος του Χριστού”, με κύριο προβληματισμό εάν κατά την ώρα της μετάληψης ο Χριστός θεωρείται ζωντανός ή νεκρός. Σπάνια ωστόσο κηροστάτες δαπέδου εικονίζονται στην παράσταση του Μελισμού²¹⁷. Εξίσου σπάνια είναι και τα επιτραπέζια, όπως αυτό στις Αρχάνες. Τα μόνα γνωστά στην έρευνα παραδείγματα εντοπίζονται στον Άγιο Νικόλαο Πύργου Ευβοίας (α΄ τέταρτο 14ου αι.)²¹⁸ και στη Decani (1335-1348)²¹⁹. Και στις δύο παραστάσεις, που είναι περίπου σύγχρονες με αυτήν στις Αρχάνες, ακολουθείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος του Μελισμού, με τον Χριστό ζωντανό στο δίσκο. Η ύπαρξη του κηροπηγίου στην παράσταση των Αρχανών, που αποτελεί και το μοναδικό γνωστό έως τώρα παράδειγμα στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης, και μάλιστα πολύτιμου και ιδιαίτερα επιμελημένου, φανερώνει ότι ο ζωγράφος παρακολουθεί ένα σπάνιο, αλλά άγνωστο σε μας, παλαιότερο εικονογραφικό πρότυπο. Παράλληλα κατορθώνει να συγκεράσει τις αντιμαχόμενες θεολογικές απόψεις, αφού στην παράσταση συνδυάζεται ο ζωντανός Χριστός με το νεκρικό κηροστάτη, και ταυτόχρονα επιχειρεί έναν διακριτικό υπαινιγμό σε νεκρώσιμη τελετουργία.

Η απεικόνιση ουρανίων δυνάμεων στη σκηνή του Μελισμού εμφανίζεται από τα μέσα του 13ου αιώνα και καθιερώνεται κατά τον 14ο αιώνα²²⁰. Συνήθως πρόκειται για ένα χερουβείμ ή ένα σεραφείμ, πίσω από την Αγία Τράπεζα ενώ από το β΄ τέταρτο του 14ου αιώνα εικονίζονται και δύο²²¹. Η απεικόνιση χερουβείμ και σεραφείμ απαντά για πρώτη

²¹⁶ Α. Ξυγγόπουλος, *Αι τοιχογραφία των Αγίων Τεσσαράκοντα εις την Αχειροποίητον της Θεσσαλονίκης*, *ΑΕ* (1957), σ. 17.

²¹⁷ Για παραδείγματα βλέπε Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 142.

²¹⁸ Μ. Εμμανουήλ-Γερούση, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Πύργο της Εύβοιας*, *ΑΕυΒΜ* 26 (1984-1985), σ. 394-395, 410-412, εικ. 13.

²¹⁹ Petkovic-Boskovic, *Decani II*, πίν. XCV.1. D. Πιορουλίου-Rogan, *Peintures murales representant l'office liturgiques, Actes du XI^e Congrès International des Etudes Byzantines*, Bucarest, 6-12 Septembre, 1971, Romania 1976, σ. 424, εικ. 3. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, εικ. 133.

²²⁰ Κωνσταντινίδη, *ό.π.*, σ. 439-441.

²²¹ Η ίδια, *ό.π.*, σ. 440, όπου και σχετικά παραδείγματα.



φορά από όσο γνωρίζουμε, στο ναό των Αρχαγγέλων στο Θάρι της Ρόδου (1226-1234)²²², και κατά το 14ο αιώνα σε σημαντικά παλαιολόγια μνημεία κυρίως της Μακεδονίας και Σερβίας, όπως η Gracanica²²³, το Pec (1330-1337)²²⁴ και η Decani²²⁵. Στην Κρήτη η παράσταση των Αρχανών και η σύγχρονη της στο ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου Πύργου (1314-1315) αποτελούν τα παλαιότερα γνωστά παραδείγματα Μελισμού με χερουβείμ στο βάθος, ενώ στη συνέχεια το στοιχείο αυτό φαίνεται να γνωρίζει σχετική διάδοση στην τέχνη της Μεγαλονήσου· απαντά στους Αγίους Θεοδώρους στο Σπήλι (β' μισό 14^{ου} αι.)²²⁶, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στις Πρινές (1410)²²⁷ και στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί²²⁸.

Η σκηνή του Μελισμού στο ναό των Αρχανών παρακολουθεί τον τύπο που καθιερώνεται στα παλαιολόγια μνημεία της Σερβίας με τον Χριστό ως νήπιο ζωντανό και με το χερουβείμ στο βάθος, τύπος που γνωρίζει πλατιά διάδοση στη ζωγραφική της Κρήτης, ενώ η λεπτομέρεια του κηροστάτη αποτελεί ανάμνηση κάποιου πιθανόν αρχαιότερου τύπου.

²²² Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 457. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών βλέπε Τ. Παπαμιαστοράκης, Η σημασία των προφητών στον τρούλο της Παναγίας του Άρακος και οι αντίστοιχες περιπτώσεις της Παναγίας Μυριοκεφάλων και της Παναγίας της Veljusa, *ΑΔ Μελέται* 40 (1985), σ. 87-88, σημ. 93.

²²³ Hamman-Mac Lean, Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, σ. 36-37, πίν. 325.

²²⁴ Petković, *Peinture serbe*, πίν. CIII.

²²⁵ Petkovic-Boskovic, *Decani II*, πίν. XCV.1.

²²⁶ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, σ. 544, εικ. 257.

²²⁷ Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, αριθ. 111, εικ. 336-337.

²²⁸ Σπαθαράκης, *Παρατηρήσεις*, πίν. 13.



3. Το Άγιο Μανδήλιο

Στο μέτωπο της αψίδας, στο κέντρο, επάνω από τον Χριστό Παντοκράτορα, σώζεται τμήμα από το Άγιο Μανδήλιον, σε θέση καθιερωμένη για το θέμα αυτό στους μονόχωρους ναούς από το 12ο αιώνα και εξής, καθώς συμβολίζει την Ενσάρκωση και υπαινίσσεται τη σταυρική θυσία, συνδέεται άμεσα επομένως με το ευχαριστιακού περιεχομένου πρόγραμμα της αψίδας (Εικ. 14, σχ. 6)²²⁹. Στην παράσταση των Αρχανών σώζεται τμήμα της κεφαλής του Χριστού επάνω σε τεντωμένο λευκό κεντητό μανδήλιο με ρομβοειδή κοσμήματα χωρίς κρόσσια, που παρακολουθεί το σχήμα του μετώπου της αψίδας²³⁰. Ο Χριστός εικονίζεται στον ίδιο εικονογραφικό τύπο με αυτόν του Παντοκράτορα της κόγχης (Εικ. 9), αλλά σε μεγαλύτερη κλίμακα. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου γράφονται έντονα και αδρά. Μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, τοξωτά φρύδια, ίσια μακριά μύτη και καστανή γενειάδα, λίγο μακρύτερη από αυτήν στον Παντοκράτορα. Η επιμελημένη καστανή κόμη καταλήγει σε πλούσιο βόστρυχο στον αριστερό ώμο. Η έκφραση είναι ήρεμη και μειλίχια. Τον φωτοστέφανο ορίζει διπλή σειρά μαργαριταριών.

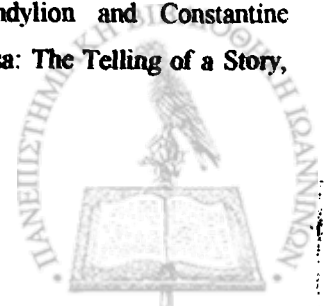
Η παράσταση του Αγίου Μανδηλίου καθιερώνεται στη βυζαντινή εικονογραφία μετά το 944, οπότε η αχειροποίητη εικόνα²³¹ μεταφέρθηκε από την Έδεσσα στην Κωνσταντινούπολη και φυλασσόταν στο ναό της Παναγίας του Φάρου. Την ίδια εποχή ορίστηκε η ημέρα εορτασμού του στις 16 Αυγούστου, συγγράφεται και ο σχετικός Κανόνας²³². Με σημαίνον θεολογικό περιεχόμενο, αφού αποτελεί απόδειξη της

²²⁹ Grabar, *La Sainte Face*, σ. 24-29. Velmans, *L'eglise de Khe*, σ. 75. Η ίδια, *Interferences semantiques entre l'Annon et d'autres images apparentées dans la peinture murale byzantine*, *ΑΡΜΟΣ, τμητικός τόμος στον Καθηγητή Ν.Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής προσφοράς στο Πανεπιστήμιο*, Αθήνα 1991, Γ', σ. 1905-1912.

²³⁰ Για την εικονογραφία της παράστασης βλέπε Grabar, *ό.π.*, σ. 16-32. Thierry, *Mandyllion*, σ. 16-19. Για τη θέση της παράστασης στο ναό βλέπε Velmans, *L'eglise de Khe*, σ. 74-78.

²³¹ Για τις αχειροποίητες εικόνες βλέπε *RbK*, 1, στ. 22-28.

²³² Για την ιστορία της παράστασης βλέπε K. Weitzmann, *The Mandyllion and Constantine Porphyrogenetos*, *CA* 11 (1960), σ. 163-184. A. Cameron, *The History of Edessa: The Telling of a Story*,



Ενσάρκωσης του Χριστού, θα αξιοποιηθεί ως το βασικό επιχείρημα των εικονόφιλων κατά την περίοδο της εικονομαχίας²³³. Τα παλαιότερα γνωστά παραδείγματα ανάγονται στον 7^ο αι. και εντοπίζονται στην περιοχή της Γεωργίας²³⁴. Μέχρι τα τέλη του 12ου αιώνα ο Χριστός απεικονίζεται έως τη βάση του λαιμού στο, τεντωμένο επάνω στο Άγιο Κεράμιο, ύφασμα²³⁵. Ο αρχαϊκός τύπος επιβιώνει και κατά τα παλαιολόγια χρόνια, σε λίγα αλλά σημαντικά μνημεία της εποχής, όπως η Αγία Σοφία Τραπεζούντας (περ. 1260)²³⁶ και το παρεκκλήσιο της Studenica²³⁷, και σε μεταβυζαντινά όπως ο Άγιος Σωζόμενος Γαλάτα στην Κύπρο (1513)²³⁸. Από το 13ο αιώνα και εξής διαμορφώνεται και καθιερώνεται ένας νέος τύπος όπου εικονίζεται μόνον η κεφαλή του Χριστού πλαισιωμένη από πλούσια κόμη, όπως στο Volotono (1380)²³⁹, ενώ το ύφασμα δεν είναι πια τεντωμένο στο κεράμιο, αλλά δένει στα άκρα με κόμβους.

Okeanos: Essays Presented to Ihor Ševčenko, Harvard Ukrainian Studies 7, Cambridge, Mass. 1984, σ. 80-94.

²³³ Grabar, *Iconoclasm*, σ. 31, 47.

²³⁴ T. Velmans, Les peintures de l' église dite de "Tanghil" en Géorgie, *Byzantion* 52 (1982), σ. 393, 394, εικ. 4.

²³⁵ Σημειώνουμε για παράδειγμα τον κώδικα Rossinensis grec. 251 στη Βατικανή Βιβλιοθήκη (Grabar, *Iconoclasm*, σ. 53, εικ. 67, 68), το παρεκκλήσιο 21 της Αγίας Αικατερίνης στο Goreme 21 (β' μισό 11ου αι.) (Thierry, *Mandyliion*, σ. 17-18, εικ. 3. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 127, πίν. 79, εικ. 2), το Sakli Kilise στο Göreme (Thierry, *ό.π.*, σ. 17, εικ. 4, 5), την Παναγία του Άρακος στην Κύπρο (1192) (Stylianou, *Cyprus*, , εικ. 96. Sophocleus, *Panagia Arakiotissa*, πίν. 11β, Nicolaidès, *Panagia Arakiotissa*, σ. 35-37, εικ. 34), και το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Κάτω Λεύκαρα (Stylianou, *ό.π.*, εικ. 267). Για άλλα παραδείγματα στη βυζαντινή ζωγραφική βλέπε Παπαδάκη-Oekland, Άγιο Μανδύλιο, σ. 284, σημ. 5.

²³⁶ Talbot-Rice, *Hagia Sophia*, πίν. 60A.

²³⁷ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, I, πίν. 45. 2.

²³⁸ Stylianou, *Cyprus*, εικ. 38.

²³⁹ Alpatov, *Volotono*, πίν. 66, 67.



Εικονογραφικά η σύνθεση στον Μιχαήλ Αρχάγγελο συνδυάζει στοιχεία αρχαϊκά με νεώτερα²⁴⁰. Ο ζωγράφος υιοθετεί το νεώτερο τύπο απεικόνισης του Χριστού, όπου εικονίζεται μόνον το πρόσωπό του πλαισιωμένο από πλούσια κόμη. Ο νέος τύπος φαίνεται να εισάγεται ήδη από το 14ο αιώνα στη ζωγραφική της Μεγαλονήσου, για παράδειγμα στο πρώτο στρώμα του ναού του Τιμίου Προδρόμου στον Άγιο Ιωάννη Ρεθύμνου (αρχές 14ου αι.)²⁴¹ και στον Άγιο Αντώνιο στην Αγία Πελαγία (αρχές 14ου αι.) (Εικ. 72)²⁴², και απαντά σε όλο το 14ο και 15ο αιώνα, στην Παναγία Κερά Καρδιωτίσης (14^{ος} αι.)²⁴³, στον Άγιο Ιωάννη στο Σπήλι (1347)²⁴⁴ και στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (1411) (Εικ. 73)²⁴⁵. Ο νέος τύπος συνυπάρχει με τον παλαιότερο, αυτόν δηλαδή όπου ο Χριστός εικονίζεται μέχρι και το λαιμό, για παράδειγμα στον Άγιο Γεώργιο Σκλαβοπούλας (1290-1291) (Εικ. 71)²⁴⁶, όπου η παράσταση του Αγίου Μανδηλίου συνδυάζεται με τους Ιωακείμ και Άννα²⁴⁷, και παραμένει σε χρήση στη μνημειακή τέχνη της Κρήτης και αργότερα, στην Παναγία στην Αλήκαμπο (1315-1316), στην Οσία Μαρία Σαμαριάς (πριν το 1379)²⁴⁸, και στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι (1420-1421)²⁴⁹. Πρωτότυπη είναι η παράσταση στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά (1311-

²⁴⁰ Για την εικονογραφία της παράστασης στην κρητική ζωγραφική βλέπε Παπαδάκη-Oekland, 'Άγιο Μανδήλιο, σ. 283-296.

²⁴¹ Βολανάκης, Ο ναός του Τιμίου Προδρόμου, σ. 55, πίν. 36β.

²⁴² Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 96, εικ. 114.

²⁴³ Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία 1972*, πίν. 622α-β.

²⁴⁴ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. 61.

²⁴⁵ Σπαθαράκης, *Παρατηρήσεις*, σ. 65, εικ. 4. Ο ίδιος, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 21.

²⁴⁶ Στ. Παπαδάκη-Oekland, Η Κερά της Κριτσάς. Παρατηρήσεις στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της, *ΑΔ 22* (1967), Μελέται, εικ. 98, 109, πίν. 73. Η ίδια, Το Άγιο Μανδήλιο, εικ. 1.

²⁴⁷ Για το συνδυασμό του Αγίου Μανδηλίου με τους θεοπάτορες Ιωακείμ και Άννα και για άλλα παραδείγματα στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης βλέπε Παπαδάκη-Oekland, ό.π., σ. 283-294, και ιδιαίτερα σημ. 14.

²⁴⁸ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1971*, σ. 97, εικ. 394.

²⁴⁹ Μαδεράκης, Άγιος Ισίδωρος στο Κακοδίκι, σ. 89.



1312). Ο Χριστός προβάλλει μέσα από τις πτυχές του υφάσματος και εικονίζεται στηθαιός να ευλογεί²⁵⁰.

Αντίθετα για την απόδοση του υφάσματος, ο ζωγράφος στον Ασώματο υιοθετεί τον αρχαϊκό τύπο σύμφωνα με τον οποίο είναι τεντωμένο επάνω στο Άγιο Κεράμιο. Ο τύπος αυτός, που απαντά και σε άλλα μνημεία της Κρήτης, όπως η Παναγαία Κερά Καρδιωτίσσης, επιβιώνει σποραδικά και στην παλαιολόγεια ζωγραφική, και ιδιαίτερα στα μνημεία της Σερβίας, όπως στο παρεκκλήσιο της Studenica, στο Gradac και στη Sorocani²⁵¹. Στην Κρήτη ο νεότερος τύπος του υφάσματος με κόμβους στις κάθετες πλευρές ή αναρτημένο, εισάγεται ήδη από το 13ο αιώνα, για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες (τέλη 13ου αι.)²⁵² και στον Άγιο Νικόλαο Μέρωνα (αρχές 14^{ου} αι.)²⁵³, και απαντά σε όλον το 14^ο, στον Χριστό στα Μεσκλά (1303)²⁵⁴, στον Άγιο Ονούφριο στη Γέννα (1329)²⁵⁵ και στον Άγιο Δημήτριο Πλατανέ (1372-1373)²⁵⁶.

²⁵⁰ Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, σ. 72-74, εικ 1. Κοντινό παράλληλο της σύνθεσης στο Λειβαδά είναι αυτή στον Άγιο Σώζοντα στο Γεράκι (Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 214, εικ. 338, 339).

²⁵¹ Παπαδάκη-Oekland, Άγιο Μανδήλιο, σ. 284. Για τις παραστάσεις βλέπε Millet-Frolow, *Yougoslavie*, I, πίν. 45. 2, Millet-Frolow, *Yugoslavie*, II, πίν. 59. 2, 63. 2, ανώθι, πίν. 30. 4. Για άλλα παραδείγματα βλέπε επίσης Χ. Κωνσταντινίδη, Το Άγιο Μανδήλιο ως σύμβολο της Θείας Ευχαριστίας, *Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Πρόγραμμα και Περίληψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, Αθήνα 1995, σ. 36

²⁵² Από προσωπική παρατήρηση.

²⁵³ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. C 6.

²⁵⁴ Ορλάνδος, Δύο βυζαντινά μνημεία, σ. 135.

²⁵⁵ Καλοκόρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, πίν. XLVII.

²⁵⁶ Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στον Πλατανέ, σ. 78. Ο ίδιος τύπος επικρατεί σε όλο το 14^ο και 15^ο αιώνα, όπως στην Παναγία Γκουβερνιάτισσα (Vassilakis-Mavtrakakis, *Gouverniotissa*, σ. 146-147, εικ. 98), στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (1411) (Σπαθαράκης, *Παρατηρήσεις*, σ. 65, εικ. 4), στον Άγιο Γεώργιο στην Α. Σύμη (Μπορμπουδάκης, *Νομός Ηρακλείου*, φωτογραφία στη σ. 106. Ο ίδιος, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, σ. 224, πίν. 46). Λίγες είναι οι περιπτώσεις με εικονογραφικές ιδιοτυπίες. Στην Παναγία στην Αλήκαμπο το ύφασμα δεν καταλήγει σε κόμβους, αλλά συγκρατείται από δύο χέρια που προβάλλουν από το σκουρογάλανο βάθος, όπως και στον Άγιο Φώτιο στους Αγίους Θεοδώρους (πρώτες δεκαετίες 14ου αι.) (Σ. Ν. Μαδεράκης, Άγιος Φώτιος στους Αγίους Θεοδώρους Σελίνου Χανίων, *12ο Συμπόσιο Βυζαντινής*



Αρχαϊκό στοιχείο στην παράσταση των Αρχανών αποτελεί επίσης η διακόσμηση του υφάσματος με ρομβοειδή κεντήματα, που απαντά ήδη από τον 11ο αιώνα στο Μηνολόγιο 35 της Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης της Αλεξάνδρειας²⁵⁷ και επιβιώνει αργότερα στο παρεκκλήσιο της Studenica²⁵⁸ και στο Gradac²⁵⁹. Στην Κρήτη και ιδιαίτερα κατά τα παλαιολόγια χρόνια καθιερώνεται το ύφασμα με εγκάρσιες παράλληλες ταινίες σε αραιή ή πυκνότερη διάταξη, όπως στον Άγιο Ιωάννη στο Σπήλι (1347), στην Αγία Παρασκευή Κίτηρος (1372-1373)²⁶⁰, στην Οσία Μαρία Σαμαριάς (πριν το 1379), στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (Εικ. 73) και στον Άγιο Γεώργιο στην Α. Σύμη. Συχνά οι ταινίες συνδυάζονται με άλλα διακοσμητικά θέματα: στην αποτοιχισμένη σήμερα τοιχογραφία από την Αγία Παρασκευή στην Κριτσά (14^{ος} αι.) διακρίνονται ρόμβοι, κρινάνθεμα και ανθεμωτά κοσμήματα²⁶¹. Σπανιότερα το ύφασμα είναι λευκό με ταινίες στην παρυφή όπως στον Άγιο Γεώργιο στη Σκλαβοπούλα (Εικ. 71), στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες

και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, Αθήνα 15, 16, 17 Μαΐου 1992, Αθήνα 1992, σ. 32). Με ανάλογο τρόπο εικονίζεται αναρτημένο το Μανδήλιο σε δύο εκκλησίες της Μάνης, στον Άγιο Γεώργιο της Καρύνιας (1281) και στον Άγιο Νικόλαο στο Μπρίκι (Δρανδάκης, *Μάνη*, σ. 116, πίν. 21). Μοναδική από όσο γνωρίζουμε είναι η παράσταση στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι, όπου το μανδήλιο αναδιπλώνεται σε "Π" (Μαδεράκης, Άγιος Ισίδωρος στο Κακοδίκι, σ. 89).

²⁵⁷ Weitzmann, *The Mandyliion*, (σ. 74, σημ. 164), σ. 168, εικ. 5

²⁵⁸ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, I, πίν. 44. 1, 45. 2.

²⁵⁹ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, II, πίν. 59. 2, 63. 2.

²⁶⁰ Καλοκύρης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, εικ. 204.

²⁶¹ Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία* 1972, σ. 672, πίν. 624β.



(τέλη 13^{ου} αι.) και στην Αγία Μαρίνα στον Ραβδούχα (1275-1300)²⁶² ή κοσμεύεται με άνθη όπως στον Άγιο Δημήτριο στο Λειβαδά²⁶³.

Ο συνδυασμός των δύο εικονογραφικών στοιχείων στην παράσταση των Αρχανών, δηλαδή το τετνωμένο ύφασμα και η απεικόνιση μόνον της κεφαλής του Κυρίου, δεν είναι άγνωστος στη ζωγραφική της Μεγαλονήσου. Ανάλογο παράδειγμα εντοπίζουμε στο καθολικό της μονής Κερά Καρδιώτισσας Πεδιάδος (14ος αι.)²⁶⁴, ενώ απαντά στα σημαντικότερα καλλιτεχνικά κέντρα στην ευρύτερη περιοχή της αυτοκρατορίας, όπως η Μάνη, στο παλαιότερο στρώμα της Επισκοπής (γύρω στα 1200)²⁶⁵, η Σερβία, στη Sorocani²⁶⁶, και η Γεωργία, στο Oubissi (β' μισό 14ου αι.)²⁶⁷ και, κατά τους μεταβυζαντινούς χρόνους στην Κύπρο, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στην Ποδήθου (1511)²⁶⁸. Το πλησιέστερο, ωστόσο, προς τις Αρχάνες παράδειγμα εντοπίζουμε στο Gradac, όπου εκτός από αυτά τα δύο κοινά εικονογραφικά στοιχεία, όμοιος είναι και ο ρομβοειδής διάκοσμος του υφάσματος.

Εξαιρετικά σπάνια είναι η διάταξη του Μανδηλίου που παρακολουθεί σε κίνηση αυτήν του μετώπου της αφίδας. Ανάλογη παράσταση με αυτήν στον Αρχάγγελο Μιχαήλ δεν έχουμε εντοπίσει στη ζωγραφική της Κρήτης· σπάνια παράλληλα βρίσκουμε σε λίγα αλλά

²⁶² Μαδεράκης, Οι κρητικοί αγιογράφοι, πίν. 68α. Αυτός ο τύπος υφάσματος καθιερώνεται στα παλαιολόγια χρόνια, και ιδιαίτερα στα μνημεία της Μακεδονίας και της Σερβίας, όπως φαίνεται στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-1320), (Τσιτουρίδου, Άγιος Νικόλαος Ορφανός, πίν. 11), στο Χριστό της Βέροιας (Πελεκανίδης, Καλλιέργης, σ. 16, πίν. 11), στη Studenica και στο Staro Nagoricino (Millet-Frolow, Yougoslavie, III, πίν. 58.1, 106. 2, αντίστοιχα).

²⁶³ Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, σ. 72-74, εικ 1.

²⁶⁴ Μπορμπουδάκης, Μεσαιωνικά Μνημεία 1972, πίν. 622α. Εδώ το ύφασμα κοσμεύεται με οριζόντιες ταινίες.

²⁶⁵ Δρανδάκης, Μάνη, σ. 156, 183-186, εικ. 20, 38, πίν. 37.

²⁶⁶ Millet-Frolow, Yougoslavie, II, πίν. 30. 4.

²⁶⁷ Veltmans, L'eglise de Khe, εικ. 10.

²⁶⁸ Σωτηρίου, Κύπρος, πίν. 11β.



σημαντικά παλαιολόγια μνημεία, στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας²⁶⁹ και στην Παντάνασσα του Μυστρά²⁷⁰.

Η παράσταση του Αγίου Μανδηλίου στον Ασώματο, αν και υιοθετεί τα οικεία πρότυπα της παλαιολόγιας ζωγραφικής, διατηρεί στοιχεία παλαιότερα, ενώ η διάταξη του υφάσματος, σπάνια στη βυζαντινή τέχνη, προσδίδει στη σύνθεση σχετική πρωτοτυπία και ταυτόχρονα φανερώνει τη στέρεη γνώση του καλλιτέχνη καθιερωμένων εικονογραφικών τύπων.

4. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου

Στο τύμπανο της αψίδας του ιερού και κάτω από το Άγιο Μανδήλιο τοποθετείται ο Ευαγγελισμός, αριστερά ο αρχάγγελος Γαβριήλ και δεξιά η Θεοτόκος (Εικ. 5, σχ. 6). Η παράσταση του αγγέλου διατηρείται σε μέτρια κατάσταση, ενώ αυτή της Παναγίας έχει καταστραφεί, εκτός από ένα μικρό τμήμα που σώζεται στο κάτω μέρος δεξιά. Ο αρχάγγελος σε στάση τριών τετάρτων και με πλατύ διασκελισμό βηματίζει προς τη Θεοτόκο (Εικ. 15). Φορεί ρόδινο χιτόνα, υπόλευκο μάτιο που ανεμίζει και δημιουργεί απόπτυγμα και μαργαριτοστόλιστα υποδήματα, τα λεγόμενα *τζαγκία*. Με την αριστερά κρατεί διάλιθο σκήπτρο (:), ενώ η δεξιά είναι υψωμένη σε χαιρετισμό προς τη Θεοτόκο. Η Παναγία πιθανόν εικονιζόταν επίσης ορθόκορμη σε στάση τριών τετάρτων (Εικ. 16). Διακρίνεται το κατώτερο τμήμα από το μαφόριο της ίσως σε λευκό χρώμα και κόκκινα υποδήματα, καθώς η φθορά είναι εκτεταμένη, και τμήμα ξύλινης θύρας (;) με φατνώματα, στοιχείο που φανερώνει την ύπαρξη κτιρίου πίσω από τη Θεοτόκο.

Η τοποθέτηση της σκηνής²⁷¹ στο μέτωπο της αψίδας του ναού των Αρχανών και ο διαχωρισμός των δύο μορφών παρακολουθεί την παράδοση που τονίζει κυρίως το

²⁶⁹ Talbot-Rice, *Haghia Sophia*, πίν. 60Α.

²⁷⁰ Millet, *Mistra*, πίν. 149. 4.



συμβολικό νόημά της, δηλαδή την Ενσάρκωση, αλλά και την πνευματική απόσταση που χωρίζει την Παναγία από τον αρχάγγελο²⁷². Στη ζωγραφική της Κρήτης η διάταξη αυτή υιοθετείται ήδη από τον 13ο αιώνα²⁷³, καθιερώνεται και παραμένει σε εφαρμογή σε όλο το 14^ο και 15^ο αιώνα, όπως στην Αγία Παρασκευή Γαλύφας (14^ο αι.), στον Χριστό στα Μεσκλά (1303)²⁷⁴, στον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους (1323) (Εικ. 74), στον Χριστό στις Ποταμιές (α' μισό 14^{ου} αι.)²⁷⁵, στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους (α' μισό 14ου αι.)²⁷⁶, στην Παναγία Γκουβερνιώτισσα (γ' τέταρτο 14ου αι.)²⁷⁷, στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στην Κριτσά (1370)²⁷⁸, στον Άγιο Δημήτριο Πλατανέ (1372-1373)²⁷⁹, στην

²⁷¹ Για την εικονογραφία της σκηνής βλέπε Millet, *Salutation*, σ. 453-483. Ο ίδιος, *Recherches*, σ. 67-92. Hadermann-Misguich, *Kurbino*, σ. 96-103. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Εικονογραφικές παρατηρήσεις σε μίαν εικόνα του Ευαγγελισμού στο Σινά, *Κέρνος. Τιμητική προσφορά στον καθ. Γεώργιο Μπακαλάκη*, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 80-83. E. Kitzinger, *The Descent of the Dove. Observations on the mosaic of the Annunciation in the Cappella Palatina in Palermo*, *Byzanz und der Westen, Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, Wien 1984, s. 99-115. C. Mango, *The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-eternal Logos*, *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 165-170.

²⁷² Για τη θέση της σκηνής στο ιερό και τη σημασία της βλέπε A. Grabar, *Deux notes sur l' Histoire de l' iconostase d' apres des monuments de Yougoslavie*, *ZRVI 7* (1961), σ. 13-17. K. Weitzmann, *Fragment of an early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai*, *ΔΧΑΕ Δ'* (1964-1965), σ. 17-18. Hadermann-Misguich, *ό.π.*, σ. 97-98. Εμμανουήλ, *Εύβοια*, σ. 164-165. Ι. Δ. Βαραλής, Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997), σ. 201-219.

²⁷³ Αυτή τη διάταξη βρίσκουμε σε πλήθος κρητικών εκκλησιών, όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Χασί (β' μισό 13ου αι.) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 122), στον ομώνυμο ναό στο Κούνενι (1284) (Λασιθιωπάκης, *Δύο εκκλησίες*, πίν. 26.1-2. Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, εικ. 55), στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες (τέλη 13ου αι.) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, σ. 281), στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Καρδάκι (αρχές 14^ο αι.) (Kalokyris, *Byzantine Wall-Paintings*, εικ. 9, 11, 13).

²⁷⁴ Ορλάνδος, *Δύο βυζαντινά μνημεία*, σ. 135.

²⁷⁵ Ranoutsaki, *Soterias Christos*, σ. 54-55, πίν. 8, 9.

²⁷⁶ Από προσωπική παρατήρηση.

²⁷⁷ Vassilakis-Mavtrakakis, *Gouverniotissa*, σ. 147, εικ. 100, 101.

²⁷⁸ Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, εικ. 408. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 6.

²⁷⁹ Μαδερράκης, *Άγιος Δημήτριος στον Πλατανέ*, σ. 78.



Αγία Παρασκευή στην Επισκοπή (15ος αι.)²⁸⁰, στην Αγία Τριάδα Αγίας Τριάδας Ρεθύμνου (γύρω στα 1400)²⁸¹, στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (1411)²⁸², στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο (1436-1437)²⁸³ κ.α.

Στην εκκλησία των Αρχανών ο αρχάγγελος εικονίζεται σε τυπική για την παράσταση στάση δυναμικού βηματισμού²⁸⁴ (Εικ. 15). Ο ζωηρός διασκελισμός που υιοθετεί ο ζωγράφος στις Αρχάνες, γνωστός από τα παλαιοχριστιανικά²⁸⁵ και μεσοβυζαντινά χρόνια²⁸⁶, καθιερώνεται σε έργα της κομνήνειας και της παλαιολόγειας περιόδου²⁸⁷, με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα την αμφιπρόσωπη εικόνα της Αχρίδας με τη Θεοτόκο στην κύρια όψη και τον Ευαγγελισμό στην πίσω (αρχές 14ου αι.)²⁸⁸. Ο τύπος αυτός του αγγέλου με ζωηρό διασκελισμό είναι συχνός και στη μνημειακή ζωγραφική της Μεγαλονήσου. Στη μονή Παναγίας Κεράς (14^{ος} αι.)²⁸⁹, στον Άγιο Γεώργιο Ξυδά (1321) και στον ομώνυμο ναό στους Ανύδρους (1323) (Εικ. 74)²⁹⁰, στο πρώτο στρώμα στην Παναγία Μεσοχωρίτισσα (α' μισό 14ου αι.)²⁹¹, στην Παναγία Γκουβερνιώτισσα, και

280 Από προσωπική παρατήρηση.

281 Σπαθαράκης, Αγία Τριάδα, σχ. 1.

282 Από προσωπική παρατήρηση.

283 Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 76.

284 Για την κίνηση του αρχαγγέλου βλέπε Millet, *Recherches*, σ. 86-87. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 100.

285 Βλέπε πρόχειρα την ευλογία της Monza (6ος αι.) (Schiller, *Ikonographie*, I, εικ. 55).

286 Για παράδειγμα στο Τοqali I (10ος αι.) (Millet, *Recherches*, εικ. 26. Wharton-Epstein, *Tokali Kilise*, πίν. 58).

287 Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 100.

288 Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, αριθ. 76.

289 Bissinger, *Kreta*, πίν. 109.

290 Από προσωπική παρατήρηση.

291 Ασπρά-Βαρδαβάκη, Παναγία Μεσοχωρίτισσα, σ. 183.



στην Αγία Παρασκευή Επισκοπής ο άγγελος με πλατύ διασκελισμό κινείται προς τη Θεοτόκο²⁹².

Τα ενδύματα του αρχαγγέλου στις Αρχάνες που αποτελούνται από χιτώνα και ιμάτιο, παρακολουθούν τον τύπο που απαντά συχνότερα. Όχι σπάνια και σε άλλες κρητικές εκκλησίες του 13^{ου} και 14^{ου} αιώνα, ο Γαβριήλ κρατεί ράβδο, όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι (1283-1284), στην Παναγία Αλήκαμπου (1315-1316), στο Χριστό Σωτήρα στο Κεφάλι (1319-1320), στον Άγιο Γεώργιο Σμάρι (1320-1321), στον Άγιο Γεώργιο Ξυδά (1321), στον Άγιο Ονούφριο Γέννας (1329-1330), στον Άγιο Ιωάννη Κρούστα (1347) και στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο Κριτσάς (1370)²⁹³.

Η απουσία αρχιτεκτονικού βάθους πίσω από τον αρχάγγελο στις Αρχάνες²⁹⁴ ερμηνεύεται από την περιορισμένη προσφερόμενη επιφάνεια: απαντά ωστόσο και σε άλλα κρητικά μνημεία. Σημειώνουμε ενδεικτικά τον Άγιο Γεώργιο Κουρνά (τέλη 12^{ου} αι.), τον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες (τέλη 13^{ου} αι.), τον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι (1284), στην Αγία Παρασκευή στη Γαλύφα (14^{ος} αι.), τον Άγιο Γεώργιο Ξυδά (1321), τον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους (1323) (Εικ. 74), τον Άγιο Ιωάννη Σπήλιου (1347)²⁹⁵, τον Άγιο Γεώργιο Αρτού (1401)²⁹⁶ και τον Αρχάγγελο Μιχαήλ Αυγενικής (1447)²⁹⁷.

Αν και δεξιά τμήμα της παράστασης με την Παναγία είναι σχεδόν κατεστραμμένο, ενδιαφέρον παρουσιάζει η ύπαρξη οικοδομημάτων πίσω από τη Θεοτόκο²⁹⁸ (Εικ. 16). Στις παλαιότερες απεικονίσεις του θέματος το αρχιτεκτόνημα, συχνά στον τύπο

²⁹² Σπανιότερα η κίνηση του αγγέλου προς τη Θεοτόκο είναι συγκρατημένη, όπως στην Παναγία στο Ροδοβάνι (τέλη 13^{ου} αι.) (Bissinger, ό.π., πίν. 40), στον Άγιο Ιωάννη Επισκοπής Ηρακλείου, στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους και στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί.

²⁹³ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 3, 38, 49, 52, 54, 70, 86, 120, αντίστοιχα.

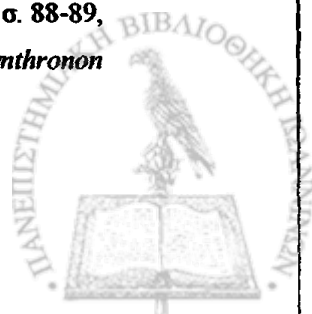
²⁹⁴ Σύμφωνα με τον Millet, το στοιχείο αυτό χαρακτηρίζει γενικά τις πρώιμες παραστάσεις (Millet, *Salutation*, σ. 466. Ο ίδιος, *Recherches*, σ. 89).

²⁹⁵ Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 7.

²⁹⁶ Δρανδάκης, *Ο εις Αρτόν ναϊσκος*, σ. 103, πίν. Ζ', εικ. 1.

²⁹⁷ Bissinger, *Kreta*, πίν. 196.

²⁹⁸ Για τα κτήρια πίσω από την Παναγία βλέπε Millet, *Salutation*, σ. 466 κ.ε. Ο ίδιος, *Recherches*, σ. 88-89, J. Fournée, *Architecture symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation*, *Synthronon* (Bibliothèque des Cahiers Archeologiques II), Paris 1968, σ. 225-235.



βασιλικής, συμβόλιζε το ναό που χτίσθηκε στο σημείο όπου βρισκόταν η οικία της Θεοτόκου, ενώ από το 12ο αιώνα και εξής τα οικοδομήματα γίνονται πιο σύνθετα και παραπέμπουν πιθανόν στην πόλη της Ναζαρέτ²⁹⁹. Απεικόνιση σύνθετου κτηρίου πίσω από την Παναγία βρίσκουμε και σε ναούς της Κρήτης, όπως στους Αγίους Θεοδώρους Μερτέ (1344)³⁰⁰. Στις Αρχάνες, εάν η άποψη ότι το σωζόμενο τμήμα αποτελεί μέρος θύρας με φατνώματα είναι ορθή, τότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι πρόκειται για σύνθετο αρχιτεκτόνημα, αφού ανάλογες θύρες χρησιμοποιεί ο ζωγράφος και σε άλλες παραστάσεις του ναού με μνημειακά κτίρια, όπως τειχισμένες πόλεις, για παράδειγμα στην Άλωση της Ιεριχούς (Εικ. 43), ή σε μεγάλα οικοδομήματα, όπως η φυλακή στην Απελευθέρωση του Πέτρου (Εικ. 38).

Η όρθια στάση της Παναγίας που υιοθετεί ο ζωγράφος των Αρχανών, συνυπάρχει στη βυζαντινή ζωγραφική με αυτήν της καθιστής που συχνά γνέθει, και επιβιώνει έως και τα μεταβυζαντινά χρόνια³⁰¹. Και οι δύο τύποι απαντούν παράλληλα στη ζωγραφική της Κρήτης, όπως στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Καρδάκι (αρχές 14ου αι.) και στο ναό της Παναγίας Κάδρου (β' μισό 14^{ου} αι.), αντίστοιχα³⁰². Το λευκό χρώμα στο φόρεμα της Θεοτόκου φαίνεται να επιχωριάζει στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης κατά τον 14^ο-15^ο αιώνα. Απαντά σε πλήθος μνημείων της εποχής σε διαφορετικές παραστάσεις του χριστολογικού κύκλου, όπως στη Σταύρωση στον Άγιο Αντώνιο Αβδού (αρχές 14^{ου} αι.)³⁰³, στην Υπαπαντή στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά (1311-1312)³⁰⁴, στην Αποκαθήλωση και στον Ένταφιασμό στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους (α' μισό 14^{ου} αι.), στη Σταύρωση στον Άγιο Νικόλαο Ξυδά (β' μισό 14^{ου} αι.), στην Ανάληψη στον Άγιο Ευτύχιο Τσισκιανά (γύρω στα 1400), στην Αποκαθήλωση στον Άγιο Γεώργιο Πλεμενιανών (1409-1410) και στην Ανάληψη στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (1445)³⁰⁵.

²⁹⁹ Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 101-102.

³⁰⁰ Spatharakis, *Wallpaintings of Crete*, εικ. 74.

³⁰¹ Millet, *Recherches*, σ. 75-79, εικ. 8, 9, 26, 27, 32. Shciller, *Ikono-graphie*, I, εικ. 64, 70, 97, 98.

³⁰² Kalokyris, *Wallpaintings of Crete*, εικ. BW13, BW 12, αντίστοιχα.

³⁰³ Από προσωπική παρατήρηση.

³⁰⁴ Spatharakis, *Wallpaintings of Crete*, εικ. 11.

³⁰⁵ Από προσωπική παρατήρηση.



Στο σύνολό της η παράσταση του Ευαγγελισμού στις Αρχάνες, παρακολουθεί το νεότερο εικονογραφικό τύπο που αποκρυσταλλώνεται και καθιερώνεται στα παλαιολόγια χρόνια, με τον άγγελο να προχωρεί με ζωηρό βηματισμό, ενώ η Παναγία στέκεται ορθή μπροστά από σύνθετο οικοδόμημα.

5. Η Μετάληψη της Οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας

Κάτω από τον Ευαγγελισμό, στο τύμπανο της αψίδας, δεξιά και αριστερά της κόγχης του ιερού, εικονίζεται η Μετάληψη της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας από το μοναχό Ζωσιμά (Εικ. 5, σχ. 6). Αριστερά, κάτω από τον άγγελο του Ευαγγελισμού τοποθετείται ο Ζωσιμάς (Πίν. 1, Εικ. 17). Το δεξιό και κατώτερο τμήμα της παράστασης είναι ασβεστωμένο. Ο άγιος εικονίζεται γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα, με πλατύ διασκελισμό, να απλώνει τα χέρια με χαρακτηριστικό τρόπο για να κοινωνήσει την οσία Μαρία. Οι παλάμες και τα σκεύη που κρατούσε ο αββάς για την κοινωνία δεν σώζονται. Ο Ζωσιμάς έχει γεροντικά χαρακτηριστικά, έντονη φαλάκρα, λευκή κόμη και μακριά γενειάδα, μεγάλα μάτια, πλατύ μέτωπο με βαθιές ρυτίδες. Φορεί ζωηρό πορτοκαλοκόκκινο μοναστικό ένδυμα που στερεώνεται στη μέση με ζώνη και πτυχώνεται πλούσια γύρω από το σώμα. Γαλάζιο φαρδύ μεγαλόσχημα που τυλίγεται με φαρδιές πτυχές γύρω από το λαιμό του μοναχού πέφτει μπροστά έως τα γόνατα και κοσμεύεται με σταυρούς. Στην επάνω δεξιά γωνία, στο ύψος της κεφαλής του αγίου, στο σκουρογάλανο βάθος σώζεται τμήμα μεγαλογράμματης επιγραφής *Ο ΑΓΙΟΣ Ζ...*

Δεξιά κάτω από την Παναγία εικονίζεται η οσία Μαρία· η μορφή είναι ασβεστωμένη και κατεστραμμένη στο μεγαλύτερο τμήμα (Εικ. 18). Σώζεται μόνο το ανώτερο μέρος της κεφαλής της αγίας. Λευκή πλούσια κόμη που ανεμίζει άτακτα πλαισιώνει το αποστεωμένο πρόσωπο με τα συνοφρυωμένα μάτια, το μέτωπο χαράζουν βαθιές ρυτίδες³⁰⁶. Επάνω στο σκουρογάλανο βάθος μπροστά από την αγία διακρίνεται λευκή ταινία κατά μήκος της παράστασης που συμβολίζει τον ποταμό Ιορδάνη, κοντά στον οποίο ζούσε η οσία.

³⁰⁶ "... και τρίχας έχοντα εν τη κεφαλή λευκάς ωσει έρειον" PG, LXXXVII, στ. 3705.



Η παράσταση της Κοινωνίας της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας εμπνέεται από το βίο της αγίας. Η ιστορία της γνώρισε δύο εκδοχές³⁰⁷. Σύμφωνα με την πρώτη, που συνέγραψε ο Κύριλλος ο Σκυθοπολίτης³⁰⁸, η αγία που ήταν ψάλτρια σε ναό των Ιεροσολύμων ήταν τόσο ωραία που προκαλούσε τους πιστούς. Για το λόγο αυτό αποφάσισε να αποσυρθεί στην έρημο όπου έζησε ως ερημίτης για δεκαοχτώ χρόνια, οπότε και πέθανε. Η δεύτερη εκδοχή, που είναι και η πιο γνωστή, οφείλεται στο Σωφρόνιο Ιεροσολύμων (560-638)³⁰⁹. Σύμφωνα με αυτήν, η οσία, μετά από μία πολυτάραχη ζωή, μετανόησε και κατέφυγε στην έρημο του Ιορδάνη όπου έζησε σαράντα επτά χρόνια με προσευχή και στέρηση. Εκεί συναντήθηκε τυχαία με τον Ζωσιμά, ο οποίος αφού άκουσε τη δραματική της ιστορία, της υποσχέθηκε ότι θα επέστρεφε για να την κοινωνήσει και να τη συγχωρέσει από τις αμαρτίες της. Πράγματι ο αββάς επέστρεψε για να την μεταλάβει. Όταν επέστρεψε αργότερα για τρίτη φορά τη βρήκε νεκρή και την έθαψε με τη βοήθεια ενός λιονταριού της ερήμου. Η μνήμη της οσίας Μαρίας τιμάται την 1η Απριλίου και του μοναχού Ζωσιμά στις 4 Απριλίου.

Το επεισόδιο της Μετάληψης της οσίας Μαρίας, με ιδιαίτερο ευχαριστιακό περιεχόμενο, είναι το πιο γνωστό του βίου της, στη βυζαντινή ζωγραφική³¹⁰, ενώ εξαιρετικά σπάνια οι βυζαντινοί καλλιτέχνες ιστορούν άλλα γεγονότα της ζωής της, όπως το επεισόδιο της ταφής της από τον Ζωσιμά με τη βοήθεια του λέοντος ή αυτό όπου ο

³⁰⁷ Για την κριτική παρουσίαση του βίου της Οσίας βλέπε F. Delmas, *Remarques sur la vie de Sainte Marie l'egyptienne*, *Echos d'Orient* IV (1900-1901), σ. 35-42. Ο ίδιος, *Encore Sainte Marie l'egyptienne*, *Echos d'Orient* V (1901-1902), σ. 15-17.

³⁰⁸ Ο βίος της αγίας εμπεριέχεται σε αυτόν του Αββά Κυριακού της Λαύρας E. Schwartz, *Kyriillos von Skythopolis*, Leipzig 1939, *Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Altchristlichen Literatur*, Band 49, Heft 2, σ. 233-234.

³⁰⁹ PG, στ. 3697-3726. *Synaxarium*, στ. 577-580.

³¹⁰ Για την εικονογραφία του επεισοδίου βλέπε LCI, 7, σ. 507-511 (K. Kunze). M. Sacopoulou, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Brussels, 1966, σ. 66-68. Stylianos, *The Communion*, σ. 435-441. Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκια*, σ. 61-70, εικ. 102-103.



αββάς προσφέρει στην οσία ένδυμα για να καλύψει το γυμνό της σώμα³¹¹. Οι παλαιότερες γνωστές παραστάσεις με το επεισόδιο της Μετάληψης της αγίας χρονολογούνται στα παλαιοχριστιανικά χρόνια³¹². Στη μεσοβυζαντινή περίοδο το επεισόδιο απαντά κυρίως σε εκκλησίες της Καππαδοκίας, όπως το³¹³, περιοχή στην οποία, επειδή είχε ανέκαθεν παράδοση στον ασκητισμό³¹⁴, αναπτύχθηκε η λατρεία της οσίας. Στα μεσοβυζαντινά χρόνια η σκηνή της Μετάληψης της αγίας απαντά σποραδικά στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο, για παράδειγμα στο παλαιότερο στρώμα του Αγίου Στεφάνου Καστοριάς (10ος αι.)³¹⁵, στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια και στην Παναγία Ολυμπιώτισσα³¹⁶. Σπανία επίσης ιστορείται σε μικρογραφημένα χειρόγραφα³¹⁷, όπως το

³¹¹ Τη σκηνή της ταφής της οσίας Μαρίας από τον αββά και το λιοντάρι της ερήμου βρίσκουμε στο Yilanli Kilise της Καππαδοκίας (N. et M. Thierry, *Nouvelles églises*, σ. 92-93, εικ. 21) και αργότερα στο ναό του Χριστού Σωτήρα στην Κύπρο (μετά το 1466) (Stylianou, *The Communion*, εικ. 10), ενώ αυτή του αββά που ντύνει την αγία στο Ala Kilise (N. et M. Thierry, *ό.π.*, σ. 196, εικ. 47). Το ίδιο επεισόδιο βρίσκουμε και στο ψαλτήριο του Λονδίνου 19. 352 (Der Nersessian, *Psautiers grecs*, σ. 33, πίν. 36, εικ. 110). Για λίγα μεταβυζαντινά παραδείγματα βλέπε Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 65, σημ. 84.

³¹² Στο ναό γνωστό ως Fortuna Virile (J. Lafontaine-Dosogne, *Peintures médiévales dans le Temple dit dela Fortune Virile*, Rome-Bruxelles 1959, σ. 43-45) και στη Santa Maria Antiqua (Wilpert, *Mosaiken*, IV, πίν. 227, 2).

³¹³ Αναφέρουμε για παράδειγμα το Cavusin (Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 19, πίν. 22, εικ. 2), το το Τοqali I (Jerphanion, *Cappadoce*, I, πίν. 85. 4. Wharton-Epstein, *Toqali*, σ. 68, εικ. 104), το Yilanli kilise, το Ala kilise (N. et M. Thierry, *ό.π.*, σ. 91-92, εικ. 21 και σ. 196, εικ. 47, αντίστοιχα) και οι Άγιοι Απόστολοι (13^{ος} αι.) (N. Thierry, Erdemli. Une vallée monastique inconnue en Cappadoce étude préliminaire, *Zograf* 20 (1989), σ. 15, εικ. 23).

³¹⁴ Για άλλες απεικονίσεις του θέματος στην Καππαδοκία βλέπε Jolivet-Lévy, *ό.π.*, σ. 19, σημ. 38, σ. 100, 274, σ. 285, σημ. 6.

³¹⁵ Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 7.

³¹⁶ Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia*, σ. 61. Πανσελήνου, Άγιος Πέτρος Καλυβίων, εικ. 9. Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, σ. 195-197, πίν. 187α, β. Για άλλα παραδείγματα βλέπε Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 64-68.

³¹⁷ Der Nersessian, *Psautiers grecs*, σ. 90, σημ. 8, εικ. 110.



μηνολόγιο MS. Suppl. Gr. 1276, στη Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού (12ος αι.)³¹⁸, ή σε εικόνες, όπως στην αμφιπρόσωπη από τη Βέροια με αταύτιστη αγία στην κύρια όψη και τη Μετάληψη της οσίας Μαρίας στη δεύτερη, σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (14ος αι.)³¹⁹.

Από τον 12ο αιώνα το θέμα της Κοινωνίας της αγίας γνωρίζει μεγάλη διάδοση ιδιαίτερα στην Κύπρο³²⁰, όπως φανερώνει το πλήθος των παραστάσεων, με παλαιότερη γνωστή στην Παναγία Ασίνου (1105-1106)³²¹, και πιθανόν στην Πελοπόννησο, όπως στο Σάμαρι της Μεσσηνίας και στον Άγιο Νικόλαο στο Γεράκι³²², και στα Κύθηρα³²³. Ανάλογη διάδοση φαίνεται να γνώρισε και στην Κρήτη, αφού εκτός από τις σχετικές απεικονίσεις του επεισοδίου, εντοπίζουμε και έναν από τους ελάχιστους βυζαντινούς ναούς αφιερωμένους στη μνήμη της Οσίας Μαρίας. Πρόκειται για την Οσία Μαρία στη Σαμαριά Χανίων που χρονολογείται πριν το 1379³²⁴.

Η θέση της παράστασης στις βυζαντινές εκκλησίες ποικίλλει. Τοποθετείται στο νάρθηκα και μάλιστα στο δυτικό τοίχο, κοντά στην είσοδο της εκκλησίας, όπως στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια και στον Άγιο Νικόλαο στην Πλάτσα³²⁵, ή στο ιερό, όπως στα περισσότερα μνημεία της Καπαδοκίας, οπότε συνδέεται αφενός με την προετοιμασία της Κοινωνίας στην πρόθεση, αφετέρου με τον Μελισμό στην κόγχη του ιερού, δηλαδή με τον

318 H. Omont, *Notices sur quelques manuscrits grecs de la B. N. Paris*, *BAntFr* (1898), σ. 8-9. Stylianos, *The Communion.*, σ. 437, εικ. 21.

319 Έκθεση για τα 100 χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984), κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1985, αριθ. 10 (N. Χατζηδάκη). Παπαζώτος, *Εικόνες της Βέροιας*, πίν. 23. Μπαλτογιάννη, *Συνομία*, αριθ. 16. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αριθ. 18.

320 Stylianos, *The Communion*, σ. 435-441. Nicolaidès, *Panagia Arakiotissa*, σ. 122.

321 Sacoroulo, *ό.π.*, (σ. 86, σημ. 310), σ. 66-68.

322 H. Grigoriadou-Cabagnols, *Le décor peint de l' église de Samari en Messénie*, *CA* 20, (1970), σ. 188. Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 61-70, εικ. 102-103.

323 Οι δύο άγιοι εικονίζονται ολόσωμοι στο δυτικό τοίχο του νοτίου ναού του Αγίου Δημητρίου στο Πούρκο (Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 174).

324 Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1971, σ. 95-97.

325 Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, σ. 33, 51. Για τα παλαιότερα παραδείγματα βλέπε Nicolaidès, *Panagia Arakiotissa*, σ. 123.



ευχαριστιακό χαρακτήρα στο σύνολό του, του εικονογραφικού προγράμματος του βήματος³²⁶.

Στις Αρχάνες η σκηνή, με περιεχόμενο κυρίως ευχαριστιακό, ιστορείται στο μέτωπο της κόγχης του ιερού, και παραπέμπει άμεσα στην Κοινωνία των Αποστόλων, η οποία παραλείπεται λόγω περιορισμένου χώρου. Στη θέση αυτή σπάνια τοποθετείται στους ναούς της Κρήτης. Στα λίγα γνωστά παραδείγματα που σώζονται στη Μεγαλόνησο, η παράσταση ιστορείται συνήθως στο δυτικό τοίχο³²⁷, για παράδειγμα στην Παναγία Φρε (β' μισό 13^{ου} αι.)³²⁸, στον Χριστό στους Κασάνους (αρχές 14^{ου} αι.)³²⁹, στο παρεκκλήσιο της Αγίας Άννας στην Παναγία Κερά (α' μισό 14^{ου} αι.)³³⁰, στον Άγιο Δημήτριο Πλατανέ (1372-1373)³³¹ και σπανιότερα στους άλλους τοίχους του ναού. Στον Άγιο Γεώργιο Αποδούλου (μέσα 14ου αι.) (Εικ. 75)³³², στην Οσία Μαρία Σαμαριάς (πριν το 1379)³³³ και στον Άγιο Γεώργιο στο Καβούσι (β' μισό 14^{ου} αι.)³³⁴ το επεισόδιο ιστορείται στο νότιο τοίχο, ενώ στην Παναγία Μεσοχωρίτισσα στο βόρειο³³⁵.

³²⁶ Το θέμα προσαρμόστηκε επίσης στην ανώτερη ζώνη ζεύγους βημοθύρων, σήμερα στο Recklinghausen (αριθ. ταξ. 681), που χρονολογούνται γύρω στα 1500, στοιχείο που επιβεβαιώνει την παραπάνω άποψη (Th. Chatzidakis, *L'art des icones en Crete et dans les îles après Byzance*, Charleroi, Palais des Beaux Arts, Europalia Grèce 1982, 3 Octobre-21 Novembre 1982, Charleroi 1982, αριθ. 16. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 19). Για τις απόψεις που έχουν διατυπωθεί σχετικά με τη θέση της σκηνής στο ναό βλέπε Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 63, σημ. 72.

³²⁷ Για τη λειτουργική σημασία της τοποθέτησης της παράστασης στο δυτικό τοίχο του ναού βλέπε Nicolaïdès, *Panagia Arakiotissa*, σ. 123.

³²⁸ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1969, σ. 476.

³²⁹ Μυλοποταμιτάκη, *Χριστός Κασάνων*, σ. 301.

³³⁰ Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 52.

³³¹ Μαδεράκης, *Άγιος Δημήτριος στον Πλατανέ*, σ. 84.

³³² Βολανάκης, *Ο εις Αποδούλου ναός*, σ. 51-53, πίν. 38, 40.

³³³ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1971, σ. 97. I. Βολανάκης, *Ο ναός της Οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας στο φαράγγι της Σαμαριάς και οι τοιχογραφίες του*, *NKX* 1, τεύχ. 1 (1989), σ. 13-14.

³³⁴ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 470. Μαδεράκης, *Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη*, πίν. 105β.

³³⁵ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Παναγία Μεσοχωρίτισσα*, σ. 180.



Εικονογραφικά η απεικόνιση των δύο αγίων διαγράφει διαφορετική πορεία, καθώς η απόδοση της οσίας παραμένει σχεδόν σταθερή με το ημίγυμνο οστεώδες από τη νηστεία και τις κακουχίες σώμα και τα λευκά μαλλιά που ανεμίζουν άταχτα γύρω από το πρόσωπο. Αντίθετα, στη μορφή του Ζωσιμά παρατηρείται μεγαλύτερη πουκιλία στην απόδοση των προσωπογραφικών του χαρακτηριστικών, των ενδυμάτων και της στάσης του. Συνήθως ο αββάς αποδίδεται με γεροντικά χαρακτηριστικά. Το πρόσωπο χαραγμένο από βαθιές ρυτίδες, πλαισιώνουν πυκνή λευκή γενειάδα και κόμη, με πλούσιους βοστρύχους όπως στην Παναγία Ασίνου³³⁶, στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια³³⁷, στη Μητρόπολη του Μυστρά³³⁸, στο σπηλαιώδη ναό του Προδρόμου κοντά Χρύσαφα (δ' τέταρτο 13ου αι.)³³⁹, στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, στην Παναγία Αμάσγου στο Μονάγρι της Κύπρου (α' μισό 14ου αι.)³⁴⁰, και στο καθολικό της μονής της Θεοτόκου στην Απολλωνία της Αλβανίας (1315-1320)³⁴¹, ή ίσια και πυκνή, όπως στην Παναγία Αρακιώτισσα (1192)³⁴². Στην Κρήτη είναι γνωστή στον Άγιο Γεώργιο Αποδούλου³⁴³.

Σε δεύτερη παραλλαγή ο αββάς έχει έντονη φαλάκρα, όπως στο μνηολόγιο στην Εθνική βιβλιοθήκη του Παρισιού, στο παρεκκλήσιο στην Έγκλειστρα της Κύπρου (12ος αι.)³⁴⁴ και στον Άγιο Νικόλαο στο Γεράκι³⁴⁵. Αυτός ο τύπος που απαντά και στις

³³⁶ Stylianou, *The Communion*, εικ. 2.

³³⁷ Coumbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalyvia*, πίν. 49α. Πανσελήνου, Άγιος Πέτρος στα Καλύβια, εικ. 9.

³³⁸ S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, εικ. 10.

³³⁹ Ν. Β. Δρανδάκης, Ο σπηλαιώδης ναός του Προδρόμου κοντά στη Χρύσαφα της Λακεδαίμονος, *ΔΧΑΕ* ΙΕ' (1989-1990), σ. 182, εικ. 6.

³⁴⁰ S. Boyd, *The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus and its Wallpaintings*, *DOP* 28 (1974), σ. 324, εικ. 55.

³⁴¹ Ν. J. Yannias, *The Palaeologan Refectory program at Apollonia*, *The Twilight of Byzantium, Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, Papers from the Colloquium Held at Princeton University 8-9 May 1989, Princeton 1991, σ. 162, 165, εικ. 4, 7.

³⁴² Stylianou, *The Communion*, εικ. 4. Nicolaidès, *Panagia Arakiotissa*, σ. 123, εικ. 92.

³⁴³ Βολανάκης, Ο εις Αποδούλου ναός, σ. 52-53, πίν. 40.

³⁴⁴ Σωτηρίου, *Κύπρος*, πίν. 76β.



Αρχάνες έγινε ιδιαίτερα γνωστός στα μεταβυζαντινά μνημεία, κυρίως της Κύπρου, όπως στην Παναγία Αμάσγου (14ος-15ος αι.), στο ναό του Τιμίου Σταυρού στο Αγιασμάτι (1466), στο ναό του Αρχαγγέλου στη Γαλάτα Κύπρου (1514), στον Άγιο Σωζομένο Γαλάτας (1513) και στο ναό της Moldovita στη Ρουμανία (1537)³⁴⁶. Στην Κρήτη επιχωριάζει και μία τρίτη παραλλαγή σύμφωνα με την οποία ο Ζωσιμάς αποδίδεται ως ώριμος άνδρας με καστανή κόμη και νεανικά χαρακτηριστικά. Ο τύπος αυτός απαντά σε τουλάχιστον δύο ναούς στην Παναγία Κερά στην Κριτσά³⁴⁷ και στην Οσία Μαρία Σαμαριάς³⁴⁸.

Ποικιλία παρατηρούμε και στα ενδύματα του αββά. Στα πρώιμα παραδείγματα από το 10ο έως το 12ο αιώνα και σποραδικά στη συνέχεια φορεί μεγαλόσχημα, δηλωτικό του αξιώματος³⁴⁹. Παράλληλα, αλλά όχι συχνά, ο άγιος εικονίζεται με κουκούλιο, όπως στο Yilanli kilise³⁵⁰ και στην Ολυμπιώτισσα³⁵¹, παραλλαγή που απαντά και στην Κρήτη, στο ναό της Παναγίας Φρε³⁵².

Σπανιότερα εικονίζεται να φορεί ωμοφόριο συνήθως κοσμημένο με σταυρούς, όπως στο Qeledjar και στο ψαλτήριο του Λονδίνου³⁵³. Ο τύπος αυτός καθιερώνεται από το 13ο αιώνα και εξής, οπότε το φαρδύ ένδυμα που στερεώνεται στη μέση με ζώνη, παρακολουθεί τη ζωνρή κίνηση του αββά που απλώνει τα χέρια προκειμένου να κοινωνήσει την οσία. Η παραλλαγή, που εφαρμόζεται στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια,

³⁴⁵ Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, εικ. 103.

³⁴⁶ Stylianou, *The Communion*, εικ. 7, 8, 14, 16, 22 αντίστοιχα.

³⁴⁷ Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες*, πίν. Κ', εικ. 3. Μπουρμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 52.

³⁴⁸ Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1971, σ. 97.

³⁴⁹ Σημειώνουμε πρόχειρα στο Ala kilise, το Toqali I, το μνηολόγιο του Παρισιού, την Ασίνου, την Παναγία Αρααώτισσα, τον Άγιο Νικόλαο στο Γεράκι και την αμφιπρόσωπη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου.

³⁵⁰ N. et M. Thierry, *Nouvelles eglises*, εικ. 21.

³⁵¹ Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, σ. 196.

³⁵² Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1969, σ. 476.

³⁵³ Jerphanion, *Cappadoce*, I, πίν. 59. 4. Der Nersessian, *Psautiers grecs*, εικ. 110, αντίστοιχα.



στον Άγιο Δημητριανό στην Κύπρο (1317)³⁵⁴, στην Παναγία Αμάσγου, είναι εξίσου γνωστή και στην Κρήτη, καθώς, εκτός από τις Αρχάνες, απαντά επίσης στον Άγιο Γεώργιο Αποδούλου, στην Παναγία στην Κριτσά και στην Οσία Μαρία Σαμαριάς, και πιθανόν διαμορφώθηκε προκειμένου να τονισθεί ο λειτουργικός ρόλος του μοναχού.

Αξίζει τέλος να σημειώσουμε ότι εξαιρετικά σπάνια ο Ζωσιμάς εικονίζεται με άλλους αγίους ως μεμονωμένη μορφή και όχι να συμμετέχει στο επεισόδιο της Μετάληψης της οσίας Μαρίας, όπως σε εικόνα στη μονή του Σινά (α΄ μισό 10ου αι.), όπου έχει τα ίδια με τις Αρχάνες προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, δηλαδή την ίδια λευκή κόμη με το μεγάλο μέτωπο και συναπεικονίζεται με τον άγιο Νικόλαο³⁵⁵, και στην Αγία Παρασκευή Χόντρου στην Κρήτη (α΄ τέταρτο 14^{ου} αι.), όπου φορεί κεφαλοκάλυμα δηλωτικό της μοναστικής του ιδιότητας και παριστάνεται μαζί με τους αγίους Αντώνιο και Ονούφριο³⁵⁶.

Η κακή διατήρηση της μορφής της οσίας Μαρίας στον Αρχάγγελο Μιχαήλ δεν μας επιτρέπει να επιχειρήσουμε μία ανάλογη εικονογραφική αναδρομή. Ωστόσο η μελέτη της μορφής του Ζωσιμά, φανερώνει ότι ο ζωγράφος των Αρχανών υιοθέτησε τις νεότερες εικονογραφικές αντιλήψεις για την απόδοση του θέματος, δηλαδή το φαρδύ μοναστικό ένδυμα με το ωμοφόριο, τα λευκά ίσια μαλλιά και την έντονη φαλάκρα για τον αββά, στοιχεία που εισάγονται και διαμορφώνονται μετά το 12ο αιώνα, αν και στη ζωγραφική της Κρήτης είναι γνωστές όλες οι επιμέρους παραλλαγές, τουλάχιστον από το 14ο αιώνα και εξής. Η τοποθέτηση της σκηνής στο τύμπανο της κόγχης, προκειμένου να συνδεθεί με τη Λειτουργία, είναι γνωστή στην Καππαδοκία, στην Κύπρο και στην Πελοπόννησο, δηλαδή στο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου. Τέλος πρέπει να επισημάνουμε το μεγάλο μέγεθος της μορφής του αββά σε σχέση με τις υπόλοιπες της ανίδας, στοιχείο που επιβεβαιώνει την άποψη ότι η παράσταση έχει ευχαριστιακό χαρακτήρα.

³⁵⁴ Stylianou, *The Communion*, εικ. 6.

³⁵⁵ Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αριθ. 8.

³⁵⁶ Λαοσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, πίν. ΙΕ΄, εικ. 164.



6. Η Θυσία του Αβραάμ

Η παράσταση, καλυμμένη σήμερα κατά το μεγαλύτερο μέρος με ασβέστη, ιστορείται στο τύμπανο της αγίδας του ιερού, κάτω από τον αββά Ζωσιμά (Εικ. 5)³⁵⁷. Σε βραχάδες τοπίο ο Αβραάμ με μακριά λευκή κόμη και γενειάδα και γεροντικά χαρακτηριστικά, εικονίζεται γονατιστός κατά τα τρία τέταρτα και γυρισμένος προς τα αριστερά, να στρέφει την κεφαλή επάνω δεξιά. Κρατεί στο δεξιό χέρι μαχαίρι ενώ με το αριστερό συγκρατεί από την πλούσια καστανή κόμη τον μικρό Ισαάκ, έτοιμο για τη θυσία. Ο Ισαάκ, επίσης γονατιστός, φορεί λευκό ένδυμα με κόκκινα και σγουρογάλανα κεντήδια³⁵⁸ και έχει τα προτεταμένα χέρια του δεμένα στους καρπούς (Πίν. 2, Εικ. 19). Δίπλα του διακρίνεται τμήμα χριστής εσχάρας, ενώ πιο πάνω σώζεται τμήμα από τον κριό που τελικά θα προσφερθεί "εις ολοκαύτωμα αντί του υιού αυτού".

Το επεισόδιο της Θυσίας του Αβραάμ, γνωστό από την Π. Διαθήκη³⁵⁹, ιστορείται από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες, κυρίως σε ελεφαντοστέινες πυξίδες³⁶⁰ και σε σαρκοφάγους³⁶¹, καθώς έχει έντονα ευχαριστιακό χαρακτήρα³⁶² που παραπέμπει άμεσα και προεικονίζει τη σταυρική θυσία του Χριστού³⁶³. Γι' αυτό και ορισμένες φορές

³⁵⁷ Ο Χατζηδάκης είχε επισημάνει τη σκηνή κατά την επίσκεψή του το 1950 (Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες, σ. 70).

³⁵⁸ Τον ίδιο τύπο ενδύματος χρησιμοποιεί ο ζωγράφος και στον άγιο Κήρυκο, καθώς και οι δύο είναι άτομα νεαρής ηλικίας (Εικ. 53).

³⁵⁹ Γέν ΚΒ', 1-20.

³⁶⁰ W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und Frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein 1976, πίν. 82, εικ. 161, 162, πίν. 83, εικ. 163.

³⁶¹ Για συγκεντρωμένα παραδείγματα βλέπε Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 112-13, σημ. 5.

³⁶² J. D. Stefanescu, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, σ. 145-147.

³⁶³ Για την εικονογραφία του θέματος βλέπε RbK, 1, σ. 15-18. LCI, 1, σ. 23-30. I. Speyart Van Woerden, *The Iconography of the Sacrifice of Abraham, Vigiliae Christianae* 15 (1961), σ. 214-255. Κουκιάρης, ό.π., σ. 111-113.



συνδυάζεται και με τη Φιλοξενία του Αβραάμ. Αν και περιλαμβάνει εμφάνιση αγγέλου πολύ σπάνια εντάσσεται σε εικονογραφικό κύκλο αρχαγγέλου, όπως στη θύρα του Monte Gargano (1076) (Εικ. 90α)³⁶⁴, στη μονή Mateic (1356-1360), καθώς διατηρεί το συμβολικό και ευχαριστιακό της χαρακτήρα. Για το λόγο αυτό συχνότερα τοποθετείται στην πρόθεση του ναού³⁶⁵. Στη μνημειακή ζωγραφική απαντά σε μεγάλο αριθμό παλαιοχριστιανικών μνημείων και κατακομβών³⁶⁶, σποραδικά κατά τα μεσοβυζαντινά χρόνια, όπως στην Αγία Σοφία Αχρίδας³⁶⁷ και κυρίως σε μνημεία της Καππαδοκίας³⁶⁸ και της Κύπρου³⁶⁹, και με μεγαλύτερη συχνότητα σε σημαντικά μνημεία της υστεροβυζαντινής περιόδου. Στην Κρήτη, εκτός από την παράσταση στις Αρχάνες, το επεισόδιο ιστορείται σε εννέα τουλάχιστον ναούς του 14ου και 15ου αιώνα. Πρόκειται για το ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου Πύργου (1314-1315)³⁷⁰, τον Άγιο Νικόλαο Ξυδά (1321)³⁷¹, τη μονή Βαρσαμονέρου (1428-1431)³⁷², την Αγία Πελαγία Βιάννου (1360) (Εικ. 76)³⁷³, την Αγία Ειρήνη Κουρνά (Εικ. 77) (1362)³⁷⁴, το ναό της Παναγίας στα Ρούστικα (1390-91)³⁷⁵, το ναό των Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι (τέλη

³⁶⁴ Matthiae, *Porte Bronze*, πίν. 57.

³⁶⁵ Για συγκεντρωμένα σχετικά παραδείγματα βλέπε Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 113, σημ. 16.

³⁶⁶ Γ. Α. Σωτηρίου, *Χριστιανική και βυζαντινή αρχαιολογία*, Α', εν Αθήναις 1942, σ. 109. Το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα σε τοιχογραφία είναι η παράσταση στη Συναγωγή της Δούρα Ευρωπού (231-256).

³⁶⁷ Hamman-Mac Lean, Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, πίν. 19.

³⁶⁸ Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 23, 28, 134, 238, 255,

³⁶⁹ Stylianou, *Cyprus*, σ. 79, 88, 96, 126, 217, 254, 296, 314, 339, 344, 348, 385, 405.

³⁷⁰ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 37.

³⁷¹ Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες*, σ. 67.

³⁷² Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 72.

³⁷³ Καλοκύρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, πίν. LXVII, εικ. 1, όπου εκ παραδρομής σημειώνεται ότι η παράσταση είναι από τον Άγιο Νικόλαο Ξυδά. (Θεοχαροπούλου, *Αγία Πελαγία*, σ. 301, πίν. 15, Spatharakis, *ό.π.*, σ. 111).

³⁷⁴ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1969*, σ. 490-491, εικ. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 8. Spatharakis, *ό.π.*, σ. 115.

³⁷⁵ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 137.



14ου αι.)³⁷⁶, τον Άγιο Γεώργιο Αρτού (1401)³⁷⁷ και τον Άγιο Γεώργιο Ά. Βιάννου (1401)³⁷⁸.

Η εικονογραφική διατύπωση της παράστασης παραμένει σχεδόν αναλλοίωτη, με μικρές παραλλαγές στη δυναμική πάντα στάση του Αβραάμ. Στις παλαιοχριστιανικές και μεσοβυζαντινές συνθέσεις εικονίζεται όρθιος, όπως στις παλαιοχριστιανικές πυξίδες³⁷⁹, στον Άγιο Βιτάλιο στη Ραβέννα³⁸⁰, στο Mongeale³⁸¹ και στην Cappella Palatina στο Παλέρμο³⁸². Στη θύρα του Monte Gargano (1076) (Εικ. 90α) γέρνει το σώμα προς τον Ισαάκ, ενώ γονατιστός με γυρισμένη την κεφαλή προς τον άγγελο Κυρίου, εικονίζεται στην Αγία Σοφία Αχρίδας (11ος αι.)³⁸³ και στον Άγιο Αντώνιο στην Κύπρο (11ος αι.)³⁸⁴. Απο το 12ο αιώνα και εξής και ιδιαίτερα κατά τα παλαιολόγια χρόνια η στάση του Αβραάμ αποκτά μεγαλύτερη ποικιλία. Οι δυναμικές στάσεις και χειρονομίες του Αβραάμ εντείνουν τη δραματική αίσθηση της σύνθεσης, τάση που χαρακτηρίζει γενικά

³⁷⁶ Μπορμπουδάκης, Παρατηρήσεις, σ. 379, πίν. 189.

³⁷⁷ Δρανδάκης, Ο εις Αρτόν ναΐσκος, σ. 84-85. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 153.

³⁷⁸ Spatharakis, ό.π., σ. 148.

³⁷⁹ Για παράδειγμα στην πυξίδα στο Staatliche Museen του Βερολίνου (5ος αι.), στην πυξίδα στο Landesmuseum της Trier (5ος αι.), στην πυξίδα στο Museo dell' Alto Medoeno της Ρώμης (6ος-7ος αι.) και σε αυτήν στο Museo Civico της Bologna (6ος αι.) (Volbach, ό.π., πίν. 82, εικ. 161, 162, πίν. 83, εικ. 163, 164, αντίστοιχα).

³⁸⁰ F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Baden-Baden, 1958. M. Van Berchem-E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IV^{me} au X^{me} siècle*, Roma 1965, σ. 151-153, εικ. 191. Σημειώνουμε επίσης την ανάγλυφη παλαιοχριστιανική πλάκα αριθ. 4141 του Αρχαιολογικού Μουσείου Κωνσταντινουπόλεως (N. Firatli, Deux nouveaux funéraires d' Istanbul et les reliefs similaires, *CA XI* (1960), σ. 84-85, εικ. 16^a), τη μικρογραφία του Παντοκράτορος 61 (9ος αι.) (*Θησαυροί Αγίου Όρους*, Γ', σ. 277, εικ. 227), στο Par. gr. 510 (880) (Omont, *Miniatures*, πίν. XXXVII).

³⁸¹ Demus, *Norman Sicily*, πίν. 105.

³⁸² Ο ίδιος, ό.π., σ. 45, πίν. 34. Borsook, *Messages*, σ. 31, πίν. 53. Σημειώνουμε επίσης τη Χριστιανική Τοπογραφία του Κοσμά Ινδικοπλεύστη στη μονή του Σινά (Κώδ. 1186) (11ος αι.),

³⁸³ Hamman-Mac Lean, Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, πίν. 19.

³⁸⁴ Stylianou, *Cyprus*, σ. 434, εικ. 260. E. Hein, A. Jakovlevic, B. Kleidt, *Zypern. Byzantinische Kirchen und Klöster. Mosaiken und Fresken*, Ratingen 1996, πίν. 137.



την υστεροβυζαντινή ζωγραφική. Στη Ζωοδόχο Πηγή Σαμαρίνας (12ος αι.) ο Αβραάμ ετοιμάζεται να γονατίσει³⁸⁵. Στο Agilje είναι όρθιος, αλλά έχει το αριστερό γόνατο λυγισμένο, επάνω στην πλάτη του Ισαάκ³⁸⁶. με ανάλογο τρόπο συγκρατεί τον Ισαάκ στο Χιλανδάρι (β' δεκαετία 14^{ου} αι.)³⁸⁷ και στην Περίβλεπτο, αλλά εκεί ο Αβραάμ είναι σχεδόν γονατιστός, ενώ στη Studenica γονατίζει με το δεξιό πόδι, καθώς το αριστερό πατά στο έδαφος³⁸⁸.

Σταθερά σε όλες τις γνωστές παραστάσεις παραμένουν τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του Αβραάμ: έχει λευκή γενειάδα και κόμη που δηλώνουν την προχωρημένη του ηλικία, ενώ η έντονη σύσπαση των φρυδιών φανερώνει την ψυχική του αγωνία και ταραχή. Με το ένα χέρι κρατεί, σε ποικιλία χειρονομιών, το μαχαίρι έτοιμος για τη θυσία, ενώ με το άλλο ακινητοποιεί τον Ισαάκ, συγκρατώντας τον από τα μαλλιά. Το παιδί φορεί συνήθως κοντό ένδυμα³⁸⁹ και έχει τα χέρια δεμένα πισθάγκωνα, όπως στον Άγιο Βιτάλιο, στην πλάκα της Κωνσταντινούπολης, στο Παντοκράτορας 61, στο Pag. gr. 510, στον Κωδ. 1186 του Σινά, στην Capella Palatina, όπου εικονίζεται από την πλάτη και έχει δεμένα και τα μάτια, προκειμένου να τονισθεί το δραματικό στοιχείο, και στη Studenica. Στα παλαιολόγια μνημεία, όπως στο Agilje και στην Περίβλεπτο του Μυστρά³⁹⁰, ο Ισαάκ έχει τα χέρια ελεύθερα και προτεταμένα σε μία χειρονομία που φανερώνει την απόγνωσή του.

Ο βωμός στις παλαιότερες παραστάσεις είναι χτιστός, επηρεασμένος πιθανόν από την ελληνιστική τέχνη, όπως στον Άγιο Βιτάλιο και στην πυξίδα του Βερολίνο. Στο Monreale είναι πιο σύνθετος: ορθογώνιος και χτιστός με τοξωτό άνοιγμα στην πρόσοψη, από όπου προβάλλει φωτιά, ενώ στο επάνω μέρος καλύπτεται με εσχάρα. Στα παλαιολόγια χρόνια

³⁸⁵ Για το ναό βλέπε, Η Grigoriadou-Cabagnols, *Le decor peint de l'eglise de Samari en Messénie*, C4 XX(1970), σ. 177-196. Φωτο: αρχείο Παπαχατζηδάκη 70-34.

³⁸⁶ Millet-Frolow, *Yougoslavie II*, πίν. 83. 3.

³⁸⁷ D. Bogdanović, V. J. Djurić, D. Medaković, *Chilandar on the Holy Mountain*, Belgrade 1978, εικ. 66.

³⁸⁸ Millet, *Mistra*, πίν. 113. 3. Millet-Frolow, *Yougoslavie I*, πίν. 37. 2, αντίστοιχα.

³⁸⁹ Σε λίγες πρώιμες παραστάσεις ο Ισαάκ εικονίζεται γυμνός, όπως στις πυξίδες του Βερολίνο και της Bologna.

³⁹⁰ Millet, *Mistra*, πίν. 113. 3.



είτε αποδίδεται ως ένας μικρός χτιστός βωμός στο βάθος, όπως στην Περίβλεπτο, είτε απλοποιείται και εικονίζεται μόνον η φωτιά, όπως στο *Arilje*, τύπος που θα επικρατήσει και στην Κρήτη, για παράδειγμα στην Αγία Πελαγία (Εικ. 76) και στην Αγία Ειρήνη Κουρνά (Εικ. 77). Στο ναό των Αρχανών επαναλαμβάνεται σε πιο απλοποιημένη μορφή ο τύπος του *Monreale*, δηλαδή ορθογώνιος χτιστός βωμός με εσχάρα.

Στα μνημεία της Κρήτης η παράσταση τυποποιείται. Ο Αβραάμ εικονίζεται γονατιστός να στρέφει την κεφαλή προς τον άγγελο Κυρίου³⁹¹. Με τη δεξιά συγκρατεί από τη βοστρυχωτή κόμη τον Ισαάκ, ενώ με την αριστερά το εγχειρίδιο, προτεταμένο στο λαιμό του παιδιού. Ο Ισαάκ έχει τα χέρια δεμένα μπροστά και όχι πισθάγκωνα. Ο τύπος αυτός που εμφανίζεται για πρώτη φορά από όσο γνωρίζουμε στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στη Σαμαρίνα, απαντά αργότερα στις Αρχάνες, την παλαιότερη γνωστή παράσταση της Θυσίας του Αβραάμ στην Κρήτη, και επαναλαμβάνεται στη συνέχεια στην Αγία Ειρήνη Κουρνά (Εικ. 77), στο ναό των Εισοδίων στο Σκλαβεροχώρι, όπου έχει και τα πόδια δεμένα χαμηλά στους αστραγάλους³⁹², και στην Αγία Πελαγία Βιάννου (Εικ. 76). Ενδιαφέρον στην παράσταση στις Αρχάνες παρουσιάζει επίσης το λευκό κοντό ένδυμα πλουμισμένο με κεντήδια, του Ισαάκ, όπως συχνά συμβαίνει και σε παλαιότερες απεικονίσεις του θέματος³⁹³, ενώ στη συνέχεια ο Ισαάκ φορεί συνήθως καστανοκόκκινο φόρεμα³⁹⁴, όπως στην Αγία Πελαγία Βιάννου (Εικ. 76), στην Αγία Ειρήνη Κουρνά (Εικ. 77)³⁹⁵ και στον Άγιο Γεώργιο Αρτού³⁹⁶. Ο βωμός τέλος δηλώνεται με μία ζωνηρή φωτιά στο βάθος της παράστασης.

³⁹¹ Ενδιαφέρουσα είναι η εικονογραφική λεπτομέρεια στην Αγία Ειρήνη Κουρνά, όπου ο άγγελος κρατεί κλειστό ειλητάριο.

³⁹² Μπορμπουδάκης, Παρατηρήσεις, πίν. 189.

³⁹³ Για παράδειγμα στο *Par. gr. 510*, στον Άγιο Αντώνιο Κύπρου και στη *Studonica*.

³⁹⁴ Κόκκινο είναι το ένδυμα του Ισαάκ στο *Χιλανδάρι*, ενώ σκουρόχρωμο είναι στο *Arilje*. Στον κώδικα του Σινά και στο *Παντοκράτορος 61* είναι γαλανό με δύο κίτρινα σημεία.

³⁹⁵ Εδώ κοσμεύεται στις παρυφές με μαργαριτάρια και πολύτιμα πετράδια.

³⁹⁶ Δρανδάκης, Ο εις Αρτόν ναΐσκος, σ. 84.



Στο σύνολό της η σύνθεση του ναού των Αρχανών φανερώνει ότι ο ζωγράφος γνώριζε τον εικονογραφικό τύπο που επικράτησε στα παλαιολόγια χρόνια, συνδυασμένο ωστόσο με κάποια αρχαϊκά στοιχεία, όπως το λευκό ένδυμα του Ισαάκ και ο χριστός βωμός. Γνώριζε επίσης την σπάνια παραλλαγή με τον Ισαάκ να έχει τα χέρια μπροστά, την οποία υιοθέτησε και καθιέρωσε στην τέχνη του νησιού. Δεν αποκλείεται μάλιστα, καθώς η παράστασή μας είναι η παλαιότερη γνωστή στη Μεγαλόνησο, να αποτέλεσε στη συνέχεια το πρότυπο για τις επόμενες, υπόθεση στην οποία συνηγορεί η τυποποίηση και σταθερή επανάληψη των επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων της σύνθεσης στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης.



Γ Ψα. Ο ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ

1. Η Σταύρωση

Στο νότιο σκέλος της καμάρας δίπλα στο ιερό, εικονίζεται η δεύτερη μετά την Ανάληψη σε μέγεθος, παράσταση της Σταύρωσης, με αρκετές τοπικές φθορές που ωστόσο δεν αλλοιώνουν τη σύνθεση (Εικ. 20, σχ. 8)³⁹⁷. Τη συμμετρική πολυπρόσωπη σκηνή χαρακτηρίζουν η ζωνρή κίνηση και η συναισθηματική φόρτιση των μορφών. Στο λόφο του Γολγοθά, που δηλώνει συνοπτικά χαμηλός οξυκόρυφος βράχος, τελείται το κορυφαίο επεισόδιο του Θείου Πάθους. Στο κέντρο, επάνω στον ογκώδη ξύλινο σταυρό, εικονίζεται ο Χριστός με υπόλευκο περίζωμα με πρασινωπές ανταύγειες που φτάνει έως τα γόνατά, νεκρός με τα μάτια κλειστά και δύο καρφιά στα πόδια. Η ισχυρή καμπύλωση του κορμού τονίζει περισσότερο την εντύπωση του θανάτου. Στην κορυφή του σταυρού στερεώνεται ο τίτλος με την επιγραφή +Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ. Αριστερά τη λιπόθυμη Θεοτόκο παραστέκει η πρώτη μυροφόρος, ενώ άλλες τρεις γυναίκες τη συνοδεύουν σε σύναξη θρήνου. Η Παναγία με λυγισμένα τα γόνατα, την κεφαλή προς τα πίσω και τα χέρια αφημένα μπροστά εγκαταλείπεται στις γυναίκες της συνοδείας της και ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες από τη στάση και τα ενδύματα (Πίν. 3, εικ. 21). Το σκουρογάλανο φόρεμα, που κολπώνεται με βαθιές πτυχές και δημιουργεί απόπτυγμα στο άκρο, κοσμούν στα μανίκια διπλές χρυσές ταινίες πλαισιωμένες με μαργαριτάρια. Το πορφυρό μαφόριο, ανοικτό στο στήθος, με χρυσή λεπτή ταινία στην παρυφή, στολίζουν ρόδακες από μαργαριτάρια και πολύτιμους λίθους. Η Θεομήτωρ με κλειστά μάτια, λυτά

³⁹⁷ Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες, πίν. Γ', εικ. 2. Ξυγγόπουλος, Σχεδίασμα, σ. 45-46. Μπορμπουδάκης, Νομός Ηρακλείου, σ. 111, φωτ. στη 112. Gallas-Wessel-Borboudakis, Kreta, εικ. 107.



καστανά μαλλιά, που πέφτουν σε δύο βοστρύχους στο στήθος, συγκρατείται από τις δύο πρώτες γυναίκες. Όπως και στην Ανάλυση, συντομογραφίες σε λευκό επάνω στους φωτοστεφάνους, σε θερμή όχρα, τις ταυτίζουν. Δεξιά και αριστερά της Παναγίας η Μαρία, μητέρα του Ιακώβου (*ΙΑΚΒ*), και η Μάρθα (*ΜΑΡΘ*) αντίστοιχα, και ακολουθεί η Σαλώμη (*.ΑΜ*). Πίσω από τη Θεοτόκο στέκεται η Μαγδαληνή (*ΜΑΓΔ*) από την οποία φαίνεται μόνο τμήμα της κεφαλής και του φωτοστεφάνου³⁹⁸. Στο φωτοστέφανο της Παναγίας διακρίνεται επίσης η συντομογραφία *ΜΡ ΘΥ*. Γενικά συντομογραφίες ή αρχικά των ονομάτων των μορφών που συμμετέχουν σε μία παράσταση εντοπίζονται συχνά και σε άλλα, σύγχρονα με τις Αρχάνες, μνημεία της Κρήτης. Σημειώνουμε ενδεικτικά τη σκηνή της Υπαπαντής στον Άγιο Νικόλαο Ευδά (β' μισό 14ου αι.)³⁹⁹. Στο ναό της Παναγίας στον Άγιο Ιωάννη Σφακίων (β' μισό 14ου αι.), στην παράσταση της Σταύρωσης επάνω στον φωτοστέφανο του εκατόνταρχου διαβάζεται το αρχικό του ονόματός του⁴⁰⁰. Το ίδιο παρατηρούμε και στο επεισόδιο του Πέτρου και του Μάλχου στη σκηνή της Προδοσίας στην Αγία Τριάδα στο ομώνυμο χωριό του Ρεθύμνου (γύρω στα 1400), όπου στο φωτοστέφανο του πρώτου γράφεται με λευκό το αρχικό του ονόματός του⁴⁰¹. Κατά το 13^ο-14^ο αιώνα, το ίδιο στοιχείο απαντά και σε άλλα μνημεία του ελλαδικού χώρου όπως και στη σκηνή της Σταύρωσης στην Αγία Άννα στο Βαθύ Καλύμνου (τέλη 13ου αι.)⁴⁰².

Οι άγιες γυναίκες, που παραστέκουν την Θεοτόκο, φορούν μαφόρια εναλλάξ σε ζωηρό κόκκινο και καστανοκόκκινο χρώμα επάνω από λευκά φορέματα. Όλες έχουν λυτά

³⁹⁸ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 350. Οι γυναίκες της Ιερουσαλήμ που συνοδεύουν τη Θεοτόκο φέρουν φωτοστεφάνους από τον 11ο αιώνα και εξής (Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*, σ. 103). Πρόκειται για τη Μαρία του Κλωπά και τη Μαρία Μαγδαληνή (Ιωάν.: 10', 25). Για τη Μαγδαληνή βλέπε Β. Φωσκόλου, Μαρία Μαγδαληνή. Γνωστή μορφή του Θείου Πάθους. Η άγνωστη αγία του Βυζαντινού Μεσαίωνα. 21^ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων καθώς και Ευρετήριο ετών 1991-2000, Αθήνα 2001, σ. 100.

³⁹⁹ Από προσωπική παρατήρηση.

⁴⁰⁰ Λασιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1971, εικ. 402.

⁴⁰¹ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*., εικ. 248

⁴⁰² Αρχοντόπουλος, Αγία Άννα στο Βαθύ, σ. 392



μαλλιά που πέφτουν κάτω από το μαφόριο ελεύθερα στους ώμους⁴⁰³. Η Μάρθα και η Σαλώμη σε όμοια στάση φέρουν το αριστερό χέρι στην αντίστοιχη παρειά. Η Μάρθα που προηγείται απλώνει τη δεξιά προς την Παναγία με τρόπο αφύσικο καθώς οι πτυχές του μαφορίου της δείχνουν ότι είναι λυγισμένη· η Σαλώμη ακολουθεί και στρέφει το βλέμμα προς τον Εσταυρωμένο⁴⁰⁴. Η μητέρα του Ιακώβου περνά και τα δύο χέρια κάτω από το μαφόριο της Θεοτόκου προκειμένου να τη συγκρατήσει. Το αριστερό χέρι περνά κάτω από την αντίστοιχη μασχάλη της Παναγίας, ενώ το δεξιό πέφτει στο δεξιό ώμο και μπροστά στο στήθος, αλλά με τρόπο αφύσικο, με αποτέλεσμα να φαίνεται ανόργανο στη θέση αυτή.

Δεξιά του σταυρού και σε λίγο μεγαλύτερη κλίμακα, ο αγαπημένος μαθητής του Κυρίου, ο Ιωάννης παραστέκει στο Θείο Δράμα. Σε τυπική για την παράσταση στάση και με τσακισμένο από τη θλίψη σώμα, αφήνει συντετριμμένος το αριστερό χέρι στο πρόσωπο και έχει τη δεξιά υψωμένη στο στήθος, δείχνοντας προς τον Εσταυρωμένο. Ο νεαρός μαθητής φορεί λευκό ποδήρη χιτώνα που διατρέχει κοκκινωπό σημείο στο δεξιό ώμο και πορφυρό μιάτιο. Πίσω του ο Λογγίνος ομολογεί με ζωνή χειρονομία τη θεία φύση του Κυρίου και ζυγιάζει την παράσταση που θα βάραινε ποσοτικά προς τα αριστερά. Φορεί περίτεχνη, κοσμημένη με μαργαριτάρια, στρατιωτική εξάρτυση, βαθυγάλην γλαμύδα που δένεται στο στήθος, λευκά περιπόδια και κρατεί απιδόσχημη ασπίδα. Ο εκατόνταρχος με πλούσια μαύρη κοντή γενειάδα έχει καλυμμένη την κεφαλή με το χαρακτηριστικό αραβικό λευκό μαντήλι στολισμένο με μαύρες και ερυθρές ταινίες⁴⁰⁵. Εκατέρωθεν του σταυρού και σε μικρότερη κλίμακα από τις υπόλοιπες μορφές στέκονται αιωρούμενοι στο σκουρογάλανο βάθος δύο ρωμαίοι στρατιώτες. Ντυμένοι με λευκές στρατιωτικές στολές δυτικού τύπου, κρατούν όμοιες με του Λογγίνου ασπίδες. Ο στρατιώτης στα αριστερά ετοιμάζεται να λογχίσει τον Κύριο, ενώ αυτός δεξιά προτάσσει τον σπόγγο. Στη βάση του σταυρού είναι τοποθετημένο μικρό αγγείο με ανάρτηση, πιθανόν μεταλλικό, που περιέχει το όξος. Στο ανώτερο τμήμα της σύνθεσης ίπτανται δύο αντωποί ημίσωμοι άγγελοι, που υψώνουν τα σκεπασμένα από τα μιάτια,

⁴⁰³ Παπαδάκη-Oekland, *Δυτικότερες τοιχογραφίες*, σ. 519, σημ. 45.

⁴⁰⁴ Ματθ. κς' 55-56. Μάρκ. ιε' 40. Λουκ. κγ' 27. Ιωάν. ιθ' 25.

⁴⁰⁵ Ορλάνδος, *Αρχιτεκτονική και Βυζαντινά τοιχογραφία*, σ. 212. Μουρίκη, *Νέα Μονή*, σ. 144.



χέρια προς το πρόσωπο σε ένδειξη οδύνης. Και οι δύο φορούν λευκούς χιτώνες με σημείο και καστανοκόκκινα μάτια. Ανάμεσά τους στο ύψος της κεφαλής του Χριστού οι δίσκοι του ήλιου και της σελήνης, που δηλώνουν τη συμμετοχή των κοσμικών συμβόλων στο κορυφαίο γεγονός του Πάθους⁴⁰⁶.

Η παράσταση συνδυάζει παραδοσιακά και νεωτεριστικά στοιχεία⁴⁰⁷. Η σύνθεση εικονογραφικά οργανώνεται σύμφωνα με τους τύπους που έχουν καθιερωθεί στη μεσοβυζαντινή τέχνη, όπως τη βρίσκουμε διαμορφωμένη στα ψηφιδωτά της Νέας Μονής της Χίου⁴⁰⁸, με κύρια χαρακτηριστικά την ισχυρή καμπύλωση του σώματος του Χριστού επάνω στο σταυρό και την αύξηση των προσώπων που συμμετέχουν στο επεισόδιο, δηλαδή τον εκατόνταρχο Λογγίνο, τις μυροφόρους και τους δύο στρατιώτες.

Ο ζωγράφος των Αρχανών αυξάνει τους δραματικούς τόνους στη σύνθεση⁴⁰⁹ με το στοιχείο της λιποθυμίας της Παναγίας, το οποίο εισάγεται σταδιακά στην εικονογραφία του επεισοδίου και απαντά συχνά από το 13ο αιώνα και εξής (Πίν. 3, εικ. 21)⁴¹⁰. Σύμφωνα με τους Lazarev και Millet αυτό το εικονογραφικό στοιχείο έχει βυζαντινή

⁴⁰⁶ Ματθ. κζ', 48. Μάρκ. ιε', 36. Λουκ. κγ', 36. Ιωάν. ιθ', 29, 34. Ιωήλ 2. 10: «Ο ήλιος και η σελήνη συσκοτάσσουσι, και τα άστρα δύνουσι το φέγγος αυτών».

⁴⁰⁷ Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες, σ. 85. Μπορμπουδάκης, Νομός Ηρακλείου, σ. 111.

Για την εικονογραφία της σκηνής βλέπε Millet, *Recherches*, σ. 396-460. K. Wessel, *Die Kreuzigung*. Recklinghausen 1966. *LCI*, 2, στ. 606-607. Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, σ. 147-152. Schiller, *Ikongraphie*, II, σ. 99-100. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, σ. 44-49. T. Velmans, Une variante originale de la Crucifixion de type palestinien, *Byzantine East, Latin West. Art-Historical studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton University 1995, σ. 309-315

⁴⁰⁸ Μουρίκη, *Νέα Μονή*, σ. 142-145, πίν. 32.

⁴⁰⁹ Ο Χατζηδάκης έχει σχολιάσει καιρία την παράσταση κατά την επίσκεψή του στο ναό στις αρχές της δεκαετίας του 1950, (Χατζηδάκης, ό.π., σ. 80-85).

⁴¹⁰ Για την προέλευση του θέματος της λιποθυμίας της Θεοτόκου βλέπε ο ίδιος, ό.π., σ. 84-86. Για τις παραλλαγές στη στάση της λιποθυμίας Παναγίας βλέπε Ορλάνδος, *Αρχιτεκτονική και Βυζαντινά τοιχογραφία*, σ. 221-226.



καταγωγή και αποτέλεσε δάνειο στη δυτική τέχνη⁴¹¹. Ήδη από τον 10ο αιώνα σε ορισμένες παραστάσεις προστίθενται λεπτομέρειες, δηλωτικές της οδύνης της Θεοτόκου, που προσδίδουν ανθρώπινη διάσταση στο πάθος. Στο Cavusin (10ος αι.) μία από τις γυναίκες μοιάζει να κρατεί τη Θεοτόκο από τον ώμο⁴¹². Στο ψαλτήριο του Λονδίνου 19352 (1066) η Παναγία με έντονα σκυμμένο το σώμα συγκρατείται από τον Ιωάννη, ενώ πίσω ακολουθούν δύο μυροφόροι⁴¹³. Στο Monreale (1180-1190) η Θεοτόκος κρατεί το χέρι μίας από τις γυναίκες που τη συνοδεύουν⁴¹⁴. Στη μονή της Πάτμου (τέλη 12ου αι.)⁴¹⁵ και στη Μαυριώτισσα στην Καστοριά (πρώτες δεκαετίες 13^{ου} αι.) με τσακισμένο το σώμα υποβαστάζεται από τις άγιες γυναίκες της Ιερουσαλήμ⁴¹⁶. Στη "σταυροφορική" εικόνα του Σινά (δ' τέταρτο 13ου αι.) οι δύο μυροφόροι περνούν τα χέρια τους κάτω από τις μασχάλες της Θεοτόκου⁴¹⁷. Στο Staro Nagoricino (1317-1318) και ο νεαρός Ιωάννης συγκρατεί τη θρηνοδούσα Θεοτόκο⁴¹⁸. Στο φ. 73ν του κώδικα 87 της Εθνικής

⁴¹¹ V. Lazarev, Two newly discovered pictures of the Lucca School, *BurlMag* 51 (1927), σ. 56. G. Millet, L' art des Balkans et l' Italie au XIIIe siecle. *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, Roma 20-26 Settembre 1936 (1940), II, σ. 282. L. Hadermann-Misguich, A propos de la Mavriotissa de Kastoria. Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIIIe siècle, *Studies on the Slavo-Byzantine and West-European Middle Ages, I, in Memoriam Ivan Dujcev*, Sofia 1988, σ. 143-144.

⁴¹² Jerphanion, *Cappadoce*, I, πίν. 142. 4.

⁴¹³ Der Nersessian, *Psautiers Grecs*, πίν. 25, εικ. 78.

⁴¹⁴ Demus, *Norman Sicily*, εικ. 71α.

⁴¹⁵ Ορλάνδος, *Αρχιτεκτονική και Βυζαντινά τοιχογραφία*, σ. 221-226, πίν. 21, 88. Η. Κόλλιας, *Πάτμος*, Αθήνα 1986, σ. 25-26, εικ. 30. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών βλέπε ο ίδιος, ό.π., σ. 26.

⁴¹⁶ Στ. Πελεκανίδης, Χρονολογικά προβλήματα των τοιχογραφιών της Παναγίας Μαυριώτισσας, *ΑΕ* (1978), σ. 152-154, εικ. 44β. Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 12. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αριθ. 74.

⁴¹⁷ Σωτηρίου, *Σινά*, I, αριθ. 194, II, σ. 117. Ορλάνδος, *Αρχιτεκτονική και Βυζαντινά τοιχογραφία*, σ. 224. Μουρίκη, *Εικόνες*, σ. 119, εικ. 67.

⁴¹⁸ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 92. 1.



Βιβλιοθήκης (14ος αι.) η Θεοτόκος γέρνει λιπόθυμη τον κορμό προς τα πίσω⁴¹⁹, ενώ στους Ταξιάρχες Μητροπόλεως στην Καστοριά (1359-1360), διαρρηγνύει τα μάτια της⁴²⁰.

Στη βυζαντινή ζωγραφική της Κρήτης, και ιδιαίτερα του 14^{ου}-15^{ου} αιώνα, η Θεοτόκος παριστάνεται συνήθως σε στάση δέησης με το ένα χέρι στην παρειά και με το άλλο απλωμένο προς τον Εσταυρωμένο, να προσβλέπει προς αυτόν και να εκφράζει με ευπρέπεια τη θλίψη της⁴²¹. Σε αυτόν τον εικονογραφικό τύπο απαντά σε πολλά κρητικά μνημεία, στον Άγιο Αντώνιο Αβδού (αρχές 14ου αι.)⁴²², στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στο Κούνεσι (α' τέταρτο 14ου αι.)⁴²³, στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους (α' μισό 14ου αι.)⁴²⁴, στην Παναγία στους Λαμπιώτες (β' μισό 14ου αι.)⁴²⁵, στη Γκουβερνιώτισσα (γ' τέταρτο 14ου αι.)⁴²⁶, στην Αγία Παρασκευή Κίτηρος (1372-1373)⁴²⁷, στην Παναγία στο Ανισαράκι (τέλη 14ου αι.)⁴²⁸, στην Παναγία στο Σκλαβεροχώρι (τέλη 14ου αι.)⁴²⁹ και

⁴¹⁹ Στις μικρογραφίες του χειρογράφου, που ανήκε στη μονή Μεταμορφώσεως των Μετεώρων εντοπίζονται δυτικές επιδράσεις στη τέχνοτροπία και την εικονογραφία (Α. Μαραβά-Χατζηνικολάου, Χρ. Τουφεξή-Πάσχου, *Κατάλογος Μικρογραφιών βυζαντινών χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος, Γραφείο Δημοσιευμάτων Ακαδημίας Αθηνών*, Αθήνα 1985, 2, αριθ. 57, σ. 203-207, εικ. 409).

⁴²⁰ Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 10.

⁴²¹ Για τη χειρονομία δέησης της Παναγίας βλέπε Chatzidakis-Baharas, *Hosios Loukas*, σ. 45-46. Για τις παραλλαγές στις χειρονομίες της Θεοτόκου βλέπε Ορλάνδος, *Αρχιτεκτονική και Βυζαντινά τοιχογραφία*, σ. 220-221.

⁴²² Μπορμπουδάκης, Νομός Ηρακλείου, φωτογραφία στη σ. 112. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 383-384.

⁴²³ Λασιθιωτάκης, *Δύο εκκλησίες*, σ. 20, πίν. 9. 1.

⁴²⁴ Από προσωπική παρατήρηση.

⁴²⁵ Από προσωπική παρατήρηση.

⁴²⁶ Vassilakis-Mavtrakakis, *Gouverniotissa*, σ. 213.

⁴²⁷ Από προσωπική παρατήρηση.

⁴²⁸ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, σ. 194, σχ. 68β.

⁴²⁹ *Ημερολόγιο* 1988, εικ. 4.



στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι (1420-1421)⁴³⁰. Σποραδικά σε ορισμένα μνημεία αυτής της περιόδου, κάποιες χειρονομίες της Παναγίας εκφράζουν τη λύπη της. Στον Χριστό Σωτήρα στα Μεσκλά (1303) κρατεί στην αριστερά λευκό μαντήλι για να σφουγγίσει τα δάκρυά της⁴³¹. Στον Άγιο Νικόλαο Μάζα (1325-1326) η Παναγία στηρίζει την κεφαλή-στο αριστερό της χέρι, υψωμένο οριζόντια μπροστά στο στήθος⁴³². Στην Παναγία στον Κισσό (1305-1315)⁴³³ και στον Άγιο Γεώργιο στο Μελισσουργάκι (γύρω στο 1400)⁴³⁴ το αριστερό χέρι της Παναγίας αφήνεται χαλαρά στο λαιμό κάτω από το πηγούνι. Στην Αγία Παρασκευή Χόνδρου (α' τέταρτο 14ου αι.)⁴³⁵ και στην Παναγία του Βρυωμένου (1401-1402)⁴³⁶ έχει και τα δύο χέρια σε στάση δέησης προς τον Χριστό, ενώ στην Παναγία Μεσοχωρίτισσα, ορθόκορμη, γέρνει το κεφάλι προς τα πίσω για να ατενίσει το Χριστό⁴³⁷.

Το στοιχείο της λιποθυμίας της Παναγίας δηλωμένο με έντονο ή πιο διακριτικό, τρόπο φαίνεται να εισάγεται στη ζωγραφική της Μεγαλονήσου στις αρχές του 14^{ου} αιώνα, όπως στον Χριστό στους Κασάνους (αρχές 14ου αι.)⁴³⁸, στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά

⁴³⁰ Λαοσιθωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, σ. 350, εικ. 309.

⁴³¹ Ορλάνδος, Δύο βυζαντινά μνημεία, σ. 160, εικ. 20. Μαδεράκης, Κρητικοί αγιογράφοι, πίν. 76α. Από τα παλαιότερα γνωστά παραδείγματα της Παναγίας να κρατεί μαντήλι εντοπίζουμε στην εικόνα της Σταύρωσης, παλαιστινιακής τέχνης, του 8ου αιώνα, στη μονή του Σινά (Γαλάβαρης, Πρώιμες εικόνες, σ. 95-96, εικ. 9) και αργότερα στο Δαφνί, (Χατζηδάκη, Βυζαντινά Ψηφιδωτά, εικ. 116, 117). Για άλλα παραδείγματα βλέπε Αρχοντόπουλος, Αγία Άννα στο Βαθύ, σ. 392 και ιδιαίτερα σημ. 20. Κατά τον Ορλάνδο πρόκειται για στοιχείο που κυριαρχεί στη ζωγραφική της Καππαδοκίας (Ορλάνδος, ό.π., σ. 160, σημ. 3). Γενικά για τη χρήση του μαντηλιού και σε άλλες σκηνές, όπως η Γέννηση και η έenthronη Παναγία βλέπε Ε. Τσιγαρίδας, Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αι., Θεσσαλονίκη 1986, σ. 37-39.

⁴³² Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη, αριθ. εισ. 43487.

⁴³³ Μαδεράκης, Κρητικοί αγιογράφοι, πίν. 78α.

⁴³⁴ Μπορμπουδάκης, Μεσαιωνικά Μνημεία 1969, σ. 445, πίν. 455β.

⁴³⁵ Μαδεράκης, Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη, πίν. 96α.

⁴³⁶ Λαοσιθωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, σ. 140, εικ. 168.

⁴³⁷ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Παναγία Μεσοχωρίτισσα, σ. 198-199, πίν. 11.

⁴³⁸ Μυλοποταμιτάκη, Χριστός Κασάνων, σ. 300.



(1311-1312) (Εικ. 80)⁴³⁹, στον Άγιο Φώτη στους Αγίους Θεοδώρους (πρώτες δεκαετίες 14ου αι.) (Εικ. 81)⁴⁴⁰, στην Παναγία στο Φόδελε (1323)⁴⁴¹, στην Παναγία στον Κάδρο (β' μισό 14ου αι.)⁴⁴², στον Άγιο Ιωάννη στον Κουδουμά (1360)⁴⁴³, στην Αγία Πελαγία Βιάννου (1360)⁴⁴⁴, στον Χριστό Σωτήρα στους Παντέλους (α' μισό 15^{ου} αι.)⁴⁴⁵, στον Άγιο Γεώργιο Αρτού (1401)⁴⁴⁶ και στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο (1436)⁴⁴⁷. Συγκρίνοντας τη στάση της Παναγίας στις παραπάνω παραστάσεις, πιο δυναμική και έντονη είναι σε αυτήν στον Άγιο Δημήτριο στο Λειβαδά (1311-1312) (Εικ. 80): η Θεοτόκος, που γέρνει προς τα πίσω με λυγισμένα τα γόνατα, μοιάζει έτοιμη να χάσει τις αισθήσεις της, ενώ δύο γυναίκες τη συγκρατούν⁴⁴⁸. Αυξημένος είναι ο δραματικός τόνος και στον Άγιο Φώτη στους Αγίους Θεοδώρους (αρχές 14ου αι.) (Εικ. 81)⁴⁴⁹. Η Παναγία σφιχτά τυλιγμένη στο σκουρογάλανο μαφόριο πέφτει προς τα πίσω, ενώ εξακολουθεί να ατενίζει το νεκρό πια Χριστό. Μία μυροφόρος αγκαλιάζει με τα δύο χέρια τη Θεοτόκο για

⁴³⁹ Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, σ. 78-79, εικ. 8. Παπαδάκη-Oekland, *Δυτικότερες τοιχογραφίες*, σ. 506, πίν. ΛΒ'. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών βλέπε Gerola, *Monumenti*, IV, αριθ. 55, σ. 471, όπου προτείνονται με βάση τη δυσανάγνωστη επιγραφή τα έτη 1311\1312 ή 1315\1316, άποψη που αποδέχεται ο Μαδεράκης (ο ίδιος, ό.π., σ. 69-70) και η Παπαδάκη-Oekland (η ίδια, ό.π., σ. 492), ενώ ο Σπαθαράκης σε εκ νέου ανάγνωση της αφιερωτικής επιγραφής τις χρονολογεί στα 1292\1293 (Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 17).

⁴⁴⁰ Παπαδάκη-Oekland, ό.π., σ. 510, πίν. ΛΒ', 272.

⁴⁴¹ Μπορμπουδάκης, *Βυζαντινή Τέχνη*, σ. 59.

⁴⁴² Καλοκύρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, πίν. XVI. Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, σ. 354, εικ. 321. Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. C5.

⁴⁴³ Bougrat, Saint-Jean près de Koudoumas, σ. 161- 162, εικ. 19-20.

⁴⁴⁴ Θεοχαροπούλου, Αγία Πελαγία, σ. 290-291, πίν. 2, 3.

⁴⁴⁵ Bougrat, Saint-Jean près de Koudoumas, s. 162.

⁴⁴⁶ Δρανδάκης, Ο εις Αρτόν ναΐσκος, σ. 123-124, πίν. Θ'.

⁴⁴⁷ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 429. Η Παναγία με το δεξιό χέρι χαλαρό μπροστά γέρνει ελαφρά προς τα πίσω ενώ υποβαστάζεται από δύο μυροφόρες

⁴⁴⁸ Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, σ. 78, εικ. 8. Παπαδάκη-Oekland, *Δυτικότερες τοιχογραφίες*, σ. 506-507, πίν. ΛΒ'.

⁴⁴⁹ Παπαδάκη-Oekland, ό.π., σ. 509-510, πίν. ΛΔ'.



να τη συγκρατήσει. Εξαιρετικά σπάνια επομένως φαίνεται να είναι η στάση της Θεοτόκου στις Αρχάνες, την οποία είχε ήδη επισημάνει ο Μανόλης Χατζηδάκης το 1952, όταν επισκέφθηκε το ναό⁴⁵⁰, με την κεφαλή να γέρνει προς τα πίσω, τα λυγισμένα γόνατα και τα αφημένα χέρια, καθώς ανάλογη σε εκφραστικότητα και πραγματιστική διάθεση δεν έχουμε εντοπίσει σε άλλα μνημεία της Κρήτης. Η στάση της Θεοτόκου με λυγισμένα τα γόνατα δεν ακολουθεί κανέναν και από τους εικονογραφικούς τύπους που διακρίνει ο Ορλάνδος⁴⁵¹. Τα πλησιέστερα προς τις Αρχάνες παράλληλα στη ζωγραφική της Κρήτης βρίσκουμε στις εκκλησίες του Αγίου Δημητρίου Λειβαδά⁴⁵², του Αγίου Φώτη και της Αγίας Πελαγίας Βιάννου⁴⁵³, όλες με δυτικότροπες τοιχογραφίες, καθώς και σε ορισμένα σημαντικά παλαιολόγια μνημεία, περίπου σύγχρονα με τις Αρχάνες, όπως στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Βατοπεδίου (1312)⁴⁵⁴, στο Staro Nagoricino (1316-1318)⁴⁵⁵, στην εικόνα της Σταύρωσης στο Μουσείο του Αλεξάνδρου III στην Πετρούπολη (14ος αι.)⁴⁵⁶, ή μεταγενέστερα όπως η τοιχογραφία στην Αγία Παρασκευή Γεροσκίτου στην Κύπρο (15ος αι.)⁴⁵⁷ και η σύγχρονη με την τοιχογραφία αμφιπρόσωπη

⁴⁵⁰ Χατζηδάκης *Τοιχογραφίες*, σ. 84-85.

⁴⁵¹ Ορλάνδος, *Αρχιτεκτονική και Βυζαντινά τοιχογραφία*, σ. 223.

⁴⁵² Παπαδάκη-Oekland, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, πίν. ΛΒ', ΛΔ', αντίστοιχα.

⁴⁵³ Θεοχαροπούλου, *Αγία Πελαγία*, σ. 291.

⁴⁵⁴ Millet, *Athos*, πίν. 83. 2. Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες*, σ. 85, σημ. 38. Τσιγαρίδας, *Ψηφιδωτά και βυζαντινές τοιχογραφίες*, σ. 245, εικ. 194.

⁴⁵⁵ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 92. 1.

⁴⁵⁶ Millet, *Recherches*, σ. 421-422, εικ. 446.

⁴⁵⁷ L. Hadermann-Misguich, *La Dormition et la Crucifixion de Sainte-Paraskevi de Yeroskipos (Chypre) et les rapports de celle-ci avec l'art italien et crétois*, *Byzantine East, Latin West. Art-Historical studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton University 1995, σ. 246-248, εικ. 2, 4, 6). Η ίδια στάση για τη Θεοτόκο επαναλαμβάνεται και στην πολυπρόσωπη εικόνα της Σταύρωσης του Ανδρέα Παβία (15^{ος} αι.), σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη, (Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής 15ος-16ος αι.*, κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983, αριθ. 20. *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Αθήνα 1994, αριθ. 156).



εικόνα, με τη Σταύρωση στην πίσω όψη, από τον ίδιο ναό της Κύπρου⁴⁵⁸. Συχνότερα η στάση της Θεοτόκου, που γονατίζει κατακόρυφα, αλλά με σκυμμένο το κεφάλι, απαντά σε έργα δυτικών ζωγράφων, όπως ο σταυρός στη National Gallery του Λονδίνου (1260-1272), που αποδίδεται στον ζωγράφο του San Fransesco (Εικ. 79)⁴⁵⁹ και ο πίνακας που αποδίδεται στον Master of Verucchio στο Μουσείο του Στρασβούργου (14^{ος} αι.)⁴⁶⁰. Στην ίδια αντίληψη είναι και η τοιχογραφία στο ναό του Χριστού Εσταυρωμένου στο Salerno (αρχές 14^{ου} αι.)⁴⁶¹. Η Παναγία μοιάζει να πέφτει κατακόρυφα στο έδαφος αλλά με τα πόδια μπροστά. Το κεφάλι γέρνει βαθιά προς τα πίσω, τα μάτια είναι κλειστά από την οδύνη, ενώ τα χέρια εκτείνονται μπροστά, τονίζοντας την εντύπωση της λιποθυμίας της Παναγίας.

Φαίνεται επομένως ότι η στάση της Παναγίας στις Αρχάνες χωρίς να επαναλαμβάνεται με ακριβώς όμοιο τρόπο σε άλλα μνημεία της Μεγαλονήσου ή γενικότερα στην παλαιολόγεια ή στη δυτική ζωγραφική, συνδέεται άμεσα με την τέχνη που χαρακτηρίζεται από έντονες δυτικές επιδράσεις. Στενή εικονογραφική συνάφεια παρουσιάζει η Παναγία των Αρχανών, με αυτήν στον κατώτερο ναό της Ασίζης (γύρω

⁴⁵⁸ Η αμφιπρόσωπη εικόνα με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια στην κύρια όψη, προοριζόταν πιθανόν για δυτικό πελάτη, όπως υποδεικνύουν οι λατινικές επιγραφές. Στην εικόνα επαναλαμβάνονται επίσης οι έντονες τριγωνικές σκιές κάτω από τα μάτια και η ελεύθερη κόμη της Θεοτόκου, όπως στις Αρχάνες (S. Sophocleous, *Icons of Cyprus 7th-20th Century*, Nicosia 1994, πίν. 32 β, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία).

⁴⁵⁹ Την ίδια εποχή στη Δύση η Παναγία εικονίζεται συχνά πεσμένη ή γονατιστή στο έδαφος, όπως στο κεντρικό φύλλο τριπτύχου του Andrea Vanni στη Corcoran Gallery of Art της Washington, στον πίνακα του Andrea di Bartolo στο Μουσείο Καλών Τεχνών στη Βουδαπέστη (Benson, *Italian Pictures*, II, εικ. 391, 427, αντίστοιχα) και στην τοιχογραφία του Barna da Siena στο ναό του San Simigiano (1350-1355) (Schiller, *Ikono-graphie*, II, εικ. 509), στοιχείο που εισάγεται και στη μεταβυζαντινή εικονογραφία της παράστασης (A. Stavropoulou-Makri, *La création d' une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans, Communications grécques présentées au Ve Congrès International du Sud-Est Européen*, Athènes 1985, σ. 241-257).

⁴⁶⁰ Benson, *Italian Pictures*, II, εικ. 199.

⁴⁶¹ F. Bologna, *Early Italian Painting. Romanesque and Early Medieval Art*, Rome 1964, εικ. 58.



στα 1260), όπου πιθανόν εργάστηκε και ο Guinta Pisano, όχι όμως στη σκηνή της Σταύρωσης, αλλά σε επόμενη, αυτής του Θρήνου (Εικ. 82)⁴⁶².

Σύμφωνα με τα Συνοπτικά Ευαγγέλια, την Παναγία υποβαστάζουν οι γυναίκες της Ιερουσαλήμ, ακολουθώντας τη βυζαντινή παράδοση⁴⁶³. Εξαιρετική ομοιότητα στις στάσεις των δύο μυροφόρων που συγκρατούν τη Θεοτόκο στις Αρχάνες⁴⁶⁴, και ιδιαίτερα της μητέρας του Ιακώβου, διαπιστώνουμε κυρίως με δυτικά έργα, όπως ο πίνακας του Giotto στην Alte Pinakothek του Μονάχου⁴⁶⁵, το τρίπτυχο της Τεργέστης (αρχές 14ου αι.)⁴⁶⁶ και ο πίνακας του ζωγράφου του Höhenfurther (1346-1356) στην Πράγα⁴⁶⁷. Η μυροφόρος περνά με όμοιο τρόπο το αριστερό χέρι κάτω από τη μασχάλη της Παναγίας και την κρατεί από τον ώμο με το δεξιά⁴⁶⁸. Με μικρές διαφορές στις χειρονομίες και τη θέση των μυροφόρων, η ίδια μορφή απαντά σε έργα του Duccio, του Robert di Oderisio και του Cecco di Pietro⁴⁶⁹.

Σπάνια επίσης στο επεισόδιο της Σταύρωσης παριστάνεται η Θεοτόκος με ελεύθερη κόμη να πέφτει σε βοστρύχους κάτω από το μαφόριο, που καλύπτει την κεφαλή,

⁴⁶² Millet, *Recherches*, σ. 508, εικ. 549. Poeschke, *San Francesco*, σ. 68, εικ. 37.

⁴⁶³ Millet, *ό.π.*, σ. 451. Καλοκύρης, *Βυζαντινά τοιχογραφία*, σ. 72. Μ. Σωτηρίου, *Αι τοιχογραφία του βυζαντινού ναυδρίου των Ταξιαρχών Δεσφίνης ΔΧΑΕ Γ'* (1962-1963), σ. 189.

⁴⁶⁴ Millet, *ό.π.*, σ. 417-422.

⁴⁶⁵ L. Bellosi, *GIOTTO, Complete Works*, Μιλάνο 1995, εικ. 138.

⁴⁶⁶ Millet, *ό.π.*, εικ. 440.

⁴⁶⁷ Schiller, *Ikono-graphie*, II, εικ. 517. Βλέπε επίσης για άλλα παραδείγματα Millet, *ό.π.*, εικ. 440, 470, 471.

⁴⁶⁸ Παραλλαγή αυτής της στάσης με όμοιο ωστόσο αποτέλεσμα εντοπίζουμε και σε εικόνα του Σινά που αποδίδεται σε Σύρο καλλιτέχνη με στοιχεία από την τέχνη των σταυροφόρων (α' μισό 14ου αι.). Η Παναγία έχει το δεξιά χέρι αφημένο ελεύθερο μπροστά και το αριστερό λυγισμένο οριζόντια στο στήθος, ενώ οι δύο μυροφόρες τη συγκρατούν με τα χέρια τους κάτω από τις μασχάλες της (Μουρίκη, *Εικόνες*, σ. 120-121, αριθ. 58).

⁴⁶⁹ Berenson, *Italian Pictures*, II, εικ. 38, 146, 454, 99, αντίστοιχα.



εικονογραφική λεπτομέρεια που αποτελεί δάνειο από τη σκηνή του Επιταφίου Θρήνου⁴⁷⁰ και εφαρμόζεται κυρίως στις μυροφόρους⁴⁷¹. Ένα από τα λίγα ανάλογα παραδείγματα εντοπίζουμε στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως⁴⁷², ενώ στην Κρήτη τα μόνα παράλληλα που γνωρίζουμε βρίσκονται στον Άγιο Φώτη στους Αγίους Θεοδώρους, όπου μάλιστα η κόμη είναι ξανθή (Εικ. 81)⁴⁷³ και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καμηλιανά (1439-1440)⁴⁷⁴. Το στοιχείο αυτό που επίσης οφείλεται σε δυτικά πρότυπα⁴⁷⁵, δεν γνώρισε μεγάλη εξάπλωση στη βυζαντινή τέχνη⁴⁷⁶. Ανάλογα δάνεια από το επεισόδιο του Θρήνου, προκειμένου να τονισθεί το δραματικό στοιχείο, αποτελούν και η γυναικεία μορφή, με υψωμένα τα χέρια σε ένδειξη οδύνης, στη σκηνή της Σταύρωσης στον Άγιο Ιωάννη στον Άγιο Βασίλειο Ηρακλείου (1291)⁴⁷⁷, στον Άγιο Γεώργιο στη Σκλαβοπούλα (1290-1291)⁴⁷⁸, στον Άγιο Ιωάννη Κουδουμά (1360)⁴⁷⁹ και στην Αγία Πελαγία Βιάννου (1360)⁴⁸⁰, καθώς και το σύμπλεγμα της Παναγίας με τη μυροφόρο στον Άγιο Φώτη⁴⁸¹.

⁴⁷⁰ Millet, *Recherches*, εικ. 538, 548. Με λυτή την κόμη εικονίζεται στον Επιτάφιο Θρήνο η Παναγία και στην Κρήτη, όπως για παράδειγμα στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στη Σαρακίνα (μέσα 14^{ου} αι.) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 158).

⁴⁷¹ Στη «σταυροφορική» εικόνα της Σταύρωσης στη μονή του Σινά μόνο η τρίτη μυροφόρος η Μαγδαληνή, που διαφοροποιείται σε στάση και θέση από τη Θεοτόκο και τις δύο γυναίκες που τη συντρέχουν, εικονίζεται με λυτά τα μαλλιά και τα χέρια υψωμένα σε ένδειξη απελπισίας (δ' τέταρτο 13ου αι.) (Μουρίκη, *Εικόνες*, αριθ. 67, σ. 119).

⁴⁷² Χατζηδάκης-Πελεκανίδης, *Καστοριά*, εικ. 10.

⁴⁷³ Ποπαδάκη-Oekland, *Δυτικότερες τοιχογραφίες*, σ. 510, σημ. 45.

⁴⁷⁴ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 191, εικ. 166.

⁴⁷⁵ Αναφέρουμε για παράδειγμα τη Maesta του Duccio στο Museo del' Opera del Duomo Siena (C. Jannella, *Duccio di Buoninsegna*, Siena 1991, εικ. 52, 83). Για άλλα παραδείγματα βλέπε επίσης Schiller, *Ikongraphie*, πίν. 412, 512, 513, 517. Berenson, *Italian Pictures*, II, εικ. 384..

⁴⁷⁶ Από τα λίγα αλλά μεταγενέστερα παραδείγματα που εντοπίσαμε σημειώνουμε τον Άγιο Γεώργιο στο Φιλήρημο Ρόδου (15ος αι.) (Κόλλιας, *Η διατόμπευση*, πίν. 131β) και το παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (1483) (Georgitsoyanni, *Vieux Catholicon*, σ. 153, πίν. 49. Χατζηδάκης-Σοφριανός, *Μεγάλο Μετάωρο*, φωτογραφία στη σ. 81. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αριθ. 161).

⁴⁷⁷ Από προσωπική παρατήρηση

⁴⁷⁸ Από προσωπική παρατήρηση



Ιδιαίτερη είναι τέλος η μορφή και ο διάκοσμος των ενδυμάτων της Παναγίας στις Αρχάνες. Το μαφόριο που πέφτει ανοιχτό μπροστά το στήθος και οι διάσπαρτοι πολύτιμοι λίθοι, που το κοσμούν, μαρτυρούν δυτικές επιδράσεις⁴⁸². Συχνά στις εκκλησίες της Κρήτης το μαφόριο της Θεοτόκου στολίζουν μαργαριτάρια σε διάταξη ρόδακα, ωστόσο η χρήση τους περιορίζεται στους ώμους και στο μέτωπο, για παράδειγμα στο Χριστό στα Μεσκλά (1303)⁴⁸³, στον Άγιο Αντώνιο Αβδού (αρχές 14^{ου} αι.)⁴⁸⁴, στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους (α' μισό 14^{ου} αι.)⁴⁸⁵ και στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (1445)⁴⁸⁶. Αντίθετα στις Αρχάνες τα λιθοποίκιλτα κοσμήματα είναι διάσπαρτα στο μαφόριο, ενώ περίτεχνη είναι και η διακόσμηση στις παρυφές των χειρίδιων του φορέματος. Στην Κρήτη μοναδική ανάλογη περίπτωση που γνωρίζουμε είναι στην αποτοιχισμένη τοιχογραφία από τον ομώνυμο ναό της Παναγίας στο Καρδουλιανό (μέσα 14ου αι.), σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο Κρήτης⁴⁸⁷. Παρόμοιες διακοσμήσεις βρίσκουμε συχνότερα σε παραστάσεις που συνδυάζουν στοιχεία από την Ανατολή και την τέχνη των σταυροφόρων, δηλαδή στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου, όπως στην Παναγία του Μοντουλλά (1280) στην Κύπρο⁴⁸⁸, ή σε έργα που οφείλονται σε δυτικούς καλλιτέχνες, όπως ο κώδικας Egbert (γύρω στα 980)⁴⁸⁹ και η μνημειακή αμφιπρόσωπη εικόνα του

479 Bougrat, Saint-Jean près de Koudoumas, s. 162, πίν. 19

480 Θεοχαροπούλου, Αγία Πελαγία, σ. 291

481 Παπαδάκη-Oekland, Δυτικότερες τοιχογραφίες, σ. 510.

482 Βλέπε πρόχειρα Schiller, *Ikono-graphie*, II, εικ. 511, 512, 516, 517. Ανάλογο μαφόριο φορεί η Θεοτόκος και τον Άγιο Γεώργιο στο Φιλήρημο Ρόδου (Κόλλιας, Η διαπόμπευση, πίν. 131β).

483 Ορλάνδος, Δύο βυζαντινά μνημεία, σ. 160, εικ. 20.

484 Μπορμπουδάκης, Νομός Ηρακλείου, φωτογραφία στη σ. 112. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 383-384.

485 Από προσωπική παρατήρηση.

486 Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 197, εικ. 172.

487 Αδημοσίευτη. Από προσωπική παρατήρηση.

488 Βυζαντινή Μεσαιωνική Κύπρος, φωτογραφία στη σ. 100.

489 Schiller, *Ikono-graphie*, II, εικ. 392.



Σινά με τη Σταύρωση στην εμπρόσθια όψη και την Ανάσταση στην πίσω, που αποδίδεται σε βενετσιάνικο εργαστήριο (τελευταίο τέταρτο 13ου αι.)⁴⁹⁰.

Συνηθισμένη είναι η χειρονομία του δεξιού χεριού του Ιωάννη στις Αρχάνες⁴⁹¹, που ακουμπά στο αντίστοιχο μάγουλο⁴⁹². Στην Κρήτη εμφανίζεται πολύ συχνά, ενώ ποικίλλει η χειρονομία του αριστερού χεριού. Στις Αρχάνες είναι απλωμένο προς τον Εσταυρωμένο σε στάση δέησης. Πιο συχνά στη ζωγραφική της Μεγαλονήσου ο Ιωάννης με την αριστερά συγκρατεί το μάτιό του⁴⁹³, όπως στον Άγιο Αντώνιο Αβδού (αρχές 14ου αι.), στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους (α' μισό 14ου αι.), στην Αγία Παρασκευή Κίτηρος (1372-1373), στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Θρόνο (γύρω στο 1300)⁴⁹⁴, στους Αγίους Θεοδώρους Χόνδρου (β' μισό 14^{ου} αι.), στο Σκλαβεροχώρι (τέλη 14^{ου} αι.)⁴⁹⁵, στους Αγίους Αποστόλους στους Αδρομύλους (1415)⁴⁹⁶ και στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (1445). Σπανιότερα το αριστερό χέρι είναι με την παλάμη προς το θεατή στο ύψος του στήθους, όπως στο ναό του Χριστού στις Ποταμιές (α' μισό 14ου αι.)⁴⁹⁷ ή ελεύθερο προς τα κάτω, όπως στον Άγιο Ονούφριο Γέννας (1329)⁴⁹⁸ και στον Άγιο Γεώργιο Αρτού (1401)⁴⁹⁹.

Σπάνια είναι η στάση του σώματος του Ιωάννη στις Αρχάνες με τα δύο πόδια λυγισμένα και τον κορμό σκυφτό, καθώς συνήθως ο μαθητής εικονίζεται σε στάση

⁴⁹⁰ Μουρίκη, *Εικόνες*, σ. 118-119, αριθ. 63, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁴⁹¹ Ορλάνδος, *Αρχιτεκτονική και Βυζαντινάι τοιχογραφίαι*, σ. 210.

⁴⁹² Σπανιότερα ο Ιωάννης αφήνει χαλαρά το δεξιό χέρι στο στήθος, όπως στον Άγιο Γεώργιο Εμπάρου (1436) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 429), χειρονομία που απαντά στη Σταύρωση του ΒΔ παρεκκλησίου του Οσίου Λουκά (Chatzidakis-Baharas, *Hosios Loukas*, εικ. 25, 28). Για την ερμηνεία της κίνησης βλέπε η ίδια, ό.π., σ. 45-49.

⁴⁹³ Για τη χειρονομία αυτή βλέπε Μουρίκη, *Νέα Μονή*, σ. 144.

⁴⁹⁴ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. BW 38.

⁴⁹⁵ Μαδεράκης, *Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη*, πίν. 120α.

⁴⁹⁶ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 440.

⁴⁹⁷ Ranoutsaki, *Soteris Christos*, σ. 95, πίν. 28.

⁴⁹⁸ Καλοκίρης, *Βυζαντινάι Τοιχογραφίαι*, πίν. XVII. Kalokyris, ό.π., εικ. BW 41.

⁴⁹⁹ Δρανδάκης, *Ο εις Αρτόν ναΐσκος*, σ. 122, πίν. Θ', εικ. 1.



αντικίνησης με το ένα σκέλος χαλαρό και το άλλο στάσιμο. Μοναδικά εικονογραφικά παράλληλα, από όσο γνωρίζουμε, εντοπίζουμε στον Άγιο Γεώργιο στο Μελισσουργάκι (γύρω στο 1400)⁵⁰⁰ και στον Άγιο Γεώργιο Α. Σύμης (1453)⁵⁰¹.

Η απεικόνιση του Λογγίνου που ομολογεί την αλήθεια του Θεού εμπνέεται από τα ευαγγέλια⁵⁰². Ο εκατόνταρχος εισάγεται νωρίς στην εικονογραφία της Σταύρωσης, στο ευαγγέλιο του Rabboula⁵⁰³ και στην τοιχογραφία στην Santa Maria Antiqua⁵⁰⁴. Όχι σπάνια τον βρίσκουμε στα μνημεία της Καππαδοκίας⁵⁰⁵ και στη συνέχεια στη Νέα Μονή της Χίου⁵⁰⁶, στο Κυβινονο⁵⁰⁷, στη Studenića⁵⁰⁸, στην Παναγία Μαυριώτισσα (πρώτες δεκαετίες 13^{ου} αι.)⁵⁰⁹, στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά (1232)⁵¹⁰, και καθιερώνεται στην παλαιολόγεια ζωγραφική, όπως στη λαμπρή εικόνα από το ναό του Χριστού Ελκομένου στη Μονεμβασία, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο (β' μισό 14ου αι.)⁵¹¹. Συνήθως ο εκατόνταρχος εικονίζεται γέρος στρογγυλογένης⁵¹², με πλούσια στρατιωτική εξάρτυση, στρογγυλή ασπίδα και αραβικό κεφαλομάνδηλο ή περικεφαλαία,

⁵⁰⁰ Μπορμπουδάκης, Μεσαιωνικά Μνημεία 1969, σ. 445, πίν. 455β.

⁵⁰¹ Μπορμπουδάκης, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, σ. 229, εικ. 51α. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 139. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 5α. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 203, εικ. 178.

⁵⁰² Ματθ. κζ, 54. Μάρκ. ιε' 39. Λουκ. κγ' 47. Για την εικονογραφία του Λογγίνου βλέπε Ξυγγόπουλος, *Λογγίνος*, σ. 54-60.

⁵⁰³ Schiller, *Ikonographie*, II, εικ. 327.

⁵⁰⁴ Romaneli-Nordhagen, *Santa Maria Antiqua*, πίν. VII και 32.

⁵⁰⁵ Για παράδειγμα στην εκκλησία του Tokali I (πριν το 940-950) (Wharton-Epstein, *Tokali Kilise*, πίν. 5) και στο Qeledjlar (Jerphanion, *Cappadoce*, I, πίν. 58. 1).

⁵⁰⁶ Μουρίκη, *Νέα Μονή*, σ. 144, πίν. 33, 38, 39.

⁵⁰⁷ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, I, πίν. 84. 4.

⁵⁰⁸ Millet-Frolow, ό.π., πίν. 37. 3, 39. 2.

⁵⁰⁹ Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αριθ. 74.

⁵¹⁰ Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalynia*, σ. 81, πίν. 32. Πανσελήνου, *Άγιος Πέτρος Καλυβίων*, σ. 180, εικ. 7.

⁵¹¹ Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αριθ. 130.

⁵¹² Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 194.



σε ζωηρή κίνηση να αναγνωρίζει τη θεία φύση του Χριστού. Καθώς ήταν ο πρώτος από τους παρισταμένους που το ομολόγησε, η εκκλησία τον ανακήρυξε άγιο, για αυτό και από τον 10ο αιώνα φέρει φωτοστέφανο⁵¹³.

Στην Κρήτη συμμετέχει συχνά στη σκηνή της Σταύρωσης, αλλά η σημασία του περιορίζεται, καθώς καταλαμβάνει ελάχιστο χώρο πίσω από τον Ιωάννη και κυρίως γιατί συχνά αντί στρατιωτικής στολής φορεί μόνο κοντό χιτώνα και καλύπτρα, όπως στις πιο αρχαϊκές συνθέσεις⁵¹⁴. Με αυτήν την αντίληψη εικονίζεται στον Άγιο Ονούφριο στη Γέννα (1329)⁵¹⁵, στο ναό του Χριστού στις Ποταμιές (α΄ μισό 14ου αι.), στους Αγίους Θεοδώρους Χόνδρου (β΄ μισό 14ου αι.), στην Παναγία στον Κάδρο (β΄ μισό 14ου αι.)⁵¹⁶, στην Παναγία στους Λαμπιώτες (β΄ μισό 14ου αι.)⁵¹⁷, στην Παναγία στο Ανισαράκι (τέλη 14ου αι.)⁵¹⁸, στον Άγιο Γεώργιο Αρτού (1401)⁵¹⁹, στον Άγιο Γεώργιο Α. Σύμης (1453)⁵²⁰ και στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού (1445).

Ωστόσο δεν είναι σπάνια η απεικόνιση του εκατόνταρχου με πλούσια στρατιωτική εξάρτυση. Εκτός από τον ενδιάμεσο τύπο που βρίσκουμε στον Άγιο Γεώργιο στο Μελισσουργάκι, όπου ο Λογγίνος φορεί απλή στρατιωτική ενδυμασία με χλαμύδα που πορπώνεται στο στήθος, σε όλα τα παρακάτω μνημεία η στολή είναι φολιδωτή, όπως στο ναό του Χριστού στα Μεσκλά (1303), στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά, στην Αγία Παρασκευή Χόνδρου (α΄ τέταρτο 14ου αι.)⁵²¹, στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους (α΄

⁵¹³ Ορλάνδος, *Αρχιτεκτονική και Βυζαντινά τοιχογραφία*, σ. 212 και ιδιαίτερα σημ. 4, 5. Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*, σ. 102.

⁵¹⁴ Για παράδειγμα στη Santa Maria Antiqua, (Romanneli-Nordhagen, *Santa Maria Antiqua*, πίν. VII και 32).

⁵¹⁵ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, πίν. 41.

⁵¹⁶ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970*, σ. 355, εικ. 321. Kalokyris, *ό.π.*, πίν. BW 5, εικ. 21.

⁵¹⁷ Kalokyris, *ό.π.*, πίν. 39.

⁵¹⁸ Λασιθιωτάκης, *ό.π.*, σ. 195, σχ. 68β.

⁵¹⁹ Δρανδάκης, *Ο εις Αρτόν ναΐσκος*, σ. 123, πίν. Θ΄, εικ. 1.

⁵²⁰ Μπορμπουδάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου*, σ. 229, πίν. 51α.

⁵²¹ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970*, σ. 140, εικ. 168.



μισό 14^{ου} αι.)⁵²², στο ναό της Παναγίας στον Άγιο Ιωάννη Σφακίων (β' μισό 14ου αι.)⁵²³, στην Οσία Μαρία στη Σαμαριά (πριν το 1379)⁵²⁴, στον Άγιο Νικόλαο Ξυδά (β' μισό 14ου αι.)⁵²⁵, στην Αγία Παρασκευή Κίτηρος (1372-1373) και στον Άγιο Γεώργιο στην Αγία Ειρήνη (1460-1461)⁵²⁶. Συγκρίνοντας τις παραπάνω παραστάσεις με αυτή στις Αρχάνες εντοπίζουμε διαφορές στον τύπο της ασπίδας και στο κεφαλομάντηλο. Όταν ο Λογγίνος κρατεί ασπίδα είναι στρογγυλή και κοσμείται με έμβλημα στο κέντρο⁵²⁷, όπως στο Σκλαβεροχώρι και στους Αγίους Αποστόλους στους Αδρομύλους (1415)⁵²⁸ ή φέρει επιγραφή, όπως στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες (τέλη 13ου αι.)⁵²⁹, στον Άγιο Γεώργιο στη Σκλαβοπούλα (1290-1291) (Εικ. 78)⁵³⁰, στην Παναγία Καλομοίρων στο Ροδοβάνι (1280-1290;)⁵³¹ και στην Παναγία Σκαφιδιάς (1347)⁵³². Αντίθετα η ασπίδα στις Αρχάνες είναι απιδόσχημη με δύο παράλληλες ταινίες και αστέρι. Αν και η απιδόσχημη ασπίδα εμφανίζεται από τον 11ο αιώνα στη βυζαντινή ζωγραφική⁵³³ και

⁵²² Από προσωπική παρατήρηση.

⁵²³ Λασσιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1971, εικ. 401.

⁵²⁴ Ο ίδιος, ό.π., εικ. 389.

⁵²⁵ Μπορμπουδάκης, Νομός Ηρακλείου, φωτογραφία στη σ. 116.

⁵²⁶ Λασσιθιωτάκης, ό.π., εικ. 331.

⁵²⁷ Για τη διακόσμηση των βυζαντινών ασπίδων βλέπε Kolias, *Byzantinische Waffen*. σ. 124-131.

⁵²⁸ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 440.

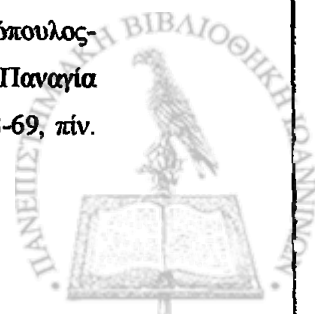
⁵²⁹ Από προσωπική παρατήρηση.

⁵³⁰ Gallas-Wessel-Borboudakis, ό.π., εικ. 68.

⁵³¹ Ε. Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία Κρήτης*, ΑΔ 25 (1970), Αθήνα 1973, σ. 489, πίν. 425β'. Bissinger, *Kreta*, εικ. 39. Για παραδείγματα ενεπιγραφών ασπίδων στρογγυλών ή απιδόσχημων βλέπε Εμμανουήλ, *Εύβοια*, σ. 68-69.

⁵³² Από προσωπική παρατήρηση.

⁵³³ Σημειώνουμε πρόχειρα τον κώδικα Vat. Gr. 747 του 11ου αιώνα (Weitzmann, *The Joshua Roll*, εικ. 10, 20, 24, 27, 28), το ψαλτήρι του Λονδίνου 19. 352 (1066) (Der Nersessian, *Psaltiers Grecs*, εικ. 142), τον Άγιο Νεόφυτο Κύπρου (Mango-Hawkins, *Saint Neophytos*, εικ. 32), την Ευαγγελίστρια στο Γεράκι (12ος αι.), όπου αναγράφεται το σχετικό με το επεισόδιο ευαγγελικό απόσπασμα (Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 133-134, εικ. 209, 211), τον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια (1232), την Παναγία Μαυριώτισσα, τον Άγιο Δημήτριο στο Μακροχώρι Ευβοίας (1302-1303) (Εμμανουήλ, ό.π., σ. 68-69, πίν.



συνυπάρχει με τη στρογγυλή-που κυριαρχεί στην εικονογραφία της μορφής-όμοια με αυτήν στις Αρχάνες δεν έχουμε εντοπίσει έως τώρα στη ζωγραφική της Μεγαλονήσου. Στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά είναι απιδόσχημη αλλά φέρει έμβλημα (Εικ. 80)⁵³⁴, τύπος ιδιαίτερα διαδεδομένος στη δυτική ζωγραφική⁵³⁵, ενώ στον Άγιο Φώτη (Εικ. 81)⁵³⁶, στον Άγιο Νικόλαο Ξυδά (β' μισό 14^{ου} αι.), στον Άγιο Ιωάννη Κουδουμά (1360)⁵³⁷ και στον Άγιο Γεώργιο Καλαμιού (1441)⁵³⁸ είναι τριγωνική. Σπάνια εικονογραφικά παράλληλα στην κρητική μνημειακή ζωγραφική βρίσκουμε στον Άγιο Γεώργιο Σκλαβοπούλας (1290-1291), στο στρατιώτη πίσω από τον Λογγίνο, που κρατεί λευκή τριγωνική ασπίδα με τρεις παράλληλες μαύρες ταινίες (Εικ. 78), ενώ στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Καβαλαριανά (1327-1328) στη σκηνή της κατάληψης της Ιεριχούς⁵³⁹, οι στρατιώτες κρατούν απιδόσχημες ασπίδες με δύο παράλληλες οριζόντιες μελανές ταινίες στο μέσο.

17) και το Volotono (Alpaton, *Volotono*, πίν. 99) κ. α. Αυτός ο τύπος ασπίδας χρησιμοποιείται και για μεμονωμένες μορφές στρατιωτικών αγίων όπως στο πλακίδιο από στεατίτη με τον Άγιο Γεώργιο (11ος αι.) στη μονή Βατοπεδίου (Κ. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Βυζαντινή Μικροτεχνία, ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ. ΠΑΡΑΔΟΣΗ-ΙΣΤΟΡΙΑ-ΤΕΧΝΗ*, Α', Άγιον Όρος 1996, σ. 460, εικ. 392) και σε αυτό με τον Άγιο Θεόδωρο το στρατηλάτη (11ος αι.) στο Museo Sacro della Biblioteca Apostolica στο Βατικανό (*Gloria of Byzantium*, αριθ. 104) και στην τοιχογραφία του αγίου Γεωργίου στην Αγία Τριάδα στο Κρανίδι (1244) (Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*, σ. 210-213, πίν. 27).

⁵³⁴ Μαδερράκης, Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, σ. 78, εικ. 8. Παπαδάκη-Oekland, *Δυτικότερες τοιχογραφίες*, σ. 506. Ασπίδες με έμβλημα εικονίζονται και σε άλλες παραστάσεις με στρατιώτες όπως σε σκηνή από το βίο του αγίου Γεωργίου στον Άγιο Γεώργιο Ανυδριώτη (Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. 114).

⁵³⁵ Βλέπε πρόχειρα Berenson, *Italian Pictures*, II, εικ. 110, 389, 454, 479.

⁵³⁶ Παπαδάκη-Oekland, *ό.π.*, σ. 510 και ιδιαίτερα σημ. 46. Όμοιου τύπου ασπίδες βρίσκουμε και στις παραστάσεις βασιλέων στο ναό της Γέννησης στη Βηθλεέμ (12^{ος} αι.). Στον κίονα 12 εικονίζεται ο άγιος CHNU \ TUS, βασιλιάς των Δανών και στον κίονα 13, ο άγιος OLAUUS, βασιλιάς των Νορβηγών (Kühnel, *Latin Kingdom of Jerusalem*, σ. 112-125, πίν. XXXII-XXXIII και XXXIV-XXXV, αντίστοιχα).

⁵³⁷ Η τριγωνική ασπίδα του Λογγίνου φέρει έμβλημα (Bougrat, *Saint-Jean pres de Koudoumas*, πίν. 19).

⁵³⁸ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 168. Είναι οι λεγόμενες *ασπίδες τρίγωνοι* των Βυζαντινών. Για τις ασπίδες βλέπε Koliass, *Byzantinische Waffen*, σ. 88-131.

⁵³⁹ Κουκιάρης, *Θάματα-Εμφανίσεις*, εικ. κ. 16. α'.



Ενδιαφέρον είναι επίσης να επισημάνουμε ότι στις γνωστές παραστάσεις η καλύπτρα του Λογγίνου είναι λευκή ή σκουρόχρωμη. Καλύπτρα με ταινίες, όμοια με αυτή των Αρχανών φέρει ο Λογγίνος στη σταυροφορική εικόνα του Σινά (α' μισό 13ου αι.)⁵⁴⁰ και στη σκηνή της Σταύρωσης στο τρίτο στρώμα του Αγίου Δημητρίου στο Πούρκο Κυθήρων (αρχές 14ου αι.)⁵⁴¹. Στην Κρήτη οι μόνες ανάλογες περιπτώσεις -από όσο γνωρίζουμε- είναι στον Άγιο Φώτη, στην αμφιπρόσωπη εικόνα με την Οδηγήτρια και τη Σταύρωση στο ναό της Παναγίας Λαγκαδιώτισσας στη Ζάκυνθο (αρχές 15ου αι.)⁵⁴² και στον Άγιο Γεώργιο Α. Σύμης (1453).

Οικείες και καθιερωμένες από νωρίς στη βυζαντινή ζωγραφική, ήδη από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια, είναι οι δύο μορφές των στρατιωτών εκατέρωθεν του σταυρού που λογχίζουν και τείνουν τον σπόγγο αντίστοιχα στον Χριστό⁵⁴³. Από το 13^ο αιώνα απαντούν συχνά και σε επαρχιακά μνημειακά σύνολα όπως στην Παναγία Μαυριώτισσα (πρώτες δεκαετίες 13^{ου} αι.)⁵⁴⁴, στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια⁵⁴⁵ και στο τρίτο στρώμα στον Άγιο Δημήτριο στο Πούρκο (αρχές 14ου αι.)⁵⁴⁶. Παρατηρούμε ωστόσο ότι αν και οι πολυπρόσωπες συνθέσεις είναι αγαπητές στη ζωγραφική της Κρήτης, οι δύο αυτές μορφές δεν απεικονίζονται συχνά. Έως και το 13^ο αιώνα απαντούν σε περιορισμένο αριθμό μνημείων όπως ο Άγιος Γεώργιος στη Σκλαβοπούλα (1290-1291)⁵⁴⁷. Πιο συχνά ο λογχοφόρος και ο σπογγοφόρος εικονίζονται σε σύγχρονα με τις Αρχάνες μνημεία, όπως στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στο Κούνεσι (α' τέταρτο 14ου αι.)⁵⁴⁸, στην Παναγία

⁵⁴⁰ Μουρίκη, *Εικόνες*, αριθ. 58.

⁵⁴¹ Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 174, εικ. 19.

⁵⁴² Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου, Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων*, Αθήνα 1997, αριθ. 3, φωτ. στη σ. 53.

⁵⁴³ Ξυγγόπουλος, *Λογγίνος*, σ. 56.

⁵⁴⁴ Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, σ. 78, εικ. 12. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αριθ. 74.

⁵⁴⁵ Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia*, σ. 81-82.

⁵⁴⁶ Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 174, εικ. 19.

⁵⁴⁷ Από προσωπική παρατήρηση.

⁵⁴⁸ Λασιθιωτάκης, *Δύο εκκλησίες*, σ. 20, πίν. 9. 1.



Αλήκαμπου (1315-1316)⁵⁴⁹ ή λίγο μεταγενέστερα στην Αγία Τριάδα στο ομώνυμο χωριό (γύρω στα 1400)⁵⁵⁰. Σε λίγες περιπτώσεις, οι κρητικοί καλλιτέχνες περιορίζονται μόνο στο λογχοφόρο, παραλείποντας το σπογγοφόρο, όπως στην Αγία Παρασκευή Χόνδρου (α' τέταρτο 14ου αι.)⁵⁵¹ και στον Άγιο Γεώργιο στην Αγία Ειρήνη (1460-1461)⁵⁵², ή τον αντικαθιστούν με έναν υπηρέτη, όπως στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους (α' μισό 14^{ου} αι.). Δεξιά του σταυρού ένας ηλικιωμένος υπηρέτης με φαρδύ κοντό χιτώνα τείνει το σπόγγο και κρατεί αγγείο με το όζος, ενώ αριστερά ένας στρατιωτικός με πλήρη εξάρτυση λογχίζει τον Κύριο με ζωηρό διασκελισμό. Σε όμοια στάση και θέση βρίσκουμε την ίδια μορφή και στην Παναγία στο Ανισαράκι (τέλη 14ου αι.)⁵⁵³.

Στις Αρχάνες ο ζωγράφος παρακολουθεί τη δόκιμη παραλλαγή με το λογχοφόρο και το σπογγοφόρο εκατέρωθεν του σταυρού και σε μικρότερη από αυτήν των κυρίων μορφών κλίμακα: επαναλαμβάνει επίσης τη δυσμορφία του προσώπου, που συνήθως τους χαρακτηρίζει και οφείλεται στο γεγονός ότι αποδίδονται σε κατατομή⁵⁵⁴, αλλά τους απεικονίζει με πλήρη στρατιωτική εξάρτυση, δυτικού τύπου, δηλαδή φολιδωτό χιτώνα, κράνος και ασπίδα με έμβλημα.

Η σκηνή της Σταύρωσης στις Αρχάνες παρουσιάζει ιδιαίτερο εικονογραφικό ενδιαφέρον. Αν και απέχει από τη γκροτέσκα διάθεση του ζωγράφου της Μαυριώτισσας, όπως αυτή εκφράζεται στην ίδια παράσταση έναν αιώνα νωρίτερα, έντονες επιδράσεις από τη δυτικότροπη ζωγραφική, εμφανείς στις στολές των δύο ρωμαίων στρατιωτών, στη στάση και έκφραση της Θεοτόκου, στη διακόσμηση των ενδυμάτων της, συνδυάζονται αρμονικά με την εξπρεσιονιστική διάθεση του ζωγράφου των Αρχανών, με αποτέλεσμα αν και τη σύνθεση χαρακτηρίζει η στέρεη δομή και ισορροπημένη οργάνωση, καθώς παρακολουθεί το καθιερωμένο για την απόδοση του θέματος εικονογραφικό σχήμα, στο

⁵⁴⁹ Λαοσιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1969, σ. 487-488.

⁵⁵⁰ Από προσωπική παρατήρηση.

⁵⁵¹ Λαοσιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, εικ. 168.

⁵⁵² Ο ίδιος, ό.π., εικ. 331.

⁵⁵³ Ο ίδιος, ό.π., σχ. 68β.

⁵⁵⁴ Βασιλάκη-Μαυρακάκη, Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής, σ. 564.



σύνολό της η παράσταση βρίσκεται πιο κοντά σε αυτές με έντονα δυτικά πρότυπα. Ανάλογο ύφους και εικονογραφικής διατύπωσης συνθέσεις απαντούν συχνά στη βενετοκρατούμενη Κρήτη κυρίως από το 14ο αιώνα και εξής⁵⁵⁵, αλλά και σε άλλες φραγκοκρατούμενες περιοχές, όπως η σκηνή της Σταύρωσης στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια και στον Άγιο Δημήτριο στο Πούρκο Κυθήρων. Ωστόσο, ο ζωγράφος των Αρχανών υιοθετεί μία ευαίσθητη και συνάμα οριακή ισορροπία στην επιλογή των προτύπων του, με αποτέλεσμα να χρησιμοποιεί επιλεκτικά και εύρυθμα κάθε φορά σχήματα και λεπτομέρειες από την κάθε παράδοση. Συνθέτει επομένως έναν ενδιάμεσο τύπο όπου έχει συγκεράσει με επιτυχία τα βυζαντινά και δυτικά πρότυπά του. Έτσι, τα λυτά μαλλιά της Παναγίας και των άλλων γυναικών παραμένουν καστανά, και όχι ξανθά όπως συνηθίζεται στη Δύση και εφαρμόζεται στις αρχές του 14ου αιώνα στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά⁵⁵⁶ και στον Άγιο Φώτη στους Αγίους Θεοδώρους⁵⁵⁷. Με ανάλογο τρόπο χειρίζεται και το βάθος της σκηνής, στο οποίο παραλείπονται αρχιτεκτονικά ή άλλα στοιχεία, σε αντίθεση με το διακοσμημένο με διάλιθους ομόκεντρους κύκλους στον Άγιο Φώτη⁵⁵⁸. Σε αυτήν τη διαρκή εναλλαγή προτύπων και παραδόσεων, ο άξιος ζωγράφος του ναού του Μιχαήλ Αρχαγγέλου κατορθώνει να πρωτοτυπήσει, καθώς εισήγαγε και κάποιες, δικής του ίσως έμπνευσης, καθοριστικές λεπτομέρειες, όπως η μοναδική από όσο γνωρίζουμε - στη βυζαντινή ζωγραφική - στάση της Παναγίας, η χειρονομία του αριστερού χεριού και η στάση του σώματος του Ιωάννη, οι ασπίδες των στρατιωτών, η απεικόνιση του σπογγοφόρου αντί του υπηρέτη, η τοποθέτηση του αγγείου με το όξος στη βάση του σταυρού, σκεύος που συνήθως φέρει ο σπογγοφόρος⁵⁵⁹. Επιπλέον ορισμένες

⁵⁵⁵ Βλέπε σχετικά για το θέμα αυτό Παπαδάκη-Oekland, *Δυτικότερες τοιχογραφίες*, σ. 491-513, όπου και η παλαιότερη σχετική βιβλιογραφία.

⁵⁵⁶ Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, σ. 77-80, εικ. 8. Παπαδάκη-Oekland, *Δυτικότερες τοιχογραφίες*, πίν. ΛΒ'.

⁵⁵⁷ Η ίδια, ό.π., πίν. ΛΔ'.

⁵⁵⁸ Η ίδια, ό.π., σ. 511, σημ. 48.

⁵⁵⁹ Για παράδειγμα στα μνημεία της Καππαδοκίας στο Qeledjar, στο Qaranleq και στο Cavusin (Jerphanion, *Cappadoce*, I, πίν. 58. 1, και II, πίν. 100. 1, 142. 5, αντίστοιχα), στον Άγιο Νεόφυτο Κύπρου (Mango-Hawkins, *Saint Neophytos*, εικ. 32 και στη Μαυριώτισσα, όπου το σκεύος είναι ανάλογο με αυτό στον Ανώματο (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 12. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές*



εικονογραφικές λεπτομέρειες εισάγονται στην τέχνη της Κρήτης, από όσο γνωρίζουμε, για πρώτη φορά στην παράσταση των Αρχανών. Τέτοιες είναι η καλύπτρα με ταινίες του Λογγίνου, τα διάλιθα κοσμήματα του μαφορίου της Παναγίας και η κόμη που πέφτει σε βοστρύχους κάτω από το μαφόριο. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνει να ανανεώσει τα δοκιμασμένα επί αιώνες πρότυπα-βυζαντινά και δυτικά- και να δημιουργήσει μια σύνθεση που φανερώνει στέρεη και βαθιά γνώση των δύο παραδόσεων, αλλά και μεγάλη ικανότητα αφομοίωσης και ανάπλασης με νέα ζωγραφικά μέσα, καθώς η σκηνή αποκτά ιδιαίτερο δραματικό περιεχόμενο, κίνηση και γλαφυρότητα που μοιάζει να αντλεί τα πρότυπά της περισσότερο από την ίδια την καθημερινότητα παρά από συγκεκριμένα εικονογραφικά παράλληλα⁵⁶⁰.

2. Ο Επιτάφιος Θρήνος

Η σκηνή με εκτεταμένες φθορές ιδιαίτερα στο κεντρικό τμήμα, σώζεται κατά το ήμισυ. Διατηρείται μόνον το ανώτερο τμήμα της παράστασης (Εικ. 22, σχ. 8). Στο κέντρο, διακρίνεται το άνω τμήμα της κεφαλής του Ιωάννη, που ταυτίζεται από τη συντομογραφία ΙΩ επάνω στο σκουρογάλανο βάθος. Αριστερά, όρθιος και γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα, ο Νικόδημος με υπόλευκο χιτώνα και πλούσια καστανή κόμη και γενειάδα, απλώνει τα χέρια μπροστά, σε ένδειξη οδύνης. Μπροστά από το Νικόδημο διακρίνεται τμήμα φωτοστεφάνου, πιθανόν του Ιωσήφ του από Αριμαθαίας, που σκύβει για να προσκυνήσει το σαβανωμένο σώμα του Χριστού, από το οποίο διατηρείται μικρό τμήμα. Δεξιά του Ιωάννη σώζεται μικρό τμήμα φωτοστεφάνου, που πρέπει να ανήκει στην Παναγία, η οποία είναι τελείως κατεστραμμένη. Επάνω δεξιά δύο άγιες γυναίκες μοιρολογούν· η πρώτη με σηκωμένα τα χέρια και το κεφάλι σε στάση και χειρονομίες θρήνου. Η δεύτερη, με καστανοκόκκινο μαφόριο, καλύπτει με τις παλάμες το πρόσωπό

Τοιχογραφίες, αριθ. 74), στον Άγιο Δημήτριο στο Πούρκο Κυθήρων (Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, εικ. 19) κ. α.

⁵⁶⁰ Ανάλογο φαινόμενο παρατηρείται γενικά στην όψιμη παλαιολόγεια και μεταβυζαντινή τέχνη ιδιαίτερα στις σκηνές από το Θείο Πάθος, βλέπε σχετικά Κόλλιας, *Η διαπόμευση*, σ. 243-260.



της. Πίσω τους διακρίνεται βραχιάς λόφος. Στο κέντρο της παράστασης, στο ανώτερο τμήμα ίπτανται δύο άγγελοι ημίσωμοι (Πίν. 4). Φορούν υπόλευκους χιτώνες με γαλάζιες ανταύγειες και κόκκινα σημεία στους ώμους και κοκκινωπούς χιτώνες. Και οι δύο έχουν καλυμμένα τα χέρια σε ένδειξη σεβασμού. Ανάμεσά τους φαίνεται τμήμα του ουρανού. Οι φωτοστέφανοι σε θερμή ώχρα ορίζονται με διπλή γραμμή, λευκή εξωτερικά και μελανή εσωτερικά.

Η παράσταση αν και φθαρμένη μας επιτρέπει να κάνουμε ορισμένα εικονογραφικά σχόλια, καθώς η θέση και διάταξη των μορφών είναι ορατή⁵⁶¹. Το επεισόδιο του Θρήνου δεν αναφέρεται στα ευαγγέλια, παρά μόνο στα Απόκρυφα όπου γίνεται λόγος για το Θρήνο της Παναγίας⁵⁶². Το στοιχείο αυτό οδήγησε τους μελετητές, όπως ο Millet και ο Weitzmann να διατυπώσουν την άποψη ότι η παράσταση αποτελεί εξέλιξη της σκηνής του Ενταφιασμού, από τον οποίο και κατάγεται. Αντίθετα η Σωτηρίου θεωρεί ότι πρόκειται για δύο αυτόνομα και ανεξάρτητα επεισόδια τα οποία εξελίχθηκαν παράλληλα, εμπνευσμένα από διαφορετικές γραπτές πηγές. Καθώς το επεισόδιο παρεμβάλλεται χρονικά ανάμεσα στην Αποκαθήλωση και τον Ενταφιασμό, αποτελεί μία ενδιάμεση χρονική στιγμή κατά την οποία δίνεται η ευκαιρία στους καλλιτέχνες να αυξήσουν τη δραματικότητα και να τονίσουν το Θείο Πάθος, προσδίδοντας ανθρώπινο χαρακτήρα με το θρήνο της Παναγίας. Στην πιστή εικονογράφηση των ευαγγελίων (Ιωάν. 19, 39-42, Μαρκ. 15, 46-47, Ματθ. 27 59-61, Λουκ. 19, 53) οφείλεται η απεικόνιση μόνον του Ενταφιασμού μέχρι τον 11ο αιώνα. Οι εικονογραφικές αναζητήσεις ωστόσο που εμφανίζονται τον αιώνα αυτό και κορυφώνονται κατά το 13ο και 14ο αιώνα⁵⁶³ οδήγησαν στη δημιουργία του νέου

⁵⁶¹ Για την εικονογραφία του θέματος βλέπε Millet, *Recherches*, σ. 489-516. Σωτηρίου, *Θρήνος*, σ. 139-147. *LCI*, 1, στ. 278-282. Weitzmann, *Threnos*, σ. 476-490. Spatharakis, *Lithos*, σ. 435-441.

⁵⁶² Για τα κείμενα τα οποία ενέπνευσαν τη δημιουργία της παράστασης βλέπε Millet, *Recherches*, σ. 489-491.

⁵⁶³ S. Dufrenne, *L' enrichissement du programme iconographique dans les eglises byzantines du XIIIe siècle*, *Symposium de Sopocani 1965*, Beograd 1967, σ. 42-49. D. Mouriki, *Stylistic trends in monumental painting at the beginning of the XIV century*, *L' Art Byzantin au debut du XIV siecle*, *Symposium de Gracanica 1973*, Beograd 1978, s. 55-84.



επεισοδίου που επιγράφεται Επιτάφιος Θρήνος⁵⁶⁴ και βασίζεται από τη μία στις περιγραφές των Αποκρύφων⁵⁶⁵ και άλλων κειμένων ή ύμνων που ψάλλονται τη Μ. Παρασκευή, και από την άλλη στην υπάρχουσα και ήδη διαμορφωμένη εικονογραφία του Ενταφιασμού, με την προσθήκη νέων προσώπων, όπως η Παναγία⁵⁶⁶, ή λεπτομερειών, όπως το γυμνό σώμα του Χριστού⁵⁶⁷. Ο κύριος τρόπος διάκρισης, σύμφωνα με τους Weitzmann και Σωτηρίου, των επιμέρους εικονογραφικών τύπων που δημιουργήθηκαν για την εικαστική απόδοση του Επιταφίου Θρήνου είναι η θέση του σώματος του Χριστού. Αργότερα ο Σπαθαράκης πρότεινε έναν διαφορετικό τρόπο διάκρισης των τύπων σύμφωνα με τη στάση και θέση της Παναγίας στη σκηνή⁵⁶⁸.

Εικονογραφικά η παράσταση στις Αρχάνες παρακολουθεί τον τύπο που διαμορφώνεται κατά το 11ο αιώνα και χαρακτηρίζεται από στατικότητα καθώς το σώμα του Χριστού βρίσκεται στην αγκαλιά της ακίνητης Θεοτόκου⁵⁶⁹. Με μικρές παραλλαγές απαντά σε ελεφαντοστέινα πλακίδια⁵⁷⁰, χειρόγραφα⁵⁷¹ και γνωρίζει μεγάλη διάδοση τους επόμενους αιώνες σε όλο τον ελλαδικό χώρο, όπως στους Ταξίαρχες Καστοριάς (1359-1360)⁵⁷². Το 12^ο-13ο αιώνα εμπλουτίζεται με ένα νέο εικονογραφικό στοιχείο, τον

⁵⁶⁴ Spatharakis, Lithos, σ. 438.

⁵⁶⁵ Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, σ. 292.

⁵⁶⁶ Weitzmann, Threnos, σ. 481-483.

⁵⁶⁷ H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, σ. 91-108.

⁵⁶⁸ Spatharakis, Lithos, σ. 439-440.

⁵⁶⁹ Σωτηρίου, Θρήνος, σ. 143-144.

⁵⁷⁰ Πρόκειται για τέσσερα ελεφαντοστέινα πλακίδια, το πρώτο στο Rosgarten Museum, το δεύτερο στη Wernher Collection, το τρίτο στο Museo Bizantino στη Ραβέννα, και το τελευταίο στο Staatsbibliothek στο Βερολίνο (Weitzmann, Threnos, εικ. 10, 11, 13, 14, αντίστοιχα).

⁵⁷¹ Για παράδειγμα στο χειρόγραφο MS gr. 1156 στη Βατικανή Βιβλιοθήκη της Ρώμης (11ος-12ος αι.) (ο ίδιος, ό.π., εικ. 16) και στον κώδικα Q 908 στο Institut Rukopisej της Τυφλίδας (12ος αι.) (Spatharakis, Lithos, εικ. 4).

⁵⁷² Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 125α. Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 13.



ερυθρό λίθο⁵⁷³ επάνω στον οποίο κείται το νεκρό σώμα του Κυρίου, όπως στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στην Πάτμο (τέλη 12^{ου} αι.), που είναι και το πρωιμότερο γνωστό τοιχογραφημένο παράδειγμα⁵⁷⁴. Ο πορφυρίτης λίθος καθιερώνεται στην εικονογαφία της παράστασης κατά την παλαιολόγεια περίοδο⁵⁷⁵.

Ο στατικός τύπος που υιοθετείται στις Αρχάνες, φαίνεται να είναι από τους πιο αγαπητούς στην Κρήτη, καθώς απαντά σε πλήθος μνημείων, όπως ο Άγιος Νικόλαος στις Ελένες (τέλη 13ου αι.) (Εικ. 83)⁵⁷⁶, ο Άγιος Αντώνιος Αβδού (αρχές 14ου αι.)⁵⁷⁷, ο Άγιος Γεώργιος στους Αποστόλους (α' μισό 14^{ου} αι.)⁵⁷⁸, ο Άγιος Γεώργιος στο Μελισσουργάκι (γύρω στο 1400)⁵⁷⁹, η Αγία Τριάδα στο ομώνυμο χωριό (γύρω στο 1400) (Εικ. 84)⁵⁸⁰, στον Άγιο Ευτύχιο Τσισκιανά (γύρω στο 1400)⁵⁸¹, ο Άγιος Γεώργιος Αρτού

⁵⁷³ Για τον πορφυρίτη λίθο βλέπε Millet, *Recherches*, σ. 498-500. Ορλάνδος, *Αρχιτεκτονική και Βυζαντινά τοιχογραφία*, σ. 234. Σπαθαράκης, *Αγία Τριάδα*, σ. 303-306.

⁵⁷⁴ Ορλάνδος, *ό.π.*, πίν. 94.

⁵⁷⁵ Για παράδειγμα απαντά στο ναό της Παναγίας στη Μερέντα Αττικής (Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalynia*, πίν. 75), στη Μεταμόρφωση στο Πυργί της Εύβοιας (Koumoussi, *Peintures murales*, σ. 89-92, πίν. 25), στην Παναγία Ολυμπιώτισσα (τέλη 13^{ου} αι.) (Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, πίν. 8), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-1320) (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 44), στον Χριστό Βερούς (1315) (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 28) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (1385) (ο ίδιος, *Καστορία*, πίν. 149).

⁵⁷⁶ Από προσωπική παρατήρηση. Για το ναό βλέπε Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 281-282.

⁵⁷⁷ Από προσωπική παρατήρηση. Για το ναό βλέπε Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, σ. 411-412.

⁵⁷⁸ Από προσωπική παρατήρηση. Για το ναό βλέπε Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, σ. 113.

⁵⁷⁹ Από προσωπική παρατήρηση.

⁵⁸⁰ Μπορμπουδάκης, *Βυζαντινά Μνημεία 1975*, πίν. 258α (εκ παραδρομής σημειώνεται ότι πρόκειται για τον Άγιο Ιωάννη στους Μαργαρίτες). Ι. Σπαθαράκης, *Ο Επιτάφιος Θρήνος στην Αγία Τριάδα Ρεθύμνης, Αφιέρωμα εις μνήμην Μητροπολίτου Ρεθύμνης και Αυλοποτάμου Κυρού Τίτου, 1970-87, Παράκλητος 1988*, σ. 145-149. Ο ίδιος, *Αγία Τριάδα*, σ. 302-307, εικ. 22. Bissinger, *Kreta*, εικ. 162. Ο ίδιος, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 43-44, εικ. 43.

⁵⁸¹ Λαοσιθωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970*, εικ. 339.



(1401)⁵⁸², ο Άγιος Γεώργιος στα Πλεμεριανά (1409-1410)⁵⁸³ και ο Ιωάννης Θεολόγος στο Σελλί (1411)⁵⁸⁴.

Η παράλειψη του σταυρού στο βάθος στην παράσταση των Αρχανών⁵⁸⁵, παρακολουθεί την αρχαϊκή εικονογραφία της παράστασης και επιβιώνει σε πολλές κρητικές εκκλησίες, όπως στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες, στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στο Αρκαλοχώρι (τέλη 13ου αι.)⁵⁸⁶, στην Αγία Τριάδα Αγίας Τριάδας και στον Άγιο Κωνσταντίνο Βουτά (14^{ος}-15^{ος} αι.)⁵⁸⁷. Ο σταυρός μπροστά από τον οποίο διαδραματίζεται ο Επιτάφιος Θρήνος καθιερώνεται κατά τον 14ο αιώνα⁵⁸⁸.

Πρώμο εικονογραφικό στοιχείο στις Αρχάνες είναι και το σαβανωμένο σώμα του Χριστού, στοιχείο που έλκει την καταγωγή του από τη σκηνή του Ενταφιασμού⁵⁸⁹. Στην Κρήτη ο Κύριος σπάνια εικονίζεται σαβανωμένος στον Επιτάφιο Θρήνο, όπως στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες, στο Χριστό στα Τεμένια (αρχές 14ου αι.)⁵⁹⁰ και στον Άγιο Δημήτριο Πλατανέ (1372-1373)⁵⁹¹.

Συγκρίνοντας την παράσταση στις Αρχάνες με αυτές στην Κρήτη, στις οποίες το σώμα του Χριστού έχει την ίδια φορά, δηλαδή την κεφαλή στα δεξιά, για παράδειγμα στο

⁵⁸² Δρανδάκης, Ο εις Αρτόν ναΐσκος, σ. 124-126, πίν. Θ'.

⁵⁸³ Από προσωπική παρατήρηση. Για το ναό βλέπε Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 218-219.

⁵⁸⁴ Από προσωπική παρατήρηση. Για το ναό βλέπε Gallas-Wessel-Borboudakis, ό.π., σ. 270-271. Σπαθαράκης, Παρατηρήσεις, σ. 62-75.

⁵⁸⁵ Millet, *Recherches*, σ. 516.

⁵⁸⁶ Από προσωπική παρατήρηση. Για το ναό βλέπε Gallas-Wessel-Borboudakis, ό.π., σ. 386-387.

⁵⁸⁷ Λασιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, εικ. 196.

⁵⁸⁸ Για παράδειγμα στο καθολικό της μονής Βατοπεδίου (Σωτηρίου, Θρήνος, σ. 146. Τσαγαρίδας Ψηφιδωτά και Βυζαντινές τοιχογραφίες, σ. 245, εικ. 197).

⁵⁸⁹ Weitzmann, *Threnos*, σ. 478. Για σχετικά παραδείγματα βλέπε πρόχειρα Schiller, *Ikongraphie*, II, εικ. 565, 566, 567.

⁵⁹⁰ Λασιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, εικ. 347. Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, σ. 90, εικ. 18.

⁵⁹¹ Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στον Πλατανέ, σ. 83.



ναό των Αγίων Γεωργίου & Κωνσταντίνου στον Πύργο (1314)⁵⁹², στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους (α' μισό 14^{ου} αι.)⁵⁹³, στον Άγιο Νικόλαο Ευδά (β' μισό 14^{ου} αι.)⁵⁹⁴, στον Άγιο Ιωάννη στους Μαργαρίτες (1383)⁵⁹⁵, στον Άγιο Ευτύχιο Τσισκιανά (γύρω στα 1400), στον Άγιο Γεώργιο στο Μελισσουργάκι (γύρω στο 1400) και στην Αγία Τριάδα Αγίας Τριάδας (Εικ. 84), παρατηρούμε ότι η διάταξη των μορφών επαναλαμβάνεται όμοια σε όλα τα μνημεία. Με βάση αυτή τη διαπίστωση μπορούμε επομένως να ταυτίσουμε με ασφάλεια και τις μορφές που σώζονται ελάχιστα στον Επιτάφιο Θρήνο στον Ασώματο. Το τμήμα φωτοστεφάνου δεξιά του Ιωάννη στις Αρχάνες μπορεί να αποδοθεί στην Παναγία, αφού στα περισσότερα από τα παραπάνω μνημεία η Θεοτόκος εικονίζεται στη θέση αυτή⁵⁹⁶. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ήταν πίσω από τον ερυθρό λίθο ελαφρά σκυμμένη προς τον Χριστό, ή καθιστή στην άκρη του λίθου⁵⁹⁷ να κρατεί την κεφαλή του Χριστού, όπως στην Αγία Τριάδα Αγίας Τριάδας.

Η μορφή αριστερά πίσω από το σαβανωμένο σώμα του Κυρίου στην παράσταση στις Αρχάνες, ταυτίζεται με αυτήν του Νικοδήμου, που στα μνημεία της Κρήτης συνήθως εικονίζεται στη θέση αυτή. Στον Ασώματο, σύμφωνα με παλαιότερα εικονογραφικά πρότυπα⁵⁹⁸, ο Νικόδημος απλώς παρίσταται στο γεγονός. Ο τύπος αυτός είναι γνωστός

⁵⁹² Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 338.

⁵⁹³ Από προσωπική παρατήρηση.

⁵⁹⁴ Από προσωπική παρατήρηση.

⁵⁹⁵ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 113.

⁵⁹⁶ Εξάιρεση αποτελεί ο Άγιος Γεώργιος στους Αποστόλους, όπου η Θεοτόκος κάθεται στο κέντρο του λίθου. Στην αντίστοιχη θέση αλλά αριστερά, τοποθετείται η Παναγία και στις παραστάσεις με αντίθετη φορά, για παράδειγμα στον Χριστό Σωτήρα στους Παντέλους (α' μισό 15^{ου} αι.) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, εικ. 438).

⁵⁹⁷ Καθιστή στο λίθο εικονίζεται στην Παναγία στο Ανισαράκι (1371-1372) (Kalokyris, *Byzantine WallPainting*, εικ. 29) και στον Άγιο Ιωάννη στους Μαργαρίτες (1383) (Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 125, εικ. 113).

⁵⁹⁸ Αναφέρουμε για παράδειγμα τον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο Πάτμου (Ορλάνδος, *Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινάι τοιχογραφίαι*, σ. 235, πίν. 94), την Παναγία Μερέντα (Coubbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia*, σ. 146, πίν. 75) και τον Άγιο Χρυσόστομο στον Κουτσοβέντι (Mango-Hawkins, *Saint Neophytos*, εικ. 120).



στη ζωγραφική της Κρήτης αλλά όχι διαδεδομένος. Απαντά σποραδικά στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες και στον Άγιο Κωνσταντίνο Βουτά, όπου ο Νικόδημος τοποθετείται στην άκρη της παράστασης, στα πόδια του Κυρίου. Πιο συχνά, ο Νικόδημος κρατεί όρθια την κλίμακα που χρησιμοποιήθηκε στην προηγούμενη χρονολογικά σκηνή της Αποκαθήλωσης, στην οποία μάλιστα στηρίζεται με χαρακτηριστική χειρονομία⁵⁹⁹. Το τελευταίο στοιχείο είναι απαραίτητο όταν η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από το σταυρό, οπότε η αναφορά και η σύνδεση με το προηγούμενο χρονολογικά επεισόδιο της Αποκαθήλωσης είναι άμεση· στην περίπτωση αυτή ο Νικόδημος στέκεται κάτω από την οριζόντια κεραία του σταυρού. Ο Νικόδημος να φέρει την κλίμακα εικονίζεται σε πολλά κρητικά μνημεία, όπως στον Άγιο Αντώνιο Αβδού (14^{ος} αι.), στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους, στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στους Μαργαρίτες (1383)⁶⁰⁰, στην Παναγία Θρόνου (τέλη 14ου αι.-αρχές 15^{ου} αι.)⁶⁰¹, στον Άγιο Ευτύχιο Τσισκιανά⁶⁰², στην Αγία Τριάδα Αγίας Τριάδας (Εικ. 84), στον Άγιο Γεώργιο Αρτού (1401), στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά (1409-1410). Μία σχετική ποικιλία παρατηρείται στα ενδύματά του, καθώς άλλοτε φορεί αχειρίδατο ή με κοντά χειρίδια χιτώνα σαν απλός εργάτης⁶⁰³ όπως στις Αρχάνες, στον Άγιο Γεώργιο Αποστόλων, στην Αγία Τριάδα, στους Μαργαρίτες, στον Άγιο Ευτύχιο Τσισκιανά και στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά, και άλλοτε φαρδύ χιτώνα και μιάτιο που κολπώνονται πλούσια, όπως στον Άγιο Αντώνιο Αβδού και στον Άγιο Γεώργιο Αρτού. Συνήθως στη ζωγραφική της Κρήτης ο Νικόδημος εικονίζεται με φωτοστέφανο, όπως έχει ήδη καθιερωθεί στη σκηνή του Ενταφιασμού στο Τοqαλι I στην Καππαδοκία⁶⁰⁴. Από τις σπάνιες περιπτώσεις που γνωρίζουμε στη Μεγαλόνησο να μην

⁵⁹⁹ Millet, *Recherches*, σ. 513. Σωτηρίου, Θρήνος, σ. 146.

⁶⁰⁰ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 125, εικ. 113.

⁶⁰¹ Καλοκύρης, *Βυζαντινά τοιχογραφία*, πίν. XLII. Καλοκυτίς, ό.π., εικ. BW 59.

⁶⁰² Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970*, εικ. 339. Εξαιρεση αποτελεί η παράσταση στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στην Κριτσά (), όπου εικονίζεται ο σταυρός, αλλά παραλείπεται η σκάλα (Spatharakis, ό.π., εικ. 119).

⁶⁰³ Millet, *Recherches*, σ. 513.

⁶⁰⁴ Wharton-Epstein, *Toqali*, εικ. 38.



φέρει φωτοστέφανο αναφέρουμε τον Άγιο Αντώνιο Αβδού και τον Άγιο Ιωάννη Επισκοπής (14^{ος} αι.)⁶⁰⁵.

Οικεία είναι επίσης η θέση του Ιωσήφ που σκυβεί να φιλήσει τα πόδια του Κυρίου στις Αρχάνες Στην ίδια θέση εικονίζεται και στα περισσότερα μνημεία της Μεγαλονήσου. Σπάνια εξαίρεση αποτελεί η παράσταση στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες όπου Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΣΗΦ Ο ΑΡΙΜΑΘΙΑΣ κρατεί το σώμα του Χριστού και το εναποθέτει στο λίθο⁶⁰⁶.

Οι μυροφόροι σε ποικιλία στάσεων και χειρονομιών περιορίζονται σε δύο στις Αρχάνες, σύμφωνα με την περιγραφή του Ματθαίου (Ματθ. 27, 61)⁶⁰⁷. Στις περισσότερες παραστάσεις στην Κρήτη οι γυναίκες που μετέχουν στο επεισόδιο εκφράζουν με χαρακτηριστικές του θρήνου χειρονομίες την οδύνη τους. Η πρώτη μορφή στις Αρχάνες, που εικονίζεται σχεδόν από τα νώτα με τα χέρια και την κεφαλή στραμμένη στον ουρανό και λυτά μαλλιά, είναι τυπική για τη σκηνή. Συνήθως ταυτίζεται με τη Μαρία Μαγδαληνή, για το θρήνο της οποίας γίνεται ιδιαίτερος λόγος στα Απόκρυφα Ευαγγέλια⁶⁰⁸. Τη βρίσκουμε στο πρώτο στρώμα της Παναγίας Μεσοχωρίτισσας (α' μισό 14^{ου} αι.)⁶⁰⁹, στον Άγιο Αντώνιο Αβδού (14^{ος} αι.), στην Παναγία Θρόνου (γύρω στο 1300), στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμεριανά (1409-1410), στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (1411) και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καμηλιανά (1440)⁶¹⁰. Συχνά επίσης παριστάνεται μετωπική, όπως στο ναό Μεταμορφώσεως του Χριστού στο Κεφάλι (1319-1320)⁶¹¹ και

⁶⁰⁵ Από προσωπική παρατήρηση. Χωρίς φωτοστέφανο εικονίζεται επίσης στο χειρόγραφο στη Βατικάνη Βιβλιοθήκη MS gr. 1156 (Weitzmann, Threnos, εικ. 16), στο Χριστο Βερούας (Πελεκανίδης, Καλλιέργης, πίν. 28) και στο καθολικό της μονής Βατοπεδίου (Τσιγαρίδας, Ψηφιδωτά και βυζαντινές τοιχογραφίες, εικ. 194, 197).

⁶⁰⁶ Από προσωπική παρατήρηση.

⁶⁰⁷ Millet, *Recherches*, σ. 513-515.

⁶⁰⁸ Σωτηρίου, Θρήνος, σ. 146. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, σ. 292. Βλέπε και παραπάνω σ. 100, σημ. 398.

⁶⁰⁹ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Παναγία Μεσοχωρίτισσα, σ. 201, πίν. 8.

⁶¹⁰ Λαοσιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1969, σ. 190, εικ. 24.

⁶¹¹ Ο ίδιος, ό.π., σ. 214, εικ. 64.



στον Άγιο Ευτύχιο Τσισκιανά (γύρω στο 1400)⁶¹², ενώ στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στη Σαρακήνα (β' μισό 14ου αι.) και στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στην Κριτσά (1370)⁶¹³ εικονίζεται γονατιστή μπροστά από τον λίθο⁶¹⁴. Η πλησιέστερη, σε θέση και στάση, προς τις Αρχάνες μορφή απαντά στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους και στον Άγιο Βασίλειο Γλώσσας (1359;)⁶¹⁵. Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης στις Αρχάνες η Μαγδαληνή (;), με ελεύθερη κόμη, γέρνει βαθιά τη κεφαλή προς τα πίσω και σηκώνει ψηλά τα χέρια⁶¹⁶. Ο εικονογραφικός τύπος της Μαγδαληνής με τις έντονες χειρονομίες έλκει την καταγωγή της από τη δυτική τέχνη⁶¹⁷, όπου ενσωματώνεται και σε άλλες σκηνές με ανάλογο δραματικό περιεχόμενο, για παράδειγμα στη Σφαγή των νηπίων του Pietro Lorenzetti στη Santa Maria dei Servi στη Siena⁶¹⁸.

Αντίθετα σπανιότερα απεικονίζεται η δεύτερη μορφή που καλύπτει με τις παλάμες το πρόσωπό της, χειρονομία που θυμίζει αυτήν των αγγέλων στη Σταύρωση. Γυναίκες που θρηνοούν και εκφράζουν έντονα την οδύνη τους, συμμετέχουν συχνά στη σκηνή⁶¹⁹. Στον

⁶¹² Η μετωπική ή κατά κρόταφον μορφή εισέρχεται στην εικονογραφία της παράστασης ήδη από τον 12ο αιώνα στο Vat. gr. 1156 (Σωτηρίου, Θρήνος, πίν. 49. 2). Απαντά στο ναό της Μεταμορφώσεως στο Πυργί Ευβοίας (1296) (T. Velmans, Deux eglises byzantines du debut du XIVe siecle en Eubée, CA XVIII, 1968, σ. 195-196, εικ. 4, 6. Λιάπης, Μνημεία Ευβοίας, πίν. 110β, 111, ΙΒ'. Koumoussi, Peintures murales, σ. 92, πίν. 25, 62) και παραμένει σε χρήση στα παλαιολόγια χρόνια στα σημαντικά μνημεία της εποχής, όπως στον Άγιο Κλήμη της Αχρίδας (1295), στους Αγίους Θεοδώρους Μυστρά (Millet, Mistra, πίν. 88. 2), στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep (Millet-Frolow, Yougoslavie, III, πίν. 9. 3), στο καθολικό της μονής Βατοπεδίου (Τσιγαρίδας, Ψηφιδωτά και βυζαντινές τοιχογραφίες, εικ. 197) και στο Lesnovo (Millet-Velmans, Yougoslavie, IV, πίν. 13. 28, 29).

⁶¹³ Spatharakis, Wall Paintings of Crete, σ. 135, εικ. 118.

⁶¹⁴ Gallas-Wessel-Borboudakis, Kreta, εικ. 158.

⁶¹⁵ Λασιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1969, σ. 493.

⁶¹⁶ Με ανάλογη κίνηση της κεφαλής αλλά χωρίς τη δραματική χειρονομία εικονίζεται μία μυροφόρος-πιθανόν η Μαγδαληνή, στον εξωνάρθηκα της μονής Βατοπεδίου (Millet, Athos, πίν. 93. 1. Σωτηρίου, Θρήνος, πίν. 50. 2. Τσιγαρίδας, ό.π., εικ. 224) και στην Περιβλεπτο του Μυστρά (Millet, Mistra, πίν. 122. 4).

⁶¹⁷ Berenson, Italian Pictures, II, εικ. 195.

⁶¹⁸ Ο ίδιος, ό.π., εικ. 81.

⁶¹⁹ Βλέπε πρόχειρα τους Αγίους Θεοδώρους Μυστρά (Millet, Mistra, πίν. 88. 2).



Άγιο Νικόλαο στις Ελένες μία μυροφόρος τραβά τα μαλλιά της (Εκ. 83), μορφή που επαναλαμβάνεται στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στα Ανώγεια (αρχές 14^{ου})⁶²⁰, στο ναό της Μεταμόρφωσης του Χριστού στο Κεφάλι (1319-1320)⁶²¹, στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στους Μαργαρίτες, στην Αγία Τριάδα Αγίας (Εικ. 84) και στον Άγιο Γεώργιο στο Μελισσουράκι. Ωστόσο, δεν έχουμε εντοπίσει όμοια, με αυτήν στις Αρχάνες, μορφή θρηνωδούσας στη ζωγραφική της Κρήτης

Συχνά τη σύνθεση συμπληρώνουν δύο άγγελοι –σπανιότερα ένας, όπως στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες (Εικ. 83) και στην Παναγία Θρόνου- που ίπτανται στο ανώτερο τμήμα της παράστασης και αυξάνουν το δραματικό της χαρακτήρα, στοιχείο εμπνευσμένο από το επεισόδιο της Σταύρωσης.

Η παράσταση του Επιταφίου Θρήνου στις Αρχάνες, αν και έχει εκτατεμένες φθορές, προσφέρει την ευκαιρία για καίριες παρατηρήσεις για την εικονογραφία του θέματος στην Κρήτη. Σε αντίθεση με το προηγούμενο χρονολογικά επεισόδιο τη Σταύρωση στην οποία διαπιστώσαμε δυτικές επιδράσεις, ο Θρήνος χαρακτηρίζεται από συντηρητισμό, καθώς διατηρεί στοιχεία από την αρχαϊκή εικονογραφία του επεισοδίου, όπως η απουσία του σταυρού στο βάθος και το σαβανωμένο σώμα του Χριστού, που παραμένει σε χρήση ωστόσο σε αρκετούς ναούς της Κρήτης, περίπου σύγχρονους με τον Ανώγειο. Στο σύνολό της η σύνθεση στην εικονογραφική της διατύπωση επαναλαμβάνει καθιερωμένα, στη βυζαντινή ζωγραφική, πρότυπα. Ωστόσο, οι δύο μορφές των γυναικών που θρηνούν, αν και σώζονται αποσπασματικά, φανερώσουν τη δυνατότητα του ζωγράφου να εισάγει και να εντάσσει αρμονικά στοιχεία δυτικά ή δυτικότερα, τα οποία χωρίς να αλλοιώνουν τον αμιγή βυζαντινό χαρακτήρα της σκηνής, αυξάνουν το δραματικό της χαρακτήρα και προσδίδουν σχετική πρωτοτυπία.

⁶²⁰ Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 75.

⁶²¹ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1969*, εικ. 64.



3. Η Ανάληψη

Η μεγαλύτερη σε μέγεθος, από όλες τις σκηνές στο ναό των Αρχανών, θριαμβική παράσταση της Ανάληψης τοποθετείται στο βόρειο τοίχο δίπλα στο ιερό, και οργανώνεται σε κατακόρυφο άξονα (Πίν. 5, εικ. 23, σχ. 7)⁶²². Σε κυκλική πορφυρή δόξα, επάνω σε ουράνιο τόξο, κάθεται ο Χριστός σαν σε θρόνο⁶²³. Το πρόσωπο με αυστηρά χαρακτηριστικά επαναλαμβάνει το φυσιογνωμικό τύπο του Χριστού Παντοκράτορα στην κόγχη του ιερού (Εικ. 24). Ντυμένος ο Κύριος με κοκκινωπό μάτιο και πορτοκαλοκόκινο χιτώνα, που τυλίγεται με βαθιές πτυχές γύρω από το σώμα, ευλογεί με τη δεξιά υψωμένη σε δυναμική κίνηση, και κρατεί στην αριστερά ανοιχτό ευαγγέλιο, που στηρίζεται στον αντίστοιχο μηρό. Ο φωτοστέφανος σε θερμή όχρα κοσμείται με κόκκινο σταυρό, του οποίου οι κεραιές ορίζονται με μαργαριτάρια, ενώ στο μέσον κοσμούνται με διάλιθους ρόδακες. Στα γυμνά πέλματα και στη δεξιά παλάμη του Κυρίου δηλώνονται με μικρές καστανοκόκκινες κηλίδες τα σημάδια των ήλων από τη Σταύρωση. Αριστερά και δεξιά στο ύψος της κεφαλής ζυγιάζεται η συντομογραφία *IC XC*. Τη φλογερή δόξα ορίζουν δύο λευκές ταινίες: ανάμεσα τους παρεμβάλλεται μία πλατύτερη γαλάζια, ποικιλήμενη με ακτινωτά άστρα λευκά και χρυσά. Τέσσερις άγγελοι σε διάταξη κύκλου ανακρατούν τη δόξα. Χαμηλά, δύο άγγελοι σχεδόν όρθιοι ίπτανται αντωποί υψώνοντάς την με απλωμένες τις φτερούγες και έντονη πλαστικότητα παρακολουθούν με την κίνησή τους το κυκλικό σχήμα της δόξας. Στο ανώτερο τμήμα άλλοι δύο πετούν πίσω από αυτήν. Με

⁶²² Για την εικονογραφία της σκηνής βλέπε E. Dewald. The iconography of the Ascension, *AJA* 19 (1915), σ. 277-319. Α. Ξυγγόπουλος, Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αγίδι του Αγίου Γεωργίου της Θεσσαλονίκης, *ΑΕ* (1938), σ. 32-53. *RbK*, II, σ. 1224-1256 (K. Wessel). *LCI*, 2, σ. 268-276. Schiller, *Ikono-graphie*, III, σ. 141-162. Μ. Παναγιωτίδη, Η παράσταση της Ανάληψης στον τρούλλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, *Επιστημονική Επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, ΣΤ'2 (1974), σ. 67-89. Hadermann-Miscuich, *Kurbino*, σ. 167-175. Γκιολές, *Η Ανάληψις*. Th. Gouma-Peterson, A Palaeologan Ascension Icon in the Menil Collection, *ΘΥΜΙΑΜΑ στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπόρα*, I, Αθήνα 1994, σ. 107-113.

⁶²³ Η στάση αυτή πιθανόν αποτελεί ανάμνηση των πρώιμων απεικονίσεων του γεγονότος όπου στην εικονογραφία του επεισοδίου επιβιώνουν στοιχεία από σκηνές θριάμβου στην ελληνορωμαϊκή τέχνη (Γκιολές, *Η Ανάληψις*, σ. 284-288).



απλωμένα τα χέρια επάνω στη δόξα μοιάζουν περισσότερο να στηρίζονται σε αυτήν παρά να τη φέρουν (Πίν. 6). Οι άγγελοι φορούν λευκούς χιτώνες κοσμημένους με σημεία, διάλιθα κοκκινωπά υποδήματα και εναλλάξ λαδοπράσινα και κοκκινωπά ιμάτια που ανεμίζουν ελεύθερα, σε αναλογία με την κίνηση τους σώματος, σχηματίζοντας απόπτυγμα. Χαμηλότερα μοιρασμένοι σε δύο συμμετρικά ημιχόρια οι δώδεκα απόστολοι, διατάσσονται σε δύο παράλληλες σειρές ανά τρεις και παρακολουθούν με θάμβος και έκπληξη το γεγονός. Αυτοί αριστερά ταυτίζονται από τα αρχικά του ονόματός τους, γραμμένα σε μαύρο μέσα ή επάνω από το φωτοστέφανό τους. Σε πρώτο επίπεδο στέκονται από αριστερά προς τα δεξιά ο Ματθαίος (*MΘ*), ο Ιωάννης (*ΙΩ*) και ο Πέτρος που ταυτίζεται από τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά⁶²⁴ (Εικ. 25). Αντίστοιχα πίσω ο Θωμάς (*Θ*), ο Βαρθολομαίος (*Β*) και ο Λουκάς (*Λ*). Στο δεύτερο όμιλο δεξιά δε σώζονται ανάλογα αρχικά, ωστόσο μπορούμε να ταυτίσουμε τον απόστολο Παύλο που προηγείται και κρατεί κλειστό βιβλίο με λιθοποικίλη στάχωση. Όλοι οι μαθητές φορούν υπόλευκους χιτώνες με ερυθρά σημεία και ρόδινες ή γαλανές ανταύγειες, και ιμάτια σε εναλλασσόμενα ψυχρά και θερμά χρώματα. Στον κεντρικό άξονα στέκεται η Παναγία ραδινή και ευθυτενής σε ήρεμη μετωπική στάση, δορυφορούμενη από δύο αγγέλους. Επάνω από το φωτοστέφανό της διαβάζουμε τη βραχυγραφία *MP ΘΥ*. Ανάμεσα στη δόξα και τη Θεοτόκο απλώνεται με λευκά κεφαλαία γράμματα σε δύο στίχους η επιγραφή *ΑΝΔΡΕΣ ΓΑΛΙΛΑΙΟΙ \ ΤΙ ΕΣΤΗΚΑΤΕ ΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΕΙΣ ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΟΝ ΤΟΥ*

⁶²⁴ Πρόκειται για στοιχείο που έλκει την καταγωγή του από την Καππαδοκία και επιβιώνει έως τα παλαιολόγια χρόνια (Γκιολές, *Η Ανάληψις*, σ. 331-332). Στην Καππαδοκία απαντά στο Kiliclar (10ος αι.) (Jerphanion, *Cappadoce*, I, πίν. 45. 1) και στο παρεκκλήσιο 1 στο Göreme, El Nazar (Jerphanion, ό.π., πίν. 93. 1, 2). Με αυτόν τον τρόπο ταυτίζονται ορισμένοι από τους αποστόλους της Ανάληψις σε αρκετά μνημεία της Κρήτης, όπως στον Άγιο Νικόλαο Μέρωνα (αρχές 14^{ου} αι.) (Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. C 6, 9), στην Παναγία Κριτσάς, στον Άγιο Γεώργιο Κρούστα (1310-1320) (Bissinger, *Kreta*, εικ. 73, 74, αντίστοιχα), στην Αγία Παρασκευή Κίτηρος (1372-1373) και στην Αγία Άννα στο Ανισαράκι (1457) (Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, πίν. C9, 51, αντίστοιχα). Στον Άγιο Ονούφριο στη Γέννα (1329) και στον Άγιο Δημήτριο Πλατανέ (1372-1373) τα αρχικά των ονομάτων των αποστόλων αναγράφονται επάνω από τους φωτοστέφανους (Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, πίν. 50. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 110, αντίστοιχα) όπως και σε ορισμένα μνημεία της Πελοποννήσου, για παράδειγμα στους Αγίους Αποστόλους στο Λογγανίκο (Chassoura, *Longanikos*, σ. 149) και στον Άγιο Νικόλαο στο Μπρίκι της Μάνης (1325-1350) (Δρανδάκης, *Μάνη*, σ. 116, πίν. 22, 23) κ.α.



Χ(ΡΙΣΤΟ)C Ο ΘΕΟC ΑΝΑΛΙΦ... (Πράξεις 1,11). Δύο ελιές με φουντωτές κορυφές σε ανάλαφρη κίνηση, υψωμένες πίσω από τους πυκνούς ομίλους των αποστόλων, υποδηλώνουν το γήινο τόπο, το Όρος των Ελαιών, όπου έλαβε χώρα το αποκαλυπτικό γεγονός και τον ενώνουν με τον ουράνιο. Στο ανώτερο τμήμα στις δύο γωνίες, επάνω στον γαλανό κάμπο διαβάζουμε την επιγραφή *[H] ANA \ ΛΗΨ (IC)*.

Η παράσταση στις Αρχάνες ακολουθεί παραδοσιακά εικονογραφικά σχήματα. Ο αναλαμβανόμενος Χριστός παριστάνεται καθισμένος σε τόξο⁶²⁵, να ευλογεί υψώνοντας τη δεξιά έως τον αντίστοιχο ώμο. Με την ίδια δυναμική κίνηση παριστάνεται συχνά στα μνημεία της Κρήτης, όπως στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες (τέλη 13^{ου} αι.)⁶²⁶, στον Άγιο Ιωάννη Αγίου Βασιλείου Πεδιάδος (1290-1291)⁶²⁷, στην Αγία Πελαγία Ά. Βιάννου (1360)⁶²⁸, στον Άγιο Νικόλαο Ευδά (β' μισό 14ου αι.)⁶²⁹, στην Παναγία στους Λαμπιώτες (β' μισό 14ου αι.)⁶³⁰, στην Παναγία στον Κάδρο (β' μισό 14ου αι.)⁶³¹, στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά (1409-1410)⁶³² και στον Άγιο Κωνσταντίνο Βουτά (14-15^{ου} αι.)⁶³³. Σπανιότερα ο αναλαμβανόμενος Ιησούς απλώνει και τα δύο χέρια σε ευλογία, σύμφωνα με το εδάφιο του Λουκά (Λουκ. 24, 50-51). Ο τύπος αυτός που εμφανίζεται στα όψιμα βυζαντινά χρόνια⁶³⁴, είναι επίσης διαδεδομένος στην Κρήτη όπως

⁶²⁵ Εξαιρετικά σπάνια στην κρητική ζωγραφική, όπως και γενικά στη βυζαντινή τέχνη, ο Κύριος εικονίζεται όρθιος σε ωσειδή δόξα, όπως στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδος (1290-1291) (Bissinger, *Kreta*, εικ. 29. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 14, εικ. 8) και στην Αγία Παρασκευή Γαλύφας (14^{ου} αι.) (από προσωπική παρατήρηση).

⁶²⁶ Από προσωπική παρατήρηση.

⁶²⁷ Bissinger, *ό.π.*, εικ. 29. Spatharakis, *ό.π.*, σ. 14, εικ. 8

⁶²⁸ Θεοχαροπούλου, *Αγία Πελαγία*, σ. 300, πίν. 13.

⁶²⁹ Από προσωπική παρατήρηση.

⁶³⁰ Από προσωπική παρατήρηση.

⁶³¹ Από προσωπική παρατήρηση.

⁶³² Από προσωπική παρατήρηση.

⁶³³ Από προσωπική παρατήρηση.

⁶³⁴ Γκιολές, *Η Ανάληψις*, σ. 282-283



στο ναό του Χριστού στις Ποταμιές (α' μισό 14^{ου} αι.)⁶³⁵, στην Παναγία στο Καρδουλιανό (μέσα 14ου αι.)⁶³⁶, στην Παναγία Γκουβερνιώτισσα (γ' τέταρτο 14^{ου} αι.)⁶³⁷, στον Άγιο Γεώργιο Αρτού (1401)⁶³⁸ και στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί⁶³⁹ (1411)⁶⁴⁰.

Στον Ασώματο ο Χριστός κρατεί ευαγγέλιο, αντί του κλειστού ειληταρίου που καθιερώνεται στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης και αποτελεί τυπικό στοιχείο της παράστασης στα παλαιολόγια χρόνια⁶⁴¹. Αν και το ευαγγέλιο, και μάλιστα κλειστό, έλκει την καταγωγή του από την αρχαϊκή εικονογραφία του θέματος, όπως στην παλαιστινιακή εικόνα του Σινά (9ος-10ος αι.)⁶⁴², είναι οικείο στην τέχνη της Κρήτης, καθώς το βλέπουμε σε πλήθος μνημείων από το 13ο αιώνα και εξής, όπως στον Άγιο Ιωάννη Αγίου Βασιλείου Πεδιάδος, στον Αϊ Κυργιάννη Αλυκιανού (14^{ος} αι.)⁶⁴³, στον Άγιο Νικόλαο Μέρωνα⁶⁴⁴, στη μονή Παναγίας Κεράς Καρδιώτισσας (αρχές 14ου αι.)⁶⁴⁵, στην Παναγία Μεσοχωρίτισσα (α' μισό 14ου αι.)⁶⁴⁶, στην Παναγία Κερά στην

⁶³⁵ Ranoutsaki, *Soteras Christos*, σ. 55, εικ. 6.

⁶³⁶ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. 52.

⁶³⁷ Vassilakis-Mavtrakakis, *Gouverniotissa*, σ. 150, εικ. 102-103.

⁶³⁸ Δρανδάκης, Ο εις Αρτόν ναΐσκος, σ. 139 όπου και άλλα παραδείγματα. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 27.

⁶³⁹ Σπαθαράκης, Παρατηρήσεις, πίν. 5.

⁶⁴⁰ Η χειρονομία της ευλογίας και με τα δύο χέρια στη σκηνή της Ανάληψης έλκει την καταγωγή της από το επεισόδιο της Ευλογίας των μαθητών, που προηγείται χρονικά (Γκιολές, *Η Ανάληψης*, σ. 283) και απαντά συχνά σε παλαιολόγια μνημεία όπως οι Άγιοι Απόστολοι στο Λογγανίκο (Chassoura, *Longanikos*, σ. 149, εικ. 76).

⁶⁴¹ Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, αριθ. 43-45, σ. 234, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁶⁴² K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, I, Princeton, New Jersey 1976, αριθ. Β. 42, πίν. XXVIII.

⁶⁴³ Ορλάνδος, Δύο βυζαντινά μνημεία, σ. 189.

⁶⁴⁴ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. C6.

⁶⁴⁵ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 390.

⁶⁴⁶ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Παναγία Μεσοχωρίτισσα, σ. 186.



Κριτσά (α΄ μισό 14^{ου} αι.)⁶⁴⁷, στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά (1311-1312)⁶⁴⁸, στον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους (1323)⁶⁴⁹, στον Άγιο Νικόλαο Ξυδά (β΄ μισό 14^{ου} αι.)⁶⁵⁰, στον Προφήτη Ηλία Τραχινιακού (β΄ μισό 14^{ου} αι.)⁶⁵¹, στην Αγία Πελαγία στην Άνω Βιάννο (1360)⁶⁵² και στον Άγιο Κωνσταντίνο Βουτά (14ος-15^{ος} αι.)⁶⁵³. Φαίνεται επομένως ότι στη ζωγραφική της Μεγαλονήσου ο Χριστός με κλειστό ευαγγέλιο είναι εξίσου συχνός όσο και με ειλητάριο⁶⁵⁴. Ο αναλαμβανόμενος Ιησούς κρατεί κλειστό με πολύτιμη λιθοποικίλη στάχωση ευαγγέλιο και σε πολλά επαρχιακά μνημεία του 13ου και 14ου αιώνα στον ελλαδικό χώρο, όπως για παράδειγμα στην Αγία Τριάδα στο Κρανίδι (1244)⁶⁵⁵, στην Κοίμηση στον Οξύλιθο (τέλη 13^{ου} αι.)⁶⁵⁶, στην Αγία Θέκλα (τέλη 13^{ου} αι.)⁶⁵⁷, στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι (1303) στον Άγιο Νικόλαο Ριτζάνων στον

⁶⁴⁷ Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 17.

⁶⁴⁸ Λαοσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, σ. 378, εικ. 372. Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, εικ. 4. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 16, εικ. 12.

⁶⁴⁹ Λαοσιθιωτάκης, Άγιος Γεώργιος Ανυδριώτης, σ. 155.

⁶⁵⁰ Από προσωπική παρατήρηση.

⁶⁵¹ Λαοσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, σ. 199-200, εικ. 273.

⁶⁵² Θεοχαροπούλου, *Αγία Πελαγία*, πίν. 13.

⁶⁵³ Από προσωπική παρατήρηση.

⁶⁵⁴ Πρόχειρα αναφέρουμε ορισμένα παραδείγματα στην Κρήτη όπου ο Χριστός κρατεί ειλητάριο: ο Άγιος Παντελεήμονας στον Άγιο Κυργιάννη (13^{ος} αι.) (Λαοσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1969, εικ. 17), ο ναός της Κοίμησης Θρόνου (γύρω στο 1300) (Καλοκώρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, πίν. XXVIII), ο ναός του Χριστού στο Ζουρίδι (αρχές 14^{ου} αι.) (Αντουράκης, *Βυζαντινοί ναοί*, σ. 140), ο Άγιος Ιωάννης στην Επισκοπή (14^{ος} αι.), η Οσία Μαρία στη Σαμαριά (πριν το 1379) (Λαοσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1971, σ. 95-96, εικ. 387), ο Άγιος Γεώργιος στους Κομητάδες (1313-1314) (ο ίδιος, *ό.π.*, εικ. 431), η μονή Βροντησίου (α΄ τέταρτο 14^{ου} αι.) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 109), η Παναγία στους Λαμπιώτες (β΄ μισό 14^{ου} αι.), ο Άγιος Γεώργιος Αρτού (1401), ο Άγιος Γεώργιος στα Πλεμενιανά (1409-1410), η Αγία Παρασκευή στα Τοπόλια (β΄ μισό 14^{ου} αι.) (Λαοσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1969, εικ. 8) και ο ναός του Χριστού στο Βουτά.

⁶⁵⁵ Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*, σ. 109.

⁶⁵⁶ Εμμανουήλ, *Εόβοια*, σ. 121 και 74-75, πίν. 51, 19 αντίστοιχα.

⁶⁵⁷ Λιάτης, *Μνημεία Ευβοίας*, πίν. 86α. Koumoussi, *Peintures murales*, σ. 162, πίν. 41. 1.



Οξύλιθο⁶⁵⁸. Η παράσταση των Αρχανών διαφοροποιείται από τις παραπάνω στο ότι το ευαγγέλιο είναι ανοιχτό και όχι κλειστό. Αυτή η εικονογραφική λεπτομέρεια μοιάζει εξαιρετικά σπάνια, αφού δεν έχουμε εντοπίσει έως τώρα, στη βυζαντινή ζωγραφική, ανάλογη με τις Αρχάνες σύνθεση. Μοναδικό παράλληλο όπου ο Χριστός καθισμένος σε τόξο κρατεί ανοιχτό ευαγγέλιο αποτελεί η παράσταση στο Kokar Kilise στην Καππαδοκία⁶⁵⁹. Αντίθετα το ανοιχτό ευαγγέλιο είναι αρκετά διαδεδομένο στη δυτική τέχνη, όπως δείχνει το πλήθος παραδειγμάτων από τον 11ο αιώνα και εξής⁶⁶⁰. Φαίνεται επομένως ότι πρόκειται για στοιχείο δανεισμένο από τη δυτική τέχνη γνωστό στις ανατολικές και νότιες περιοχές του Βυζαντίου, όπως η Καππαδοκία και η Κρήτη⁶⁶¹, που υιοθετείται ωστόσο εξαιρετικά σπάνια.

Όχι συχνό στη βυζαντινή ζωγραφική είναι και το κοκκινωπό χρώμα στα ενδύματά του Κυρίου. Κόκκινο χιτώνα, αλλά με βαθυγάλανο μάτιο φορεί ο αναλαμβανόμενος Χριστός στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι Ευβοίας (1302-1303)⁶⁶², ενώ αντίστροφα αποδίδονται τα ενδύματά του αργότερα στην Παντάνασσα του Μυστρά (περ. 1428)⁶⁶³. Στον Άγιο Νικόλαο στο Μπρίκι της Μάνης (1425-1450) φορεί ρόδινο χιτώνα με καστανοκόκκινο μάτιο⁶⁶⁴. Στην Κρήτη ωστόσο τα κοκκινωπά ενδύματα του Χριστού στη σκηνή της Ανάληψης φαίνεται να είναι συνηθισμένα, αφού απαντούν, εκτός από τις Αρχάνες, και σε άλλα μνημεία, όπως στην Αγία Παρασκευή Γαλύφας (14^{ος} αι.), στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά (1311-1312)⁶⁶⁵, στην Παναγία Κερά στην Κριτσά⁶⁶⁶, στον

⁶⁵⁸ Λιάτης, *Μνημεία Ευβοίας*, πίν. 61β.

⁶⁵⁹ Thierry, *Nouvelles églises*, σ. 126, πίν. 61.

⁶⁶⁰ Schiler, *Ikono-graphie*, III, εικ. 470, 471, 488, 489, 501.

⁶⁶¹ Αργότερα, στον Άγιο Νικόλαο στο Μπρίκι της Μάνης του οποίου οι τοιχογραφίες χρονολογούνται στο δεύτερο τέταρτο του 15ου αιώνα και έχουν κοινά στοιχεία με σύγχρονές τους στην Κρήτη βρίσκουμε ξανά το ανοιχτό ευαγγέλιο (Δρανδάκης, *Μάνη*, πίν. 21).

⁶⁶² Εμμανουήλ, *Εύβοια*, σ. 74.

⁶⁶³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, εικ. 57.

⁶⁶⁴ Δρανδάκης, *Μάνη*, σ. 116, πίν. 21.

⁶⁶⁵ Μαδεράκης, *Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά*, σ. 77.

⁶⁶⁶ Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 17



Αρχάγγελο Μιχαήλ στη Σαρακίνα (β' μισό 14ου αι.)⁶⁶⁷ και στο ναό του Χριστού στο Βουτά (1380-1400). Συχνά επίσης ο Κύριος φορεί κόκκινο μάτιο με πορτοκαλοκόκινο χιτώνα με πυκνές χρυσοκοντυλιές όπως στον Άγιο Ιωάννη στην Επισκοπή (14^{ος} αι.)⁶⁶⁸, στην Παναγία στους Λαμπιώτες (β' μισό 14^{ου} αι.) και στον Άγιο Νικόλαο Ξυδά. Φαίνεται επομένως ότι το κόκκινο χρώμα στα ενδύματα του αναλαμβανόμενου Κυρίου αποτελεί μία εικονογραφική λεπτομέρεια που επιχωριάζει στη Μεγαλόνησο κατά το 14^ο-15^ο αιώνα.

Σπάνια είναι επίσης και η κόκκινη δόξα⁶⁶⁹. Απαντά σποραδικά σε ορισμένα μνημεία του 13ου αιώνα του ελλαδικού χώρου και της Κύπρου, όπως στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια, στον Καλοπαναγιώτη Κύπρου και στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι⁶⁷⁰, ενώ στην Αγία Θέκλα κόκκινες και κίτρινες ακτίνες εκπορεύονται από τη βαθυκύανη δόξα⁶⁷¹. Στον Άγιο Νικόλαο στην Κλένια Κορινθίας η δόξα χωρίζεται σε τρεις ομόκεντρες ζώνες εκ των οποίων η μεσαία είναι κόκκινη⁶⁷². Στην Κρήτη η χρήση του κόκκινου στη δόξα απαντά από τα τέλη του 13^{ου} αιώνα. Στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στον Άγιο Βασίλειο

⁶⁶⁷ Λασιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, σ. 144.

⁶⁶⁸ Πορτοκαλοκόκινα ενδύματα με πυκνές χρυσοκοντυλιές φορεί ο Χριστός και στην Ανάληψη εξαπτύχου με σκηνές Δωδεκαόρτου στο Σινά (μέσα 14ου αι.) (Μουρίκη, Εικόνες, εικ. 72).

⁶⁶⁹ Γενικά για την εικονογραφία της δόξας στην Ανάληψη βλέπε Grabar, *Bulgarie*, σ. 145. Γκιολές, *Η Ανάληψις*, σ. 289-295. Για τα χρώματα που συνήθως χρησιμοποιούνται στις ζώνες της δόξας βλέπε Γκιολές, ό.π., σ. 293-294. Κόκκινη δόξα χρησιμοποιείται και σε άλλες σκηνές όπως η Κοίμηση της Θεοτόκου, στο ναό της Παναγίας Μουτουλλά (D. Mouriki, *The Wall Painting of the church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus, Byzanz und der Westen, Studien zur kunst des Europäischen Mittelalters*, Wien 1984, σ. 188-189) και στην εικόνα με το ίδιο θέμα από το ναό του Τιμίου Σταυρού Πεδουλά στην Κύπρο (A. Papageorghiou, *Byzantine Icons of Cyprus*, Benaki Museum, Athens 1976, αριθ. 8, σ. 38), καθώς και στην Ανάσταση, όπως στην Αγία Βαρβάρα (1006 ή 1021) στο Soganli της Καππαδοκίας (A. Grabar, *Byzance*, Paris 1963, φωτογραφία στη σ. 15). Σύμφωνα με αρχαίες παραδόσεις το κόκκινο χρώμα στη δόξα συμβολίζει το φως (K. Lehman, *The Dome of Heaven*, *ArtBull* 2 (1945), σημ. 8).

⁶⁷⁰ Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia*, σ. 74. A. H. S. Megaw-A. Stylianou, *Cyprus. Byzantine Mosaics and Frescoes*, Unesco. Paris 1963, πίν. XXII, αντίστοιχα.

⁶⁷¹ Koumoussi, *Peintures murales*, σ. 162.

⁶⁷² Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Κλένια Κορινθίας, *Δίπτυχα* 4 (1986), σ. 113, 115.



Ηρακλείου (1290-1291) ο Χριστός πατά σε πλατιά κόκκινη ταινία⁶⁷³. Στην Παναγία Κερά η διάταξη των ζωνών είναι ανάλογη με αυτήν στον Ασώματο· το κόκκινο κέντρο της δόξας πλαισιώνουν τρεις ομόκεντροι κύκλοι σε διαβαθμίσεις του γαλάζιου⁶⁷⁴. Το κοκκινωπό κέντρο, όπου περιλαμβάνεται σχεδόν ολόκληρη μορφή του Κυρίου, σε συνδυασμό με τα ερυθρά ενδύματα του Χριστού προκαλούν την ίδια αισθητική εντύπωση με αυτήν στις Αρχάνες. Στην Αγία Παρασκευή Γαλύφας η ωοειδής δόξα είναι κοκκινωπή στο κέντρο και πλαισιώνεται από πλατιά λευκή ζώνη και μία στενότερη κόκκινη⁶⁷⁵. Συχνότερα ωστόσο στη μνημειακή τέχνη της Μεγαλονήσου η δόξα της Ανάληψης αποτελείται από ομόκεντρους κύκλους σε διαφορετικούς τόνους του κυανού⁶⁷⁶. Όχι σπάνια η λευκή ή υπόλευκη δόξα είναι σπαρμένη με άστρα⁶⁷⁷, στοιχείο γνωστό από την παλαιοχριστιανική ζωγραφική⁶⁷⁸, ή με διάλιθους ρόδακες όπως στον Άγιο Γεώργιο Αρτού⁶⁷⁹. Επομένως, αν και το κοκκινωπό χρώμα χρησιμοποιείται στην Κρήτη, η συγκεκριμένη διαμόρφωση της δόξας στις Αρχάνες είναι αρκετά σπάνια, αφού ο

⁶⁷³ Μπορμπουδάκης, Νομός Ηρακλείου, φωτογραφία στη σ. 103. Bissinger, *Kreta*, εικ. 29.

⁶⁷⁴ Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 17.

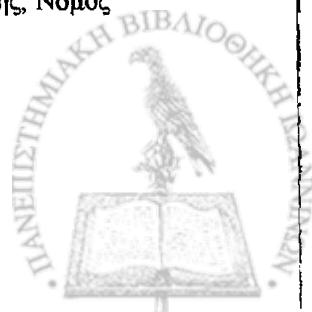
⁶⁷⁵ Από προσωπική παρατήρηση.

⁶⁷⁶ Για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες, στη μονή Βροντησιού (α' τέταρτο 14^{ου} αι.) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 109), στην Παναγία στους Λαμπιάτες, στο Σικλαβεροχώρι (Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, εικ. 134), στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά (1409-1410) και στον Άγιο Κωνσταντίνο Βουτά.

⁶⁷⁷ Όχι συχνά τα άστρα αποδίδονται σχηματικά, θυμίζοντας ρόδακες, όπως στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (Σπαθαράκης, *Παρατηρήσεις*, πίν. 5).

⁶⁷⁸ Γκιολές, *Η Ανάληψις*, σ. 295. Για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο Μέρωνα, στον Άγιο Ιωάννη στην Επισκοπή, στο ναό της Μεταμορφώσεως στο Ζουρίδι (Αντουράκης, *Βυζαντινοί ναοί*, σ. 140, εικ. 45), στην Αγία Παρασκευή στο Αργουλιό (αρχές 14ου αι.) (Bissinger, *Kreta*, εικ. 142), στον Άγιο Γεώργιο στους Κομητάδες (1313-1314) (Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1971, εικ. 431), στην Παναγία στο Καρδουλιανό (μέσα 14ου αι.), σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο Ηρακλείου (Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. BW 52), στον Άγιο Νικόλαο Ξυδά (β' μισό 14ου αι.), στην Αγία Πελαγία Βιάννου (1360) (Θεοχαροπούλου, *Αγία Πελαγία*, σ. 300, πίν. 13) και στον Άγιο Γεώργιο Εμπάρου (Μπορμπουδάκης, Νομός Ηρακλείου, φωτογραφία στη σ. 126. *Ημερολόγιο* 1988, εικ. 1).

⁶⁷⁹ Bissinger, *Kreta*, εικ. 155.



κοκκινωπός δίσκος στο κέντρο της βρίσκει από όσο γνωρίζουμε μοναδικό παράλληλο στην Παναγία Κερά.

Οι τέσσερις άγγελοι που φέρουν τη δόξα στις Αρχάνες παρακολουθούν στη διάταξη τους αρχαϊκά πρότυπα, καθώς οι δύο στο ανώτερο τμήμα καλύπτονται κατά το μεγαλύτερο μέρος από τη δόξα, ενώ οι δύο χαμηλότερα παρακολουθούν την κυκλική φορά της⁶⁸⁰. Ο τύπος αυτός καθιερώνεται ήδη στις παραστάσεις που κοσμούν τις ευλογίες της Monza⁶⁸¹, και απαντά συχνά και αργότερα⁶⁸². Η διάταξη αυτή χρησιμοποιείται παράλληλα με την ακτινωτή, λύση που εφαρμόζεται όταν η Ανάληψη τοποθετείται στον τρούλο ή σε όλο το πλάτος της καμάρας μπροστά από το ιερό. Ιδιαίτερα στη ζωγραφική της Κρήτης, από το 13ο αιώνα και εξής, οπότε η Ανάληψη καταλαμβάνει όλη την επιφάνεια της καμάρας⁶⁸³, κυριαρχεί η ακτινωτή οργάνωση των αγγέλων γύρω από τη δόξα⁶⁸⁴. Η διάταξη που εφαρμόζεται στις Αρχάνες παραμένει αρκετά σπάνια στη

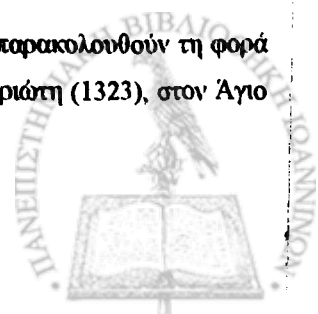
⁶⁸⁰ Nicolaidis, Panagia Arakiotissa, σ. 94, όπου και άλλα παραδείγματα. Σπάνια εικονίζονται μόνον δύο άγγελοι αντί τέσσερις όπως στη μονή Βροντησιού (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 109).

⁶⁸¹ A. Grabar, *Amroules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris 1958, πίν. III, XVII, XXVII, XXIX, LIII.

⁶⁸² Για παράδειγμα στο ευαγγέλιο του Rabbula (Γαλάβαρης, *Βυζαντινά Χειρόγραφα*, αριθ. 8), στη βασιλική του Αγίου Κλήμεντος στη Ρώμη (Γκιολές, *Η Ανάληψη*, εικ. 39), στο κάλυμμα λειψανοθήκης με χριστολογικές σκηνές στο Βατικανό (9ος αι.) (Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αριθ. 11), στο ελεφαντοστό του πρώην Kaiser-Friedrich Museum (βλέπε πρόχειρα Γκιολές, ό.π., εικ. 50), στην παλαστινιακή εικόνα του Σινά (9ος-10ος αι.) (Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αριθ. 6), στο Ψαλτήρι Cludon, στις Ομιλίες Ιακώβου Κοκκινοβάφου (1050-1150) (Γαλάβαρης, *Βυζαντινά Χειρόγραφα*, αριθ. 146) κ.α.

⁶⁸³ Για παράδειγμα στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες, στη μονή Κεράς Καρδιώτισσας (Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία* 1972, πίν. 622β. Gallas-Wessel-Borboudakis, ό.π., εικ. 390), στον Άγιο Γεώργιο στους Μαργαρίτες (αρχές 14^{ου} αι.) στην Αγία Παρασκευή στο Αργουλιό (αρχές 14^{ου} αι.) (Bissinger, *Kreta*, εικ. 114, 142, αντίστοιχα), στον Άγιο Νικόλαο και στον Άγιο Γεώργιο Ξυδά (1321), στον Άγιο Γεώργιο στο Αποδούλου (μέσα 14ου αι.) (Βολανάκης, *Ο εις Αποδούλου ναός*, σ. 39, πίν. 25), στον Άγιο Κωνσταντίνο Κριτσάς (1354-1355) (Bissinger, ό.π., εικ. 129), στην Παναγία στους Λαμπιώτες (β' μισό 14^{ου} αι.) (Εικ. 85), στον Χριστό Σωτήρα στο Σπήλι (τέλη 14^{ου} αι.), στην Παναγία στο Ανισαράκι (τέλη 14^{ου} αι.), στην Αγία Παρασκευή Επισκοπής (15^{ος} αι.), στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά, στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (1411), στον Άγιο Γεώργιο Εμπάρου (1436) και στον Άγιο Κωνσταντίνο Βουτά.

⁶⁸⁴ Σπανιότερα οι τέσσερις άγγελοι με την έντονη καμπύλωση του σώματός τους παρακολουθούν τη φορά της κυκλικής δόξας και μοιάζουν να την κυκλώνουν, όπως στον Άγιο Γεώργιο Ανυδριάτη (1323), στον Άγιο



ζωγραφική της Μεγαλονήσου. Πλησιέστερο παράλληλο βρίσκουμε σε δύο σχεδόν σύγχρονα με τις Αρχάνες μνημεία, στην Αγία Παρασκευή στο Αργουλιό (αρχές 14^{ου} αι.)⁶⁸⁵ και στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στους Κομητάδες (1313-1314), όπου οι δύο άγγελοι στο ανώτερο τμήμα έχουν τα χέρια σε έκταση προκειμένου να συγκρατήσουν την ελλειψοειδή δόξα και κλίνουν την κεφαλή προς αυτήν· αντίστοιχα οι δύο χαμηλότερα ανοίγουν διάπλατα τα χέρια σε κίνηση ανάλογη με αυτήν των Αρχανών⁶⁸⁶, ενώ με ανάλογο τρόπο, αλλά πιο συγκρατημένες στάσεις, αποδίδονται οι άγγελοι και στην Παναγία Φρε (β' μισό 13^{ου} αι.)⁶⁸⁷.

Η Θεοτόκος αποτελεί καθιερωμένη για τη σύνθεση μορφή, αν και η παρουσία της στο θαυμαστό γεγονός δεν αναφέρεται στις ευαγγελικές περικοπές, παρά μόνο σε υμνολογικά κείμενα⁶⁸⁸. Η συμμετοχή της ωστόσο στο επεισόδιο θεωρήθηκε απαραίτητη για λόγους δογματικούς, ενώ η αυστηρά μετωπική της στάση οφείλεται στο ρόλο της ως μάρτυρα της Θεοφάνειας και ως μέσον της Ενσάρκωσης⁶⁸⁹. Συνήθως η Παναγία απλώνει τα χέρια σε δέηση, αποδίδεται δηλαδή με το συμβολικό τύπο, γνωστό ήδη από τον 6ο αιώνα⁶⁹⁰, και

Ιωάννη Επισκοπής και στην Αγία Πελαγία Α. Βιάννου (1360). Άλλοτε, οι δύο στο ανώτερο τμήμα την πλασιώνουν ενώ οι άλλοι δύο χαμηλότερα εικονίζονται σχεδόν κατακόρυφα, όπως στο ναό του Χριστού στις Ποταμιές (α' μισό 14^{ου} αι.), στην Οσία Μαρία Σαμαριάς (πριν το 1379) (Λασιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1971, εικ. 388), στον Προφήτη Ηλία Κανιάνου (Τραχινακός) (β' μισό 14^{ου} αι.) (Λασιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, εικ. 273), στο Σκλαβεροχώρι (τέλη 14^{ου} αι.) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 134 (εκ παραδρομής σημειώνεται ότι πρόκειται για το ναό του Αγίου Γεωργίου στην Έμπαρο), στον Άγιο Γεώργιο Αρτού (Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 27) και στο ναό του Χριστού στο Βουτά.

⁶⁸⁵ Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 65.

⁶⁸⁶ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1971, εικ. 430-431.

⁶⁸⁷ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1969, εικ. 131.

⁶⁸⁸ Γκιολές, *Η Ανάληψις*, σ. 304-314. Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*, σ. 110.

⁶⁸⁹ Grabar, *Martyrium*, σ. 178-179.

⁶⁹⁰ Γκιολές, *ό.π.*, σ. 310-312.



καθιερώνεται σε αυτόν τον τύπο και στη ζωγραφική της Κρήτης⁶⁹¹. Στον Ανώματο εικονίζεται με τα χέρια στο στήθος και τις παλάμες στραμμένες προς το θεατή, τύπος που εμφανίζεται το 10ο αιώνα στην εικόνα του Σινά⁶⁹². Στα μεσοβυζαντινά και παλαιολόγια χρόνια η παραλλαγή αυτή απαντά σποραδικά, αλλά σε σημαντικά μνημεία⁶⁹³, εμφανίζεται ωστόσο συχνά στην Κρήτη, όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Βαθειακό (13ος αι.)⁶⁹⁴, στον Άγιο Παντελεήμονα στον Άγιο Κυργιάννη (13^{ος} αι.), στον Αρχάγγελο Μιχαήλ Ορνέ (γύρω στα 1300)⁶⁹⁵, στον Άγιο Νικόλαο Μέρωνα (αρχές 14^{ου} αι.)⁶⁹⁶, στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους (α' μισό 14^{ου} αι.), στον Άγιο Γεώργιο στους Κομητάδες (1314)⁶⁹⁷, στον Άγιο Γεώργιο Κρούστα (1310-1320), στην Οσία Μαρία Σαμαριάς (πριν το 1379)⁶⁹⁸, στο ναό του Χριστού στην Αγία Ειρήνη (1357-1358)⁶⁹⁹, στην Γκουβερνιώτισσα⁷⁰⁰ και στον Άγιο Ευτύχιο Τσισκιανά (γύρω στο 1400)⁷⁰¹.

Οι δύο άγγελοι που πλαισιώνουν την Παναγία, οι εν εσθήσεσι λευκαίς δύο άνδρες (Πράξεις, 1, 10-11), βρίσκονται στην καθιερωμένη για την παράσταση θέση, στις

⁶⁹¹ Για παράδειγμα στη μονή Βροντησίου (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 109), στην Παναγία στο Ανισαράκι (1347), στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά, στη Μεταμόρφωση στο Ζουρίδι (Αντουράκης, *Βυζαντινοί ναοί*, σ. 140), στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι (1420-1421) (Μαδεράκης, Άγιος Ισίδωρος στο Κακοδίκι, σ. 93), στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο (1436) (Μπορμπουδάκης, Νομός Ηρακλείου, φωτογραφία στη σ. 126. *Ημερολόγιο* 1988, εικ. 1) και στον ομώνυμο ναό Α. Σύμης (1453) (Μπορμπουδάκης, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, σ. 225).

⁶⁹² Γκιολές, *Η Ανάληψις*, σ. 314.

⁶⁹³ Vassilakis-Mavrakakis, *Gouverniotissa*, σ. 152 και ιδιαίτερα σημ. 13 όπου αναφέρονται σχετικά παραδείγματα. Nicolaidis, *Panagia Arakiotissa*, σ. 93, σημ. 826.

⁶⁹⁴ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 273.

⁶⁹⁵ Bissinger, *Kreta*, εικ. 82.

⁶⁹⁶ Καλοκύρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, πίν. XXIX. Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, πίν. 7.

⁶⁹⁷ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1971, εικ. 436.

⁶⁹⁸ Ο ίδιος, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1971, σ. 95, εικ. 388.

⁶⁹⁹ Bissinger, *ό.π.*, εικ. 74, 128, 130, αντίστοιχα.

⁷⁰⁰ Vassilakis-Mavrakakis, *Gouverniotissa*, σ. 151-152, πίν. 104.

⁷⁰¹ Από προσωπική παρατήρηση.



περιπτώσεις όπου η Ανάληψη αναπτύσσεται σε ένα ημιχόριο⁷⁰². Οι χειρονομίες τους στις Αρχάνες, αναλογικά προς τους αποστόλους, είναι συγκρατημένες όπως και σε πολλά μνημεία της Κρήτης, για παράδειγμα στον Άγιο Γεώργιο στο Αμαριανό, στην Παναγία Γκουβερνιώτισσα, στον Άγιο Γεώργιο Αρτού και στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού⁷⁰³.

Η ενδυμασία των αγγέλων επίσης ποικίλλει. Φορούν λευκό χιτώνα και ιμάτιο ακολουθώντας πιστά το σχετικό χωρίο, όπως στις Αρχάνες, για παράδειγμα στον Άγιο Γεώργιο στο Αμαριανό, στον Άγιο Παντελεήμονα στον Άγιο Κυργιάννη, στην Αγία Παρασκευή Επισκοπής, στον Άγιο Γεώργιο Εμπάρου και στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού, ή υπόλευκα και ρόδινα ενδύματα όπως στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες, στον Άγιο Ιωάννη Επισκοπής, στην Αγία Παρασκευή Κίτηρος, στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους, στον Άγιο Γεώργιο Αρτού, στο ναό του Χριστού και στον Άγιο Κωνσταντίνο στο Βουτά. Όχι σπάνια εικονίζονται με επίσημες αυλικές ενδυμασίες όπως στην Παναγία στο Καρδουλιανό και στην Αγία Πελαγία Βιάννου.

Οι μαθητές τοποθετούνται ιεραρχικά όπως έχει καθιερωθεί από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια. Προηγούνται οι δύο κορυφαίοι απόστολοι Πέτρος και Παύλος εκατέρωθεν της Θεοτόκου και πίσω τους ακολουθούν ο Ιωάννης και ο Ανδρέας αντίστοιχα. Τους δύο ομίλους κλείνουν ο Θωμάς και ο Φίλιππος⁷⁰⁴. Η διάταξη αυτή σπάνια τηρείται στη μνημειακή τέχνη της Κρήτης. Συνήθως σε σταθερές θέσεις παραμένουν οι Πέτρος και Παύλος, όπως στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες, στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους, στην Αγία Παρασκευή και στον Άγιο Ιωάννη Επισκοπής, στο ναό του Χριστού στο Σπήλι,

⁷⁰² Για τις θέσεις των αγγέλων βλέπε Γκιολές, *Η Ανάληψη*, σ. 315-322. Σπάνια στα κρητικά μνημεία παραλείπονται, όπως στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά ή εικονίζεται μόνον ένας δίπλα στην Παναγία, όπως στην Παναγία στο Καρδουλιανό, στον Χριστό Σωτήρα στο Σπήλι και στον Άγιο Γεώργιο Εμπάρου.

⁷⁰³ Σε περιπτώσεις όπου οι συνθέσεις είναι πιο κινημένες και δραματικές υψώνουν τα χέρια συμμετρικά και δείχνουν τον αναλαμβανόμενο Χριστό, όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Αποδόλου, στην Αγία Παρασκευή Επισκοπής, στον Άγιο Γεώργιο στους Ανόδρους, στον Άγιο Ιωάννη Καντάνου (Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, εικ. 282), στον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους, στον Άγιο Μάμαντα (1321) στο ομώνυμο χωριό και στον Άγιο Κωνσταντίνο Βουτά (Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, εικ. 196).

⁷⁰⁴ Γκιολές, *Η Ανάληψη*, σ. 327-328.



στον Άγιο Γεώργιο στο Αμαριανό, στην Παναγία στο Καρδουλιανό, στην Αγία Πελαγία Ά. Βιάννου, στον Άγιο Γεώργιο Εμπάρου και στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού, ενώ η θέση των υπόλοιπων μαθητών ποικίλλει. Στον Άγιο Νικόλαο Μέρωνα, όπου η σύνθεση αναπτύσσεται σε όλη την καμάρα, στο βόρειο ημιχόριο η Θεοτόκος τοποθετείται έκκεντρα και ακολουθείται από τον Πέτρο και άλλους τέσσερις μαθητές, ενώ στο νότιο εικονίζονται προπορευόμενοι ο Μάρκος και ο Παύλος και ακολουθούν οι υπόλοιποι απόστολοι⁷⁰⁵. Στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά δεξιά της Παναγίας στέκονται ο Πέτρος και ο Παύλος και αριστερά ένας νέος αγένειος αταύτιστος μαθητής και ο Ιωάννης. Στον Άγιο Κωνσταντίνο Βουτά στο νότιο ημιχόριο με τον αρχάγγελο στον κεντρικό άξονα, δεξιά εικονίζεται ο Παύλος και αριστερά ο Λουκάς⁷⁰⁶.

Οι μαθητές αποδίδονται σε χαρακτηριστικές στάσεις και χειρονομίες, δηλωτικές της έκπληξης και του θάμβους. Ιδιαίτερη αυτή του Ιωάννη στον δεξιό όμιλο που φέρνει τη αριστερά στο μέτωπο με τρόπο αφύσικο, χειρονομία που εισάγεται από νωρίς στην εικονογραφία της παράστασης και υιοθετείται όχι μόνον για τον Ιωάννη αλλά και για άλλους αποστόλους που συμμετέχουν στο επεισόδιο⁷⁰⁷. Όχι σπάνια οι απόστολοι αποδίδονται με ζωηρές και ποικίλες κινήσεις, που προσδίδουν δραματικότητα και ένταση στην παράσταση⁷⁰⁸. Άλλοτε, καθώς οι μαθητές διατάσσονται σε πυκνές ομάδες όπως

⁷⁰⁵ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, πίν. C6, C7, C8, C9. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 87.

⁷⁰⁶ Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, εικ. 196.

⁷⁰⁷ Γκιολές, *Η Ανάληψις*, σ. 333. Το στοιχείο αυτό απαντά από νωρίς στις δύο εικόνες παλαιστινιακής τέχνης του Σινά που χρονολογούνται στον 9ο-10ο αιώνα (Γαλάβαρης, *Πρώιμες Εικόνες*, εικ. 7, 10, αντίστοιχα).

⁷⁰⁸ Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 112: «...οι απόστολοι βλέποντες άνω και αετώνοντες τα χέρια μετά θάμβους...». Γενικά για τις χειρονομίες των αποστόλων στο επεισόδιο της Ανάληψης βλέπε Γκιολές, ό.π., σ. 332-334. Σημειώνουμε πρόχειρα τον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες, τον Άγιο Νικόλαο Μέρωνα, τον Άγιο Γεώργιο Αποδούλου (Βολανάκης, *Ο εις Αποδούλου βυζαντινός ναός*, σ. 39, πίν. 24), την Αγία Μαρίνα Ραβδούχα (Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1969, σ. 198, εικ. 37), τον Άγιο Γεώργιο στα Χελιανά (1319) (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 265), το εξωκλήσι του Αγίου Ανδρέα στην Οδηγήτρια Ηρακλείου (14ος αι.) (Bissinger, *Kreta*, εικ. 84), την Αγία Ειρήνη Μαλάθηρου, τον Άγιο Γεώργιο στους Αποστόλους, τον Άγιο Ιωάννη και την Αγία Παρασκευή στην Επισκοπή, την Αγία Πελαγία



στον Ασώματο, οι χειρονομίες είναι συγκρατημένες, στοιχείο που κυριαρχεί στην παλαιολόγια ζωγραφική⁷⁰⁹, όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Αμαριανό, στον Άγιο Γεώργιο στους Μαργαρίτες (αρχές 14^{ου} αι.)⁷¹⁰, στο ναό του Χριστού στο Σπήλι (τέλη 14^{ου} αι.), στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά, στον Άγιο Γεώργιο Εμπάρου και στον Άγιο Κωνσταντίνο Αβδού⁷¹¹.

Συχνά ο Παύλος αλλά και οι ευαγγελιστές κρατούν ευαγγέλια ως δηλωτικά της ιδιότητάς τους στοιχεία⁷¹², όπως στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες (τέλη 13ου αι.)⁷¹³, και στον ομώνυμο ναό στον Μέρωνα (αρχές 14ου αι.)⁷¹⁴, στον Μιχαήλ Αρχάγγελο Ορνέ (γύρω στα 1300)⁷¹⁵, στο Χριστό Σωτήρα στα Τεμένια (αρχές 14^{ου} αι.)⁷¹⁶, στον Άγιο Γεώργιο Κρούστα (1310-1320)⁷¹⁷, στον Άγιο Ιωάννη Τραχινιακό (1328-1329)⁷¹⁸, στην Αγία Παρασκευή Κίτηρος, στον Άγιο Βασίλειο στις Μελαμπές (1330-1340)⁷¹⁹, στον

Α. Βιάννου, την Παναγία Γκουβερνιώτισσα (Vassilakis-Mavtrakakis, *Gouverniotissa*, σ. 152-154), τον Άγιο Γεώργιο Αρτού, τον Άγιο Κωνσταντίνο Βουτά.

⁷⁰⁹ Πρόχειρα σημειώνουμε τη Studenica (Millet-Frolow, *Yougoslavie*, I, πίν. 35. 3), το Πρωτάτο (Millet, *Athos*, πίν. 13. 2) και το Χριστό Βεροίας (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 29).

⁷¹⁰ Bissinger, *Kreta*, εικ. 114.

⁷¹¹ Οι περιορισμένες χειρονομίες απαντούν ήδη στα μνημεία της Καππαδοκίας, για παράδειγμα στο Göreme 6 και στο Qaranlek (Jerphanion, *Cappadoce*, I, πίν. 30. 1.3. 4 και 96. 1, αντίστοιχα) και αργότερα στον Άγιο Νεόφυτο Κύπρου (Mango-Hawkins, *Saint Neophytos*, πίν. 61, 64, 65), στον Άγιο Πέτρο στους Αραίους Κυθήρων (Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 31, εικ. 9), στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι (Εμμανουήλ, *Εύβοια*, σ. 76, πίν. 19, 21).

⁷¹² Οι αποστολοι κρατούν ευαγγέλια ή βιβλία ήδη από τον 4ο αιώνα όπως φαίνεται στην παράσταση στο παρεκκλήσιο XLII στο Bawit (Γκιολές, *Η Ανάληψις*, εικ. 13). Για τα διακριτικά των αποστόλων βλέπε, ο ίδιος, ό.π., σ. 328-332.

⁷¹³ Bissinger, ό.π., εικ. 41.

⁷¹⁴ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, πίν. C8, C9. Bissinger, ό.π., εικ. 36.

⁷¹⁵ Bissinger, ό.π., εικ. 82.

⁷¹⁶ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, εικ. 345.

⁷¹⁷ Bissinger, ό.π., εικ. 74.

⁷¹⁸ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, εικ. 282. Bissinger, ό.π., εικ. 61.

⁷¹⁹ Bissinger, ό.π., εικ. 55.



Άγιο Γεώργιο στους Μαργαρίτες (αρχές 14^{ου} αι.)⁷²⁰, στην Παναγία στο Ανισαράκι (1347), στον Άγιο Κωνσταντίνο και στο ναό του Χριστού στο Βουτά και στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμεριανά, ή κλειστά ειλητάρια όπως στην Παναγία Κριτσά και στην Παναγία στα Παλιά Ρούματα (1359-1360)⁷²¹.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η σύνθεση στον Ανώματο παραμένει κοντά στα καθιερωμένα στη βυζαντινή και κατ' επέκταση στην κρητική ζωγραφική πρότυπα όσον αφορά στη διάταξη των μορφών και τη διαπραγμάτευση όλης της παράστασης. Σε αυτό το γνωστό εικονογραφικό σχήμα ο κρητικός ζωγράφος υιοθετεί κάποιες σπάνιες λεπτομέρειες, οι οποίες χωρίς να αλλοιώνουν την παράσταση, της προσδίδουν σχετική πρωτοτυπία. Η φλογερή δόξα που πλαισιώνει τον αναλαμβανόμενο Χριστό, αποτελεί μία τολμηρή προέκταση των ερυθρών ταινιών που περιβάλλουν τη δόξα συχνά στις ανάλογες συνθέσεις. Ανάλογη τόλμη επιδεικνύει η χρήση του κόκκινου και στα ενδύματα του Κυρίου. Εξαιρετικά σπάνια είναι τα σημάδια των ήλων στα χέρια και τα πόδια του Χριστού· ανάλογα δεν έχουμε εντοπίσει στη ζωγραφική της εποχής αυτής⁷²², καθώς και το ανοιχτό ευαγγέλιο. Ενδιαφέρουσα είναι και η απόδοση των τεσσάρων αγγέλων που υποβαστάζουν τη δόξα, καθώς αποδίδονται με έντονη πλαστικότητα σε ανήσυχες στάσεις. Αντίθετα πιο συντηρητικός και συγκρατημένος είναι ο καλλιτέχνης στις γήινες μορφές που παρακολουθούν το δρώμενο, δηλαδή στην Παναγία και στους Αποστόλους. Η ζωηρή αυτή αντίθεση μοιάζει να οφείλεται σε πρόθεση του ζωγράφου που με αυτόν τον τρόπο διαφοροποιεί τον γήινο από το ουράνιο κόσμο, τονίζοντας τον υπερφυσικό χαρακτήρα του γεγονότος και προσδίδοντας έντονο θριαμβικό χαρακτήρα στη σύνθεση.

⁷²⁰ Bissinger, *Kreta*, εικ. 114.

⁷²¹ Bissinger, *ό.π.*, εικ. 73 και 132 αντίστοιχα.

⁷²² Η ίδια λεπτομέρεια επαναλαμβάνεται στις αποτοιχισμένες σήμερα τοιχογραφίες του 15ου αιώνα από την Παναγία Κυριώτισσα στη Βέροια (Παπαζώτος, *Βέροια*, σ. 213, πίν. 23).



4. Η Δευτέρα Παρουσία

Στο ανώτερο τμήμα του δυτικού τοίχου καθώς και σε δύο ζώνες στο νότιο και στο βόρειο τοίχο έως το ενισχυτικό τόξο απλώνεται η μνημειακή σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας (Εικ. 6, σχ. 7, 8, 9). Το κεντρικό τμήμα της παράστασης στο δυτικό τοίχο με τον Χριστό Κριτή είναι κατά το μεγαλύτερο μέρος κατεστραμμένο. Σώζεται μόνον στο ανώτερο τμήμα ο Κύριος έως τους ώμους πλαισιωμένος από δύο αγγέλους δεξιά και έναν αριστερά. Χαμηλότερα στο ύψος της πόρτας του ναού αριστερά και σε ξεχωριστό διάχωρο εικονίζεται η προσωποποίηση της Γης και αντίστοιχα δεξιά οι ποινές των κολασμένων και η προσωποποίηση της Θάλασσας. Στο νότιο τοίχο διατάσσονται σε δύο ζώνες η σύναξη των αγγέλων και των αποστόλων και χαμηλότερα οι χοροί των δικαίων. Αντίστοιχα στο βόρειο σώζεται με αρκετές φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια μόνον η ζώνη με τους αγγέλους και τους αποστόλους.

Στο δυτικό τοίχο ο Χριστός Κριτής στον ίδιο εικονογραφικό τύπο με αυτόν του Παντοκράτορα στην κόγχη της αψίδας, έχει αδρά χαρακτηριστικά, πλούσια καστανή κόμη και γενειάδα, αυστηρό βλέμμα και τραχιά έκφραση (Εικ. 26). Φορεί υπόλευκο χιτώνα με ρόδινες ανταύγειες και ρόδινο ιμάτιο. Ο ένσταυρος φωτοστέφανος σε θερμή όχρα ορίζεται με ταινία μαργαριταριών. Ο Χριστός προβάλλεται σε δίζωνη δόξα: η εσωτερική ζώνη είναι σκουροκόκκινη ενώ η εξωτερική βαθυγάλανη και κοσμεύεται με άστρα. Τον Χριστό Κριτή δορυφορούν άγγελοι από τους οποίους σώζονται μόνον οι κεφαλές. Οι άγγελοι στραμμένοι προς τον Κύριο, φορούν διάλιθα ενδύματα: έχουν ωοειδή πρόσωπα, γρυπή μύτη, μεγάλα μάτια και τοξωτά φρύδια. Πυκνή καστανοκόκκινη κόμη, που στερεώνεται με λεπτή λευκή ταινία, πλαισιώνει τα νεανικά πρόσωπα. Στο σκουρογάλανο βάθος στο ανώτερο τμήμα της σύνθεσης απλώνεται η επιγραφή

Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ

Στο νότιο τοίχο στην πρώτη ζώνη εικονίζονται επτά ορθόκορμοι άγγελοι και έξι ένθρονοι απόστολοι, που στρέφουν κατά τα τρία τέταρτα προς το κέντρο της σύνθεσης⁷²³

⁷²³ Chatzidakis, *Rapports*, πίν. 13α.



(Εικ. 7, 36). Οι άγγελοι σε δεύτερο επίπεδο εικονίζονται έως τους ώμους σε παράταξη με ανοιχτές τις φτερούγες. Όλοι έχουν όμοια φυσιολογικά χαρακτηριστικά με ωοειδή πρόσωπα, μεγάλη γαμψή μύτη και σοβαρή έκφραση. Η καστανή κόμη καταλήγει σε δύο βοστρύχους στους ώμους. Οι άγγελοι φορούν πολύτιμη αυτοκρατορική ενδυμασία με πλατιά διάλιθη ταινία στο λαιμό και χρυσοκέντητο λώρο· μαργαριτάρια, ρουμπίνια και σκουρογάλανα ζαφείρια είναι τοποθετημένα εναλλάξ σε ρομβοειδή κεντητά διάχωρα. Σε πρώτο επίπεδο οι απόστολοι κάθονται σε ξυλόγλυπτους θρόνους στολισμένους με πολύτιμους λίθους και ενιαίο κεντητό ερεισίνωτο που ορίζει ταινία με μαϊάνδρο. Οι απόστολοι σε διακριτική ποικιλία στάσεων και χειρονομιών, κάθονται σε κόκκινο μαξιλάρι και είτε ευλογούν με τη δεξιά και κρατούν στην αριστερά κλειστό ευαγγέλιο με πολύτιμη στάχωση είτε κρατούν και με τα δύο χέρια κώδικα. Και οι έξι φορούν υπόλευκους χιτώνες, κοσμημένους με σημεία, και μάτια που αναδιπλώνονται πλούσια και τυλίγουν με βαθιές πτυχές το σώμα και είναι εναλλάξ υπόλευκα και βαθυκόκκινα. Στο ύψος της κεφαλής σε τοξωτά ξυλόγλυπτα διάχωρα, που εναλλάσσονται χρωματικά με κόκκινο και μαύρο βάθος, γράφεται με λευκό κεφαλαίο γράμμα το αρχικό του ονόματος του κάθε αποστόλου. Κορυφαίος ο Πέτρος (Π) και ακολουθούν ο Ιωάννης (Ι), ο Λουκάς (Λ)· στον επόμενο απόστολο το αρχικό γράμμα έχει σβηστεί, πιθανόν ωστόσο να είναι ο Μάρκος (Εικ. 28). Τελευταίοι εικονίζονται ο Βαρθολομαίος (Β) και ο Φίλιππος (Φ). Ο Ιωάννης και ο Παύλος ταυτίζονται και από τα προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά· ο πρώτος έχει τη χαρακτηριστική λευκή κόμη και μυτερή γενειάδα με το πλατύ μέτωπο, ενώ ο Πέτρος έχει την τυπική κοντή άτακτη λευκή κόμη και τη κοντή στρογγυλή γενειάδα.

Στη δεύτερη ζώνη και σε μικρότερη κλίμακα εικονίζονται οι χοροί των δικαίων, χωρισμένοι σε ομάδες που αποτελούνται από τρεις ολόσωμες μορφές, δύο σε πρώτο επίπεδο και μία σε δεύτερο από την οποία διακρίνεται μόνο τμήμα φωτοστεφάνου (Εικ. 27). Όλες οι μορφές παριστάνονται στραμμένες κατά τα τρία τέταρτα με τα χέρια απλωμένα σε δέηση προς το Χριστό Κριτή στο δυτικό τοίχο. Στον πρώτο όμιλο από ανατολικά προς δυτικά εικονίζεται η *ΟΜΙ | Γ(Υ)ΡΙC | ΓΥΝΑΙ | ΚΩΝ*, που αποτελείται από τρεις γυναίκες. Η μορφή αριστερά φορεί γαλανό φόρεμα και κόκκινο μαφόριο, ενώ αυτή δεξιά φόρεμα σε όχρα και βαθυκόκκινο μαφόριο. Ακολουθεί το *ΑΘΡΙC | ΜΑ | ΑΣ | ΚΗΤΩΝ*. Ο γέροντας αριστερά με λευκή κόμη και μακριά μυτερή γενειάδα έχει πλατύ μέτωπο και φορεί υπόλευκο χιτώνα και σκουρογάλανο ιμάτιο. Ακολουθεί δεύτερος



ασκητής με χαρακτηριστικά ανάλογα με αυτά του αγίου Αντωνίου. Έχει κοντή λευκή γενειάδα και κόμη· φορεί ποδήρη χιτώνα σε ώχρα, βαθυκόκκινο μάτιο, σκουρογάλανο μοναχικό κουκούλιο και ωμοφόριο. Στη συνέχεια εικονίζεται ο *ΣΥΛΛΟ | ΓΟC AP | ΧΙΕ | ΡΕΩ(N)*. Οι δύο πατέρες φορούν ενδύματα ανάλογα με αυτά των αρχιερέων της κόγχης (Εικ. 11, 12), δηλαδή λευκά φαιλόνια με μελανούς σταυρούς που περικλείονται σε γαμμάδια, λευκά ωμοφόρια με κόκκινους σταυρούς και διάλιθα επιγονάτια με κοσμήματα σε σταυρική διάταξη. Τα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά μας επιτρέπουν να ταυτίσουμε τον πατέρα αριστερά με τον Ιωάννη τον Χρυσόστομο και αυτόν δεξιά με τον Μέγα Βασίλειο. Στον επόμενο όμιλο βλέπουμε τα *CΤΙΦΗ | ΜΑΡ | ΤΥΡΩΝ | ΚΑΙ ΔΟΧ | ΤΩΝ Χ(ΡΙCΤΟ)Υ*. Και οι δύο αγένειοι άγιοι έχουν νεανικά χαρακτηριστικά και πλούσια βοστρυχωτή κόμη. Ο άγιος αριστερά φορεί γαλανό ποδήρη χιτώνα με πλατιά χρυσοκέντητη παρυφή στα χειρίδια και το κάτω μέρος. Πλατιά ταινία με ρομβοειδή κεντήματα κοσμεί το λαιμό. Κοκκινωπό μάτιο πορπώνεται στον αριστερό ώμο. Φορεί διάλιθο στέμμα στην κεφαλή και κόκκινα μαργαριτοστόλιστα υποδήματα. Ανάλογο διάδημα διακρίνεται και στον άγιο στο δεύτερο επίπεδο. Ο άγιος δεξιά έχει καστανή ίσια κόμη και δυτική κουρά· φορεί λευκό χιτώνα που κοσμεύεται με μικρό κόκκινο σταυρό στο στήθος και ανάλογη με αυτήν του προηγούμενου αγίου κεντητή παρυφή στο κατώτερο τμήμα. Λεπτή ταινία που καταλήγει σε φούντα και κοσμεύεται με μαργαριτάρια σε ρομβοειδή διάταξη πέφτει στο δεξιό ώμο. Το στοιχείο που χαρακτηρίζει συνήθως την ενδυμασία των ιαματικών αγίων, μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι πρόκειται για κάποιο θεράποντα άγιο. Στην επόμενη ομάδα εικονίζεται ο *ΧΩΡΟC ΠΡΟΦΗΤΩΝ*. Ο πρώτος προφήτης είναι αγένειος, έχει καστανή βοστρυχωτή κόμη και φορεί γαλανό χιτώνα που διατρέχουν δύο σημεία σε ώχρα και ρόδινο μάτιο. Πίσω ακολουθεί δεύτερος προφήτης που μπορεί να ταυτισθεί από τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά με τον άγιο Ιωάννη Πρόδρομο· έχει την τυπική άτακτη καστανή κόμη και γενειάδα, φορεί ποδήρες ένδυμα στερεωμένο στη μέση με ζώνη, καθώς και τη χαρακτηριστική για την εικονογραφία του αγίου μηλωτή. Στον τελευταίο όμιλο όπου η ζωγραφική έχει αρκετές φθορές δεν σώζεται επιγραφή. Πρόκειται προφανώς για την ομάδα των αποστόλων, καθώς διακρίνουμε τους Πέτρο και Παύλο που ταυτίζονται εύκολα από τα προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά. Ο Πέτρος προηγείται και φορεί υπόλευκα ενδύματα, ενώ πίσω ο Παύλος βαθυκόκκινα.



Αντίστοιχα στο βόρειο τοίχο απλώνονται στην πρώτη ζώνη οι έθρονοι απόστολοι με τους αγγέλους (Εικ. 8, 32). Η παράσταση, ιδιαίτερα στο αριστερό τμήμα, είναι αρκετά δυσδιάκριτη καθώς καλύπτεται από άλατα. Καλύτερα σώζονται οι δύο απόστολοι με τρεις αγγέλους στο δεύτερο επίπεδο δεξιά, χωρίς ωστόσο να μπορούμε να τους ταυτίσουμε. Η διάταξη, τα ενδύματα και η οργάνωση των μορφών είναι ανάλογες με αυτές της σύνθεσης του νοτίου τοίχου.

Στο δυτικό τοίχο στο ύψος της θύρας του ναού αριστερά και δεξιά εικονίζονται οι προσωποποιήσεις της Γης και της Θάλασσας αντίστοιχα, που αποδίδουν τους νεκρούς, σύμφωνα με την Αποκάλυψη⁷²⁴. Αριστερά η παράσταση της γης σώζεται κατά το ήμισυ. Σε λευκό βάθος η Γη, με τη μορφή γυναίκας, με πλούσια βοστρυχωτή κόμη και ποδήρες πορτοκαλοκόκκινο φόρεμα, υπεύει μεγαλόσωμο ζώο πιθανόν λέοντα, κρατεί στη δεξιά σκήπτρο και συγκρατεί στον αγκώνα μεγαλόσωμο φίδι (Εικ. 29). Γύρω σκύλοι μαύροι και λευκοί με μακριές ουρές καταβροχθίζουν ανθρώπινα μέλη. Ανθρώπινα μέλη- άκρα και κεφαλές-που δηλώνονται με κοκκινωπό περίγραμμα εικονίζονται διάσπαρτα στο βάθος της σκηνής το οποίο κοσμούν ανθοφόροι θάμνοι.

Αντίστοιχα δεξιά η προσωποποίηση της θάλασσας αποδίδεται επίσης ως γυναίκα, αλλά γυμνή, με μακριά καστανή κόμη να υπεύει θαλάσσιο τέρας που καταβροχθίζει ανθρώπους (Εικ. 30). Η Θάλασσα κρατεί στη δεξιά κουπί και στην αριστερά πλοiάριο στο οποίο διακρίνονται δύο μορφές, μία καθιστή πιθανόν ο κωπηλάτης, και μία όρθια. Στα τρικυμισμένα νερά διακρίνονται ψάρια και ανθρώπινα μέλη.

Επάνω από την προσωποποίηση της θάλασσας ιστορούνται οι ποινές των κολασμένων (Εικ. 30). Σε λευκό βάθος εικονίζονται τέσσερις μορφές γυμνές σε ποικιλία στάσεων και χειρονομιών. Η πρώτη μορφή από αριστερά εξαιρετικά φθαρμένη, αποδίδεται κατά κρόταφον, η δεύτερη μετωπική, η τρίτη σε ανάλογη με της πρώτης στάση, είναι κατά κρόταφον, γέρνει το σώμα μπροστά και προτείνει τα χέρια, ενώ η τελευταία εικονίζεται με το κεφάλι προς τα κάτω. Δύο όφεις, ένας κοκκινωπός και ένας ανοιχτοπράσινος, τυλίγονται στο σώμα κάθε μορφής. Ο τρίτος κολασμένος τιμωρείται με το άροτρο.

Την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας συμπληρώνει στο βόρειο τοίχο κάτω από τους έθρονους αποστόλους, μία ακόμη, σχεδόν κατεστραμμένη, σκηνή. Στην άνω δεξιά

⁷²⁴ Αποκάλυψη κ', 13: «... και έδωκεν η θάλασσα τους νεκρούς τους εν εαυτή και ο θάνατος και ο άδης έδωκαν τους νεκρούς τους εν αυτοίς».



γωνία σώζεται τμήμα δράκου με διχλωτή ουρά, με κυνοκέφαλα άκρα που κατασπαράζουν ανθρώπινα μέλη (Εικ. 31). Αριστερά διακρίνονται τρεις βασιλείς από τους οποίους σώζονται μόνον οι κεφαλές κατά κρόταφον με διάλιθα στέμματα. Στο ανώτερο τμήμα της σκηνής σώζεται δίστιχη επιγραφή αρκετά φθαρμένη

Β..ΤΩΠΡΟΔ.. ΛΘΑΝΩΝ

Ο ΒΥΘΙΟΣ ΔΡΑΚΩΝ

Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας που εμπνέεται κυρίως από το ευαγγέλιο του Ματθαίου και την Αποκάλυψη αποτελεί ένα από τα πιο αγαπητά θέματα της βυζαντινής εικονογραφίας⁷²⁵. Στη μνημειακή ζωγραφική απαντά ήδη από τον 9ο αιώνα στο πρώτο στρώμα του Αγίου Στεφάνου στην Καστοριά⁷²⁶ και στο Ayvali Kilise στην Καππαδοκία (913-920)⁷²⁷, ενώ καθοριστικές για τη διαμόρφωση της σύνθεσης είναι οι δύο μικρογραφίες με αυτό το θέμα στο *Par. Gr. 74*⁷²⁸, οι δύο εικόνες στη μονή του Σινά, η πρώτη έργο του μοναχού Ιωάννη⁷²⁹ και η δεύτερη φύλλο τετραπτύχου⁷³⁰, η τοιχογραφία στην Παναγία των Χαλκίων στη Θεσσαλονίκη (1028)⁷³¹ και η ψηφιδωτή σύνθεση στο Torcello⁷³². Η μνημειακή για το μέγεθος του ναού των Αρχανών σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας, από τις παλαιότερες που αναπτύσσονται σε τέτοια έκταση στη μνημειακή

⁷²⁵ Για τις πηγές της παράστασης βλ. A. Grabar, *L' empereur dans l' art byzantin*, Paris 1932, σ. 25. Ο ίδιος, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979, σ. 153-155.

⁷²⁶ Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 87, 88. Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, σ. 7.

⁷²⁷ N. et M. Thierry, *Ayvali Kilise ou pigeonnier de Gülli Dere église inédite de Cappadoce*, *CA XV* (1965), σ. 132-141.

⁷²⁸ H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, I, Paris 1908, πίν. 41, 81, αντίστοιχα.

⁷²⁹ Σωτηρίου, *Σινά*, σ. 128-130, εικ. 150.

⁷³⁰ Ο ίδιος, *όπ.*, σ. 130-131, εικ. 151. Weitzmann, *Icon*, αριθ. 23. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αριθ. 20.

⁷³¹ Δ. Ε. Ευαγγελίδης, *Η Παναγία των Χαλκίων*, Θεσσαλονίκη 1954, σ. 65-70. Papadopoulos, *Παναγία των Χαλκίων*, σ. 57-67.

⁷³² R. Polacco, *La Cattedrale di Torcello*, Milano 1984, σ. 110-113, εικ. 63-70.



τέχνη της Κρήτης⁷³³, ακολουθεί στη διάταξη των επιμέρους θεμάτων, καθώς και στην εικονογραφική τους διατύπωση τα καθιερωμένα πρότυπα που διαμορφώθηκαν τους προηγούμενους αιώνες⁷³⁴. Ωστόσο οι εκτεταμένες φθορές δεν μας επιτρέπουν μία λεπτομερή ανάλυση της παράστασης.

Το κεντρικό θέμα με το Χριστό Κριτή και τους αγγέλους, το κυρίαρχο όλης της σύνθεσης, είναι σχεδόν ολοκληρωτικά κατεστραμμένο (Εικ. 26). Πιθανόν τον Χριστό πλαισίωναν η Θεοτόκος και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος σε δέηση⁷³⁵, ενώ στο κατώτερο μέρος της σύνθεσης ίσως απεικονίζόταν η Ετοιμασία του Θρόνου και ο Παράδεισος. Το σπάνιο στοιχείο της έναστρης δόξας που προβάλλει τον Χριστό στη Δευτέρα Παρουσία στις Αρχάνες, είναι γνωστό και σε άλλα κρητικά μνημεία όπως στην Παναγία στο Ανισαράκι (τέλη 14^{ου} αι.)⁷³⁶.

Στους πλαϊνούς τοίχους τον Χριστό Κριτή συνοδεύουν ένθρονοι οι **απόστολοι**⁷³⁷ διατεταγμένοι ανά έξι, όπως έχει διαμορφωθεί σε παλαιότερες συνθέσεις (Εικ. 27, 32)⁷³⁸.

⁷³³ Μαδεράκης, Η κόλαση και οι πονές, Α', σ. 186.

⁷³⁴ Για της εικονογραφία της παράστασης βλέπε LCI, 4, 1972, σ. 513-523 A. M. Cocagnac, *Le Jugement Dernier dans l'art*, Paris 1955. D. Milosević, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 196. Papadopoulos, ό.π., σ. 57-67. Kariye Djami, 4, σ. 325-331, D. Mouriki, An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ Δ' (1975-76), σ. 145-171. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia*, σ. 93-98. S. Tomekovic, Le Jugement Dernier inedit de l'eglise d' Agetria (Magne), JÖB 32 \ 5, 1982, σ. 470-479. M. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-Byzantin du XV^e à la fin du XIX^e siècle. Iconographie-Esthétique*, Θεσσαλονίκη 1985. A. Dimitrescu, *Représantations byzantines du Jugement Dernier à la fin du Moyen Age* (Thèse de Doctorat) 1993. A. Nicolaïdès, Le Jugement Dernier de l'eglise de la Panagia de Moutoullas à Chypre, ΔΧΑΕ ΙΗ' (1995), σ. 71-78.

⁷³⁵ Mouriki, ό.π., σ. 147. Για τη Δέηση μέσα στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας βλέπε T. Velmans, L' image de la Deisis dans les eglises de la Géorgie et dans le reste du monde byzantin. 2ème partie: Déisis dans la coupole, sur la facade et dans le Jugement Dernier, CA 31 (1983), σ. 147-158.

⁷³⁶ Bougrat, *Trois Jugements derniers*, σ. 23.

⁷³⁷ Ματθ. 19, 28-29: «όταν καθίση ο Υιός του ανθρώπου επί θρόνου δόξης αυτού, καθήσεσθε και αυτοί επί δώδεκα θρόνους κρίνοντες τας δώδεκα φυλάς του Ισραήλ».



Ωστόσο οι απόστολοι δεν τοποθετούνται στο ίδιο ύψος με τον Χριστό αλλά χαμηλότερα όπως συχνά συμβαίνει στις κρητικές απεικονίσεις του θέματος, για παράδειγμα στον Άγιο Ανδρέα στο χωριό Άγιος Ιωάννης κοντά στο Τυμπάκι⁷³⁹, στον Χριστό στις Ποταμιές (α΄ μισό 14^{ου} αι.)⁷⁴⁰, στο ναό της Παναγίας στον Άγιο Ιωάννη Σφακίων (β΄ μισό 14ου αι.)⁷⁴¹, στην Παναγία στο Ανισαράκι, στον Χριστό Σωτήρα στους Παντέλους (α΄ μισό 15^{ου} αι.), στον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό (1401)⁷⁴², στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμεριανά (1409-1410)⁷⁴³ και στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (1411)⁷⁴⁴. Κατά τον Δρανδάκη η τακτική αυτή μπορεί να αποδοθεί στην επίδραση που άσκησε η σχετική διδασκαλία του Ιωσήφ Βρυνένιου κατά την παραμονή του στη Μεγαλόνησο, σύμφωνα με την οποία ο Χριστός είναι ο μοναδικός κριτής⁷⁴⁵, ενώ κατά την Bougrat οφείλεται στην έλλειψη χώρου που χαρακτηρίζει το σύνολο των κρητικών ναών λόγω των μικρών τους διαστάσεων, ή σε επίδραση από τις ανατολικές περιοχές του ευρύτερου βυζαντινού κόσμου, όπως η Αρμενία και η Γεωργία όπου συχνά εφαρμόζεται η ίδια αντίληψη για τους αποστόλους ακόμα και σε εκκλησίες μεγάλων διαστάσεων⁷⁴⁶. Στις Αρχάνες οι μαθητές του Κυρίου εντυπωσιάζουν με το μνημειακό τους χαρακτήρα, την ποικιλία χειρονομιών και τη διάθεση απόδοσης των προσωπογραφικών τους χαρακτηριστικών⁷⁴⁷. Αντίθετα, οι άγγελοι με όμοια έκφραση και ενδύματα επαναλαμβάνονται ρυθμικά στο δεύτερο επίπεδο.

⁷³⁸ Σημειώνουμε για παράδειγμα το φύλλο τετραπύχου στο Σινά, την Παναγία Χαλκέων (Papaodorou, *Παναγία των Χαλκέων*, σχ. 5), την παράσταση στη λιτή της Παναγίας Μαυριώτισσας στην Καστοριά (13ος αι.) (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 14).

⁷³⁹ Bougrat, *Trois Jugements derniers*, σ. 25-26.

⁷⁴⁰ Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία Κρήτης* 1969, πίν. 448β. Ranoutsaki, *Soteras Christos*, σ. 105.

⁷⁴¹ Λασσιθιωπάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1971, σ. 100.

⁷⁴² Δρανδάκης, *Άγιος Γεώργιος Αρτού*, σ. 152, πίν. ΙΔ΄, εικ. 1.

⁷⁴³ Bougrat, *ό.π.*, σ. 33.

⁷⁴⁴ Karapidakis, *Le Jugement dernier*, σ. 71-72.

⁷⁴⁵ Δρανδάκης, *Άγιος Γεώργιος Αρτού*, σ. 152-153 και ιδιαίτερα σημ. 316, 317.

⁷⁴⁶ Bougrat, *ό.π.*, σ. 26 και σημ. 24, 25 με σχετικά παραδείγματα.

⁷⁴⁷ *Kariye Djami*, I, σ. 202-203, πίν. 369, 376, 381. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia*, σ. 95.



Και οι δώδεκα μαθητές στην παράσταση των Αρχανών στρέφουν προς το κέντρο της σύνθεσης σύμφωνα με παλαιότερα πρότυπα. Αυτός ο τρόπος απόδοσης επιβιώνει και σε όψιμα κρητικά μνημεία, όπως ο ναός της Παναγίας στη Σκλαβοπούλα (τέλη 14^{ου} αι.-15^{ου} αι.)⁷⁴⁸, ο Άγιος Γεώργιος Αρτού⁷⁴⁹ και ο Άγιος Γεώργιος στα Πλεμενιανά⁷⁵⁰, ενώ σπανιότερα αποδίδονται πιο κινημένοι όπως στον Χριστό Σωτήρα στις Ποταμιές⁷⁵¹ και στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο (1436-1437)⁷⁵² ή ακόμα και μετωπικοί όπως στο κλίτος του Αγίου Αντωνίου στην Παναγία Κερά στην Κριτσά (μέσα 14ου αι.)⁷⁵³ ενώ στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στις Ασφεντηλές (1325-1350) άλλοι είναι μετωπικοί και άλλοι στρέφουν προς το κέντρο⁷⁵⁴. Τους αποστόλους στις Αρχάνες ταυτίζουν τα αρχικά του ονόματός τους, όπως αργότερα και στον Άγιο Γεώργιο Αρτού⁷⁵⁵. Κορυφαίος αριστερά είναι ο Πέτρος και ακολουθεί ο Ιωάννης, όπως έχει καθιερωθεί στα μεσοβυζαντινά χρόνια⁷⁵⁶. Ανάλογη διάταξη βρίσκουμε και στο ναό της Παναγίας στη Σκλαβοπούλα (τέλη 14^{ου}-αρχές 15^{ου} αι.)⁷⁵⁷. Σε αρκετά κρητικά μνημεία, ωστόσο, παραβιάζεται αυτό το καθιερωμένο πρότυπο και ο Πέτρος τοποθετείται στο κέντρο, ενώ κορυφαίος είναι ο

⁷⁴⁸ Λαοσιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, σ. 155, εικ. 188, 189.

⁷⁴⁹ Δρανδάκης, Άγιος Γεώργιος Αρτού, πίν. ΙΔ', εικ. 2.

⁷⁵⁰ Bougrat, Trois Jugements derniers, σ. 33, εικ. 19.

⁷⁵¹ Ranoutsaki, *Soterias Christos*, σ. 105-106, πίν. 35.

⁷⁵² Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 432. *Ημερολόγιο* 1988, εικ. 17.

⁷⁵³ Καλοκύρης, Παναγία της Κριτσάς, σ. 243. Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 53. Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, εικ. 406.

⁷⁵⁴ Λαοσιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1971, εικ. 456. Μαδεράκης, *Η Κόλαση και οι ποιές Α'*, εικ. 3Α'.

⁷⁵⁵ Με τον ίδιο τρόπο ταυτίζονται και στην Παναγία Μουτουλλά στην Κύπρο (β' μισό 14ου αι.) (Nicolaidis, *Le Jugement Dernier*, σ. 72).

⁷⁵⁶ Papadopoulos, *Παναγία των Χαλκείων*, σ. 61. Αναφέρουμε για παράδειγμα το φύλλο τετραπύχου στο Σινά (τ. 11ου-α' μισό 12ου αι.), το ψηφιδωτό στο Torcello (Polacco, *ό.π.*, εικ. 65) και αργότερα την Παναγία Μαυριώτισσα (πρώτες δεκαετίες 13^{ου} αι.) (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 14), τον Άγιο Πέτρο Κουβαρά (Coubbaraki-Pansélinou, *ό.π.*, σ. 95), την Παναγία Μουτουλλά (Nicolaidis, *ό.π.*, σ. 72)

⁷⁵⁷ Λαοσιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, σ. 156, εικ. 188. Ο ίδιος, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1971, εικ. 457.



Ιωάννης, όπως στην Παναγία Οδηγήτρια στον Άγιο Ανδρέα (14ος αι.)⁷⁵⁸, στο Χριστό Σωτήρα στις Ποταμιές⁷⁵⁹ και στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο.

Οι δίκαιοι είναι χωρισμένοι σε έξι ομάδες και ταυτίζονται από τις σχετικές επιγραφές⁷⁶⁰, όπως έχει καθιερωθεί στις δύο εικόνες του Σινά⁷⁶¹ και αργότερα στον Άγιο Πέτρο Κουβαρά⁷⁶². Στο χορό των αποστόλων προηγείται όπως συνηθίζεται ο Πέτρος⁷⁶³. Στο χορό των προφητών εντοπίζουμε μία μικρή διαφορά, καθώς συνήθως συμπεριλαμβάνονται οι προφητάνακτες Δαυίδ και Σολομών, όπως στην Παναγία Μαυριώτισσα, στον Άγιο Πέτρο Κουβαρά⁷⁶⁴, στην Παναγία Μουτουλλά⁷⁶⁵ και στη Μονή της Χώρας⁷⁶⁶, επιλογή που εφαρμόζεται και στην Κρήτη, στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στους Ασφεντηλές⁷⁶⁷, στον Άγιο Γεώργιο Αρτού⁷⁶⁸ και στον Άγιο Γεώργιο στο Μελισσουργάκι⁷⁶⁹. Στις Αρχάνες οι δύο προφητάνακτες παραλείπονται και στη θέση τους απεικονίζεται ο Ιωάννης ο Πρόδρομος με τη χαρακτηριστική άτακτη κόμη και τη μηλωτή⁷⁷⁰. Στο χορό των αρχιερέων επιλέγονται ο Ιώννης ο Χρυσόστομος και ο Μέγας Βασίλειος, όπως και στο τετράπτυχο του Σινά και στην Παναγία Μουτουλλά⁷⁷¹. Στο

⁷⁵⁸ Bissinger, *Kreta*, πίν. 83.

⁷⁵⁹ Ranoutsaki, *Soterias Christos*, πίν. 35.

⁷⁶⁰ Για τη διάκριση των χορών των δικαίων βλέπε Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 140.

⁷⁶¹ Σωτηρίου, *Σινά*, II, σ. 129, I, εικ. 150, 151.

⁷⁶² Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia*, σ. 96-97.

⁷⁶³ Η ίδια, *ό.π.*, σ. 96

⁷⁶⁴ Η ίδια, *ό.π.*, σ. 96, πίν. 44.

⁷⁶⁵ Nicolaïdes, *Le Jugement Dernier*, σ. 76.

⁷⁶⁶ *Kariye Djami*, I, σ. 204, τόμ. 4, πίν. 385β.

⁷⁶⁷ Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, εικ. 226.

⁷⁶⁸ Δρανδάκης, *Άγιος Γεώργιος Αρτού*, σ. 148.

⁷⁶⁹ Από προσωπική παρατήρηση.

⁷⁷⁰ Ο Ιωάννης ο Πρόδρομος φέρει τον τίτλο του προφήτη και στον Άγιο Ιωάννη Κουδουμά (Bougrat, *Saint-Jean pres de Koudoumas*, σ. 149).

⁷⁷¹ Nicolaïdes, *Le Jugement Dernier*, σ. 76.



χορό των μαρτύρων ο τρόπος απόδοσης των μορφών με τα νεανικά χαρακτηριστικά και τα διάλιθα ενδύματα είναι ανάλογος με αυτόν στην αντίστοιχη ομάδα στην Παναγία Μουτουλλά⁷⁷², στον Άγιο Γεώργιο στο Μελισσουργάκι και στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στους Ασφεντηλές⁷⁷³. Στο χορό των αγίων γυναικών τέλος, παραλείπονται οι αγίες που είχαν εν ζωή υψηλά κοσμικά αξιώματα όπως οι αγίες Αικατερίνη και Ειρήνη, που συχνά συμπεριλαμβάνονται στον όμιλο αυτό⁷⁷⁴.

Η αλληγορική παράσταση της απόδοσης των νεκρών⁷⁷⁵ εμφανίζεται ήδη από το 10ο αιώνα στις τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη στο Güllu Dere της Καρπαδοκίας, και αργότερα στο Paris. gr. 74. Στα ψηφιδωτά του Torcello βρίσκουμε για πρώτη φορά τις προσωποποιήσεις της Γης και της Θάλασσας, ενώ στη Sorocani προστίθεται η λεπτομέρεια του πλοίου που κρατεί η Θάλασσα⁷⁷⁶. Κατά το 13ο και 14ο αιώνα το θέμα γνωρίζει πλατιά εφαρμογή στη μνημειακή ζωγραφική⁷⁷⁷ και ιδιαίτερα στις εκκλησίες της Κρήτης και της Κύπρου, δηλαδή στη ζωγραφική των λατινοκρατούμενων περιοχών.

Στις παλαιότερες παραστάσεις εκτός από τις προσωποποιήσεις εικονίζονται και δύο άγγελοι που σαλπίζουν, στοιχείο που επιβιώνει και αργότερα όπως στον Άγιο Πέτρο Κουβαρά⁷⁷⁸, στην Παναγία Μουτουλλά⁷⁷⁹ και απαντά συχνά και στην Κρήτη, όπως

⁷⁷² Nicolaidēs, *Le Jugement Dernier*, σ. 76.

⁷⁷³ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, εικ. 225.

⁷⁷⁴ Αναφέρουμε πρόχειρα στην Κρήτη τον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στους Ασφεντηλές (Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, σ. 178, εικ. 223, Μαδεράκης, *Η Κόλαση και οι ποινές Α'*, εικ. 3Α'), στον Άγιο Γεώργιο Αρτού (Δρανδάκης, *Άγιος Γεώργιος στον Αρτό*, σ. 148, πίν. ΙΕ', εικ. 2). Επίσης, την Παναγία Μουτουλλά (Nicolaidēs, *ό.π.*, σ. 76) και τη Μονή της Χώρας (*Kariye Djami*, 1, σ. 204) κ.α.

⁷⁷⁵ Αποκάλυψη (κ' 13): "... και έδωκεν η θάλασσα τους νεκρούς τους εν αυτή και ο θάνατος και ο άδης έδωκαν τους νεκρούς τους εν αυτοίς".

⁷⁷⁶ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, II, πίν. 23. 1, 24. 1.

⁷⁷⁷ Σημειώνουμε πρόχειρα τον Άγιο Πέτρο Κουβαρά και το Arilje (Millet-Frolow, *Yougoslavie*, II, πίν. 98. 4).

⁷⁷⁸ Coumbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalymia*, σ. 95.

⁷⁷⁹ Nicolaidēs, *Le Jugement Dernier*, σ. 75.



στον Άγιο Γεώργιο Μουρνέ (αρχές 14ου αι.) (Εικ. 86)⁷⁸⁰, στην Παναγία στο Ανισαράκι⁷⁸¹, στον Άγιο Προκόπιο Λειβάδα (μέσα 14^{ου} αι.)⁷⁸² και στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (1411)⁷⁸³, παραλείπεται ωστόσο από την παράσταση στις Αρχάνες. Η προσωποποίηση της Γης στις Αρχάνες αποδίδεται ως γυναικεία μορφή που φορεί ποδήρες ένδυμα: η φθορά στο κεφάλι δεν μας επιτρέπει να γνωρίζουμε αν έφερε διάδημα, στοιχείο γνωστό σε πλήθος παραστάσεων. Το απλό ωστόσο φόρεμα μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι πιθανόν δεν έφερε, καθώς το στέμμα συνδυάζεται με πολυτελή ενδύματα, όπως στην Παναγία Κερά⁷⁸⁴, στον Άγιο Γεώργιο Μουρνέ, στον Άγιο Προκόπιο στη Λειβάδα⁷⁸⁵, στην Παναγία στο Ανισαράκι, στο ναό της Παναγίας και του Σωτήρος στα Ρούστικα (1381)⁷⁸⁶, στον Άγιο Γεώργιο Αρτού⁷⁸⁷, στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί και στον καθεδρικό ναό στα Δελιανά Κισάμου (15ος αι.)⁷⁸⁸. Στις Αρχάνες η προσωποποίηση της Γης αν και παρακολουθεί το οικείο πρότυπο, διαμορφωμένο ήδη από τα ελληνιστικά χρόνια, διατηρεί ωστόσο μία λιτότητα η οποία εντοπίζεται στα απλά ενδύματα της μορφής⁷⁸⁹, αλλά και στην απουσία της λεπτομέρειας των νεκρών που βγαίνουν από τον

⁷⁸⁰ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 128-129. Bissinger, *Kreta*, εικ. 51. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 102-103, εικ. 122.

⁷⁸¹ Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, σ. 192, εικ. 260. Kalokyris, *Byzantine Wallpaintings*, εικ. BW 29. Bougrat, *Trois Jugements Derniers*, σ. 28-29, εικ. 14-15.

⁷⁸² Bougrat, *ό.π.*, σ. 19-22, εικ. 9-10.

⁷⁸³ Karapidakis, *Le Jugement dernier*, σ. 79, εικ. 10.

⁷⁸⁴ Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 57. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 406.

⁷⁸⁵ Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, σ. 369, εικ. 351. Bougrat, *ό.π.*, σ. 19-20, εικ. 9.

⁷⁸⁶ Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 38, εικ. 35.

⁷⁸⁷ Δρανδάκης, *Άγιος Γεώργιος Αρτού*, πίν. ΙΕ', εικ. 1.

⁷⁸⁸ Ψιλάκης, *Βυζαντινές μνήμες της Κρήτης*, εικ. 218.

⁷⁸⁹ Ένα ακόμα στοιχείο πολυτέλειας που παραλείπεται από την παράσταση στις Αρχάνες είναι ότι η Γη συχνά κάθεται σε μαξιλάρι που στηρίζεται στην πλάτη του λέοντα, όπως στο ναό της Παναγίας και του Σωτήρα στα Ρούστικα (Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 35).



τάφο⁷⁹⁰ και του αγγέλου που σαλπίζει, χωρίς ωστόσο να αλλοιώνεται το νόημα της παράστασης.

Ανάλογη λιτότητα εντοπίζουμε και στην προσωποποίηση της Θάλασσας. Ο εικονογραφικός τύπος της προσωποποίησης της Θάλασσας στις Αρχάνες που κρατεί πλοiάριο, συμβολική εικαστική αποτύπωση της εκκλησίας, είναι αυτός που απαντά στον Μυστρά και στα μνημεία της Σερβίας και έλκει την καταγωγή του επίσης από την ύστερη αρχαιότητα⁷⁹¹. Ο ζωγράφος στις Αρχάνες δίνει έμφαση στο υδάτινο τοπίο αλλά και στο κήτος στο οποίο επιβαίνει η μορφή⁷⁹², ακόμα και στο πλοiάριο που κρατεί, ενώ η Θάλασσα εικονίζεται γυμνή. Ανάλογη εικαστική διατύπωση της προσωποποίησης της Θάλασσας, βρίσκουμε στην αρκετά κατεστραμμένη σήμερα παράσταση στο κλίτος του Αγίου Αντωνίου στην Παναγία Κερά στην Κριτσά. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το καράβι, το οποίο φαίνεται να αντλεί στοιχεία από την πραγματικότητα⁷⁹³. Αξίζει να σημειωθούν οι δύο μορφές μέσα στο πλοiό που προφανώς οφείλονται σε πρωτοτυπία του ζωγράφου ή να εκφράζουν την επιθυμία του αφιερωτή, καθώς δεν έχουμε έως τώρα εντοπίσει ανάλογες μορφές στη σκηνή της Θάλασσας. Αντίθετα, όπως και στην προσωποποίηση της Γης, η μορφή διακρίνεται από λιτότητα, καθώς παραλείπονται ενδύματα, κοσμήματα ή άλλα στοιχεία πολυτέλειας⁷⁹⁴.

Η παράσταση με τις **ποινές των κολασμένων**⁷⁹⁵, θέμα γνωστό από το 12ο αιώνα στην εικόνα του Σινά, όπου αποδίδεται αρκετά σχηματοποιημένο, γνωρίζει πλατιά εφαρμογή στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης, όπου αποκτά αυτονομία από την ευρύτερη

⁷⁹⁰ Τη λεπτομέρεια βρίσκουμε συχνά στην Κρήτη, όπως στον Άγιο Γεώργιο Αρτού (Δρανδάκης, Ο εις Αρτόν ναϊσκος, σ. 147), στην Παναγία στο Ανισαράκι (Λασιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, σ. 192. Bougrat, *Trois Jugements Derniers*, σ. 28), στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (Karapidakis, *Le Jugement Dernier*, σ. 79),.

⁷⁹¹ Για την εικονογραφία της προσωποποίησης της Θάλασσας βλέπε P. Mijovic, *La personification de la Mer dans le Jugement Dernier a Gracanica*, *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον*, Δ', Αθήνα 1967-68, σ. 208-217 και ιδιαίτερα σ. 212-213..

⁷⁹² Για την προέλευση του θαλάσσιου κήτους βλέπε Mijovic, ό.π., σ. 213.

⁷⁹³ Bougrat, ό.π., σ. 21.

⁷⁹⁴ Βλέπε σχετικά Mijovic, ό.π., σ. 213.

⁷⁹⁵ Gerola, *Βενετικά μνημεία*, σ. 344, εικ. 386.



σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας, με αποτέλεσμα να ιστορείται και ως μεμονωμένο θέμα, όπως για παράδειγμα στην Αγία Πελαγία Βιάννου (1360) (Εικ. 88)⁷⁹⁶. Αποκτά μάλιστα για τη σύγχρονη έρευνα ευρύτερο ενδιαφέρον, καθώς συχνά εμπεριέχονται σε αυτήν στοιχεία λαογραφίας, οικονομίας και κοινωνικής οργάνωσης⁷⁹⁷. Τα αδικήματα αλλά και οι ποινές που εφαρμόζονται για το καθένα από αυτά, αντανακλούν την δομή της κρητικής κοινωνίας αλλά και τις αντιλήψεις για το δίκαιο και ηθικό. Ο Gerola είχε επισημάνει 48 απεικονίσεις σε εκκλησίες του νησιού⁷⁹⁸. Ανάλογο φαινόμενο παρατηρούμε στην επίσης λατινοκρατούμενη Κύπρο, όπου το θέμα απαντά ήδη από το 14ο αιώνα στο ναό της Παναγίας Μουτουλλά⁷⁹⁹. Ο πιο διαδεδομένος τρόπος απόδοσης των κολασμένων είναι οι γυμνές μορφές με φίδια τυλιγμένα γύρω από το σώμα τους⁸⁰⁰ ή δεμένα με αλυσίδες. Αν και το θέμα των ποινών των κολασμένων απαντά συχνά στη ζωγραφική της Μεγαλονήσου, στις Αρχάνες αποδίδεται μάλλον συνοπτικά. Οι δυσανάγνωστες σήμερα επιγραφές που ταυτίζουν τις μορφές δεν μας διευκολύνουν στην ταύτιση των σχετικών παραπτωμάτων. Συνήθως στις ανάλογες παραστάσεις, εκτός από τις επιγραφές, τον τιμωρούμενο συνοδεύει κάποιο ιδιαίτερο γνώρισμα που παραπέμπει άμεσα στο αμάρτημα που έχει διαπράξει, αμάρτημα που συνήθως εικονογραφεί με ρεαλισμό και γλαφυρότητα και ταυτόχρονα καυστική διάθεση την καθημερινότητα των ανθρώπων της

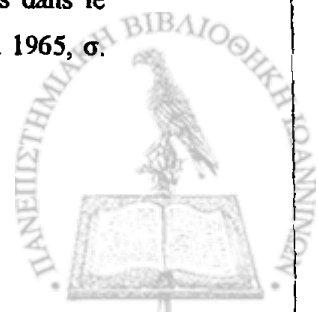
⁷⁹⁶ Θεοχαροπούλου, Αγία Πελαγία, σ. 292-294. Για την απόσπαση του θέματος από τη Β' Παρουσία στη μνημειακή ζωγραφική του νησιού βλέπε Μαδεράκης, Η Κόλαση και οι ποινές Α', σ. 188-191. Για την εικονογραφία του θέματος στην Κρήτη βλέπε ο ίδιος, Η Κόλαση και οι ποινές Β', σ. 21-80.

⁷⁹⁷ Garidis, ό.π., (σημ. 734), σ. 88-89. M. Garidis, Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement Dernier (du XIe au XIve siècle), *ZLU* 18 (1982), σ. 1-18. Για την εικονογραφία του θέματος στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης βλέπε Μαδεράκης, Η Κόλαση και οι Ποινές. Ο ίδιος, Αναζητήσεις των κρητικών αγιογράφων στην παράσταση του γυμνού στο θέμα των Ποινών σε τρεις εκκλησίες των Χανίων, *ΧΑΝΙΑ* 1984, σ. 80-91. Βασιλάκη, Παραστάσεις των κολαζομένων, σ. 41-46.

⁷⁹⁸ Gerola, *Βενετικά μνημεία*, σ. 340-346.

⁷⁹⁹ Κ. Π. Χατζηιωάννου, Οι παραστάσεις των κολαζομένων εις τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς της Κύπρου, *ΕΕΒΣ ΚΓ'* (1953), σ. 290-303. Nicolaidis, *Le Jugement Dernier*, σ. 71-78.

⁸⁰⁰ Για την καταγωγή του θέματος βλέπε P. Mijovic, *Personnification des sept pechés mortels dans le Jugement Dernier a Sopočani, L' art byzanitn du XIIIe siecle, Symposium de Sopotani*, Beograd 1965, σ. 239-248.



εποχής, με αποτέλεσμα και η σχετική ποιινή να διαφοροποιείται κατά περίπτωση, όπως για παράδειγμα στο ναό της Παναγίας στη Σκλαβοπούλα (β' μισό 14^{ου} αι.)⁸⁰¹, στο ναΐσκο του Αγίου Ιωάννη στην Κριτσά (1370)⁸⁰² και στην Αγία Παρασκευή Κίτηρος (1372-1373)⁸⁰³. Στην Αγία Πελαγία Βιάννου ο ράπτης που κλέβει έχει δίπλα στο λαϊμό του ένα ψαλίδι (Εικ. 88)⁸⁰⁴, στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί, όπου οι ποινές τοποθετούνται σε ξεχωριστά διάχωρα, ο πλούσιος και λαίμαργος εικονίζεται να τρώει και ο κλέπτης φέρει στους ώμους μία γίδα⁸⁰⁵, ενώ στον Άγιο Αθανάσιο στα Μπαϊρακταριανά (1430-1440) από το λαϊμό του μέθυσου κρέμονται ένα βαρελάκι, μια μπουκάλα και ένα ποτήρι⁸⁰⁶.

Με βάση την επιβεβλημένη ποιινή, που συνήθως επαναλαμβάνεται πιστά σε όλες τις παραστάσεις, είναι πιθανή η ταύτιση της δεύτερης από αριστερά μορφής στις Αρχάνες, με τη γυναίκα που δε θηλάζει το μωρό της ή δεν επιθυμεί να τεκνοποιήσει. Στην ταύτιση οδηγούμαστε από το είδος της ποινής: τα δύο φίδια θηλάζουν από τα στήθη της προκειμένου να την τιμωρήσουν για το παράπτωμά της⁸⁰⁷. Την αποστρέφουσα τα νήπια ή τη μη βηζάνουσα τα νοΐπια να τιμωρείται κατά τον ίδιο τρόπο, βρίσκουμε και σε άλλα κρητικά μνημεία, όπως ο ναός της Παναγίας στο Καρύδι (τέλη 13ου αι.)⁸⁰⁸, η Αγία Παρασκευή Κίτηρος (Εικ. 89)⁸⁰⁹, η Αγία Πελαγία Βιάννου (Εικ. 88)⁸¹⁰ και ο Άγιος

⁸⁰¹ Μαδεράκης, Η Κόλαση και οι ποινές Β', σ. 51-60, εικ. 22.

⁸⁰² Ο ίδιος, σ. 29-36, εικ. 17. Μπορμπουδάκης, Παναγία Κερά, εικ. 64.

⁸⁰³ Gerola, *Monumenti*, II, εικ. 385. Ο ίδιος, *Βενετικά μνημεία*, εικ. 385. Μαδεράκης, ό.π., σ. 39-47, εικ. 18, 19, 20.

⁸⁰⁴ Θεοχαροπούλου, Αγία Πελαγία, σ. 293. Gerola, *Monumenti*, II, εικ. 386. Ο ίδιος, *Βενετικά μνημεία*, εικ. 386.

⁸⁰⁵ Σπαθαράκης, Αγία Τριάδα, σ. 74, εικ. 16.

⁸⁰⁶ Μαδεράκης, Αναζητήσεις, σ. 89, εικ. 1. Bissinger, *Kreta*, εικ. 202.

⁸⁰⁷ Βασιλάκη, Παραστάσεις των κολαζομένων, σ. 44.

⁸⁰⁸ Μαδεράκης, ό.π., σ. 89, εικ. 11

⁸⁰⁹ Βασιλάκη, ό.π., εικ. 9.

⁸¹⁰ Βασιλάκη, ό.π., εικ. 3. Θεοχαροπούλου, ό.π., σ. 293.



Αθανάσιος στα Μπαϊρακταριανά⁸¹¹. Η επόμενη μορφή αντίθετα πρέπει να είναι αντρική, αφού τιμωρείται πιθανόν με άροτρο⁸¹². Από το είδος της ποινής, μπορούμε να υποθέσουμε ότι πρόκειται για τον παραυλακιστή, αυτόν δηλαδή που παραβιάζει τα σύνορα των όμορων του ιδιοκτησιών και σφετερίζεται τη γη και τον κόπο των άλλων. Το παράπτωμα αυτό πρέπει να ήταν αρκετά διαδεδομένο, όπως προκύπτει από τον αριθμό των σχετικών παραστάσεων, και καθώς η οικονομία της Μεγαλονήσου ήταν κυρίως αγροτική, είχε μεγάλη σημασία για τους κατοίκους η παραδειγματική του τιμωρία. Το ίδιο αμάρτημα βρίσκουμε στην Παναγία Κερά⁸¹³, στον Άγιο Ευτύχιο Τσισκιανά (γύρω στο 1400) (Εικ. 87)⁸¹⁴, στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί⁸¹⁵, στον Άγιο Αθανάσιο στα Μπαϊρακταριανά⁸¹⁶ και στον καθεδρικό ναό στα Δελιανά Κισάμου (15ος αι. ;)⁸¹⁷, αλλά και σε άλλες κοινωνίες με αγροτική διάρθρωση, όπως η Κύπρος⁸¹⁸.

Και σε αυτή την επιμέρους σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας, ο ζωγράφος των Αρχανών διακρίνεται από λιτότητα και απλοποίηση. Οι τέσσερις κολασμένοι εικονίζονται σε ενιαίο διάχωρο χωρίς κάποια χαρακτηριστικά που να διακρίνουν το φύλο κάθε μορφής ή την αμαρτία ή που έχουν διαπράξει.

Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στο ναό των Αρχανών ολοκληρώνεται στην κατώτερη ζώνη του βορείου τοίχου, με το επεισόδιο του δράκοντα του Κάτω Κόσμου, που σώζεται ελάχιστα. Πρόκειται σύμφωνα με την επιγραφή για το επεισόδιο με τον Βύθιο Δράκο, που εδώ αποδίδεται με τη μορφή κυνοκέφαλου τέρατος, να καταβροχθίζει ένα βασιλικό ζεύγος με πολύτιμα διάλιθα ενδύματα και στέμματα, διακριτικά του αξιώματός

⁸¹¹ Μαδεράκης, Αναζητήσεις, σ. 82, εικ. 3. Βασιλάκη, Παραστάσεις των κολαζομένων, εικ. 10.

⁸¹² Για την εικονογραφία του αρότρου βλέπε Μαδεράκης, Η Κόλαση και οι ποινές Β', σ. 52-57.

⁸¹³ Μπορμπουδάκης, Παναγία Κερά, εικ. 32.

⁸¹⁴ Μαδεράκης, ό.π., σ. 63.

⁸¹⁵ Σπαθαράκης, Παρατηρήσεις, εικ. 16.

⁸¹⁶ Μαδεράκης, Αναζητήσεις, εικ. 12.

⁸¹⁷ Ψιλάκης, Βυζαντινές Μνήμες, εικ. 221.

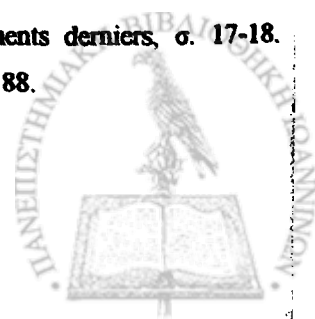
⁸¹⁸ Χατζηιωάννου, ό.π. (σημ. 799), εικ. 2, 5,



τους, ενώ τα τερατόμορφα ζώα στα οποία καταλήγει η διχαλωτή ουρά του κατασπαράζουν ανθρώπινα μέλη⁸¹⁹.

Στο σύνολό της η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες, με εκτεταμένες φθορές, δεν παρουσιάζει πρωτοτυπία, καθώς εικονογραφικά επαναλαμβάνει τα καθιερωμένα από τα βυζαντινά χρόνια εικονογραφικά πρότυπα, στην οργάνωση της σύνθεσης, τη διευθέτηση των επιμέρους σκηνών και δευτερευόντων επεισοδίων. Στη σύνθεση κυριαρχεί ο μνημειακός χαρακτήρας για την απόδοση των ιερών μορφών –Χριστού Κριτή, αποστόλων, αγγέλων-, ενώ οι αφηγηματικές λεπτομέρειες χαρακτηρίζονται από λιτότητα στην εικονογραφική τους διατύπωση. Αντίθετα εντυπωσιάζει η μεγάλη έκταση που καταλαμβάνει η σύνθεση στο σύνολό της σε σχέση με το μικρό μέγεθος του ναού.

⁸¹⁹ Για τη εικονογραφία του Βύθιου Δράκοντα βλέπε Bougrat, *Trois Jugements derniers*, σ. 17-18. Μαδεράκης, *Η Κόλαση και οι ποινές Α'*, σ. 230-231. Μαδεράκης, *Αναζητήσεις*, σ. 88.



Γ Πβ. Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ

1. Η Αγία Τριάδα διατάσσει τον Λωτ να φύγει από τα Σόδομα

Η πρώτη παράσταση του βορείου τοίχου με κατεύθυνση δυτικά-ανατολικά από τον κύκλο του Αρχαγγέλου, είναι η εμφάνιση της Αγίας Τριάδας στην οικογένεια του Λωτ, προκειμένου να τους συμβουλέψει να εγκαταλείψουν τα Σόδομα (Εικ. 32, σχ. 7)⁸²⁰. Η σκηνή με αρκετές φθορές και άλατα κυρίως στο κατώτερο τμήμα αποδίδει το επεισόδιο συνοπτικά (Εικ. 33). Τρεις λευκοντυμένοι άγγελοι προπορεύονται⁸²¹. Οι δύο εικονίζονται ολόσωμοι σε πρώτο επίπεδο, ενώ από τον τρίτο, σε δεύτερο επίπεδο, διακρίνεται τμήμα της κεφαλής και του φωτοστεφάνου. Και οι τρεις φέρουν ένσταυρους φωτοστεφάνους, με κόκκινους σταυρούς που ορίζονται με μαργαριτάρια. Ακολουθεί ο Λωτ με γεροντικά χαρακτηριστικά, πυκνή λευκή κόμη και οξυκόρυφη γενειάδα· φορεί ποδήρη γαλανό χιτώνα με σημείο στο δεξιό ώμο και ρόδινο μάτιο. Ο Λωτ απλώνει τη δεξιά σε χειρονομία λόγου που απευθύνεται προς τον έναν άγγελο. Ο τελευταίος στρέφει την κεφαλή προς τον Λωτ. Την πομπή κλείνει μία γυναικεία μορφή σε μικρότερη κλίμακα. Φορεί ρόδινο μαφόριο και έχει τη δεξιά σε ανάλογη με του Λωτ χειρονομία. Η μορφή πρέπει να ταυτιστεί με τη γυναίκα του Λωτ και όχι με μία από τις κόρες του, καθώς φορεί διαφορετικά ενδύματα από αυτά των νεανίδων στην αμέσως επόμενη σκηνή με την Καταστροφή των Σοδόμων και τη φυγή του Λωτ (Εικ. 34). Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης εικονίζεται το σπίτι της οικογενείας του Λωτ. Πρόκειται για ορθογώνιο

⁸²⁰ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 385. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 70.

⁸²¹ Από παραδρομή ο Κουκιάρης σημειώνει δύο αγγέλους (ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 116, σημ. 2).



οικοδόμημα με δίρριχτη στέγη, χτισμένο επιμελημένα με ισόδομους λίθους. Στο βάθος διακρίνεται κορυφή βραχώδους όρους. Στο ανώτερο τμήμα της παράστασης στο σκουρογάλανο βάθος απλώνεται η μεγαλογράμματη επιγραφή

Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ ΔΙΑΤΑΖΕΙ ΤΟΝ ΛΩΤ [ΚΑΙ] Τ(ΗΝ) [ΣΑ]ΡΑ ΠΕΡΙ Τ(ΗΣ) ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗΣ Τ(ΩΝ) ΣΟΔΟΜ[ΩΝ]

Σύμφωνα με τη διήγηση στα σχετικά με την ιστορία του Λωτ χωρία στη Γένεση (Γέν. 19, 1-16), δύο άγγελοι εμφανίσθηκαν στα Σόδομα προκειμένου να τον προειδοποιήσουν για την επικείμενη καταστροφή της πόλης. Ο Λωτ τους φιλοξένησε σπίτι του κατά τη διάρκεια της νύχτας, ωστόσο οι κάτοικοι της πόλης του ζήτησαν να τους βγάλει έξω για να τους κακοποιήσουν. Όταν ο Λωτ αρνήθηκε και μάλιστα αντιπρότεινε να τους παραδώσει τις δύο του κόρες, οι άγγελοι τιμώρησαν τους κατοίκους με τύφλωση. Την επόμενη ημέρα ο άγγελος έφυγε αφού πρώτα προέτρεψε τον Λωτ και την οικογένειά του να εγκαταλείψουν αμέσως την πόλη.

Ο κύκλος του Λωτ που συνδέεται άμεσα με την καταστροφή της πόλης των Σοδόμων, γνωστός στην τέχνη από τα πρώτα χριστιανικά χρόνια, απαντά σποραδικά στη βυζαντινή ζωγραφική⁸²². Ο κύκλος, που συχνά παρακολουθεί με λεπτομέρεια και ακρίβεια τα κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης στη Γένεση, ιστορείται σε πέντε ή έξι συνήθως διαδοχικές σκηνές, όπως στις μικρογραφίες της Γένεσης του Cotton (6ος αι.)⁸²³.

Η συνομιλία των αγγέλων με το Λωτ (Γέν. 19, 19-23) προκειμένου να τον ειδοποιήσουν να εγκαταλείψει έγκαιρα την πόλη είναι από τα πιο σπάνια επεισόδια του κύκλου. Συχνότερα ιστορείται αυτό των κατοίκων της πόλης που περικυκλώνουν την οικία του Λωτ, ενώ οι άγγελοι βρίσκονται ήδη στο εσωτερικό της ως φιλοξενούμενοι, όπως στη Χριστιανική Τοπογραφία του Κοσμά Ινδικοπλεύστη στο Σινά (κώδ. 1186)

⁸²² Για τον κύκλο του Λωτ βλέπε Tsuji, *La Genese de Cotton*, σ. 28-35. *LCI*, 3, στ. 108.

⁸²³ Tsuji, ό.π., σ. 28-35. Weitzmann-Kessler, *Cotton Genesis*, σ. 81-83.



(αρχές 11^{ου} αι.)⁸²⁴, στην Capella Palatina (μέσα 12^{ου} αι.), στο Monreale (1180-1190) (Εικ. 91α)⁸²⁵ και αλλού⁸²⁶. Στην Κρήτη η μοναδική από όσο γνωρίζουμε παράσταση της συνομιλίας των αγγέλων με τον Λωτ είναι αυτή στο ναό των Αρχαίων.

Στη Γένεση του Cotton βρίσκεται η παλαιότερη γνωστή απεικόνιση του θέματος⁸²⁷. Στην παράσταση ιστορείται το στιγμιότυπο της επόμενης ημέρας, όπου οι δύο άγγελοι βρίσκονται ήδη στην οικία του Λωτ, αφού παρέμειναν ως φιλοξενούμενοι. Οι Σοδομίτες έχουν πλέον εγκαταλείψει τιμωρημένοι το σπίτι, ο Λωτ συνομιλεί με τους αγγέλους, ενώ παραλείπονται τα άλλα μέλη της οικογενείας του⁸²⁸. Συνοπτικά αποδίδεται το επεισόδιο στην Οκτάτευχο της Σμύρνης (12ος αι.) και στον κώδ. Vat. 746⁸²⁹. Και στις τρεις παραστάσεις οι άγγελοι που επισκέπτονται τον Λωτ είναι δύο.

Στα πρώιμα παραδείγματα το σπίτι του Λωτ θυμίζει ελληνιστικό οικοδόμημα όπως στο Γένεση του Cotton και στο ψηφιδωτό που κοσμούσε τη Santa Constanza στη Ρώμη⁸³⁰, ενώ στα μεσοβυζαντινά αποδίδεται ως βυζαντινό αρχοντικό, για παράδειγμα στην Οκτάτευχο Vat. 747⁸³¹.

824 J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des Griechischen Physiologus des Cosmas Indicopleustes und Octateuch*, Leipzig 1899, πίν. XIII.

825 Demus, *Norman Sicily*, σ. 222, εικ. 28A, 104A, αντίστοιχα.

826 Για τη σκηνή και άλλα παραδείγματα βλέπε Tsuji, *La Genese de Cotton*, σ. 31. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 114.

827 Tsuji, ό.π., σ. 33, εικ. 3, A, B. Weitzmann-Kessler, *Cotton Genesis*, 81-82, πίν. VIII, 23, εικ. 225.

828 Για την ερμηνεία της κίνησης του Λωτ βλέπε Tsuji, ό. π., σ. 33.

829 Weitzmann-Bernabo, *Octateuchs*, σ. 78-79, εικ. 269, 270, αντίστοιχα.

830 Stern, *Sainte-Constance à Rome*, s. 176-177, εικ. 1.

831 Hesselning, *Miniatures*, εικ. 65. Weitzmann-Bernabo, ό.π., σ. 78-79, εικ. 268. Οι Weitzmann-Bernabo ερμηνεύουν το πολυτελές κτήριο στο δεξιό τμήμα της παράστασης ως την πόλη των Σοδόμων. Ο περιορισμός όμως σε ένα μόνο κτήριο, η μεγάλη σκάλα που εκτείνεται μπροστά από αυτό και καταλήγει στον Λωτ, σε συνδυασμό με τις παλαιότερες απεικονίσεις του θέματος, όπου το σπίτι είχε την μορφή πολυτελούς οικίας, μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι και στον κώδ. Vat. 746 ο μικρογράφος έχει υιοθετήσει αυτήν την άποψη. Ως αρχοντικό η οικία του Λωτ αποδίδεται και σε άλλες σκηνές του κύκλου, όπως στη λογομαχία του Λωτ με τους Σοδομίτες στα Ιερά Παράλληλα του Ιωάννη Δαμασκηνού Par. gr. 923 (9ος αι.) (Weitzmann, *Sacra Parallela*, εικ. 29).



Στις Αρχάνες ο ζωγράφος συνθέτει μία αρκετά πρωτότυπη παράσταση, καθώς διαφοροποιείται σε όλες τις λεπτομέρειες από αυτές της Γένεσης του Cotton και της Οκτατεύχου της Σμύρνης. Πράγματι στην κρητική τοιχογραφία ο αριθμός των αγγέλων αυξάνεται σε τρεις, σε αντίθεση με το σχετικό χωρίο της Παλαιάς Διαθήκης, όπου αναφέρονται μόνον δύο. Οι δύο άγγελοι καθιερώνονται γενικά σε όλες τις παραστάσεις από τον κύκλο του Λωτ, όπως στη Γένεση του Cotton και στα ψηφιδωτά της Ρώμης, και αργότερα στη σκηνή της υποδοχής τους από τον Λωτ στην είσοδο της πόλης στο Vat. gr. 747 (11ος αι.)⁸³². Τρεις αγγέλους βρίσκουμε μόνον στη θύρα του Suzdal (1230) σε δύο σκηνές από τον κύκλο του Λωτ, σε αυτήν όπου ο Λωτ τους υποδέχεται στην είσοδο της πόλης, και σε αυτήν της συνομιλίας του με τους Σοδομίτες⁸³³. Σύμφωνα με την ερμηνεία του Ευσέβιου Καισαρείας οι δύο άγγελοι εκφράζουν τη διττή υπόσταση του Θεού, ενώ ο Ιουστίνος λέει «ότι δύο ήσαν και άγγελος και Θεός»⁸³⁴. Ο Θεόδωρος Στουδίτης επίσης αναφέρει ότι «ούτε τε αύθις δύο ταύτης της αγγελικής Τριάδος εν Γομόρροις εμφανίζει τω Λωτ»⁸³⁵. Στην παράσταση του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες πιθανόν η απεικόνιση τριών αγγέλων πιθανόν ερμηνεύει την επιγραφή, όπου αναφέρεται η Αγία Τριάδα.

Ένα ακόμα στοιχείο που διαφοροποιεί την παράσταση στις Αρχάνες είναι ότι οι άγγελοι δεν εικονίζονται στο εσωτερικό της οικίας του Λωτ, αλλά έξω από αυτήν και είναι μάλιστα σε κίνηση, συνδέοντας τη σκηνή της συνομιλίας με την αμέσως επόμενη όπου ιστορείται η καταστροφή των Σοδόμων (Εικ. 32). Έξω από το σπίτι του Λωτ διεξάγεται η συνομιλία και στα ψηφιδωτά της Santa Constanza στη Ρώμη και στις τρεις Οκτατεύχους της Σμύρνης, τον Vat. 746 και τον Vat. 747⁸³⁶, αλλά εκεί οι μορφές είναι στατικές. Στον Vat. 747 μάλιστα, ο Λωτ εικονίζεται καθιστός σε ξυλόγλυπτο, χωρίς ερεισίνωτο, κάθισμα, ενώ στον Vat. 746 στέκεται όρθιος μπροστά από στρογγυλό σκαμνί. Ωστόσο και στις τρεις μικρογραφίες όλες οι μορφές εκτελούν χειρονομίες διαλόγου. Στις Αρχάνες το στοιχείο της κίνησης των αγγέλων διαφοροποιεί τη δομή όλης της σύνθεσης, καθώς οι

⁸³² Stern, *Sainte-Constance à Rome*, εικ. 17.

⁸³³ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 59-60, σχέδιο στη σ. 222.

⁸³⁴ PG, 6, 12 I. Χρυσόστομος, PG, 54, 403.

⁸³⁵ PG, 99, 733.

⁸³⁶ Weitzmann-Bernabo, *Octateuchs*, εικ. 269, 268, 270, αντίστοιχα.



μορφές δεν στέκονται απέναντι σε θέση διαλόγου, αλλά βρίσκονται σε πορεία. Η σκηνή μοιάζει να ιστορεί τη στιγμή της αναχώρησης των αγγέλων από το σπίτι του Λωτ, παρά το στιγμιότυπο του μεταξύ τους διαλόγου. Εδώ προστίθεται μάλιστα και η γυναίκα του Λωτ στο τέλος της πομπής, μορφή που απουσιάζει από τις άλλες γνωστές παραστάσεις.

Ο Λωτ στις Αρχάνες αποδίδεται με γεροντικά χαρακτηριστικά, όπως καθιερώνεται στις περισσότερες σκηνές του κύκλου του, ενώ στη Γένεση του Cotton⁸³⁷ και στον Vat. 746 εικονίζεται ως ώριμος άνδρας με καστανή κόμη και κοντή γενειάδα. Το σπίτι επίσης στον Αρχάγγελο Μιχαήλ αποδίδεται αρκετά πιο απλό· πιθανόν η αρχιτεκτονική του να αποδίδει με τρόπο ρεαλιστικό τη διαμόρφωση των σπιτιών της εποχής στην Κρήτη.

Η σπανιότητα του επεισοδίου της συνομιλίας των αγγέλων με τον Λωτ και η έλλειψη σωζόμενων απεικονίσεων δεν μας επιτρέπουν να εντοπίσουμε τα πρότυπα ή τα παράλληλα της παράστασης στις Αρχάνες. Αυτή η απουσία προτύπων πιθανόν να ερμηνεύει και την πρωτότυπη οργάνωση της σκηνής, που βασίστηκε στην προσωπική αντίληψη του κρητικού ζωγράφου, αλλά και στην προσφερόμενη επιφάνεια.

2. Η φυγή του Λωτ και η καταστροφή των Σοδόμων

Πρόκειται για τη μεσαία σκηνή της ανώτερης ζώνης του βορείου τοίχου, που ακολουθεί τη Συνομιλία του Λωτ με τους αγγέλους και ολοκληρώνει τον εικονογραφικό κύκλο του Λωτ (Εικ. 32, σχ. 7)⁸³⁸. Η παράσταση γραφική και αφηγηματική ιστορεί δύο επεισόδια, την καταστροφή της πόλης των Σοδόμων από τον άγγελο και τη φυγή του Λωτ με την οικογένειά του προκειμένου να γλιτώσουν (Εικ. 34). Στο κέντρο της σύνθεσης δεσπόζουν τα κυκλικά τείχη της πόλης με τις επάλξεις και την μεγάλη τοξωτή πύλη όπου διακρίνονται οι φλόγες. Αριστερά ο άγγελος, με γαλανό χιτώνα και ρόδινο μάτιο που πτυχώνεται πλούσια και καταλήγει σε απόπτυγμα, εικονίζεται σε ζωηρή αντικίνηση να

⁸³⁷ Weitzmann-Kessler, *Cotton Genesis*, ό.π., πίν. VIII, 23.

⁸³⁸ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 384. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 70.



κρατεί λόγχη στη δεξιά ενώ με την αριστερά δείχνει προς την πόλη. Με τα πόδια λυγισμένα και το σώμα γυρισμένο προς τα αριστερά, στρέφει την κεφαλή δεξιά προς την οικογένεια του Λωτ που εγκαταλείπει βιαστικά την πόλη.

Στο δεξιό τμήμα της παράστασης ο Λωτ γυρισμένος προς τα δεξιά, φορεί φαρδύ ρόδινο μιάτιο και υψώνει τα χέρια σε στάση δέησης. Έχει τα ίδια εικονογραφικά χαρακτηριστικά με εκείνα της προηγούμενης σκηνής, δηλαδή πυκνή λευκή κόμη και κοντή οξυκόρυφη γενειάδα και φέρει φωτοστέφανο στην κεφαλή. Από πίσω εμφανίζονται οι δύο κόρες του γυρισμένες και αυτές προς τα δεξιά. Φορούν βαθυγάλανους ποδήρεις χιτώνες που κοσμούνται με πλατιά μαργαριτοκόσμητη ερυθρή ταινία στην παρυφή. Στην κεφαλή φέρουν λεπτό μαργαριταρένιο διάδημα. Έχουν καστανή επιμελημένη κόμη και αυστηρά χαρακτηριστικά: μακριά γρυπή μύτη, μεγάλα μάτια και τοξωτά φρύδια. Πίσω από το Λωτ προβάλλει η σύζυγός του σε μονοχρωμία. Στρέφει την κεφαλή προς τη φλεγόμενη πόλη και έχει τα χέρια υψωμένα σε ένδειξη τρόμου και αγωνίας: φορεί εφαρμοστό στον κορμό χιτώνα με φαρδιά χειρίδια και σαρίκι στην κεφαλή.

Στο βάθος δύο υπόλευκα βραχώδη όρη με ανταύγειες γαλάζιες αυτό αριστερά και ρόδινες αυτό δεξιά ορίζουν την παράσταση. Στο ανώτερο τμήμα στο κέντρο της σκηνής ζυγιάζεται η επιγραφή

ΕΠΙΒΡΕΞΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)C ΤΑ ΣΟΔΟΜΑ ΚΑΤΕΥΚΑΣΕ

Πρόκειται για το επεισόδιο της φυγής του Λωτ από τα Σόδομα κατά τη διάρκεια της καταστροφής της πόλης. Σύμφωνα με το κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης (Γέν. 19, 24): *Κύριος έβρεξε επί Σόδομα και Γόμορρα θείον, και πωρ παρά Κυρίου εξ ουρανού.*

Τα δύο επεισόδια της φυγής του Λωτ και της καταστροφής των Σοδόμων είναι τα πιο διαδεδομένα του κύκλου στη βυζαντινή ζωγραφική και όχι σπάνια συναπεικονίζονται⁸³⁹. Το επεισόδιο ιστορείται συχνά κατά τα παλαιοχριστιανικά χρόνια και σποραδικά αργότερα. Στην Κρήτη το μοναδικό γνωστό παράδειγμα είναι αυτό στο ναό των Αρχαίων,

⁸³⁹ Για την εικονογραφία της σκηνής βλέπε *LCI*, 3, στ. 108-110. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 114-117.



διαπίστωση που ισχύει και για την προηγούμενη παράσταση του κύκλου, δηλαδή της συνομιλίας του Λωτ με τους αγγέλους.

Μία από τις παλαιότερες απεικονίσεις του επεισοδίου είναι αυτή στην κατακόμβη της Via Latina στη Ρώμη (320-350)⁸⁴⁰. Αριστερά ο Λωτ με γεροντικά χαρακτηριστικά και φαρδύ χιτώνα προχωρεί βιαστικά κρατώντας τις δύο κόρες του από το χέρι. Αυτές με επιμελημένη κόμμωση φορούν ποδήρεις χιτώνες. Δεξιά η πόλη τυλιγμένη στις φλόγες, ενώ μπροστά η γυναίκα του Λωτ σε μικρότερη κλίμακα σηκώνει τη δεξιά σε χειρονομία έκπληξης και απογοήτευσης. Στη σύγχρονη με την τοιχογραφία παράσταση σε σαρκοφάγο στο San Sebastiano (340) ο Λωτ αποδίδεται με ανάλογο τρόπο, αλλά οι δύο κόρες εδώ εικονίζονται σε παιδική ηλικία⁸⁴¹. Πίσω ακολουθεί η μητέρα που στρέφει προς τη φλεγόμενη πόλη υψώνοντας τα χέρια. Στη Γένεση του Cotton το γεγονός ιστορείται αναλυτικά σε δύο σκηνές. Στην πρώτη ο Λωτ με τις κόρες και τη σύζυγό του εξέρχεται από την πύλη των Σοδόμων, ενώ δύο άγγελοι προπορεύονται και τους οδηγούν⁸⁴². Στη δεύτερη, που λόγω εκτεταμένων φθορών ταυτίζεται και με την άφιξη του Λωτ στην πόλη Σηγώρ, εικονίζεται ο Λωτ με τις δύο κόρες ενώ ίχνη μόνο σώζονται από τη φλεγόμενη πόλη και τη σύζυγο που έχει πλέον μετατραπεί σε στήλη άλατος⁸⁴³. Ο τύπος αυτός φαίνεται ότι καθιερώνεται στους επόμενους αιώνες, όπου μερικές φορές αυξάνεται ο δραματικός τόνος με κάποιες λεπτομέρειες. Στο Par. gr. 923 τα Σόδομα τυλίγονται σε φλόγες που εκπορεύονται από τμήμα ουρανού από όπου προβάλλει και το χέρι του Θεού. Εδώ εκτός από την πόλη με τους πύργους και τα δίριχτα κτίρια εικονίζονται στο εσωτερικό και οι κάτοικοι. Ο Λωτ με τις δύο κόρες απομακρύνονται από την πόλη, ενώ η σύζυγος στρέφει τη κεφαλή και τιμωρείται⁸⁴⁴. Ανάλογη αλλά πιο ανεπτυγμένη είναι και η παράσταση στο χειρόγραφο Add. 19352 (1066)⁸⁴⁵. Στη μικρογραφία που αναπτύσσεται σε κάθετο και οριζόντιο άξονα στο περιθώριο της σελίδας του χειρογράφου, εικονίζονται

⁸⁴⁰ A. Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Città del Vaticano 1960, s. 53, πίν. XXX.

⁸⁴¹ *LCI*, 3, στ. 109, εικ. 1.

⁸⁴² Tsuji, *La Genese de Cotton*, σ. 33, εικ. 4 A, B. Weitzmann-Kessler; *Cotton Geneseis*, σ. 82, εικ. 226.

⁸⁴³ Tsuji, *ό.π.*, σ. 33-34, εικ. 5 A, B.

⁸⁴⁴ Weitzmann, *Sacra Paralella*, σ. 41-41, πίν. IX, εικ. 30.

⁸⁴⁵ Der Nersessian, *Psautiers Grecs*, σ. 23, εικ. 38.



και οι πέντε πόλεις που τιμωρούνται για την ακολασία τους. Και οι πέντε περιβάλλονται από κυκλικό τείχος με τρεις επάλξεις. Στο μέσο η γυνή του Λωτ διότι εστράφη εις τα όπισθεν) γέγονεν στήλη, ενώ προπορεύονται ο Λωτ και οι δύο νεανίδες. Στην ίδια αντίληψη εντάσσεται και η σύνθεση στο Monreale (1180-1190) (Εικ. 91β)⁸⁴⁶. Φλόγες από τμήμα ουρανού κατακαίγουν την τειχισμένη πόλη. Στο εσωτερικό διακρίνονται κρανία και αρχιτεκτονικά μέλη, στοιχείο που θυμίζει τον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται ο Άδης στην παράσταση της εις Άδου Καθόδου. Μπροστά ο Λωτ, που εδώ εικονίζεται σε ώριμη ηλικία με κοντή καστανή κόμη και γενειάδα, οδηγεί βιαστικά τις δύο κόρες μακριά από τον τόπο της καταστροφής. Στο κέντρο της σύνθεσης η γυναίκα του Λωτ σε ελαφρά αντικίνηση στρέφει προς την πόλη και έχει τα χέρια υψωμένα στο στήθος. Αντίθετα η παράσταση στην *Capella Palatina* παρακολουθεί την παλαιοχριστιανική σύνθεση της Γένεσης του Cotton, καθώς δύο άγγελοι οδηγούν την οικογένεια του Λωτ μακριά από τα Σόδομα⁸⁴⁷. Στην Οκτάτευχο του Βατικανού Vat. gr. 746 και σε αυτήν της Σμύρνης 32 εικονίζονται και οι γαμβροί του Λωτ να συνοδεύουν την οικογένεια⁸⁴⁸.

Το επεισόδιο της καταστροφής των Σοδόμων απαντά συχνά κατά το 13ο αιώνα και σε δυτικά χειρόγραφα, όπως, στο Dijon 562 (13ος αι.), στο χειρόγραφο των Βρυξελλών Royale 10175 (1270-1280) και σε αυτό του Βρετανικού Μουσείου Add. 15268 (1285)⁸⁴⁹. Εκεί όμως η παράσταση οργανώνεται διαφορετικά. Στα χειρόγραφα των Βρυξελλών και της Dijon η πόλη, που καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης, καίγεται από άγγελο που ίπταται στο ανώτερο τμήμα. Στο London Add. 15268 από τα Σόδομα προβάλλουν οι κάτοικοι πάνω στους οποίους πέφτουν τα ερείπια πύργων και κτιρίων. Και στις τρεις παραστάσεις μπροστά από ορεινό τοπίο εικονίζεται ο Λωτ με γεροντικά χαρακτηριστικά να απομακρύνεται συνοδευόμενος από τις δύο κόρες και τη σύζυγό του που κάθεται στη ράχη λευκού όνου. Η τελευταία εικονίζεται με τα νώτα προς το θεατή να στρέφει την κεφαλή προς τα Σόδομα.

⁸⁴⁶ Demus, *Norman Sicily*, πίν. 104B.

⁸⁴⁷ Borsook, *Messages*, εικ. 53.

⁸⁴⁸ Hesseling, *Miniatures*, εικ. 67.

⁸⁴⁹ Buchtal, *Latin Kingdom*, πίν. 89, c, b, a, αντίστοιχα.



Συγκρίνοντας τις βυζαντινές με τις δυτικές παραστάσεις, εκτός από τη ροπογραφική λεπτομέρεια του όνου, που δεν επηρεάζει ουσιαστικά το επεισόδιο της φυγής του Λωτ, διαπιστώνουμε ότι υπάρχει διαφορετική αντίληψη στο ρόλο και τη σημασία του αγγέλου. Στις βυζαντινές παραστάσεις στο *Par. gr. 923*, στο *Add. 19352* και στο *Monreale* (Εικ. 91β) η τιμωρία των Σοδόμων και των κατοίκων προέρχεται απευθείας από το Θεό, καθώς η φωτιά ξεπηδά από τμήμα ουρανού, από όπου συχνά προβάλλει και το χέρι του Θεού. Στις δυτικές μικρογραφίες αντίθετα ο ρόλος του αγγέλου είναι πιο ενεργός, καθώς είναι αυτός που ενώ ίπταται επάνω από την πόλη, στέλνει την καταστροφή. Μοναδικό ανάλογο παράδειγμα στη βυζαντινή τέχνη εντοπίζουμε στη θύρα του *Suzdal* (1230), όπου ιστορείται μόνον η καταστροφή των Σοδόμων (Εικ. 90β)⁸⁵⁰. Ο άγγελος ίπταται επάνω από την πόλη και με τη ράβδο του κατευθύνει στην πόλη την καταστροφή. Η ίδια αντίληψη υιοθετείται και στην παράσταση του ναού των *Αρχανών*, αλλά αποδίδεται με διαφορετική εικονογραφία. Εδώ ο άγγελος είναι ο εκπρόσωπος του Θεού στη γη που αναλαμβάνει να εκτελέσει το έργο της τιμωρίας, καθώς με τη ράβδο του κατακαίει την πόλη. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος αντανακλά πιθανές δυτικές επιδράσεις στη διαπραγμάτευση του θέματος, προσαρμοσμένη όμως στους εκφραστικούς τρόπους του κρητικού ζωγράφου.

Αντίθετα η απόδοση των τριών μορφών, του Λωτ και των δύο νεανίδων στις *Αρχάνες*, παρακολουθεί καθιερωμένα εικονογραφικά σχήματα, στα εικονογραφικά τους χαρακτηριστικά αλλά και στην έντονη κίνηση που δηλώνει τη βιασύνη τους να απομακρυνθούν από τον τόπο της καταστροφής. Σχετική πρωτοτυπία παρουσιάζει η μορφή της γυναίκας του Λωτ. Αποδίδεται σε μονοχρωμία και σε μικρότερη κλίμακα, με διάθεση ρεαλισμού προκειμένου να φανεί το αποτέλεσμα της ανυπακοής της και σε μετωπική στάση όπως στο *Par. gr. 923*, στην *Capella Palatina* και στο *Monreale*. Με την μορφή στην *Capella Palatina* παρουσιάζει μεγάλη συνάφεια όχι μόνο στη στάση και τις χειρονομίες, αλλά κυρίως στα ενδύματα και το κεφαλοκάλυμα που θυμίζει σαρίκι. Η τοποθέτησή της όχι σε παράλληλη διάταξη, αλλά σε διαφορετικά επίπεδα ανάμεσα στην πόλη και την ομάδα των τριών μορφών, νομίζουμε ότι στην κρητική τοιχογραφία υπαγορεύεται από την έλλειψη χώρου. Άλλωστε όλη η σύνθεση αναπτύσσεται σε κάθετο

⁸⁵⁰ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 60.



και όχι σε οριζόντιο άξονα. Τα ενδύματα της γυναίκας και ιδιαίτερα το κεφαλοκάλυμα βρίσκουν παράλληλα στις παραστάσεις των μνημείων της Σικελίας⁸⁵¹.

Συνοπτική και αρχαϊκή τέλος είναι η απόδοση των Σοδόμων στις Αρχάνες, καθώς εικονίζεται μόνο το κυκλικό τείχος, χωρίς λεπτομέρειες κτηρίων ή τους κατοίκους, όπως στο Par. gr. 923, στο Monreale, στην Capella Palatina και στη θύρα του Suzdal (Εικ. 90β), αλλά και στα δυτικά χειρόγραφα.

Η οργάνωση της παράστασης της καταστροφής των Σοδόμων και της φυγής του Λωτ στις Αρχάνες παρουσιάζει κάποιες πρωτοτυπίες, ιδιαίτερα στην εικονογραφία του αγγέλου. Η απεικόνιση του ορθόκορμου αγγέλου μπορεί να οφείλεται σε δυτικές επιδράσεις ή στην επιθυμία του καλλιτέχνη ή του αφιερωτή να τονισθεί ο ρόλος του αρχαγγέλου Μιχαήλ στη σκηνή, καθώς ο ναός είναι αφιερωμένος στη μνήμη του. Την τελευταία παρατήρηση φαίνεται να επιβεβαιώνει και η σύνθεση στη θύρα του Suzdal, όπου και εκεί τονίζεται ο ρόλος του αγγέλου καθώς η σκηνή εντάσσεται σε κύκλο του αγγέλου (Εικ. 90β). Αντίθετα στις άλλες βυζαντινές παραστάσεις που σχολιάσαμε ο ρόλος του αγγέλου είναι υποβιβασμένος, γεγονός που οφείλεται στο ότι πρόκειται είτε για μεμονωμένες παραστάσεις είτε για σκηνές που ανήκουν στον κύκλο του Λωτ. Η απόδοση τέλος των τριών γυναικείων μορφών, και ιδιαίτερα της γυναίκας του Λωτ, στις Αρχάνες αντανακλά πιθανές επιδράσεις από τους ναούς της Σικελίας.

Συμπεραίνοντας η έλλειψη μεγάλου αριθμού παραστάσεων στη βυζαντινή ζωγραφική και ιδιαίτερα σε αυτή της Μεγαλονήσου, επιτρέπει περιθώρια πρωτοτυπίας, ελεύθερης δημιουργίας και χρήσης πολλαπλών και διαφορετικής προέλευσης προτύπων.

⁸⁵¹ Ανάλογα είναι και τα ενδύματα της μορφής, επίσης σε μονοχρωμία, που εικονίζεται στην όχθη του ποταμού στη σκηνή του εν Χώναις θαλάμα, στο ναό των Αρχανών (Εικ. 39).



3. Η πάλη του Ιακώβ με τον άγγελο

Είναι η τελευταία σκηνή στην ανώτερη ζώνη του βορείου τοίχου και ακολουθεί αυτές από την ιστορία του Λωτ (Εικ. 32, σχ. 7). Στο κέντρο της παράστασης εικονίζεται η πάλη του αρχαγγέλου με τον Ιακώβ (Εικ. 35)⁸⁵². Αριστερά ο άγγελος φορεί γαλανό χιτώνα με ερυθρό σημείο στο δεξιό ώμο, ρόδινο ιμάτιο που καλύπτει με πλούσιες πτυχές το σώμα, και μαργαριτοκόσμητες περισκελίδες. Η πλούσια καστανή κόμη καταλήγει σε βόστρυχο και στερεώνεται με λεπτή λευκή ταινία που ανεμίζει προς τα πίσω. Ο άγγελος γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα λυγίζει βαθιά τα πόδια, με τις φτερούγες ανοιχτές στο ύψος των ώμων αγκαλιάζει σφιχτά με τα δύο χέρια τον Ιακώβ. Στο πρόσωπό του η έντονη σύσπασση των φρυδιών και το αυστηρό βλέμμα υποδηλώνουν την προσπάθεια που καταβάλλει.

Ο Ιακώβ με νεανικά χαρακτηριστικά εικονίζεται αγένειος με καστανή επιμελημένη κόμη. Φορεί κοντό σκουροκόκκινο χιτώνα που κοσμεύεται με πλατιές διάλιθες ταινίες στο λαιμό και την παρυφή και υπόλευκες περισκελίδες. Ο Ιακώβ με πλατύ διασκελισμό τυλίγει επίσης με τα δύο χέρια τον άγγελο. Εικονίζεται σε ζωνρή αντικίνηση με τον κορμό του σώματος γυρισμένο προς τα αριστερά και την κεφαλή προς τα δεξιά. Και οι δύο μορφές φέρουν φωτοστεφάνους σε ώχρα που ορίζονται με διπλή γραμμή, λευκή εξωτερικά και μαύρη εσωτερικά.

Σε δεύτερο επίπεδο δύο μαλακοί λόφοι με βραχώδεις κορυφές, αριστερά κοκκινωπός και δεξιά γαλανός, πλαισιώνουν τις μορφές. Στο σκουρογάλανο βάθος στο μέσο της σκηνής ζυγιάζεται η επιγραφή σε λευκά κεφαλαία καλλιγραφημένα γράμματα

Η ΠΑΛΕΣΤΡΑ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒ

Η επιγραφή που ταυτίζει την παράσταση παραμένει εξαιρετικά σπάνια, από όσο γνωρίζουμε στην εικονογραφία της σκηνής και τονίζει κυρίως τον αφηγηματικό της χαρακτήρα, χωρίς να υπαινίσσεται κάποιο άλλο δογματικό ή αλληγορικό περιεχόμενο.

⁸⁵² Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 385, Κουκάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 70, εικ. κ. 15. ε΄.



Παράλληλα εντοπίζουμε στην Οκτάτευχο της Σμύρνης, στον κώδικα Vat. 746⁸⁵³ και στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας⁸⁵⁴.

Η πάλη του Ιακώβ με τον άγγελο στον ποταμό Ιαβώκ (Γέν. 32, 24-30)⁸⁵⁵, όταν πρώτος επέστρεφε από τη Μεσοποταμία, όπου είχε πάει στο θείο του Λάβαν, αποτελεί συνέχεια του Οράματος του Ιακώβ⁸⁵⁶, με το οποίο συχνά συναπεικονίζεται στα μεσοβυζαντινά και στα παλαιολόγεια χρόνια, όπως στο Παρ. gr. 510 (880-886)⁸⁵⁷ και στο παρεκκλήσιο της Μονής της Χώρας (1315-1320)⁸⁵⁸. Στις φιλολογικές πηγές η πάλη του Ιακώβ γνώρισε δύο εκδοχές: κατά τον Ωσηέ ο Ιακώβ πάλεψε με τον άνθρωπο, ενώ κατά το Θεόδωρο Μομψουεστίας και το Θεόδωρο Στουδίτη με τον άγγελο⁸⁵⁹.

Η σκηνή της Πάλης του Ιακώβ με τον άγγελο εμφανίζεται από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια στη βυζαντινή τέχνη⁸⁶⁰ και έκτοτε ιστορείται σε εκτεταμένους κύκλους της Γένεσης⁸⁶¹, ή σε συνδυασμό με την Κλίμακα του Ιακώβ σε θεομητορικούς κύκλους⁸⁶², και σπανιότερα ενταγμένη σε κύκλο του αρχαγγέλου, όπως στη θύρα του Suzdal (Εικ.

853 *Η προς άγγελον του Ιακώβ παλαίστρα* (Weitzmann-Bernabo, *Octateuchs*, σ. 109).

854 *Η παλαίστρα του Ιακώβ* (Talbot-Rice, *Haghia Sophia*, σ. 151).

855 Για την εικονογραφία του θέματος βλέπε *RbK*, III, 1975, στ. 378-381 (K. Wessel). *LCI*, 2, στ. 521-525 (K. Wessel). *Kariye Djami*, 4, σ. 334-336. Κουκιάρης, *Θάματα-Εμφανίσεις*, σ. 121-122.

856 Βλέπε σχετικά Κουκιάρης, *ό.π.*, σ. 117-121.

857 Omont, *Miniatures*, πίν. XXXVII.

858 *Kariye Djami*, 1, αριθ. 228, σ. 225, και vol. 3, εικ. 443. Για άλλα παραδείγματα στα παλαιολόγεια χρόνια βλέπε *αυτ.*, 4, σ. 334.

859 *P. G.*, 66, σ. 645 και 99, σ. 733, αντίστοιχα.

860 Για παράδειγμα στην ελεφαντοστέινη λειψανοθήκη της Brescia (β' μισό 4ου α.) (W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West und Ostrom*, München 1958, s. 61, εικ. 8).

861 Για τα σχετικά παραδείγματα βλέπε *LCI*, *ό.π.*, στ. 525. Στη Santa Maria Antiqua συμφύρονται στην ίδια σκηνή δύο επεισόδια η Πάλη του Ιακώβ και η Ευλογία του από τον Άγγελο (Wilpert, *Mosaiken*, II, σ. 705-706. B. A. Vileisis, *The Genesis Cycle of Santa Maria Antiqua*, Princeton University, Ph. D., 1979, σ. 46-52).

862 *Kariye Djami*, 4, σ. 334.



90β)⁸⁶³ και στις Αρχάνες. Στην Κρήτη, από όσο γνωρίζουμε, δεν σώζεται άλλο παράδειγμα εκτός από αυτό στο ναό του Αρχάγγελου Μιχαήλ.

Εικονογραφικά η μορφή του αρχαγγέλου αποδίδεται με όμοιο τρόπο από τα πρώιμα έως τα πιο όψιμα παραδείγματα. Φορεί χιτώνα και ιμάτιο, ενώ το συνοφρυωμένο βλέμμα δηλώνει την προσπάθεια που καταβάλλει προκειμένου να νικήσει τον Ιακώβ. Με τα δύο χέρια αγκαλιάζει τον Ιακώβ. Σπάνια εκτελεί χειρονομία ευλογίας όπως στην *Capella Palatina* (μέσα 12^{ου} αι.) (Εικ. 92α)⁸⁶⁴ και στο *Monreale* (1180-1190) (Εικ. 92β)⁸⁶⁵, εικονογραφική λεπτομέρεια που πιθανόν εικονογραφεί τον στίχο 27, όπου ο Ιακώβ ζητά την ευλογία του αγγέλου.

Αντίθετα, μεγαλύτερη ποικιλία διαπιστώνουμε στην απόδοση του Ιακώβ. Στις παλαιοχριστιανικές και μεσοβυζαντινές απεικονίσεις φορεί κοντό ένδυμα και ιμάτιο που ανεμίζει ελεύθερα προς τα πίσω, όπως στη λειψανοθήκη της *Brescia*, στο *Par. gr. 510*, στο *Monreale*, στην *Capella Palatina*, στη θύρα του *Suzdal* (λίγο μετά το 1230)⁸⁶⁶ και στις τρεις *Οκτατεύχους Vat. 747, Vat. 746* και της *Σμύρνης*⁸⁶⁷. Αυτός ο τρόπος απόδοσης των ενδυμάτων του Ιακώβ παραμένει σε χρήση και στα παλαιολόγεια χρόνια, όπως στη *Αγία Σοφία Τραπεζούντας* (περ. 1260)⁸⁶⁸ και στη *Decani* (1335-1350)⁸⁶⁹ αν και εμφανίζεται την περίοδο αυτή ένας νέος τύπος, όπου ο Ιακώβ φορεί ποδήρη χιτώνα, όπως στον *Άγιο Κλήμη της Αχρίδας* (1295)⁸⁷⁰, στο παρεκκλήσι της *Μονής της Χώρας* (1315-1320), στο *Lesnovo* (1349)⁸⁷¹ και στην *Παναγία Ljeviska*⁸⁷².

⁸⁶³ A. N. Ovchinnikov, *Suzdalskie zlatie vrata*, Moskva 1978, εικ. 84.

⁸⁶⁴ Demus, *Norman Sicily*, πίν. 109A. Borsook, *Messages*, πίν. 55, 56.

⁸⁶⁵ Demus, *ό.π.*, πίν. 37.

⁸⁶⁶ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σχέδιο στη σ. 222.

⁸⁶⁷ Weitzmann-Bernabo, *Octateuchs*, σ. 109, εικ. 435, 437, 436, αντίστοιχα.

⁸⁶⁸ Talbot-Rice, *Hagia Sophia*, πίν. VIII, πίν. 64A. *Kariye Djami*, 4, εικ. 11.

⁸⁶⁹ Petkovic-Boskovic, *Decani*, πίν. CLXVIII. 2.

⁸⁷⁰ D. Comakov, *Les fresques de l'eglise de Saint-Clement à Ohrid*, Beograd, 1961, πίν. 6. *Kariye Djami*, 4, εικ. 12. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αρθ. 111.

⁸⁷¹ *Kariye Djami*, 4, εικ. 13.

⁸⁷² D. Panic-G. Babic, *Bogorodijka Ljeviska*, Beograd 1975, σχ. 30 στη σ. 139.



Στις παλαιότερες παραστάσεις συχνά ο Ιακώβ αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα από αυτή του αρχαγγέλου, όπως στο Par. gr. 510, στη θύρα του Monte Gargano (1076) (Εικ. 90α)⁸⁷³, στην Αγία Σοφία Κιέβου (11ος-12ος αι.)⁸⁷⁴ και στο Cod. Vat. Ross. 251 (11ος-12ος αι.)⁸⁷⁵, στοιχείο το οποίο αργότερα εγκαταλείπεται. Συχνά ο Ιακώβ εικονίζεται αγένειος⁸⁷⁶ με νεανικά χαρακτηριστικά, με πλούσια κοντή καστανή κόμη, βοστρυχωτή⁸⁷⁷ ή ίσια⁸⁷⁸. Συνήθως ο Ιακώβ εικονίζεται χωρίς φωτοστέφανο, όπως στο Par. gr. 510, στην Αγία Σοφία Κιέβου, στην Capella Palatina (Εικ. 92α), στο Monreale (Εικ. 92β), στις Οκτατεύχους Vat. 746 και της Σμύρνης, στη θύρα του Suzdal (Εικ. 90β), στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας, και στη Μονή της Χώρας. Ωστόσο ήδη από τον 11ο αιώνα φέρει, αλλά σποραδικά, φωτοστέφανο όπως για παράδειγμα στη θύρα του Monte Gargano (Εικ. 90α), στο Cod. Vat. Ross. 251, στον κώδικα Vat. 747, και αργότερα στον Άγιο Κλήμη της Αχρίδας, στο Lespovo, στη Decani και στην Παναγία Ljeviska.

Παραλλαγές επίσης διαπιστώνουμε στον τρόπο με τον οποίο συμπλέκονται οι δύο μορφές⁸⁷⁹. Με βάση τη μελέτη της παράστασης στο ναό των Αρχανών, και σε συνδυασμό με τις γνωστές παραστάσεις, μπορούμε να διακρίνουμε τρεις εικονογραφικούς τύπους:

⁸⁷³ Mathiae, *Le porte bronzee*, πίν. 56.

⁸⁷⁴ Babic, *Les chapelles annexes*, σ. 107, εικ. 74.

⁸⁷⁵ J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton University Press, 1954, εικ. 227.

⁸⁷⁶ Εξαίρεση εντοπίζουμε στην Οκτάτευχο Vat. 747, όπου εικονίζεται με λευκή κόμη και γενειάδα, ενώ στην Capella Palatina, στο Monreale, στον Άγιο Κλήμη της Αχρίδας, στην Παναγία Ljeviska και στη Decani έχει κοντή στρογγυλή γενειάδα και μουστάκι.

⁸⁷⁷ Αναφέρουμε ενδεικτικά τη θύρα του Monte Gargano (Εικ. 90α) και τη Μονή της Χώρας.

⁸⁷⁸ Για παράδειγμα στο Par. gr. 510.

⁸⁷⁹ Ο Κουκιάρης στη μελέτη της σκηνής διακρίνει τρεις εικονογραφικούς τύπους:

α. Αυτόν όπου ο Ιακώβ υψώνει το πόδι.

β. Αυτόν όπου οι δύο μορφές συμπλέκονται και τα πόδια τους είναι σε απόσταση

γ. Αυτόν όπου οι δύο μορφές συμπλέκονται και τα πόδια τους είναι χιαστί (Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 121-122).



I. Στις παλαιότερες απεικονίσεις ο Ιακώβ κρατεί τον άγγελο από τους ώμους, ενώ σηκώνει με ζωηρή κίνηση το λυγισμένο δεξιό πόδι, από όπου τον κρατεί ο άγγελος⁸⁸⁰. Με αυτόν τον τρόπο απαντούν οι δύο μορφές στο *Par. gr. 510*, στη θύρα του *Monte Gargano* (Εικ. 90α), στο *Cod. Vat. Ross. 251*⁸⁸¹, στην Αγία Σοφία Κιέβου, στις τρεις Οκτατεύχους και αργότερα στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας⁸⁸².

II. Διαφορετικά συμπλέκονται οι δύο μορφές στα μνημεία της Σικελίας. Εκεί ο άγγελος μοιάζει να κάνει ζωηρό διασκελισμό, ενώ ο Ιακώβ στέκεται πίσω του, απλώνει τα χέρια και τον αγκαλιάζει. Ο τύπος αυτός απαντά μόνο στην *Capella Palatina* και στο *Monreale* και φαίνεται ότι αποτελεί τοπική παραλλαγή των καλλιτεχνών που εργάστηκαν στην περιοχή (Εικ. 92α, β).

III. Στον τελευταίο τύπο οι δύο μορφές εικονίζονται η μία ενόπιον της άλλης, συχνά με λυγισμένο τον κορμό του σώματος, να παλεύουν με λαβές που μοιάζουν να εμπνέονται από την ελληνορωμαϊκή πάλη. Ο τύπος αυτός, γνωστός από τη λειψανοθήκη της *Brescia*, καθιερώνεται στην εικονογραφία της σκηνής από τον 13ο αιώνα στη θύρα του *Suzdal* (Εικ. 90β) και απαντά στις περισσότερες παραστάσεις, με μικρές διαφοροποιήσεις που αφορούν κυρίως στη στάση των ποδιών των δύο μορφών⁸⁸³. Άλλοτε τα πόδια είναι ανοιχτά σε πλατύ διασκελισμό, όπως στη Μονή της Χώρας, και άλλοτε συμπλέκονται, όπως στον Άγιο Κλήμη της Αχρίδας (1295), στο *Lesnovo*, στην Παναγία *Ljeviska*, στη *Decani*⁸⁸⁴.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η παράσταση στις Αρχάνες δεν μπορεί να ενταχθεί σε κάποια από αυτές τις παραλλαγές. Η αφύσικη στάση του αγγέλου με το βαθύ κάθισμα, μοναδική από όσο γνωρίζουμε στην εικονογραφία της σκηνής, η δυναμική κίνηση του Ιακώβ που πατά σταθερά στο έδαφος και μοιάζει να προβάλλεται περισσότερο από τον

⁸⁸⁰ Ο πρώτος τύπος αντιστοιχεί στον πρώτο εικονογραφικό τύπο της διάκρισης που κάνει ο Κουκιάρης (Κουκιάρης, *Θάματα-Εμφανίσεις*, σ. 121).

⁸⁸¹ Για άλλα παραδείγματα βλέπε Κουκιάρης, *ό.π.*, σ. 121.

⁸⁸² Talbot-Rice, *Hagia Sophia*, πίν. VIII, σ. 151.

⁸⁸³ Ο τρίτος τύπος αντιστοιχεί στον δεύτερο και τον τρίτο της διάκρισης του Κουκιάρη (ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 121-122).

⁸⁸⁴ Για άλλα παραδείγματα βλέπε ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 121.



άγγελο προσδίδουν πρωτοτυπία. Πιθανόν ο καλλιτέχνης να παρερμήνευσε παλαιότερη παράσταση που ακολουθούσε τον αρχαϊκό τύπο με τον Ιακώβ να λυγίζει το πόδι. Η αναλογία που διαπιστώνουμε στην κίνηση του δεξιού ποδιού του αγγέλου στις Αρχάνες με αυτήν του Ιακώβ στο Par. gr. 510, στη θύρα του Monte Gargano και στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας μας επιτρέπουν μια τέτοια υπόθεση. Επιπλέον, ο τρόπος που απλώνει το αριστερό χέρι ο Ιακώβ και συμπλέκεται χιαστί με αυτό του αγγέλου βρίσκει παράλληλα στις αντίστοιχες παραστάσεις των μνημείων της Σικελίας. Ανάλογη με τις παραστάσεις στους ναούς της Σικελίας είναι επίσης η προβολή του αριστερού ποδιού του Ιακώβ που τονίζει τη ζωηρή κίνηση της μορφής. Συχνά τέλος φαίνεται να διαδραματίζεται η σκηνή μπροστά από ορεινό τοπίο, όπως στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας, στην Αγία Σοφία Κιέβου, στον Άγιο Κλήμη της Αχρίδας, στη Μονή της Χώρας και στη Decani⁸⁸⁵.

Σύμφωνα με τα παραπάνω διαπιστώνουμε ότι ο ζωγράφος των Αρχανών συνδυάζει αρχαϊκά στοιχεία με νεότερα για την απεικόνιση τη σκηνής της πάλης του Ιακώβ με τον Αρχάγγελο. Για την απόδοση του Ιακώβ τα κοντά ενδύματα και το ιμάτιο που ανεμίζει κατάγονται από την αρχαϊκή εικονογραφία της παράστασης, ενώ η απόδοση της μορφής σε κλίμακα όμοια με αυτήν του αγγέλου και ο φωτοστέφανος οφείλονται σε νεώτερες αντιλήψεις. Για τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά παρακολουθεί τον καθιερωμένο, με σπάνιες εξαιρέσεις, τύπο, δηλαδή νέος και αγένειος. Στον τρόπο με τον οποίο ιστορεί την συμπλοκή των δύο μορφών επίσης αντλεί επιμέρους στοιχεία από πρώιμες παραστάσεις, όπως αυτή του χειρόγραφο του Παρισιού και αυτές στα μνημεία της Σικελίας. Η τοποθέτηση του συμπλέγματος του Ιακώβ και του αγγέλου μπροστά από βραχώδες τοπίο μοιάζει νεώτερη σύλληψη που προστίθεται στη σκηνή σε όψιμους χρόνους.

Η σύνθεση στις Αρχάνες, με τον εμπνευσμένο και αρμονικό συγκερασμό στοιχείων αρχαϊκών και όψιμων φανερώνει την άνεση του κρητικού ζωγράφου να αντλεί και να συνδυάζει με επιτυχία στοιχεία από πολλές παραδόσεις.

⁸⁸⁵ Αξίζει να σημειώσουμε ότι στο Monreale το επεισόδιο εκτυλίσσεται μπροστά από μαλακούς βράχους με δένδρα.



4. Ο άγγελος μεταφέρει τον Αββακούμ στο λάκκο των λεόντων

Η σκηνή είναι η πρώτη από τον κύκλο του Αρχαγγέλου στην ανώτερη ζώνη του νότιου τοίχου με κατεύθυνση από ανατολικά προς δυτικά (Εικ. 36, σχ. 8). Στο κέντρο της παράστασης μέσα σε βραχώδη λάκκο εικονίζεται ορθόκορμος και μετωπικός ο Δανιήλ με τα χέρια σε στάση δέησης⁸⁸⁶ (Εικ. 37). Ο προφήτης έχει νεανικά χαρακτηριστικά· είναι αγένειος με πλούσια καστανή κόμη που αποδίδεται με επιμέλεια και καταλήγει σε δύο βοστρύχους στους ώμους. Φορεί ενδύματα ανατολικού τύπου. Ο υπόλευκος με γαλάζιες ανταύγειες χειριδωτός χιτώνας πέφτει φαρδύς μέχρι τα γόνατα και ζώνεται στη μέση με πλούσιες πτυχές. Στις παρυφές των μανικιών κοσμεείται με πλατιές χρυσές ταινίες. Κοντός κοκκινωπός μανδύας με μαραγαριτοστόλιστη παρυφή και κεντητή επένδυση εσωτερικά πορπώνεται ψηλά στο στήθος. Φορεί επίσης σκουρογάλανες αναζυρίδες, κοκκινωπές ταινίες στις κνήμες, ενώ στην κεφαλή φέρει την εβραϊκή *κίδαριν*. Στην άνω αριστερή γωνία εικονίζεται με αρκετές απολεπίσεις ο Αββακούμ, που οδηγείται από τον άγγελο από τον οποίο διακρίνεται τμήμα μόνο της κεφαλής και του φωτοστεφάνου. Και οι δύο αποδίδονται κατά κρόταφον στηθαίοι σε μικρότερη από του Δανιήλ κλίμακα. Ο Αββακούμ με γαλανό χιτώνα και ρόδινο μιάτιο προσφέρει με την αριστερά ένσταυρο άρτο στον προφήτη και κρατεί λευκό υφασμάτινο σακούλι, ενώ απλώνει τη δεξιά σε χειρονομία λόγου. Και οι τρεις μορφές φέρουν όμοιους φωτοστεφάνους σε θερμή όχρα που ορίζονται από διπλή γραμμή, μαύρη εσωτερικά και λευκή εξωτερικά. Στο κάτω μέρος της παράστασης μέσα στο λάκκο, δεξιά και αριστερά του Δανιήλ εικονίζονται δύο λιοντάρια. Στο ανώτερο τμήμα στο κέντρο της σκηνής απλώνεται λευκή μεγαλογράμματη επιγραφή

ΑΓΓΕΛΟΣ Φ..Τ.ΦΩ ΔΑΝΙΗΛ.ΑΤΟΥ. ΒΑΚ....

Η παράσταση εμπνέεται από το απόκρυφο επεισόδιο του Δανιήλ, ο οποίος αιχμάλωτος στη Βαβυλώνα, αρνήθηκε να προσκυνήσει το είδωλο του Βάαλ, με αποτέλεσμα να τον ρίξουν σε λάκκο με λέοντες. Ωστόσο με τη θαυματουργή προστασία του Θεού, έξι ημέρες μετά όχι μόνο δεν κατασπαράσσεται από τα λιοντάρια, αλλά δέχεται τροφή με τη βοήθεια

⁸⁸⁶ Chatzidakis, *Rapports*, πίν. 13α. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 384-385. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 70, εικ. κ. 15. δ'.



αγγέλου. Πράγματι ο Αββακούμ, ενώ μετέφερε *άρτους εντεθρομμένους εν σκάφη εν εψημάτι και στάμνον οίνου κεκερασμένον* στους θειριστές στην Ιουδαία, υποχρεώθηκε από τον άγγελο να τους προσφέρει στο Δανιήλ (Δαν. Βηλ. 36-39).

Ο Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων⁸⁸⁷ είναι θέμα εμπνευσμένο από το κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης, γνωστό από την παλαιοχριστιανική εποχή. Συχνά συνδυάζεται με αυτό των Τριών παιδών εν καμίνω, όπως στην αργυρή λειψανοθήκη από τη Ν. Ηράκλεια Χαλκιδικής σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης (τέλη 4ου αι.)⁸⁸⁸, ή στα ψηφιδωτά του Οσίου Λουκά (α' μισό 11ου αι.)⁸⁸⁹. Ήδη από τον 4ο αιώνα σε μία πιο αφηγηματική σύνθεση προστίθεται στη σκηνή και η λεπτομέρεια της μεταφοράς του Αββακούμ από τον άγγελο προκειμένου να προσφέρει τροφή στον προφήτη, όπως σε ένα μεγάλο αριθμό παλαιοχριστιανικών σαρκοφάγων στη Ρώμη και στην Όστια⁸⁹⁰ και αργότερα στο Eski Cami στο Cardak της Καππαδοκίας⁸⁹¹. Εξαιρετικά σπάνια αυτό το δευτερεύων επεισόδιο εικονίζεται αυτοτελές όπως σε μεταλλικό εικονίδιο της Συλλογής Tretiakov (11ος αι.)⁸⁹² και σε δύο σύγχρονα με το εικονίδιο χειρόγραφα, στο Suppl. grec 610 (11ος αι.)⁸⁹³ και στο Παντοκράτορας 49, γνωστό σήμερα ως Washington, Dumbarton Oaks, Cod. 3 (11ος αι.)⁸⁹⁴. Αντίθετα σε μεταγενέστερους χρόνους η

⁸⁸⁷ Για την εικονογραφία του θέματος βλέπε *RbK*, 1, στ. 1116-1120 (K. Wessel). *LCI*, 1, στ. 469-472 (H. Schlosser).

⁸⁸⁸ M. Panayotidi-A. Grabar. Un reliquaire paléochretien récemment découvert près de Thessalonique, *CA XXIV* (1975), σ. 36, εικ. 8, 9, 10. *ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, Ιστορία και Τέχνη*. Κατάλογος Έκθεσης Λευκού Πύργου, Αθήνα 1986, αριθ. 29.

⁸⁸⁹ Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, αριθ. 71, σ. 20, 238. Η ίδια, *Όσιος Λουκάς*, σ. 38, εικ. 26.

⁸⁹⁰ F. W. Deichmann, *Repertorium der christlich-antiken sarkophage*, Wiesbaden 1967, πίν. 6, εικ. 16, πίν. 7, εικ. 23b, πίν. 12, εικ. 39, πίν. 13, εικ. 40, 42, πίν. 14, εικ. 43, 44, πίν. 6, εικ. 32, 135, πίν. 33, εικ. 144, πίν. 66, εικ. 364, πίν. 76, εικ. 488, πίν. 104, εικ. 680. 1.

⁸⁹¹ Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 155. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών βλέπε η ίδια, *ό.π.*, σ. 155, σημ. 2.

⁸⁹² V. Pucko, Kievskie relety svjatih usadnikov, *Starinar* 27(1977), εικ. 8β.

⁸⁹³ Astruc, *Suppl. G r. 610*, σ. 111-113, εικ. 3.

⁸⁹⁴ Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, σ. 149, εικ. 157. Astruc, *ό.π.*, εικ. 4



μεταφορά του Αββακούμ από τον άγγελο απαντά σποραδικά και κυρίως σε μνημεία που περιλαμβάνουν εκτεταμένο κύκλο αρχαγγέλου, όπως στις Αρχάνες, ενσωματώνεται ωστόσο πάντα στη σκηνή του Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων. Στην Κρήτη η παράσταση ιστορείται εξαιρετικά σπάνια, αν και ο εικονογραφικός κύκλος των αρχαγγέλων είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος. Εκτός από το ναό των Αρχανών τη βρίσκουμε στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στους Ορθές (14ος-15ος αι.) και στον ομώνυμο ναό Αυγενικής Μαλεβιζίου (1447)⁸⁹⁵.

Η δομή της σύνθεσης και κυρίως η θέση του αγγέλου και του Αββακούμ στην παράσταση ποικίλλουν⁸⁹⁶. Στις παλαιοχριστιανικές απεικονίσεις των σαρκοφάγων οι δύο μορφές του αγγέλου και του Αββακούμ εικονίζονται ολόσωμες να πλαισιώνουν μέσα στο λάκκο το γυμνό Δανιήλ που έχει τα χέρια σε στάση δέησης. Από τον 8ο αιώνα και εξής, όπως για παράδειγμα στην ανάγλυφη πλάκα από τη Θάσο, σήμερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Κωνσταντινούπολης⁸⁹⁷, οι δύο μορφές ήτανται στην άνω αριστερή γωνία της σκηνής. Την ίδια οργάνωση βρίσκουμε στο Pag. gr. 510 (880-885)⁸⁹⁸, και στις μεσοβυζαντινές παραστάσεις, στην πόρτα του Monte Gargano (1076) (Εικ. 90α)⁸⁹⁹, στο Παντοκράτορος 49 (11^{ος} αι.) και στην πόρτα του Suzdal (μετά το 1230) (Εικ. 90β)⁹⁰⁰. Σπάνια στα παλαιολόγια χρόνια, οι δύο μορφές τοποθετούνται στην άνω δεξιά γωνία

⁸⁹⁵ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 89, 95, αντίστοιχα.

⁸⁹⁶ Για την εικονογραφία της παράστασης βλέπε *RbK*, 1, στ. 1116-1120. *LCI*, 1, στ. 469-472.. M. Tatic-Djuric, *Danil medju lavonima primerak novgorodske slikarske skole XV veka*, *ZRNM* II (1959), σ. 153, 156. R. Giordani, *Di un singolare rilievo funerario cristiano del Museo Archeologico Nazionale de Cagliari*, *RAC* 52 (1976), σ. 176-179. Κουκιάρης, *ό.π.*, σ. 143-145. Αρχοντόπουλος, *Δανιήλ*, σ. 253-258. Ο Giordani διακρίνει έξι διαφορετικές παραλλαγές απόδοσης του θέματος που αφορούν κυρίως στην παλαιοχριστιανική περίοδο (Giordani, *ό.π.*, 176-179).

⁸⁹⁷ H. Peirce-R. Tyrel, *Elephant-Tamer silk*, VIIIth century, *DOP* 2 (1941), εικ. 12.

⁸⁹⁸ Omont, *Miniatures*, πίν. LVII. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, σ. 162, εικ. 137. K. Weitzmann, *The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recension*, *DOP* 30 (1976), σ. 75, εικ. 15.

⁸⁹⁹ Matthiae, *Le porte bronzee*, εικ. 52. Κουκιάρης, *ό.π.*, σχέδιο στη σ. 221.

⁹⁰⁰ Κουκιάρης, *ό.π.*, εικ. κ. 4. ιστ'.



όπως στη Decani (1345-1348)⁹⁰¹ και στην εικόνα μικρών διαστάσεων με αυτό το θέμα του Βυζαντινού Μουσείου T. 1556 (μέσα 14ου αι.)⁹⁰².

Στις παλαιοχριστιανικές παραστάσεις, που απηχούν έντονες αναμνήσεις από την τέχνη της ύστερης αρχαιότητας, ο Δανιήλ στο κέντρο εικονίζεται ολόσωμος και γυμνός σε ελαφρά αντικίνηση με τα χέρια υψωμένα σε δέηση, όπως στο παλαιοχριστιανικό ψηφιδωτό από το μαυσωλείου του Furnos Minus (5ος αι.), σήμερα στο Μουσείο Bardo της Τυνησίας⁹⁰³, στις σαρκοφάγους της Ρώμης και σε αυτή στον καθεδρικό της Lucq-de-Béarn⁹⁰⁴, όπου συμπεριλαμβάνεται το επεισόδιο του Αββακούμ, αλλά και στην τοιχογραφίες της κατακόμβης των Αγίων Πέτρου και Μαρκελίνου στη Ρώμη όπου παραλείπεται η λεπτομέρεια του αγγέλου⁹⁰⁵. Σύντομα ωστόσο καθιερώνεται η ανατολικού τύπου ενδυμασία (φρυγική ή περσική;) για τον Δανιήλ⁹⁰⁶, είτε όταν ο προφήτης εικονίζεται στο σχετικό επεισόδιο, όπως φαίνεται στην μικρογραφία στην Τοπογραφία του Κοσμά Ινδικοπλεύστη στον κώδικα Vat. gr. 699 στη Βατικανή Βιβλιοθήκη (7ος αι.)⁹⁰⁷, στην πλάκα της Θάσου και αργότερα στον Όσιο Λουκά, είτε όταν είναι μόνος, όπως στο πρώτο στρώμα τοιχογραφιών στην Παναγία Μεσοχωρίτισσα (α' μισό 14ου αι.)⁹⁰⁸. Αυτή αποτελείται από τον κοντό ζωσμένο στη μέση χιτώνα, το επίσης κοντό μιάτιο που στερεώνεται με πόρπη, την εβραϊκή κίδαριν στην κεφαλή, τις αναξυρίδες και τις ελισσόμενες ταινίες στις κνήμες και είναι ανάλογη με αυτήν των τριών

⁹⁰¹ Petkovic-Boskovic, *Decani*, πίν. CCLXVII.

⁹⁰² Αγεμιόστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αριθ. 13, σ. 54.

⁹⁰³ M. Hassine Fantar, *La mosaïque en Tunisie*, Paris 1994, σ. 236-237, φωτ. στη σ. 236.

⁹⁰⁴ Giordani, ό.π., εικ. 10. Η σαρκοφάγος χρονολογείται από τον 4ο έως τον 6ο αι.

⁹⁰⁵ LCI, ό.π., στ. 470, εικ. 1.

⁹⁰⁶ Για την ανατολικού τύπου ενδυμασία του Δανιήλ είτε ο προφήτης εικονίζεται σε σκηνές είτε ως μεμονωμένη μορφή βλέπε Hassine Fantar, ό.π., σ. 237. Α. Ορλάνδος, Τα Βυζαντινά Μνημεία της Καστοριάς, *ΑΒΜΕ Δ'* (1938), σ. 48. Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 103.

⁹⁰⁷ Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, εικ. 15.

⁹⁰⁸ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Παναγία Μεσοχωρίτισσα, σ. 204-205, πίν. 5β.



μάγων στη σκηνή της Προσκύνησης⁹⁰⁹. Στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ ο καλλιτέχνης επαναλαμβάνει τον καθιερωμένο τύπο ενδυμάτων του προφήτη, με μικρή διαφοροποίηση στον τρόπο με τον οποίο πέφτει ο χιτώνας. Συνήθως κολπώνεται πλούσια πίσω στην πλάτη, άλλοτε με πτυχές σχηματοποιημένες και συμμετρικές, όπως στον Όσιο Λουκά, και άλλοτε με πτυχές που πέφτουν ελεύθερα και ασύμμετρα, όπως στη θύρα του Suzdal και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, ενώ σπάνια ανεμίζει ελεύθερα όπως στη Decani.

Στις Αρχάνες ο χιτώνας πέφτει σε σχηματοποιημένο ημικύκλιο χωρίς πτυχές, όπως και στην πλάκα της Θάσου. Ασυνήθιστη είναι επίσης η εσωτερική επένδυση του μανδύα που αποτελείται από λευκούς ρόμβους με καμπύλες πλευρές επάνω σε μαύρο βάθος. Το εσωτερικό των ρόμβων, ανά δεύτερη παράλληλη σειρά, κοσμείται με κόκκινα γραμμικά ανθέμια. Ανάλογη διακόσμηση βρίσκουμε στα ενδύματα του προφήτη, που εικονίζεται ως μεμονωμένη μορφή στο ναό του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο⁹¹⁰. Ανατολίτικη είναι η ενδυμασία του προφήτη και στις άλλες δύο παραστάσεις που σώζονται στην Κρήτη, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ Ορθέ και στην Αυγενική Μαλεβιζίου⁹¹¹.

Η στάση του προφήτη ποικίλλει. Εικονίζεται αυστηρά μετωπικός με τα χέρια σε στάση δέησης, όπως στην πλάκα της Θάσου, στο Παρ. γρ. 510 και στο Pürenli Seki Kilisesi (τέλη 10ου αι.)⁹¹², ή στρέφει το σώμα ελαφρά προς τα αριστερά ή δεξιά από όπου καταφθάνουν ο άγγελος και ο Αββακούμ όπως στις θύρες του Monte Gargano και του Suzdal (Εικ. 90α, β), στη Decani και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου⁹¹³. Στις Αρχάνες ο ζωγράφος εφαρμόζει τον αρχαϊκό τύπο που καθιερώνεται στα μεσοβυζαντινά χειρόγραφα από τον 9^ο έως τον 11ο αιώνα, όπου ο Δανιήλ αυστηρά μετωπικός λυγίζει και προβάλλει ελαφρά το δεξιό πόδι και πατά με το αριστερό, σε ανάμνηση των

⁹⁰⁹ Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *ό.π.*, σ. 103. Αναφέρουμε πρόχειρα τη σχετική παράσταση στη μονή Δαφνίου (Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, αριθ. 107).

⁹¹⁰ Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη*, σ. 209-210, πίν. 109.

⁹¹¹ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 89, 95, αντίστοιχα.

⁹¹² N. et M. Thierry, *Nouvelles églises*, σ. 142-143, πίν. 65β.

⁹¹³ Στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-1320), αν και παραλείπεται η λεπτομέρεια της μεταφοράς του Αββακούμ, ο προφήτης στρέφει επίσης την κεφαλή προς τα δεξιά και έχει τα χέρια σε δέηση μπροστά στο στήθος (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σ. 193, πίν. 84).



παλαιοχριστιανικών παραστάσεων με το χαλαρό και άνετο σκέλος. Και οι δύο τύποι απόδοσης του Δανιήλ είναι γνωστοί στη ζωγραφική της Κρήτης. Στον Αρχάγγελο Μιχαήλ Ορθέ ο προφήτης είναι μετωπικός, όπως και στις Αρχάνες, ενώ στην παράσταση στην Αυγενική Μαλεβιζίου στρέφει την κεφαλή δεξιά προς τον άγγελο.

Ο τρόπος με τον οποίο ο άγγελος κρατεί και μεταφέρει τον Αββακούμ δεν είναι σταθερός. Στις παλαιότερες χρονολογικά παραστάσεις ο άγγελος κρατεί τον προφήτη από την κόμη, τύπος που επιβιώνει και αργότερα και συμφωνεί με τις περιγραφές των πηγών⁹¹⁴. Στις περιπτώσεις αυτές ο άγγελος τοποθετείται επάνω από τον προφήτη, όπως για παράδειγμα στην πλάκα της Θάσου, στο Pag. gr. 510, στο Suppl. gr. 610 και στο Παντοκράτορος 49⁹¹⁵. Αργότερα εμφανίζεται μία παραλλαγή, όπου οι δύο μορφές ίπτανται η μία δίπλα στην άλλη ενώ ο άγγελος κρατεί τον Αββακούμ από τους ώμους όπως στη θύρα του Monte Gargano (1076) (Εικ. 90α)⁹¹⁶ και στο ναό στην Calendziha στη Γεωργία, έργο του Μανουήλ Ευγενικού (1383-1396)⁹¹⁷, ή τη μέση, όπως στη θύρα του Suzdal και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου.

Στις Αρχάνες η μεγάλη φθορά δεν μας επιτρέπει να βγάλουμε ασφαλή συμπεράσματα. Η θέση ωστόσο του αγγέλου πίσω από τον προφήτη που προσφέρει τον άρτο στο Δανιήλ, μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι αρχικά τον κρατούσε από τη μέση. Στην Κρήτη ωστόσο στον Αρχάγγελο Μιχαήλ Ορθέ επιβιώνει και ο παλαιοχριστιανικός τύπος που βρίσκουμε στις σαρκοφάγους όπου οι δύο μορφές ολόσωμες δορυφορούν τον Δανιήλ, αντί να ίπτανται⁹¹⁸.

⁹¹⁴ Δαν. 36-39: «και επεβάλλετο ο άγγελος Κυρίου της κορυφής αυτού και βαστάσας της κόμης της κεφαλής αυτού έθηκεν αυτόν εις Βαβυλώνα του λάκκου... »

⁹¹⁵ Εξαιρετικά σπάνια παραμένει η περίπτωση που βρίσκουμε στο Vat. gr. 699, όπου εικονίζεται μόνο μία ολόσωμη να μορφή να ίπταται στην άνω δεξιά γωνία. Για την ταύτιση της μορφής βλέπε σχετικά Weitzmann, *Illustrations in Roll and codex*, σ. 162-163.

⁹¹⁶ Στον Άγιο Δημήτριο στο Pec (1345) οι δύο μορφές ίπτανται η μία δίπλα στην άλλη και ο άγγελος οδηγεί τον Αββακούμ δείχνοντας με την αριστερά το λάκκο των λεόντων και απλώνοντας τη δεξιά στον ώμο του (Petkovic, *Peinture serbe*, πίν. XC1b).

⁹¹⁷ D. Mouriki, *Reflections of Constantinopolitan Style in Georgian Monumental Painting*. XVI. *Internationaler Byzantinistenkongress*, Wien 1981, *JÖB* 31/2, Akten 1/2, σ. 750, εικ. 47.

⁹¹⁸ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 143.



Ο άγγελος και Αββακούμ εικονίζονται ολόσωμοι να ίπτανται προς τον Δανιήλ στις πρώιμες απεικονίσεις του θέματος, όπως στην πλάκα της Θάσου, στο *Par. gr. 510*, στο *Suppl. gr. 610*, στο Παντοκράτορος 49 και στις θύρες του Monte Cargano και του Suzdal (Εικ. 90α, β, αντίστοιχα). Στα παλαιολόγια χρόνια, οπότε η λεπτομέρεια της μεταφοράς του Αββακούμ απαντά και πάλι συχνά, το επεισόδιο αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα και συχνά οι δύο μορφές εικονίζονται στηθαίες, όπως στον Άγιο Δημήτριο Ρεσ, στη Decani και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου. Ο ζωγράφος στις Αρχάνες εφαρμόζει αυτή την τελευταία παραλλαγή, που καθιερώνεται την εποχή αυτή.

Ο Αββακούμ εικονίζεται συνήθως νέος και αγένειος να κρατεί σκεύος με τους άρτους, που συχνά φέρουν σταυρό. Στην πλάκα της Θάσου δύο άρτοι είναι τοποθετημένοι σε πινάκιο, ενώ στη θύρα του Monte Gargano σε σκεύος με βάση. Συχνά οι άρτοι είναι τοποθετημένοι σε καλάθι ενώ ο Αββακούμ φέρει και δίωτο αγγείο με το κρασί, όπως στο *Par. gr. 510*, στο Παντοκράτορος 49, στο *Suppl. grec. 610*, και αργότερα στο ναό της Calendzihra και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου. Στον Αρχάγγελο Μιχαήλ ο Αββακούμ μεταφέρει τους άρτους τον ένα επάνω στον άλλο και επιπλέον κρατεί στη δεξιά ένα υφασμάτινο σακούλι, στοιχείο το οποίο από όσο γνωρίζουμε δεν επαναλαμβάνεται σε άλλα μνημεία.

Ο αριθμός των λεόντων που πλαισιώνουν τον προφήτη αλλά και η στάση τους δεν είναι σταθερός⁹¹⁹. Συνήθως ο Δανιήλ εικονίζεται ανάμεσα σε δύο λιοντάρια που εικονίζονται κατά τομή σε διαφορετικές, συχνά ζωηρές στάσεις και θέσεις, όπως στην κατακόμβη των Αγίων Πέτρου και Μαρκελίνου, στη σαρκοφάγο του Lucq-de-Béarn, στην πλάκα της Θάσου, στο *Vat. gr. 699*, στο *Par. gr. 510*, στο *Agac Altı Kilise* (10ος αι.)⁹²⁰, στο *Pürenli Seki Kilisesi*, στον Όσιο Λουκά, στη θύρα του Suzdal, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό και στη Decani. Σπανιότερα εικονίζονται τέσσερα λιοντάρια, όπως στη θύρα στο Monte Cargano και στη μονή των Αρχαγγέλων στο Prilep (1270-1280)⁹²¹. Στις Αρχάνες ο

⁹¹⁹ Για τον αριθμό και τις στάσεις των λεόντων βλέπε S. Kukiariis, *Deux scènes des miracles de l'archange Michel au monastere des Saints Archanges à Prilep*, *Zograf* 12 (1981), σ. 55, εικ. 4.

⁹²⁰ N. et. M. Thierry, *Nouvelles églises*, σ. 82, πίν. 38β.

⁹²¹ Kukiariis, ό.π., σ. 55, εικ. 4.



καλλιτέχνης εφαρμόζει τον καθιερωμένο τύπο με τους δύο λέοντες οι οποίοι αποδίδονται και σε πολύ μικρή κλίμακα σε σχέση με τον προφήτη.

Το ορεινό τοπίο όπου βρίσκεται ο λάκκος είναι ένα στοιχείο που εισήλθε σταδιακά στην εικονογραφία του θέματος. Στην κατακόμβη των Αγίων Πέτρου και Μαρκελίνου, στις σαρκοφάγους της Ρώμης και της Όστια, στο Vat. gr. 699 δεν δηλώνεται ο λάκκος όπου βρισκόταν ο Δανιήλ ή γενικότερα ο τόπος όπου το γεγονός έλαβε χώρα. Αργότερα στον Όσιο Λουκά ο Δανιήλ τοποθετείται μπροστά από σκουρόχρωμο ημικύκλιο που αποδίδει συνοπτικά και συμβολικά το σπήλαιο. Στο Pag. gr. 510 ο λάκκος αποδίδεται σαν σπήλαιο σε όρος. Στις θύρες του Monte Gargano και του Suzdal ο λάκκος μέσα στον οποίο στέκεται ο προφήτης αποδίδεται σχηματικά με παράλληλες γραμμές που δηλώνουν το περίγραμμά του (Εικ. 90α, β, αντίστοιχα). Στις Αρχάνες το τοπίο είναι αρκετά ανεπτυγμένο, καθώς ο Δανιήλ εικονίζεται μπροστά από βαθύχρωμο άνοιγμα που δηλώνει το λάκκο, ο οποίος βρίσκεται σε όρος με δύο βραχώδεις απολήξεις: οι δύο όγκοι δεξιά και αριστερά προβάλλουν τη μορφή του Δανιήλ και ορίζουν την σύνθεση. Ανάλογη απόδοση του τοπίου βρίσκουμε λίγο αργότερα στη Decani και στην εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου.

Εξετάζοντας στο σύνολό της την παράσταση της μεταφοράς του Αββακούμ από τον άγγελο στο Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων στο ναό του Μιχαήλ Αρχαγγέλου στις Αρχάνες διαπιστώνουμε ότι ο καλλιτέχνης διατηρεί πολλά αρχαϊκά στοιχεία κυρίως στην απόδοση του κεντρικού θέματος, δηλαδή του προφήτη στο λάκκο των λεόντων, όπως αυτό διαμορφώνεται από τον 7ο αιώνα και εξής. Η μετωπική στάση και η απόδοση των ενδυμάτων του Δανιήλ ανήκουν στην παράδοση αυτή. Αντίθετα στο επεισόδιο της μεταφοράς του Αββακούμ και στην απόδοση του τοπίου ο ζωγράφος υιοθετεί νεώτερες αντιλήψεις: ο άγγελος και ο Αββακούμ αποδίδονται στηθαιοί σε μικρότερη από του Δανιήλ κλίμακα, ενώ ο άγγελος πίσω από τον Αββακούμ τον οδηγεί, όπως καθιερώνεται στα παλαιολόγια χρόνια. Τέλος το ανεπτυγμένο ορεινό τοπίο είναι στοιχείο που καθιερώνεται στα όψιμα βυζαντινά χρόνια. Η σπανιότητα του θέματος στη ζωγραφική της Κρήτης, με πιθανό παλαιότερο παράδειγμα αυτό στις Αρχάνες, δεν μας επιτρέπει εικονογραφικούς συσχετισμούς.



Το επεισόδιο της διατροφής του προφήτη Δανιήλ από τον Αββακούμ, αν και συναπεικονίζεται με αυτό του Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων, που σύμφωνα με τις ερμηνείες των Πατέρων της Εκκλησίας, προεικονίζει την Ταφή και την Ανάσταση του Κυρίου⁹²², δεν αναφέρεται συχνά στα θεολογικά κείμενα. Σύμφωνα με ερμηνείες θεολόγων του 3ου κυρίως αιώνα, όπου η τροφή που προσέφερε ο Αββακούμ στο Δανιήλ είναι θεϊκή και συνδέεται με την προσευχή της Κυριακής, το σχετικό επεισόδιο μπορεί να θεωρηθεί ως μία προεικόνιση της Θείας Μετάληψης⁹²³. Κατά τον G. Wilpert μάλιστα η μορφή που κρατεί τον ένσταυρο άρτο αποτελεί προσωποποίηση της Θείας Ευχαριστίας⁹²⁴. Πρόσφατα άλλωστε, με βάση εικονογραφικά στοιχεία αλλά και τη θέση της παράστασης στο ναό, αποδείχθηκε ότι το θέμα της διατροφής του Δανιήλ συνδέεται άμεσα με αυτό της Παναγίας στη σκηνή των Εισοδίων, στοιχείο που δικαιολογεί και την επανεμφάνιση του θέματος στα παλαιολόγια χρόνια, σε καιρούς δηλαδή υψηλών θεολογικών συζητήσεων και προβληματισμού⁹²⁵. Ωστόσο, στις Αρχάνες η παρουσία του επεισοδίου συνδέεται με τον κύκλο του αρχαγγέλου, επομένως δεν έχει και ευχαριστιακό χαρακτήρα⁹²⁶.

⁹²² Βλέπε σχετικά Αρχοντόπουλος, Δανιήλ, σ. 253, σημ. 2.

⁹²³ Αρχοντόπουλος, ό.π., σ. 253.

⁹²⁴ G. Wilpert, *Il simbolismo eucaristico del cibo di Daniele delle fossa dei leoni*, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia Cristiana, Serie III. Rendiconti* 9 (1933-1934), σ. 89-94.

⁹²⁵ Αρχοντόπουλος, ό.π., σ. 253-257.

⁹²⁶ Ο ίδιος, ό.π., σ. 254.



5. Η απελευθέρωση του Πέτρου

Πρόκειται για τη δεύτερη σκηνή από το βίο του αρχαγγέλου στην ανώτερη ζώνη του νοτίου τοίχου που ακολουθεί αυτήν με το Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων (Εικ. 36, σχ. 8). Από το επιβλητικό κτίριο της φυλακής με τρούλο, προβάλλει στα δεξιά ο απόστολος Πέτρος⁹²⁷ (Πίν. 7, εικ. 38). Ο απόστολος με υπόλευκο χιτώνα με κόκκινα σημεία και πρασινωπό μάτιο, εικονίζεται κατά τα τρία τέταρτα και έχει τα τυπικά, στην εικονογραφία του, φυσιολογικά χαρακτηριστικά: πλούσια λευκή κόμη και κοντή σγουρή λευκή γενειάδα. Το συνοφρυωμένο πρόσωπο με την έντονη σύσπαση των φρυδιών, η ελαφρά κλίση του σώματος, η εκφραστική θλίψη και οι συγκρατημένες χειρονομίες υποδηλώνουν την κόπωση που υπέστη ο άγιος στη φυλακή. Αριστερά ο άγγελος με ζωνρή κίνηση και πλατύ διασκελισμό κρατεί τον απόστολο από τη δεξιά και τον οδηγεί έξω από τη φυλακή. Ο αρχάγγελος φορεί όμοιο με του Πέτρου χιτώνα, ρόδινο μάτιο και κόκκινες μαργαριτοκόσμητες περισκελίδες και υποδήματα. Το νεανικό πρόσωπο με την πλούσια καστανή κόμη, το γεμάτο σθένος σώμα με τη δυναμική κίνηση έρχεται σε αντίθεση με αυτό του αποστόλου. Δεξιά το κτίριο της φυλακής, εντυπωσιακό σε μέγεθος, έχει τοξωτή είσοδο και ξύλινη θύρα με φατώματα. Ο ογκώδης τρούλος καλύπτει σχεδόν όλο το κτήριο. Οι τοίχοι εξωτερικά είναι επενδεδυμένοι με πλάκες από πρασινωπό μάρμαρο. Στην πρόσοψη του κτηρίου ανοίγεται σε όλο το ύψος στενό ορθογώνιο σιδερόφραχτο παράθυρο.

Στην επάνω αριστερή γωνία, στο γαλανό κάμπο διαβάζουμε την επιγραφή

Ο ΑΓΓΕΛΟΣ ΡΥΩΜΕΝΟΣ Τ(ΟΝ) ΠΕΤΡΟΝ Τ(ΗΣ) ΦΥΛ[ΑΚΗΣ] Κ(ΑΙ) ΑΛΥΣΕ[ΩΣ]

Πρόκειται για το επεισόδιο της απελευθέρωσης του αποστόλου Πέτρου από την φυλακή όπου τον είχε εγκλείσει ο βασιλιάς Ηρώδης (Πράξ. 12, 1-13). Σύμφωνα με τη διήγηση, άγγελος ξυπνά τον Πέτρο, τον ελευθερώνει από τα δεσμά του-διπλές αλυσίδες- και τους δύο στρατιώτες και φύλακες που τον επιτηρούσαν, και τον οδηγεί με ασφάλεια στο σπίτι της μητέρας του Μάρκου. Το επεισόδιο της απελευθέρωσης του Πέτρου είναι το

⁹²⁷ Chatzidakis, *Rapports*, πίν. 13α. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 385, εικ. 352. Κουκιάφης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 70, εικ. κ. 15. ε'. Bissinger, *Kreta*, πίν. 69.



μοναδικό από τη ζωή των αποστόλων που συμπεριλαμβάνεται στον κύκλο του αρχαγγέλου. Η ταύτιση του αγγέλου με τον Μιχαήλ έγινε τον 8ο-9ο αιώνα από τον Μιχαήλ Σύγκελλο ή από το Νικήτα Ρήτορα και αργότερα επιβεβαιώθηκε από τον Μακάριο Φιλαδελφείας το Χρυσοκέφαλο, το Φιλόθεο Σηλυμβρίας και το *Εγκώμιο του Αρχιστρατήγου Μιχάλη και Πασών των επουρονίων δυνάμεων Ασωμάτων*⁹²⁸.

Η παράσταση της απελευθέρωσης του Πέτρου από τον άγγελο⁹²⁹, σπάνια στη βυζαντινή τέχνη, εικονίζεται συνήθως ως μεμονωμένο επεισόδιο, όπως στο τέταρτο φύλλο εικόνας μηνολογίου στο Σινά (β' μισό 11ου αι.)⁹³⁰ ή σε κύκλο με το βίο του αγίου, όπως στα ψηφιδωτά Monreale (1180-1190)⁹³¹, και σπανιότερα εντάσσεται σε κύκλο αγγέλου, όπως στη θύρα του Monte Gargano (1076) (Εικ. 90α)⁹³² και στις Αρχάνες. Αντίθετα η παράσταση φαίνεται ότι γνώρισε μεγάλη διάδοση στη Δύση, όπου ο άγιος Πέτρος τιμάται ιδιαίτερα.

Τα παλαιότερα γνωστά παραδείγματα ανάγονται στον 11ο αιώνα, όπως η εικόνα του Σινά, η θύρα του Monte Gargano (Εικ. 90α) και ο σιναιτικός κώδικας 512 (11ος αι.)⁹³³, αν και σώζεται γραπτή μαρτυρία ότι το επεισόδιο της απελευθέρωσης του αποστόλου εικονιζόταν στο ύφασμα που δώρισε το 824 ο Πάπας Πασχάλης στο ναό του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη⁹³⁴. Έναυσμα για την απεικόνιση του επεισοδίου αποτέλεσε πιθανόν η μεταφορά της αλυσίδας του αποστόλου στο παρεκκλήσιο της Αγίας Σοφίας, αφιερωμένο στον Πέτρο, σε συνδυασμό με την καθιέρωση εορτασμού του γεγονότος στις 16

⁹²⁸ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 152.

⁹²⁹ Για την εικονογραφία του βίου του αγίου Πέτρου βλέπε την πρόσφατη μελέτη A. Van Dijk, *Jerusalem, Antioch, Rome, and Constantinople: The Peter Cycle in the Oratory of Pope John VII (705-707)*, *DOP* 55 (2001), σ. 303-328.

⁹³⁰ Σωτηρίου, *Σινά*, εικ. 139.

⁹³¹ Demus, *Norman Sicily*, σ. 294-299.

⁹³² Mathiae, *Le porte bronzee*, εικ. 62.

⁹³³ Mijovic, *Menolog*, εικ. 3.

⁹³⁴ M. Chatzidakis, *La liberation de saint Pierre sur une icône crétoise*, *ZLU* 17 (1981), σ. 224.



Ιανουαρίου⁹³⁵. Σύμφωνα με τις έως τώρα γνωστές παραστάσεις ιστορούνται δύο διαφορετικά χρονικά επεισόδια. Στο πρώτο, κατά τη διάρκεια της νύχτας, και ενώ ο Πέτρος βρίσκεται μέσα στη φυλακή ξαπλωμένος, καταφτάνει ο άγγελος και προσπαθεί να τον ξυπνήσει χτυπώντας τον στον ώμο. Ο τύπος αυτός απαντά πρώτη φορά στη μεσοβυζαντινή περίοδο στο σιναϊτικό κώδικα 512 (11ος αι.)⁹³⁶, στη θύρα του Monte Gargano (Εικ. 90α), και εξαιρετικά σπάνια στην παλαιολόγια, όπως στο Staro Nagoricino (1316-1318)⁹³⁷. Παραλλαγή αυτού του τύπου είναι η σκηνή όπου ο Πέτρος κάθεται μέσα στη φυλακή δεμένος με δύο αλυσίδες, αλλά ξύπνιος. Γύρω από το κτήριο της φυλακής κοιμούνται οι δεσμοφύλακες, ενώ πλησιάζει ο αρχάγγελος και καλεί τον Πέτρο να βγει έξω, ή τον κρατεί ο ίδιος από το χέρι και τον οδηγεί. Η σκηνή αυτή, πιο αφηγηματική, είναι εξαιρετικά διαδεδομένη στη μεσοβυζαντινή και παλαιολόγια ζωγραφική· απαντά σε χειρόγραφα και μνημειακά σύνολα, όπως στην Capella Palatina (μέσα 12^{ου} αι.) (Εικ. 93)⁹³⁸, στο Monreale (1180-1190)⁹³⁹, στο Par. gr. 102 (12ος αι.)⁹⁴⁰, στον κώδικα Rockefeller McCormick (12ος-13ος αι.)⁹⁴¹, στο Pec⁹⁴² και στη Decani⁹⁴³.

Στο δεύτερο επεισόδιο ιστορείται ακριβώς η στιγμή της απελευθέρωσης του Πέτρου από τη φυλακή. Ο απόστολος όρθιος έξω από το κτήριο, οδηγείται με ασφάλεια από τον αρχάγγελο που του δείχνει το δρόμο. Αυτή η παράσταση απαντά μόνο στα μνημεία με ανεπτυγμένος κύκλο του βίου του αγίου Πέτρου, και ακολουθεί χρονικά τη σκηνή με τον

⁹³⁵ Στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β' (περ. 986) εικονίζεται ιεράρχης με την αλυσίδα από τα δεσμά του αγίου Πέτρου, η οποία θεωρείτο ιερό λείψανο (*Il Menologio*, πίν. 24).

⁹³⁶ Mijovic, *Menolog*, εικ. 3.

⁹³⁷ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 111.2. Mijovic, ό.π., εικ. 55.

⁹³⁸ Demus, *Norman Sicily*, εικ. 41b. Kessler, *Paris. gr. 102*, σ. 213, εικ. 8. Borsook, *Messages*, εικ. 51.

⁹³⁹ Demus, ό.π., εικ. 82b. Kessler, *Paris. gr. 102*, εικ. 6.

⁹⁴⁰ Kessler, ό.π., σ. 213, εικ. 1.

⁹⁴¹ Kessler, ό.π., εικ. 7. Eleen, *Acts Illustration*, σ. 273, εικ. 35.

⁹⁴² Mijovic, ό.π., σχ. 68.

⁹⁴³ Eleen, ό.π., εικ. 33.



Πέτρο στη φυλακή⁹⁴⁴. Η σύνθεση αυτή, με τον Πέτρο έξω από τη φυλακή, που εικονογραφεί με ακρίβεια τη στιγμή της απελευθέρωσης, γίνεται ευρύτερα γνωστή σε δυτικά ιστορημένα χειρόγραφα, όπως ο cod. lat. 39 (13ος αι.) και ο cod. Chig. A. IV. 74 (13ος αι.) και οι δύο στη Βατικανή Βιβλιοθήκη, ο Giustuniani Codex και ο cod. 1191 (theol. 53) στη Nationalbibliothek της Βιέννης⁹⁴⁵. Στις δυτικές μικρογραφίες η σύνθεση προσαρμόζεται στις ιδιαίτερες αισθητικές αντιλήψεις των Δυτικών και εμπλουτίζεται με γραφικές λεπτομέρειες που αυξάνουν το δραματικό της χαρακτήρα. Ο απόστολος εικονίζεται όρθιος, τη στιγμή ακριβώς που βγαίνει από τη φυλακή, ενώ ο άγγελος προβάλλει φτερωτός στο ανώτερο τμήμα της σύνθεσης, και μόνον στον cod. Chig. A. IV. 74 εικονίζεται ολόσωμος δίπλα στον Πέτρο, όπως και στα ψηφιδωτά της Σικελίας. Χαρακτηριστικός σε όλες τις παραπάνω μικρογραφίες είναι επίσης ο τρόπος με τον οποίο κρατεί ο άγγελος τον Πέτρο από τον καρπό του χεριού. Σταθερά επαναλαμβάνονται οι δεσμοφύλακες και οι αλυσίδες στα πόδια του Πέτρου. Φαίνεται επομένως ότι πρόκειται για έναν εικονογραφικό τύπο που δημιουργήθηκε στη Δύση γύρω στον 11ο αιώνα, την ίδια δηλαδή εποχή που καθιερώνεται και στη βυζαντινή ζωγραφική ο πρώτος τύπος του Πέτρου μέσα στη φυλακή, και εφαρμόστηκε κυρίως από ντόπιους καλλιτέχνες ή βυζαντινούς που εργάστηκαν σε αυτό το γεωγραφικό χώρο, όπως στην περίπτωση της Σικελίας. Αυτή η διαφοροποίηση ανάμεσα στη βυζαντινή και στη δυτική εικονογραφία οφείλεται κυρίως στους διαφορετικούς στόχους που εξυπηρετούσε σε κάθε περίπτωση η απεικόνιση του επεισοδίου. Στη βυζαντινή ζωγραφική εξαιρείται κυρίως ο ρόλος του αρχαγγέλου, ενώ στη δυτική δίνεται έμφαση στον ίδιο τον απόστολο. Ωστόσο, η έρευνα έχει ομόφωνα καταλήξει ότι και στις δύο περιπτώσεις υπήρξε κοινό πρότυπο η μικρογραφία σε χειρόγραφο Πράξεων των Αποστόλων⁹⁴⁶.

Ο ζωγράφος στην παράσταση των Αρχανών αποδίδει το θέμα συνοπτικά, αφού ιστορείται μόνο το επεισόδιο όπου ο Πέτρος εξέρχεται από την φυλακή. Στην κρητική

⁹⁴⁴ Για παράδειγμα στην Capella Palatina, στο Monreale και στη Decani (Demus, *Norman Sicily*, πίν. 41b, 82c, αντίστοιχα). Με ανάλογο τρόπο εικονίζονται διαδοχικά τα δύο επεισόδια σε εικόνα στη συλλογή της Sienna (γύρω στο 1280) (I. Stubblebine, *The Frick Fragellation Reconsidered. Gesta International Centre of Medieval Art* 11\1 (1962), σ. 6, εικ. 5).

⁹⁴⁵ Eileen, *Acts Illustration*, σ. 273-274, εικ. 29, 30, 31, 32, αντίστοιχα.

⁹⁴⁶ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 153, και ιδιαίτερα σημ. 16.



παράσταση επαναλαμβάνεται με ακρίβεια η βασική δομή της σύνθεσης, με τον Πέτρο και τον αρχάγγελο να στέκονται όρθιοι, αλλά χωρίς τις αφηγηματικές λεπτομέρειες της αλυσίδας και των δεσμοφυλάκων, αναπαράγεται δηλαδή το πρότυπο που επιχωριάζει στη Σικελία και γενικότερα στη Δύση, παραλείποντας ωστόσο τις δραματικές λεπτομέρειες (δεσμοφύλακες, αλυσίδες κ.λπ.). Εντυπωσιακό στη σκηνή στις Αρχάνες είναι το κτήριο της φυλακής που δεσπόζει με τον ογκώδη τρούλο στη σύνθεση. Ανάλογο δεν έχουμε εντοπίσει στη σκηνή της απελευθέρωσης του Πέτρου στη βυζαντινή ή στη δυτική ζωγραφική. Συνήθως το κτήριο της φυλακής είναι απλό με δίριχτη στέγη ή μικρό τρούλο. Στην Capella Palatina η κλειστή θύρα έχει ανάλογη με τις Αρχάνες διαμόρφωση με φατνώματα, αλλά το κτήριο έχει επάλξεις θυμίζοντας πύργο (Εικ. 90α)⁹⁴⁷. Το πλησιέστερο παράλληλο βρίσκουμε σε παράσταση θαύματος του αποστόλου στην Capella Palatina⁹⁴⁸, όπου εκτός από την ξύλινη θύρα με τα φατνώματα, στιβαρός τρούλος καλύπτει το κτήριο, όπως και στις Αρχάνες.

Στην εικονογραφική της διατύπωση η παράσταση στις Αρχάνες, λιτή και απλοποιημένη, αφού παραλείπεται το προηγούμενο επεισόδιο με τον Πέτρο μέσα στη φυλακή, παραμένει ως σύλληψη μοναδική, από όσο γνωρίζουμε στη βυζαντινή ζωγραφική, ενώ παράλληλα φανερώνει στενή εικονογραφική συνάφεια με τη ζωγραφική της Σικελίας.

⁹⁴⁷ Demus, *Norman Sicily*, εικ. 41B.

⁹⁴⁸ Ο ίδιος, ό.π., εικ. 42A. Kessler, Paris. gr. 102, εικ. 4.



6. Το εν Χώναις θαύμα

Η τελευταία από τον κύκλο του αρχαγγέλου σκηνή στην άνω ζώνη του νοτίου τοίχου είναι το Θαύμα στις Χώνες⁹⁴⁹ (Εικ. 36, σχ. 8). Η παράσταση συμμετρική και ισορροπημένη οργανώνεται σε ύψος. Αριστερά ο αρχάγγελος Μιχαήλ σε μεγάλη κλίμακα και σε ζωηρή στάση αντικίνησης, κρατεί στη δεξιά ράβδο με την οποία κτυπά το νερό του ποταμού προκειμένου να χωνευτεί από το βουνό, ενώ η αριστερά εκτείνεται μπροστά με την παλάμη ανεστραμμένη (Εικ. 39). Ο αρχάγγελος φορεί υπόλευκο χιτώνα με ερυθρό σημείο που διατρέχει το δεξιό ώμο, ρόδινο μάτιο που πτυχώνεται πλούσια γύρω από το σώμα και κόκκινα υποδήματα κοσμημένα με μαργαριτάρια. Δεξιά μπροστά από βραχώδες όρος υψώνεται πεντάτρουλος ναός⁹⁵⁰, ισοδομικά χτισμένος, πιθανόν περίκεντρος. Και οι πέντε τρούλοι, από τους οποίους ο κεντρικός είναι ψηλότερος, φέρουν σταυρό και έχουν μονόλοβο φωτιστικό άνοιγμα. Στην ανατολική πλευρά ανοίγεται η κόγχη του ιερού με μεγάλο μονόλοβο παράθυρο, και στο βόρειο τοίχο η κύρια είσοδος με μαρμάρινες παραστάδες και ξύλινη θύρα με διάλιθα φατνώματα. Στο μαρμάρινο τυφλό τόξο επάνω από την είσοδο εικονίζεται στηθαιός ο αρχάγγελος Μιχαήλ. Μπροστά από το ναό, γονυκλινής, ο μοναχός Αρχιππος απλώνει τα χέρια σε στάση δέησης προς τον αρχάγγελο (Πίν. 8). Έχει γεροντικά χαρακτηριστικά, λευκή κόμη, λευκή διχαλωτή γενειάδα, μεγάλη φαλάκρα και φορεί φαρδύ μοναστικό ένδυμα που στερεώνεται στη μέση με ζώνη.

Από την κορυφή του όρους εκτορεύονται ένθεν και ένθεν του ναού οι δύο ποταμοί. Ο ποταμός αριστερά καταλήγει σε δίνη στο κέντρο της σύνθεσης ανάμεσα στον αρχάγγελο και το ναό, ενώ αυτός δεξιά εικονίζεται έως το ύψος των τρούλων του ναού. Στην κορυφή του βράχου διακρίνεται σε μονοχρωμία μετωπική μορφή με ανδρικά χαρακτηριστικά που πιθανόν αποτελεί προσωποποίηση του νερού από όπου εκτορεύονται οι δύο ποταμοί. Στην πηγή του ποταμού αριστερά εικονίζεται επίσης σε μονοχρωμία κατά κρόταφον

⁹⁴⁹ Chatzidakis, *Rapports*, πίν. 13α. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 385. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 70-71, εικ. κ. 15. στ'. Bissinger, *Kreta*, πίν. 69.

⁹⁵⁰ Για τους πεντάτρουλους ναούς βλέπε πρόχειρα V. Korac, *Les églises à cinq coupes*, *ΛΙΘΟΣΤΡΩΤΟΝ, STUDIEN ZUR BYZANTINISCHEN KUNST UND GESCHICHTE FESTSCHRIFT FÜR MARCELL RESTLE*, Stuttgart 2000, s. 147-153.



μορφή γονατιστή που ρίχνει με μεταλλικό κάδο νερό στο ποτάμι. Έχει μακριά βοστρυχωτή κόμη και δύσμορφα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Φορεί φαρδύ ποδήρες ένδυμα που στερεώνεται με υφασμάτινη ζώνη στη μέση και φέρει τουρμπάνι στην κεφαλή. Μέσα στο νερό του ποταμού εικονίζονται οι αμαρτωλοί επίσης σε μονοχρωμία που προσπάθησαν να εκτρέψουν τη ροή του αλλά τελικά παρασύρονται από τα νερά του ποταμού.

Στο σκουρογάλανο βάθος επάνω από τον αρχάγγελο ζυγιάζεται δίστιχη επιγραφή σε λευκά κεφαλαία γράμματα

*ΘΑΥΜΑ ΤΩΝ ΕΝ Τ(ΑΙ)C ΧΩΝΑΙC ΜΙΧΑΗΛ \ ΤΟΥ ΑΡΧΙCΤΡΑΤΗΓΟΥ ΔΙ ΕΥΧΩΝ
ΑΡΧΙΠΠΟΥ*

Το θαύμα στις Χώνες είναι ένα από τα πιο γνωστά και αγαπητά επεισόδια του κύκλου του αρχαγγέλου Μιχαήλ⁹⁵¹. Σύμφωνα με τη "Διήγηση και αποκάλυψη του αγίου πατρός ημών Αρχίππου του προσμοναρίου του πανσέπτου οίκου του αρχαγγέλου Μιχαήλ εν ταις Χώναις" που χρονολογείται τον 7ο-8ο αιώνα⁹⁵², μετά από τη θαυματουργή θεραπεία κωφάλαλης κόρης σε ιαματική πηγή στις Κολοσσές της Μ. Ασίας, ο ειδωολάτρης πατέρας της έχτισε προς τιμήν του αρχαγγέλου ναό δίπλα στο αγίασμα, το οποίο επισκέπτονταν οι χριστιανοί καθώς *επέβαλον το άγιον ύδωρ επι τας νόσους αυτών και εθεραπεύοντο* ⁹⁵³. Έπειτα από ενενήντα χρόνια κατέφυγε εκεί ως προσμονάριος ο δεκαετής τότε Αρχίππος από την Ιεράπολη, όπου παρέμεινε επί εξήντα έτη ζώντας ασκητικά⁹⁵⁴. *Ωστόσο οι Έλληνες έβρυχον κατά των χριστιανών και του αγίου ύδατος*

⁹⁵¹ *Synaxarium*, στ. 19-20. Στην Καππαδοκία συχνά ο αρχάγγελος Μιχαήλ συνοδεύεται από σχετική επιγραφή που κάνει αναφορά στη θαυμαστή του επέμβαση, όπως στο βόρειο παρεκκλήσιο του Ayali Kilise (τέλη 9ου-αρχές 10ου αι.) συνοδεύεται από την επιγραφή *ΜΙΧΑΗΛ Ο ΕΝ ΤΥC ΧΟΝΙC* (N. et M. Thierry, *Ayali Kilise ou pigeonnier de Güllu Dere église inédite de Cappadoce*, CA XV (1965), σ. 125 και σημ. 56).

⁹⁵² Bonnet, *Narratio*, σ. 287-307. Για άλλους λόγους και εγκώμια που αναφέρονται στο εν Χώναις θαύμα βλέπε Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 192.

⁹⁵³ Bonnet, *ό.π.*, σ. 296.

⁹⁵⁴ Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 293-296. σύμφωνα με τον Σιγάλα ο Αρχίππος έζησε κατά το 7ο-8ο αιώνα, Α. Σιγάλας, Χρυσίππου πρεσβυτέρου εγκώμιον εις τον Αρχάγγελον Μιχαήλ, *ΕΕΒΕ Γ'* (1926), σ. 86.



εκείνου του καταστρέψαι αυτό και αφανίσαι από της γης εκείνης⁹⁵⁵. Για το σκοπό αυτό προσπάθησαν να αναμίξουν το νερό της ιαματικής πηγής με αυτό του ποταμού Χρύση που περνούσε δίπλα από την εκκλησία του αρχαγγέλου, με σκοπό να μειώσουν τη θεραπευτική δύναμη του αγιάσματος. Αφού απέτυχαν, συγκεντρώθηκαν 5.000 ειδωλολάτρες από τη γειτονική Λαοδίκεια και προσπάθησαν να ενώσουν τη ροή δύο ποταμών, του Λυκόκαπρου και του Κούφου, που έρεαν τρία μίλια ανατολικά του ναού με κατεύθυνση προς τη Λυκία, προκειμένου να τους στρέψουν προς το ναό με σκοπό να παρασυρθεί από τη δύναμη του νερού. Επί δέκα ημέρες εργάζονταν, ενώ ο Αρχιεπίσκοπος κλεισμένος στο ναό προσευχόταν και νήστευε για τη σωτηρία του. Ο αρχάγγελος εισακούοντας τις παρακλήσεις του κατήλθε εν τω τόπω εκείνω...και λέγει προς τον δούλον του Θεού φωνή μεγάλη. *Εξέλθε προσμονάριε από του εκκληρίου, πριν σε καταποντίσει το ύδωρ. Εξελθόντες δε του μακαρίου και θεασαμένου την απαστράπτουσαν θέαν της δόξης αυτού έπεσεν εις το έδαφος ωσει νεκρός*⁹⁵⁶. Στη συνέχεια ο αρχάγγελος Μιχαήλ εκτείνας την δεξιάν αυτού ως εν δείγματί φησίν ράβδου κατέχων έδωκεν εις κεφαλήν της στερεάς πέτρας και ευθέως ερράγη η στερεά πέτρα από άκρων έως άκρων και από άνωθεν έως κάτω⁹⁵⁷. Με τη θαυματουργή επέμβαση ο αρχιστράτηγος λέγει προς τους ποταμούς ακοντισθήτε υμείς εν τη χώνη ταύτη και έστε χωνευμένοι εν τω χάσματι τούτο και βρυχώμενοι⁹⁵⁸. Έκτοτε η πόλις των Κολοσσών μετονομάσθηκε σε Χώνες. Ο εορτασμός του γεγονότος στις 6 Σεπτεμβρίου, καθιερώθηκε πριν το 986.

Το εν Χώναις θαύμα αποτελεί το πιο διαδεδομένο επεισόδιο από τον κύκλο του αρχαγγέλου στη βυζαντινή ζωγραφική⁹⁵⁹. Μία από τις παλαιότερες γνωστές απεικονίσεις

⁹⁵⁵ Bonnet, Narratio, σ. 295.

⁹⁵⁶ Ο ίδιος, ό.π., σ. 302-303.

⁹⁵⁷ Ο ίδιος, ό.π., σ. 305-306.

⁹⁵⁸ Ο ίδιος, ό.π., σ. 307.

⁹⁵⁹ Για την εικονογραφία του επεισοδίου, με αφορμή μία εικόνα από τη συλλογή Λοβέρδου που μπορεί να χρονολογηθεί στον 15^ο αιώνα, σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, βλέπε Ξυγγόπουλος, Το εν Χώναις θαύμα, σ. 26-39. Κουκιάρης, Θαύματα-Εμφανίσεις, σ. 163-170. S. Gabelic, The Iconography of the miracle at Chonae. An Unusual Example from Cyprus, *Zograf* 20 (1989), σ. 95-103.



του βρίσκεται στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β⁹⁶⁰. Έκτοτε απεικονίζεται ως μεμονωμένο επεισόδιο, όπως στην ωραία εικόνα του Σινά (β' μισό 12ου αι.)⁹⁶¹, ή περιλαμβάνεται σε ιστορημένους κύκλους σε ναούς, όπως στις Αρχάνες, εμπνευσμένους από τα θαύματα και τις εμφανίσεις του αρχαγγέλου Μιχαήλ.

Η δομή και οργάνωση της σκηνής παραμένει σχεδόν σταθερή στο βασικό της σχήμα, ενώ ποικίλλουν οι επιμέρους λεπτομέρειες κυρίως στον τρόπο με τον οποίο απεικονίζονται οι μορφές του αρχαγγέλου και του Αρχίππου. Σύμφωνα με τη διάκριση που έχει κάνει ο Κουκιάρης⁹⁶² ο αρχάγγελος Μιχαήλ φορεί συνήθως απλό χιτώνα και μάτιο όπως έχει καθιερωθεί από τον 11ο αιώνα στο μηνολόγιο του Βασιλείου Β', σε φύλλο τετραπύχου από μηνολόγιο με μαρτυρολόγια αγίων των μηνών Σεπτεμβρίου, Οκτωβρίου και Νοεμβρίου (β' μισό 11ου αι.) στο Σινά⁹⁶³ και στον Άγιο Γεώργιο το Διασορίτη στο Χαλκί της Νάξου (11ος αι.)⁹⁶⁴. Ο τύπος αυτός εξαιρετικά διαδεδομένος στην εικονογραφία του επεισοδίου, είναι γνωστός και στην Κρήτη από το 13ο αιώνα και εξής, όπου εκτός από τον Ασόματο, απαντά στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Αρκαλοχώρι (τέλη 13ου αι.) (Εικ. 94)⁹⁶⁵ και στους ομώνυμους ναούς στον Άγιο Θωμά Μονοφατισίου (αρχές 14ου αι.) και στην Αυγενική Μαλεβιζίου (1447)⁹⁶⁶. Ωστόσο εισάγονται σταδιακά από το 11ο αιώνα και εξής και άλλες δύο παραλλαγές, όπου ο αρχάγγελος φορεί στρατιωτική στολή, όπως στη θύρα του Suzdal (1230) (Εικ. 90β)⁹⁶⁷

⁹⁶⁰ *Il Menologio*, III, πίν. 17.

⁹⁶¹ Weitzmann, *Icon*, σ. 36, 82, πίν. 23. Γαλάβαρης, *Πρώιμες εικόνες*, σ. 107, εικ. 23. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αριθ. 21. *Glory of Byzantium*, αριθ. 66.

⁹⁶² Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 164.

⁹⁶³ Γαλάβαρης, *Πρώιμες εικόνες*, σ. 99, εικ. 16.

⁹⁶⁴ Κουκιάρης, *ό.π.*, σ. 56, εικ. κ. 3. γ'.

⁹⁶⁵ Κουκιάρης, *ό.π.*, εικ. κ. 11. δ'.

⁹⁶⁶ Κουκιάρης, *ό.π.*, εικ. κ. 22. α', κ. 37. ε', αντίστοιχα.

⁹⁶⁷ A. Grabar, *La porte de bronze byzantine du Monte Gargan et le "cycle de l' ange"*, *Millenaire monastique de Mont Saint Michel*, Paris 1971, σ. 355-368.



και στη Gracanica (1335-1350)⁹⁶⁸, ή πολύτιμη φορεσιά υψηλού αξιωματούχου, όπως στο σταυρό του Μιχαήλ Κηρουλαρίου στη συλλογή του Dumbarton Oaks (1057)⁹⁶⁹. Και οι δύο παραλλαγές είναι γνωστές στην κρητική ζωγραφική του 14ου και 15ου αιώνα. Ο αρχάγγελος φορεί στρατιωτική στολή στους ναούς αφιερωμένους στη μνήμη του στο Κακοδίκι (αρχές 14^{ου} αι.), στη Μαλάθηρο (1400-1450), στον Πρινέ (1410), στα Έξω Λακώνια (1431)⁹⁷⁰ και στα Καμηλιανά (1440)⁹⁷¹. Η τελευταία παραλλαγή όπου ο Μιχαήλ φορεί φορεσιά αξιωματούχου φαίνεται να επιχωριάζει κυρίως στη Κρήτη κατά τον 14ο αιώνα, αφού απαντά σε πολλούς ναούς της περιόδου αυτής, όπως στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στο Κούνενι (1300-1325) (Εικ. 97)⁹⁷², στον ομώνυμο ναό στα Λειβάδια (14ος αι.), στο ναό του Χριστού και της Παναγίας στο Κουστογέρακο (14ος αι.) (Εικ. 96), στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στον Κακόπετρο Βουκολίων (πριν το 1392) και στα Καπετανιανά (β' μισό 14ου αι.)⁹⁷³.

Ποικιλία παρουσιάζει επίσης η στάση του αρχαγγέλου. Άλλοτε εικονίζεται σε δυναμική στάση αντικίνησης με άνετο το ένα σκέλος και σταθερό το άλλο και με έντονη συστροφή του κορμού, να σηκώνει ψηλά τη δεξιά που κρατεί τη ράβδο⁹⁷⁴, όπως στο London Add. 11870 (τέλη 11ου-αρχές 12ου αι.)⁹⁷⁵ και στη Decani (1346-1347)⁹⁷⁶ και άλλοτε εικονίζεται με συγκρατημένες χειρονομίες όπως στο ψαλτήριο του Λονδίνου 19352 (1066)⁹⁷⁷ και στην εικόνα του Σινά⁹⁷⁸. Και οι δύο παραλλαγές απαντούν στη

⁹⁶⁸ Petkovic, *Peinture serbe*, II, πίν. LXX. Mijovic, *Menolog*, πίν. 115.

⁹⁶⁹ R. J. H. Jenkins- E. Kitzinger, A cross of the Patriarch Michael Cerularius. An Art-Historical Comment, *DOP* 2 (1967), σ. 248, εικ. 1, 8.

⁹⁷⁰ Κουκιάρης, ό.π., εικ. κ. 35. β'. Μαδεράκης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, σ. 101, εικ. 14, πίν. Ε'.

⁹⁷¹ Κουκιάρης, ό.π., εικ. κ. 19. α', κ. 33. γ', κ. 35. β', κ. 36. β', αντίστοιχα.

⁹⁷² Λασσιθιωτάκης, *Δυο εκκλησίες*, σ. 23, πίν. 11. I. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, εικ. κ. 22. α'.

⁹⁷³ Κουκιάρης, ό.π., εικ. κ. 30. α', κ. 28. β', κ. 20. α', κ. 25. β', αντίστοιχα.

⁹⁷⁴ Για τη χειρονομία αυτή βλέπε Ξυγγόπουλος, *Το εν Χώναις θαύμα*, σ. 35-36.

⁹⁷⁵ C. Walter, The London September Metaphrast Additional 11870, *Zograf* 12 (1981), σ. 19, εικ. 17.

⁹⁷⁶ Gabelic, ό.π. (σημ. 959), εικ. 6.

⁹⁷⁷ Der Nersessian, *Psautiers Grecs*, εικ. 203.

⁹⁷⁸ Γαλάβαρης, *Πρώιμες εικόνες*, σ. 99, εικ. 16.



μνημειακή ζωγραφική της Μεγαλονήσου. Στους ναούς του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Αρκαλοχώρι (Εικ. 94), στο Κούνεσι, στον Άγιο Θωμά και στα Βλαχιάνα και στο ναό του Χριστού και της Παναγίας στο Κουστογέρακο ο Μιχαήλ εικονίζεται με ζωηρή κίνηση να επεμβαίνει θαυματουργά προκειμένου να σώσει το ναό (Εικ. 96)⁹⁷⁹, με τρόπο όμοιο όπως και στην παράσταση στις Αρχάνες. Αντίθετα στους Κάτω Ασπρακούς, στα Λειβάδια, στο Κακοδίκι, στην Επισκοπή, στα Καπετανιανά, στο Κακόπετρο, στα Έξω Λακωνία, στα Καμηλιανά και στους Ορθές (14ος-15ος αι.) ο Μιχαήλ είναι σχεδόν μετωπικός ή ελαφρά στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα και σηκώνει τη ράβδο με συγκρατημένη κίνηση⁹⁸⁰. Στις Αρχάνες, επομένως, ο καλλιτέχνης για την απόδοση του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο επεισόδιο του εν Χώναις θαύματος παρακολούθησε καθιερωμένο και δόκιμο εικονογραφικό τύπο στα ενδύματα και στη στάση.

Ο προσμονάριος Άρχιεπος εικονίζεται πάντοτε γέροντα, αφού σύμφωνα με το συναξάριο ήταν πλέον 70 ετών όταν το γεγονός έλαβε χώρα⁹⁸¹, χωρίς ωστόσο να έχει αποκρυσταλλωμένα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Στις πρώιμες παραστάσεις έχει πλούσια κόμη και κοντή στρογγυλή γενειάδα, όπως στο μνηολόγιο του Βασιλείου Β', στο φύλλο μνηολογίου στο Σινά και στο σταυρό του Μιχαήλ Κηρουλαρίου. Την ίδια εποχή στο Χαλκί της Νάξου ο προσμονάριος εικονίζεται με την ίδια γενειάδα αλλά με έντονη φαλάκρα, ενώ στο ψαλτήριο του Λονδίνου 19.352, στο London Add. 11870 και λίγο αργότερα στην εικόνα του Σινά παραμένει η πλούσια κόμη, αλλά η γενειάδα γίνεται οξυκόρυφη. Ο συνδυασμός των δύο νέων στοιχείων, της έντονης φαλάκρας και της οξυκόρυφης γενειάδας φαίνεται ότι καθιερώνεται από το 13^ο αιώνα και εξής, για την απόδοση του γέροντα. Με τον τρόπο αυτό αποδίδεται στη σπηλιά του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στο Βασσαρά της Λακωνίας (τέλη 13ου αι.)⁹⁸², στον Άγιο Αθανάσιο στο

⁹⁷⁹ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, εικ. κ. 11. δ', κ. 22. α', κ. 21. β', κ. 37. ε', κ. 28. β'. αντίστοιχα.

⁹⁸⁰ Κουκιάρης, *ό.π.*, εικ. κ. 10. α', κ. 30. α', κ. 19. α', κ. 29. β', κ. 25. β', κ. 20. α', κ. 35. β', κ. 36. γ', κ. 31. γ', αντίστοιχα.

⁹⁸¹ Synaxarium, στ. 19: *τις ονόματι Αρχιεπος ησασίτο ξένην πανά άσκησιν..., προσμείνας πίστει και πόθω του αρχιστρατήγου εν τω ναώ έτη εβδομήκοντα κακείσε οσίως τελευτήσας*. Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 175: *ο όσιος Αρχιεπος, γέρον οξυγένης*.

⁹⁸² Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, εικ. κ. 12. β'.



Γεράκι (τέλη 13ου αι.)⁹⁸³ και στην εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου (15ος αι.)⁹⁸⁴. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος εφαρμόζεται και στις Αρχάνες, ωστόσο δεν γνώρισε ευρεία διάδοση στη Μεγαλόνησο, καθώς στις περισσότερες παραστάσεις ο Άρχιεπος εικονίζεται με μοναστικό κεφαλοκάλυμα και στρογγυλή γενειάδα, όπως στους ναούς του Μιχαήλ Αρχαγγέλου στο Αρκαλοχώρι (Εικ. 94)⁹⁸⁵ και στο Κούνενι⁹⁸⁶, στο ναό της Παναγίας και του Χριστού στο Κουστογιέρακο (14ος αι.) (Εικ. 96), στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καμηλιανά, στους ομώνυμους ναούς στο Κακοδίκι (αρχές 14ου αι.), στον Κακόπετρο στην Αράδενα (14ος αι.) (Εικ. 95) και στα Καπετανιανά (β' μισό 14ου αι.)⁹⁸⁷. Ο ζωγράφος στις Αρχάνες υιοθετεί επομένως για την απόδοση του προσμοναρίου τον τύπο που εμφανίζεται τον 11ο αι. στο φύλλο μηνολογίου του Σινά⁹⁸⁸, καθιερώνεται στη βυζαντινή ζωγραφική από το 13ο αιώνα και εφαρμόζεται και αργότερα, όπως για παράδειγμα σε κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα⁹⁸⁹, αντί της παραλλαγής που κυριαρχεί στην κρητική ζωγραφική κατά το 14ο αιώνα.

Ο Άρχιεπος στις Αρχάνες φορεί απλό μοναστικό ένδυμα που συμφωνεί με το κείμενο του συναξαρίου, ενώ η διήγηση του "Εν Χώναις θαύματος" μας παρέχει περισσότερες λεπτομέρειες, σύμφωνα με τις οποίες *είχεν δύο σάκκους άγριους· και τον μεν ένα σάκκον ενδεδυμένος ήν ο μακάριος...τον έτερον σάκκον περιβάλετο*⁹⁹⁰. Ο τύπος αυτός είναι ο πιο γνωστός, στην Κρήτη ωστόσο, ο Άρχιεπος εκτός από το απλό ένδυμα φέρει συχνά κεφαλοκάλυμα, ενώ άλλοτε η ενδυμασία του εμπλουτίζεται και με φαρδύ μανδύα όπως

983 Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, εικ. 253-254.

984 Ξυγγόπουλος, *Το εν Χώναις θαύμα*, πίν. 7.

985 Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, εικ. κ. 11. δ'.

986 Λασσιθιωτάκης, *Δύο εκκλησίες*, πίν. 11. 1.

987 Κουκιάρης ό.π., εικ. κ. 28. β', κ. 36. δ', κ. 19. α', κ. 20. α', κ. 26. β', κ. 25. β', αντίστοιχα.

988 Γαλάβαρης, *Πρώιμες εικόνες*, σ. 99, εικ. 16.

989 Για παράδειγμα η εικόνα στο Εθνικό Μουσείο στο Βελιγράδι (Ξυγγόπουλος, *Το εν Χώναις θαύμα*, εικ. 3. Κουκιάρης ό.π., φωτογραφία στη σ. 219) και η εικόνα της συλλογής Λοβέρδου.

990 Bonnet, *Narratio*, σ. 294.



στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στους Κάτω Αστρακούς, στο Κούνεσι, στον Κακόπετρο, στην Αράδενα (Εικ. 95), στην Αυγενική και στο Κουστογέρακο (Εικ. 96)⁹⁹¹.

Η ποικιλία που παρατηρείται στη στάση του προσμονάριου -όρθιος καθώς αντικρίζει πρώτη φορά τον αρχάγγελο, όπως στο μνηολόγιο του Σινά, στην εικόνα του Σινά, στον Άγιο Αθανάσιο στο Γεράκι, στο Lespono, στη Gracanica, στη Decani και στην εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου, ή γονατιστός όπως στο σταυρό του Μιχαήλ Κηρουλαρίου-πιστεύουμε ότι οφείλεται στις διαφορετικές φάσεις του γεγονότος τις οποίες ιστορούν κάθε φορά οι ζωγράφοι. Η πρώτη περίπτωση αντιστοιχεί στο πρώτος μέρος της διήγησης, όπου ο Άρχιεπισκοπος βγαίνει πρώτη φορά από το ναό καλούμενος από τον άγγελο⁹⁹². Στη συνέχεια εισέρχεται ξανά στο ναό, αλλά μετά από τη δεύτερη κλήση του αγγέλου του νεώ εξελθόντας πρηνής ευθέως⁹⁹³. Στην Κρήτη φαίνεται ότι επικράτησε η δεύτερη παραλλαγή αφού στις περισσότερες παραστάσεις ο Άρχιεπισκοπος εικονίζεται πρηνής μπροστά από το ναό, όπως στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στο Αρκαλοχώρι (Εικ. 94), στο Κούνεσι, στην Αράδενα (Εικ. 95), στο Κουστογέρακο (Εικ. 96) και στα Καπετανιανά. Αυτόν τον τύπο εφαρμόζει και ο ζωγράφος στις Αρχάνες, καθώς είναι ο πιο οικείος στη ζωγραφική της Μεγαλονήσου⁹⁹⁴.

Ο ναός που ιδρύθηκε από τον ειδωολάτρη, του οποίου η κόρη θεραπεύτηκε χάρη στην επέμβαση του αγγέλου, αποδίδεται στα πρώιμα παραδείγματα ως ένα περίκεντρο οικοδόμημα που σύμφωνα με τον Ξυγγόπουλο ανταποκρίνεται στην πραγματική μορφή

⁹⁹¹ Ο Άρχιεπισκοπος εικονίζεται με μανδύα ήδη από το 10ο αιώνα στο Μνηολόγιο του Βασιλείου Β' και στην εικόνα του Σινά και αργότερα στο Λέσονοβο (S. Gabelic, *Quatre fresques du cycle de l'archange Saint Michel a Lespono*, *Zograf* 7 (1977), εικ. 5), στη Gracanica (Petkovic, *Peinture serbe*, II, πίν. LXX) και στον Αϊστράτιγο στα Λάγια της Μάνης (14ος αι.) (Κουκιάρης, ό.π., εικ. κ. 23. α'). Ο Ξυγγόπουλος υποστηρίζει ότι η λεπτομέρεια αυτή εικονογραφεί με ακρίβεια το κείμενο της "Διήγησης", σύμφωνα με την οποία ο γέροντας είχε δύο σάκους (Ξυγγόπουλος, *Το εν Χώννας θαύμα*, σ. 37).

⁹⁹² Bonnet, *Narratio*, σ. 305.

⁹⁹³ Ο ίδιος, ό.π., σ. 315.

⁹⁹⁴ Σπάνια είναι η περίπτωση που εντοπίζουμε στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καμηλιανά Κισσάμιου (1440), όπου ο προσμονάριος γονατιστός δέεται με υψωμένα τα χέρια στην εικόνα του αρχαγγέλου στο αέτωμα του ναού, ενώ ο Μιχαήλ είναι πίσω του (Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, εικ. κ. 36. γ').



που θα είχε ο αρχικός ναός στις Χώνες⁹⁹⁵. Περίκεντρος με τρούλο είναι ο ναός στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β΄, στη Decani και στη Gracanica. Παράλληλα εμφανίζεται και ο τύπος με το ορθογώνιο κτήριο, όπως στο φύλλο μηνολογίου του Σινά και το London Add. 11870, ή αυτός όπου συνυπάρχουν τα δύο κτήρια, όπως στην εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου. Ο Ευγγόπουλος θεωρεί ότι η τελευταία παραλλαγή εικονογραφεί τα δύο κτήρια που θα υπήρχαν στις Χώνες, το περίκεντρο για το αγίασμα και το δεύτερο που θα ήταν ο ναός του αρχαγγέλου⁹⁹⁶. Στις Αρχάνες εφαρμόζεται ο αρχαϊκός τύπος με το περίκεντρο κτήριο· εντυπωσιάζει ιδιαίτερα η επιμελημένη, στις επιμέρους λεπτομέρειες, απόδοση του ναού, κυρίως όμως η προσθήκη των πέντε τρούλων, στοιχείο που δεν απαντά από όσο γνωρίζουμε αλλού. Στις παραστάσεις στην Κρήτη το κτήριο, κυκλικό ή στον τύπο της βασιλικής, στεγάζεται πάντα με έναν μόνο τρούλο⁹⁹⁷. Αυτό το εύρημα στην αρχιτεκτονική του ναού στην παράσταση των Αρχανών προσδίδει μεγαλοπρέπεια και πρωτοτυπία στο κτήριο. Στην παράσταση των Αρχανών μοναδική, από όσο γνωρίζουμε, στη βυζαντινή ζωγραφική, είναι και η απεικόνιση του αγγέλου στο τυφλό τόξο επάνω από τη θύρα που κοσμεί την εκκλησία. Το ίδιο στοιχείο επαναλαμβάνεται αργότερα στην εικόνα του Βελιγραδίου (15ος αι.)⁹⁹⁸. Αξίζει επίσης να επισημάνουμε την ιδιαίτερη επιμέλεια αποδίδεται με την οποία αποδίδεται ο ναός στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στο Κούνενι με τα τρία ανθρωπόμορφα κιονόκρανα που πιθανόν στηρίζουν κιβώριο, στοιχείο που δεν απαντά σε άλλη γνωστή παράσταση (Εικ. 97).

Παραλλαγές εντοπίζουμε και στην απόδοση των ποταμών. Στα μεσοβυζαντινά παραδείγματα εικονίζονται δύο ποταμοί ο Κούφος και ο Λυκόκαπρος που σχηματίζουν τόξα και ενώνονται στο μέσον της σκηνής, πλαισιώνοντας τα δύο κύρια πρόσωπα της παράστασης. Αυτή η εικονογραφία που απαντά στο London Add. 11870, στο Ms. Vat. gr.

⁹⁹⁵ Ευγγόπουλος, Το εν Χώνας Θαύμα, σ. 33-34.

⁹⁹⁶ Ευγγόπουλος, ό.π., σ. 34. Η απουσία σταυρού από το ορθογώνιο κτίσμα στην εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου μας επιτρέπει να έχουμε αμφιβολίες για την ερμηνεία αυτή. Αντίθετα η απεικόνιση του κτηρίου με μορφή κιβωρίου στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Αράδενα (Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, εικ. κ. 26. β΄) μοιάζει να αντιστοιχεί περισσότερο στη θεωρία του Ευγγόπουλου.

⁹⁹⁷ Λασσιθιωτάκης, Δύο εκκλησίες, σ. 22, πίν. 11. 1.

⁹⁹⁸ Ευγγόπουλος, Το εν Χώνας Θαύμα, εικ. 3. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, φωτογραφία στη σ. 219.



1156⁹⁹⁹ και στην εικόνα του Σινά, ιστορεί την προσπάθεια των εθνικών να εκτρέψουν και τους δύο ποταμούς. Σπάνια εικονίζονται οι προσωποποιήσεις των ποταμών, όπως στο ψαλτήριο του Λονδίνου 19352¹⁰⁰⁰. Σε σύγχρονες, ωστόσο, απεικονίσεις του επεισοδίου οι ζωγράφοι περιορίζονται σε ένα ποταμό, που εικονογραφεί την αρχική ενέργεια των ειδωλολατρών να εκτρέψουν μόνον τον ένα¹⁰⁰¹, όπως στο σταυρό του Μιχαήλ Κηρουλαρίου. Ο ζωγράφος στις Αρχάνες παρακολουθεί την παλαιότερη εκδοχή με τους δύο ποταμούς, αν και ο δεξιός δεν εικονίζεται σε όλο το μήκος του. Αυτό το αρχαϊκό στοιχείο επαναλαμβάνεται και σε άλλα μνημεία της Μεγαλονήσου, όπως στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στην Αράδενα (14ος αι.) (Εικ. 95) και στα Καμηλιανά (1440)¹⁰⁰².

Οι ειδωλολάτρες που προσπάθησαν με την εκτροπή των ποταμών να καταστρέψουν το αγίασμα και το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ εισάγονται ήδη από το 11ο αιώνα στην εικονογραφία της παράστασης, όπως στο Ms. Vat. Gr. 1156¹⁰⁰³ και αργότερα στη θύρα του Suzdal (1230) (Εικ. 90β) και στο ναό του Ταξιάρχη στην Αίγινα (14ος αι.)¹⁰⁰⁴, ενώ σπανιότερα εικονίζονται μέσα στο νερό να παρασύρονται από το ορμητικό ρεύμα του ποταμού όπως στον Άγιο Αθανάσιο στο Γεράκι¹⁰⁰⁵. Τον σπάνιο αυτόν τύπο υιοθετεί και ο ζωγράφος στις Αρχάνες, που παραμένει μοναδικός, από όσο γνωρίζουμε, στη μνημειακή τέχνη της Κρήτης.

⁹⁹⁹ Babic, *Les chapelles annexes*, εικ. 65.

¹⁰⁰⁰ Κατά τον Κουκιάρη (Κουκιάρης, ό.π., σ. 166) η απεικόνιση των προσωποποιήσεων των ποταμών εμπνέεται πιθανόν από τη "Διήγηση", όπου ο αρχάγγελος αποτίνει το λόγο στους δύο ποταμούς "κατά τίνος έρχεσθε Κούφε και Λυκόκαρπε. τί ηπάτησεν υμάς..." Βουππεί, *Narratio*, σ. 301.

¹⁰⁰¹ Κουκιάρης, ό.π., σ. 165-166. Σύμφωνα με τον Κουκιάρη η παράδοση αυτή αντανακλάται και στο Λόγο του Φιλοθέου Σηλυμβρίας που αναφέρει έναν *εισρέοντα ποταμόν* (Κουκιάρης, ό.π., σ. 166).

¹⁰⁰² Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, εικ. κ. 26. β' και κ. 36. γ' αντίστοιχα. Το ίδιο στοιχείο επαναλαμβάνεται και σε μνημεία της Πελοποννήσου την ίδια εποχή, όπως στον Αϊσφράττηγο στη Λάγια της Μάνης, και στον ομώνυμο ναό Βλαχώτη Λακωνίας (β' τέταρτο 15ου αι.) (Κουκιάρης, ό.π., κ. 23. β', κ. 34. β' αντίστοιχα).

¹⁰⁰³ Ο τύπος αυτός απαντά και στην Κρήτη στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Κακοδίκι, στον Κακόπετρο και στα Καμηλιανά.

¹⁰⁰⁴ Κουκιάρης, ό.π., σ. 86, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁰⁰⁵ Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, εικ. 253-254.



Εξαιρετικά πρωτότυπη στην παράσταση των Αρχανών είναι η μορφή στην πηγή του αριστερού ποταμού με το τουρμπάνι και τον κάδο. Κατά τον Κουκιάρη η μορφή είναι γυναικεία και μπορεί να ταυτισθεί είτε με την προσωποποίηση του ποταμού είτε με τη *γύναιον ασεβές, ποιμενικόν* που έριξε λευκή άμμο στις πηγές των ποταμών Λύκου και Κάπρου¹⁰⁰⁶. Η στάση της μορφής και το τουρμπάνι που αποτελεί στοιχείο της ανδρικής ενδυμασίας, μας επιτρέπει να αμφισβητήσουμε την άποψη αυτή. Πρόκειται πιθανόν για έναν από τους πρωτεργάτες ειδωλολάτρες που προσπάθησαν να καταστρέψουν το ναό. Η δυσμορφία και το τουρμπάνι, στοιχείο που παραπέμπει σε αραβικές ενδυματολογικές συνήθειες, συνάδει με την άποψη αυτή: όχι σπάνια στη βυζαντινή ζωγραφική οι μορφές, πολέμιοι της ορθοδοξίας, έχουν ανάλογα χαρακτηριστικά, καθώς ταυτίζονται με τους βασικούς εχθρούς της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Ο τρόπος απόδοσης της μορφής σε θέση, στάση και χαρακτηριστικά, στη σκηνή του Θαύματος στις Χώνες στο ναό των Αρχανών, παραμένει ωστόσο μοναδικός, από όσο γνωρίζουμε στη βυζαντινή ζωγραφική.

Συνοψίζοντας, η σύνθεση του Θαύματος στις Χώνες στις Αρχάνες εφαρμόζει το δόκιμο εικονογραφικό τύπο, όπως αυτός καθιερώνεται από τον 11ο αιώνα και εξής στη βυζαντινή ζωγραφική, διατηρώντας ορισμένα αρχαϊκά στοιχεία, όπως τους δύο ποταμούς, την απλή ενδυμασία με χιτόνα και μιάτιο για τον αρχάγγελο και τον περίκεντρο, αφιερωμένο στη μνήμη του, ναό. Σε αυτό το δόκιμο εικονογραφικό σχήμα ο κρητικός καλλιτέχνης ενσωματώνει στοιχεία ιδιαίτερα διαδεδομένα στη Μεγαλόνησο, όπως οι εθνικοί που στράφηκαν κατά του ναού, ενώ άλλα τα αγνοεί ή τα παραβλέπει, όπως το νεότερο τύπο ενδυμασίας του προσμονάριου με κουκούλιο. Ωστόσο, αν και η βασική οργάνωση της σύνθεσης παραμένει αναλλοίωτη, εμπλουτίζεται με επιμέρους νεωτερισμούς που ενσωματώνονται αρμονικά και προσδίδουν ενδιαφέρον και πρωτοτυπία στη σκηνή, όπως οι πέντε τρούλοι του ναού και η γονατιστή μορφή του ειδωλολάτρη στην κορυφή του όρους. Με τον τρόπο αυτό η παράσταση στις Αρχάνες γίνεται γλαφυρή και αφηγηματική, και ενώ δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν τα στοιχεία αυτά οφείλονται αποκλειστικά στην ευρηματικότητα του καλλιτέχνη, δεν έχουμε εντοπίσει ανάλογες

¹⁰⁰⁶ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 166 και ιδιαίτερα σημ. 38.



παλαιότερες ή σύγχρονες παραστάσεις που θα μπορούσαν να θεωρηθούν το ακριβές πρότυπό της.

7. Η συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον αρχάγγελο Μιχαήλ και η κατάληψη της Ιεριχούς

Η μνημειακή σύνθεση καταλαμβάνει όλο το κατώτερο τμήμα του νοτίου τοίχου από το ενισχυτικό τόξο έως το δυτικό τοίχο¹⁰⁰⁷ (Εικ. 40, σχ. 8). Στο ίδιο διάχωρο συναπεικονίζονται η συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον αρχάγγελο και η κατάληψη της Ιεριχούς. Αριστερά, σε μεγάλη κλίμακα δεσπόζει ο αρχάγγελος Μιχαήλ¹⁰⁰⁸ (Εικ. 41). Ορθόκορμος και μετωπικός με ανοιχτές τις φτερούγες, ο άγγελος έχει πλούσια βοστρυχωτή κόμη που πλαισιώνει το νεανικό πρόσωπο και φορεί επίσημη στρατιωτική στολή. Η στρατιωτική εξάρτυση αποτελείται από θώρακα με εναλλασσόμενους σκουρογάλανους και κόκκινους ρόμβους στο στήθος, που ορίζονται με σειρές μαργαριταριών, και μεταλλικά ελάσματα στα περιβραχιόνια. Υπόλευκες ταινίες (cingula) με φυτικά κοσμήματα στερεώνονται στο στήθος και το λαιμό. Κάτω από το δεξιό ώμο δένεται με κόμπο μακρύς κοκκινωπός μανδύας που πέφτει με βαθιές πτυχές στην πλάτη έως τις κνήμες. Στη μέση στερεώνεται κόκκινη ζώνη με μαργαριτάρια, υφασμάτινη ή δερμάτινη, στην οποία προσαρτώνται δερμάτινα ελάσματα, οι πτέρυγες, κοσμημένες με μαργαριτάρια. Κάτω από το θώρακα φορεί κόκκινο χιτώνα που κοσμεύεται με διπλή σειρά μαργαριταριών στην παρυφή. Πίσω από το δεξιό ώμο διακρίνεται κεφαλή ζώου που πιθανόν κοσμούσε το κράνος ή την ασπίδα του αγγέλου, ενώ πίσω από το μανδύα αριστερά διακρίνεται το θηκάρι του ξίφους. Ο αρχάγγελος με ευθυτενές παράστημα σε

¹⁰⁰⁷ Gerola, *Monumenti*, II, σ. 319, εικ. 376, IV, σ. 506, αριθ. 3. Ξυγγόπουλος, *Ιησούς του Ναυή*, σ. 136. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 385. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 71. Gerola, *Βενετικά μνημεία*, εικ. 376. *RbK*, III, στ. 47.

¹⁰⁰⁸ Bissinger, *Kreta*, πίν. 68.



διακριτική συστροφή, πατά σε πολύτιμο ορθογώνιο ύφασμα με ρόμβους¹⁰⁰⁹, κρατεί ξίφος στη δεξιά υψωμένη στο στήθος και με την αριστερά ευλογεί τον Ιησού που εικονίζεται σε στάση προσκύνησης δεξιά. Ο τελευταίος με νεανικά χαρακτηριστικά, αγένειος, αποδίδεται κατά κρόταφον με τα χέρια υψωμένα σε δέηση και την κεφαλή στραμμένη προς τον άγγελο (Εικ. 42)¹⁰¹⁰. Φορεί εφαρμοστό κόκκινο χιτώνα με μαργαριτάρια στις παρυφές, που προβάλλει κάτω από επίσης εφαρμοστό φολιδωτό θώρακα δυτικού τύπου. Κόκκινος μανδύας πέφτει στο δεξιό ώμο. Στην κεφαλή φορεί αλυσιδωτό πλέγμα που πλαισιώνει το πρόσωπο και κράνος με οξυκόρυφη απόληξη και διπλή δακτυλιόσχημη βάση. Φορεί επίσης κόκκινα υποδήματα κοσμημένα με μαργαριτάρια.

Δεξιά ιστορείται η κατάληψη της Ιεριχούς (Εικ. 43). Στο δεξιό τμήμα δεσπόζει αναλογικά προς τον αρχάγγελο η τειχισμένη πόλη. Το κυκλικό τείχος χτισμένο με επιμέλεια με ισοδομικό σύστημα, έχει επιβλητική τοξωτή είσοδο. Η πύλη κλείνει με ξύλινη θύρα με φατώματα, κοσμημένη με μαργαριτάρια. Στις επάλξεις ανεμίζουν σημαίες και φλάμπουρα που γράφονται με λευκό περίγραμμα στο σκουρογάλανο βάθος της παράστασης. Μέσα από το κάστρο προβάλλει το βασιλικό ζεύγος της πόλης κυκλωμένο από στρατιώτες που την υπερασπίζονται (Εικ. 45). Οι βασιλείς με βυζαντινά ενδύματα, κόκκινο χιτώνα με διάλιθη πορτοκαλοκόκκινη ταινία στο στήθος, φέρουν στέμματα, δηλωτικά του αξιώματός τους. Γύρω τους στρατιώτες με στολές δυτικού τύπου κρατούν υψωμένα τόξα ή ξίφη έτοιμοι να επιτεθούν στους εχθρούς της πόλης. Οι στολές ανάλογες με αυτήν του Ιησού του Ναυή είναι εφαρμοστές με φολίδες και αλυσιδωτό πλέγμα που προστατεύει το πρόσωπο. Τα κράνη όμως διαφέρουν· είναι μεταλλικά με πλατύ γείσο σε όλη την περιφέρεια. Την εξάρτηση συμπληρώνουν απιδόσχημες ασπίδες ανάλογες με αυτές των ρωμαίων στρατιωτών στη σκηνή της Σταύρωσης (Εικ. 20). Σε λευκό βάθος γράφονται δύο παράλληλες κόκκινες ταινίες, ενώ το πλαίσιο κοσμεύεται με

¹⁰⁰⁹ Ανάλογο μοτίβο βρίσκουμε στην επένδυση του ιματίου του Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων (Εικ. 37). Απαντά επίσης στο ερεισίνωτο θρόνου της Θεοτόκου στην αιίδα του νοτίου ναού αφιερωμένου στην Παναγία του Αγίου Βλασίου και Θεοτόκου στα Φριλιγγιάνικα Κυθήρων (13ος αι.) (Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, εικ. 12).

¹⁰¹⁰ Ο Gerola ταυτίζει τη μορφή τον Ιησού του Ναυή με υπότη-δωρητή του ναού (Gerola, *Monumenti*, II, σ. 338).



διάλιθη ταινία σε ώχρα. Απέναντι από τα τείχη στέκονται οι επτά ιερείς του Ισραήλ που παίζουν τις σάλπιγγες στραμμένες ενάντια στην Ιεριχώ (Εικ. 44). Οι Ισραηλίτες διατάσσονται παρατακτικά σε όλο το μήκος των τειχών με ανάστροφη προοπτική. Οι γέροντες με μακριά λευκή κόμη και γενειάδα, φορούν ποδήρεις κόκκινους μανδύες που πορπώνονται στο στήθος και κοσμούνται με διπλή ταινία μαργαριταριών στην παρυφή· στην κεφαλή φέρουν κόκκινη εβραϊκή κίδαρη. Εσωτερικά φορούν ποδήρεις γαλανούς χιτώνες που κοσμούνται με πλατιά διάλιθη ταινία στην παρυφή.

Στο ανώτερο τμήμα στο ύψος της κεφαλής του αρχαγγέλου ζυγιάζονται δύο επιγραφές σε λευκή μεγαλογράμματη γραφή. Αριστερά διαβάζουμε

ΤΑΞΙΑΡΧ[Η]C Τ(ΩΝ) ΑΝΩ ΔΥΝΑΜ(ΕΩΝ) ΜΙΧΑΗΛ

και δεξιά

*ΔΙΑ Τ(ΩΝ) ΣΑΛΠΙΓΓΩΝ ΚΑΙ Τ(ΩΝ) Ζ ΙΕΡΕ(ΩΝ) ΚΑΤΑΒΑΛΛΑΣ ΤΙC ΙΕΡΙΧΟΥΝΤ[Ι]C
ΤΕΙΧΗ*

Χαμηλότερα στο ύψος της κεφαλής του Ιησού

Ι(ΗCΟΥ)C Ο ΤΟΥ ΝΑΒΗ

Πρόκειται για το επεισόδιο της εμφάνισης αγγέλου Κυρίου στον Ιησού του Ναυή, προκειμένου να τον ενθαρρύνει να συνεχίσει την πολιορκία της Ιεριχούς¹⁰¹¹. Όταν ο Ιησούς έφτασε στην Ιεριχώ είδε άνθρωπο με ρομφαία και τον ρώτησε εάν είναι δικός του στρατιώτης ή εχθρός. Τότε ο άγγελος αποκρίθηκε ότι ήταν αρχιστράτηγος Κυρίου και ο Ιησούς γονάτισε να τον προσκυνήσει. Ο άγγελος τον διέταξε να λύσει το υπόδημά του γιατί ο τόπος αυτός είναι ιερός και του υπέδειξε τον τρόπο με τον οποίο θα κατακτούσε την πόλη. Σύμφωνα με τις οδηγίες του αγγέλου, ο Ιησούς διέταξε να κάνουν κάθε μέρα το γύρο των τειχών της πόλης. Στην περιφορά έπρεπε να προηγούνται επτά ιερείς σαλπίζοντας, στη συνέχεια η Κιβωτός της Διαθήκης και στο τέλος της πομπής ο λαός. Την

¹⁰¹¹ *Synaxarium*, στ. 5: *ότε και τον αρχιστράτηγον Μιχαήλ θεασάμενος εσπασμένην έχοντα ρομφαίαν και τούτου την κλήσιν μαθών και εις γην πεσών και προσκυνήσας και παρ' αυτού ενδυναμωθείς και στα προσευχής στήσας τον ήλιον του εαυτού δρόμουμ ώστε μη δίνει, έως ου τρέψη τους αλλοφύλους.*



έβδομη ημέρα τους διέταξε να κάνουν επτά περιφορές. Μετά από αυτό τα τείχη της Ιεριχούς έπεσαν (Ναυή 5, 13-15)¹⁰¹².

Ο Αρχιστράτηγος δυνάμεως Κυρίου, όπως παρουσιάστηκε ο άγγελος στον Ιησού, ταυτίζεται άλλοτε με το Χριστό και άλλοτε με άγγελο. Σύμφωνα με τον Ευσέβειο Καισαρείας πρόκειται για προεικόνιση του Χριστού, ενώ ο Ωριγένης τον ταυτίζει με τον αρχάγγελο Μιχαήλ¹⁰¹³.

Ο κύκλος του Ιησού του Ναυή, εμπνευσμένος από την Παλαιά Διαθήκη, είναι από τους πιο αγαπητούς και διαδεδομένους στη βυζαντινή ζωγραφική, καθώς ο βιβλικός ήρωας εκφράζει όλα τα ευγενικά ιδεώδη, τους αγώνες και την αγωνία των Βυζαντινών στις συνεχείς τους συγκρούσεις με τους Άραβες, αλλά και τους άλλους εχθρούς της αυτοκρατορίας¹⁰¹⁴. Παράλληλα συνδέθηκε με την ιδέα του αυτοκράτορα, όπως αυτή διαμορφώθηκε μέσα στη βυζαντινή αυτοκρατορία. Εκτός από το περίφημο Ειλητάριο του Ιησού του Ναυή στο Βατικανό (Pal. gr. 431), αριστούργημα της μακεδονικής αναγέννησης¹⁰¹⁵, σκηνές από τον εικονογραφικό του κύκλο βρίσκουμε σε πλήθος μνημείων και έργων, όπως σε τρεις ελεφαντοστέινες πλάκες από πολυτελή κιβωτίδια¹⁰¹⁶.

¹⁰¹² Απεικονίσεις που αποσκοπίζουν με ακρίβεια στη διήγηση και περιλαμβάνουν τη μεταφορά της κιβωτού βρίσκουμε στο Ειλητό του Ιησού του Ναυή (Weitzmann, *Joshua Roll*, εικ. 16) στην Οκτάτευχο του Βατικανού Vat. gr. 747 (11ος αι.), (Weitzmann, ό.π., εικ. 14) και αργότερα στο παρεκκλήσιο των Ταξιαρχών κοντά στο Ιβανονο (13ος αι.) (Bakalova, *A cycle of the Holy Archangels*, σ. 218, εικ. 9) και στη Βίβλο του Arsenal (Buchta, *Latin Kingdom*, πίν. 67α).

¹⁰¹³ Βλέπε σχετικά Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 35.

¹⁰¹⁴ Για τη σημασία του κύκλου στη βυζαντινή παράδοση βλέπε M. Shapiro, *The Place of the Joshua Roll in Byzantine History*, *Gazette des Beaux Arts* 35 (1949), σ. 161-176 =Late Antique, early Christian and Medieval Art, New York 1979, σ. 49-66. V. J. Djuric, "Le Nouveau Josue", *Zograf* 14 (1983), σ. 5-15 (σερβιστί) Γαλλική περίληψη σ. 16. C. Jolivet-Lévy, *L' image du pouvoir dans l' art byzantin à l' époque de la dynastie macédonienne (867-1056)*, *Byzantion* 57 (1987), σ. 465-466.

¹⁰¹⁵ Weitzmann, *Joshua Roll*, σ. 14-17. Γαλάβαρης, *Βυζαντινά Χειρόγραφα*, αριθ. 25.

¹⁰¹⁶ Η πρώτη βρίσκεται στο Metropolitan Museum of Art στη Ν. Υόρκη (10ος αι.), η δεύτερη στο Victoria and Albert Museum στο Λονδίνο (10ος αι.) και η τρίτη στο Museo Civico στη Bologna (11ος-12ος αι.) (*Η Βυζαντινή Τέχνη-Τέχνη Ευρωπαϊκή, Κατάλογος έκθεσης, Ζάππειον Μέγαρον, Αθήναι 1964*, αριθ. 39, 40, 41, αντίστοιχα).



Το επεισόδιο της συνάντησης του αρχαγγέλου με τον Ιησού του Ναυή ιστορείται από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια¹⁰¹⁷, στα ψηφιδωτά της Santa Maria Maggiore¹⁰¹⁸, και καθιερώνεται στο εξής είτε ως μεμονωμένη παράσταση, όπως στις Ομιλίες του Γρηγορίου Ναζιανζηνού Pag. gr. 510 (9ος αι.)¹⁰¹⁹, στο Cavusin της Καππαδοκίας (10ος αι.)¹⁰²⁰, στον Όσιο Λουκά (β' μισό 10ου αι.)¹⁰²¹, στον Άγιο Γεώργιο το Διασορίτη στη Νάξο (11ος αι.)¹⁰²², είτε ενσωματωμένη σε κύκλους του αρχαγγέλου, όπως στις Αρχάνες¹⁰²³. Στην Κρήτη, όπου ο κύκλος του αρχαγγέλου Μιχαήλ γνώρισε ευρύτατη διάδοση, το επεισόδιο της συνάντησης του αγγέλου και του Ιησού είναι από τα πιο συχνά. Πράγματι ιστορείται σε τουλάχιστον δεκατέσσερις ναούς της Μεγαλονήσου, με παλαιότερη γνωστή παράσταση αυτή στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Αρκαλοχώρι (τέλη 13ου αι.) (Εικ. 98)¹⁰²⁴ και οψιμότερη αυτή στον ομώνυμο ναό Αυγενικής Μαλεβιζίου (1447)¹⁰²⁵.

Εικονογραφικά το επεισόδιο της συνάντησης του αρχαγγέλου Μιχαήλ με τον Ιησού του Ναυή στο βασικό του σχήμα παραμένει σταθερό και αναλλοίωτο. Μπορούμε ωστόσο να διακρίνουμε δύο εικονογραφικούς τύπους που καθορίζονται κυρίως από τη στάση και θέση του αγγέλου¹⁰²⁶.

¹⁰¹⁷ Για την εικονογραφία της σκηνής βλέπε Ευγγόπουλος, *Ιησούς του Ναυή*, σ. 128-137. *LCI*, 2, στ. 439-440. Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 164-169. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 126-128.

¹⁰¹⁸ G. Matthiae, *Mosaici medioevale bizantine della chiese di Roma*, Roma 1967, εικ. 73-74.

¹⁰¹⁹ Omont, *Miniatures*, πίν. XLV.

¹⁰²⁰ Jerphanion, *Cappadoce*, II, πίν. 139. 1. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 21, πίν. 21..

¹⁰²¹ Ευγγόπουλος, *Ιησούς του Ναυή*, σ. 127-137.

¹⁰²² Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου του Διασορίτη στη Νάξο. Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του 11ου αιώνα, *Τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Ανακοινώσεων, Αθήνα 1984, σ. 9. Η ίδια, *Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης, Νάξος*, Αθήνα 1989, εικ. 10.

¹⁰²³ Για κύκλους του αρχαγγέλου όπου εντοπίζεται το επεισόδιο του Ιησού του Ναυή βλέπε Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 126-127.

¹⁰²⁴ Gallas-Wesscl-Borboudakis, *Kreta*, σ. 387. Κουκιάρης, *ό.π.*, σ. 66.

¹⁰²⁵ Κουκιάρης, *ό.π.*, σ. 95.

¹⁰²⁶ Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 127-128.



Στον πρώτο τύπο ο αρχάγγελος εικονίζεται ορθόκορμος να στρέφει ελαφρά το σώμα ή την κεφαλή προς τον Ιησού, όπως στο ειλητάριο του Ιησού του Ναυή (10ος αι.)¹⁰²⁷, στο Cavusin της Καππαδοκίας (10ος αι.)¹⁰²⁸, στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β' ¹⁰²⁹, στον κώδ. Vat. 747, στην Οκτατεύχο της Σμύρνης¹⁰³⁰, στη Βίβλο του Arsenal (13ος αι.)¹⁰³¹, στη θύρα του Suzdal (1230) (Εικ. 90β)¹⁰³², στον Άγιο Δημήτριο στο Αυλωνάρι (13ος αι.)¹⁰³³, στον ναό των Ταξιαρχών στο Ιβανονο (13ος αι.)¹⁰³⁴, στον Άγιο Αθανάσιο στο Γεράκι (14ος αι.)¹⁰³⁵, ή να στέκεται αυστηρά μετωπικός, όπως στις Ομιλίες του Γρηγορίου Ναζιανζηνού (880-883), στο σταυρό του Μιχαήλ Κηρουλαρίου (1057)¹⁰³⁶, στον Άγιο Γεώργιο Διασορίτη στη Νάξο (11ος αι.)¹⁰³⁷, στο ναό του Ταξιάρχη στο Γεράκι (μέσα 13ου αι.)¹⁰³⁸, στον κώδικα 602 της μονής Βατοπεδίου (13ος αι.)¹⁰³⁹,

¹⁰²⁷ Weitzmann, *Joshua Roll*, σ. 14, εικ. 13.

¹⁰²⁸ Jerphanion, *Cappadoce*, II, πίν. 139. 1. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 21, πίν. 21..

¹⁰²⁹ Βλέπε πρόχειρα Lazarev, *Storia*, εικ. 119.

¹⁰³⁰ Weitzmann-Bernabo, *Octateuchs*, εικ. 1184, 1190, αντίστοιχα.

¹⁰³¹ Buchtal, *Latin Kingdom*, σ. 59-60, εικ. 67α.

¹⁰³² M. E. Frazer, *Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy*, σ. 159, εικ. 19.

¹⁰³³ Κουκιάρης, *Θάματα-Εμφανίσεις*, εικ. κ. 14. α'.

¹⁰³⁴ Bakalova, *A cycle of the Holy Archangels*, σ. 218, εικ. 7.

¹⁰³⁵ Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, εικ. 263, 264. Κουκιάρης, ό.π., εικ. κ. 13. α'.

¹⁰³⁶ Kitzinger, *The Cross of Cerularius*, σ. 248, εικ. 6.

¹⁰³⁷ Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου του Διασορίτη στη Νάξο. Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του 11ου αιώνα, *Τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Ανακοινώσεων, Αθήνα 1984, σ. 9. Η ίδια, *Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης, Νάξος*, Αθήνα 1989, εικ. 10.

¹⁰³⁸ Μ. Γ. Σωτηρίου, Η πρόμιμος παλαιολόγειος αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά το 13ο αιώνα, *ΔΧΑΕ Δ'* (1964-1965), σ. 265. Μ. Panayotidi, *Les eglises de Geraki et de Monemvasia*, *Corsi di Cultura sull' Arte Ravennate e Bizantine*, XXII (1974), εικ. 6.

¹⁰³⁹ Weitzmann, *Joshua Roll*, εικ. 15. Huber, *Image et message*, εικ. 75. *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, Δ'*, Αθήνα 1991, σ. 268, εικ. 105.



στον Ταξιάρχη στο Ελλάνιο Όρος της Αίγινας (14ος αι.)¹⁰⁴⁰ και στον Αϊστράτηγο στα Λάγια της Μάνης (μέσα 14ου αι.)¹⁰⁴¹. Και στις δύο παραλλαγές ο αρχάγγελος κρατεί στη δεξιά υψωμένο ξίφος και φορεί επίσημη στρατιωτική στολή¹⁰⁴². Σπάνια φέρει κράνος στην κεφαλή όπως στον Άγιο Αθανάσιο στο Γεράκι και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καμηλιανά. Οι δύο παραλλαγές απόδοσης του αγγέλου είναι γνωστές στη μνημειακή τέχνη της Κρήτης. Στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στην Κάντανο (1327-1328)¹⁰⁴³ και στους ομώνυμους ναούς στο Κούνενι (α' τέταρτο 14ου αι.) (Εικ. 99)¹⁰⁴⁴, στη Σαρακήνα (β' μισό 14ου αι.)¹⁰⁴⁵, στην Επισκοπή (14ος αι.)¹⁰⁴⁶, στα Καπετανιανά (β' μισό 14ου αι.)¹⁰⁴⁷ και στην Αυγενική (1447)¹⁰⁴⁸ ο άγγελος στρέφει προς τον Ιησού του Ναυή. Σπανιότερη φαίνεται να είναι η δεύτερη παραλλαγή με τον μετωπικό άγγελο που απαντά στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Αρκαλοχώρι (τέλη 13ου αι.) (Εικ. 98)¹⁰⁴⁹ και στο ναό της Παναγίας στο Καρδουλιανό, σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο Ηρακλείου (μέσα 14ου αι.).

Στο δεύτερο τύπο, που επιχωριάζει στη ζωγραφική της Μεγαλονήσου, ο αρχάγγελος εικονίζεται έφιππος¹⁰⁵⁰. Ο τύπος αυτός, που δημιουργείται κατά τους όψιμους

1040 Κουκιάρης, *Θάματα-Εμφανίσεις*, σ. 85-86, εικ. κ. 27. γ'.

1041 Ν. Β. Δρανδάκης-Ε. Δωρή-Σ. Καλοπίση-Μ. Παναγιωτίδη, Έρευνα στη Μάνη, *ΠΑΕ* (1978), σ. 155. Κουκιάρης, ό.π., σ. 81-82, εικ. κ. 23. β'.

1042 Εξάιρεση αποτελεί η παράσταση στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Κακοδίκι όπου ο άγγελος υψώνει τη δεξιά και φέρνει το ξίφος στον αριστερό ώμο (Κουκιάρης, ό.π., εικ. κ. 19. β').

1043 Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, σ. 188. Κουκιάρης, ό.π., σ. 72, εικ. κ. 16. α'.

1044 Λασσιθιωτάκης, *Δύο εκκλησίες*, σ. 23-24, εικ. 11. 2. Κουκιάρης, ό.π., σ. 80-81, εικ. κ. 22. β'.

1045 Κουκιάρης, ό.π., σ. 82, εικ. κ. 24. α'.

1046 Ο ίδιος, ό.π., σ. 87, εικ. κ. 29. β'.

1047 Ο ίδιος, ό.π., σ. 84, εικ. κ. 25. β'.

1048 Ο ίδιος, ό.π., σ. 95.

1049 Ο ίδιος, ό.π., εικ. κ. 11. α'.

1050 Γενικά για τον έφιππο άγγελο βλέπε Μ. Garidis, *L' ange à cheval dans l' art byzantin. Les origines. Essai d' interpretation*, *Byzantion* 42 (1972), σ. 39-42.



βυζαντινούς χρόνους, απαντά στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στον Κακόπετρο Βουκολίων (πριν το 1392)¹⁰⁵¹ και αργότερα στον ομώνυμο ναό στα Καμηλιανά (1440)¹⁰⁵².

Στις Αρχάνες ο ζωγράφος υιοθετεί τον πρώτο τύπο με τον άγγελο ολόσωμο, αλλά στη σπανιότερη παραλλαγή όπου είναι μετωπικός. Εικονίζεται μάλιστα υπερμεγέθης σε σχέση με τον Ιησού προκειμένου να τονισθεί το επίθετο "Παμμέγιστος" που χρησιμοποιείται συχνά για του αρχαγγέλου. Η στάση, οι χειρονομίες και η διαμόρφωση του θώρακα με τα ρομβοειδή κοσμήματα παρουσιάζουν έντονες ομοιότητες με τον άγγελο όπως εικονίζεται στην ίδια σκηνή στο Αρκαλοχώρι στα τέλη του 13ου αιώνα. Πιθανόν οι δύο παραστάσεις να παρακολουθούν κοινό εικονογραφικό πρότυπο.

Ποικιλία διαπιστώνουμε και στη στάση του Ιησού του Ναυή. Όχι σπάνια ο στρατηγός εικονίζεται όρθιος στραμμένος προς τον άγγελο με τεταμένη τη δεξιά σε χειρονομία λόγου, όπως στην τοιχογραφία που αποκαλύφθηκε το 1964 στον Όσιο Λουκά¹⁰⁵³, στον Άγιο Γεώργιο το Διασορίτη, στον Άγιο Αθανάσιο στο Γεράκι¹⁰⁵⁴, στο ναό των Ταξιαρχών στο Ινανο¹⁰⁵⁵ και στον Ταξιάρχη της Αίγινας (14ος αι.)¹⁰⁵⁶. Συχνότερα όμως ο Ιησούς είναι γονυκλινής με τα χέρια σε στάση δέησης προς τον αρχάγγελο, όπως στις Ομιλίες του Γρηγορίου Ναζιανζηνού, στη Βίβλο του Arsenal και στον Ταξιάρχη στο Γεράκι. Όχι σπάνια στην ίδια παράσταση συνδυάζονται και οι δύο παραλλαγές με αποτέλεσμα ο Ιησούς να εικονίζεται δύο φορές, και ορθόκορμος και γονυπετής, όπως στο Canusin¹⁰⁵⁷, στο Ειλητό του Ιησού του Ναυή¹⁰⁵⁸, στη θύρα του Monte Gargano (1076)¹⁰⁵⁹, στην Οκτάτευχο του Βατικανό God. gr. 747 (11ος αι.), της Σμύρνης¹⁰⁶⁰ και

¹⁰⁵¹ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 78-79, εικ. κ. 20. β'.

¹⁰⁵² Κουκιάρης, *ό.π.*, σ. 93, εικ. κ. 36. α'.

¹⁰⁵³ Ξυγγόπουλος, *Ιησούς του Ναυή*, σ. 127-137.

¹⁰⁵⁴ Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 169, εικ. 264.

¹⁰⁵⁵ Bakalova, *A cycle of the Holy Archangels*, εικ. 7.

¹⁰⁵⁶ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, εικ. κ. 27. γ'.

¹⁰⁵⁷ Jerphanion, *Cappadoce*, Π, πίν. 139. 1. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 21.

¹⁰⁵⁸ Weitzmann, *Joshua Roll*, σ. 14, εικ. 13.

¹⁰⁵⁹ Matthiae, *Le porte bronzee*, εικ. 55.

¹⁰⁶⁰ Weitzmann, *ό.π.*, εικ. 14. Weitzmann-Bernabo, *Octateuchs*, εικ. 1184, 1190, αντίστοιχα.



σε αυτήν του Βατοπεδίου (13ος αι.)¹⁰⁶¹, στη Μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Prilep (1270-1280)¹⁰⁶² και στον Άϊ-Στράτηγο στα Λάγια της Μάνης. Και οι τρεις παραλλαγές απαντούν στα μνημεία της Κρήτης, ωστόσο πιο διαδεδομένη είναι αυτή όπου ο Ιησούς του Ναυή εικονίζεται δύο φορές, όπως στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Κούνενι και στους ομώνυμους ναούς στη Σαρακήνα, στα Καμηλιανά και στα Καπετανιανά. Σπανιότερα στη ζωγραφική της Κρήτης ο Ιησούς του Ναυή είναι όρθιος, όπως στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στην Επισκοπή ή γονατιστός, όπως στους ομώνυμους ναούς στο Αρκαλοχώρι και στην Κάντανο. Στις Αρχάνες εφαρμόζεται αυτή η τελευταία παραλλαγή με τον Ιησού του Ναυή γονυκλινή μπροστά στον αρχάγγελο, η οποία αν και δεν είναι ιδιαίτερα οικεία στην κρητική ζωγραφική είναι επίσης καθιερωμένη και γνωστή.

Ενδιαφέρον στην παράσταση των Αρχανών παρουσιάζει η στρατιωτική στολή του Ιησού του Ναυή, που παρακολουθεί δυτικά πρότυπα¹⁰⁶³. Στις μεσοβυζαντινές παραστάσεις ο στρατηγός φορεί βυζαντινή στρατιωτική στολή με φολιδωτό συνήθως θώρακα και αναξυρίδες και φέρει στην κεφαλή κράνος με οξυκόρυφη απόληξη και μεταλλικό ή υφασμάτινο καταυχένιο¹⁰⁶⁴. Σπάνια ο εξοπλισμός του συμπληρώνεται με ακόντιο, όπως στον Όσιο Λουκά, στο Είλητό του Ιησού του Ναυή και στο Cavusin ή ακόμα και ασπίδα όπως στον Άγιο Γεώργιο το Διασορίτη και τον Ταξiάρχη στην Αίγινα. Από το 13ο αιώνα σε περιοχές όπου δέχονται επιδράσεις από τη δυτική τέχνη ή έρχονται σε επαφή με τους Φράγκους, στη στολή του Ιησού οι ζωγράφοι ενσωματώνουν στοιχεία από τις στολές των ιπποτών και των σταυροφόρων. Το φαινόμενο αυτό εντοπίζεται σποραδικά σε βυζαντινά μνημεία, όπως ο Ταξiάρχης στο Γεράκι και ο Άγιος Δημήτριος στο Αυλωνάρι¹⁰⁶⁵, κυρίως όμως χαρακτηρίζει τις παραστάσεις στα κρητικά μνημεία. Η

¹⁰⁶¹ Weitzmann, ό.π., εικ. 15. Huber, *Image et message*, εικ. 75.

¹⁰⁶² Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 61, εικ. κ. 5. δ'.

¹⁰⁶³ Γενικά για το θέμα βλέπε D. Nicolle, *Warriors and their Weapons around the Time of the Crusades. Relationships between Byzantium, the West and the Islamic world*, Variorum Collected Series 2002.

¹⁰⁶⁴ Για τη διαμόρφωση του κράνους του Ιησού του Ναυή από τα παλααιοχριστιανικά χρόνια βλέπε Ξυγγόπουλος, *Ιησούς του Ναυή*, σ. 127-130. Γενικά για τα κράνη των Βυζαντινών στρατιωτών βλέπε Koliass, *Byzantinische Waffen*, σ. 75-87.

¹⁰⁶⁵ Εμμανουήλ, *Εύβοια*, σ. 66.



στολή αποτελείται από τον εφαρμοστό αλυσιδωτό θώρακα που φτάνει έως τους μηρούς και φοριέται επάνω από κοκκινωπό συνήθως κοντό ένδυμα. Διαφορετικό είναι και το κράνος το οποίο είναι επίσης αλυσιδωτό και καλύπτει τον αυχένα και το λαιμό έως τους ώμους. Αυτόν τον τύπο στρατιωτικής στολής βρίσκουμε στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Κούνεσι (Εικ. 99) και στους ομώνυμους ναούς στη Σαρακήνα (Εικ. 100), στα Καμηλιανά, στο Κακοδίκι¹⁰⁶⁶ και στον Κακόπετρο (πριν το 1392)¹⁰⁶⁷. Ωστόσο και η βυζαντινού τύπου στολή είναι γνωστή στους κρητικούς καλλιτέχνες, αλλά όχι διαδεδομένη· απαντά στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στην Επισκοπή (14ος αι.) και στον ομώνυμο ναό στα Καπετανιανά (β' μισό 14ου αι.)¹⁰⁶⁸.

Ήδη από το 13ο αιώνα ο δυτικός τύπος στολής είναι γνωστός στους κρητικούς ζωγράφους και υιοθετείται όχι μόνο στον κύκλο του Ιησού του Ναυή, αλλά και σε άλλες σκηνές όπου συμμετέχουν στρατιώτες, όπως στη σκηνή της Προδοσίας στον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες (τέλη 13ου αι.)¹⁰⁶⁹ και της Σταύρωσης στον Άγιο Γεώργιο στη Σκλαβοπούλα (1290-1291) (Εικ. 78)¹⁰⁷⁰. Κατά το 14ο και 15ο αιώνα η χρήση του διευρύνεται στη μνημειακή ζωγραφική της Μεγαλονήσου, όπως στην παράσταση της Βρεφοκτονίας στην Παναγία Κερά¹⁰⁷¹, αλλά κυρίως σε σκηνές Πάθους, δηλαδή στη σκηνή της Προδοσίας, όπως στην Παναγία Σκαφιδιάς (1347)¹⁰⁷², στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καμηλιανά (1439-1440)¹⁰⁷³, στην Αγία Τριάδα στην Αγία Τριάδα Ρεθύμνου (γύρω στο 1400)¹⁰⁷⁴, στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο (1436)¹⁰⁷⁵, σε αυτήν του

¹⁰⁶⁶ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, εικ. κ. 19. β'.

¹⁰⁶⁷ Κουκιάρης, *ό.π.*, εικ. κ. 20. γ'.

¹⁰⁶⁸ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, εικ. κ. 25. γ'.

¹⁰⁶⁹ Σπαθαράκης, *Αγία Τριάδα*, εικ. 21.

¹⁰⁷⁰ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 68.

¹⁰⁷¹ Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 29.

¹⁰⁷² Kalokyris, *Byzantine Wall-Painting*, εικ. C 13.

¹⁰⁷³ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1969*, εικ. 25.

¹⁰⁷⁴ Σπαθαράκης, *Αγία Τριάδα*, εικ. 19.

¹⁰⁷⁵ *Ημερολόγιο 1988*, εικ. 8.



Χριστού Ελκομένου, όπως στην Παναγία στις Μάλλες¹⁰⁷⁶ και στην Αγία Πελαγία Βιάννου (1360)¹⁰⁷⁷, της Σταύρωσης, όπως στον Άγιο Ιωάννη Κουδουμά¹⁰⁷⁸, ή του Λίθου, όπως στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος στο Κεφάλι Κισσάμου (1320)¹⁰⁷⁹ και στο Χριστό στα Τεμένια (αρχές 14^{ου} αι.)¹⁰⁸⁰. Παράλληλα εφαρμόζεται και σε άλλες παραστάσεις όπου συμμετέχουν στρατιωτικοί: συνήθως πρόκειται για σκηνές μαρτυριών από βίους αγίων, όπως σε αυτές από το βίο της Αγίας Παρασκευής, για παράδειγμα στην Αγία Παρασκευή Κίτηρος (1372-1373) και στον ομώνυμο ναό στους Αργουλές Σφακίων (14ος αι.)¹⁰⁸¹, ή στο μαρτύριο του αγίου Δημητρίου στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά (1311-1312)¹⁰⁸². Ανάλογη είναι η στολή των στρατιωτικών και στη σκηνή της Μάχης του Μ. Κωνσταντίνου στη Μουλβία γέφυρα, στο ναό του Αγίου Γεωργίου στον Άγιο Κωνσταντίνο Πύργου (1314-1315) (Εικ. 107)¹⁰⁸³ και σε αυτήν του αγίου Γεωργίου μπροστά τον άρχοντα στον Άγιο Γεώργιο τον Ανυδριώτη (1323)¹⁰⁸⁴. Ανάλογα δυτικά στοιχεία αλλά σε μικρότερη κλίμακα στις στρατιωτικές στολές εντοπίζουμε και σε μνημεία άλλων περιοχών ήδη από το 12ο αιώνα, όπου οι ζωγράφοι έχουν δεχθεί και αφομοιώσει δυτικές επιδράσεις. Φολιδωτό θώρακα φορούν οι ρωμαίοι στρατιώτες σε τέσσερις σκηνές από τον κύκλο του Πάθους, την Προδοσία, την Κρίση του Πιλάτου, τον Ελκόμενο και τη Σταύρωση, στον Άγιο Νεόφυτο στην Κύπρο (1196)¹⁰⁸⁵, στην εικόνα

¹⁰⁷⁶ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Παναγία Μεσοχωρίτισσα, πίν. 9.

¹⁰⁷⁷ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 426. Θεοχαροπούλου, Αγία Πελαγία, πίν. 7.

¹⁰⁷⁸ Bougrat, *Saint Jean près de Koudoumas*, εικ. 19.

¹⁰⁷⁹ Bissinger, *Kreta*, πίν. 70.

¹⁰⁸⁰ Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, εικ. 21.

¹⁰⁸¹ Πρόκειται για τη σκηνή όπου η αγία συνδιαλέγεται με το βασιλιά Αντώνιο (Αρχιμ. Σ. Κουκιάρης, *Ο κύκλος του Βίου της αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ' Ικονίου στη χριστιανική τέχνη*, Αθήνα 1994, εικ. 9 και 13 αντίστοιχα).

¹⁰⁸² Μαδεράκης, ό.π., εικ. 13, 14.

¹⁰⁸³ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 127. Βασιλάκη, *Εικονογραφικοί κύκλοι*, σ. 68-70, πίν. 25^ο, 25γ.

¹⁰⁸⁴ Gallas-Wessel-Borboudakis, ό.π., εικ. 187.

¹⁰⁸⁵ Mango-Hawkins, *Saint-Neophytos*, εικ. 29, 30, 31, 32, 33, αντίστοιχα.



του Ελκομένου από το ναό του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι (γύρω στα 1200)¹⁰⁸⁶ και ο εκατόνταρχος Λογγίνος στη Σταύρωση στην Παναγία Μουτουλλά (1280)¹⁰⁸⁷.

Ο αλυσιδωτός θώρακας υιοθετείται ακόμα και για μορφές μεμονωμένων αγίων, όπως στον άγιο Δημήτριο στην Παναγία στις Γιαλούς της Νάξου (1288\1289)¹⁰⁸⁸. Συνδυασμένος με χιτώνα και μάτιο είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος στα μνημεία της Καστοριάς ήδη από το 12ο αιώνα, καθώς χρησιμοποιείται σε σημαντικούς στρατιωτικούς βυζαντινούς αγίους, όπως ο Γεώργιος και ο Μερκούριος στον Άγιο Νικόλαο Κασνίτζη στην Καστοριά (τέλη 12ου αι.)¹⁰⁸⁹. Στους Αγίους Αναργύρους (τέλη 12ου αι.) ο άγιος Γεώργιος εικονίζεται δύο φορές με αλυσιδωτή πανοπλία, έφιππος¹⁰⁹⁰ και ορθόκορμος με τον άγιο Δημήτριο¹⁰⁹¹. Ανάλογος είναι και ο θώρακας του αγίου Μερκουρίου στην Παναγία Κοσμοσώτεια στις Φέρρες (1152)¹⁰⁹², του αγίου Χριστόφορου στην Παναγία Μουτουλλά (1280)¹⁰⁹³ και του αγίου Δημητρίου στον Άγιο Νικόλαο κοντά στο Γεράκι (1280-1300)¹⁰⁹⁴.

Φολιδωτές πανοπλίες φορούν στρατιωτικοί στο επεισόδιο της Βρεφοκτονίας στην εικόνα με σκηνές από τη νηπιακή ηλικία του Χριστού του α' μισό 12ου αι. στη μονή του Σινά: φολιδωτή πανοπλία με κοντά χειρίδια επάνω από σκουρογάλανο μάτιο βρίσκουμε επίσης σε δύο σταυροφορικές εικόνες του Σινά που χρονολογούνται στο τελευταίο τέταρτο του 13ου αι. Στην πρώτη εικονίζονται έφιπποι οι άγιο Σέργιος και Βάκχος και στη

¹⁰⁸⁶ Βυζαντινή Μεσαιωνική Κύπρος, αριθ. 47, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁰⁸⁷ Βυζαντινή Μεσαιωνική Κύπρος, φωτογραφία στη σ. 100.

¹⁰⁸⁸ Ν. Β. Δρανδάκης, Αι τοιχογραφίες του ναού της Νάξου "Παναγία στις Γιαλλούς"(1288\1289)", *ΕΕΒΣ* 33 (1964), σ. 266, εικ. 11.

¹⁰⁸⁹ Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 12, 13.

¹⁰⁹⁰ Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, ό.π., εικ. 21.

¹⁰⁹¹ Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, ό.π., εικ. 2. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αριθ. 47.

¹⁰⁹² Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., αριθ. 29.

¹⁰⁹³ Σωτηρίου, *Κύπρος*, πίν. 85β.

¹⁰⁹⁴ Αιμ. Γκιασούρη, Ο ναός του Αγίου Νικολάου κοντά στο Γεράκι, *ΑΔ* 32 (1977), σ. 106, πίν. 39.



δεύτερη η Σταύρωση¹⁰⁹⁵. Αργότερα το αλυσιδωτό περιλαίμιο συνδυάζεται με βυζαντινού τύπου στολή στη σκηνή της Προδοσίας στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Οξύλιθο¹⁰⁹⁶. Ο τύπος της αλυσιδωτού θώρακα απαντά επίσης σε μεγάλο αριθμό μικρογραφιών στο μυθιστόρημα του Μεγάλου Αλεξάνδρου στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (14ος αι.)¹⁰⁹⁷.

Ο αλυσιδωτός τύπος θώρακα είναι ο πρώιμος τύπος δυτικής πανοπλίας. Καλύπτει την κεφαλή, το θώρακα και τα πόδια έως τους μηρούς σαν αναξυρίδες, όπως σε ταπισερί Bayeux του 11ου αι. που απεικονίζει τη μάχη του Hastings¹⁰⁹⁸ ή η αλυσιδωτή πανοπλία πέφτει σαν κοντός χιτώνας έως του μηρούς, ενώ τα πόδια καλύπτουν φολιδωτά πτερύγια, όπως στο Χρονικό του Matthew Paris (1233)¹⁰⁹⁹. Την ίδια εποχή οι σταυροφόροι επάνω από αυτό το πλέγμα φορούν και φαρδύ αχειρίδωτο ένδυμα που φέρει σταυρούς και τα εμβλήματα του ιπότη στον οποίο ανήκουν, όπως στο Ψαλτήριο του Westminster (γύρω στα 1250)¹¹⁰⁰. Με τις συνεχείς πολεμικές συρράξεις μεταξύ των δυτικών ηγεμόνων και κρατών, τη βελτίωση της μεταλλοτεχνίας και της πολεμικής τακτικής, και την ανάπτυξη των ιπποτικών αγώνων και των κονταρομαχιών η αλυσιδωτή πανοπλία αντικαθίσταται σταδιακά από την μεταλλική που αποτελείται από μεγάλα ελάσματα και εξασφαλίζει μεγαλύτερη προστασία όχι μόνο από πολεμικά χτυπήματα αλλά και από τις κλιματολογικές συνθήκες. Ο νέος τύπος πανοπλίας απαντά στη μικρογραφία της Κατάληψης της Αντιόχειας σε γαλλικό χειρόγραφο του 14ου αι. στο Μουσείο Condé στο Chantilly και σε σκηνή της κατάληψης της Κωνσταντινούπολης σε επίσης γαλλικό χειρόγραφο του 15ου αι. στη Βιβλιοθήκη του Arsenal στο Παρίσι¹¹⁰¹. Ο νέος τύπος πανοπλίας με ελάσματα απαντά και στη μνημειακή τέχνη της Κρήτης, αλλά από τον 15ο

1095 Μουρίκη, Εικόνες, αριθ. 18, 66, 67, αντίστοιχα.

1096 Εμμανουήλ, *Εύβοια*, πίν. 15, 45, αντίστοιχα.

1097 Α. Ξυγγόπουλος, *Αι μικρογραφίαι του μυθιστορήματος του Μ. Αλεξάνδρου εις των κώδικα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας*, Αθήνα-Βενετία 1965, σ. 74-75, εικ. 37, 38, 40.

1098 P. Coss, *The Knight in medieval England 1000-1400*, Malaysia 1962, φωτογραφία στις σ. 9, 15, 17.

1099 Ο ίδιος, ό.π., φωτογραφία στη σ. 57.

1100 Ο ίδιος, ό.π., φωτογραφία στη σ. 59.

1101 *ΙΕΕ*, Θ', φωτογραφίες στη σ. 19 και 79, αντίστοιχα.



αιώνα και εξής, όπως φαίνεται στις σκηνές από το βίο της Αγίας Παρασκευής στο ναό που τιμάται στη μνήμη της στην Επισκοπή Πεδιάδος (15ος αι.)¹¹⁰², στην ωραία εικόνα του Νικαλάου Τζαφούρη με τον Χριστό Ελκόμενο (β' μισό 15ου αι.), στο Metropolitan Museum of Art της Ν. Υόρκης¹¹⁰³, και σε αυτήν με τη Σταύρωση του Ανδρέα Παβία στην Εθνική Πινακοθήκη (β' μισό 15ου αι.)¹¹⁰⁴. Την ίδια εποχή απαντά και σε άλλες φραγκοκρατούμενες περιοχές, όπως στην παράσταση υπότη στον Άγιο Γεώργιο Χωστό στον Φιλήρημο της Ρόδου (15ος αι.)¹¹⁰⁵. Ωστόσο ο αλυσιδωτός τύπος θώρακα παρέμεινε ο πιο γνωστός στις περιοχές της ανατολικής Μεσογείου. Βασικός παράγοντας για αυτό ήταν και οι κλιματολογικές συνθήκες της περιοχής: οι υψηλές θερμοκρασίες για μεγάλα διαστήματα του έτους δεν επέτρεπαν την καθιέρωση του νέου τύπου με τα ελάσματα.

Η Άλωση της Ιεριχούς, που έπεται της συνάντησης του Ιησού του Ναυή με τον Αρχάγγελο, ιστορείται σπάνια στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική¹¹⁰⁶. Εκτός από τα βυζαντινά χειρόγραφα που περιλαμβάνουν κύκλο του Ιησού του Ναυή, όπως το ειλητό του Ιησού του Ναυή¹¹⁰⁷, η Βίβλος του Arsenal¹¹⁰⁸ και ο κώδικας 602 της μονής

¹¹⁰² Κουκιάρης, ό.π., εικ. 21. *Ημερολόγιο* 1988. Για τις δυτικές επιδράσεις που χαρακτηρίζουν τη ζωγραφική του ναού βλέπε Τ. Παπαμαστοράκης, *Δυτικά στοιχεία στο διάκοσμο της Αγίας Παρασκευής στην Επισκοπή Πεδιάδος, Η' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο*, Ηράκλειο, 9-14 Σεπτεμβρίου 1996, *Περίληψεις Ανακοινώσεων*, Ηράκλειο 1996, σ. 222.

¹¹⁰³ *Holy Image-Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, Greek Ministry of Culture, Byzantine Museum, Αθήνα, The Walters Art Gallery, Baltimore, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 1988, αριθ. 52. Α. Κατσελάκη, Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4ος-15ος αι.), *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997), σ. 186, εικ. 13.

¹¹⁰⁴ *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 1993, αριθ. 156.

¹¹⁰⁵ Η. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου*, Αθήνα 1994, εικ. 68.

¹¹⁰⁶ Για την εικονογραφία της παράστασης βλέπε *LCI*, 2, σ. 440. Μουτσόπουλος-Δημητροκόλλης, *Γεράκι*, σ. 164-169, Κουκιάρης, *Θάματα-Εμφανίσεις*, σ. 128-131.

¹¹⁰⁷ Weitzmann, *Joshua Roll*, σ. 14-17, εικ. 16.

¹¹⁰⁸ Buchtal, *Latin Kingdom*, σ. 59-60, εικ. 67α.



Βατοπεδίου¹¹⁰⁹, η απεικόνιση του επεισοδίου φαίνεται να επιχωριάζει κυρίως στη ζωγραφική της Κρήτης.

Στις βυζαντινές μικρογραφίες που αναπτύσσονται σε οριζόντια διάταξη οι Ισραηλίτες με πλούσια στρατιωτική εξάρτυση και υπό την καθοδήγηση του Ιησού του Ναυή επιτίθενται κατά της πόλης, που όχι σπάνια αποδίδεται κατεστραμμένη, όπως στον κώδικα 602 της μονής Βατοπεδίου και στη Βίβλο του Arsenal. Ακολουθεί ο Ιησούς του Ναυή που δίνει τις εντολές, ενώ πιο πίσω οι ιερείς του Ισραήλ με τις σάλπιγγες ακολουθούν, όπως στο ειλητό του Ιησού του Ναυή.

Στις βυζαντινές τοιχογραφίες επαναλαμβάνεται το στοιχείο της επίθεσης, αλλά συχνά οι στρατιώτες είναι έφιπποι· του έφιππου σώματος ηγείται ο στρατηγός Ιησούς του Ναυή, όπως στους Ταξιάρχες στο Γεράκι, ή και ο ίδιος ο αρχάγγελος Μιχαήλ προκειμένου να τονισθεί ο ρόλος στην επιτυχία της επιχείρησης, όπως στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στο Αρκαλοχώρι. Τμήμα έφιππης μορφής που διακρίνεται να διασχίζει την είσοδο της πόλης στον αρχάγγελο Μιχαήλ στο Κούνεσι έχει ερμηνευθεί ως ο ένας από τους δύο κατασκόπους που αναφέρονται στο σχετικό χωρίο (Ιησούς του Ναυή, στ', 22)¹¹¹⁰. Το ίδιο στοιχείο του έφιππου κατασκόπου επαναλαμβάνεται και σε άλλα μνημεία της Κρήτης, όπως στον Άγιο Θωμά Μονοφατισίου και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στη Σαρακήνα (Εικ. 100)¹¹¹¹.

Συνήθως ωστόσο η σκηνή περιορίζεται στα βασικά στοιχεία της, δηλαδή στην τειχισμένη πόλη της Ιεριχούς, μέσα από την οποία προβάλλουν στρατιώτες και πολίτες που παρακολουθούν την εχθρική επίθεση, όπως στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στη Σαρακήνα και στον ομώνυμο ναό στα Καμηλιανά. Σπανιότερα οι υπερασπιστές της πόλης προσπαθούν να αντιμετωπίσουν την επίθεση είτε με λόγχες, όπως στο Κούνεσι είτε με τόξα όπως στις Αρχάνες¹¹¹². Ενδιαφέρον στην απεικόνιση των στρατιωτών της Ιεριχούς στις Αρχάνες παρουσιάζουν τα μεταλλικά κράνη με το γείσο, τα οποία συχνότερα

¹¹⁰⁹ Weitzmann, *Joshua Roll*, εικ. 18.

¹¹¹⁰ Λασσιθιωτάκης, *Δύο εκκλησίες*, σ. 24-25, πίν. 11.2. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 80, 128, εικ. κ. 22. β'.

¹¹¹¹ Κουκιάρης, *ό.π.*, σ. 79, 82, αντίστοιχα.

¹¹¹² Για τα βυζαντινά όπλα βλέπε Kolias, *Byzantinische Waffen*.



συνδυάζονται με στολές με μεταλλικά ελάσματα, όπως στην εικόνα του Χριστού Ελκόμενου του Νικολάου Τζαφούρη¹¹¹³. Ωστόσο, καθώς συχνά ανόμοια τμήματα στρατιωτικών στολών διαφορετικής προέλευσης, συνδυάζονται μεταξύ τους προκειμένου να αξιοποιηθούν τα κατάλοιπα μίας μάχης, το κράνος αυτό συνδυάζεται όχι μόνο με αλυσιδωτή πανοπλία ή περιλαίμιο όπως σε μικρογραφίες από το μυθιστόρημα του Μ. Αλεξάνδρου στη Βενετία, που έχει αποδοθεί σε κρητικό εργαστήριο¹¹¹⁴, αλλά ακόμα και με πανοπλία βυζαντινού τύπου, όπως στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep, στη σκηνή της Ανάβασης στο σταυρό¹¹¹⁵ και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στην Επισκοπή στη συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον άγγελο. Όχι σπάνια ανάμεσα στους υπερασπιστές της πόλης εικονίζεται ο βασιλέας, όπως στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Λειβάδια (14ος αι.)¹¹¹⁶ ή η βασίλισσα, όπως στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στη Σαρακήνα. Πολύ σπάνια είναι η περίπτωση που βρίσκουμε στις Αρχάνες όπου μέσα στα τείχη εικονίζεται το βασιλικό ζεύγος.

Έξω από τα τείχη οι γέροντες ιερείς του Ισραήλ στρέφουν τις σάλπιγγες¹¹¹⁷ ενάντια στην πόλη. Συνήθως είναι συγκεντρωμένοι σε μία πλευρά όπως στο Κούνετι (Εικ. 99), στη Σαρακήνα (Εικ. 100)¹¹¹⁸, στα Λειβάδια και στις Αρχάνες, ενώ σπανιότερα εικονίζονται εκατέρωθεν των τειχών, όπως στα Καμηλιανά (1440).

Στο σύνολό της η σύνθεση της συνάντησης του Ιησού του Ναυή με τον αρχάγγελο Μιχαήλ σε συνδυασμό με την Άλωση της Ιεριχούς στις Αρχάνες οργανώνεται σύμφωνα με τα καθιερωμένα από τις μικρογραφίες του 10ου αιώνα και εξής πρότυπα, καθώς

¹¹¹³ Για την προέλευση αυτού του τύπου κράνους που είναι γνωστός από τα ελληνιστικά χρόνια βλέπε Π. Α. Θεοχαρίδης, Υστερορωμαϊκά και πρωτοβυζαντινά κράνη. Εξελίξεις στο σχεδιασμό τους όσον αφορά το πρόβλημα της προφύλαξης των αυτιών και της καλής ακοής, *Η Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο. Τομές και συνέχειες στην ελληνιστική και ρωμαϊκή παράδοση*, Πρακτικά του Α' Διεθνούς Συμποσίου, ΚΒΕΛ ΕΙΕ, Αθήνα 1989, σ. 491-494.

¹¹¹⁴ Ευγγόπουλος, ό.π. (σημ. 1097), εικ. 41, 43, 44.

¹¹¹⁵ Millet-Frolow, *Youngoslavie*, III, πίν. 25. 1.

¹¹¹⁶ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 88.

¹¹¹⁷ Φ. Ανωγειανάκης, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, εκδ. Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα 1976, σ. 47.

¹¹¹⁸ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 105.



άλλωστε η παράσταση δεν γνώρισε σημαντικές μεταβολές ή εξελίξεις. Μόνον ορισμένες λεπτομέρειες μικρής σημασίας προσδίδουν σχετική πρωτοτυπία στη σύνθεση, όπως οι στολές των στρατιωτικών και του Ιησού του Ναυή και το βασιλικό ζεύγος της Ιεριχούς που εικονίζεται μέσα στα τείχη της πόλης.



Γ Πγ. ΟΙ ΑΓΙΟΙ

1. Οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός (ς)

Στην άντυγα του βορείου και νοτίου ενισχυτικού τόξου εικονίζονται δύο άγιοι ολόσωμοι και μετωπικοί. Η κατάσταση διατήρησής είναι τους είναι πολύ κακή, αφού δεν σώζονται τα πρόσωπά τους και οι σχετικές επιγραφές (Εικ. 46, 47, σχ. 7, 8). Ιδιαίτερα κατεστραμμένος είναι αυτός στο νότιο τμήμα του τόξου. Και οι δύο φορούν υπόλευκο ποδήρη χιτώνα με φαρδιά χειρίδια και πλατιά κεντητή, σε θερμή ώχρα, παρυφή στο κατώτερο τμήμα, που ορίζεται από διπλές σειρές μαργαριταριών. Στενή ταινία, επίσης κοσμημένη με μαργαριτάρια, που καταλήγει σε δύο φούντες στα άκρα της, φτάνει έως τα γόνατα. Επάνω από το χιτώνα διακρίνεται πορφυρό ιμάτιο που αναδιπλώνεται πλούσια στο στήθος, και φέρει εσωτερικά λευκή επένδυση με μαύρα φυτικά κεντήματα¹¹¹⁹. Εξωτερικά το ιμάτιο κοσμεύεται με λιθοποίκιλτους ρόδακες. Πιθανόν, ο άγιος στο βόρειο τμήμα κρατούσε δύο αντικείμενα, όπως μπορούμε να υποθέσουμε από την κίνηση των δύο χειρών που λυγίζουν σε διαφορετικό ύψος μπροστά στο στήθος (Εικ. 47).

Η πλήρης καταστροφή της ζωγραφικής στο ανώτερο τμήμα δυσκολεύει την ταύτιση των δύο αγίων. Ωστόσο, το γεγονός ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα του ενισχυτικού τόξου σε όλο το μήκος του περιλαμβάνει αποκλειστικά γνωστούς και σημαντικούς ιαματικούς αγίους, όπως ο Παντελεήμων και η Μαρίνα, και η τοποθέτησή

¹¹¹⁹ Ανάλογη διακόσμηση με καρδιάσχημα μοτίβα και φυτικά θέματα έχει και η επένδυση του ιαματικού αγίου Τρύφωνος στον Ταξίαρχη Μητροπόλεως, ενώ στο ίδιο πνεύμα, αλλά με γεωμετρικά θέματα σε ρομβοειδή διάταξη είναι και αυτή του αγίου Σώζοντος στον ίδιο ναό (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 17 και 16 αντίστοιχα).



των δύο αταύτιστων αγίων επάνω από τους αγίους Παντελεήμονα και τον Τρύφωνα αντίστοιχα¹¹²⁰, μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι πρόκειται για τους σημαντικότερους θεράποντες αγίους του βυζαντινού εορτολογίου, δηλαδή τους Κοσμά και Δαμιανό¹¹²¹. Επιπλέον, η ομοιότητα που παρουσιάζει η ενδυμασία τους με αυτήν των αγίων Τρύφωνος και Παντελεήμονος, με τον οποίον συχνά συναπεικονίζονται οι Ανάργυροι¹¹²², ενισχύει την υπόθεσή μας. Η κακή διατήρηση των δύο παραστάσεων δεν μας επιτρέπει να προχωρήσουμε σε σημαντικές εικονογραφικές παρατηρήσεις, και επιπλέον να καθορίσουμε ποιο από τα τρία ζεύγη ομωνύμων αδελφών αγίων Αναργύρων εικονίζεται στο τόξο του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ¹¹²³.

Συχνότερα στη βυζαντινή ζωγραφική εικονίζονται οι δίδυμοι αδελφοί από την Ανατολή¹¹²⁴, γιοι της Θεοδότης, οι οποίοι άσκησαν την ιατρική επιστήμη, *θεραπεύοντες πάσαν νόσον και πάσαν μαλακία και ουκ ανθρώποις μόνον επικουρούντες αλλά και κτήνεσι*¹¹²⁵. Χάρη στον ενάρετο βίο τους ανακηρύχθηκαν άγιοι. Η μνήμη τους τιμάται την 1η Νοεμβρίου. Η λατρεία τους αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στην Καππαδοκία, καθώς η Ανατολή ήταν και ο τόπος καταγωγής τους. Συχνά μάλιστα στα μνημεία της περιοχής τοποθετούνται σε άμεση σχέση με την αψίδα του ιερού¹¹²⁶. Στα μεσοβυζαντινά χρόνια

¹¹²⁰ Για τη διάταξη των αγίων του ενισχυτικού τόξου στο ναό του Μιχαήλ Αρχαγγέλου βλέπε σ. 51-52.

¹¹²¹ Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 240-243.

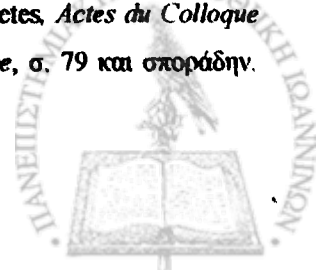
¹¹²² Η ίδια, ό.π., σ. 242-243.

¹¹²³ Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 161, 270, 283.

¹¹²⁴ Για την εικονογραφία των αγίων Αναργύρων βλέπε *LCI*, 7, στ. 344-352. M. L. David, *Iconographie des saints médecins Cosme et Damien*, Lille 1958. H. Skrobucha, *Kosmas und Damien (Iconographia Ecclesiae Orientalis)*, Recklinhausen 1965. Α. Ξυγγόπουλος, Το ανάγλυφο των Αγίων Αναργύρων εις τον Άγιο Μάρκον της Βενετίας, *ΑΔ* 20 (1965), Μελέται, σ. 84-95. Για τη λατρεία των δύο αγίων βλέπε C. Mango, On the cult of Saints Cosmas and Damian at Constantinople, *ΘΥΜΙΑΜΑ στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, 1, Αθήνα 1994, σ. 189-192.

¹¹²⁵ *Synaxarium*, στ. 184.

¹¹²⁶ Αναφέρουμε για παράδειγμα την εκκλησία στο Tokali I (πριν το 940-950) (Wharton-Epstein, *Tokali Kilise*, εικ. 114). Για τη διάδοση της λατρείας τους στην περιοχή βλέπε M. Van Esbroeck, La diffusion orientale de la légende des saints Cosme et Damien, *Hagiographie, Cultures et Societes, Actes du Colloque de Nanterre et Paris, 2-5 Mai 1979*, Paris 1981, σ. 61-77. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 79 και σκοπιάδην.



αποκρυσταλλώνεται ο εικονογραφικός τους τύπος σύμφωνα με τον οποίο παριστάνονται νέοι¹¹²⁷ και αγένειοι ή με κοντή γενειάδα¹¹²⁸, να κρατούν χαρακτηριστικά αντικείμενα της ιατρικής τους τέχνης, δηλαδή λαβίδα και κιβωτίδιο με φάρμακα ή εργαλεία¹¹²⁹, και να φορούν το αναδιπλούμενο στο στήθος μάτιο, δηλωτικό της ιατρικής τους ιδιότητας¹¹³⁰.

Οι άγιοι Ανάργυροι οικείοι στην κρητική ζωγραφική, απαντούν συχνά από τον 13ο αιώνα και εξής¹¹³¹. Εικονίζονται ημίσωμοι σε στηθάρια, όπως στο ναό του Χριστού στα

Γενικά για τη λατρεία τους βλέπε E. Lucius, *Les origines du culte des Saints dans l' église chrétienne*, Paris 1908, σ. 344-250.

¹¹²⁷ Αντίθετα στα παλαιοχριστιανικά χρόνια αποδίδονται ως ώριμοι άνδρες όπως για παράδειγμα στη Santa Maria Antiqua (Romanneli-Nordhagen, *Santa Maria Antiqua*, πίν. LXXXII, LXXXIII, CXXXI).

¹¹²⁸ Σημειώνουμε ενδεικτικά τον Άγιο Στέφανο Καστοριάς (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 17), το Kurbinovo (1191) (Hadernmann-Misguish, *Kurbinovo*, σ. 240-243, πίν. 125), την Παναγία του Άρακος (1192) (Sophocleus, *Panagia Arakiotissa*, πίν. 21c. Nicolaidis, *Panagia Arakiotissa*, σ. 125-126, εικ. 93, 94), το πρώτο στρώμα στον Άγιο Δημήτριο στο Πούρκο (13ος αι.) (Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 171, εικ. 11), τον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια (1232) (Πανσελήνου, *Άγιος Πέτρος Καλυβίων*, εικ. 17, 18), την Παναγία στη Μερέντα (Counbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia Kouvara*, πίν. 81), το τρίτο στρώμα της Επισκοπής Ευρυτανίας, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο (α' μισό 13ου αι.) (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αριθ. 36), την Παναγία Ολυμπιώτισσα (τέλη 13^{ου} αι.) (Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, σ. 204-205, πίν. 55, 147), τον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-1320) (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 97), τον Χριστό Βεροίας (1315) (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 82), τον Άγιο Γεώργιο (1374-1375) και τους Αγίους Αποστόλους στο Λογγανίκο (Chassoura, *Longanikos*, σ. 197-198, εικ. 50, 79, αντίστοιχα) κ. α.

¹¹²⁹ Για τα εργαλεία και τα σκεύη που φέρουν συνήθως οι άγιοι Ανάργυροι βλέπε Hadernmann-Misguish, *Kurbinovo*, σ. 242-243. Georgitsoyanni, *Vieux Catholikon*, σ. 253.

¹¹³⁰ Μουρίκη, *Νέα Μονή*, σ. 166.

¹¹³¹ Εκ παραδρομής με τον επίσης σημαντικό στη βυζαντινή τέχνη θεράποντα άγιο Παντελεήμονα, η Jolivet σημειώνει ότι οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός περιλαμβάνονται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Κούνενι (Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 79, σημ. 92). Σύμφωνα με τη δημοσίευση του Λασσιθιωτάκη, ωστόσο, οι άγιοι Ανάργυροι δεν εικονίζονται στο ναό (Λασσιθιωτάκης, *Δύο εκκλησίες*, σ. 10, εικ. 1). Το ίδιο ισχύει και για την Παναγία Κριτσά, όπου στη θέση στην οποία κατά τη Jolivet βρίσκονται οι ανάργυροι (Jolivet-Lévy, ό.π.), εικονίζονται οι άγιοι Παντελεήμων και Ερμόλαος (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, αριθμοί 63, 64 στην κάτοψη στην εικ. 407).



Μεσκλά (1303), όπου σώζεται μόνον ο Δαμιανός¹¹³², στον Άγιο Φώτη στους Αγίους Θεοδώρους (πρώτες δεκαετίες 14^{ου} αι.)¹¹³³ και στον Άγιο Γεώργιο Α. Σύμης Βιάννου (1453)¹¹³⁴, ή ολόσωμοι, όπως στο α' στρώμα στην Παναγία των Λουμπινιών στο Φόδελε (13ος αι.)¹¹³⁵. Ο άγιος Δαμιανός φορεί άνετο χιτώνα με φαρδιά χειρίδια από τα οποία διακρίνονται χρυσοκέντητα επιρράμματα. Σκουρόχρωμο μάτιο κολπώνεται πλούσια μπροστά στο στήθος, ενώ από τον λαιμό κρέμεται χρυσοκέντητη ταινία. Ο άγιος, αγένειος, κρατεί κιβωτίδιο και λαβίδα. Ανάλογες είναι οι παραστάσεις στον Άγιο Γεώργιο Λαμπινής (13ος αι.)¹¹³⁶, στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι (1284)¹¹³⁷, στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στο Σελλί (1411)¹¹³⁸, στην Παναγία στο Ντιμπλοχώρι (1417)¹¹³⁹ και στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο (1436-1437) όπου οι δύο άγιοι, με κοντή καστανή γενειάδα, εικονίζονται ολόσωμοι κάτω από γραπτά τόξα, στραμμένοι κατά τα τρία τέταρτα¹¹⁴⁰. Η παράσταση των αγίων Αναργύρων στις Αρχάνες παρουσιάζει στενή εικονογραφική συνάφεια με αυτές στο Κούνενι και στο Σελλί, κυρίως στις ενδυματολογικές λεπτομέρειες.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, και εφόσον δεχθούμε την ταύτιση των δύο μορφών με τους αγίους Αναργύρους Κοσμά και Δαμιανό, ο ζωγράφος στις Αρχάνες παρακολουθεί το δόκιμο στη βυζαντινή ζωγραφική πρότυπο για την απόδοση των ιατρών αγίων.

¹¹³² Ορλάνδος, Δύο βυζαντινά μνημεία, σ. 146-147, εικ. 15.

¹¹³³ Σ. Μαδεράκης, Άγιος Φώτιος στους Αγίους Θεοδώρους Σελίνου Χανίων, Δωδέκατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, Αθήνα 15, 16, και 17 Μαΐου, 1992, Αθήνα 1992, σ. 32.

¹¹³⁴ Μπορμπουδάκης, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου, σ. 224, πίν. 52.

¹¹³⁵ Ο ίδιος, Μεσαιωνικά Μνημεία 1972, σ. 500, πίν. Ν'.

¹¹³⁶ Ο ίδιος, ό.π., πίν. 612α-β. Bissinger, *Kreta*, εικ. 26.

¹¹³⁷ Λασιθιωτάκης, Δύο εκκλησίες, σ. 44-45, πίν. 24, 3, 4. Gallas-Wesse-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 54.

¹¹³⁸ Από προσωπική παρατήρηση.

¹¹³⁹ Μπορμπουδάκης, ό.π., πίν. 615β, 616α.

¹¹⁴⁰ *Ημερολόγιο 1988*, εικ. 15.



2. Ο άγιος Παντελεήμων

Στην άντυγα του τόξου, στο βόρειο τοίχο, εικονίζεται ο άγιος Παντελεήμων ολόσωμος και μετωπικός (Εικ. 48, σχ. 7). Φορεί ποδήρη χειριδωτό χιτώνα, υπόλευκο με ανοιχτογάλανες ανταύγειες, διακοσμημένο στην κατώτερη παρυφή, με πλατιά διάλιθη ταινία. Στους ώμους διακρίνονται χρυσοκέντητα επιρράμματα με φυτικά κοσμήματα. Το πορφυρό μαργαριτοστόλιστο ιμάτιο με την κεντημένη επένδυση, πορπώνεται στο δεξιό ώμο και πτυχώνεται πλούσια μπροστά στο στήθος του αγίου. Κάτω από το φαρδύ χιτώνα διακρίνεται διάλιθο πουκάμισο. Στενή ταινία κοσμημένη με μαργαριτάρια, που καταλήγει σε φούντες σε κάθε άκρο, κρέμεται από το λαιμό του αγίου και φτάνει σχεδόν στο ύψος των γονάτων. Στο κεφάλι ο άγιος φέρει μαργαριταρένιο διάδημα. Το πρόσωπό του στρογγυλό και αγένειο, με νεανικά χαρακτηριστικά, πλαισιώνεται από πλούσια, σγουρά μαλλιά. Στο δεξιό χέρι κρατεί σταυρό με τρεις οριζόντιες κεραίες και στο αριστερό ανοικτό κιβωτίδιο με ιατρικά σύνεργα και φάρμακα. Μία ταινία με μαργαριτάρια ορίζει τον φωτοστέφανο σε θερμή ώχρα. Μέσα σε δύο δισκάρια στο ύψος της κεφαλής του αγίου διαβάζουμε *Ο Α(γιος) ΠΑΝΤΕ \ [ΛΕΗ]ΜΩΝ*, ενώ στο ύψος των ώμων την επιγραφή *Ο ΙΑΜ[Α] \ ΤΙΚΟΣ*.

Ο άγιος Παντελεήμων, του οποίου το αρχικό όνομα ήταν Παντολέον, συγκαταλέγεται στους αγίους αναργύρους¹¹⁴¹. Σύμφωνα με το συναξάρι του έζησε στη Νικομήδεια τα χρόνια του αυτοκράτορα Μαξιμιανού. Απέκτησε την κοινή και ελληνική παιδεία και στη συνέχεια, μετά από παρότρυνση του εθνικού πατέρα του στράφηκε στην Ιατρική, σπουδάζοντας κοντά στον Ευφρόσυνο. Σύντομα ξεχώρισε από τους υπόλοιπους μαθητές όχι μόνο για τις επιδόσεις του αλλά και για το ήθος του, με αποτέλεσμα η φήμη του να φτάσει στον ιερέα Ερμόλαο, χάρη στο κήρυγμα του οποίου ασπάσθηκε το χριστιανισμό. Η μνήμη του γιορτάζεται στις 27 Ιουλίου, ημερομηνία κατά την οποία

¹¹⁴¹ Για το βίο του αγίου βλέπε *Synaxarium*, στ. 847-848. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, σ. 410-425. Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 278.



μαρτύρησε¹¹⁴². Σύμφωνα με την παράδοση, κατά τη διάρκεια των μαρτυριών του φωνή εξ ουρανού ακούστηκε και τον αποκάλυψε Παντελήμονα, αντί Παντολέοντα, όνομα το οποίο παρέμεινε έκτοτε, για να υπενθυμίζει και να επιβεβαιώνει την ευσπλαχνία του αγίου¹¹⁴³.

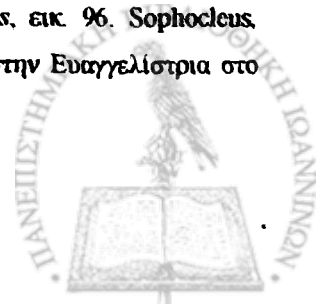
Η παράσταση του ιατρού αγίου εμφανίζεται νωρίς στη βυζαντινή τέχνη και σύντομα αποκρυσταλλώνεται εικονογραφικά¹¹⁴⁴. Συνήθως εικονίζεται ολόσωμος ή ημίσωμος, να κρατεί κιβωτίδιο με φάρμακα και κάποιο ιατρικό εργαλείο και να φορεί τη δηλωτική της ιατρικής του ιδιότητας περιβολή¹¹⁴⁵.

¹¹⁴² Για την εικονογραφία του αγίου βλέπε *LCI*, 8, στ. 112-115. Κύκλοι με το βίο του αγίου σώζονται εξαιρετικά σπάνια. Αναφέρουμε για παράδειγμα τον ομώνυμο ναό στο Nerezi (1164) (P. Milikoní-Perpek, *Nerezi*, Beograd 1966, πίν. 47-48), τα εικονίδια με σκηνές του βίου του και Δέηση από στεατίτη του 12ου αιώνα προσαρμοσμένα σε μεταγενέστερη εικόνα του 13ου αι. στο Βατικανό (*Glory of Byzantium*, αριθ. 330) και την ωραία εικόνα υστεροκομνήνειας τέχνης (αρχές 13ου αι.) στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, με δεκαέξι σκηνές, που απεικονίζουν την εκπαίδευση του αγίου, τα θαύματα, τα μαρτύρια και την ταφή του (Μουρίκη, *Εικόνες*, σ. 115, εικ. 53. *Glory of Byzantium*, αριθ. 249).

¹¹⁴³ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, σ. 423-424. Για τη διάδοση της λατρείας στην Ανατολή και τη Δύση βλέπε L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, Paris 1959, σ. 1024-1026.

¹¹⁴⁴ Για παράδειγμα στη Santa Maria Antiqua (Romaneli-Nordhagen, *Santa Maria Antiqua*, σ. 59, πίν. CXXX, 17, 5, και πίν. LXXVIII, LXXII) και στο Tokali I (Wharton-Epstein, *Tokali Kilise*, σ. 61, εικ. 42). Για τα παλαιότερα παραδείγματα και την εικονογραφία του βλέπε Μουρίκη, *Νέα Μονή*, σ. 165-167. Σπάνια ο άγιος εικονίζεται με διαφορετικό τρόπο, για παράδειγμα σε στάση δέησης στον ομώνυμο ναό στους Μπουλαριούς της Μάνης (991 / 992) (Skawran, *The Development*, σ. 153, εικ. 34) ή να κρατεί πυξίδα, στον Ταξιάρχη Μαρκοπούλου (τέλη 13ου αι.) (Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη*, σ. 210, 213, εικ. πίν. 107), να κρατεί κλειστό ειλητάριο, στον Άϊ-Κυργιάννη Αλυκιανού (14^{ος} αι.) (Ορλάνδος, *Δύο βυζαντινά μνημεία*, σ. 196, εικ. 48, 49. Bissinger, *Kreta*, εικ. 102) ή φιαλίδιο, πιθανόν πήλινο, στον Άγιο Γεώργιο στο Κουστογέρακο (1488) (Λαοσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, εικ. 377).

¹¹⁴⁵ Μουρίκη, *Νέα Μονή*, σ. 166. Για παράδειγμα, σε εικόνα της μονής Σινά με την αγία Θεοδότη και τους αγίους Κοσμά και Δαμιανό (αρχές 11ου αι.), (Σωτηρίου, *Σινά*, σ. 97-98, εικ. 85), στα ψηφιδωτά του Οσίου Λουκά (Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, εικ. 35), και σε αυτά της Νέας Μονής στη Χίο, (Μουρίκη, *ό.π.*, πίν. 71), στην ωραία εικόνα στη μονή της Λαύρας (12ος αι.), (Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, αριθ. 32, σ. 199), στον Άϊ-Σιράτγιο στους Ά. Μπουλαριούς Μάνης (τέλη 12ου αι.) (Δρανδάκης, *Μάνη*, σ. 406), στο Nerezi (1164) και στο Kurbinovo (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, εικ. 127, 126 αντίστοιχα), στην Παναγία του Άρακος στα Λαγουδερά (1192) (Maguire, *The Icons*, εικ. 40. Stylianos, *Cyprus*, εικ. 96. Sophocleus, *Panagia Arakiotissa*, πίν. 21^a. Nicolaïdes, *Panagia Arakiotissa*, s. 126, εικ. 96), στην Ευαγγελίστρια στο



Αυτός ο τύπος απαντά συχνά και στη ζωγραφική της Κρήτης, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στην Αζό (αρχές 14ου αι.) (Εικ. 101)¹¹⁴⁶, στο δεύτερο στρώμα στο ναό του Τιμίου Προδρόμου στον Άγιο Ιωάννη (αρχές 15ου αι.)¹¹⁴⁷, στη μονή του Δεσπότη Χριστού στα Μουρτζανά (15ος αι.)¹¹⁴⁸, στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι (1420-1421)¹¹⁴⁹, στους Αγίους Αποστόλους στο Σειρικάρι (1427)¹¹⁵⁰, και στον Άγιο Γεώργιο Απάνω Σύμης (1453)¹¹⁵¹.

Γεράκι (τέλη 12ου αι.) (Μοντσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, εικ. 151), στον Άγιο Πέτρο Καλυβίων (1232), όπου συνδυάζεται με τους αγίους Ερμόλαο, Κοσμά και Δαμιανό (Πανσελήνου, *Άγιος Πέτρος Καλυβίων*, σ. 184, εικ. 16), στον Άγιο Πέτρο στους Αραίους Κυθήρων σε τρία διαφορετικά ζωγραφικά στρώματα του τέλους του 13ου αιώνα, των μέσων του 14ου, και του τέλους του 14ου αιώνα, αντίστοιχα, (Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 274-285, εικ. 12, 17), στη Μητρόπολη του Μυστρά (1270-1285) (Χατζηδάκης, *Νεώτερα*, σ. 158, πίν. 39γ), στο ναό των Ταξιαρχών στο Μαρκόπουλο Αττικής (τέλη 13ου αι.), όπου τοποθετείται μαζί με τους αγίους Κοσμά, Δαμιανό και Θεοδότη στον τρούλο (Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Τοιχογραφίες του Ταξίαρχη*, σ. 210-214, πίν. 107), στην Παναγία Ολυμπιώτισσα (Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, πίν. 55α), στους Ταξίαρχες Μητροπόλεως, (Πελεκανίδης, *Καστορία I*, πίν. 130β), στην εικόνα από το Χιλανδάρι (14ος αι.) (Weitzmann, Chatzidakis, Radojčić, *Icones*, αριθ. 174), στο φύλλο διπτύχου-λειψανοθήκης της Μαρίας Παλαιολογίνας (1360-1370), όπου συνδυάζεται με τους Ανάγγυρους και αγίους, (Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αριθ. 127), σε εικόνα του αγίου Νικολάου με σκηνές από το βίο του και άλλους αγίους στο Σινά (15ος αι.), (Σωτηρίου, *Σινά*, σ. 155-157, εικ. 170) και σε εικόνα της μονής Παντελεήμονος στο νησί της λίμνης των Ιωαννίνων, σήμερα στο παρεκκλήσιο του Μητροπολιτικού Μεγάρου (14ος-15ος αι.) (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αριθ. 91). Στο τρίτο στρώμα τοιχογραφιών από την Επισκοπή Ευρυτανίας (13ος αι.) επαναλαμβάνεται το κιβωτίδιο, αλλά με το δεξιό χέρι ο άγιος μοιάζει να ευλογεί (*Βυζαντινές Τοιχογραφίες και εικόνες*, Κατάλογος Έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1976, πίν. DX). Αργότερα, στο Πρωτάτο (γύρω στα 1290) κρατεί το κιβωτίδιο και με τα δύο χέρια (Millet, *Athos*, πίν. 52. 1).

¹¹⁴⁶ Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 64-65, εικ. 74.

¹¹⁴⁷ Βολανάκης, *Ο ναός Τιμίου Προδρόμου*, σ. 63, πίν. 38δ.

¹¹⁴⁸ Ψιλάκης, *Μοναστήρια*, Β', εικ. 119.

¹¹⁴⁹ Μαδεράκης, *Βυζαντινή ζωγραφική από την Κρήτη*, πίν. 11β. Μαδεράκης, *Άγιος Ισίδωρος στο Κακοδίκι*, σ. 101-102, εικ. 47α, β.

¹¹⁵⁰ Μαδεράκης, *Άγιοι Απόστολοι στο Σειρικάρι*, σ. 50, εικ. 12.

¹¹⁵¹ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 449, εικ. 424.



Στις Αρχάνες αντίθετα ο ζωγράφος υιοθετεί τον αρχαϊκό και σπανιότερο εικονογραφικό τύπο, με το νεαρό άγιο να κρατεί σταυρό αντί ιατρικού εργαλείου ή κιβωτιδίου, όπως στο Τοqali I¹¹⁵². Ο τύπος αυτός επιβιώνει ωστόσο και σε σημαντικά παλαιολόγια μνημεία κυρίως του 14^{ου} αιώνα, όπως στη Zica¹¹⁵³, στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό (1310-1320)¹¹⁵⁴, στο Χιλανδάρι (14ος αι.)¹¹⁵⁵ και σε φύλλο διπτύχου με τη Θεοτόκο τη Βάτο και άλλους αγίους στο Σινά (14ος αι.)¹¹⁵⁶, ενώ στις τοιχογραφίες στο Βατοπέδι ο γιατρός άγιος μαζί με το σταυρό κρατεί και κιβωτίδιο με φάρμακα¹¹⁵⁷. Την ίδια εποχή, στην Κρήτη ο ίδιος τύπος του αγίου Παντελεήμονα ως μάρτυρα, απαντά, από όσο γνωρίζουμε, εκτός από τις Αρχάνες, και στο ναό του Χριστού Σωτήρα στις Ποταμιές (α' μισό 14^{ου} αι.)¹¹⁵⁸.

Πιστός παραμένει ο κρητικός ζωγράφος στην απόδοση των ενδυμάτων, δηλωτικών της ιατρικής ιδιότητας του αγίου¹¹⁵⁹, τα οποία φέρουν πλούσια διακόσμηση με πολύτιμα πετράδια και χρυσοκεντήματα. Με όμοιο τρόπο αποδίδονται στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στην Αξό (Εικ. 101) και στην Αγία Τριάδα στο ομώνυμο χωριό του Ρεθύμνου (γύρω στο 1400)¹¹⁶⁰. Στις Αρχάνες επαναλαμβάνεται επίσης η χαρακτηριστική

¹¹⁵² Wharton-Epstein, *Tokali Kilise*, σ. 61, εικ. 42.

¹¹⁵³ Millet - Frolov, *Yougoslavie*, I, πίν. 54. 2.

¹¹⁵⁴ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σ. 97, πίν. 95. Ο τύπος αυτός απαντά και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, όπως στη μονή Διονυσίου, (Millet, *Athos*, πίν. 203. 1) και στη μονή Μεταμορφώσεως στη Βελτσίστα (1568) (A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l' église de la Transfiguration Veltista (1568) en Epire et l' atelier des peintres Kondaris, Ioannina*, εικ. 52b).

¹¹⁵⁵ I. M. Χατζηφώτης, *Μακεδονική Σχολή. Η σχολή του Πανσέληνου (1290-1320)*, Εθνικό Ίδρυμα Νεότητας, Αθήνα 1995, αριθ. 98.

¹¹⁵⁶ Σωτηρίου, *Σινά*, σ. 202, εικ. 231.

¹¹⁵⁷ Τσιγαρίδας, *Ψηφιδωτά και Βυζαντινές τοιχογραφίες*, εικ. 194.

¹¹⁵⁸ Ranoutsaki, *Soteris Christos*, σ. 125-126, εικ. 40.

¹¹⁵⁹ Μουρίκη, *Νέα Μονή*, σ. 166.

¹¹⁶⁰ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 292.



αναδίπλωση του σκουρόχρωμου μανδύα στο στήθος¹¹⁶¹, που εμφανίζεται από το 10ο αιώνα στο Qeledjar¹¹⁶². Τυπική για τους θεράποντες αγίους φαίνεται να είναι και η κεντητή ταινία με τις φούντες, κάτω από τον πτυχωτό μανδύα, η οποία συμπεριλαμβάνεται στην περιβολή των κατ' εξοχήν ιατρών αγίων Κοσμά και Δαμιανού¹¹⁶³. Την ίδια ταινία βρίσκουμε και σε άλλα μνημεία της Κρήτης, στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στα Καβαλαριανά (1327-1328)¹¹⁶⁴ και στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στην Αξό (Εικ. 101).

Με συνέπεια αποδίδει ο καλλιτέχνης και τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του αγίου, δηλαδή το νεανικό, στρογγυλό πρόσωπο και την πυκνή, βοστρυχωτή κόμη, που επαναλαμβάνονται αργότερα και στις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά, ο οποίος συμβουλεύει του ομοτέχνους του να ζωγραφίζουν τον γιατρό άγιο όπως τον άγιο Γεώργιο¹¹⁶⁵. Μοναδική στις Αρχάνες, από όσο γνωρίζουμε, εικονογραφική λεπτομέρεια το στεμματόγυριο στην κεφαλή του αγίου-χαρακτηριστικό της εικονογραφίας των στρατιωτικών αγίων από το 12^ο αιώνα και εξής¹¹⁶⁶-, καθώς και το επίθετο *Ιαματικός*, που

¹¹⁶¹ Σύμφωνα με την Μουρίκη το σκουρόχρωμο ιμάτιο στο στήθος χαρακτήριζε αυτούς που ασκούσαν την ιατρική επιστήμη. Η ίδια επισημαίνει ότι το ίδιο ενδυματολογικό στοιχείο απαντά και στους επίσης ιαματικούς αγίους Κοσμά και Δαμιανό, (Μουρίκη, *Νέα Μονή*, σ. 166). Πράγματι στην εικόνα του Σινά (10ος αι.), εικονίζονται οι τρεις Ανάργυροι να φορούν σκουρόχρωμο μανδύα, που πτυχώνεται στο στήθος. Η λεπτομέρεια αυτή επαναλαμβάνεται και σε άλλη εικόνα, επίσης στο Σινά, με τον άγιο Νικόλαο και αγίους (11ος αι.). Στους ώμους των τριών θεραπόντων αγίων διακρίνονται επίσης τα διακοσμητικά επαρράμματα, (Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, σ. 194, αριθ. 14). Όμοια είναι τα ενδύματά των τριών αναργύρων στο Kurbinovo, στην Ολυμπιώτισσα και αλλού, (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, εικ. 125, 126. Konstantinides, *Panagia Olympiotissa*, πίν. 55α, β αντίστοιχα).

¹¹⁶² Jerphanion, *Cappadoce*, I, πίν. 59. 3.

¹¹⁶³ Για παράδειγμα στις σκηνές θαυμάτων των αγίων Αναργύρων στη Μητρόπολη του Μυστρά (1270-1285) (Χατζηδάκης, *Νεώτερα*, πίν. 40α, β, 41^ο).

¹¹⁶⁴ Από προσωπική παρατήρηση.

¹¹⁶⁵ Ο άγιος Παντελεήμων νέος, αγένειος, σγουροκέφαλος, Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 162, 207, 270, 293.

¹¹⁶⁶ Βλέπε πρόχειρα τους στρατιωτικούς αγίους Θεόδωρο Στρατηλάτη, Μερκούριο, Προκόπιο και Θεοδώρα Τήρωνα στην Παναγία Κοσμοσώτεια στις Φέρρες (μετά το 1152) (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, αριθ. 28, 29, 30, 31, αντίστοιχα).



τον συνοδεύει, τονίζοντας ακόμα περισσότερο τις ιατρικές αλλά και θαυματουργές ικανότητές του.

3. Η αγία Μαρίνα

Στην άντυγα του βορείου ενισχυτικού τόξου, κάτω από τον άγιο Παντελεήμονα, παριστάνεται η αγία Μαρίνα (Πίν. 9, εικ. 49, σχ. 7). Η αγία εικονίζεται κατά μέτωπον ημίσωμη. Φορεί κοκκινωπό μαφόριο με σκουρογάλανο σιρίτι στην παρυφή και ημιδιάφανο κεφαλόδεσμο. Διάλιθοι ρόδακες ανάλογοι με αυτούς της Παναγίας στη σκηνή της Σταύρωσης κοσμούν στους ώμους το μαφόριο της αγίας. Με το δεξιό χέρι κρατεί σταυρό με διπλή οριζόντια κεραία, ενώ το αριστερό σε δέηση, με ανεστραμμένη την παλάμη προς τα έξω είναι λυγισμένο στο ύψος του στήθους. Τον φωτοστέφανο σε σκούρα όχρα ορίζει διπλή γραμμή, καστανοκόκκινη εσωτερικά και λευκή εξωτερικά. Στο αριστερό τμήμα, στο ύψος της κεφαλής της αγίας, γράφεται κατακόρυφα το όνομά της σε τρεις συλλαβές *MA | PI | (NA)*. Η τελευταία συλλαβή έχει χαθεί εξαιτίας εκτεταμένης φθοράς που απλώνεται κατά μήκος της παράστασης, στο αριστερό τμήμα.

Η αγία Μαρίνα, κόρη του εθνικού ιερέα Αιδεσίου, καταγόταν από την Αντιόχεια της Πισιδίας και έζησε στα χρόνια του Διοκλητιανού. Ορφανή από μητέρα, ανατράφηκε από χριστιανή τροφό. Όταν αργότερα αρνήθηκε να πανδρευθεί τον ειδωλολάτρη έπαρχο Ολύβριο και να ασπασθεί τα είδωλα, μαρτύρησε και τελικά απεκεφαλίσθη¹¹⁶⁷. Η μνήμη της τιμάται στις 17 Ιουλίου.

Η αγία Μαρίνα είναι μία από τις πιο δημοφιλείς αγίες στη βυζαντινή ζωγραφική¹¹⁶⁸. Συνήθως εικονίζεται ως μεμονωμένη μορφή, όπως στις Αρχάνες¹¹⁶⁹,

¹¹⁶⁷ *Synaxarium*, στ. 825. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, σ. 226-235. Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 206: *Η αγία Μαρίνα ξψει τελειούται*.

¹¹⁶⁸ *LCI*, 7, στ. 494-500. J. Folda, *The Saint Marina Icon: Maniera Cypria, Lingua Franca, or Crusader Art?*, *Four Icons in the Menil Collection*, (ed. by B. Davezac), *The Menil Collection Monographs* 1, Texas 1992, σ. 106-134.



ενώ σπανιότερα ιστορούνται σκηνές από το βίο της, και ιδιαίτερα αυτή με την πάλη της κατά του δαίμονα Βελζεβούλ¹¹⁷⁰.

Ιδιαίτερη διάδοση γνώρισε λατρεία της στην Κύπρο¹¹⁷¹, όπως φανερώνουν οι τρεις εικόνες με σκηνές του βίου της που σώζονται σε ναούς του νησιού· η πρώτη είναι αμφιπρόσωπη από το ναό της Αγίας Μαρίνας στη Φιλούσα, σήμερα στο Αρχιεπισκοπικό Μουσείο Πάφου, και χρονολογείται στον 8ο αιώνα¹¹⁷². Η δεύτερη βρίσκεται στον ομώνυμο ναό στον Πεδουλά και χρονολογείται στο 13ο αιώνα¹¹⁷³ και η τρίτη του 15ου αιώνα από το καθολικό της μονής του Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή, σήμερα στο

¹¹⁶⁹ Σημειώνουμε ενδεικτικά το Τοqali I (Wharton-Epstein, *Tokali Kilise*, σ. 61, ει. 42), την εικόνα στη μονή του Σινά, όπου συνδυάζεται με την αγία Αικατερίνη (11ος αι.), (Σωτηρίου, *Σινά*, σ. 68, εικ. 50), τον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη (γύρω στα 1180) (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 55β), τον ναό του Σωτήρα στα Μέγαρα (β' μισό 13ου αι.), τον ομώνυμο ναό στο Αλεποχώρι (1260-1280) (Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, σ. 56, πίν. 69 και σ. 44, πίν. 63, αντίστοιχα), τον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια (1232) (Πανσελήνου, *Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά*, σ. 186, εικ. 21), το ασκηταριό του παλιομονάστηρου των Αγίων Σαράντα στη Λακεδαίμονια (δ' τέταρτο 13ου αι.) (Δρανδάκης, *Το Παλιομονάστηρο των Αγίων Σαράντα*, σ. 135), τον Άγιο Γεώργιο στο Λογγάνικο (β' μισό 14ου αι.) (Chassoura, *Peintures murales*, σ. 254-255).

¹¹⁷⁰ *Synaxarium*, στ. 825: και βληθείσα εν τη φυλακή, τον επαναστάντα αυτή δράκοντα προσευξαμένη διέρρηξεν. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, σ. 229-231. Η παλαιότερη, από όσο γνωρίζουμε απεικόνιση του θέματος, σώζεται στον Άγιο Μερκούριο Κερκόρας (1074-1075), (P. Vocotopoulos, *Fresques du XIe s. a Corfu*, CA XXI (1971), σ. 161-162, εικ. 14) και στη συνέχεια στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (Maguire, *The Icons*, εικ. 31) και στο Κυρβινόνο (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 235-240). Συχνότερα το επεισόδιο απαντά από τον 13ο αιώνα και εξής, για παράδειγμα στον ναό του Προδρόμου κοντά στη Χρύσαφα (δ' τέταρτο 14ου αι.) (N. B. Δρανδάκης, *Ο σπηλαιώδης ναός του Προδρόμου κοντά στην Χρύσαφα της Λακεδαίμονιας*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', ΙΕ', 1989-1990, σ. 86, εικ. 14) και στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι (1302-1303) (Εμμανουήλ, *Εύβοια*, σ. 98-99, πίν. 35). Για άλλα παραδείγματα βλέπε Kaloripissi-Verti, *Hagia Triada*, σ. 206. Για την εικονογραφία της παράστασης βλέπε J. Lafontaine-Dosogne, *Un theme iconographique peu connu: Marina assommant Belzebuth*, *Byzantion* 32, 1962, σ. 251. L. Hadermann-Misguich, *Contribution a l' etude iconographique de Marina assommant le demon*, *Annuaire de l' Institut de Philologie et d' Histoire orientales et slaves*, XX (1968-1972), σ. 268-271.

¹¹⁷¹ Folda, *ό.π.*, σ. 116, και ιδιαίτερα σημ. 46.

¹¹⁷² S. Sophocleous, *Icons of Churches of Cyprus 7th-20th Century*, Nicosia 1994, αριθ. 1α, σ. 75.

¹¹⁷³ Μουρίκη, *Βυζαντινές Εικόνες*, αριθ. 11.



Αρχιεπισκοπικό Μουσείο Εικόνων της Λευκωσίας¹¹⁷⁴. Συχνά απαντάται και στη μνημειακή ζωγραφική της Κύπρου, όπως στην Παναγία Μουτουλλά (1280)¹¹⁷⁵, στο ναό της Αγίας Μαρίας Πυρκά¹¹⁷⁶ και στην ομώνυμη εκκλησία στον Πεδουλά (15ος αι.)¹¹⁷⁷. Ανάλογη διάδοση γνώρισε και στην Κρήτη κατά την περίοδο της λατινοκρατίας, γεγονός που ίσως οφείλεται στο ότι μέρη του λειψάνου της, το οποίο θεωρήθηκε θαυματουργό, για αυτό και η αγία συγκαταλέγεται στους ιαματικούς αγίους¹¹⁷⁸, φυλάσσονταν σε εκκλησίες του νησιού¹¹⁷⁹. Αντίστοιχα και στην Κρήτη ιστορούνται σκηνές του βίου της, σε τρεις τουλάχιστον ναούς που χρονολογούνται γύρω στα 1300¹¹⁸⁰, ενώ ένας μεγάλος αριθμός εκκλησιών είναι αφιερωμένος στην μνήμη της. Στον κατάλογο των Gerola-Λασσιθιωτάκη, με τις τοιχογραφημένες εκκλησίες του νησιού, σημειώνονται 16 ναοί αφιερωμένοι στη μνήμη της¹¹⁸¹. Πιο συχνά ωστόσο η απεικόνιση της αγίας συμπεριλαμβάνεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα των κρητικών εκκλησιών ως μεμονωμένη μορφή. Στον Άγιο Νικόλαο Μάζα (1325) είναι ολόσωμη και μετωπική με τα χέρια υψωμένα σε στάση δέησης. Ενδιαφέρουσα είναι η ενδυμασία της που περιλαμβάνει εκτός από το κόκκινο μαφόριο, κοσμημένο με πολύτιμα πετράδια στην παρυφή, και

¹¹⁷⁴ Μουρίκη, Βυζαντινές Εικόνες, αριθ. 35.

¹¹⁷⁵ D. Mouriki, The Wall Paintings of the church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus, *Byzanz und der Westen*, Wien 1984, σ. 197, εικ. 25, 26.

¹¹⁷⁶ Stylianou, *Cyprus*, σ. 432.

¹¹⁷⁷ Βυζαντινή Μεσαιωνική Κύπρος, αριθ. 51. Σωτηρίου, Κύπρος, πίν. 87α, 96, 90α, αντίστοιχα.

¹¹⁷⁸ H. Usener, *Acta S. Marinae et S. Christophori*, *Festschrift zur fünften Sacularfeier der Carl-Universität zu Heidelberg*, Bonn 1886, σ. 46. Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 278.

¹¹⁷⁹ Αναφέρουμε ενδεικτικά τον Προφήτη Ηλία στα Ρούστικα (O. Meinardus, *A study of the Relics of Saints of the Greek Orthodox Church*, *Or Chr* 54, 1970, σ. 212).

¹¹⁸⁰ Πρόκειται για την Αγία Μαρίνα στον Ραβδούχα (δ' τέταρτο 13ου αι.), την Αγία Μαρίνα Καλογέρου (1300) και την Αγία Μαρίνα Μουρνέ (γύρω στα 1300) (Αλμπάνη, *Αγία Μαρίνα*, σ. 211-220 και ιδιαίτερα σημ. 19). Για την εικονογραφία των επεισοδίων του βίου της αγίας βλέπε, η ίδια, ό.π., σ. 212 και ιδιαίτερα σημ. 13, 14, 22.

¹¹⁸¹ Gerola-Λασσιθιωτάκη, *Κατάλογος*, αριθ. 25, 122, 178, 197, 232, 312, 368, 391, 441, 450, 508, 618, 638, 735, 751, 811.



διάλιθο οράριο¹¹⁸². Με λιθοποίκιλτα ενδύματα και στέμμα στην κεφαλή εικονίζεται επίσης στην Παναγία Γκουβερνιώτισσα (1350-1375)¹¹⁸³. Συνήθως, ωστόσο, στην μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης η αγία εικονίζεται ολόσωμη και αυστηρά μετωπική σε επίσημη στάση, ανάμεσα σε άλλες αγίες, να φορεί κοκκινωπό μαφόριο, σκουρογάλανο ποδήρη χιτώνα και ημιδιάφανο μαντήλι στην κεφαλή¹¹⁸⁴. Οι χειρονομίες της είναι ανάλογες με αυτές στις Αρχάνες, δηλαδή στη δεξιά κρατεί σταυρό, ενώ το αριστερό χέρι είναι υψωμένο στο στήθος. Με αυτόν τον τρόπο απεικονίζεται σε μεγάλο αριθμό μνημείων στην Κρήτη του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα, όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Βαθειακό (13ος αι.)¹¹⁸⁵, στον Άγιο Γεώργιο Ξυδά (1321)¹¹⁸⁶, στην Αγία Παρασκευή Κίτηρος (1372-1373)¹¹⁸⁷, στον Άγιο Δημήτριο Πλατανέ (1372-1373)¹¹⁸⁸, στον Άγιο Ονούφριο Καμπανού Χανίων (15ος αι.)¹¹⁸⁹, στην Αγία Φωτεινή Πρέβελης (αρχές 15^{ου} αι.)¹¹⁹⁰, στον Άγιο Γεώργιο Σφακιώτη Διαβαϊδέ (1414)¹¹⁹¹, στο Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο (1436)¹¹⁹². Ωστόσο, τα διάλιθα κοσμήματα απαντούν σπάνια στην εικονογραφία της

1182 Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1969, σ. 483, εικ. 141.

1183 Vassilakis-Mavtrakakis, *Gouverniofissa*, σ. 245-247.

1184 Η απλή ενδυμασία της αγίας επικράτησε και στις παραστάσεις της ως μεμονωμένη μορφή και σε αυτές με το δαίμονα (Hadermann-Misgwich, *Kurbino*, σ. 238). Για την ερμηνεία του ερυθρού μαφορίου βλέπε Μπαλτογιάννη, *Συνομία*, σ. 117.

1185 Βολανάκης, *Ο Άγιος Γεώργιος στο Βαθειακό*, σ. 80, 81.

1186 Από προσωπική παρατήρηση.

1187 Από προσωπική παρατήρηση. Για το ναό βλέπε Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, σ. 166-170. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 209-211.

1188 Μαδεράκης, *Άγιος Δημήτριος στον Πλατανέ*, εικ. 10.

1189 Από προσωπική παρατήρηση. Για το ναό βλέπε Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1970, σ. 364-365.

1190 Καλοκύρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, πίν. C.

1191 Από προσωπική παρατήρηση. Για το ναό βλέπε Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες*, σ. 67.

1192 *Ημερολόγιο* 1988, εικ. 16.



αγίας και έχουν συνδεθεί με την αριστοκρατική της καταγωγή¹¹⁹³. Πρόσφατα τα τρία αστέρια που κοσμούν τους ώμους και το μέτωπο στο κόκκινο μαφόριο της Μαρίνας σε λαμπρή εικόνα των αρχών του 15ου αιώνα στο Βυζαντινό Μουσείο, ερμηνεύθηκαν μέσα από επεισόδια του βίου της¹¹⁹⁴ και φανερώνουν τη διάδοση του στολισμού των ενδυμάτων της και στην κρητική ζωγραφική¹¹⁹⁵. Στις Αρχάνες το πλήθος των κοσμημάτων, τα οποία χρησιμοποιούνται εξίσου και στην Αγία Ιουλίττα, ωστόσο, υποδηλώνουν κυρίως τη διακοσμητική διάθεση του ζωγράφου, επηρεασμένου πιθανόν και από δυτικά πρότυπα, όπως συμβαίνει και στην αντίστοιχη παράσταση στην Παναγία Γκουβερνιώτισσα¹¹⁹⁶.

4. Η αγία Ιουλίττα

Στην άντυγα του νοτίου τόξου στο κατώτερο τμήμα κάτω από την αγία Μαρίνα, εικονίζεται αγία στηθαία που σώζεται αποσπασματικά (Εικ. 50, σχ. 7). Φορεί λαδοκάστανο μαφόριο που κοσμείται στο κέντρο επάνω από το μέτωπο με ρόδακα από πολύτιμους λίθους και με ερυθροκάστανη ταινία στην παρυφή. Κάτω από το μαφόριο διακρίνεται ημιδιάφανο μαντήλι. Το βαθυκύανο φωτοστέφανο ορίζουν δύο γραμμές, μία σκουροπράσινη εσωτερικά και μία λευκή εξωτερικά. Εξαιτίας των σημαντικών φθορών δεν έχει σωθεί επιγραφή με το όνομα της αγίας· η θέση της ωστόσο απέναντι από τον νεαρό άγιο Κήρυκο μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι πρόκειται για την μητέρα του την αγία Ιουλίττα, η οποία συγκαταλέγεται επίσης στους αγίους αναργύρους¹¹⁹⁷.

¹¹⁹³ Βλέπε σχετικά *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, Κατάλογος έκθεσης Athens 1988, αριθ. 41 (N. Chatzidakis).

¹¹⁹⁴ Μπαλτογιάννη, *Συνομιλία*, αριθ. 18. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αριθ. 22, σ. 84.

¹¹⁹⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου*, αριθ. 22.

¹¹⁹⁶ Vassilakis-Mavtrakakis, *Gouverniotissa*, σ. 245-247.

¹¹⁹⁷ Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 278.



Η αγία Ιουλίττα καταγόταν από το Ικόνιο και έζησε στα χρόνια του Διοκλητιανού. Προκειμένου να αποφύγει τους διωγμούς κατά των χριστιανών κατέφυγε στην Ταρσό της Κιλικίας όπου και μαρτύρησε μαζί με τον τριετή γιο της Κήρυκο, όταν ο ηγεμόνας Αλέξανδρος προσπάθησε να τους αναγκάσει να αρνηθούν την πίστη τους¹¹⁹⁸. Η μνήμη τους τιμάται στις 15 Ιουλίου. Η σύναξή τους τελείται στον ναό των Αρχαγγέλων στα Αδδά.¹¹⁹⁹

Η αγία Ιουλίττα εμφανίζεται από νωρίς στην μνημειακή ζωγραφική¹²⁰⁰. Η λατρεία της μαζί με αυτήν του γιου της Κηρύκου γνωρίζει ιδιαίτερη εξάπλωση στα νησιά του Αιγαίου¹²⁰¹, στην Κύπρο¹²⁰², στη Γεωργία¹²⁰³ και στην Καππαδοκία. Εκεί θεωρούνται άγιοι προστάτες και προνομιούχοι μεσολαβητές, για αυτό και συχνά τα

¹¹⁹⁸ *Synaxarium*, σ. 821: *Η δε μακαρία Ιουλίττα μετά πολλά τα βασάνους μη πεισθείσα απειμήθη την κεφαλή... Δουκάκης, Μέγας Συναξαριστής, σ. 217: Η δε μακαρία Ιουλίττα δοκιμάσασα πολλές βασάνους και μη πεισθείσα να αρνηθή τον Χριστόν απεκεφαλίσθη και έλαβεν η αοίδημον του μαρτυρίου τον στέφανον.. Διονύσιος, Ερμηνεία, σ. 271: η δε αγία Ιουλίττα, η μήτηρ του αυτού (Κηρύκου), την κεφαλήν αποτέμεται.*

¹¹⁹⁹ *Synaxarium*, σ. 821.

¹²⁰⁰ Από τις παλαιότερες παραστάσεις της αγίας μαζί με τον γιο της Κήρυκο εντοπίζουμε στην Santa Maria Antiqua στην Ρώμη (W. de Grüneisen, *Santa Maria Antiqua*, Rome 1911, πίν. XXXIV-XLII, εικ. 98-100. Grabar, *Martyrium*, II, σ. 100-101, πίν. XLIV. Romanelli-Nordhagen, *Santa Maria Antiqua*, σ. 36, 38, πίν. 32-33, 336-37. Drewer, *Saints and their families*, σ. 260-262). Για την εικονογραφία της αγίας και του βίου της βλέπε, *LCI*, 7, σ. 241-245. Κατσελάκη, *Εικόνα Ιουλίττας και Κηρύκου*, σ. 183-189.

¹²⁰¹ A. Orlandos, *Dèlos chrétienne*, *BCH LX* (1936), σ. 83. A. Ορλάνδος, *Χριστιανικά γλυπτά του Μουσείου Σμύρνης*, *ΑΒΜΕ Γ'* (1937), σ. 147-148.

¹²⁰² Αναφέρουμε για παράδειγμα το ναό αφιερωμένο στους Αγίους Κήρυκο και Ιουλίττα στην περιοχή Λετύμπου (12ος-13ος αι.) (*Βυζαντινή Μεσαιωνική Κύπρος*, φωτογραφία στη σ. 97).

¹²⁰³ Αξίζει να σημειώσουμε την εκκλησία που τιμάται στο όνομά τους στην περιοχή Svaneti κοντά στην Μαύρη Θάλασσα, οι τοιχογραφίες της οποίας οφείλονται στο Γεωργιανό ζωγράφο Tevdore και χρονολογούνται στα 1192 (N. Aladasvili-G. Alibegasvili-A. Volskaja, *Rospisi hudoznika Tevdore v Verhne j Svaneti*, Tbilisi, 1966. Drewer, *Saints and their families*, σ. 262, εικ. 2-3).



πορτραίτα τους τοποθετούνται κοντά στο ιερό¹²⁰⁴. Σημειώνουμε ενδεικτικά την περίπτωση στους Αγίους Θεοδώρους στο Tagar (11ος αι.), όπου τα δύο στηθάρια συνδυάζονται με τη Δέηση και τοποθετούνται κάτω από τη Θεοτόκο η Ιουλίττα και από τον Πρόδρομο ο Κήρυκος¹²⁰⁵. Από τα παλαιολόγια χρόνια η λατρεία τους φαίνεται να εξαπλώνεται και στην περιοχή της Βόρειας Ελλάδας και της Σερβίας. Στη Βέροια ιδρύεται στα μέσα του 14ου αιώνα μονύδριο αφιερωμένο στους δύο αγίους, όπου απεικονίζονται δύο φορές στο στρώμα του 15ου αιώνα και σε αυτό του 1589¹²⁰⁶.

Η αγία Ιουλίττα εικονίζεται με το νήπιο στο ίδιο διάχωρο, όπως στο Monreale¹²⁰⁷, στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (1180)¹²⁰⁸, στον Άγιο Κλήμη Αχρίδας (1294-1295)¹²⁰⁹ και στο Lesnovo (1349)¹²¹⁰. Συχνότερα, όμως, παριστάνεται σε διαφορετικό αλλά σε άμεση σχέση με αυτό του Κηρύκου διάχωρο, όπως είχε εφαρμοσθεί από νωρίς στα μνημεία της Καππαδοκίας¹²¹¹ και καθιερώνεται στο ΒΔ παρεκκλήσιο του Οσίου Λουκά (1050-1075). Εκεί τα δύο μετάλλια τοποθετούνται στο μέτωπο του τόξου, εκατέρωθεν της παράστασης του οσίου Λουκά¹²¹². Ανάλογα στην Παναγία Φορβιώτισσα στην Κύπρο (1105-1106) τοποθετούνται στο μέτωπο του τόξου και

¹²⁰⁴ Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 52. Στο παρεκκλήσιο του Θεοδότου στη Santa Maria Antiqua οι δύο άγιοι εικονίζονται εκατέρωθεν της ένθρονης Παναγίας (H. Belting, *Eine Privatkapelle im Frühmittelalterlichen Rom*, *DOP* 41 (1987), σ. 67-68, εικ. 1, 2).

¹²⁰⁵ Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 213-214, πίν. 131, εικ. 1. Drewer, *ό.π.*, σ. 262, εικ. 4-5.

¹²⁰⁶ M. Panayotidi, *Les églises de Veria en Macédoine*, *Corso di Cultura sull' arte ravennate e bizantina*, XXII (1975), σ. 314-315. Παπαζάτος, *Βέροια*, σ. 178-181. Οι δύο άγιοι εικονίζονται συχνά σε ναούς της Βέροιας κατά το 15ο, 16ο και 17ο αιώνα (Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 185, 192, 200, 202, 208).

¹²⁰⁷ Demus, *Norman Sicily*, σ. 118.

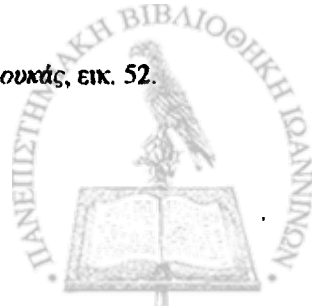
¹²⁰⁸ Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 40β.

¹²⁰⁹ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 1.1.

¹²¹⁰ Petkovic, *Peinture serbe*, πίν. CLV.

¹²¹¹ Στις εκκλησίες της Καππαδοκίας εικονίζεται είτε ολόσωμη είτε σε μετάλλιο να κρατεί σταυρό, απέναντι συνήθως από τον νεαρό άγιο Κήρυκο, όπως στο Derin Dere Kilisesi (9ος αι.), στο Koy Ensesi Kilisesi (αρχές 10ου αι.) και στο ναό της οδού Ali Reis (αρχές 13ου αι.) (Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 190, πίν. 118, εικ. 2 και σ. 199, αντίστοιχα).

¹²¹² Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, σ. 23, σχ. II, εικ. 2. Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, εικ. 52.



δορυφορούν το Άγιο Μανδήλιο¹²¹³. Σε διαφορετικά διάχωρα εικονίζονται οι άγιοι Ιουλίττα και Κήρυκος στον Άγιο Σώζοντα στο Γεράκι (τέλη 13ου αι.)¹²¹⁴, στην Αγία Θέκλα στην Εύβοια (τέλη 13^{ου} αι.)¹²¹⁵, στην Παναγία Ολυμπιώτισσα (τέλη 13^{ου} αι.)¹²¹⁶, στην Παναγία Ασίνου (γ' τέταρτο 14ου αι.)¹²¹⁷, στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (1384-1385)¹²¹⁸, και στον Άγιο Νικόλαο στην Πλάτσα (β' μισό 14ου αι.)¹²¹⁹. Αξίζει να σημειώσουμε ότι στη Decani οι δύο άγιοι εικονίζονται σε διαφορετικά διάχωρα, στο εσωράχιο τόξου¹²²⁰, όπως δηλαδή και στις Αρχάνες.

Σπάνια η Ιουλίττα συνδυάζεται με άλλη αγία αντί του Κηρύκου, όπως συμβαίνει στους Αγίους Θεοδώρους στον Τσόπακα της Μάνης¹²²¹, ενώ με τους αγίους Γεώργιο και Ειρήνη, συνδυάζεται στο εν μέρει αποτοιχισμένο στρώμα της Κυρά-Χωστής στο Βαθύ Καλύμνου, όπου εικονίζεται ολόσωμη και μετωπική με λιθοποίκιλτα ενδύματα (13ος αι.)¹²²².

Εξαιρετικά σπάνια, τέλος, απεικονίζονται στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη σκηνές από το βίο της αγίας¹²²³. Στην Κρήτη έχουμε εντοπίσει δύο παραδείγματα με το επεισόδιο του μαρτυρίου της, στην Παναγία στην Κριτσά, στο παρεκκλήσιο της Αγίας

¹²¹³ R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its icons*, London 1985, εικ. 61.

¹²¹⁴ Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 187, εικ. 332.

¹²¹⁵ Koumoussi, *Peintures Murales*, σ. 167-168, πίν. 46. 1, 2.

¹²¹⁶ Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, σ. 245-246, πίν. 158b.

¹²¹⁷ Stylianiou, *Cyprus*, σ. 134.

¹²¹⁸ Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, προοπτικό σχέδιο 1 στη σ. 108.

¹²¹⁹ Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, σ. 31.

¹²²⁰ Petkovic, *Peinture serbe*, πίν. CXXXIII.

¹²²¹ Δρανδάκης, *Μάνη*, σ. 33, σχ. 5.

¹²²² Α. Κατσιώτη, Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα, *Δέκατο Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Πρόγραμμα και Περίληψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, Αθήνα 8, 9, και 10 Μαΐου 1998, Αθήνα 1998, σ. 31. Η ίδια, Επισκόπηση, σ. 282.

¹²²³ Για σχετικά παραδείγματα στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική βλέπε Κατσελάκη, *Εικόνα Ιουλίττας και Κηρύκου*, σ. 188-189.



Άννης (α΄ μισό 14ου αι.)¹²²⁴ και στον ναό του Αγίου Κηρύκου στον Άγιο Κήρυκο Χανίων¹²²⁵. Οι τοιχογραφίες του τελευταίου, οι οποίες είναι κατά το μεγαλύτερο τμήμα τους κατεστραμμένες σύμφωνα με την μαρτυρία του Λασιθιωτάκη¹²²⁶, χρονολογούνται πριν από το 1436, με βάση χαράγματα που σώζονται στο εσωτερικό¹²²⁷.

Η παράσταση της αγία Ιουλίττας με τον άγιο Κήρυκο δεν είναι σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης¹²²⁸. Στον Άγιο Γεώργιο στο Βαθειακό (13ος αι.), βρίσκουμε μία από τις παλιότερες γνωστές απεικονίσεις¹²²⁹. Στην Παναγία των Λουμπινιών στο Φόδελε (13ος αι.) η αγία εικονίζεται στο τύμπανο του τόξου, πάνω από τον ΝΑ πεσσό, δηλαδή στην είσοδο του ιερού¹²³⁰. Η αγία μέχρι τα γόνατα, με ερυθρό μαφόριο κρατεί σταυρό και έχει τη δεξιά υψωμένη στο στήθος. Αντίστοιχα απέναντι εικονίζεται ο νεαρός Κήρυκος. Με ανάλογο τρόπο διευθετούνται οι παραστάσεις των δύο αγίων, των οποίων τα ενδύματα κοσμούνται με πολύτιμα πετράδια, και στην Παναγία Κριτσά¹²³¹. Στην Αγία Μαρίνα στους Μεσελέρους Ιεράπετρας (1310-1320)¹²³² και στο ναό της Παναγίας στην Αγία Παρασκευή Αμαρίου (1516) η αγία Ιουλίττα εικονίζεται ολόσωμη στον τύπο του μάρτυρα να κρατεί σταυρό και να συνοδεύει το νήπιο¹²³³.

¹²²⁴ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 433.

¹²²⁵ Λασιθιωτάκης Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης 1970, σ. 384.

¹²²⁶ Ο ίδιος, ό.π., σ. 384.

¹²²⁷ Ο ίδιος, ό.π., σ. 385.

¹²²⁸ Ο Καλοκύρης σημειώνει ότι οι δύο άγιοι εικονίζονται σε ναό στο Πετροχώρι Αμαρίου, (Καλοκύρης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, σ. 122). Η αγία Ιουλίττα εικονίζεται επίσης στον Άγιο Ιωάννη στα Ανώγεια (α΄ μισό 14ου αι.) και στον Άγιο Ιωάννη έξω από τον Κρούστα (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 345, 438, αντίστοιχα).

¹²²⁹ Βολανάκης, Ο βυζαντινός ναός του Αγίου Γεωργίου, σ. 81.

¹²³⁰ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 351, εικ. 307.

¹²³¹ Καλοκύρης, Παναγία της Κριτσάς, σ. 264, εικ. 7.

¹²³² Μαδεράκης, Αγία Άννα στους Μεσελέρους, σ. 25-26.

¹²³³ Gallas-Wessel-Borboudakis, ό.π., εικ. 79. *Ημερολόγιο* 1988, εικ. 8, 9.



Σπανιότερα η αγία Ιουλίττα συναπεικονίζεται με άλλες αγίες όπως στο α' στρώμα στην Παναγία Μεσοχωρίτισσα (α' μισό 14^{ου} αι.)¹²³⁴.

Στις Αρχάνες ο καλλιτέχνης υιοθέτησε τον αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό τύπο, για την απόδοση της αγίας, δηλαδή στηθαία και μόνη, όπως στην Παναγία στην Κριτσά και στη Παναγία Μεσοχωρίτισσα, και τοποθέτησε την παράσταση σε τέτοια θέση μέσα στο ναό, ώστε να είναι σε άμεση σχέση με αυτήν του αγίου Κηρύκου. Η διάταξη αυτή, καθιερωμένη ήδη στις τοιχογραφίες του Οσίου Λουκά, γνώρισε μεγάλη διάδοση, καθώς οι περισσότεροι ζωγράφοι προτίμησαν να απεικονίζουν τις δύο μορφές απέναντι ή δίπλα τη μία στην άλλη. Ωστόσο, ο κρητικός ζωγράφος στις Αρχάνες δεν τοποθετεί τις δύο μορφές κοντά στο ιερό, αντίληψη που παγιώνεται στα καππαδοκικά μνημεία, γνωστή και στην τέχνη της Μεγαλονήσου, όπως συμβαίνει στο Φόδελε, ή κοντά στην είσοδο, όπως στον Όσιο Λουκά, αλλά στο μέσο περίπου του ναού. Στην περίπτωση του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες, η διευθέτηση των παραστάσεων, πιθανόν υπαγόρευσε αυτή τη λύση, καθώς οι μεμονωμένοι άγιοι περιορίζονται σχεδόν αποκλειστικά στο εσωράχιο του ενισχυτικού τόξου. Πιστός παραμένει επίσης ο ζωγράφος των Αρχανών στον τρόπο απεικόνισης των ενδυμάτων της αγίας, δηλαδή στο απλό, συνήθως κοκκινωπό μαφόριο, το οποίο ωστόσο εδώ κοσμεύεται στο μέτωπο με διάλιθο ρόδακα, όπως και στην Παναγία στην Κριτσά. Τέλος, η μεγάλη έκταση των φθορών της παράστασης δεν μας επιτρέπει να βγάλουμε συμπεράσματα για τις χειρονομίες της αγίας.

5. Ο άγιος Τρύφων

Στην άντυγα του νοτίου ενισχυτικού τόξου, απέναντι από τον άγιο Παντελεήμονα, εικονίζεται αντίστοιχα άγιος ολόσωμος και μετωπικός (Εικ. 51, σχ. 8). Το πρόσωπό του σώζεται σε πολύ κακή κατάσταση. Η περιβολή του αγίου είναι ανάλογη με αυτήν του αγίου Παντελεήμονα. Ο υπόλευκος με πρασινωπές ανταύγειες, ποδήρης χιτώνας πτυχώνεται πλούσια γύρω από το σώμα, έχει πλατιά διάλιθη ταινία στην παρυφή και

¹²³⁴ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Παναγία Μεσοχωρίτισσα, σ. 208-209, πίν. 14β.



χρυσοκέντητα επιρράμματα στους ώμους. Το πορφυρό μάτιο στερεώνεται με μαγαριταρένια, σε σχήμα άνθους πόρπη, στο δεξιό ώμο, χωρίς όμως να αναδιπλώνεται τόσο πλούσια όπως στον άγιο Παντελεήμονα. Παραλείπεται επίσης η ταινία γύρω από το λαιμό του αγίου, επαναλαμβάνεται, όμως, το μαγαριταρένιο διάδημα. Ο αγένειος άγιος έχει νεανικά χαρακτηριστικά, στρογγυλό πρόσωπο και κοντή καστανή, επιμελημένη κόμη, η οποία απολήγει σε δύο μικρούς βοστρύχους πίσω από τα αυτιά. Στο δεξιό χέρι ο άγιος κρατεί κλειστό ειλητάριο. Στην κεφαλή φέρει φωτοστέφανο όμοιο με αυτόν του αγίου Παντελεήμονα. Μπροστά από τα πόδια του αγίου ξεκινά κληματίδα με δύο ελισσόμενους κλώνους, που φτάνουν στο ύψος της κεφαλής του. Τσαμπιά από λευκά και κόκκινα σταφύλια κρέμονται από τους κλώνους. Ο άγιος κρατεί με το αριστερό χέρι τον ένα από τους δύο. Στην κάτω δεξιά γωνία μία χήνα ετοιμάζεται να γευτεί τους καρπούς του αμπελιού (Εικ. 52). Στο ύψος της κεφαλής αριστερά σώζεται δισκάριο με την επιγραφή *Ο ΑΓΓ | ΟΣ*, ενώ το αντίστοιχο δεξιά όπου θα υπήρχε το όνομα του αγίου είναι εξαιρετικά φθαρμένο.

Τα εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης σε συνδυασμό με τη θέση της μέσα στο ναό- απέναντι από τον κατ' εξοχήν ιαματικό άγιο Παντελεήμονα, μας επιτρέπουν την ταύτιση της μορφής με τον άγιο Τρύφωνα¹²³⁵. Ο άγιος Τρύφων θεωρείται προστάτης των καλλιεργειών, των κήπων και ιδιαίτερα των αμπελιών από τα βλαβερά ζώα και έντομα. Παράλληλα είναι φύλακας των υδρόβιων πτηνών αλλά και θεράπων ασθενειών και κυνηγός των κακών δαιμόνων. Συνδέεται, δηλαδή, άμεσα με το αμπέλι και τα πτηνά όπως η χήνα, στοιχεία που απαντούν στην παράστασή μας. Επιπλέον, όπως ο άγιος Παντελεήμων, και ο Τρύφων κατατάσσεται στους αγίους αναργύρους¹²³⁶.

Ο νεαρός άγιος καταγόταν από τη Φρυγία. Σύμφωνα με το συναξάρι του έβασκε κοπάδια από χήνες. Είχε ωστόσο ικανότητες ιαματικές με τη βοήθεια των οποίων θεράπευσε την κόρη του βασιλιά Γορδιανού από τους δαίμονες. Όταν αρνήθηκε να προσκυνήσει τα είδωλα, οδηγήθηκε στη Νίκαια το έτος 250 όπου και πέθανε δι'

¹²³⁵ *LCI*, 8, στ. 501-502. Για την εικονογραφία του αγίου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική βλέπε Α. Κατσελάκη, Εικονογραφία του αγίου Τρύφωνα προστάτη της αμπελού: μία ιδιαίτερη περίπτωση σε βυζαντινό ναό της Κρήτης, "Οίνος παλαιός ηδύποτος" "Το κρητικό κρασί από τα προϊστορικά ως τα νεότερα χρόνια" Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συμποσίου, Ηράκλειο 2002, σ. 207-215.

¹²³⁶ Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 278.



αποκεφαλισμού, αφού πρώτα υπέστη βάναισα μαρτύρια. Η μνήμη του τιμάται την 1η Φεβρουαρίου¹²³⁷.

Οι ιδιότητες του αγίου Τρύφωνος ως προστάτη των καλλιεργειών, των κήπων και ιδιαίτερα της αμπέλου, εδραίωσαν τη λατρεία του, κυρίως στις ανατολικές επαρχίες της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Ευχές και εξορκισμοί στο όνομά του ενάντια στα βλαβερά έντομα που βλάπτουν τις καλλιέργειες απαντούν συχνά στα ευχολόγια, όπως ο εξορκισμός του μάρτυρος Τρύφωνος, λεγόμενος εις *Κήπους, Αμπελώνας και Χωράφια*¹²³⁸. Από τον 6ο αιώνα τουλάχιστον επτά ναοί στην Κωνσταντινούπολη αφιερώθηκαν στη μνήμη του¹²³⁹. Ανάμεσά τους το μαρτύριο του αγίου, το οποίο βρισκόταν στο εσωτερικό του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου πλησίον της Αγίας Σοφίας¹²⁴⁰.

Οι παλαιότερες γνωστές απεικονίσεις του αγίου σώζονται στην Καππαδοκία, όπου ο μεγάλος αριθμός παραστάσεων φανερώνει και τη διάδοση της λατρείας του στην περιοχή¹²⁴¹. Ανάλογη εξάπλωση φαίνεται ότι γνώρισε και στην Κύπρο¹²⁴². Αντίθετα, στον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο της αυτοκρατορίας απαντά σποραδικά, όπως στα ψηφιδωτά του Monreale¹²⁴³, στο Negezi (1164)¹²⁴⁴, και αργότερα στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια (1232)¹²⁴⁵. Εκεί η παράσταση είναι γλαφυρή και αφηγηματική, καθώς ο νεαρός, με κοντή καστανή γενειάδα, άγιος κρατεί τη χαρακτηριστική για τους βοσκούς

¹²³⁷ *Synaxarium*, στ. 437: *χήνας γαρ έβοσκεν, ως φασιν. Πνεύματος επλήσθη αγίου και ην πάσαν νόσον ιόμενος και δαίμονας εξελάνων.*

¹²³⁸ Ιερομόναχος Σπ. Ζερβός, *Ευχολόγιον το Μέγα περιέχων τας των επτά μυστηρίων Ακολουθίας*, εν Βενετία 1893, σ. 500-503.

¹²³⁹ R. Jamn, *La géographie ecclesiastique de l'empire byzantin, I. Le siège de Constantinople et le patriarcat oecoumenique. Les églises et les monastères*, Paris 1969, σ. 488-490.

¹²⁴⁰ Ο ίδιος, ό.π., σ. 489.

¹²⁴¹ Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 43, σημ. 116.

¹²⁴² Απεικόνιση του αγίου βρίσκουμε στον Άγιο Νικόλαο Κακοπετριάς, στην Παναγία Ασίνου, στην Παναγία του Άρακος και στο Αγιάσματι (Stylianou, *Cyprus*, σ. 62, 134, 182, 215, αντίστοιχα).

¹²⁴³ Demus, *Norman Sicily*, σ. 118.

¹²⁴⁴ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, I, πίν. 20. 4. O. Bhalji-Merin, *Fresken und Ikonen. Mittelalterliche kunst in Serbien und Makedonien*, München 1958, εκ. 17.

¹²⁴⁵ Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia Kouvara*, σ. 102, πίν. 52.



ράβδο, και μικρό τετράποδο ζώο¹²⁴⁶. Συνήθως ο άγιος Τρύφων αποδίδεται στον απλό τύπο του μάρτυρα. Νέος και αγένειος με πλούσια ακατάστατη κόμη, φορεί λιθοποικίλα ενδύματα-και σπανιότερα ακόσμητα, κρατεί σταυρό στη δεξιά και συγκρατεί με την αριστερά το μανδύα του, που κολπώνεται με βαθιές πτυχές και πορπώνεται στο δεξιό ώμο. Ο τύπος αυτός απαντά σε όλες τις περιοχές της αυτοκρατορίας από τα μεσοβυζαντινά έως και τα παλαιολόγεια χρόνια, όπως στην Παναγία του Άρακος (1192)¹²⁴⁷, στην Παναγία Χρυσαφίτισσα στη Λακωνία (1289-1290)¹²⁴⁸, στον Άγιο Γεώργιο Βάρδα στην Απολακκιά Ρόδου (1289-1990)¹²⁴⁹, στο Staro Nagoricino (1316-1317)¹²⁵⁰, στους Ταξιάρχες Μητροπόλεως στην Καστοριά (1359-1360)¹²⁵¹, στον Άγιο Νικόλαο στην Πλάτσα (β' μισό 14ου αι.)¹²⁵², καθώς και στην Κρήτη, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Έξω Λακόνια (1431-1432)¹²⁵³. Πιο σύνθετη είναι η παράσταση στο νότιο αφίδωμα στο ναό του Αγίου Δημήτριου στο ομώνυμο χωριό του Ρεθύμνου (γύρω στο 1300) (Εικ. 102)¹²⁵⁴. Με πλούσια ατίθαση κόμη και διάλιθο μανδύα, ο νεαρός άγιος κρατεί σταυρό και μικρό δρεπάνι, που χρησιμοποιείται από τους γεωργούς στον καθαρισμό των κήπων από τα ζιζάνια¹²⁵⁵. Το στοιχείο αυτό, το οποίο πιθανόν εμφανίζεται στα όψιμα βυζαντινά χρόνια, όπως φαίνεται από την παράσταση στον Άγιο Δημήτριο (Εικ. 102) καθώς και σε αποτοιχισμένη τοιχογραφία με τον άγιο Τρύφωνα από ναό της Μικράς Ασίας, σήμερα στο

¹²⁴⁶ Για την ταύτιση του ζώου βλέπε Κατσελάκη, ό.π., σ. 209.

¹²⁴⁷ Sophocleus, *Panagia Arakiotissa*, πίν. 14. Nicolaïdes, *Panagia Arakiotissa*, σ. 132-133, εικ. 105.

¹²⁴⁸ Albani, *Chrysaphitissa*, σ. 79, πίν. 26β.

¹²⁴⁹ Κατσιώτη, *Επισκόπηση*, σ. 283, πίν. 99.

¹²⁵⁰ Millet- Frollow, *Yougoslavie*, III, πίν. 115. 4. Στη περιοχή της Σερβίας φαίνεται ότι γνώρισε μεγάλη διάδοση, αφού εντοπίζεται σε πολλά μνημεία της περιοχής (Petkovic, *Peinture serbe*, σ. 48, 52, 55, 56).

¹²⁵¹ Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 17.

¹²⁵² Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, πίν. 101.

¹²⁵³ Μαδεράκης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, σ. 22, εικ. 23, πίν. Ζ'.

¹²⁵⁴ Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία 1972*, σ. 658, πίν. 614α. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 252. Bissinger, *Kreta*, εικ. 80. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 23, εικ. 14.

¹²⁵⁵ Αξίζει να σημειώσουμε την μεγάλη προσωπογραφική ομοιότητα του αγίου στον Άγιο Δημήτριο με τον ίδιο άγιο στο Nerezi.



Μουσείο Μπενάκη (14ος-15ος αι.)¹²⁵⁶, θα καθιερωθεί στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις του αγίου¹²⁵⁷. Σε ανάλογο πνεύμα είναι και η παράσταση στη Resava, όπου ο στηθαίος άγιος κρατεί κρίνο (1406-1418)¹²⁵⁸, ενώ αργότερα σε ιταλοκρητική εικόνα κρατεί κόκκινο ρόδο (1500 περίπου)¹²⁵⁹, στοιχείο που υπενθυμίζει την ιδιότητά του, αυτή του προστάτη των καλλιεργειών και των κήπων.

Στην παράσταση στις Αρχάνες επαναλαμβάνονται τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του αγίου, όπως αυτά παραδίδονται και από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά¹²⁶⁰, και η πλούσια διακοσμημένη περιβολή, ενώ αντίθετα η κόμη του είναι εξαιρετικά επιμελημένη, καθώς καταλήγει σε βοστρύχους πίσω από τα αυτιά, όπως και στο Staro Nagoricino¹²⁶¹. Σπάνιο είναι το διάδημα που φέρει στην κεφαλή, το οποίο απαντά νωρίτερα μόνο στους Ταξιάρχες Μητροπόλεως¹²⁶². Παραλείπεται όμως η κίνηση του αγίου που κρατεί το μανδύα, καθώς στην παράστασή μας ο ζωγράφος καινοτομεί και εικονίζει τον νεαρό άγιο να κρατεί ειλητό-πιθανή υπόμνηση της ιατρικής του ιδιότητας- και κληματίδα. Με διάθεση γλαφυρή προσθέτει και τη χήνα-εμπνευσμένη προφανώς, όπως και η άμπελος- από το βίο του. Στην έως τώρα έρευνα δεν είναι γνωστή άλλη βυζαντινή παράσταση με τα στοιχεία αυτά, ενώ το γεγονός ότι αυτή η πρωτότυπη σύνθεση δεν γνώρισε συνέχεια, φανερώνει ότι είναι αποτέλεσμα των οδηγιών του αφιερωτή του ναού προς τον ζωγράφο. Η παρουσία του ωστόσο στην εκκλησία των Αρχανών είναι δικαιολογημένη, καθώς ο κτήτορας του ναού Μιχαήλ Πατσιδιώτης πρέπει να ήταν

¹²⁵⁶ Α. Δεληβορριάς, *Οδηγός του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 2000, σ. 71, φωτ. στη σ. 74.

¹²⁵⁷ Αναφέρουμε πρόχειρα την τοιχογραφία T27 από το ναό της Αταλάντης, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο (1751) (Κατσελάκη, ό.π., σ. 211-212, εικ. 7), εικόνα βορειοελλαδίτικου εργαστηρίου του 18ου αιώνα, σήμερα σε ιδιωτική ελβετική συλλογή (M. Lazovic, *Les icones dans les collections suisses, Musee d' Art et d' Histoire*, Geneve 1968, αριθ. 103) και τα αντίβολα BM 5393, BM 5391, BM 5380, BM 5382, BM 5385 και BM 5390 (Κατσελάκη, ό.π., σ. 212, εικ. 8), στο Βυζαντινό Μουσείο (αδημοσίευτα).

¹²⁵⁸ V. J. Djuric, *Resava, Yougoslavie* 1963, εικ. 15.

¹²⁵⁹ *East christian art*, Κατάλογος έκθεσης, (ed. by Y. Petsopoulos), Λονδίνο 1987, αριθ. 56.

¹²⁶⁰ "Νεός, αγένειος, κατσαρομάλλης", Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ.162.

¹²⁶¹ Millet- Frollow, *Yougoslavie*, III, πίν. 115. 4.

¹²⁶² Πελεκανίδης-Χατζηδάκη, *Καστοριά*, εικ. 17.



γαιοκτήμονας, και συγκεκριμένα αμπελουργός. Η απεικόνιση επομένως του αγίου Τρύφωνα, που είναι ο ιδιαίτερος προστάτης του αμπελιού δεν είναι άστοχη. Δεν θα ήταν, μάλιστα, λάθος να υποθέσουμε ότι η επιλογή αυτή υπαγορεύθηκε από τον ίδιο τον Μιχαήλ Πατσιδιώτη, ο οποίος με αυτόν το τρόπο επεδίωξε να εξασφαλίσει την προστασία του αγίου όχι μόνο για τη σωματική υγεία του ίδιου και της οικογένειάς του, στηριζόμενος στην θεραπευτική ιδιότητα του Τρύφωνος, αλλά και την προστασία των καλλιεργειών του, αφού πρόκειται για τον κατεξοχήν προστάτη της αμπέλου.

6. Ο άγιος Κήρυκος

Στην άντυγα του νοτίου τόξου, κάτω από τον άγιο Τρύφωνα, παριστάνεται ένας ακόμα άγιος που συγκαταλέγεται στους Αναργύρους¹²⁶³, ο Κήρυκος¹²⁶⁴ (Εικ. 53, σχ. 8). Εικονίζεται στηθαίος, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα, με τα χέρια σε στάση δέησης. Ο άγιος φορεί υπόλευκο χιτώνα, πλουμισμένο με κόκκινα και μαύρα κεντητά μοτίβα, διατεταγμένα σε οριζόντιες εναλλάσσόμενες, παράλληλες σειρές. Το χειριδωτό ένδυμα στερεώνει στη μέση κόκκινη πτυχωτή ζώνη. Πλατύ κεντητό διάλιθο περιλαίμιο διακοσμεί την τραχηλιά. Κοντός καστανός μανδύας ανεμίζει προς τα πίσω δημιουργώντας τριγωνικό απόπτυγμα. Στην άνω αριστερή γωνία διακρίνεται τμήμα του ουρανού, από όπου προβάλλει το χέρι του Θεού, που ευλογεί τον άγιο¹²⁶⁵. Αντίστοιχα στη δεξιά γωνία ζυγιάζεται σε τρεις στίχους η επιγραφή *Ο ΑΓΙ | ΟΣ ΚΥ | ΡΙΚΟΣ*. Ο φωτοστέφανος σε θερμή όχρα ορίζεται με ταινία από μαργαριτάρια και λευκή γραμμή.

Ο άγιος, ο οποίος σύμφωνα με το συναξάρι του μαρτύρησε σε ηλικία τριών ετών στην Ταρσό, υπερασπιζόμενος τη μητέρα του Ιουλίττα από τον άρχοντα Αλέξανδρο και

¹²⁶³ Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 278.

¹²⁶⁴ *LCI*, 6, στ. 242-246.

¹²⁶⁵ Για παραδείγματα στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική και ιδιαίτερα σε αυτήν της Κρήτης βλέπε Βασιλάκη, *Εικονογραφικοί κύκλοι*, σ. 66, σημ. 8.



επικαλούμενος το όνομα του Χριστού¹²⁶⁶, εικονίζεται εύσαρκος με βρεφικά χαρακτηριστικά¹²⁶⁷. Το νήπιο έχει ρόδινα φουσκωμένα μάγουλα, μικρή μύτη, που στρογγυλεύει στην άκρη, μικρό ρόδινο στόμα, ζωηρά μάτια. Αυτά συνδυάζονται με ορισμένα χαρακτηριστικά καθιερωμένα στην εικονογραφία του Χριστού Εμμανουήλ, δηλαδή το μεγάλο πλατύ μέτωπο, τα αραιά μαλλιά, τη σοβαρή σκεπτική έκφραση, που προεικονίζουν μελλοντικό Πάθος του Κυρίου. Κάποια δυσαναλογία παρατηρείται στην απόδοση του σώματος. Το μικρό κεφάλι στηρίζεται σε εύρωστο, κοντόχοντρο λαιμό, οι στενοί ώμοι έρχονται σε αντίθεση με τα παχουλά χέρια.

Η δυσκολία απόδοσης της νηπιακής ηλικίας το αγίου Κηρύκου ίσως οφείλεται και στη σπανιότητα με την οποία απαντά στη βυζαντινή εικονογραφία σε ανάλογη ηλικία¹²⁶⁸. Μία από τις παλαιότερες γνωστές απεικονίσεις του εντοπίζεται στο παρεκκλήσιο του Θεοδότου στη Santa Maria Antiqua¹²⁶⁹. Ο Κήρυκος με εφηβικά χαρακτηριστικά, μετωπικός σε στάση δέησης, φορεί λευκό χιτώνα και ιμάτιο. Με προσωπογραφικά χαρακτηριστικά εφήβου αποδίδεται και στα μεσοβυζαντινά χρόνια, όπως στο Ασκηταριό της Χάλκης (9ος-10ος αι.), στον Άγιο Κήρυκο Καλύμνου (στρώμα 10ου αι.), όπου κρατεί τον στέφανο του μαρτυρίου και φορεί χιτώνα κοσμημένο με ταβλίον¹²⁷⁰, στο βορειοδυτικό παρεκκλήσιο του Οσίου Λουκά¹²⁷¹, στην Παναγία

¹²⁶⁶ *Synaxarium*, στ. 821. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, Ιούλιος, σ. 216-217. Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 206: *Ο άγιος Κήρυκος τριετής λακτισθείς...*

¹²⁶⁷ Για την εικονογραφία του βίου του αγίου βλέπε Κατσελάκη, *Εικόνα Ιουλίτας και Κηρύκου*, σ. 188-189.

¹²⁶⁸ Για την εικονογραφία των σκηνών από το βίο του αγίου βλέπε η ίδια, *ό.π.*, σ. 188-189. Στην Κρήτη ο μαρτυρικός θάνατος των δύο αγίων ιστορείται στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Κηρύκου στο ομώνυμο χωριό των Χανίων (Λαοσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης*, 1970, σ. 384).

¹²⁶⁹ Grüneisen, *ό.π.* (σημ. 1200), πίν. XXXIV-XLII, εικ. 98-100. Grabar, *Martyrium*, II, σ. 100-101, πίν. XLIV. Romanelli-Nordhagen, *Santa Maria Antiqua*, σ. 36, 38, πίν. 32-33, 336-37. Drewer, *Saints and their families*, σ. 260-262.

¹²⁷⁰ Την πληροφορία οφείλω στην αρχαιολόγο Α. Κατσιώτη την οποία και ευχαριστώ.

¹²⁷¹ Chatzidakis-Baharas, *Hosios Loukas*, σ. 81, 144, πίν. 24. Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, φωτογραφία στη σ. 56.



Φορβιώτισα της Κύπρου¹²⁷², στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά¹²⁷³, τύπος που επιβιώνει σποραδικά και σε λίγα παλαιολόγια, αλλά επαρχιακά μνημεία, όπως στο δεύτερο στρώμα τοιχογραφιών στο ναό της Παναγίας Κυράς στο αεροδρόμιο Κυθήρων (τέλη του 13ου αιώνα)¹²⁷⁴ και στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στον Ποταμό Κηθύρων (τέλη 13ου αι.)¹²⁷⁵.

Παράλληλα δημιουργείται ένα νεότερος τύπος του αγίου ως νήπιο, ο οποίος ανταποκρίνεται περισσότερο στη φυσική του ηλικία, όταν μαρτύρησε. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος του αγίου-νηπίου, στηθαίου ή ολόσωμου να κρατεί σταυρό, γνωρίζει ευρύτατη διάδοση στις εκκλησίες της Καππαδοκίας¹²⁷⁶, και απαντά στο εξής σε πολλά μνημεία στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (1180)¹²⁷⁷, στον Άγιο Σώζοντα στο Γεράκι (αρχές 13ου αι.)¹²⁷⁸, στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας (β' μισό 13ου αι.)¹²⁷⁹, στην Αγία Θέκλα στο Πυργί Ευβοίας (τέλη 13ου αι.)¹²⁸⁰, στον Άγιο Κλήμη της

¹²⁷² R. Cormack, *Writing in Gold. Byzantine Society and its icons*, London 1985, εικ. 61.

¹²⁷³ Πανσελήνου, Άγιος Πέτρος Καλυβίων, σ. 186, εικ. 19.

¹²⁷⁴ Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 272.

¹²⁷⁵ *Glory of Byzantium*, αριθ. 19, σ. 52-54. Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 193-198, εικ. 1, 7.

¹²⁷⁶ Αυτός ο τύπος απόδοσης του αγίου ολόσωμου ή σε μετάλλιο με νεανικά χαρακτηριστικά να κρατεί σταυρό είναι ιδιαίτερα γνωστός στην Καππαδοκία ήδη από τον 10ο αιώνα, όπως για παράδειγμα στο *Hacli Kilise*, όπου φορεί διάλιθα ενδύματα (αρχές 10ου αι.) (Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 52, πίν. 41, εικ. 42), στο *Goreme 13* (α' μισό 10ου αι.) (η ίδια, ό.π., σ. 117), στον Άγιο Θεόδωρο στο *Tagar* (11ος αι.) (η ίδια, ό.π., σ. 213-214. Drewer, *Saints and their families*, εικ. 4) και στην εκκλησία της οδού *Ali Reis* (αρχές 13ου αι.) (Jolivet-Lévy, ό.π., σ. 199). Στην Καππαδοκία η παράσταση του αγίου γνώρισε ιδιαίτερη εξάπλωση, γεγονός που οφείλεται στην ανάπτυξη της λατρείας του στην περιοχή. Για τη λατρεία του Κηρύκου στην Καππαδοκία βλέπε G. P. Schiemenz, *Die Doppelkirche von Babauan*, *IstMitt* 36 (1986), σ. 196-198 και Jolivet-Lévy, ό.π., σ. 345. Για άλλες παραστάσεις του αγίου σε μνημεία της περιοχής βλέπε η ίδια, ό.π., σ. 114 και ιδιαίτερα σημ. 2, 139, 18, 190, 290.

¹²⁷⁷ Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 40β.

¹²⁷⁸ Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, σ. 187, εικ. 330, πίν. 58.

¹²⁷⁹ Ν. Δρανδάκης, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας*, *ΔΧΑΕ Θ'* (1977-1979), σ. 40.

¹²⁸⁰ Koumoussi, *Peintures murales*, σ. 167-168, πίν. 46. 1, 2.



Αχρίδας (1294-1295)¹²⁸¹, στον κώδικα 412 της μονής Κουτλουμουσίου (fol. 143v) (14ος αι.)¹²⁸² και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (1385)¹²⁸³.

Από το 13^ο αιώνα στις τοιχογραφίες της Ολυμπιώτισσας προστίθεται μία νέα εικονογραφική λεπτομέρεια, που προσδίδει γραφικότητα στην παράσταση και είναι εμπνευσμένη από το βίο του αγίου. Το παιδί σε ξεχωριστό από την αγία Ιουλίττα, πίνακα εικονίζεται στραμμένο κατά τα τρία τέταρτα, να κρατεί σταυρό με τη δεξιά, ενώ με το αριστερό χέρι δείχνει τη θανατηφόρα πληγή στο μέτωπό του¹²⁸⁴. Το ίδιο στοιχείο επαναλαμβάνεται στον Άγιο Γεώργιο Βουνού στην Καστοριά (1385)¹²⁸⁵ και καθιερώνεται στα μεταβυζαντινά χρόνια¹²⁸⁶. Με ανάλογο τρόπο εικονίζεται ο άγιος και στα μνημεία της Μακεδονίας, όπως η Decani (1335-1350), ο ναός των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα (1370-1400), ο Άγιος Νικόλαος στη Βεύη και ο Άγιος Νικήτας στο Cucer¹²⁸⁷. Το πλήθος των παραστάσεων του αγίου Κηρύκου και της μητέρας του Ιουλίττας στο χώρο της Μακεδονίας την περίοδο αυτή, φανερώνει την αναβίωση της λατρείας του, γεγονός που επιβεβαιώνει και η ίδρυση, κατά τον 14^ο αιώνα, ναού στη Βέροια που τιμάται στο όνομά τους¹²⁸⁸. Στην παράσταση στο Lesnovo (1349)

1281 Millet-Frolow, *Yougoslavie*, πίν. 1. 1.

1282 *Θησαυροί Αγίου Όρους*, Α', σ. 466.

1283 Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 143α, 152β. Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, σ. 108. Στον σύντομο αυτό κατάλογο δεν περιλαμβάνεται η εικόνα της Βέροιας (γ' τέταρτο 14ου αι.), σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο, η οποία έως τώρα εθεωρείτο ότι απεικονίζει την αγία Ιουλίττα με τον άγιο Κήρυκο. Πρόσφατα η άποψη αυτή αναθεωρήθηκε και η γυναικεία μορφή ταυτίστηκε με την τοπική αγία της πόλης της Βέροιας Ιερουσαλήμ (Παπαζώτος, *Εικόνες της Βέροιας*, αριθ. 64, σ. 53).

1284 Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, σ. 245-246, πίν. 158β.

1285 Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1998, πίν. 124.

1286 Για άλλα παραδείγματα βλέπε Κατσελάκη, *Εικόνα Ιουλίττας και Κηρύκου*, σ. 186, σημ. 40.

1287 Petkovic, *Peinture serbe*, πίν. CXXXIII. G. Subotić, *L'eglise des Saints Constantin et Hélène à Ohrid*, Beograd 1971, σχ. 2. Millet-Frolow, *Yougoslavie*, III, πίν. 49. 1, αντίστοιχα.

1288 Μ. Panayotidi, *Les églises de Veria en Macédoine*, *Corso di Cultura sull' arte ravennate e bizantina*, XXII (1975), σ. 314-315.



προστίθεται ένα ακόμη στοιχείο¹²⁸⁹. Ο Κήρυκος, στο ίδιο διάχωρο με την Ιουλίττα, εικονίζεται ολόσωμος να προχωρεί με ζωνρό διασκελισμό και να κρατεί σταυρό, δηλωτικό του μαρτυρικού του θανάτου, ενώ το χέρι του Θεού αποθέτει στην κεφαλή του το στεφάνι του μάρτυρα¹²⁹⁰.

Στην Κρήτη ο νεαρός άγιος συμπεριλαμβάνεται συχνά στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών. Οι παραστάσεις αυτές παρακολουθούν το δόκιμο τρόπο απόδοσης του αγίου συνήθως μόνο σε μετάλλιο ή ξεχωριστό από αυτόν της Ιουλίττας πίνακα, όπως στο Χριστό Σωτήρα στο Ζουρίδι (αρχές 14^{ου} αι.) (Εικ. 103), στην Παναγία Κερά στην Κριτσά (α' μισό 14^{ου} αι.)¹²⁹¹ και στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στο Βαθύ (τέλη 14ου αι.)¹²⁹². Με τον Κήρυκο πρέπει επίσης να ταυτίσουμε το νήπιο που εικονίζεται με την αγία Μαρίνα και μία ακόμη γυναικεία μορφή στο νότιο τοίχο στην Αγία Μαρίνα στους Μεσελέρους Ιεράπετρας (1310-1320)¹²⁹³. Σύμφωνα με την περιγραφή του Μαδεράκη, ο οποίος ταύτισε τις μορφές με το Χριστό και τη Θεοτόκο, το νήπιο συνοδεύεται από γυναικεία μορφή και δείχνει με το δάχτυλο το μέτωπό του. Η χειρονομία αυτή τυπική για την εικονογραφία του νεαρού Κηρύκου, συνηγορεί στην ταύτιση των δύο αγίων με την Ιουλίττα και τον Κήρυκο αντίστοιχα, που είναι φυσικό να συνδυάζονται με μία αγία που θεωρείται επίσης ιαματική, όπως η Μαρίνα. Παράλληλα η τοποθέτηση της σκηνής απέναντι από ένα χριστολογικό επεισόδιο, αυτό της παρουσίας του Κυρίου στον Ιωάννη τον Πρόδρομο, οδηγούμενου από τη Θεοτόκο, επιβεβαιώνει και τη στενή συνάφεια που παρουσιάζει η εικονογραφία του Κηρύκου, και ιδιαίτερα τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά, όπως αυτά αποτυπώνονται στις Αρχάνες, με αυτήν του Χριστού.

¹²⁸⁹ Petkovic, , *Peinture serbe*, πίν. CLV.

¹²⁹⁰ Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, Ιούλιος, σ. 217: *Παρέδωκεν το μακάριον την αγίαν του ψυχήν εις τον δεσπότην Χριστόν, παρ' ου και εστεφανώθη με αθλητικός στέφανον*. Στο παρεκλήσιο της S. Maria Antiqua η Ιουλίττα κρατεί στέμμα το οποίο πιθανόν προορίζεται για τον Κήρυκο.

¹²⁹¹ Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 34, εικ. 28. *Λασιθιωτάκης*, Παναγία στην Κριτσά, σχ. 7.

¹²⁹² Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 202.

¹²⁹³ Μαδεράκης, *Αγία Άννα στους Μεσελέρους*, σ. 25-26.



Με τη σύντομη αυτή ανασκόπηση γίνεται φανερό ότι ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Κηρύκου γνωρίζει αρκετές παραλλαγές από το 10ο αιώνα και εξής, οπότε καθιερώνεται στη βυζαντινή ζωγραφική. Ο πιο συχνός τύπος απόδοσης του νηπίου είναι ο αυτός που παρακολουθεί την εικονογραφία των μαρτύρων, όπου ο άγιος κρατεί σταυρό. Συχνά συνοδεύεται από τη μητέρα του Ιουλίττα, στον ίδιο πίνακα ή σε μετάλλιο δίπλα ή απέναντι. Στις περισσότερες παραστάσεις, ο άγιος αποδίδεται με νεανικά χαρακτηριστικά να κρατεί σταυρό, όπως στον Χριστό Σωτήρα στο Ζουρίδι, και σπανιότερα ως νήπιο, τύπος που αποκρυσταλλώνεται οριστικά κατά το 15ο αιώνα και καθιερώνεται στους χρόνους μετά την Άλωση. Ο τύπος του νηπίου υιοθετείται πάντα στις παραστάσεις όπου ο άγιος εικονίζεται με την μητέρα του, οπότε η παράσταση είναι πιο ρεαλιστική και παρακολουθεί πιστότερα τα κείμενα.

Από τα παραπάνω, διαπιστώνουμε ότι στις Αρχάνες ο καλλιτέχνης έχει συγκεράσει επιμέρους στοιχεία από τις έως τότε γνωστές παραστάσεις και ταυτόχρονα εισάγει κάποια νέα. Απεικονίζει τον άγιο με παιδικά χαρακτηριστικά, παρακολουθεί δηλαδή το νεότερο εικονογραφικό τύπο του νηπίου με πλουμιστό ένδυμα¹²⁹⁴, που θα καθιερωθεί στη συνέχεια. Παραλείπει ωστόσο το σταυρό και αποδίδει τον άγιο σε στάση δέησης να δέχεται την ευλογία του Θεού, λεπτομέρεια που μόνο στο Lesnovo, από όσο γνωρίζουμε, επαναλαμβάνεται. Πρόκειται επομένως για μία πρωτότυπη σύνθεση που δεν γνώρισε συνέχεια και προφανώς οφείλεται στην καθοδήγηση του αφιερωτή του ναού, Μιχαήλ Πατσιδιώτη. Η παρουσία ωστόσο του σπάνιου στη βυζαντινή ζωγραφική νεαρού θεράποντος αγίου Κηρύκου στο ναό των Αρχανών θα πρέπει να σχετισθεί και με την ανάπτυξη της λατρείας του στις ανατολικές επαρχίες του Βυζαντίου όπως η Καππαδοκία, η Κύπρος και η Κρήτη¹²⁹⁵. Ιδιαίτερα στη Μεγαλόνησο η ύπαρξη ενός τουλάχιστον ναού στη Λισσό, αφιερωμένου στη μνήμη του, καθώς και η ύπαρξη στην ίδια περιοχή του χωριού Άγιος Κήρυκος ή Άι Κήρκος συνηγορούν στην άποψη αυτή¹²⁹⁶. Αξίζει τέλος να σημειώσουμε ότι αυτός ο ναός του Αγίου Κηρύκου έχει ανεγερθεί στα ερείπια παλαιότερης βασιλικής και μάλιστα σε περιοχή όπου τα ανασκαφικά ευρήματα μαρτυρούν

¹²⁹⁴ Για τα ενδύματα του αγίου βλέπε Κατσελάση, Εικόνα Ιουλίττας και Κηρύκου, σ. 187.

¹²⁹⁵ A. Orlandos, *Dèlos chrétienne*, BCH LX (1936), σ. 83.

¹²⁹⁶ Λασιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, σ. 383.



την ύπαρξη αρχαίου Ασκληπιείου, του οποίου προφανώς η χρήση αντικαταστάθηκε με την ίδρυση χριστιανικού ναού αφιερωμένου επίσης σε ιαματικό άγιο.

7. Ο άγιος Βλάσιος

Στο δυτικό τοίχο, δίπλα στην είσοδο του ναού, αριστερά του εισερχομένου, παριστάνεται ο άγιος Βλάσιος (Πίν. 10, εικ. 54, σχ. 9). Ο ιεράρχης μετωπικός και ευθυτενής, πρέπει αρχικά να εικονιζόταν ολόσωμος. Σήμερα, η μορφή σώζεται έως τη μέση, ενώ περιορισμένες φθορές υπάρχουν στο πρόσωπο και στο σώμα. Ο άγιος φορεί ανοιχτόχρωμα άμφια, ρόδινο φελόνιο και λευκό ωμοφόριο, που κοσμείται με δύο μαύρους σταυρούς στους ώμους. Στην παρυφή του λαιμού το φελόνιο διακοσμείται με λιθοποίκιλη ταινία. Από τα κεντητά επιμάνικα διακρίνεται μόνον το αριστερό, στολισμένο με μαργαριτάρια. Ο άγιος Βλάσιος έχει το δεξιό χέρι σε ευλογία μπροστά το στήθος και στηρίζει όρθιο κλειστό, με πολύτιμη στάχωση κώδικα, στο αριστερό, ευλαβικά σκεπασμένο με το φελόνιο. Η πυκνή κόμη του αγίου γράφεται με επιμέλεια. Τα κοντά υπόλευκα μαλλιά είναι ίσια και φτάνουν έως τα αυτιά. Η πλούσια μυτερή γενειάδα στο ίδιο χρώμα φτάνει μέχρι το στήθος. Στο ύψος της κεφαλής στο δεξιό τμήμα στιχίζεται η επιγραφή που τον ταυτίζει *BAA | CCI | OS*.

Ο άγιος Βλάσιος, επίσκοπος Σεβαστείας¹²⁹⁷, έζησε στα χρόνια της βασιλείας του Λικινίου. Γνώστης της ιατρικής επιστήμης, θεράπευσε πολλούς ασθενείς. Απομακρυσμένος σε σπήλαιο για να αποφύγει τους διωγμούς κατά των χριστιανών, εξημέρωνε με την ευλογία του τα θηρία που τον πλησίαζαν¹²⁹⁸. Όταν συνελήφθη και

¹²⁹⁷ Ο Walter τον κατατάσσει μαζί με άλλους επισκόπους στους πατέρες της Κωνσταντινούπολης (Chr. Walter, *La place des eveques dans le decor des absides byzantines*, *Revue de l' Art*, 24 (1974), σ. 84).

¹²⁹⁸ Σε εικόνα του Novgorod σήμερα στο Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας (τέλη 14ου αι.), ο άγιος Βλάσιος συναπεικονίζεται με τον άγιο Σπυρίδωνα σε βραχάδες τοπίο να ευλογούν τα θηρία που τους πλησιάζουν, (*LCI*, 5, εικόνα 1 στη στ. 417).



παρουσιάστηκε στον ηγεμόνα Αγκικόλαο ομολόγησε την πίστη του και υπέστη σκληρά βασανιστήρια. Η μνήμη του τιμάται στις 11 Φεβρουαρίου¹²⁹⁹.

Από τις παλαιότερες απεικονίσεις του θεράποντος πατέρα¹³⁰⁰ βρίσκουμε στην Santa Maria Antiqua¹³⁰¹, ωστόσο ο άγιος δεν απαντάται συχνά στη μνημειακή ζωγραφική. Εικονίζεται συνήθως ως μεμονωμένη μορφή με γεροντικά χαρακτηριστικά, λευκά κοντά μαλλιά και λευκό μυτερό γένι, να φορεί αρχιερατικά άμφια και να κρατεί βιβλίο¹³⁰². Με αυτά τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τον βρίσκουμε στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο (Sakli Kilise) στο Göreme, στο ναό της μονής Eski Gümbüs της Καππαδοκίας (γ' τέταρτο 11ου αι.)¹³⁰³, στο ναό της Κοίμησης στην Καλαμπάκα (11ος-12ος αι.)¹³⁰⁴, στην Επισκοπή της Μάνης (γύρω στα 1200)¹³⁰⁵, στον Άγιο Πέτρο στους Αραίους Κυθήρων (μέσα 13ου αι.)¹³⁰⁶, στο Παλιομονάστηρο των Αγίων Σαράντα στη Λακεδαίμονα (β' μισό 13ου αι.)¹³⁰⁷, στο ναό της Μεταμορφώσεως στο Πυργί (1296)¹³⁰⁸, στον Άγιο Γεώργιο στην Πρέσπα (14ος αι.)¹³⁰⁹, στον Άγιο Νικόλαο στην

¹²⁹⁹ *Synaxarium, LCI*, 5, στ. 416-419. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, σ. 154.

¹³⁰⁰ Σε ορισμένα μεταβυζαντινά μνημεία ο άγιος Βλάσιος εικονίζεται ανάμεσα στους αγίους αναργύρους, όπως στο Bobošeno (1487-1488) (G. Subotic, *Ohridskata slikarska skola od XVvek*, Ohrid 1980, σ. 210) και τους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (1547). Εκεί παριστάνεται δίπλα στον Ερμόλαο να κρατεί αγγείο με σύνεργα ιατρικής αντί του συνηθισμένου κώδικα (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 200α. Γ. Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980, πίν. 15α).

¹³⁰¹ Wilpert, *Mosaiken*, IV, πίν. 201, 2.

¹³⁰² Σπάνια ο ιεράρχης εικονίζεται με νεανικά χαρακτηριστικά και καστανή κόμη, όπως στην εκκλησία του Cavusin στην Καππαδοκία (963-969) (Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 18, πίν. 23, εικ. 2).

¹³⁰³ Η ίδια, ό.π., σ. 86, πίν. 60, εικ. 3 και πίν. 152, αντίστοιχα

¹³⁰⁴ Skawran, *The Development*, εικ. 209. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών βλέπε η ίδια, σ. 167.

¹³⁰⁵ Δρανδάκης, *Μάνη*, σ. 180, πίν. 34.

¹³⁰⁶ Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 278, εικ. 10.

¹³⁰⁷ Δρανδάκης, *Το Παλιομονάστηρο των Αγίων Σαράντα*, σ. 117, εικ. 4.

¹³⁰⁸ Λιάπης, *Μνημεία Ευβοίας*, πίν. 106β. Koumoussi, *Peintures murales*, σ. 58, πίν. 59.

¹³⁰⁹ Στ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960, πίν. XXV.



Πλάτσα της Μάνης (β' μισό 14ου αι.)¹³¹⁰, αλλά και σε εκκλησίες της Κρήτης όπως στον Άγιο Ευτύχιο¹³¹¹, στην Αγία Ειρήνη Μουρνέ (αρχές 14ου αι.)¹³¹², στο Χριστό στα Μεσκλά (1303)¹³¹³, στον Χριστό στους Κασάνους (αρχές 14^{ου} αι.) (Εικ. 104)¹³¹⁴, στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στις Λίμνες (15ος αι.), όπου κρατεί κλειστό, με πολύτιμη στάχωση, κώδικα¹³¹⁵ και στην Αγία Άννα στο Ανισαράκι (1457)¹³¹⁶.

Σπανιότερα, τα μαλλιά του είναι σγουρά ή ακατάστατα, σύμφωνα με τις οδηγίες που βρίσκουμε σε μεταγενέστερα εγχειρίδια ζωγραφικής τέχνης όπου ο ιεράρχης περιγράφεται *γέρων, σγουροκέφαλος, οξυγένης*¹³¹⁷. Σε αυτόν τον τύπο απαντά στη βόρεια κόγχη του ναού που τιμάται στο όνομά του στα Φριλιγγιάνικα Κυθήρων (τέλη 13ου αι.),¹³¹⁸ στη Μεταμόρφωση στο Πυργί¹³¹⁹ και στην Παναγία Οδηγήτρια στις Σπηλιές της Εύβοιας¹³²⁰. Σε αυτήν την παραλλαγή στην Κρήτη έχουμε εντοπίσει μόνο μία παράσταση, στην Αγία Παρασκευή Κίτηρος (1372-1373) (Εικ. 105)¹³²¹. Παράλληλα με αυτόν τον εικονογραφικό τύπο, από τον 11ο τουλάχιστον αιώνα εμφανίζεται και ένας δεύτερος σύμφωνα με τον οποίον ο επίσκοπος εικονίζεται με νεανικά χαρακτηριστικά και σκουρόχρωμη κόμη. Αυτήν την εικονογραφία, που φαίνεται ωστόσο ότι δεν βρήκε μεγάλη απήχηση, παρακολουθούν οι παραστάσεις στην Παναγία των Χαλκέων

¹³¹⁰ Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, πίν. 95.

¹³¹¹ Δρανδάκης, *Άγιος Ευτύχιος*, σ. 219, πίν. Γ' 1, ΙΣΤ' 1. Bissinger, *Kreta*, εικ. 9.

¹³¹² Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 100, εικ. 119.

¹³¹³ Ορλάνδος, *Δύο βυζαντινά μνημεία*, σ. 140, εικ. 8.

¹³¹⁴ Μυλοποταμιτάκη, *Χριστός Κασάνων*, σ. 297, πίν. η' Α.

¹³¹⁵ Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες*, σ. 64, πίν. Δ', εικ. 2.

¹³¹⁶ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, πίν. C19.

¹³¹⁷ Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 155, 199, 268, 291.

¹³¹⁸ Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 115, εικ. 5, 6.

¹³¹⁹ Koumoussi, *Peintures murales*, σ. 58-59, πίν. 16. 2.

¹³²⁰ Λιάπης, *Μνημεία Ευβοίας*, σ. 127, πίν. 99α.

¹³²¹ Από προσωπική παρατήρηση. Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης*, 1970, σ. 169.



(1028)¹³²² και στην Αγία Βαρβάρα στα Κυπριωτιάνικα Κυθήρων (τέλη 13ου αι.)¹³²³. Θα πρέπει τέλος να αναφέρουμε και τη σπάνια από όσο γνωρίζουμε περίπτωση όπου ο άγιος εικονίζεται με τη δυτική κουρά. Μέχρι σήμερα δύο παραδείγματα έχουμε εντοπίσει, το πρώτο στο Μονρεάλε¹³²⁴ και το δεύτερο στον Άγιο Βασίλειο στου Καλού, στη Μάνη (13ος αι.)¹³²⁵. Η παραλλαγή αυτή νομίζουμε ότι οφείλεται σε σύγχυση των ζωγράφων, καθώς ο ιεράρχης και άγιος Βλάσιος τιμάται στην καθολική εκκλησία στις 3 Φεβρουαρίου. Την ίδια ημερομηνία η ορθόδοξη εκκλησία τιμά τη μνήμη ενός συνώνυμου αγίου, του Βλασίου από την Καισάρεια¹³²⁶. Δεν αποκλείεται επομένως οι καλλιτέχνες αλλά και οι πιστοί να θεωρούσαν ότι πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο.

Με τη σύντομη αυτή αναδρομή διαπιστώνουμε ότι η σπάνια απεικόνιση του επισκόπου Βλασίου στη μνημειακή ζωγραφική και ιδιαίτερα η απουσία του από σημαντικά τοιχογραφημένα σύνολα είχε σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία πολλών παραλλαγών του εικονογραφικού τύπου του αγίου, με διαφορές που εντοπίζονται κυρίως στην απόδοση της κόμης και κατ' επέκταση της ηλικίας του. Στις Αρχάνες ο καλλιτέχνης υιοθέτησε την πιο συνηθισμένη παραλλαγή του αγίου με τα κοντά ίσια μαλλιά, που χωρίζονται τακτικά στη μέση. Προστίθεται, επίσης, στην αρχιερατική του ενδυμασία η διάλιθη ταινία στο λαιμό, ανάλογη με αυτές που είδαμε να φορούν οι ιατροί άγιοι Παντελεήμων και Τρύφων, κάνοντας έτσι σαφή υπαινιγμό και στην ιαματική του ιδιότητα. Ωστόσο, στον Ανώματο ξαφνιάζει η τοποθέτηση της παράστασης του αρχιερέα δίπλα στην είσοδο του ναού και μάλιστα σε μνημειακές για το κτήριο διαστάσεις, σε αντίστοιχη θέση με τους δωρητές, ενώ συνήθως συνδυάζεται με άλλους ιεράρχες και αγίους όπως στο Μονρεάλε, στην Οδηγήτρια στις Σπηλιές και στην Αγία Άννα στο Ανισαράκι¹³²⁷ ή συλλειτουργεί στην αψίδα του ιερού, όπως είδαμε στον Άγιο Πέτρο στα

¹³²² Skawran, *The Development*, εικ. 90.

¹³²³ Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 111, εικ. 1.

¹³²⁴ Demus, *Norman Sicily*, πίν. 64.

¹³²⁵ Ν. Δρανδάκης-Σ. Καλοπίση-Μ. Παναγιωτίδη, *Έρευνα στη Μάνη, ΠΑΕ* (1979), σ. 157, πίν. 115 δ.

¹³²⁶ *ΘΗΕ*, 2, στ. 926.

¹³²⁷ Για τη θέση του αγίου στις εκκλησίες της Κρήτης βλέπε Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 17.



Καλύβια, στον Άγιο Βασίλειο του Καλού και στη Μεταμόρφωση στο Πυργί. Τέλος, αξίζει να επισημάνουμε τη μεγάλη εικονογραφική συνάφεια που παρουσιάζει ο άγιος Βλάσιος στις Αρχάνες με αταύτιστο γέροντα άγιο στην Παναγία στο Βίγλι (14^{ος} αι.)¹³²⁸.

8. Ο άγιος Προκόπιος

Μέσα σε στηθάριο δίπλα στο ιερό, το οποίο ορίζεται από μία σειρά μαργαριταριών, λευκή και μελανή γραμμή, και επάνω σε κόκκινο βάθος, εικονίζεται ημίσωμος ο άγιος Προκόπιος (Πίν. 11, εικ. 55, σχ. 8). Ο άγιος αποδίδεται με νεανικά χαρακτηριστικά, αγένειος με πλούσια καστανή βοστρυχωτή κόμη¹³²⁹. Φορεί πολύτιμα ενδύματα πλουμισμένα με μαργαριτάρια και πολύτιμα πετράδια σε διάταξη ρόδακα. Κάτω από τον υπόλευκο χιτώνα που αναδιπλώνεται με πλούσιες πτυχές και έχει πλατιά διάλιθη πορτοκαλοκόκκινη τραχηλιά, διακρίνεται επίσης πορτοκαλοκόκκινο πουκάμισο με μαργαριτάρια στις παρυφές. Επάνω από το χιτώνα φορεί σκουρογάλανο μάτιο που πορπώνεται στον δεξιό ώμο και έχει ανάλογη με τα άλλα ενδύματα διακόσμηση. Ο άγιος φέρει στην κεφαλή στεμματογύριο με διπλή σειρά μαργαριταριών και κεντρικό ελλειψοειδές στέλεχος στο μέτωπο. Στη δεξιά κρατεί λευκό σταυρό, ενώ η αριστερά στο ύψος του στήθους είναι με την παλάμη στραμμένη προς το θεατή. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί το κοκκινωπό βάθος, όπου ζυγιάζεται η επιγραφή *Ο ΑΓΙ \ Ο (C) ΠΡΟ \ ΚΟΠΙ \ Ο(C)*, το οποίο στις Αρχάνες χρησιμοποιήθηκε αποκλειστικά για τον άγιο Προκόπιο. Το αμέσως επόμενο στηθάριο, το οποίο σώζεται ελάχιστα, έχει σκουρογάλανο κάμπο. Η συνήθεια εναλλαγής του χρώματος του βάθους σπανιότερα σε παραστάσεις και συχνότερα σε μεμονωμένες μορφές αγίων είναι γνωστή ήδη από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια και επανέρχεται κατά τον 11ο αιώνα στα παρεκκλήσια του Οσίου Λουκά¹³³⁰. Απαντά

¹³²⁸ Ψιλάκης, Μοναστήρια, Α', εικ. 468.

¹³²⁹ Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 157, 206, 270.

¹³³⁰ Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, εικ. 69, 73, 74. Για την προέλευση και εξέλιξη αυτής της εικονογραφικής λεπτομέρειας βλέπε Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, σ. 166-168, όπου και άλλα παραδείγματα.



ωστόσο συστηματικά σε μνημεία της Αττικής που χρονολογούνται στα χρόνια της φραγκοκρατίας, όπως ο Χριστός Σωτήρας στο Αλεποχώρι¹³³¹. Στην Κρήτη έχουμε εντοπίσει τρία τουλάχιστον μνημεία όπου επαναλαμβάνεται αυτή η ιδιαιτερότητα, το Χριστό Σωτήρα στα Μεσκλά (1303), τον Άγιο Γεώργιο στο Σμάρι (1320-1321) και την Παναγία Μεσοχωρίτισσα¹³³². Ωστόσο, ιδιαίτερα η χρήση του κόκκινου για το βάθος έχει ερμηνευθεί ως σύμβολο του φωτός με αναμνήσεις από την αρχαία τέχνη, που χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα κατά την κομνηνεια περίοδο¹³³³.

Ο Προκόπιος, που αρχικά λεγόταν Νεανίας, καταγόταν από την Αιλία και έζησε στα χρόνια του Διοκλητιανού· γιος του χριστιανού Χριστόφορου και της Θεοδοσίας που λάτρευε τα είδωλα, ακολούθησε την εθνική παιδεία. Μετά το θάνατο του πατέρα του πήγε στην Αντιόχεια όπου, με τη βοήθεια της μητέρας του, ονομάστηκε δούκας της Αλεξάνδρειας. Εκεί του ανατέθηκαν οι διωγμοί κατά των χριστιανών. Σε μία βραδινή πορεία προς την Αλεξάνδρεια, η φωνή του Θεού και όραμα σταυρού *εν είδει κρυστάλλου* τον έκαναν να αναγνωρίσει την αληθινή πίστη. Μετά από περιήγηση στη Σκυθόπολη εγκαταστάθηκε στα Ιεροσόλυμα όπου λάτρευε τον Χριστό, στον οποίον απέδωσε και τη νίκη του κατά των Σαρακηνών. Εκεί ο ηγεμόνας της Καισάρειας Ούλκιος τον υποχρέωσε να θυσιάσει στα είδωλα. Αφού αρνήθηκε, υπέστη σκληρά βασανιστήρια και *τημηθείς τον αυχένα εξεδήμεσε*. Η μνήμη του εορτάζεται στις 8 Ιουλίου¹³³⁴.

Ο άγιος Προκόπιος είναι, μετά τους αγίους Δημήτριο και Γεώργιο, από τους πιο αγαπητούς στρατιωτικούς αγίους¹³³⁵, για το λόγο αυτό συμπεριλαμβάνεται από τους

¹³³¹ Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, σ. 51-52, όπου και άλλα παραδείγματα.

¹³³² Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 22, 53. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Παναγία Μεσοχωρίτισσα, σ. 241-242.

¹³³³ D. Mouriki, *Thirteen-Century Icon Painting in Churches of Cyprus*, The Griffon n. S. 1-2, Athens 1985-86, σ. 25. S. Boyd, *The church of the Panagia Amasgou, Monagri Cyprus and its Wall-Paintings*, *DOP* 28 (1974), σ. 321-322. Chatzidakis-Baharas, *Hosios Loukas*, σ. 166.

¹³³⁴ *Synaxarium*, στ. 805-808. *ΘΗΕ*, 10, στ. 614-617. Για τους θρύλους σχετικά με το βίο του αγίου Προκοπίου βλέπε H. Delehaye, *Les Legendes grecques des saints militaires*, Paris 1909, σ. 77-89.

¹³³⁵ Γενικά για τους στρατιωτικούς αγίους βλέπε Τ. Παπαμαστοράκης, *Ιστορίες και ιστορήσεις βυζαντινών παλικαριών*, *ΔΧΑΕ Κ'* (1998-1999), σ. 213-230.



πρώτους κιάλας χριστιανικούς αιώνες στο εικονογραφικό πρόγραμμα των εκκλησιών¹³³⁶. Εξαιτίας της διπλής του ιδιότητας, ως στρατιωτικού και ως μάρτυρα, απεικονίζεται με δύο τρόπους. Στις πρώιμες γνωστές παραστάσεις εικονίζεται με κοσμική ενδυμασία να κρατεί σταυρό, όπως στο Hacli kilise στην Καππαδοκία (αρχές 10ου αι.)¹³³⁷, στη λειψανοθήκη, γνωστή και ως τρίπτυχο Stavelot, στην Pierpont Morgan Library της Ν. Υόρκης(10ος αι.)¹³³⁸, στο ελεφαντοστέινο τρίπτυχο γνωστό ως τρίπτυχο Borradaile στο Βρετανικό Μουσείο (10ος αι.)¹³³⁹, σε δίζωνη εικόνα από στεατίτη, επίσης στο Λούβρο, με την Ετοιμασία του Θρόνου και τέσσερις αγίους (τέλη 10ου-αρχές 11^{ου} αι.)¹³⁴⁰, στο ελεφαντοστέινο τρίπτυχο στο Museo Sacro della Biblioteca Apostolica στο Βατικάνο (10-11ος αι.) και σε αυτό στο Μουσείο του Λούβρου (μέσα 11ου αι.)¹³⁴¹, στην Αγία Τριάδα στη μονή του Αγίου Ιωάννου Κουτσοβέντη στην Κύπρο (1110-1118)¹³⁴² και σε τρεις εικόνες του Σινά. Στην πρώτη ο άγιος Προκόπιος ολόσωμος συναπεικονίζεται με τους αγίους Δημήτριο και Νέστορα (11ος αι.)¹³⁴³, στη δεύτερη με τη Σταύρωση στο κέντρο και αγίους σε στηθάρια στο αυτόξυλο πλαίσιο είναι ημίσωμος (μέσα 12ου αι.)¹³⁴⁴ όπως και σε επιστύλιο με τη Μεγάλη Δέηση (13ος αι.)¹³⁴⁵. Ο τύπος αυτός του μάρτυρα παραμένει σε χρήση και στα παλαιολόγια χρόνια, όπως σε φύλλο

¹³³⁶ LCI, 8, στ. 229-230.

¹³³⁷ Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 53, πίν. 39. 1.

¹³³⁸ N. Teteriatnikov, *The True Cross flanked by Constantine and Helena. A study in the light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross*, ΔΧΑΕ ΙΗ' (1995), σ. 169, εικ. 1. Στο τρίπτυχο και οι άλλοι τρεις στρατιωτικοί άγιοι Δημήτριος, Γεώργιος και Θεόδωρος, που πλασιώνουν το κεντρικό φύλλο με το σταυρό και τους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη, εικονίζονται επίσης με κοσμικά ενδύματα και κρατούν σταυρό.

¹³³⁹ *BYZANTIUM, Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections*, Edited by David Buckton, London 1994, αριθ. 153, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹³⁴⁰ *Glory of Byzantium*, αριθ. 103.

¹³⁴¹ *Glory of Byzantium*, αριθ. 79, 80, αντίστοιχα.

¹³⁴² Stylianou, *Cyprus*, πίν. 274.

¹³⁴³ Σωτηρίου, *Σινά*, αριθ. 47, σ. 64, πίν. 47.

¹³⁴⁴ Σωτηρίου, ό.π., πίν. 64. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αριθ. 29.

¹³⁴⁵ Σωτηρίου, ό.π., πίν. 117.



διπτύχου-λειψανοθήκης της Μαρίας Παλαιολογίνας, σήμερα στη μονή Μεταμορφόσεως στα Μετέωρα (1360-1380), όπου ο άγιος Προκόπιος με άλλους αγίους ημίσωμους πλαισιώνουν την Παναγία Οδηγήτρια¹³⁴⁶, στον Άγιο Γεώργιο στο Λογγανίκο¹³⁴⁷ και στο Βατοπέδι¹³⁴⁸.

Από τα μεσοβυζαντινά χρόνια συχνά εικονίζεται ολόσωμος σε ζωηρές στάσεις, να φορεί λαμπρή στρατιωτική περιβολή, όπως στον κώδικα 382 του Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας (11ος αι.)¹³⁴⁹, στα ψηφιδωτά του Οσίου Λουκά¹³⁵⁰, σε εικόνα του Σινά με τον Άγιο Νικόλαο στο κέντρο και το Χριστό και αγίους στηθείους σε μετάλλια στο πλαίσιο (11ος αι.)¹³⁵¹, στην Παναγία Κοσμοσώτεια στις Φέρρες (μετά το 1152)¹³⁵², στους Άγιους Ανάργυρους Καστοριάς (περ. 1180)¹³⁵³, σε δίπτυχο της μονής Σινά με τον άγιο Προκόπιο *Περιβολίτη* στο αριστερό φύλλο (1275-1300)¹³⁵⁴, στο Πρωτάτο (περ. 1290)¹³⁵⁵, στην Παναγία Ολυμπιώτισσα (τέλη 13ου αι.)¹³⁵⁶, στον Άγιο Δημήτριο στο Αυλωνάρι¹³⁵⁷, στη Μονή της Χώρας¹³⁵⁸, στη μονή Χελανδαρίου (1318-1320)¹³⁵⁹ και

1346 Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αριθ. 127.

1347 Chassoura, *Les peintures murales*, σ. 253-254, εικ. 39.

1348 Τσιγαρίδας, *Ψηφιδωτά και Βυζαντινές τοιχογραφίες*, εικ. 194.

1349 Lazarev, *Storia*, πίν. 207.

1350 Ε. Γ. Στίκας, *Το οικοδομικόν χρονικόν της Μονής του Οσίου Λουκά Φωκίδος*, εν Αθήναις 1970, πίν. 40. Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, σ. 22, προοπτικό σχέδιο 9.

1351 Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αριθ. 14. *Glory of Byzantium*, αριθ. 65.

1352 Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, πίν. 30.

1353 Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 23β.

1354 Σωτηρίου, *Σινά*, εικ. 188. Μουρίκη, *Εικόνες*, σ. 119-120, εικ. 65, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

1355 Millet, *Athos*, πίν. 53. 2.

1356 Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, σ. 246-247, πίν. 106. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ό.π.*, πίν. 113-114.

1357 Εμμανουήλ, *Εύβοια*, πίν. 80.

1358 *Karije Djami*, I, σ. 257, III, πίν. 501. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ό.π.*, πίν. 130, 132.

1359 Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ό.π.*, πίν. 149.



στον Άγιο Νικόλαο στην Πλάτσα¹³⁶⁰. Ενδιάμεσος τύπος μπορεί να θεωρηθεί αυτός σε εικόνα του Σινά που χρονολογείται στο 13ο αιώνα. Εκεί ο άγιος ολόσωμος και μετωπικός φορεί χιτώνα και ιμάτιο κοσμημένο με ταβλίο, φέρει διάδημα στην κεφαλή και κρατεί σταυρό. Το μοναδικό στοιχείο που υποδηλώνει τη στρατιωτική του ιδιότητα είναι το σπαθί στο αριστερό χέρι¹³⁶¹.

Και στις δύο παραλλαγές, του μάρτυρα ή του στρατιωτικού, τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου παραμένουν σταθερά: το αβρό αγένειο πρόσωπο παραπέμπει την ευγενική καταγωγή του, η κόμη με πλούσιους βοστρύχους, πλαισιώνει το νεανικό πρόσωπο, πέφτει μέχρι το λαιμό και στερεώνεται πίσω από τα αυτιά¹³⁶².

Στις Αρχάνες ο καλλιτέχνης υιοθετεί τον εικονογραφικό τύπο του μάρτυρα. Η τοποθέτηση του μάλιστα δίπλα στο ιερό βρίσκει παράλληλα σε παλαιότερα του Ασώματου μνημεία στην Καππαδοκία, όπου η λατρεία του γνώρισε και ιδιαίτερη ανάπτυξη, καθώς ήταν ο πρώτος μάρτυρας της Παλαιστίνης. Η θέση αυτή υπαγορεύεται συνήθως από τους κτήτορες του ναού που θεωρούν τον άγιο Προκόπιο μεσολαβητή αλλά και εξορκιστή κακών δαιμόνων, σύμφωνα με τη δράση που ανέπτυξε κατά την παραμονή του στη Σκυθόπολη¹³⁶³.

Στην Κρήτη, αν και ο άγιος Προκόπιος ιστορείται σπάνια, είναι γνωστές και οι δύο παραλλαγές. Με στρατιωτική εξάρτυση εικονίζεται ο άγιος Προκόπιος στον Άγιο Δημήτριο Πλατανέ (1372-1373) και συνδυάζεται με τους τρεις ακόμα στρατιωτικούς αγίους τους Θεόδωρο, Νέστορα και Μηνά¹³⁶⁴, και στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στα Καμηλιανά (1440) όπου ο νεαρός άγιος ολόσωμος, φορεί στρατιωτική φορεσιά και κρατεί

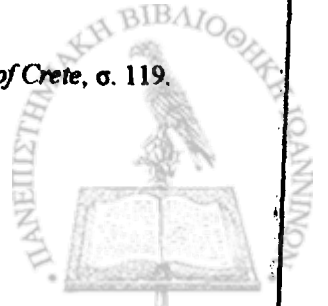
¹³⁶⁰ Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, σ. 34.

¹³⁶¹ D. Mouriki, *Four Thirteenth-Century Sinai Icons by the Painter Peter*, *Studenica et l' Art Byzantin autour de l' annee 1200, A l' occasion de la celebration de 800 ans du monastere de Studenica et de centieme anniversaire de l. Academie Serbe des Sciences et des Arts*, September 1986, Beograd 1988, σ. 333-335, 343, πίν. 5.

¹³⁶² Η ίδια, ό.π., σ. 343.

¹³⁶³ Mouriki, ό.π., σ. 343. Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, σ. 53 και σποράδην.

¹³⁶⁴ Μαδέρακης, *Άγιος Δημήτριος στον Πλατανέ*, σ. 81. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 119.



στρογγυλή ασπίδα και ακόντιο (;) που στηρίζει στο πίσω μέρος του λαιμού του¹³⁶⁵. Μία από τις σπάνιες παραστάσεις του αγίου εφίππου βρίσκουμε στον Άγιο Προκόπιο Λειβάδας (μέσα 14^{ου} αι.), όπου συνδυάζεται με τους αγίους Γεώργιο και Θεόδωρο¹³⁶⁶. Αυτός ο τρόπος απόδοσης ερμηνεύεται προφανώς από το ότι είναι ο τιμώμενος άγιος του ναού. Αντίθετα, στον Άγιο Γεώργιο Λαμπινής ιστορείται στο τύπο του μάρτυρα, συναπεικονίζεται με τους αναργύρους αγίους Κοσμά και Δαμιανό, και φορεί πολύτιμη χρυσοκέντητη, πλουμισμένη με μαργαριτάρια που πορπώνεται στο στήθος, ενδυμασία και κρατεί σταυρό¹³⁶⁷.

Εικονογραφικά η παράσταση στις Αρχάνες παρακολουθεί με συνέπεια τα καθιερωμένα για την απόδοση του αγίου προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Η σχηματοποιημένη κόμη, η μύτη με τα έντονα πλάγια πτερύγια και τα μεγάλα αυτιά ανακαλούν τις κομνηνικές παραστάσεις. Επαναλαμβάνεται επίσης και η λεπτομέρεια του διαδήματος, στοιχείο που εισάγεται στην εικονογραφία των στρατιωτικών αγίων μετά το 12ο αιώνα, αλλά εικονίζεται σπάνια¹³⁶⁸. Ανάλογο διάδημα φορεί ο άγιος στο επιστύλιο του Σινά (13^{ου} αι.)¹³⁶⁹ και στον Άγιο Ιωάννη στη Χρύσαφα της Λακωνίας (1367)¹³⁷⁰.

¹³⁶⁵ Λασιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1969, εικ. 29. Bissinger, *Kreta*, εικ. 367.

¹³⁶⁶ Λασιθιωτάκης, Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, σ. 370. Στ. Ν. Μαδεράκης, Μια Εκκλησία στην Κρήτη: ο Άγιος Προκόπιος στη Λειβάδα Σελίνου, *Δέκατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Πρόγραμμα και Περίληψεις Ανακοινώσεων, Αθήνα 1990, σ. 39. Η απεικόνιση του αγίου Προκοπίου εφίππου είναι εξαιρετικά σπάνια. Το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα είναι στο Goreme 2 στην Καππαδοκία (1070) (M. Restle, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, N. York 1967, II, πίν. 28). Εφίππος παριστάνεται ο άγιος και στο πρώτο στρώμα ζωγραφικής που χρονολογείται στο 14ο αιώνα στον Άγιο Προκόπιο Βέροιας (Παπαζώτος, *Βέροια*, σ. 187. Στον ίδιο ναό ιστορούνται επίσης τέσσερις σκηνές από το βίο του αγίου στο δεύτερο στρώμα που χρονολογείται το 1607 (Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 187-188).

¹³⁶⁷ Μπορμπουδάκης *Μεσαιωνικά Μνημεία* 1972, πίν. 612α. Bissinger, *Kreta*, εικ. 26.

¹³⁶⁸ Μουγικί, *ό.π.* (σημ. 1361), σ. 343.

¹³⁶⁹ Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αριθ. 14. *Glory of Byzantium*, αριθ. 65

¹³⁷⁰ Ν. Β. Δρανδάκης, Χρονολόγηση βυζαντινών τοιχογραφιών της νότιας Πελοποννήσου από συγκρίσεις με χρονολογημένες βυζαντινές τοιχογραφίες της Σερβίας, *Βυζάντιο και Σερβία κατά τον ΙΔ' αιώνα*, Αθήνα 1996, εικ. 91.



Αξίζει τέλος να επισημάνουμε ότι το πρόσωπο του Προκοπίου στις Αρχάνες παρουσιάζει ιδιαίτερη φυσιογνωμική ομοιότητα με παλαιότερες παραστάσεις του αγίου, και ιδιαίτερα με αυτές στον κώδικα της Μόσχας, στην Παναγία Κοσμοσώτεια και στον Άγιο Δημήτριο στο Αυλωνάρι.



Γ ΨΔ. ΔΙΑΦΟΡΑ ΘΕΜΑΤΑ

1. Οι δωρητές

Στο δυτικό τοίχο, δεξιά του εισερχομένου από την είσοδο του ναού, έχει τοποθετηθεί η παράσταση των δωρητών, από την οποία σώζεται μόνο το κεντρικό και δεξιό τμήμα (Εικ. 6, σχ. 9)¹³⁷¹. Στον κεντρικό άξονα εικονίζεται σε μεγάλη κλίμακα μετωπικός μέχρι τους όσφεις ο αρχάγγελος Μιχαήλ (Εικ. 56). Το πρόσωπό του είναι τελείως φθαρμένο. Διακρίνεται μόνον η πλούσια καστανοκόκκινη κόμη που καταλήγει σε επιμελημένους βοστρύχους που πέφτουν επάνω στους ώμους. Λεπτή λευκή ταινία δεμένη στην κεφαλή ανεμίζει συμμετρικά. Ο αρχάγγελος φορεί πορφυρό αυτοκρατορικό σάκο με λιθοποίκιλτο λώρο και σημεία ραμμένα στα χειρίδια στο ύψος των ώμων (Εικ. 57). Ο λώρος πέφτει κατακόρυφα στο σώμα και τυλίγεται δύο φορές στο λαιμό και τη μέση. Λαδοπράσινες ταινίες με διπλές σειρές μαργαριταριών ορίζουν το λώρο· στο μέσο επάνω σε σκούρα ώχρα κεντήματα σε ρομβοειδή διάταξη και σε κάθε διάχωρο μαργαριτάρια και πολύτιμα πετράδια επίσης σε διάταξη ρόμβου. Κάτω από το σάκο διακρίνεται χειριδωτό πουκάμισο

¹³⁷¹ Gerola, *Monumenti*, II, σ. 338, εικ. 384. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 59. Gerola, *Βενετικά μνημεία*, σ. 338, εικ. 384. Γενικά για τη χορηγία στη βυζαντινή ζωγραφική βλέπε A. and J. Stylianou, *Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications*, *JÖB* 9 (1960), σ. 97-128. M. Tatic-Djuric, *Iconographie de la donation dans l'ancien art serbe*, *Actes du XIV Congrès International des études Byzantines*, Bucarest 1971, III, σ. 311-322. Kalopissi-Verti, *Inscriptions*. N. Patterson-Sevcenko, *The Representation of Donors and Holy Figures on Four Byzantine Icons*, *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 157-164. I. Χριστοφοράκη, *Χορηγικές μαρτυρίες στους ναούς της μεσαιωνικής Ρόδου (1204-1522), Ρόδος 2.400 χρόνια. Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψη από τους Τούρκους (1523)*, *Διεθνές επιστημονικό συνέδριο*, Ρόδος 24-29 Οκτωβρίου 1993, Πρακτικά, Β', Αθήνα 2000, σ. 449-464.



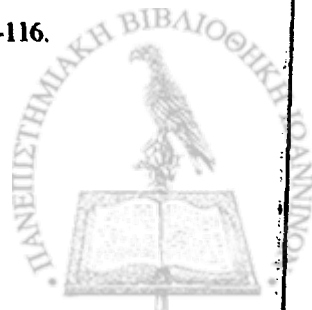
με μαραγαριτοκόσμητες παρυφές¹³⁷². Ο αρχάγγελος απλώνει τα χέρια και ευλογεί τους δύο κτήτορες που εικονίζονται εκατέρωθεν. Οι δύο φτερούγες σκουροκάστανες έως υπόλευκες, απλωμένες σε όλο το πλάτος, παρακολουθούν την κίνηση των χεριών και ορίζουν την παράσταση. Το φωτοστέφανο σε θερμή όχρα ορίζει σειρά μαραγαριταριών.

Δεξιά του αρχαγγέλου στέκεται ο δωρητής με το δεξιό πόδι γονατισμένο και το αριστερό λυγισμένο· σύμφωνα με την αφιερωτική επιγραφή που απλώνεται κατακόρυφα της σύνθεσης μπορούμε να ταυτίσουμε την μορφή με τον Μιχαήλ Πατσιδιώτη (Πίν. 12, εικ. 57, σχ. 12). Ο κτήτορας στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα κρατεί στη δεξιά ομοίωμα του ναού που αφιερώνει στον αρχάγγελο Μιχαήλ, ενώ η αριστερά είναι απλωμένη σε στάση δέησης. Τα ιδιαίτερα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά πρέπει να αποδίδουν με φυσιοκρατική διάθεση τα πραγματικά φυσιολογικά του χαρακτηριστικά. Το πρόσωπο είναι ωοειδές με πλατύ μέτωπο, μικρά μάτια και στόμα. Κοκκινωπή επιμελημένη κόμη πέφτει σε βοστρύχους στους ώμους· η γενειάδα είναι κοντή και πλούσια. Ο Μιχαήλ Πατσιδιώτης φορεί απλό σκουρογάλανο ποδήρη επενδύτη που κλείνει στο λαιμό με τέσσερα λευκά κουμπιά και στερεώνεται στη μέση με λευκή υφασμάτινη ζώνη. Από κάτω διακρίνεται λευκό καμίσιο με στενά χειρίδια. Φορεί επίσης σκουρόχρωμες δερμάτινες εφαρμοστές περισκελίδες. Αντίστοιχα αριστερά στεκόταν σε ανάλογη στάση η σύζυγος του Πατσιδιώτη, η οποία ωστόσο δεν αναφέρεται στις δύο αφιερωτικές επιγραφές του ναού. Στη φωτογραφία που δημοσιεύει ο Gerola, όπου η μορφή σώζεται σχεδόν ολόκληρη, φαίνεται ο μανδύας να πορπώνεται στο στήθος. Σήμερα από τη μορφή σώζονται μόνο τα χέρια σε ανάλογη με του Πατσιδιώτη χειρονομία, και μικρό τμήμα λευκού ενδύματος με φαρδιά χειρίδια που πέφτει με πλούσιες πτυχές μπροστά. Πρόκειται πιθανόν για τη *γρανάτζα*¹³⁷³. Στο ύψος του ώμου διακρίνεται μικρό τμήμα κοκκινωπού μανδύα (*μαντύ*) με σκουροπράσινη παρυφή. Κάτω από το μανδύα διατηρείται μικρό τμήμα υπόλευκου χειριδωτού χιτώνα (*επικαμίσιο*) με κοκκινωπές ανταύγειες¹³⁷⁴. Οι δύο κτήτορες κρατούν μπροστά από τον αρχάγγελο Μιχαήλ ομοίωμα του ναού που

¹³⁷² Με ανάλογη πολύτιμη ενδυμασία εικονίζονται οι άγγελοι της Δέησης στην αψίδα στην Παναγία Μαυριώτισσα (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 7).

¹³⁷³ Μυλοποταμιτάκη, *Ενδυμασία*, σ. 49. Μυλοποταμιτάκη, *Γυναικεία φορεσιά*, σ. 113-116.

¹³⁷⁴ Η ίδια, *Γυναικεία φορεσιά*, σ. 112.



αφιερώνουν (Εικ. 58). Πρόκειται για μονόχωρη εκκλησία κτισμένη κατά το ισοδομικό σύστημα που έχει θολωτή στέγη με κεραμίδια. Στην ανατολική πλευρά προβάλλει η κόγχη του ιερού, ενώ στη δυτική η είσοδος κλείνει με δίφυλλη μνημειακή ξύλινη πόρτα με δώδεκα φατνώματα. Επάνω από τη θύρα διακρίνεται τυφλό τόξο. Στο ανώτερο τμήμα στηρίζεται μικρός σταυρός. Κάτω από το ομοίωμα του ναού εικονίζονται σχηματικά ελίσσόμενοι κλώνοι αμπέλου με φύλλα και τσαμπιά από κόκκινο και λευκό σταφύλι.

Η απεικόνιση των δωρητών του ναού είναι συχνή στις εκκλησίες της Κρήτης, ιδιαίτερα από το 13ο αιώνα και εξής¹³⁷⁵. Συνήθως εικονίζονται όρθιοι σε στάση δέησης γυρισμένοι κατά τα τρία τέταρτα προς τον τιμώμενο άγιο του ναού, όπως στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλαριανά (1327-1328)¹³⁷⁶, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στη Σαρακίνα (β' μισό 14^{ου} αι.)¹³⁷⁷ και στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά (1409-1410)¹³⁷⁸, ή σπανιότερα προς τον Χριστό, όπως στην Παναγία την Καλομοιριανή στο Ροδοβάνι (τέλη 13^{ου} αι.) και αργότερα στην Αγία Ειρήνη στη Μαλάθηρο(1430-1440)¹³⁷⁹. Άλλοτε οι

¹³⁷⁵ Gerola, *Monumenti*, II, σ. 327-339. Μαδεράκης, *Προσωπογραφία*, σ. 39-49.

Για τη χορηγία στην Κρήτη βλέπε Gerola, *Βενετικά μνημεία*, σ. 327-339. Κ. Μυλοποταμιτάκη, *Τέχνη και χορηγοί στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή Κρήτη*, *Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, Αθήνα 1995, σ. 50-51. Στ. Παπαδάκη-Oekland, *Χορηγία και τέχνη στην Κρήτη κατά τον 11ο και 12ο αιώνα: αμοιβαία επιβεβαίωση στην ιστορική τους προβολή*, *Δέκατο Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, Αθήνα 1995, σ. 57. Η ίδια, *Από τη ζωή των ζωγράφων στην Κρήτη*, *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Β2, Ηράκλειο 2000, σ. 155-167.

¹³⁷⁶ Gerola, *ό.π.*, πίν. 10. 3, 4. Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης*, 1970, εικ. 246, 250. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 169. Μυλοποταμιτάκη, *Ενδυμασία*, εικ. 7. Μαδεράκης, *Προσωπογραφία*, εικ. 3. Γενικά για τις στάσεις των δωρητών στις εκκλησίες της Κρήτης βλέπε Μυλοποταμιτάκη, *Κτήτορες-αφιερωτές*, σ. 141.

¹³⁷⁷ Μαδεράκης, *ό.π.*, σ. 45, εικ. 6.

¹³⁷⁸ Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, εικ. 168.

¹³⁷⁹ Λασσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1969, σ. 225, εικ. 93. Μαδεράκης, *Προσωπογραφία*, εικ. 2 και 9 αντίστοιχα. Η στάση αυτή έχει καθιερωθεί στη μνημειακή ζωγραφική σε όλο τον ελλαδικό χώρο. Σε όμοια στάση εικονίζεται για παράδειγμα ο κοιμηθείς Κωνσταντίνος που δέεται στους αγίους Κωνσταντίνου



κτῆτορες εικονίζονται ολόσωμοι και μετωπικοί, όπως η αφιερώτρια Καλή στην Μονή Κεράς (14ος αι.), η οικογένεια του Γεωργίου Κοντολέοντος στον Προφήτη Ηλία Σκαλωτής (1355-1356)¹³⁸⁰, το ζεύγος δωρητών στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγου στο Δισκούρι (τέλη 14ου αι.)¹³⁸¹ και ο *Κώστας* και η *Αννίτα* στο Χριστό Σωτήρα στα Ακούμια (1389)¹³⁸². Σπανιότερα, ο αφιερωτής εικονίζεται γονατιστός όπως σε μία από τις παλαιότερες γνωστές παραστάσεις κτήτορα στη Μεγαλόνησο στο ναό του Χριστού στα Πλεμενιανά (αρχές 13ου αι.), όπου σώζεται μόνο μία γυναικεία μορφή σε στάση ανάλογη με αυτήν του Πατσιδιώτη στις Αρχάνες¹³⁸³ και αργότερα στον Άγιο Γεώργιο στους Κομητάδες (1313-1314)¹³⁸⁴. Η στάση αυτή γνωστή από παλαιότερες παραστάσεις σε όλο τον ελλαδικό χώρο¹³⁸⁵, παραμένει σε χρήση και αργότερα και σε άλλες περιοχές όπως φανερώνουν ο αφιερωτής στο τέμπλο του Αγίου Αντωνίου Παλαιόχωρας στα

και Ελένη στο πρώτο στρώμα των τοιχογραφιών των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς (β' μισό 10ου αι.) (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 6, σ. 23). Αργότερα σε εικόνα του Προδρόμου (γύρω στα 1280) από την Αγία Παρασκευή Μουτουλλά Κύπρου ο δωρητής Ιωάννη Μουτουλλάς στέκεται όρθιος, δεόμενος προς τον Ιωάννη τον Πρόδρομο (*Βυζαντινή Μεσαιωνική Κύπρος*, αριθ. 50).

1380 Ψιλάκης, *Μοναστήρια*, Α', εικ. 77. Μυλοποταμιτάκη, Ενδυμασία, εικ. 1, 2, αντίστοιχα. Μυλοποταμιτάκη, Γυναικεία φορεσιά, πίν. 49, 51, αντίστοιχα. Εκ παραδρομής ο Μπορμπουδάκης σημειώνει χρονολογία 1235 αντί 1355 (*Μπορμπουδάκης, Μεσαιωνικά Μνημεία* 1973, σ. 495).

1381 Gerola, *Monumenti*, II, πίν. 11. 2. Μυλοποταμιτάκη, Γυναικεία φορεσιά, πίν. 50β.

1382 Gerola, *ό.π.*, πίν. 12. 2. Εκ παραδρομής η Μυλοποταμιτάκη σημειώνει το ναό του Αγίου Βασιλείου (Μυλοποταμιτάκη, Γυναικεία φορεσιά, σ. 117). Πρόκειται ωστόσο για το ναό του Σωτήρα στην επαρχία του Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνου. Βλέπε για το ναό Gerola, *Monumenti*, IV, σ. 493, αριθ. 7. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 104, εικ. 126.

1383 Gerola, *Monumenti*, II, πίν. 9. 1. Μαδεράκης, Ο Χριστός στα Πλεμενιανά, πίν. 28α, 29α. Μαδεράκης, Προσωπογραφία, σ. 40, εικ. 1.

1384 Gerola, *Monumenti*, II, πίν. 11. 1.

1385 Για παράδειγμα ο άγιος Νεόφυτος στο κελί του ομώνυμου ναού στην Κύπρο (Σωτηρίου, *Κύπρος*, πίν. 73α, β. Mango-Hawkins, *Saint Neophytos*, σ. 181-182, εικ. 95. Stylianou, *Cyprus*, εικ. 216), ο μοναχός-δωρητής στον Άγιο Ηρακλείδιο στην μονή του Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή στην Κύπρο (12ος αι.) (Stylianou, *ό.π.*, εικ. 176), ο αφιερωτής στην εικόνα του αγίου Νικολάου με σκηνές του βίου του από τον Άγιο Νικόλαο της Στέγης στην Κύπρο, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Λευκωσίας (13ος αι.) (*Glory of*



Κύθηρα (15ος αι.)¹³⁸⁶, ο κτήτορας στον Αρχάγγελο Μιχαήλ Πεδουλά (1474)¹³⁸⁷ και οι νεαροί δωρητές στο ναό της Παναγίας στα Καμινάρια, και οι δύο στην Κύπρο¹³⁸⁸.

Συχνά, οι δωρητές κρατούν ομοίωμα του ναού που αφιερώνουν, όπως στην Παναγία στο Ροδοβάνι (τέλη 13ου αι.)¹³⁸⁹, στην Αγία Παρασκευή Γαλύφας (14ος αι.)¹³⁹⁰, στην Παναγία στον Αλήκαμπο (1315-1316)¹³⁹¹, στο ναό της Παναγίας στο Σπήλι (γύρω στο 1400)¹³⁹², στον Χριστό Σωτήρα στη Σκλαβοπούλα (β' μισό 14ου αι.)¹³⁹³, στον Άγιο Γεώργιο στις Καρίνες Αμαρίου¹³⁹⁴, στον Άγιο Γεώργιο στο Αμαριανό¹³⁹⁵, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Έξω Λακόνια (1432)¹³⁹⁶, στην Αγία Άννα στο Ανισαράκι (1457-1462)¹³⁹⁷, στον Άγιο Γεώργιο στα Κάτω Φλώρια Σελίνου (1497)¹³⁹⁸ και στο ναό της Παναγίας στην Αγία Παρασκευή (1516)¹³⁹⁹. Συνήθως πρόκειται για μονόχωρες

Byzantium, αριθ. 263), ο δωρητής στην ανίδα του Αγίου Δημητρίου στα Καμπιάνικα Κυθήρων (13ος αι.) (Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, εικ. 6, 7, 8).

1386 Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, εικ. 13, 14.

1387 Σωτηρίου, *Κύπρος*, πίν. 100β. Stylianou, *Cyprus*, εικ. 196.

1388 Stylianou, *ό.π.*, εικ. 206.

1389 Gerola, *Monumenti*, IV, σ. 469, αριθ. 51. Για την παράσταση βλέπε ο ίδιος, *Monumenti*, II, πίν. 9. 4. Μαδεράκης, *Προσωπογραφία*, σ. 40-41, εικ. 2. Λανθασμένα ο Μαδεράκης ταυτίζει το ομοίωμα του ναού με σκεύος (Μαδεράκης, *ό.π.*, σ. 41)

1390 Μπορμπουδάκης, *Μεσαιωνικά Μνημεία* 1973, πίν. 705δ. Μυλοποταμιτάκη, *Ενδυμασία*, εικ. 9.

1391 Gerola, *Monumenti*, II, πίν. 8. 2.

1392 Ο ίδιος, *ό.π.*, II, εικ. 383.

1393 Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 165.

1394 Gerola, *ό.π.*, πίν. 13. 1.

1395 Ο ίδιος, *ό.π.*, πίν. 15. 1.

1396 Ο ίδιος, *ό.π.*, πίν. 13. 2.

1397 Μαδεράκης, *Προσωπογραφία*, εικ. 7, 8. Μυλοποταμιτάκη, *Γυναικεία φορεσιά*, πίν. 52β.

1398 Gerola, *ό.π.*, πίν. 10. 2.

1399 Ο ίδιος, *ό.π.*, πίν. 13. 2. Μυλοποταμιτάκη, *Ενδυμασία*, εικ. 4. *Ημερολόγιο* 1988, εικ. 8.



εκκλησίες με επιμελημένη κατασκευή, δίρριχτη ή θολωτή στέγη με κεραμίδια και ξύλινη μνημειακή θύρα¹⁴⁰⁰.

Σε αρκετές περιπτώσεις φυτικός διάκοσμος συνοδεύει τις μορφές και καλύπτει το ενιαίο μονόχρωμο βάθος. Την αφιερώτρια μοναχή Μάρθα, στο ναό του Χριστού Σωτήρα στο Κακοδίκι, και την Αννίτζα, στο ναό του Σωτήρα στα Ακούμια¹⁴⁰¹, πλαισιώνουν ελισσόμενοι ανθοφόροι βλαστοί. Στην Παναγία στο Σπήλι δύο κορμοί με φύλλα και καρπούς ορθώνονται εκατέρωθεν του δωρητή-μοναχού¹⁴⁰². Στο Χριστό Σωτήρα στη Σκλαβοπούλα εκτός από φυτό με άνθη και καρδιάσχημα φύλλα, άμπελος με πλούσια τσαμπιά σταφύλι συνοδεύει τον κτήτορα¹⁴⁰³. Άλλοτε θάμνοι σχηματικά αποδομένοι προβάλλουν τις μορφές όπως στον Άγιο Ιωάννη στο Δισκούρι, στον Άγιο Νικόλαο στους Αποστόλους και στο Σωτήρα στα Ακούμια ή συμπληρώνουν τον κάμπο μεταξύ των δωρητών, όπως στο ναό της Παναγίας στην Κριτσά¹⁴⁰⁴. Πιο σπάνια αποτελούν το βάθος στο οποίο τοποθετούνται οι αφιερωτές, όπως οι έφιπποι νέοι στο ναό της Παναγίας στο Μονόχωρο (1345)¹⁴⁰⁵. Εξαιρετικά σπάνια οι ελισσόμενοι κλώνοι αποκτούν έντονα διακοσμητικό χαρακτήρα και θυμίζουν ανάλογα θέματα από τη ζωγραφική των

¹⁴⁰⁰ Κτήτορες που κρατούν ομοίωμα του ναού που αφιερώνουν απαντούν και σε άλλες περιοχές όπως στον Όσιο Λουκά, ο ηγούμενος Φιλόθεος, αφιερωτής της μονής (Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, εικ. 50), στην Κύπρο, στην Παναγία Ασίνου (1100) (Σωτηρίου, *Κύπρος*, πίν. 83α), στην Παναγία του Μουτουλλά (1280) και στον Άγιο Δημητριανό (1317) (Stylianiou, *Cyprus*, εικ. 92, 256 αντίστοιχα). Στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς ο μοναχός Θεόφιλος Λημνιώτης κρατεί επίσης ομοίωμα ναού (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 24), όπως και ο μάγιστρος Νικηφόρος Κασνίτζης στον Άγιο Νικόλαο Κασνίτζη (1160-1180) (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *ό.π.*, εικ. 20. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, αριθ. 39, 40). Ομοίωμα ναού κρατεί αργότερα και το ζεύγος δωρητών στους Αγίους Θεοδώρους στον Αρχάγγελο Ρόδου (1372) (Η. Κόλλιας, *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου*, Αθήνα 1994, εικ. 59).

¹⁴⁰¹ Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 126.

¹⁴⁰² Gerola, *Monumenti*, II, πίν. 9. 2 και εικ. 383 αντίστοιχα.

¹⁴⁰³ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 165.

¹⁴⁰⁴ Gerola, *Monumenti*, II, πίν. 11. 2, 14. 1, 12. 2, 15. 2, αντίστοιχα. Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 56.

¹⁴⁰⁵ Gerola, *ό.π.*, πίν. 17. 1.



χειρογράφων, όπως στον Άγιο Γεώργιο στους Κομητάδες (1314)¹⁴⁰⁶. Ο φυτικός διάκοσμος στις παραστάσεις κτητόρων χαρακτηρίζει κυρίως τη ζωγραφική στη Μεγαλόνησο, ενώ σπανίζει σε ανάλογες σκηνές στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο¹⁴⁰⁷. Ανάλογη παράσταση δωρητών πλαισιωμένων από ανθοφόρα φυτά εντοπίζουμε στον Άγιο Φανούριο της Ρόδου (14ος αι.)¹⁴⁰⁸. Το πλησιέστερο αλλά πολύ μεταγενέστερο, παράλληλο του φυτικού διακόσμου στις Αρχάνες βρίσκουμε επίσης σε εκκλησία της Ρόδου, στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί (τέλη 15ου αι.)¹⁴⁰⁹.

Τα ενδύματα του Μιχαήλ Πατσιδιώτη και της συζύγου του παρακολουθούν τις τάσεις της εποχής, με στοιχεία από τη βυζαντινή παράδοση¹⁴¹⁰. Το λευκό που επικρατεί στα ενδύματα της γυναίκας του Πατσιδιώτη, το βέρνινον των Βυζαντινών, το οποίο θεωρούσαν χρώμα αρχοντικό, είναι εξαιρετικά διαδεδομένο στις ενδυμασίες που φορούν οι Κρητικές αφιερώτριες¹⁴¹¹. Το μαντό και η γρανάτζα, με τα χαρακτηριστικά οξύληκτα χειρίδια,

¹⁴⁰⁶ Gerola, *Monumenti*, II, πίν. 11. 1. Λαοσιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης* 1971, σ. 113, εικ. 434.

¹⁴⁰⁷ Η πρακτική αυτή παραμένει σπάνια σε χρήση και αργότερα στα νησιά του Αιγαίου, όπως στο ναό των Αγίων Ιωάννη και Φιλίππου στο Μέσα Βούργο (17ος αι.) στα Κύθηρα, όπου η νεαρή κεκοιμημένη αφιερώτρια εικονίζεται στο αρκυσόβιο ανάμεσα σε παραδείσια φυτά (Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, εικ. 1, σ. 212).

¹⁴⁰⁸ Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο, *ΤΟ ΑΙΓΑΙΟ. Επίκεντρο Ελληνικού Πολιτισμού*, Αθήνα 1992, εικ. 29.

¹⁴⁰⁹ Ι. Μπίθα, Ενδυματολογικές μαρτυρίες στις τοιχογραφίες της μεσαιωνικής Ρόδου (14ος αι.-1523). Μια πρώτη προσέγγιση, *Ρόδος 2.400 χρόνια, Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψη από τους Τούρκους (1523)*, Διεθνές επιστημονικό συνέδριο, Ρόδος, 24-29 Οκτωβρίου 1993, Πρακτικά, Β', Αθήνα 2000, πίν. 173.

¹⁴¹⁰ Γενικά για την ενδυμασία στην Κρήτη βλέπε Ι. Χαβάκης, Ο κρητικός αργαλειός και τα κρητικά μεσαιωνικά και μεταμεσαιωνικά ρούχα, *Ηράκλειον* 1955 Α', *Λαογραφικό Παράρτημα Κρητικών Χρονικών*, Θ'. Ε. Γ. Φραγκάκι, *Η Λαϊκή τέχνη της Κρήτης. Ι: Η ανδρική φορεσιά, ΙΙ: Η γυναικεία φορεσιά*, Αθήνα 1960. Χρ. Μαλτέζου, Βενετική μόδα στην Κρήτη (Τα φορέματα μιας Καλεργοπούλας), *BYZANTION. Αφιέρωμα στον Ανδρέα Ν. Στράτο*, Ι, Αθήνα 1986, σ. 139-147. Γενικά για την ενδυμασία στους βυζαντινούς χρόνους βλέπε Ρ. Kalamara, *Le système vestimentaire à Byzance du IV^{ème} jusqu. à la fin du XI^{ème} siècle*, Th. Doct. Histoire et Civilisation, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Lille 1995. Ι. Μπίθα, ό.π., σ. 429-448.

¹⁴¹¹ Gerola, *Monumenti*, II, πίν. 8. 1-2, 9. 4, 10. 3-4, 11. 2, 12. 2, 13. 1, 14. 1, 15. 2, 16. 3, 17. 2. Μυλοποταμιτάκη, *Γυναικεία φορεσιά*, σ. 117, πίν. 49, 50β, 51, 52α-β.



κοσμημένη συχνά με σημεία, αποτελούσαν την καθιερωμένη ενδυμασία των γυναικών της εποχής, όπως και στα χρόνια της ακμής της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Πορφυρή γρανάτζα και καστανοκόκκινο μαντύ με χρυσοκέντητη παρυφή φορεί η Άννα Ραδηνή που με το σύζυγό της Θεόδωρο Δημνιώτη- μέλος της τοπικής αριστοκρατίας- συνέβαλαν στην ανακαίνιση των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς¹⁴¹². Ανάλογες ενδυματολογικές συνήθειες με αυτές της βενετοκρατούμενης Κρήτης πρέπει να επικρατούσαν και στην Κύπρο¹⁴¹³. για παράδειγμα η αφιερώτρια Αναστασία φορεί λευκή γρανάτζα και λαδοπράσινο μαντύ με κοκκινωπά σημεία στην Παναγία Ασίνου (14ος αι.)¹⁴¹⁴, όπως και η σύζυγος του Μιχαήλ Κατζουρούμπη στον Άγιο Δημητριανό (1317)¹⁴¹⁵. Όσον αφορά στο κεφαλοκάλυμα, το οποίο ήταν συχνό αλλά όχι απαραίτητο, η παράσταση της αφιερώτριας στις Αρχάνες είναι τόσο φθαρμένη, ώστε δεν μας επιτρέπει να συμπεράνουμε αν φορούσε ή όχι.

Επίσης καθιερωμένη είναι και η ενδυμασία του Μιχαήλ Πατσιδιώτη, η οποία παραμένει συντηρητική και απέριτη, χωρίς στοιχεία επηρεασμένα από τις βενετσιάνικες φορεσιές της εποχής. Εντύπωση, ωστόσο, προκαλεί η πλούσια κοκκινωπή κόμη του, ένδειξη υψηλής αισθητικής της εποχής στις βενετοκρατούμενες περιοχές. Το στοιχείο αυτό απαντά και σε άλλες παραστάσεις δωρητών στην Κρήτη, αλλά επίσης και στην Κύπρο και στη Ρόδο¹⁴¹⁶.

Η παράσταση των κτητόρων στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στις Αρχάνες παρακολουθεί στη δομή και στην οργάνωση πάγιες αντιλήψεις για την απόδοση των αφιερωτών στη μνημειακή ζωγραφική της Μεγαλονήσου. Η παράσταση περιορίζεται σε δύο πρόσωπα, το ζεύγος Πατσιδιώτη, και τοποθετείται στο δυτικό τοίχο, όπως συνηθίζεται στις

¹⁴¹² Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, σ. 39-43, εικ. 22.

¹⁴¹³ Για την ενδυμασία στην Κύπρο βλέπε Α. Σέμογλου, *Πορτραίτα δωρητών και η τέχνη της ενδυμασίας στην Κύπρο (14ο-16ο αιώνα)*, 15ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων, Αθήνα 1995, σ. 71-72.

¹⁴¹⁴ Stylianou, *Cyprus*, εικ. 71.

¹⁴¹⁵ Stylianou, *ό.π.*, εικ. 256. *Βυζαντινή Μεσαιωνική Κύπρος*, φωτογραφία στη σ. 99.

¹⁴¹⁶ Μπίθα, *ό.π.*, σ. 444, και ιδιαίτερα σημ. 109 για άλλα παραδείγματα.



περισσότερες κρητικές εκκλησίες¹⁴¹⁷. Επιπλέον οι δύο δωρητές τοποθετούνται συμμετρικά εκατέρωθεν του τιμώμενου αγίου, εικονίζονται σε οικεία στάση που ανατρέχει σε παλαιότερα πρότυπα, κρατούν ομοίωμα του ναού, ενώ φυτικό θέμα συμπληρώνει το κενό μεταξύ των μορφών. Ιδιαιτερότητα της σύνθεσης αποτελεί η απεικόνιση σε μνημειακό μέγεθος του τιμώμενου αγγέλου που απλώνει προστατευτικά τα χέρια στους δύο κτήτορες και εκφράζει την αποδοχή της προσφοράς. Ανάλογη διάταξη των δύο αφιερωτών, του Ιωάννη Ασάνη και της μητέρας του Ειρήνης Παλαιολογίνας, που στέκονται όρθιοι αλλά σε πολύ μικρή κλίμακα εκατέρωθεν του αρχαγγέλου βρίσκουμε στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά (1359-1360)¹⁴¹⁸. Εκεί ο άγγελος σε μνημειακές διαστάσεις παρακολουθεί διαφορετικό εικονογραφικό τύπο, καθώς κρατεί σπαθί, αλλά απλώνει προστατευτικά τις φτερούγες του προς τους δύο δωρητές. Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η απόδοση ιδιαίτερης τιμής στον αρχάγγελο που τοποθετείται στον κεντρικό άξονα και αποτελεί την κύρια μορφή της σύνθεσης. Στις Αρχάνες η απεικόνιση του ομοιώματος του ναού και της αμπέλου στον ίδιο κατακόρυφο άξονα επιβεβαιώνει και επισφραγίζει τη συνεχή προστασία του αρχαγγέλου προς την οικογένεια του Πατσιδιώτη. Η ακριβής απόδοση της αμπέλου συμφωνεί με τις εικονογραφικές αντιλήψεις για την απόδοση του θέματος, αλλά επιπλέον εξασφαλίζει και την ευλογία του αρχαγγέλου για τις καλλιέργειες του Πατσιδιώτη.

1417 Μυλοποταμιτάκη, Κτήτορες- αφιερωτές, σ. 143.

1418 Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, Καστοριά, εικ. 21, 22.



2. Η λάρνακα

Στο βόρειο τοίχο, κάτω από το μέταλλο με τον άγιο Προκόπιο και μέχρι την ορθογώνια τυφλή κόγχη που ανοίγεται στον τοίχο, εικονίζεται αταύτιστη σκηνή μικρών διατάσεων με ανοιχτή λάρνακα¹⁴¹⁹ (Εικ. 65, σχ. 8). Μπροστά από μνημειακή κατασκευή με τριγωνικό αέτωμα που στηρίζεται σε δύο πεσσούς με ζωγραφιστό διάκοσμο τεθλασμένων γραμμών (ζικ-ζακ), εικονίζεται ανοιχτή ορθογώνια λάρνακα από ροδοπόρφυρο μάρμαρο¹⁴²⁰. Στο εσωτερικό της κείται νεκρός, σαβανωμένος με λευκές ταινίες, με κόκκινες και μαύρες διαγράμμισης, που στο ύψος της κεφαλής καταλήγουν σε κρόσσια. Επάνω από τη λάρνακα εικονίζεται αγγείο. Στις άνω δύο γωνίες γράφονται με πλατιές υπόλευκες γραμμές δύο ημικύκλια.

Η σύνθεση αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς δεν ιστορεί κάποιο επεισόδιο γνωστό από τα λειτουργικά ή θεολογικά κείμενα. Αυτό επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι η σύνθεση βρίσκεται σε αυτόνομο διάχωρο, επάνω από την τετράγωνη κόγχη, που ανοίγεται στον τοίχο, επομένως δεν συνδέεται με άλλα θέματα. Δεν σχετίζεται επίσης ούτε με τις παραστάσεις στην κόγχη του ιερού (Άγιο Μανδήλιο, Παντοκράτωρ, Μελισμός, Ευαγγελισμός, Μετάληψη οσίας Μαρίας Αιγυπτίας, Θυσία Αβραάμ), ούτε βέβαια με τα στηθάρια των μεμονωμένων αγίων στην υπερκείμενη ζώνη.

¹⁴¹⁹ Ο Σπαθαράκης ταυτίζει την παράσταση με αυτή του Λίθου (Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 46).

¹⁴²⁰ Το μοτίβο των τεθλασμένων γραμμών εφαρμόζεται με διαφορετική χρήση στη διακόσμηση της ανίδας του έφιππου αγίου Δημητρίου στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στα Ανόγεια (αρχές 14ου αι.) (Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 78). Αργότερα απάντά στην Παντάνασσα του Μυστρά στη σκηνή της Βαΐοφόρου, όπου ένας από τους Ιουδαίους φορεί λευκό μιάσιο κοσμημένο τεθλασμένες γραμμές (Αχεμιάστου-Ποταμάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αριθ. 156).



Μπορούμε επομένως να υποθέσουμε ότι πρόκειται για ρεαλιστική απεικόνιση ταφικού μνημείου της εποχής¹⁴²¹. Στην υπόθεσή αυτή συνηγορεί η προφορική παράδοση που παραμένει ακόμα ζωντανή στις Αρχάνες για την οικογένεια του Πατσιδιώτη. Ο κτήτορας του ναού έχασε τον μοναχογιό του, με τρόπο θλιβερό, καθώς ο τελευταίος πνίγηκε στη στέρνα που βρίσκεται 10μ. περίπου από την εκκλησία. Εάν η μαρτυρία αυτή ευσταθεί, ερμηνεύει μία σειρά από προβλήματα που προκύπτουν κατά την μελέτη του ναού.

1. Ερμηνεύεται το νόημα της παράστασης της λάρνακας, η οποία πιθανόν απεικονίζει ταφικό μνημείο προς τιμήν του γιου του Μιχαήλ Πατσιδιώτη.
2. Εξηγεί το γεγονός, γιατί ο ναός χτίσθηκε στη θέση αυτή και όχι στο χωριό Πατσιδες, με το οποίο πρέπει να συνδέεται άμεσα ο κτήτορας.
3. Δικαιολογεί τις επιλογές του αφιερωτή στην εικονογράφηση του ναού, και ιδιαίτερα την ύπαρξη πολλών ιαματικών αγίων.
4. Ερμηνεύει το νόημα του επιγράμματος που προφανώς αναφέρεται αλληγορικά στον μονογενή υιό του Πατσιδιώτη.
5. Εξηγεί τέλος το γεγονός, γιατί η οικογένεια του Πατσιδιώτη χάνεται στη συνέχεια, αφού σκοτώθηκε ο μοναδικός απόγονος.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, η παράσταση της λάρνακας, με ρεαλιστική διάθεση και άφθονα πραγματιστικά στοιχεία, αποτελεί πολύτιμη, και μοναδική από όσο γνωρίζουμε, μαρτυρία για τα ταφικά έθιμα της ανώτερης τάξης της Κρήτης, κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο.

¹⁴²¹ Γενικά για το θέμα των ταφικών μνημείων στα βυζαντινά χρόνια βλέπε Τ. Παπαμαστοράκης, «Δύναται ο κτίσων τάφον στήλην επιθείναι», *Δέκατο πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων*, Αθήνα 1995, σ. 59.



3. Το κόσμημα

Στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες το κόσμημα περιορίζεται στο ενισχυτικό τόξο και στα κενά ανάμεσα στα πέντε μετάλλια αγίων του βορείου τοίχου¹⁴²². Στο ενισχυτικό τόξο διατρέχει τις δύο κύριες όψεις και τις αντηρίδες στη γέννεσή του. Αν και οι επιφάνειες αυτές είναι περιορισμένες, υπάρχει ωστόσο αρκετή ποικιλία διακοσμητικών μοτίβων.

•Συνεχόμενα αντωπά τρίγωνα σε όχρα επάνω σε λευκό βάθος, στο εσωτερικό των οποίων γράφονται εναλλάξ με σκουρογάλανο και κόκκινο, τρίγωνα με ελικοειδείς βλαστούς (Εικ. 23). Το κόσμημα αυτό, που καλύπτει την όψη όλου του τόξου προς το ιερό, είναι γνωστό από τα μεσοβυζαντινά χρόνια, απαντά κυρίως σε μνημεία κωνσταντινοπολίτικα ή που εντάσσονται στη σφαίρα επιρροής της πρωτεύουσας, όπως ο Όσιος Λουκάς¹⁴²³ και στα παλαιολόγεια χρόνια τα μνημεία της Σερβίας¹⁴²⁴, αλλά και σε ιστορημένα μεσοβυζαντινά χειρόγραφα, όπως στο Ευαγγελιστάριο κωδ. 204 στο Σινά (γύρω στα 1000) και στην Καινή Διαθήκη MS Auct. T. inf. 10 (Misc. 136) στη Bodleian Library της Οξφόρδης (1125-1150)¹⁴²⁵. Στη μνημειακή ζωγραφική από τα παλαιότερα γνωστά παραδείγματα βρίσκουμε στην Καπαδοκία, στο Τοqali I¹⁴²⁶ και στο Carikli Kilise¹⁴²⁷. Οι εφαρμογές του ποικίλλουν, για παράδειγμα στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά συνδυάζεται με ρόμβους και χρησιμοποιείται στην διακόσμηση της επένδυσης

¹⁴²² Γενικά για το κόσμημα στη βυζαντινή ζωγραφική βλέπε A. Franz, *Byzantine Illuminated Ornament, a Study in Chronology*, *ArtBull* XVI (1934), σ. 43-76. Z. Yank, *Ornaments in the Serbian and Macedonian frescoes from the XIIe to the XV century*, Belgrade 1961.

¹⁴²³ Chatzidakis-Baharas, *Hosios Loukas*, σ. 126-128, σχ. XII, 3. Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, εικ. 61, 72. Βλέπε επίσης στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 29).

¹⁴²⁴ Yank, *ό.π.*, εικ. 25, 30-33, 27, 28, 34-36, 37-39.

¹⁴²⁵ Γαλάβαρης, *Βυζαντινά χειρόγραφα*, αριθ. 54, 140, αντίστοιχα.

¹⁴²⁶ Wharton-Epstein, *Tokali Kilise*, πίν. 100, 101, 102, 114.

¹⁴²⁷ C. Jolivet-Lévy, *Carikli Kilise, L'eglise de la Précieuse Croix à Göreme (Korama), Cappadoce: une fondation des Mélissenoi?*, *ΕΥΡΥΧΙΑ, Mélanges offerts a Hélène Ahrweiler*, I, Paris 1998, εικ. 8.



του ματιού του αγίου Σώζοντα¹⁴²⁸ ενώ στο ναό της Κοίμησης στον Οξύλιθο αντί τριγώνων σχηματίζονται τετράγωνα που μιμούνται πλακόστρωτο δάπεδο¹⁴²⁹. Όμοιο με αυτό στο Ασώματο, βρίσκουμε στο ασκό του Τιμίου Προδρόμου στο Παλιομονάστηρο των Αγίων Σαράντα (τέλη 13ου αι.)¹⁴³⁰. Ωστόσο το μοτίβο των τριγώνων φαίνεται αρκετά σπάνιο στη ζωγραφική της Κρήτης. Αντωπά τρίγωνα κοσμούν την ποδέα της αγίας τράπεζας στη σκηνή του Μελισμού στην Αγία Τριάδα Αγίας Τριάδας (γύρω στα 1400)¹⁴³¹. Τα τρίγωνα συνδυάζονται με κλώνους που καταλήγουν σε φύλλα κισσού στο Χριστό στα Μεσκλά (1303)¹⁴³² ή σχηματοποιημένα φυτά, όπως στην Γκουβερνιώτισσα¹⁴³³ και στην Αγία Άννα στο Ανισαράκι (1462)¹⁴³⁴, ενώ με κυματοειδείς γραμμές κοσμούν την όψη χτιστού πεζουλιού στον Άγιο Γεώργιο Αρτού (1401)¹⁴³⁵. Τέλος, τρίγωνα με κυματοειδείς γραμμές είναι το κύριο διακοσμητικό μοτίβο σε ζώνες στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμεριανά (1409-1410)¹⁴³⁶.

- Σχηματοποιημένος πλοχμός διατρέχει την άλλη όψη του ενισχυτικού τόξου προς το δυτικό τοίχο (Εικ. 61). Οι πλοχμοί γράφονται με σκουρογάλανο χρώμα σε υπόλευκο βάθος και στο εσωτερικό τους κοσμούνται με ερυθρές γραμμές, ενώ στο σημείο όπου συνδέονται σε ρομβοειδή κόμβο, γράφεται επίσης με κόκκινο, μικρό τετράφυλλο άνθος. Ανάλογο μοτίβο με εναλλασσόμενους κύκλους και ρόμβους βρίσκουμε στον

¹⁴²⁸ Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 16.

¹⁴²⁹ Εμμανουήλ, *Εύβοια*, σ. 154, εικ. 79.

¹⁴³⁰ Δρανδάκης, *Το Παλιομονάστηρο των Αγίων Σαράντα*, εικ. 35.

¹⁴³¹ Σπαθαράκης, *Αγία Τριάδα*, , εικ. 4.

¹⁴³² Ορλάνδος, *Δύο βυζαντινά μνημεία*, εικ. 10.

¹⁴³³ Vassilakis-Mavtrakakis, *Gouverniotissa*, σ. 261, εικ. Η. III, 193.

¹⁴³⁴ Λασιθιωτάκης, *Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970*, εικ. 252. Εδώ η πρόχειρη και βιαστική εκτέλεση, δίνει την εντύπωση ότι πρόκειται για τεθλασμένη γραμμή, αντί τριγώνων.

¹⁴³⁵ Δρανδάκης, *Ο εις Αρτόν ναόςκος*, πίν. Δ' εικ. 2.

¹⁴³⁶ Από προσωπική παρατήρηση. Με τον ίδιο τρόπο σχηματίζονται τα τρίγωνα και στον Άγιο Γεώργιο Σκλαβοπούλας, αλλά εκεί είναι μονά και όχι αντωπά.



Αϊ-Στράτιγγο Μπουλαριών στη Μάνη¹⁴³⁷. Το μοτίβο αυτό είναι γνωστό κυρίως από τα παλαιοχριστιανικά ψηφιδωτά δάπεδα, όπως αυτό σε μαυσωλείο της Γόρτυνας, πιθανόν ρωμαϊκό¹⁴³⁸, το ψηφιδωτό στη βασιλική Α Συΐας¹⁴³⁹ και αυτό από την αρχική φάση στον Άγιο Ιωάννη Ποταμό Κυθήρων¹⁴⁴⁰, ενώ σπανιότερα εφαρμόζεται στη μνημειακή ζωγραφική όπως στο Τοqalί Γ¹⁴⁴¹.

- Γεωμετρικό κόσμημα, με σύμμετρο κυψελωτό σχέδιο, σε σταυροειδή διάταξη κοσμεί τις αντηρίδες του τόξου στο Β. τοίχο, που θυμίζει αραβούργημα (Εικ. 62). Στον πυρήνα γράφονται με βαθυγάλο και κόκκινο σε υπόλευκο βάθος, ένα ορθογώνιο σε οριζόντια διάταξη και τέσσερα τοξωτά τετράπλευρα. Τα πλάγια κενά που προκύπτουν ανάμεσα στα μοτίβα γεμίζουν γραμμικά κρινάνθεμα με τριπλή απόληξη και μικρές σπείρες στο εσωτερικό. Στον πυρήνα επαναλαμβάνονται τα ίδια μοτίβα αλλά με έντονα καμπύλες γραμμές.

Ανάλογο κόσμημα είναι εξαιρετικά σπάνιο στη μνημειακή ζωγραφική. Από τα παλαιότερα γνωστά παραδείγματα εντοπίζουμε στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο στ' Αδησαρού της Νάξου, με τα όρθια και πλαγιαστά εξάγωνα να συνδέονται κατά κορυφή¹⁴⁴². Το μοτίβο αυτό μοιάζει να κατάγεται από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια, περίοδο κατά την οποία χρησιμοποιήθηκε σε μεγάλες επιφάνειες όπως τα ψηφιδωτά

¹⁴³⁷ Δρανδάκης, *Μάνη*, σχ. 38

¹⁴³⁸ Κ.Κ. Μυλοποταμιτάκη, Ένα ψηφιδωτό δάπεδο από τη Γόρτυνα Καινουρίου Ηρακλείου, *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Β2, Νέα Χριστιανική Κρήτη, ΣΤ' Ζ'* (1994-1995), τευχ. 11-14, Ρέθυμνο 1995, σ. 581-585, πίν. ΡΛΕ', φωτ. 3,

¹⁴³⁹ Στ. Πελεκανίδης, *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος, Ι, Νησιωτική Ελλάς*, Θεσσαλονίκη 1974, πίν. 96.

¹⁴⁴⁰ Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 193, εικ. 4. Βλέπε επίσης Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος, ΙΙ, Πελοπόννησος-Στερεά Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη 1987, πίν. 1β, 7β, 10β, 17α, β, 57γ, 86α και σποράδην.

¹⁴⁴¹ Wharton-Epstein, *Tokali Kilise*, πίν. 72.

¹⁴⁴² Μ. Αχειμάστου Ποταμιάνου, Νέος ανεικονικός διάκοσμος εκκλησίας στη Νάξο. Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στ' Αδησαρού, *ΔΧΑΕ ΙΒ'* (1984), σ. 344, εικ. 22, 24, 26.



δάπεδα των βασιλικών¹⁴⁴³. Απαντά επίσης σε παλαιότερα γλυπτά, όπως το περίθυρο T277 στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (12ος αι.)¹⁴⁴⁴. Απαντά επίσης αλλά σε πιο περίτεχνη μορφή σε μεσοβυζαντινά ιστορημένα χειρόγραφα, όπως οι Ομιλίες του Ιωάννου του Χρυσοστόμου (Ms. Coislin 79) στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας (1071-1081)¹⁴⁴⁵, το Τετραεπάγγελο (κωδ. 274) της Πάτμου (1125-1150)¹⁴⁴⁶, το Λειτουργικό ειλητάριο αριθ. 707 στην Πάτμο που έχει επιδράσεις από την ανατολική τέχνη (αρχές 13ου αι.)¹⁴⁴⁷ και το Ευαγγελιστάριο στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας (13ος αι.)¹⁴⁴⁸. Στο ίδιο ύφος, αλλά πιο επιμελημένο, είναι και το μοτίβο στη Decani¹⁴⁴⁹, στο ναό στο Djurdjevi Stuproni στη Σερβία¹⁴⁵⁰ και στο Gradac¹⁴⁵¹. Στην Κρήτη ανάλογο σε διάταξη μοτίβο βρίσκουμε στο ψηφιδωτό δάπεδο που μιμείται ορθομαρμάρωση στο μαυσωλείο της Γόρτυνας¹⁴⁵². Στη μνημειακή ζωγραφική το μόνο μακρινό παράλληλο που εντοπίσαμε είναι τα οκτάγωνα φανωματικού χαρακτήρα¹⁴⁵³ στην ποδέα της κλίνης της μητέρας του αγίου

¹⁴⁴³ Για σχετικά παραδείγματα βλέπε η ίδια, ό.π., σ. 362, σημ. 65.

¹⁴⁴⁴ Μ. Σκλάβου-Μαυροειδή, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα, 1999, αριθ. 235, 296.

¹⁴⁴⁵ *Glory of Byzantium*, αριθ. 143.

¹⁴⁴⁶ *Glory of Byzantium*, αριθ. 49.

¹⁴⁴⁷ Γαλάβαρης, *Βυζαντινά χειρόγραφα*, αριθ. 186.

¹⁴⁴⁸ Α. Ξυγγόπουλος, Το ιστορημένον ευαγγέλιον του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας, *Θησαυρίσματα* 1 (1962), σ. 63-88. Ε. Δ. Κακουλίδης, Κατάλογος των ελληνικών χειρογράφων του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας, *Θησαυρίσματα* 8 (1971), σ. 251. *Η Βενετία των Ελλήνων, Η Ελλάδα των Βενετών. Σημάδια στο χώρο και το χρόνο*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1999, αριθ. 61, σ. 75, φωτ. στη σ. 78.

¹⁴⁴⁹ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 122.

¹⁴⁵⁰ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, I, πίν. 89. 7

¹⁴⁵¹ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, II, πίν. 101. 1.

¹⁴⁵² Μυλοποταμιτάκη, ό.π. (σημ. 1438), σ. 582, , πίν. ΡΛΣΤ', φωτ. 4.

¹⁴⁵³ Για το μοτίβο με τα οκτάγωνα και την προέλευσή του βλέπε Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (σημ. 1442), σ. 362, σημ. 64.



Κωνσταντίνου στη σκηνή με το Γενέσιο του αγίου, στο ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο (1314-1315) (Εικ. 107)¹⁴⁵⁴.

- Σειρά από εφαπτόμενα σκουρογάλανα τετράφυλλα διατρέχει την όψη του βόρειου τόξου προς το ιερό, από το ύψος της αντηρίδας έως το δάπεδο (Εικ. 63). Στον πυρήνα επαναλαμβάνονται με σκούρο κόκκινο χρώμα και καταλήγουν σε κοντούς ελισσόμενους μίσχους. Τα τετράφυλλα συνδέονται κατά κορυφή, επίσης σε σύμμετρο σχέδιο. Στα ενδιάμεσα γράφονται ατρακτοειδή σχέδια με κοντούς ελισσόμενους μίσχους στο εσωτερικό τους. Το κόσμημα αυτό, ανάλογης αντίληψης και ύφους με το προηγούμενο, παραπέμπει σε επένδυση με πλακίδια. Μακρινό παράλληλο βρίσκουμε σε μαρμάρινη πλάκα της Β. Ιταλίας (10ος-11ος αι.) στο Museo Marciana της Βενετίας¹⁴⁵⁵ και στα ψηφιδωτά του Monreale¹⁴⁵⁶. Στη μνημειακή τέχνη από τα σπάνια παράλληλα βρίσκουμε στο Χιλανδάρι¹⁴⁵⁷ και αργότερα στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί της Ρόδου (15^{ος} αι.) σε μοτίβο που μιμείται ισπανομαυριτανικά πλακίδια και κοσμί τις παραστάδες της θύρας του ναού¹⁴⁵⁸.
- Σκουρογάλανα καρδιόσχημα ανθέμια σε λευκό βάθος κοσμούν τις αντηρίδες του τόξου του Ν. τοίχου (Εικ. 64): το μοτίβο αυτό είναι το πιο κοινό στη διακόσμηση του ναού και χρησιμοποιείται σε διάφορα σημεία, για παράδειγμα στο τυφλό τόξο της πύλης του κάστρου της Ιεριχούς στη σκηνή με την Άλωση της πόλης, στον κενό χώρο ανάμεσα στα τρία μετάλλια των αγίων κάτω από την Ανάληψη, στο Β. τοίχο και στη επένδυση του ματιού του αγίου Παντελεήμονα. Το θέμα των καρδιόσχημων ανθεμίων είναι εξαιρετικά κοινό στη βυζαντινή ζωγραφική, εμπνευσμένο από γλυπτά γείσα, με

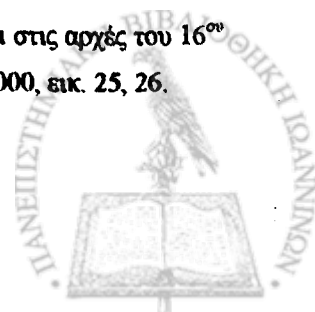
¹⁴⁵⁴ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 126. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 28.

¹⁴⁵⁵ *Glory of Byzantium*, αριθ. 292.

¹⁴⁵⁶ Borsook, *Messages*, πίν. 68, 82, 91-93, 103.

¹⁴⁵⁷ Millet, *Athos*, πίν. 61. 1.

¹⁴⁵⁸ Η. Ε. Κόλλιας, Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική στη Ρόδο στα τέλη του 15^{ου} και στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, *Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη*, Ακαδημία Αθηνών, 29 Φεβρουαρίου 2000, Αθήνα 2000, εικ. 25, 26.



πολλαπλές εφαρμογές στη διακόσμηση ενδυμάτων και υφασμάτων¹⁴⁵⁹ ή ως απλό μοτίβο σε κενές επιφάνειες¹⁴⁶⁰ και γνωστό στη μνημειακή τέχνη της Κρήτης. Απαντά για παράδειγμα στο μέτωπο της αψίδας στο κλίτος του Αγίου Αντωνίου στην Παναγία Κερά (μέσα 14^{ου} αι.)¹⁴⁶¹ και στον Άγιο Γεώργιο στην Α. Σύμη Βιάννου (1453)¹⁴⁶². Λόγω περιορισμένης επιφάνειας στις Αρχάνες το μοτίβο συμπληρώνεται με σχηματοποιημένο κυματιστό βλαστό με ανθεμωτά ημίφυλλα, μοτίβο γνωστό από τον 11ο αιώνα στην Αγία Σοφία Αχρίδας¹⁴⁶³, που απαντά αργότερα και στην Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας¹⁴⁶⁴.

- Συμπλεκόμενοι ημικυκλικοί μίσχοι σε όχρα γραμμένοι με κόκκινο περίγραμμα σε λευκό βάθος, που καταλήγουν εναλλάξ σε μονά ή διπλά φύλλα κισσού κοσμούν την ταινία που παρεμβάλλεται ανάμεσα στον Παντοκράτορα και την κτητορική επιγραφή, στο τύμπανο της αψίδας (Εικ. 9). Το θέμα του κισσού πιο σύνθετο και επιμελημένο απαντά συχνά σε γλυπτά του 13ου και 14ου αιώνα¹⁴⁶⁵. Το μοτίβο αυτό -επίσης

¹⁴⁵⁹ Για παράδειγμα στο επίγραμμα του αγίου Ευγένιου στον Όσιο Λουκά (Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, εικ. 56).

¹⁴⁶⁰ Πρόχειρα σημειώνουμε τον Άγιο Γεώργιο Διασορίτη στη Νάξο (*Νάξος*, εικ. 15-18), την Παναγία Κοσμοσώτειρα στις Φέρες (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, αριθ. 31), τους Αγίους Αναργόρους στην Καστοριά (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 11, 12, 21), το παρεκκλήσιο της Παναγίας στη μονή του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στην Πάτμο (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ό.π.*, αριθ. 50), το δεύτερο στρώμα του Αϊ-Στράτηγου στους Μπουλαριούς της Μάνης (Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, εικ. 77), τον Άγιο Θεόδωρο Τσόπακα στη Μάνη (Δρανδάκης, *Μάνη*, σ. 34, σχ. 7, εικ. 20, 21), τους Αγίους Αναργόρους στα Φριλλγιάνικα (13ος αι.) (Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, εικ. 7), την Όμορφη Εκκλησιά (Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 107, πίν. 28, 33β, τη Sorocani (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ό.π.*, αριθ. 89), τον Ταξιάρχη Μητροπόλεως (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *ό.π.*, εικ. 17) και το Arilje (Millet-Frolow, *Yougoslavie*, II, πίν. 73. 1, 2).

¹⁴⁶¹ Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 53,

¹⁴⁶² Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 424.

¹⁴⁶³ Millet-Frolow, *Yougoslavie*, I, πίν. 10. 2.

¹⁴⁶⁴ Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 110, πίν. 42β.

¹⁴⁶⁵ Η ίδια, *ό.π.*, αριθ. 286, 287, 288, 289



άγνωστο από άλλα μνημεία της Κρήτης- μοιάζει αρκετά σπάνιο στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική.

- Εναλλασσόμενοι ρόμβοι, συχνά διάλιθοι αποτελούν κοινό διακοσμητικό στοιχείο που εφαρμόζεται με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Το βρίσκουμε για παράδειγμα στις πλατιές παρυφές των ενδυμάτων των αγίων και των αγγέλων στη Δευτέρα Παρουσία (Εικ. 29), του αρχαγγέλου στην παράσταση των δωρητών (Εικ. 57), στη στάχωση του βιβλίου που κρατεί ο άγιος Βλάσιος¹⁴⁶⁶ (Εικ. 54) και στα ιερατικά άμφια των συλλειτουργούντων ιεραρχών (Εικ. 11, 12). Το μοτίβο αυτό χρησιμοποιήθηκε και ως αυτόνομο διακοσμητικό θέμα στο Τοqali I¹⁴⁶⁷, στην Αγία Τριάδα στο Κρανίδι¹⁴⁶⁸, στο Gradac¹⁴⁶⁹ κ.α.
- Ρυθμικά επαναλαμβανόμενοι κύκλοι με ελλειπτικούς ρόμβους στο εσωτερικό κοσμούν το ερεισίνωτο των καθισμάτων των αποστόλων στη Δευτέρα Παρουσία (Εικ. 27, 28). Το ίδιο μοτίβο άλλα πιο άτεχνο, καθώς συχνά ο κύκλος δεν γράφεται σωστά, απαντά στην επένδυση του ματιού του προφήτη Δανιήλ στη σχετική σκηνή (Εικ. 37), και στο μαξιλάρι όπου πατά ο αρχάγγελος στη σκηνή της συνάντησης με τον Ιησού του Ναυή (Εικ. 41). Αυτό το διακοσμητικό θέμα, που εφαρμόζεται αρχικά σε ψηφιδωτά τύπου *opus sectile*¹⁴⁷⁰, είναι κοινό στη βυζαντινή τέχνη¹⁴⁷¹. Επιπλέον απαντά και στην

¹⁴⁶⁶ Ανάλογα διακοσμούνται τα βιβλία που κρατούν οι απόστολοι στη Δευτέρα Παρουσία, στον Άγιο Γεώργιο Κουβαρά (Ν. Πανσελήνου, *Τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Αργολίδα. Ο ναός των Ταξιαρχών και ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, ΑΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992), εικ. 17.)

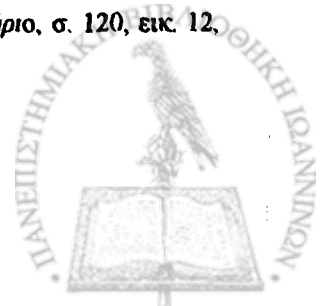
¹⁴⁶⁷ Wharton-Epstein, *Tokali Kilise*, πίν. 97.

¹⁴⁶⁸ Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*, σ. 234-235, σχ. 30B.3.

¹⁴⁶⁹ Millet-Frolow, *Yougoslavie II*, πίν. 101. 15.

¹⁴⁷⁰ Ασημακοπούλου-Ατζακά, *ό.π.*, πίν. 14α, 27α, 35α, 36, 111γ, και σποράδιην. Το ίδιο μοτίβο βρίσκουμε και σε κεραμικά πλακίδια δαπέδου του 10ου αι. από τη Βουλγαρία (*Glory of Byzantium*, αριθ. 224).

¹⁴⁷¹ Βλέπε πρόχειρα Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, πίν. 122.1. Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, σ. 120, εικ. 12, σ. 125, εικ. 20, σ. 148, εικ. 8, σ. 149, εικ. 9, σ. 192, εικ. 1.



παλαιοχριστιανική Κρήτη σε ψηφιδωτά δάπεδα της εποχής, όπως αυτό στο οικόπεδο Κυπριωτάκη στο λιμάνι της Χερσονήσου¹⁴⁷².

Θα πρέπει τέλος να επισημάνουμε ότι το σύνολο των τοιχογραφιών του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ χαρακτηρίζει μία έντονη διακοσμητική διάθεση, ανάμνηση της υστεροκομηνήνειας ζωγραφικής. Πολύτιμοι λίθοι και μαργαριτάρια κοσμούν τα ενδύματα και τα υποδήματα, όπου αυτό αρμόζει, και μέρη των αρχιτεκτονημάτων, όπως οι ξύλινες θύρες των τειχών ή των ναών (Εικ. 38, 39, 40), καθώς και σκευών και επίπλων, όπως στον Μελισμό (Εικ. 10). Σε αυτά τα δευτερεύοντα στοιχεία ο ζωγράφος έχει την ευκαιρία να χρησιμοποιήσει διακοσμητικές λεπτομέρειες, όπως η διαμόρφωση των ξύλινων θυρών με φατνώματα. Ανάλογο μοτίβο βλέπουμε και στην Αγία Τριάδα στο Κρανίδι¹⁴⁷³. Τέλος σε ορισμένες περιπτώσεις σειρά μαργαριταριών ορίζει τους φωτοστεφάνους, όπως και στον Άγιο Παντελεήμονα (Εικ. 48), στον Άγιο Τρύφωνα (Εικ. 51), στον Άγιο Κήρυκο (Εικ. 53), ενώ με τον ίδιο τρόπο ορίζονται τα στηθάρια των αγίων στο Β τοίχο (Εικ. 55).

Στο σύνολό τους τα διακοσμητικά θέματα στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στις Αρχάνες παρουσιάζουν σχετική ποικιλία, αναλογικά με την περιορισμένη επιφάνεια στην οποία αναπτύσσονται. Ορισμένα από αυτά είναι μοτίβα κοινά στη μνημειακή τέχνη, ιδιαίτερα κατά τον 13ο και 14ο αιώνα. Ωστόσο, πολλά μοιάζουν να εμπνέονται από άλλες τέχνες όπως αυτή του ψηφιδωτού ή της ζωγραφικής των χειρογράφων, και μάλιστα των ενώ η μακρινή τους προέλευση άλλοτε βρίσκεται στην τέχνη της Ανατολής και άλλοτε σε αυτήν της Δύσης. Η πλούσια διακόσμηση στα ενδύματα και τα λιγιστά έπιπλα και σκεύη, κυρίως με πολύτιμους λίθους και μαργαριτάρια, που αποτελεί ανάμνηση της υστεροκομηνήνειας παράδοσης, είναι κοινή σε πολλά, επαρχιακά συνήθως μνημεία του 13ου και 14ου αιώνα. Αν και η εκτέλεσή τους είναι αρκετά πρόχειρη και αμελής, χωρίς ακρίβεια ή λεπτομέρεια και η χρωματική τους κλίμακα περιορίζεται σε δύο βασικά μόνο χρώματα, κόκκινο και σκουρογάλανο σε υπόλευκος βάθος, που διαρκώς εναλλάσσονται,

¹⁴⁷² Α. Χανιωτάκη-Σταρίδα, Ένα μωσαϊκό δάπεδο από το λιμάνι Χερσονήσου, *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Β2, Νέα Χριστιανική Κρήτη ΣΤ'-Ζ'* (1994-1995), τευχ. 11-14, Ρέθυμνο 1995, σ. 749-756, πίν. ΡΞΒ', φωτ. 3, ΡΞΓ', φωτ. 6.

¹⁴⁷³ Kalopissi-Vert, *Hagia Triada*, σ. 234, σχ. 30Α. 10.



εντυπωσιάζει η διάθεση για ποικιλία και εναλλαγή, παρά την έλλειψη χώρου. Τέλος, αξίζει να επισημάνουμε τη σπανιότητα και πρωτοτυπία κυρίως των κυψελωτών μοτίβων, όχι μόνο στη ζωγραφική της Μεγαλονήσου, αλλά ευρύτερα στη βυζαντινή ζωγραφική.

Τα κοσμήματα που απλώνονται κυρίως στο ενισχυτικό τόξο του ναού των Αρχανών, σύνθετα στη συγκρότησή τους, με σχέδιο αδρό και επιμελημένο, με πολλά παραπληρωματικά στοιχεία, και χρώμα λιτό, αλλά αρμονικά συνδυασμένο, φανερώνουν την άνεση και ευχέρεια του καλλιτέχνη στον τομέα της διακόσμησης. Το κοσμητικό του θεματολόγιο παραπέμπει συχνά στην παλαιοχριστιανική τέχνη, προσασμοσμένο ωστόσο στις αντιλήψεις της εποχής και επηρεασμένο ενίοτε από την τέχνη της Εγγύς Ανατολής, φαινόμενο που μπορεί να αποδοθεί από την περίοδο της αραβοκρατίας της Κρήτης (823-961).



**Δ. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ
ΣΤΙΣ ΑΡΧΑΝΕΣ**



**Δ. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ
ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΣΤΙΣ ΑΡΧΑΝΕΣ**

Παρά τις μικρές διαστάσεις και την ταπεινή εξωτερικά εμφάνισή του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες, όλες οι παραστάσεις που διακοσμούν το εσωτερικό και συγκροτούν το εικονογραφικό του πρόγραμμα, φαίνεται να έχουν υπαγορευθεί προκειμένου να υπηρετήσουν συγκεκριμένους στόχους. Με βάση το περιεχόμενο των παραστάσεων μπορούμε να κάνουμε μια θεματική διάκριση σε τέσσερις ενότητες:

- α. τα θέματα που κοσμούν το ιερό
- β. τον χριστολογικό κύκλο
- γ. τον κύκλο του τιμώμενου αρχαγγέλου Μιχαήλ
- δ. τους μεμονωμένους αγίους

α. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού

Η επιλογή των θεμάτων που κοσμούν το ιερό δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη πρωτοτυπία (Εικ. 5). Συχνά στις μονόχωρες εκκλησίες της Κρήτης, που αποτελούν άλλωστε και την πλειονότητα, ο Χριστός Παντοκράτωρ εικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της ανίδας, όπως και στις Αρχάνες¹⁴⁷⁴.

Το γεγονός ότι η επιγραφή στις Αρχάνες σώζεται μόνο κατά το ήμισυ, και σε σχέση με το περιεχόμενό της, μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι πιθανόν να αναφερόταν και σε αυτή

¹⁴⁷⁴ Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 18, όπου και σχετικά παραδείγματα.



το όνομα του κτήτορα Μιχαήλ Πατσιδιώτη. Σπάραγμα τοιχογραφίας στη μεσαία ζώνη της αψίδας του ιερού, ανάμεσα δηλαδή στον Παντοκράτορα και τον Μελισμό, αριστερά του μονόλοβου φωτιστικού ανοίγματος, πιθανόν με στηθαία μορφή σε στάση δέησης, ίσως μας επιτρέπει τη διατύπωση μίας υπόθεσης, για τη συμπλήρωση και αποκατάσταση του προγράμματος της αψίδας. Σύμφωνα με το δεητικό περιεχόμενο της επιγραφής που απευθύνεται στον Χριστό, αλλά και για την μεγαλύτερη αποτελεσματικότητά της, πιθανόν στη μεσαία ζώνη της αψίδας να εικονίζονταν οι ασώματες δυνάμεις, δηλαδή οι άγγελοι στους οποίους είναι αφιερωμένοι ο ναός. Επιπλέον οι άγγελοι θεωρούνται οι κατεξοχήν μεσίτες μεταξύ Θεού και ανθρώπων. Το τμήμα της σωζόμενης σήμερα μορφής πιθανόν να ανήκε σε παράσταση του ίδιου του αφιερωτή, ο οποίος συναπεικονίζονταν και με άλλα μέλη της οικογένειάς του, σε μικρότερη κλίμακα.

Η σκηνή του Μελισμού με τους συλλειτουργούντες ιεράρχες στον ημικύλινδρο της αψίδας, καθώς και η επιλογή των συγκεκριμένων πατέρων, του Μεγάλου Βασιλείου και του Ιωάννη Χρυσοστόμου, είναι καθιερωμένες στη μεσοβυζαντινή και παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική και κατ' επέκταση και σε αυτή της Μεγαλονήσου¹⁴⁷⁵. Συχνά μάλιστα η σύνθεση επεκτείνεται και στους πλάγιους τοίχους. Στην εκκλησία των Αρχανών η απεικόνιση των συλλειτουργούντων ιεραρχών στο βόρειο τείχος στραμμένων κατά τα τρία τέταρτα, παρακολουθεί τον τύπο που απαντά κυρίως στα μνημεία της Μακεδονίας¹⁴⁷⁶, και σποραδικά στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο, όπως στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι Ευβοίας (1303)¹⁴⁷⁷. Σε μία απόπειρα αποκατάστασης του εικονογραφικού προγράμματος στις Αρχάνες, μπορούμε να υποθέσουμε ότι για λόγους συμμετρίας και στην κατώτερη ζώνη του νότιου τοίχου αμέσως μετά το ιερό θα εικονίζονταν τρεις ακόμα πατέρες της εκκλησίας, πιθανόν ο Αθανάσιος ο Μέγας, ο Κύριλλος Αλεξανδρείας και κατ' αναλογία με τους ιεράρχες του βορείου τοίχου, ίσως ένας ακόμα τοπικός κρητικός ιεράρχης, πιθανόν ο Ανδρέας ή ο Κύριλλος.

Τυπική είναι η διάταξη των θεμάτων στο μέτωπο της αψίδας του ναού των Αρχανών (Εικ. 5). Στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης, το Άγιο Μανδήλιο

¹⁴⁷⁵ Μπορμπουδάκης, Νομός Ηρακλείου, σ. 107. Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 18.

¹⁴⁷⁶ Μαδεράκης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, σ. 71-72.

¹⁴⁷⁷ Εμμανουήλ, *Εύβοια*, σ. 35.



εναλλάσσεται με τη συμβολική απόδοση της Αγίας Τριάδας στην παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ¹⁴⁷⁸, όπως στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στην Κριτσά¹⁴⁷⁹ και τον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Έξω Λακώνια (1431-1432)¹⁴⁸⁰. Η σκηνή του Ευαγγελισμού καταλαμβάνει κατά κανόνα τη θέση που έχει και στις Αρχάνες¹⁴⁸¹. Ωστόσο στην περίπτωση του ναού των Αρχανών η παράσταση με το διπλό της χαρακτήρα εντάσσεται αφενός στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού, όπου τελείται το μυστήριο της Ενσάρκωσης, ενώ αφετέρου λειτουργεί και ως σύνδεσμος με τις τρεις σκηνές του χριστολογικού κύκλου – Σταύρωση, Επιτάφιος Θρήνος, Ανάληψη- που ιστορούνται στην καμάρα του ιερού. Επιπλέον, ο συνδυασμός και συμφυρμός Αγίου Μανδηλίου και Ευαγγελισμού είναι συχνός, αφού και τα δύο εικονογραφικά θέματα παραπέμπουν άμεσα στη Θεία Οικονομία και στην Ενσάρκωση¹⁴⁸².

Αντίθετα σπάνια φαίνεται να είναι η θέση της παράστασης της Μετάληψης της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας στο μέτωπο της αφίδας, καθώς ανάλογο παράδειγμα στη ζωγραφική της Κρήτης δεν είναι γνωστό στην έρευνα¹⁴⁸³. Η πρακτική αυτή απαντά κυρίως στις εκκλησίες της Καππαδοκίας, όπου η σκηνή συνδέεται με τον ευχαριστιακό χαρακτήρα των παραστάσεων του ιερού βήματος. Στις Αρχάνες η μνημειακή για το μέγεθος του ναού κλίμακα απόδοσης του θέματος έχει σαν αποτέλεσμα την ιδιαίτερη προβολή του, και σε συνδυασμό με τη θέση του στο ναό, την ανάδειξη του ευχαριστιακού περιεχομένου της σύνθεσης, η οποία αντικαθιστά αυτήν της Μετάληψης και Μετάδοσης των Αποστόλων.

¹⁴⁷⁸ Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 18. Για την εικονογραφία της παράστασης βλέπε I. Spreyart Van Woerden, *The Iconography of the Sacrifice of Abraham, Vigilliae Christianae* 15 (1961), σ. 214-255.

¹⁴⁷⁹ Πολύ σπάνια στη θέση αυτή εικονίζονται άλλα θέματα όπως ο Παιλιός των Ημερών και ο Αναπεσών. Για παραδείγματα βλέπε Μαδεράκης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, σ. 20.

¹⁴⁸⁰ Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 20.

¹⁴⁸¹ Σπαθαράκης, *ό.π.*, σ. 18.

¹⁴⁸² Δ. Πάλλας, *Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή*, *ΑΔ* 26 (1971), *Μελέται*, σ. 210, σημ. 37, όπου και άλλα παραδείγματα.

¹⁴⁸³ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 45.



Σπάνια η Θυσία του Αβραάμ τοποθετείται στο κατώτερο τμήμα του τυμπάνου της αψίδας, θέση που συνήθως προορίζεται για τους διακόνους. Η Θυσία του Αβραάμ, επεισόδιο εμπνευσμένο από την Παλαιά Διαθήκη αναβιώνει και συχνά συνδυάζεται κατά τον 14ο αιώνα και εξής μαζί με αυτό της Φιλοξενίας του Αβραάμ, καθώς πρόκειται για δύο παραστάσεις με ευχαριστιακό χαρακτήρα. Το τελευταίο γνωρίζει ευρεία διάδοση και στην Κρήτη¹⁴⁸⁴, σε αντίθεση με τη Θυσία του Αβραάμ που απαντά σχετικά σπάνια.

Στο σύνολό του, το εικονογραφικό πρόγραμμα της αψίδας και του ανατολικού τοίχου στον Μιχαήλ Αρχάγγελο στις Αρχάνες, χωρίς να παρουσιάζει μεγάλες αποκλίσεις από το καθιερωμένο πρόγραμμα, έχει σαν κύριο στόχο να τονισθεί ο ευχαριστιακός και λειτουργικός χαρακτήρας του χώρου του ιερού βήματος, πρόθεση που γίνεται φανερή από την επιλογή της σκηνής της Μετάληψης της οσίας Μαρίας, υπόμνηση της Κοινωνίας των Αποστόλων, που λόγω περιορισμένου χώρου δεν απεικονίζεται, αλλά και της άμεσης και ενεργής συμμετοχής των τριών ιεραρχών του νότιου τοίχου στη σκηνή του Μελισμού. Ταυτόχρονα, η σύνδεση των θεμάτων της αψίδας με τις σκηνές του χριστολογικού κύκλου παραπέμπουν άμεσα στην Ενσάρκωση

β. Ο χριστολογικός κύκλος

Παρά το μικρό μέγεθος των περισσότερων υστεροβυζαντινών ναών της Κρήτης, συχνά ο χριστολογικός κύκλος είναι αρκετά ανεπτυγμένος¹⁴⁸⁵. Ο αντίστοιχος κύκλος στις Αρχάνες είναι εξαιρετικά περιορισμένος με πέντε μόνο σκηνές, τον Ευαγγελισμό, τη

¹⁴⁸⁴ Bougrat, Saint Jean de Koudoumas, σ. 156.

¹⁴⁸⁵ Αναφέρουμε ενδεικτικά την Αγία Μαρίνα Καλογερού (1300) με ένδεκα σκηνές (Spatharakis, ό.π., σ. 19-20), τον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Κούνεσι που περιλαμβάνει επίσης ένδεκα σκηνές (Λαοσιθιωτάκης, Δύο εκκλησίες, εικ. 1), το Χριστό Σωτήρα στα Τεμένια περίπου είκοσι, (Μαδεράκης, Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, σ. 71. Παπαδάκη-Oekland, Δυτικότερες τοιχογραφίες, σ. 493), το Χριστό στα Μεσκλά δεκατρείς (Spatharakis, ό.π., σ. 25-26), την Αγία Τριάδα στο ομώνυμο χωριό δέκα, την Παναγία Γκουβερνιώτισσα με περισσότερες από σαράντα σκηνές, το ναό του Χριστού στις Ποταμές με 21 παραστάσεις, την Αγία Πελαγία Βιάννου με 18, τον Άγιο Δημήτριο στον Πλατανέ με οκτώ, τον Άγιο Γεώργιο Αρτού με δεκαέξι σκηνές, την Παναγία Μεσοχωρίτισσα με δεκαπέντε (Ασπρά-Βαρδαβάκη, Παναγία Μεσοχωρίτισσα, σχ. 4), τον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι με οκτώ κ.λπ..



Σταύρωση, τον Επιτάφιο Θρήνο, την Ανάληψη και τη Δευτέρα Παρουσία. Αξίζει να σημειώσουμε εδώ τον έντονα μνημειακό χαρακτήρα της Ανάληψης στις Αρχάνες, που αναπτύσσεται σε κατακόρυφο άξονα καταλαμβάνοντας το μισό ύψος του βορείου τοίχου, ενώ μεγάλων διαστάσεων για το μέγεθος του ναού είναι και η Σταύρωση, που ιστορείται επάνω από τον Επιτάφιο Θρήνο, σύνθεση που οργανώνεται σε οριζόντιο άξονα. Η λιτότητα του εικονογραφικού προγράμματος αποτελεί αρχαϊκό στοιχείο, αφού ήδη από το 13^ο αιώνα και εξής παρατηρείται μία σημαντική αύξηση των θεμάτων που ιστορούνται στις βυζαντινές εκκλησίες¹⁴⁸⁶. Το χαρακτηριστικό αυτό επιβιώνει σε μερικές εκκλησίες της Κρήτης, αν και δεν μπορεί να θεωρηθεί σε όλες τις περιπτώσεις ένδειξη ότι ο καλλιτέχνης που ιστόρησε το ναό χαρακτηρίζεται από συντηρητισμό ή αρχαϊκότητα. Για παράδειγμα στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά (1311-1312), σχεδόν σύγχρονο με αυτόν στις Αρχάνες, παριστάνονται τέσσερις μόνο σκηνές από το χριστολογικό κύκλο –Γέννηση, Υπαπαντή, Σταύρωση, Ανάληψη¹⁴⁸⁷-, ωστόσο το ύψος των τοιχογραφιών παραπέμπει σε ζωγράφο δυτικής πιθανόν καλλιτεχνικής παιδείας¹⁴⁸⁸. Ιδιαίτερα στην περίπτωση του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες ο περιορισμένος αριθμός ιστορημένων σκηνών από το χριστολογικό κύκλο, η θέση τους ακριβώς μετά το ιερό και η ιδιαίτερη επίφαση που δίνεται, όπως αποδεικνύουν οι μνημειακές τους διαστάσεις, στις δύο από αυτές, την Ανάληψη¹⁴⁸⁹ και τη Σταύρωση, δεν φαίνεται να είναι τυχαίες επιλογές. Οι δύο παραπάνω σκηνές, από τις σημαντικότερες του χριστολογικού κύκλου, αποτελούν ταυτόχρονα και την απόλυτη έκφραση του ορθόδοξου δόγματος, με άμεσες αναφορές στο Θείο Πάθος αλλά και την εσχατολογία. Η σταυρική θυσία του Θεανθρώπου, που δηλώνεται με τη Σταύρωση και τον Επιτάφιο Θρήνο, αλλά και η αδιαμφισβήτητη νίκη του

¹⁴⁸⁶ S. Dufrenne, L' enrichment du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle, *Symposium de Sopoćani* 1965, Beograd 1967, σ. 42-47. D. Mouriki, Stylistic trends in monumental painting of Greece at the Beginning of the XIV century, *L' art Byzantin au début du XIV^e siècle, Symposium de Gracanica* 1973, Βελιγράδι 1978, σ. 55-84.

¹⁴⁸⁷ Μαδεράκης, Ο Άγιος Δημήτριος στο Λειβαδά, σ. 70-71. Παπαδάκη-Oekland, Δυτικότερες τοιχογραφίες, σ. 493-494, 504.

¹⁴⁸⁸ Η ίδια, ό.π., σ. 508.

¹⁴⁸⁹ Η απεικόνιση της Ανάληψης στην καμάρα του ιερού είναι συχνή, ιδιαίτερα στις εκκλησίες που δεν έχουν τρούλο (Γκιολές, *Η Ανάληψις*, σ. 251).



επί του θανάτου, όπως αποδεικνύεται θριαμβικά με την Ανάληψη, σηματοδοτούν τη μετά θάνατον ζωή.

Η Δευτέρα Παρουσία που καταλαμβάνει όλο το δυτικό τοίχο, έως το ύψος της εισόδου, και απλώνεται στη μεσαία ζώνη των δύο πλάγιων τοίχων, παραπέμπει επίσης στις μεγάλες έννοιες της ζωής και του θανάτου. Στις τέσσερις συνολικά σκηνές διαπιστώνουμε επομένως μία λεπτή και μελετημένη ισορροπία ανάμεσα σε αυτές τις δύο έννοιες γύρω από τις οποίες οργανώνεται το ορθόδοξο δόγμα αλλά και η ανθρώπινη πίστη: δύο σκηνές η Σταύρωση και ο Θρήνος αφιερώνονται στο θάνατο και δύο, η Ανάληψη και η Β΄ Παρουσία, στη μετά θάνατο ζωή.

γ. Ο κύκλος του αρχαγγέλου Μιχαήλ

Η απόδοση τιμής και λατρείας στους αρχαγγέλους και ιδιαίτερα στο Μιχαήλ φαίνεται να έχει τις ρίζες της στην περιοχή της Φρυγίας και στη συνέχεια να εξαπλώθηκε στην Κωνσταντινούπολη και από εκεί στα πέρατα της αυτοκρατορίας¹⁴⁹⁰. Στηρίχθηκε δε, από τους περισσότερους βυζαντινούς αυτοκράτορες, οι οποίοι αναγνώριζαν την υπεροχή του αρχαγγέλου Μιχαήλ, ως Αρχιστράτηγου των ουρανίων δυνάμεων. Πολλοί από αυτούς χρηματοδότησαν την ανέγερση ναού, αφιερωμένου στους αρχαγγέλους, ή φρόντισαν για την επισκευή και την ανακαίνιση των παλαιότερων¹⁴⁹¹. Αρκετοί ναοί μάλιστα αποκτούσαν μεγάλη φήμη, καθώς πραγματοποιούνταν συχνά θαύματα σε αυτούς. Παράλληλα, η ποικιλία των ιδιοτήτων των αρχαγγέλων σε συνδυασμό με την ιδιαιτερότητα της φύσης τους, τους έκανε αγαπητούς και στο λαό. Οι άγγελοι θεωρούνται προστάτες των ανθρώπων και κυρίως των παιδιών από το διάβολο ή άλλους κινδύνους, ενώ μεσολαβούν ανάμεσα στο Θεό και τους πιστούς, μεταφέροντας εντολές και

¹⁴⁹⁰ L. Mirkovic, *Heortologia*, Beograd 1961, σ. 78. C. Mango, *Βυζάντιο: η Αυτοκρατορία της Νέας Ρώμης*, (Μετάφραση Δ. Τσουγκοράκης), Αθήνα 1985, σ. 184-186.

¹⁴⁹¹ R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire Byzantin: Le siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique. II. Les églises et les monastères*, Paris 1969, σ. 66, 337-350. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 22-24.



παρακλήσεις αντίστοιχα¹⁴⁹². Μία ακόμη βασική τους ιδιότητα είναι αυτή του ψυχοπομπού, σύμφωνα με τα θεολογικά κείμενα¹⁴⁹³, για αυτό συχνά συνδέονται με ναούς που προορίζονται ως κοιμητηριακοί¹⁴⁹⁴. Τέλος, ειδικά ο αρχάγγελος Μιχαήλ ως αρχιστράτηγος των ουρανίων δυνάμεων, θεωρήθηκε και προστάτης των στρατιωτικών και των όπλων. Αυτός ο ιδιαίτερος χαρακτήρας, αλλά και το πλήθος λόγων και εγκωμίων που γράφτηκαν προς τιμή των αγγέλων¹⁴⁹⁵, συνέβαλε ουσιαστικά στην ανάπτυξη και διάδοση της λατρείας τους, ενώ είχε ως συνέπεια την ανάγκη δημιουργίας ενός εικονογραφικού κύκλου για τη διακόσμηση ναών αφιερωμένων στις ασώματες δυνάμεις¹⁴⁹⁶. Η καθιέρωση πολλών εορτών προς τιμήν των αγγέλων ενέτεινε αυτή την ανάγκη. Καθώς οι ίδιοι οι άγγελοι, ως αποκλειστικά πνευματικά όντα, δεν έχουν προσωπικό βίο¹⁴⁹⁷, ο οποίος θα τροφοδοτούσε την εικονογράφιση αντίστοιχων κύκλων, πρόσφορες πηγές αποδείχθηκαν η Παλαιά και η Καινή Διαθήκη, όπου περιγράφονται πλήθος εμφανίσεων αγγέλων. Σύμφωνα με γραπτές μαρτυρίες, παραστάσεις με εμφανίσεις ή θαύματα των αρχαγγέλων πρέπει να κοσμούσαν ναούς πριν ακόμα την εικονομαχία, ενώ μετά το τέλος αυτής της θρησκευτικής έριδας, καθιερώθηκε ένας εικονογραφικός κύκλος με σκηνές αγγελοφάνειας¹⁴⁹⁸, σύμφωνα άλλωστε με σχετική απόφαση της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου¹⁴⁹⁹. Συνολικά η έρευνα έχει εντοπίσει 33 διαφορετικές σκηνές με

1492 " τας προσευχάς και ελεημοσύνας μας και τας λοιπάς αγαθοεργίας...μας, διότι εκείνοι μεσιτεύουσι δι ημάς" Θεόδωρος Στουδίτης, *PG*, 99, σ. 733.

1493 *Ματθ.* 13, 49.

1494 Grabar, *Martyrium*, I, σ. 87-97. *RbK*, III, στ. 44 (D. I. Pallas).

1495 Κουκιάρης *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 191-195.

1496 Για την προέλευση και διαμόρφωση των χαρακτηριστικών του αρχαγγέλου Μιχαήλ βλέπε C. Mango, *St. Michael and Attis, ΔΧΑΕ IB'* (1984), σ. 39-62.

1497 *RbK*, III στ. 13-15 (D. I. Pallas).

1498 Για τη δημιουργία του εικονογραφικού κύκλου των αγγέλων βλέπε Κουκιάρης, *ό.π.*, σ. 46-50.

1499 "...ώστε κατά πάντα αποδέχεσθαι τας σεπτάς εικόνας του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού, καθ' ο τέλειος άνθρωπος γέγονε και όσα ιστορικά κατά την ευαγγελικήν διήγησιν διαγράφονται· της τε ακράντου δεσποίνης ημών της Αγίας Θεοτόκου, αγίων τε και αγγέλων· ως άνθρωποι ενεφανίσθησαν τοις αξίους γενομένοις της αυτών εμφανείας και πάντων των αγίων· και τους αγωνιστικούς αυτών άθλους εν τε σάνισι και εν τοίχοις, ιερείς τε σκεύεσι και εσθήσι..."



εμφανίσεις ή θαυματουργές επεμβάσεις αγγέλων. Από αυτές δεκαπέντε ιστορούν χωρία από την Παλαιά Διαθήκη, έξι από την Καινή Διαθήκη, τρεις από τα Απόκρυφα της Παλαιάς Διαθήκης, έξι από την Ιερά Παράδοση και τρεις για τις οποίες δεν εντοπισθεί γραπτή πηγή¹⁵⁰⁰. Οι παλαιότεροι γνωστοί κύκλοι και μάλιστα ιδιαίτερα ανεπτυγμένοι, αφού ο πρώτος περιλαμβάνει 23 σκηνές και ο δεύτερος 24, είναι αυτοί στην ορειχάλκινη θύρα της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Monte Gargano (1076)¹⁵⁰¹ και στη θύρα του ναού αφιερωμένου στο Γενέσιο της Θεοτόκου στο Suzdal (λίγο μετά το 1230)¹⁵⁰², αντίστοιχα.

Στη μνημειακή ζωγραφική οι παλαιότεροι χρονολογικά γνωστοί κύκλοι, εντοπίζονται στο Cavusin της Καρπαδοκίας (965-969) και στο παρεκκλήσιο του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Αγία Σοφία Κιέβου (11ος αι.) με τουλάχιστον έξι σκηνές¹⁵⁰³. Στη συνέχεια απαντά σποραδικά σε μνημεία διαφορετικών περιοχών, αφιερωμένα στους αρχαγγέλους, όπως η μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Prilep (1270-1280)¹⁵⁰⁴, το παρεκκλήσιο των Αρχαγγέλων στους Αγίους Θεοδώρους Μυστρά (1290-1295)¹⁵⁰⁵, το Lesnovo (1347-1348)¹⁵⁰⁶, ο ναός του Ταξιάρχη στο Ελλάνιο όρος στην Αίγινα (14ος αι.)¹⁵⁰⁷ κ.α. Εξίσου συχνά, σκηνές από τον κύκλο των αρχαγγέλων απαντούν και σε ναούς αφιερωμένους σε άλλους

¹⁵⁰⁰ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 31-46.

¹⁵⁰¹ A. Grabar, La porte de bronze byzantine du Monte Gargano et le "cycle de l' ange", *Millenaire monastique de Mont Saint Michel III*, Paris 1971, σ. 355-368. Mathiae, *Le porte bronze*, σ. 83-70.

¹⁵⁰² Grabar, *ό.π.*, σ. 355-368.

¹⁵⁰³ Babic, *Les chapelles annexes*, σ. 107, εικ. 74. Για την ένταξη του κύκλου στο ναό βλέπε η ίδια *ό.π.*, σ. 110. Τον κύκλο της Αγίας Σοφίας Κιέβου δεν συμπεριλαμβάνει ο Σ. Κουκιάρης στη σχετική μελέτη του, επειδή βρίσκεται εκτός Βαλκανίων (Κουκιάρης, *ό.π.* σ. 185, σημ. 2).

¹⁵⁰⁴ S. Kukiaris, Deux scènes des miracles de l' archange Michel au monastère des Saints Archanges à Prilep, *Zograf* 12 (1981), σ. 54-58.

¹⁵⁰⁵ Millet, *Mistra*, πίν. 91. 1, 2. Babic, *ό.π.*, σ. 160-161. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, σ. 5.

¹⁵⁰⁶ Ο κύκλος περιλαμβάνει τέσσερις σκηνές, τη Σύναξη των Ασωμάτων, την Πτώση του Διαβόλου, την εκδίωξη των Ασσυρίων από τον αρχάγγελο και το εν Χώναις θαύμα (S. Gabelic, Quatres fresques du cycle de l' archange Saint Michel à Lesnovo, *Zograf* 7 (1977), σ. 58-63).

¹⁵⁰⁷ Κουκιάρης, *ό.π.*, σ. 85-86.



αγίους, όπως στον Άγιο Γεώργιο Διασορίτη στο Χαλκί της Νάξου (11ος αι.)¹⁵⁰⁸, στον Άγιο Δημήτριο στο Αυλωνάρι (τέλη 13ου αι.)¹⁵⁰⁹ και στο ναό της Παναγίας Κοφίνου στην Κύπρο (14ος -15ος αι.)¹⁵¹⁰. Ο μεγαλύτερος αριθμός ιστορημένων κύκλων αφιερωμένων στους αρχαγγέλους απαντά στην Κρήτη, και μάλιστα σε μονόχωρους ναούς μικρών διαστάσεων¹⁵¹¹.

Στην εκκλησία των Αρχανών βρίσκουμε μία από τις σπάνιες περιπτώσεις όπου η σειρά με την οποία ιστορούνται οι σκηνές οι οποίες απαρτίζουν τον κύκλο, ακολουθούν χρονολογική-ιστορική σειρά, όπως και στο ναό του Ταξιάρχη στο Ελλάνιο Όρος της Αίγινας¹⁵¹². Στο σύνολό τους παρακολουθούν το κείμενο της Ακολουθίας των εορτών της Σύναξης των Ασωμάτων και του εν Χώναις Θαύματος¹⁵¹³. Έξι από τις οκτώ εμπνέονται από τα κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης. Πρόκειται για τις δύο σκηνές με την ιστορία του Λωτ, την Πάλη του Ιακώβ, τη συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον άγγελο, την Κατάληψη της Ιεριχούς, και την μεταφορά του Αββακούμ στο λάκκο των λεόντων. Μία μόνο παράσταση, η απελευθέρωση του Πέτρου, προέρχεται από την Καινή Διαθήκη και μία, το Θαύμα στις Χώνες, από την Ιερά Παράδοση που αφορά στους αγγέλους και αρχαγγέλους. Σε μία διευρυμένη θεώρηση του εικονογραφικού προγράμματος του ναού, δύο ακόμα παραστάσεις στο χώρο του ιερού, περιλαμβάνουν αγγελοφάνεια, ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου και η Θυσία του Αβραάμ. Η πρώτη εμπνέεται από την Καινή Διαθήκη, ενώ η δεύτερη από την Παλαιά. Η Θυσία του Αβραάμ εξαιρετικά σπάνια εντάσσεται σε κύκλο αρχαγγέλου, ενώ συνήθως σε ναούς αφιερωμένους σε αρχάγγελο τοποθετείται στην πρόθεση¹⁵¹⁴. Αυτό οφείλεται στο ότι η κύρια ερμηνεία του θέματος συνδέεται με την Ενσάρκωση και την προεικόνιση της σταυρικής θυσίας του Χριστού.

¹⁵⁰⁸ *Νάξος*, σ. 72, εικ. 10, 17. Σώζονται τουλάχιστον τρεις σκηνές, η Σύναξη των Ασωμάτων, το εν Χώναις Θαύμα και η συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον αρχάγγελο.

¹⁵⁰⁹ Κουκιάρης *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 68-69, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁵¹⁰ S. Gabelic, *The church oh the Virgin near Korhpinou, Κυπριακαί Σπουδαί*, ΜΗ' (1984), σ. 150-152.

¹⁵¹¹ Κουκιάρης *ό.π.*, σ. 179.

¹⁵¹² Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 183.

¹⁵¹³ Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 180.

¹⁵¹⁴ Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 112.



Ωστόσο, στην περίπτωση του ναού των Αρχανών δεν θα ήταν άστοχο να υποθέσουμε ότι εκτός από το συμβολικό της χαρακτήρα, που εντάσσεται στο πνεύμα όλων των σκηνών του ιερού, λειτουργεί και ως σύνδεσμος του χώρου του ιερού με τον κυρίως ναό.

Ενδιαφέρον, όμως παρουσιάζει η επιλογή των συγκεκριμένων θεμάτων. Δύο από αυτά, το εν Χώναις Θαύμα και η συνάντηση του Ιησού του Ναυή, είναι τα γνωστότερα και πιο σημαντικά στο εκκλησιαστικό εορτολόγιο. Παράλληλα οι περισσότερες από τις σκηνές του κύκλου στο ναό των Αρχανών έχουν έμμεσα ή άμεσα έναν χαρακτήρα πολεμικό και νικηφόρο, αφού εξάλλου ο Μιχαήλ θεωρείται και αρχιστράτηγος των Ουρανίων δυνάμεων. Ιδιαίτερα στις φραγγοκρατούμενες περιοχές το αίσθημα αυτό ήταν ακόμα πιο έντονο, με αποτέλεσμα παραστάσεις όπως η κατάληψη της Ιεριχούς να εκφράζουν των πόθο των υπόδουλων κατοίκων για απελευθέρωση. Ταυτόχρονα, πολλές από τις επιλεγμένες σκηνές εμπεριέχουν συμβολικό περιεχόμενο, όπως οι δύο σκηνές από τον κύκλο του Λωτ, υπηρετούν τη Θεία Οικονομία, προεικονίζοντας την ενσάρκωση, όπως η Πάλη του Ιακώβ, ή συνδέονται με τη Θεία Ευχαριστία, όπως η μεταφορά του Αββακούμ στο λάκκο των λεόντων. Επιτυγχάνεται, επομένως, μία αρμονική ισορροπία τόσο στις πηγές από όπου αντλούνται τα θέματα, αλλά κυρίως στα μηνύματα και τους συμβολισμούς τους οποίους εμπεριέχουν.

δ. Η επιλογή και η διάταξη των μεμονωμένων αγίων

Από το σύνολο των δώδεκα αγίων που πιθανόν εικονίζονταν στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, σώζονται οι εννέα, επτά στο εσωράχιο του ενισχυτικού τόξου, ένας στον δυτικό τοίχο και ένας σε στηθάριο στο βόρειο. Τρεις ακόμα εικονίζονταν ημίσωμοι στα κατεστραμμένα σήμερα στηθάρια του βορείου τοίχου, κάτω από την Ανάληψη, για τους οποίους δεν έχουμε εικονογραφικά στοιχεία για την πιθανή ταύτισή τους. Ωστόσο, από αυτούς που διατηρούνται έως σήμερα, κυρίως στο εσωράχιο του ενισχυτικού τόξου, διαπιστώνουμε ότι και οι οκτώ από τους εννέα, πλην δηλαδή του Προκόπιου που τοποθετείται σε άλλη θέση μέσα στο ναό, είναι άγιοι ιαματικοί. Η επιλογή αυτή δεν μοιάζει τυχαία, αν συνδυαστεί με την ανάλογη διαπίστωση για το χριστολογικό κύκλο, αλλά και για τη λατρεία ή την εικονογραφική εξάπλωση ορισμένων από τους αγίους των



Αρχανών. Εκτός από τους Άγιους Ανάργυρους Κοσμά και Δαμιανό, τον άγιο Παντελεήμονα και την αγία Μαρίνα, τέσσερις ιαματικούς αγίους εξαιρετικά δημοφιλείς στη βυζαντινή κοινωνία και κατ'επέκταση στη τέχνη και ιδιαίτερα στη ζωγραφική, οι υπόλοιποι και κυρίως οι άγιοι Τρύφων και Βλάσιος, δεν γνωρίζουν ανάλογη διάδοση.

Ένα ακόμα κοινό για όλους τους αγίους στοιχείο, είναι η καταγωγή τους, που εντοπίζεται σε περιοχές της Ανατολής και κυρίως της Μ. Ασίας. Η Αντιόχεια (Μαρίνα), το Ικόνιο (Ιουλίττα-Κήρυκος), η Φρυγία (Τρύφων), η Σεβάστεια (Βλάσιος), η Αιλία (Προκόπιος) είναι οι περιοχές στις οποίες γεννήθηκαν, έζησαν, έδρασαν ή μαρτύρησαν κατά τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους, με αποτέλεσμα η λατρεία τους να αναπτυχθεί αρχικά κυρίως στην Καππαδοκία στη μεσοβυζαντινή περίοδο, και κατ'επέκταση να απαντούν συχνότερα στην τέχνη της περιοχής και της ακτίνας επιρροής της.

Η επιλογή κυρίως αγίων ιατρών φαίνεται ότι οφείλεται στην επιθυμία της οικογένειας του δωρητή Μιχαήλ Πατσιδιώτη. Ιδιαίτερα για τον άγιο Τρύφωνα, καθοριστική για την επιλογή του είναι η επιπλέον ιδιότητά του ως προστάτη της αμπέλου και της καλλιέργειας της, δραστηριότητα που πρέπει να ήταν η βασική ασχολία του Πατσιδιώτη, όπως αποδεικνύει και η σχετική αφιερωτική παράσταση. Δυσκολία υπάρχει στον εντοπισμό ανάλογης αιτίας που οδήγησε στην επιλογή του Βλασίου, και μάλιστα να εξαιρετεί, όχι μόνο σε μέγεθος, αλλά και σαν θέση, αφού εικονίζεται αριστερά από τη θύρα εισόδου, σε ανάλογη δηλαδή με την παράσταση των δωρητών θέση. Πιθανόν, κάποιο μέλος της οικογένειας των δωρητών να έφερε το όνομα του αγίου και προς τιμήν ή σε ανάμνησή του να έγινε η συγκεκριμένη παράσταση

Ενδιαφέρουσα τέλος είναι η επιλογή της Ιουλίττας και του Κηρύκου, και ιδιαίτερα του παιδιού, του οποίου η λατρεία στην Κρήτη φαίνεται να γνώρισε μία σχετική εξάπλωση, αφού στη Μεγαλόνησο εντοπίσαμε δυο από τους ελάχιστους ναούς αφιερωμένους στον Κήρυκο, καθώς και σχετικό τοπωνύμιο¹⁵¹⁵. Ωστόσο, ειδικά στην περίπτωση του ναού των Αρχανών, η επιλογή αυτή πρέπει να οφείλεται στα ίδια τα γεγονότα του βίου των δύο αγίων, αφού ο Κήρυκος μαρτύρησε και πέθανε σε ηλικία τριών ετών. Η ιστορία του νεαρού αγίου παραλληλίζεται δηλαδή με αυτήν του υιού του Πατσιδιώτη, που χάθηκε όπως φαίνεται επίσης σε μικρή ηλικία.

¹⁵¹⁵ Ανάλογο φαινόμενο εντοπίζεται και στην Ικαρία, όπου διατηρείται έως σήμερα κωμόπολη με το όνομα Άγιος Κήρυκος, στην οποία υπάρχουν πολλές θερμές πηγές με θεραπευτικές ιδιότητες.



Η συμμετρία και ισορροπία που χαρακτηρίζουν το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού των Αρχανών μας επιτρέπει να αποκαταστήσουμε με σχετική ασφάλεια τις σκηνές που έχουν καταστραφεί, κυρίως αυτές στο βόρειο τοίχο. Στην κατώτερη ζώνη δίπλα στο ιερό, πιθανόν εικονίζονταν τρεις συλλειτουργούντες ιεράρχες, όπως δηλαδή στην ίδια θέση στο νότιο. Στην κατώτερη ζώνη δίπλα στον δυτικό τοίχο, πιθανόν εικονιζόταν μία ακόμα σκηνή, μνημειακών διαστάσεων, από τον κύκλο του Αρχαγγέλου, όπως για παράδειγμα η Σύναξη των Ασωμάτων. Η παράσταση απαντά σε όλες τις κρητικές εκκλησίες με κύκλο αρχαγγέλων, εκτός από αυτήν στις Αρχάνες, και τοποθετείται πάντοτε απέναντι από μία εξίσου σημαντική όπως το εν Χώναις Θαύμα ή η Κατάληψη της Ιεριχούς¹⁵¹⁶. Οι διαστάσεις της επιφανείας και η τοποθέτηση της παράστασης της συνάντησης του Ιησού του Ναυή με τον άγγελο στην ίδια θέση του νοτίου τοίχου, όπου ο αρχάγγελος εξάρετο λόγω μεγέθους, συνάδουν στην υπόθεση.

Εάν η αποκατάσταση του εικονογραφικού προγράμματος της εκκλησίας του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες ευσταθεί, τίθενται εύλογα τα παρακάτω ερωτήματα:

1. σε ποιο σημείο του ναού ήταν τοποθετημένο το τέμπλο;
2. ποιος χώρος του ναού προοριζόταν για το ιερό;

Σήμερα ίχνη στην τοιχοποιία ή στις τοιχογραφίες όπου θα ήταν στερεωμένο το τέμπλο δεν σώζονται. Η διάταξη ωστόσο των παραστάσεων σε συνδυασμό με τα επιμέρους αρχιτεκτονικά στοιχεία του ναού μας οδηγούν στην παρακάτω υπόθεση. Ακόμα και αν θεωρήσουμε ότι το ωοειδές χτιστό πεζούλι στην αψίδα ανταποκρινόταν στις λειτουργικές ανάγκες της αγίας τράπεζας, ο χώρος μπροστά από τη στενή αψίδα είναι περιορισμένος. Επιπλέον η επέκταση του θέματος των συλλειτουργούντων ιεραρχών στο ανατολικό τμήμα του νότιου τοίχου και πιθανόν και του αντίστοιχου βόρειου, υπαγορεύουν την αρχική πρόθεση του κτήτορα, το ιερό να καταλαμβάνει όλο το ανατολικό μέρος του ναού, μέχρι δηλαδή το ενισχυτικό τόξο. Το αρχιτεκτονικό αυτό στοιχείο έχει επομένως έναν καθοριστικό και σημαίνοντα ρόλο, αφού οριοθετεί τους λειτουργικούς χώρους του ναού και παράλληλα ομαδοποιεί τα εικονογραφικά θέματα του μνημειακού διακόσμου. Στα χαμηλότερα τμήματα του τόξου -στο βόρειο μόνο τοίχο, αφού στο νότιο καταλήγει σε

¹⁵¹⁶ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 179.



καλλιβαντα- και της αντίστοιχης επιφάνειας του νότιου τοίχου, πιθανόν στερεωνόταν ένα χαμηλό ξύλινο ή χτιστό τέμπλο, όπως συχνά συνηθιζόταν στους μονοκάμαρους ναούς της Μεγαλονήσου¹⁵¹⁷. Επιπλέον, η τοποθέτηση του τέμπλου ακριβώς πίσω από το τόξο, θα αναδείκνυε και το επίγραμμα κάτω από το νεαρό άγιο Κήρυκο, που φαίνεται να είχε ιδιαίτερη σημασία για τους αφιερωτές του ναού.

Οι δύο μνημειακών διαστάσεων σκηνές από τον χριστολογικό κύκλο, η Ανάληψη και η Σταύρωση, που καλύπτουν όλη την ανατολική καμάρα εντάσσονται έτσι στον ευρύτερο χώρο του ιερού. Η θέση της Ανάληψης ακολουθεί καθιερωμένο για τη Μεγαλόνησο πρότυπο διάταξης¹⁵¹⁸, αν και συνήθως τοποθετείται στο κέντρο της καμάρας. Αντίθετα η θέση της Σταύρωσης είναι σπάνια. Η επιλογή της θέσης αυτής για τη συγκεκριμένη παράσταση υπαγορεύθηκε πιθανόν, όχι μόνο για να εξυπηρετήσει την ισόρροπη και αρμονική θεματική κατανομή των σκηνών στο νότιο σκέλος της καμάρας, αλλά και από την επιθυμία του κτήτορα να τονισθεί ο ταφικός χαρακτήρας του ναού, και ιδιαίτερα του ιερού. Στον ίδιο χώρο, άλλωστε, βρίσκεται η παράσταση του ταφικού μνημείου και η τετράγωνη κόγχη που προφανώς εξυπηρετούσε τις σχετικές με τα επικήδεια έθιμα τελετουργίες. Ταυτόχρονα η ίδια παράσταση θα εντασσόταν στην ευρύτερη των συλλειτουργούντων ιεραρχών. Αποκαλύπτονται έτσι και οι προθέσεις του κτήτορα Μιχαήλ Πατσιδιώτου, αφενός να ιδρύσει ένα ταφικό ναό με αφορμή το θάνατο του γιου του, αλλά και με πιθανή μελλοντική χρήση και για την υπόλοιπη οικογένειά του, αφετέρου να τιμήσει τον προστάτη του αρχάγγελο Μιχαήλ.

Υστερα από τις παραπάνω παρατηρήσεις, από τη συνολική προσέγγιση των παραστάσεων στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες, προκύπτουν τα εξής:

1. Η επιλογή των θεμάτων που κοσμούν την εκκλησία των Αρχανών συνδυάζει παραδοσιακά στοιχεία, για παράδειγμα τη διάταξη των θεμάτων στην αψίδα¹⁵¹⁹, με άλλα πρωτότυπα ή τουλάχιστον ασυνήθιστα. Ο εκτεταμένος κύκλος με σκηνές θαυμάτων του

¹⁵¹⁷ Λασσιθιωτάκης, Κυριαρχούντες τύποι, σ. 182-183, όπου και σχετικά παραδείγματα.

¹⁵¹⁸ Μπορμπουδάκης, Παρατηρήσεις, σ. 377.

¹⁵¹⁹ Ο ίδιος, Νομός Ηρακλείου, σ. 111.



αρχαγγέλου Μιχαήλ, μοναδικός σε έκταση στην Κρήτη¹⁵²⁰, ο περιορισμένος σχετικά χριστολογικός κύκλος με έμφαση στις σκηνές που σχετίζονται με το Πάθος και την Ανάσταση, προσδίδουν έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού.

2. Η επιλογή να αφιερωθεί ο ναός στον Αρχάγγελο Μιχαήλ οφείλεται στο όνομα του αφιερωτή, που με αυτόν τον τρόπο επιχειρεί να τιμήσει και κυρίως να θέσει αυτόν και την οικογένειά του υπό την απόλυτη προστασία των ουρανίων και ασωμάτων δυνάμεων. Η επιλογή των σκηνών συνηγορεί στην άποψη αυτή, καθώς στο σύνολο τους αποτελούν εμφανίσεις του αρχαγγέλου είτε με θαυματουργό αποτέλεσμα, όπως το εν Χώναις Θαύμα, είτε με θετική εξέλιξη υπέρ του προστατευόμενου μέλους, όπως η εμφάνιση του αγγέλου στην οικογένεια του Λωτ.

3. Η επιλογή των σκηνών του κύκλου των Αρχαγγέλων, σε συνδυασμό με τα εικονογραφικά τους πρότυπα και την απουσία των περισσότερων θεμάτων από τη μνημειακή τέχνη της Κρήτης, φανερώνει ότι ήταν συνειδητή και σκόπιμη, προκειμένου να αναδείξει τη θαυματουργή και σωτήρια δύναμη των ασωμάτων δυνάμεων.

4. Αφορμή για την ανέγερση του ναού αποτέλεσε ο θάνατος του γιου το Μιχαήλ Πατσιδιώτη, πιθανόν από σοβαρή ασθένεια. Η υπόθεση ενισχύεται

α) από τον μεγάλο αριθμό ιαματικών αγίων στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, που παράλληλα λειτουργούν προληπτικά και για τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας

β) από την έμφαση που δόθηκε στις σκηνές του χριστολογικού κύκλου οι οποίες παραπέμπουν άμεσα στη ζωή και το θάνατο

γ) από το περιεχόμενο και τη θέση του επιγράμματος στο ναό, που αποτελεί ουσιαστικά το ταφικό επίγραμμα του άτυχου γιου· στον πρόβολο του ενισχυτικού τόξου, στο μέσον ακριβώς της εκκλησίας και σε μεγάλο αυτόνομο διάχωρο φανερώνει την επιθυμία του κτήτορα, το επίγραμμα να είναι εύκολα ορατό και ευανάγνωστο σε κάθε πιστό που εισέρχεται στο ναό.

δ) τέλος, από την απεικόνιση του ταφικού μνημείου του στο βόρειο τοίχο, κοντά στην αψίδα του ιερού και επάνω από τυφλή τετράγωνη κόγχη, που πιθανόν εξυπηρετούσε την τέλεση σχετικών τελετουργιών (μνημόσυνο κ.λπ.).

¹⁵²⁰ Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 69.



4. Παράλληλα διαφαίνεται η πρόθεση του αφιερωτή πρόθεση να χρησιμοποιήσει το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και ως κοιμητηριακό για τον ίδιο και την οικογένειά του¹⁵²¹. Στην υπόθεση συνάδουν δύο ακόμα στοιχεία. Πρώτον λευκό βάθος της παράστασης των αφιερωτών, που συνήθως εφαρμόζεται σε περιπτώσεις νεκρών, αλλά και η θέση της στο ναό, σε άμεση συνάφεια με τη Δευτέρα Παρουσία. Δεύτερον η αφιέρωση του ναού στον αρχάγγελο Μιχαήλ, ο οποίος εκτός από ταξίαρχης των ασώματων δυνάμεων και προστάτης των ανθρώπων έχει την ιδιότητα του ψυχοπομπού.

5. Η επιλογή των θεμάτων που απαρτίζουν το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού στις Αρχάνες, των σκηνών του χριστολογικού κύκλου, των μεμονωμένων αγίων και του κύκλου του αρχαγγέλου, με έντονα εσχατολογικό χαρακτήρα, διέπεται από βαθιά γνώση των γραπτών πηγών, δηλαδή των βίων των αγίων αλλά και της Παλαιάς και Καινής Διαθήκης από όπου αντλήθηκαν οι σκηνές για τον κύκλο του αρχαγγέλου, κυρίως όμως των θεολογικών ερμηνειών και προεκτάσεων που τα κείμενα έχουν, γεγονός που επιβεβαιώνουν οι αφιερωτικές επιγραφές, αλλά και αυτές που ταυτίζουν τις σκηνές. Η διατύπωσή τους σε λόγια γλώσσα, που φαίνεται άλλοτε να αντλείται κατευθείαν μέσα από τα κείμενα, όπως για παράδειγμα αυτή στην παράσταση με την καταστροφή των Σοδόμων, και άλλοτε να οφείλεται στην γνώση άλλων προτύπων, όπως στην Πάλη του Ιακώβ, αποδεικνύουν το μορφωτικό εύρος αυτού που τις υπαγόρευσε. Η ισορροπία στον χριστολογικό κύκλο και σε αυτόν του αγγέλου, αλλά και στην ίδια τη χρήση του ναού, ως

¹⁵²¹ Η χρήση των εκκλησιών και ως ταφικά μνημεία ήταν αρκετά διαδεδομένη στη βυζαντινή κοινωνία, όχι μόνο στα μέλη της αυτοκρατορικής οικογένειας, αλλά και ανάμεσα στις σημαντικές προσωπικότητες της ανώτερης τάξης, όπως για παράδειγμα ο *Ιωάννης Πρωτοσπαθάρης* αφιερωτής του Αγίου Γεωργίου Διασορίτη στη Νάξο, όπου ο νάρθηκας πρέπει να είχε και ταφική χρήση (*Νάξος*, σ. 73-74), και η *Παγομένη*, συζύγος του Ευσταθίου Κοδράτου, αφιερωτή του ναού της Παναγίας Κρήνας στη Χίο (1192) (Ch. Pennas, *The Foundation of Panaghia Krena on Chios, Les Femmes et le Monachisme Byzantin, Actes du Symposium d'Athènes*, Athènes 1991, σ. 61-66). Ταφικό χαρακτήρα έχει διαπιστωθεί ότι έχει και το ΒΔ παρεκκλήσιο του Οσίου Λουκά (Th. Chatzidakis, *Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint Luc en Phocide, CA XXII* (1972), σ. 105-106. Μ. Χατζηδάκης, *Περί μονής Οσίου Λουκά νεώτερα, Ελληνικά* 25 (1972), σ. 299). Για το ίδιο θέμα βλέπε επίσης G. Babic, *Chappelles laterales des eglises serbes et leur décor peint, L'art byzantin du XIIIe siecle, Symposium de Sopocani* 1965, Beograd 1967, σ. 180-182. J. Albani, *Female burials in Monasteries, Les Femmes et le Monachisme Byzantin, Actes du Symposium d'Athènes*, Athènes 1991, σ. 111-117.



κοιμητηριακού και ως αφιερωτικού προς τιμήν του αρχαγγέλου, προκειμένου να προστατεύει την οικογένεια του Μιχαήλ Πατσιδιώτη, μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι η σύνταξη του εικονογραφικού προγράμματος του ναού οφείλεται σε άτομο με ιδιαίτερες γνώσεις και βαθιά παιδεία, που χειρίζεται με άνεση τις γραπτές πηγές, γεγονός που του επιτρέπει να προσδίδει στο τελικό αποτέλεσμα λεπτές αποχρώσεις εννοιών, θεολογικούς υπαινιγμούς, φιλοσοφικές αλληλουχίες. Το πρόσωπο αυτό δεν μπορεί να είναι άλλο από τον ίδιο το δωρητή Μιχαήλ Πατσιδιώτη, ο οποίος θα είχε υπό την απόλυτη καθοδήγηση του τον ζωγράφο στον οποίο ανέθεσε την τοιχογράφηση του ναού¹⁵²². Το φαινόμενο αυτό δεν είναι άγνωστο και σε άλλα μνημεία του νησιού, όπως η Παναγία Γκουβερνιώτισσα¹⁵²³.

Αυτός ο μοναδικός συνδυασμός των εικονογραφικών θεμάτων, με λεπτούς θεολογικούς συμβολισμούς και πρωτοτυπίες στις μεταξύ τους αλληλουχίες αλλά και στην εικονογραφική τους διατύπωση, καθιστούν το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες ένα σύνολο εξαιρετικά σημαντικό για την εξέλιξη της ζωγραφικής και της εικονογραφίας στην Κρήτη, αλλά και για την ίδια την κοινωνία του νησιού, καθώς μέσα από τον μνημειακό του διάκοσμο αποτυπώνονται ανάγλυφα οι ανησυχίες, τα πνευματικά ενδιαφέροντα, οι αναζητήσεις και οι αντιλήψεις της ανώτερης τάξης της Μεγαλονήσου.

¹⁵²² Περιπτώσεις δωρητών οι οποίοι καθορίζουν το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού είναι συχνές στη βυζαντινή τέχνη. Σημειώνουμε πρόχειρα την περίπτωση του νάρθηκα του ναού της Παναγίας Κρήνας στη Χίο, με αφιερωτή τον Ευστάθιο Κοδράτο (Ch. Pennas, An unusual "Deesis" in the narthex of Panagia Krena, Chios, *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 193-198) και την Παναγία Χρυσοφίτισσα στη Λακωνία με πνευματικό συντάκτη του εικονογραφικού προγράμματος τον σεβαστό κυρ Μιχαήλ (1289-1290) (Albani, *Chrysafitissa*, σ. 103-107). Γενικά για το θέμα αυτό βλέπε M. Panayotidi, The question of the role of the donor and the painter. A rudimentary approach, *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 143-156.

¹⁵²³ Μ. Βασιλάκη, Το εικονογραφικό πρόγραμμα μιας εκκλησίας του 14^{ου} αιώνα στην Κρήτη, *Πρώτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Πρόγραμμα και Περιλήψεις Ανακοινώσεων, Αθήνα 1981, σ. 49-50.



Ε. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ



Ε. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Τα πρόσωπα

Τα πρόσωπα στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες είναι εύσαρκα, γράφονται με έντονα σφιχτά περιγράμματα που ορίζουν και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, με την παρατεταμένη γραμμή, τα δασιά φρύδια, δηλωμένα συχνά με μία πλατιά κυματοειδή γραμμή, τη γρυπή μύτη και το μικρό σαρκώδες στόμα¹⁵²⁴ (Εικ. 28), και ανακαλούν παλαιότερα πρότυπα, όπως τη μορφή του ευαγγελιστή Μάρκου στο ναό της Παναγίας Αντιφωνήτριας Ρεθύμνου (πριν το 1030) και ο Άγιος Γεώργιος στο Βαθειακό (13^{ος} αι.)¹⁵²⁵. Μεγαλύτερη ωστόσο συνάφεια παρουσιάζουν με τις μορφές στις σκηνές από το βίο του αγίου Κωνσταντίνου στο νότιο κλίτος του δίκλιτου ναού των Αγίων Γεωργίου, Κωνσταντίνου και Ελένης στον Πύργο Μονοφατσίου, που χρονολογείται με επιγραφή την ίδια χρονιά με τον τοιχογραφημένο διάκοσμο του ναού των Αρχανών, δηλαδή 1314-1315 (Εικ. 107, 108)¹⁵²⁶. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις επαναλαμβάνονται σχεδόν όμοια ορισμένα πρόσωπα, όπως ο Χριστός στη Σταύρωση με τον Χριστό στον Επιτάφιο Θρήνο, ο βασιλέας στην Άλωση της

¹⁵²⁴ Για τις πρώτες παρατηρήσεις για την τεχνοτροπία στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες βλέπε Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες*, σ. 83-85. Chatzidakis, *Rapports*, σ. 137. Μπορμπουδάκης, *Νομός Ηρακλείου*, σ. 111. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 106-107. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 45-46.

¹⁵²⁵ *Μεσοβυζαντινή Κρήτη*, Ημερολόγιο 2001, εικ. 2. Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, εικ. 274.

¹⁵²⁶ Βασιλάκη, *Εικονογραφικοί κύκλοι*, σ. 60-84. K. Gallas, *Ein Kretischer Konstantin-Freskenzyklus aus dem anfang des 14. Jahrhunderts*, *Festschrift für Klaus Wessel zum 70. Geburtstag in memoriam*, München 1988, σ. 125-130. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 36-39



Ιεριχούς που ταυτίζεται φυσιολογικά με τον άγιο Κωνσταντίνο στη μάχη στη Μουλβία γέφυρα¹⁵²⁷ ή οι κόρες του Λωτ που θυμίζουν τις θεραπαινίδες στο Γενέσιο του αγίου¹⁵²⁸. Στο ναό των Αρχανών αν και τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά επαναλαμβάνονται σχεδόν όμοια στις περισσότερες μορφές, το τελικό αποτέλεσμα είναι ένα πλήθος ιδιαίτερων φυσιολογικών τύπων, που γίνεται πιο εμφανές στις περιπτώσεις με ομάδες μορφών, όπως για παράδειγμα στους χορούς των αγίων και των δικαίων στη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας. Ιδιαίτερα στους ένθρονους αποστόλους οι φυσιολογικοί τύποι αποτελούν εξατομικευμένες προσωπογραφίες (Εικ. 28). Η ποικιλία αυτή φανερώνει και το εύρος των διαφορετικών προτύπων που χρησιμοποιεί σε κάθε περίπτωση ο ζωγράφος. Οι άγγελοι στη Δευτέρα Παρουσία βρίσκουν παράλληλο με τους αγγέλους στη δημιουργία του κόσμου στα ψηφιδωτά του Αγίου Μάρκου Βενετίας (α' μισό 13ου αι.)¹⁵²⁹, αλλά και στην Κρήτη στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Καβαλαριανά (1327-1328) και στον Άγιο Ιωάννη Τραχινιακό Σελίνου (1327-1328)¹⁵³⁰. Το ευγενικό πρόσωπο του αγίου Παντελεήμονα (Εικ. 48) παραπέμπει στη μορφή του αγγέλου από τον Ευαγγελισμό στην Αγία Σοφία Κιέβου (1043-1046)¹⁵³¹, αλλά και στους νεαρούς αγίους στο ΝΔ παρεκκλήσιο του Οσίου Λουκά¹⁵³². Περιορισμένες κλασικές απηχήσεις φανερώνουν οι φυσιολογικοί τύποι του αγγέλου στην απελευθέρωση του Πέτρου (Πίν. 7, εικ. 38) και του αποστόλου Φιλίππου στη Δευτέρα Παρουσία. Ο άγγελος στην πάλη του Ιακώβ (Εικ. 35) θυμίζει εικονογραφικά αυτόν στη σκηνή της εξόδου των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο στο Monreale¹⁵³³, και αυτός στο εν Χώναις θαύμα (Εικ. 39) τον άγγελο του Ευαγγελισμού στην Πρωτόθρονη της Νάξου (τέλη 12ου -αρχές 13ου αι.)¹⁵³⁴. Η Παναγία και η ομάδα των μυροφόρων που την υποστηρίζει (Πίν. 3, εικ.

1527 Βασιλάκη, Εικονογραφικοί κύκλοι, πίν. 25γ.

1528 Η ίδια, ό.π., πίν. 22α.

1529 Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, αριθ. 146, 149

1530 Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 63, 66, αντίστοιχα.

1531 Χατζηδάκη, ό.π., αριθ. 127.

1532 Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, εικ. 65, 66.

1533 Χατζηδάκη, ό.π., αριθ. 147, 149.

1534 *Νάξος*, εικ. 25, 26.



21) ανακαλούν τον αντίστοιχο όμιλο στη σκηνή του Ενταφιασμού στην τοιχογραφία που αποδίδεται στο ζωγράφο του Φραγκίσκου, στον Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης (1260) (Εικ. 82)¹⁵³⁵. Εξάλλου οι δύο ομάδες παρουσιάζουν στενή συνάφεια όχι μόνο στα προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά, αλλά και στη στάση και τη θέση τους στη σύνθεση. Το ίδιο παρατηρείται στη μορφή του Ιωάννη με αυτήν στη σκηνή της Αποκαθήλωσης· ωστόσο δανείζεται τη χειρονομία του δεξιού χεριού στην παρειά από τη γυναικεία μορφή που τον ακολουθεί στη παράσταση του Αγίου Φραγκίσκου¹⁵³⁶. Τέλος, ο Χριστός της Ανάληψης (Εικ. 24) παραπέμπει στον Χριστό σε δόξα στο παρεκκλήσιο του Château des Moines Berzé-la-Ville (12ος αι.)¹⁵³⁷. Ανάλογη επισήμανση επιδράσεων από τη δυτική ζωγραφική και ιδιαίτερα τη ρωμανική, έχει γίνει και για το μνημειακό διάκοσμο του νοτίου κλίτους των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου Πύργου¹⁵³⁸. Όχι σπάνια ο ζωγράφος των Αρχανών αποδίδει τα πρόσωπα κατά τομή, όπου φανερώνεται μία σχετική αδυναμία στο σχέδιο, με αποτέλεσμα να είναι δύσμορφα, όπως στον πρώτο άγγελο της Δευτέρας Παρουσίας στο βόρειο τοίχο (Εικ. 8) που παρουσιάζει συνάφεια με τον Ιούδα στον Μυστικό Δείπνο στην Παναγία Κερά¹⁵³⁹, στο Ρωμαίο στρατιώτη στη Σταύρωση και στις δύο μορφές στο πλοιάριο που κρατεί η προσωποποίηση της Θάλασσας που θυμίζουν αυτές των υπηρετών στη Σταύρωση του αγίου Ανδρέα στο καθολικό του Αγίου Ιωάννη στη μονή των Βενεδικτίνων στο Mustair (1165-1180)¹⁵⁴⁰. Ορισμένες ωστόσο φορές αυτή η αναζήτηση, είναι αρκετά επιτυχής όπως στην περίπτωση του Ιησού του Ναυή και του στρατιώτη στην άλωση της Ιερικούς (Εικ. 42). Το πλήθος των μορφών που αποδίδονται από διαφορετικές γωνίες φανερώνει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον του καλλιτέχνη στη μελέτη του προσώπου, που θυμίζει σπουδή· επισημαίνουμε για

1535 Poescheke, *San Fransesco in Assisi*, εικ. 37, 38

1536 Poescheke, ό.π., εικ. 39, 40.

1537 Demus-Hirmer, *Romanische Wandmalerei*, πίν. XL.

1538 Βασιλάκη, *Εικονογραφικοί κύκλοι*, σ. 76-78. Για το θέμα των δυτικών επιδράσεων στην μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης βλέπε M. Vassilakis-Mavrakakis, *Western Influences of the Fourteenth-Century Art of Crete*, XVI. *Internationaler Byzantinistenkongress. Akten* 11/5, *JÖB* 32/5 (1982), σ. 301-311.

1539 Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. BW37.

1540 Demus-Hirmer, ό.π., πίν. XXVIII.



παράδειγμα την Παναγία στη Σταύρωση, τη μυροφόρο στην άνω δεξιά γωνία του Θρήνου, τη γυναίκα του Λωτ στη φυγή από τα Σόδομα και τους επτά ιερείς στην άλωση της Ιεριχούς, των οποίων ο φυσιognωμικός τύπος βρίσκει παράλληλα στη μορφή του Ιουδαίου στη σκηνή της Βαϊοφόρου στο ναό του Σωτήρα στο Αλεποχώρι¹⁵⁴¹ και στους Εβραίους στη σκηνή του Χριστού δωδεκαετή στο ναό, στον Άγιο Σώζοντα στο Γεράκι¹⁵⁴².

Στις περισσότερες μορφές η γυμνή σάρκα στα πρόσωπα, επίπεδη χωρίς όγκο, πλάθεται με πλατιές, ενιαίες επιφάνειες, σε ανοιχτή ώχρα, ενώ απουσιάζουν οι θερμοί τόνοι, όπως στους αποστόλους της Β΄ Παρουσίας και της Ανάληψης και στις μορφές από τον κύκλο του αγγέλου. Οι πλατείς προπλασμοί σε φωτεινό πράσινο, που άλλοτε παρακολουθούν τα περιγράμματα και άλλοτε τα αντικαθιστούν στην εσωτερική πλευρά του προσώπου¹⁵⁴³, παραμένουν ανόργανοι και ασύνδετοι με την υπόλοιπη επιφάνεια της σάρκας, καθώς δεν σβήνουν με ομαλές τονικές διαβαθμίσεις. Η ίδια πράσινη σκιά τοποθετείται συχνά παράλληλα προς τον άξονα της μύτης, όπως στον απόστολο Πέτρο στη σκηνή της απελευθέρωσής του (Πίν. 7), ή επάνω από το μάτι, ανάμεσα στο φρύδι και τη δεύτερη παράλληλη γραμμή, όπως στον άγγελο στο εν Χώναις Θαύμα. Ανάλογη τεχνική βρίσκουμε στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Αράδενα Σφακίων¹⁵⁴⁴, καθώς και στο έργο του Ιωάννη Παγωμένου, όπως για παράδειγμα στην Κοίμηση της Παναγίας Αλήκαμπου (1315)¹⁵⁴⁵. Σπανιότερα οι προπλασμοί αποδίδονται με σταρόχρωμη ώχρα, όπως στην Παναγία της Σταύρωσης (Πίν. 3), στους στρατιώτες και στους βασιλείς στην άλωση της Ιεριχούς και στους Αβραάμ και Ισαάκ στη Θυσία του Αβραάμ. Σε αυτές τις περιπτώσεις η κρουστή σάρκα πλάθεται με κάποια πλαστικότητα, με πολλές πυκνές πινελιές σε περιορισμένες διαβαθμίσεις του ίδιου τόνου και φωτίζεται με λίγα λευκά φώτα και ρόδινες κηλίδες στις παρειές.

¹⁵⁴¹ Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, σ. 24, πίν. 27.

¹⁵⁴² Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, *Γεράκι Ι*, εικ. 314.

¹⁵⁴³ Το ίδιο στοιχείο βρίσκουμε και στην Παναγία Μερέντας (Coubbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalynia*, σ. 157), στον Άγιο Γεώργιο Διασορίτη στη Νάξο (*Νάξος*, εικ. 10, 14, 17), στον Άγιο Δημήτριο στο Μακρυχώρι, στην Κοίμηση στον Οξύλιθο (Εμμανουήλ, *Εήβοια*, σ. 196) και στην Mileseva.

¹⁵⁴⁴ Galls-wessel-Boroudakis, *Kreta*, εικ. 107,

¹⁵⁴⁵ Kalokyris, *Wall Paintings*, εικ. C21, C27.



Λεπτές κόκκινες γραμμές γύρω από τα μάτια με τις στρογγυλές κόρες, προσδίδουν ζωντάνια και εγρήγορση στο βλέμμα και τονίζουν την έκφραση. Σε πολλές περιπτώσεις τα πρόσωπα χαρακτηρίζει ένα είδος εξοφθάλμιας, όπως οι άγγελοι στη Δευτέρα Παρουσία και αυτοί στον κύκλο του αρχαγγέλου (Πίν. 7), στοιχείο που έχει αποδοθεί σε δυτική επίδραση και ερμηνεύεται ως προσπάθεια μείωσης του ιερατικού κύρους των μορφών¹⁵⁴⁶. Το χαρακτηριστικό της εξοφθάλμιας, που εντοπίζεται σε μία σειρά σταυροφορικών εικόνων του Σινά, απαντά και σε άλλες φραγκοκρατούμενες περιοχές, όπως η Εύβοια, για παράδειγμα στον στρατιωτικό άγιο από τον Άγιο Νικόλαο Πύργου (τέλη 13^{ου} αι.), σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο¹⁵⁴⁷, η Πελοπόννησος, στην Αγία Τριάδα στο Κρανίδι (1244)¹⁵⁴⁸ και η Αττική, στον Άγιο Πέτρο Κουβαρά¹⁵⁴⁹ και στην Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας¹⁵⁵⁰. Το στοιχείο αυτό, γνωστό στη ζωγραφική της Μεγαλονήσου ήδη από τα τέλη του 12ου αιώνα στην Παναγία Μυριοκεφάλων¹⁵⁵¹, απαντά αργότερα σε όλο το 13ο και 14^ο αιώνα, όπως ο Αρχάγγελος Μιχαήλ στο Καρδάκι (τέλη 13ου αι.), ο Μιχαήλ Αρχάγγελος στα Αράδενα (14ος αι.)¹⁵⁵², η Παναγία Κερά στην Κριτσά¹⁵⁵³, ο ναός της Παναγίας στη Δρύμισκο (1318), η Αγία Παρασκευή στις Μέλαμπες (αρχές 14ου αι.)¹⁵⁵⁴ και ο ναός του Σωτήρα στα Ακούμια (1389).

Η χρήση της γραμμής, έντονης και σκουρόχρωμης, αποκτά συχνά διακοσμητικό χαρακτήρα στην απόδοση επιμέρους χαρακτηριστικών, όπως τα αυτιά, που δηλώνονται με επιμέλεια και ακρίβεια, χωρίς ωστόσο κάποια εκζήτηση, ή την κόμη και την γενειάδα, που αποκτούν ποικιλία και χρησιμοποιούνται ως μέσο διαφοροποίησης κάθε μορφής. Γκρίζα

¹⁵⁴⁶ K. Weitzmann, Thirteenth Century Crusader Icons in Mount Sinai, *ArtBull*, 45 (1963), σποραδικά.

¹⁵⁴⁷ *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, αριθ. 50 (Μ. Εμμανουήλ-Γερούση). Βλέπε επίσης για άλλα παραδείγματα Εμμανουήλ, *Εύβοια*, σ. 197-198.

¹⁵⁴⁸ Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*, πίν. 14, 15, 20.

¹⁵⁴⁹ Coumbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalyvia*, σ. 165.

¹⁵⁵⁰ Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Όμορφη Εκκλησιά*, σ. 93.

¹⁵⁵¹ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 103.

¹⁵⁵² Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, εικ. 107.

¹⁵⁵³ Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 15, 16.

¹⁵⁵⁴ Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 91-92, 127, 128, 130, αντίστοιχα.



και ίσια η κόμη στον άγιο Βλάσιο (Εικ. 54) και τους πατέρες της εκκλησίας στην αψίδα του ιερού, με πυκνούς καστανούς βοστρύχους στους νεαρούς αγίους Προκόπιο (Εικ. 55) και Τρύφωνα (Εικ. 51) και στον αρχάγγελο στη συνάντηση με τον Ιησού του Ναυή, ατίθαση και φουντωτή στην οσία Μαρία την Αιγυπτία (Εικ. 18), αραιή και λευκή στον αββά Ζωσιμά (Πίν. 1, εικ. 17). Στη μορφή του αφιερωτή του ναού πρέπει να έχει και πραγματιστικό χαρακτήρα: πυκνή και κοκκινωπή καταλήγει σε μακρείς επιμελημένους βοστρύχους (Πίν. 12). Κόκκινη είναι η κόμη και στους αγγέλους που φέρουν τη δόξα στην Ανάληψη (Πίν. 5, 6), στοιχείο που απαντά συχνά σε περίπου σύγχρονα μνημεία της Εύβοιας¹⁵⁵⁵, αλλά και στον Άγιο Νικόλαο Γλέζου στη Μάνη (13ος αι.)¹⁵⁵⁶ και στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας¹⁵⁵⁷.

Στα πρόσωπα η έκφραση, και ιδιαίτερα στις σκηνές από τον κύκλο του αρχαγγέλου, είναι επίπεδη, χωρίς εσωτερικό βάθος ή ψυχική ένταση. Ο αρχάγγελος με ανοικτά πελώρια μάτια και έντονο βλέμμα, προσηλωμένο συνήθως μακριά, αποπνέει αυστηρότητα και δύναμη, αλλά στερείται πνοής. Αντίθετα, στις μεμονωμένες μορφές επιχειρείται η απόδοση πνευματικότητας και ήθους. Ο άγιος Βλάσιος έχει έκφραση αυστηρή και μεστή που αποπνέει ένταση και επιβλητικότητα και τονίζει την πνευματικότητα του ιεράρχη (Εικ. 54). Οι λιγιστές ρυτίδες που αυλακώνουν το μέτωπό του, δηλώνουν την προχωρημένη ηλικία του σεβάσμιου γέροντα. Ανάλογα στον Χριστό Παντοκράτορα στην κόγχη του ιερού, η αυστηρή φυσιογνωμία με τα αδρά χαρακτηριστικά, τη βλοσυρή έκφραση, το συνοφρυωμένο βλέμμα και τα δασεία φρύδια, προσδίδουν στη μορφή ιερατικό κύρος και έντονη μνημειακότητα (Εικ. 9). Σε όμοιο φυσιογνωμικό τύπο ο Χριστός στο Άγιο Μανδήλιο αλλά με γαλήνιο, μελίχιο βλέμμα, που προσδίδει ευγένεια και φιλόανθρωπη έκφραση στη μορφή, που παρουσιάζει μεγάλη συνάφεια με τον Χριστό Παντοκράτορα στο ναό της οδού Ali Reis (περιοχή Ürgüp) στην Καππαδοκία¹⁵⁵⁸. Στην Ανάληψη ο Χριστός έχει αδρά ζυγωματικά, μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, σκούρα σπαθωτά

¹⁵⁵⁵ Εμμανουήλ, *Εύβοια*, σ. 200.

¹⁵⁵⁶ Α. Σταυροπούλου-Μακρή, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Γλέζου στη Μέσα Μάνη, *Διαδώνη* 8 (1979), σ. 310, 311.

¹⁵⁵⁷ Talbot-Rice, *Hagia Sophia*, σ. 90, 93, 104, 107, 109, 131.

¹⁵⁵⁸ Jolivet-Lévy, *Cappadoce*, πίν. 123, εικ. 1, 2.



φρύδια και αποπνέει αυστηρό ήθος (Πίν. 5, εικ. 24). Το βλέμμα του εδώ φωτίζεται με μαλακές καστανές και πράσινες γραμμές στο εσωτερικό των ματιών ή γύρω από αυτά. Αντίθετα οι τέσσερις άγγελοι που φέρουν τη δόξα αποδίδονται με εξπρεσιονιστική διάθεση· με μαλλιά σε λαμπερό κόκκινο οι δύο αριστερά, μακρόστενα ωσειδή σφριγηλά πρόσωπα, βλέμμα γεμάτο ενάργεια και δύναμη ακτινοβολούν νεανική χάρη και αβρότητα (Πίν. 5, 6). Πιο αυστηροί σε ρυθμική παράταξη αυτοί στη Δευτέρα Παρουσία (Εικ. 27, 28). Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τους δηλώνονται με ακρίβεια. Τα μάτια, με προτεταμένη τη γραμμή, έχουν καλοσχεδιασμένες την κόρη και την ίριδα· τα ανορθωμένα τόξα των φρυδιών, η ίσια μύτη με ελαφρώς τονισμένα τα πτερύγια, το μικρό, ρόδινο στόμα προσδίδουν στις μορφές, με το βαρύ επιβλητικό παρουσιαστικό, πνευματικότητα και υψηλό ήθος ανάλογο με το ρόλο τους στη σκηνή της Κρίσης. Οι άγγελοι με τα πολύτιμα φορέματα και τη συγκρατημένη έκφραση αποπνέουν μνημειακότητα, ενώ οι φυσιογνωμικοί τους τύποι ανακαλούν παλαιότερα πρότυπα, όπως ο άγγελος του Ευαγγελισμού στην Πρωτόθρονη της Νάξου (τέλη 12ου-αρχές 13ου αι.)¹⁵⁵⁹. Οι απόστολοι με δηλωτικές του άφατου τρόμου εκφράσεις, παρακολουθούν με ιερή προσήλωση το υπερφυσικό γεγονός.

Οι νεαροί άγιοι Προκόπιος (Εικ. 55), Παντελεήμων (εικ. 48) και Κήρυκος (Εικ. 53) με σαρκώδη στρογγυλά πρόσωπα έχουν νεανικά, σφριγηλά χαρακτηριστικά, αλλά και γεμάτο πνευματική ενάργεια βλέμμα, που αναδεικνύει τη φιλόανθρωπη διάθεση των ιατρών αγίων. Στην αγία Ιουλίττα, που πιθανόν εικονιζόταν ολόσωμη στο ενισχυτικό τόξο, η ψυχική ακτινοβολία της μάρτυρος προβάλλεται από την αυστηρά μεταωπική στάση και το σταθερό, γεμάτο ένταση, βλέμμα της (Εικ. 50). Το πρόσωπο της αγίας έχει αποδοθεί με επιμέλεια. Με έκφραση σοβαρή και ένταση στο βλέμμα, αποπνέει θλίψη και ευλάβεια. Τα αρμονικά χαρακτηριστικά γράφονται με φροντίδα· τα μάτια τονίζονται από τα καστανά τοξωτά φρύδια και πράσινες πλατιές πινελιές, το στόμα μικρό με σφιχτά κλεισμένα χείλη προσδίδει αυστηρότητα, η μύτη μακριά και ευθεία δεσπόζει στο κέντρο. Το μαφόριο πτυχώνεται συμμετρικά γύρω από το ωσειδές πρόσωπο.

¹⁵⁵⁹ Νάξος, εικ. 25.



Αντίθετα η αγία Μαρίνα με πιο χαλαρό πλάσιμο και φυσιογνωμικό τύπο που θυμίζει την αγία Αναστασία τη Ρωμαία στον Άγιο Σώζοντα στο Γεράκι¹⁵⁶⁰, έχει έκφραση σκυθρωπή και επίτεδη (Εικ. 49). Ο αββάς Ζωσιμάς έχει μελαγχολική έκφραση και στοχαστικό βλέμμα (Πίν. 1).

Στη Θυσία του Αβραάμ η έντονη σύσπαση του φρυδιών του πατριάρχη αποκαλύπτει την πνευματική ένταση που τον διέπει, λίγο πριν εκτελέσει τη θεϊκή εντολή· ανάλογα το νεανικό πρόσωπο του Ισαάκ με τους σταρόχρωμους προπλασμούς και τα ρόδινα μάγουλα, που αναδεικνύουν το σφρίγος της ηλικίας του, έρχεται σε αντίθεση με την έκφραση οδύνης και αγωνίας λίγο πριν τον επερχόμενο θάνατό του (Πίν. 2, εικ. 19).

Με ανάλογη αγωνία για την τύχη της πόλης του, παρακολουθεί το βασιλικό ζεύγος την άλωση της Ιεριχούς, περιτριγυρισμένο από τους στρατιώτες που συνεχίζουν ψύχραμοι να αποκρούουν την επίθεση (Εικ. 45), βρίσκοντας παράλληλο στη μορφή του αγίου Κωνσταντίνου στη σκηνή της Μάχης στη Μουλβία γέφυρα στον άγιο Κωνσταντίνο Πύργου (Εικ. 107)¹⁵⁶¹. Αντίθετα ο Ιησούς του Ναυή έχει αβρό πρόσωπο με λεπτογραμμένα χαρακτηριστικά, που θυμίζουν δυτικό υπότυπο.

Μεγαλύτερη διάθεση ψυχογραφικής απόδοσης των μορφών εντοπίζουμε κυρίως στις σκηνές από το χριστολογικό κύκλο. Στα πρόσωπα των μυροφόρων και της Παναγίας, στις σκηνές της Σταύρωσης (Πίν. 3, εικ. 21) και των αγγέλων του Επιταφίου Θρήνου (Πίν. 4), αποτυπώνεται με χαρακτηριστικές της λύπης εκφράσεις, η βαθιά τους οδύνη. Καστανοκόκκινες τριγωνικές σκιές αυλακώνουν τα πρόσωπα κάτω από τα μάτια, τα φρύδια με σχηματοποιημένη σύσπαση, το στόμα σφιχτά κλεισμένο. Ιδιαίτερα στην Παναγία και στον Χριστό τα κλειστά λοξά προς τα κάτω μάτια εντείνουν το δραματικό αίσθημα. Με ανάλογο τρόπο, δηλώνεται η θλίψη στον άγγελο που θρηνεί με καλυμμένα τα χέρια στον Επιτάφιο Θρήνο (Πίν. 4). Το εύσαρκο νεανικό πρόσωπο με τα σαρκώδη χείλη προς τα κάτω, συσπάται από οδύνη. Αδρές λευκές γραμμές τονίζουν τους γυμνούς όγκους. Με ζωγραφική ευαισθησία και πλαστικότητα γράφονται τα χαρακτηριστικά. Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγγέλου συνδέεται στενά με αυτόν σε αμφίγραπτη εικόνα με τη

¹⁵⁶⁰ Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, Γεράκι, εικ. 331.

¹⁵⁶¹ Βασιλάκη, Εικονογραφικοί κύκλοι, πίν. 25γ.



Σταύρωση στην κύρια όψη στη μονή Παντοκράτορος¹⁵⁶². Στις δύο σκηνές, τη Σταύρωση και τον Θρήνο τα κύρια πρόσωπα με αρκετή πλαστικότητα φωτίζονται με λευκές γραμμές κάτω από τα μάτια, στο μέτωπο ή στη μύτη. Αντίθετα, με τελείως γραμμικό τρόπο αποδίδονται δι' δυο Ρωμαίοι στρατιώτες εκατέρωθεν του σταυρού. Τα δύσμορφα χαρακτηριστικά τους γράφονται με λεπτά σκουροκάστανα περιγράμματα που ορίζουν τη γυμνή σάρκα σε επίπεδη όχρα. Στην πολυπρόσωπη Ανάληψη οι Απόστολοι με την έντονη συναισθηματική φόρτιση και την ταραχή που τους χαρακτηρίζει έρχονται σε αντίθεση με την ήρεμη έκφραση και την μνημειακή στάση της Θεοτόκου.

Με ιδιαίτερη άνεση και φυσιοκρατική διάθεση χειρίζεται το χρωστήρα ο ζωγράφος των Αρχανών στις λεπτομέρειες από το φυτικό και ζωικό βασίλειο. Η μικρή χήνα που συνοδεύει τον άγιο Τρύφωνα (Εικ. 52), τα ψάρια στην προσωποποίηση της Θάλασσας και τα θηρία σε αυτήν της Γης και η κληματίδα στην παράσταση του κτήτορα (Εικ. 58), φανερώνουν όχι μόνο την αγάπη του για λεπτομέρεια, αλλά αποκαλύπτουν τις ζωγραφικές του αρετές.

Αυτή η εναλλαγή γραμμικού και ζωγραφικού τρόπου απόδοσης των μορφών, δημιουργεί ένα ιδιαίτερο αισθητικό αποτέλεσμα. Κυρίαρχη η γραμμή, συχνά πλατιά και έντονη που ορίζει με καθαρά περιγράμματα σχήματα και τις φόρμες, άλλοτε πιο χαλαρά και άλλοτε πιο σφιχτά. Ανάλογα εκφραστικά μέσα βρίσκουμε σε αρκετά μνημεία του α' τέταρτου του 14ου αιώνα στην Κρήτη, όπως στο ναό της Θεοτόκου στο Βιγλί (αρχές 14ου αι.)¹⁵⁶³, στον Άγιοι Γεώργιο και Κωνσταντίνο Πύργου Μονοφατίου (1314-1315)¹⁵⁶⁴ και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Αλήκαμπο (1315)¹⁵⁶⁵.

¹⁵⁶² Ε.Ν. Τσιγαρίδας, *Εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά το 13ο αι.*, ΔΧΑΕ ΚΑ' (2000), σ. 125, εικ. 3.

¹⁵⁶³ Ψιλάκης, *Μοναστήρια*, Β', εικ. 467.

¹⁵⁶⁴ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 340

¹⁵⁶⁵ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. 27.



Οι σωματικές αναλογίες-Η πτυχολογία

Ποικιλία και μία σχετική αναζήτηση διαφορετικών τύπων εντοπίζουμε και στην απόδοση των σωμάτων. Στο Χριστό της Σταύρωσης το σώμα είναι ισχνό, με έντονη κλίση, τα χέρια τεντωμένα, ενώ το κεφάλι γέρνει βαθιά στον δεξιό ώμο· παράλληλο βλέπουμε στην παράσταση με το ίδιο θέμα στην Αγία Μαρίνα Χαλέπας (14ος αι.)¹⁵⁶⁶ και στον Άγιο Ονούφριο στη Γέννα (1329)¹⁵⁶⁷. Στις περισσότερες όμως συνθέσεις τις μορφές χαρακτηρίζει το σωματικό εύρος, με τονισμένο κυρίως το πλάτος, με πιο αντιπροσωπευτικές τη μορφή του αββά Ζωσιμά, της Παναγίας στη Σταύρωση και του αρχαγγέλου σε όλες τις σκηνές του κύκλου του. Με ανάλογη σωματική διάπλαση και στιβαρούς λαιμούς, όπου συχνά δηλώνεται η κλείδα¹⁵⁶⁸, είναι και οι ένθρονοι απόστολοι με τις τυποποιημένες στάσεις και χειρονομίες, στη Δευτέρα Παρουσία (Εικ. 28). Η έμφαση στις εύρωστες και ρωμαλέες μορφές φανερώνει γνώση των κατακτήσεων της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα, όπως αυτές αποτυπώνονται στα σημαντικά μνημεία της Mileseva (γύρω στα 1235)¹⁵⁶⁹ και της Sopocani (γύρω στα 1265)¹⁵⁷⁰, αλλά που στον κρητικό ναό αποδίδονται με έναν πιο επαρχιακό χαρακτήρα.

Στη Δευτέρα Παρουσία οι απόστολοι σε συγκρατημένη αντικίνηση (*contraposto*) ανακαλούν κλασικά πρότυπα, καθώς οι στάσεις τους εμπνέονται από αυτές των αρχαίων ρητόρων και φιλοσόφων. Ωστόσο ακόμα και οι λίγες μορφές που αποδίδονται σε έντονη κίνηση, χαρακτηρίζονται από στατικότητα, καθώς στερούνται όγκου και βάρους και δεν συνδέονται οργανικά με τον χώρο, με αποτέλεσμα να δίνουν την αίσθηση ότι αιωρούνται στον αέρα, όπως ο άγγελος στην πάλη του Ιακώβ (Εικ. 35) και αυτός στο εν Χάonais θαύμα (Εικ. 39). Οι μεμονωμένοι άγιοι εικονίζονται αυστηρά μετωπικοί, με

¹⁵⁶⁶ Ψιλάκης, *Μοναστήρια*, Α', εικ. 75.

¹⁵⁶⁷ Kalokyris, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 41.

¹⁵⁶⁸ Το στοιχείο αυτό είναι γνωστό από τον 11ο αιώνα στο Kurbinovo (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, εικ. 32, 47, 54, 78, 165) αλλά και στη ρωμανική ζωγραφική (Demus-Hirmer, *Romanische Wandmalerei*, πίν. 18, XIX, 58, 65).

¹⁵⁶⁹ С. Радожичић, *Μυνησεβα*, Βεογραδ 1963.

¹⁵⁷⁰ A. Grabar-T. Velmans, *Cli Affreschi della Chiesa di Sopocani*, Italy 1965.



τυποποιημένες και περιορισμένες χειρονομίες, στοιχείο που τονίζει τον ιερατικό και μνημειακό χαρακτήρα τους· εξαίρεση αποτελεί ο νεαρός Κήρυκος που στρέφει σε δέηση προς το Θεό (Εικ. 53). Όχι σπάνια τα σώματα είναι δυσανάλογα, για παράδειγμα στον απόστολο Θωμά και στον αρχάγγελο στο εν Χώναις θαύμα ο κορμός και οι μηροί είναι μικρότεροι του κατώτερου τμήματος του ποδιού. Τα χέρια άλλοτε είναι αδρά με παχουλά δάχτυλα, όπως στον άγιο Παντελεήμονα (Εικ. 48) και τους ένθρονους αποστόλους και άλλοτε λεπτά με μακριά δάχτυλα, όπως στον Ιακώβ, στον Δανιήλ, στην Παναγία και στις Μυροφόρους. Και στις δύο ωστόσο περιπτώσεις δεν δηλώνονται ιδιαίτερες ανατομικές λεπτομέρειες. Στον Χριστό στη Σταύρωση οι ανατομικές λεπτομέρειες της κοιλίας δηλώνονται με μικρά ημικύκλια και τα πλευρά με παράλληλες γραμμές.

Οι όγκοι διαγράφονται κάτω από τα ενδύματα που αναδιπλώνονται με πλούσιες, βαθιές, αλλά αρκετά σχηματοποιημένες πτυχώσεις. Μοναδικές εξαιρέσεις που μετριάζουν την μονοτονία της γραμμικής πτυχολογίας στον μνημειακό διάκοσμο του ναού αποτελούν το απόπτυγμα της Παναγίας στη Σταύρωση που αυξάνει την δραματική ένταση της κίνησής της και οι χιτώνες των αγγέλων που φέρουν τη δόξα του Χριστού στην Ανάληψη. Εκεί τα ενδύματα ανεμίζουν ελεύθερα δημιουργώντας εντυπωσιακές κολπώσεις στα υφάσματα, που φανερώνουν μακρινή ανάμνηση της υστεροκομνήνειας παράδοσης¹⁵⁷¹. ανάλογα παραδείγματα εντοπίζουμε και στη ζωγραφική της Ιταλίας, όπως στο ναό του San Pietro in Valle στο Ferentilo (12ος αι.)¹⁵⁷², στην κρύπτη του καθεδρικού ναού στην Ακουηλία (τέλη 12ου -αρχές 13ου αι.)¹⁵⁷³ και στο ναό του Αγίου Πέτρου στην Τοσκάνη (13ος αι.)¹⁵⁷⁴. Τα ιμάτια, που συχνά διαμερίζονται σε ποικίλα σχήματα, φαρδιά και άνετα τυλίγονται με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο γύρω από το σώμα. Υπόλευκες σχεδόν μεταλλικές ανταύγειες φωτίζουν τους προεξέχοντες όγκους. Τα σώματα στις περισσότερες περιπτώσεις είναι βαριά και δηλώνονται αδρά κάτω από τα ενδύματα. Μεγάλες καμπύλες ή ημικύκλια στην πτυχολογία δηλώνουν τις αρθρώσεις, τους μηρούς ή τα γόνατα.

¹⁵⁷¹ Βλέπε πρόχειρα Hadermann-Misguich, *Kurbínovo*, εικ. 42.

¹⁵⁷² Demus-Hirmer, *Romanische Wandmalerei*, πίν. XXI.

¹⁵⁷³ Demus-Hirmer, ό.π., πίν. XXVII.

¹⁵⁷⁴ Demus-Hirmer, ό.π., πίν. XIX, εικ. 43.

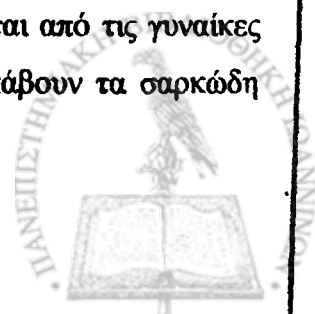


Οι συνθέσεις

Στις περισσότερες πολυπρόσωπες σκηνές κυριαρχεί η ιερατική προοπτική, όχι όμως μεμονωμένα σε κάθε μορφή, αλλά σε ομάδες προσώπων. Στη Σταύρωση ο Χριστός και τα άλλα κύρια πρόσωπα, όπως η Παναγία, ο Ιωάννης, ο Λογγίνος και οι μυροφόροι αποδίδονται στην ίδια κλίμακα και μέγεθος. Αντίθετα, οι δύο Ρωμαίοι στρατιώτες εκατέρωθεν του σταυρού είναι σε πολύ μικρότερη. Στη Δευτέρα Παρουσία οι απόστολοι και άγγελοι εξαίρονται σε μέγεθος σε σχέση με τις μορφές στους χορούς των αγίων και δικαίων στην κατώτερη ζώνη. Ανάλογη μεγάλη διαφορά κλίμακας παρατηρούμε και στη σκηνή της συνάντησης του Ιησού του Ναυή με τον αρχάγγελο. Στην περίπτωση αυτή η εξαιρετικά μεγάλης κλίμακας μορφή του αγγέλου, ερμηνεύεται από το γεγονός ότι ο ναός τιμάται στο όνομά του. Η συγκεκριμένη παράσταση επομένως έχει διττό ρόλο μέσα στο ναό, ως αφηγηματικού χαρακτήρα σύνθεση αλλά και ως απεικόνιση του τιμώμενου προσώπου. Στις σκηνές από τον κύκλο του αρχαγγέλου και σε αυτήν των κτητόρων, αντίθετα, οι διαφορές στην κλίμακα είναι μικρότερες, αφού τα περισσότερα πρόσωπα που συμμετέχουν είναι ίδιας ή παρόμοιας ιεραρχικής σημασίας, για παράδειγμα στην παράσταση με την πάλη του Ιακώβ, ενώ στη σκηνή με την απελευθέρωση του Πέτρου, ο απόστολος είναι λίγο μικρότερος από τον άγγελο.

Μία σημαντική διαπίστωση είναι ότι οι σκηνές από το χριστολογικό κύκλο αντιμετωπίζονται με μεγαλύτερη επιμέλεια και φροντίδα και αναδεικνύουν τις αρετές του ζωγράφου, σε αντίθεση με αυτές από τον κύκλο του Αρχαγγέλου. Η διαφορά αυτή πιθανόν οφείλεται στην καλύτερη γνώση και εξοικείωσή του με συνθέσεις τυπικές στο διάκοσμο του ναού, όπως η Σταύρωση, αλλά και στις μεγάλες επιφάνειες, για το μέγεθος του ναού των Αρχανών, που καταλαμβάνουν αυτές οι παραστάσεις σε σχέση με αυτές του κύκλου του Αρχαγγέλου. Η παράσταση της Σταύρωσης και αυτή της Ανάληψης που σώζονται σε πολύ καλή κατάσταση μας επιτρέπουν κάνουμε κάποια ιδιαίτερα σχόλια.

Η Σταύρωση κινημένη και εκφραστική, με ζωνρά χρώματα, και ποικιλία στάσεων και χειρονομιών, αποπνέει έντονη θλίψη για το Πάθος (Εικ. 20). Η λιπόθυμη Θεοτόκος μοιάζει να καταρρέει μπροστά στο Θείο Δράμα και μόλις συγκρατείται από τις γυναίκες της Ιερουσαλήμ. Καστανές, τριγωνικές σκιές κάτω από τα μάτια σκάβουν τα σαρκώδη



ωοειδή πρόσωπά τους και δηλώνουν την οδύνη. Η έντονη σύσπαση των πυκνών φρυδιών και τα κλειστά μάτια της Παναγίας προσδίδουν φυσικότητα στα πρόσωπα και αποκαλύπτουν την ανθρώπινη πλευρά του Πάθους. Πλατιές λαδοπράσινες πινελιές στον άξονα της μύτης, στις παρειές και στο μέτωπο ξανοίγουν μαλακά σε ανοιχτούς τόνους του καστανού και της ώχρας. Κόκκινες λεπτές πινελιές κάτω από τα φρύδια και τα μάτια στην άκρη της μύτης και στο στόμα τονίζουν τα χαρακτηριστικά που δηλώνονται με νευρώδεις καστανές γραμμές (Πίν. 3). Στο Λογγίνο βαθιές ρυτίδες χαράσσουν το πρόσωπο και τα τονισμένα ζυγωματικά. Τα λευκά φώτα που απλώνονται βιαστικά και διατάσσονται ακτινωτά γύρω από τα μάτια καταλήγουν να μοιάζουν με ρυτίδες. Στο σύνολό της η μορφή του εκατόνταρχου στις Αρχάνες, με εξαίρεση μόνο την απιδόσχημη ασπίδα αντί της στρογγυλής, παρουσιάζει με αυτήν στην αμφιπρόσωπη εικόνα της μονής Παντοκράτορος (13ος αι.), με τη Σταύρωση στην κύρια όψη¹⁵⁷⁵.

Οι χειρονομίες και στάσεις της Θεοτόκου, των γυναικών αλλά και του Ιωάννη με το ελαφρά κεκαμμένο, σε αντίρροπη προς του Χριστού κατεύθυνση, σώμα, δείχνουν τη θλίψη και την αγωνία τους. Αντίθετα το πρόσωπο του Κυρίου με έκφραση ήρεμη, προσήνη και συγκρατημένη εκδήλωση του άχραντου πόνου, μοιάζει να έχει νικήσει ήδη το θάνατο και εκπέμπει μήνυμα ελπίδας. Τη διάπλαση του ραδινού σώματος με τους ισχυρούς μύες υπογραμμίζουν λαδοπράσινες σκιές. Η ζωηρή κίνηση της Θεοτόκου και η πυκνή ομάδα των μυροφόρων, που την ακολουθεί, εξισορροπείται με τις εύρωστες μορφές του Ιωάννη και του εκατόνταρχου, σε ανησυχία χειρονομιών και στάσεων.

Στο ρωμαίο στρατιώτη αριστερά το αδιάφορο στο θέαμα στρογγυλό πρόσωπο πλάθεται με πλατιές ενιαίες επιφάνειες που ορίζουν σκούρα ακριβή και επιμελημένα περιγράμματα. Η κατά κρόταφον απεικόνισή του προσδίδει ένα είδος δυσμορφίας. Το πρόσωπο με μικρά χαρακτηριστικά προβάλλει μέσα από την περικεφαλαία και το ειδικό κεφαλομάντηλο. Η χαλαρή έκφραση στερείται δύναμης και βάθους.

Η σκηνή της Ανάληψης στις Αρχάνες μεγαλόπρεπη και ιερατική οργανώνεται με συμμετρία και ισορροπία (Πίν. 5, εικ. 23). Η δράση κορυφώνεται στο ανώτερο τμήμα της σύνθεσης, όπου εικονίζεται ο Χριστός, αίσθηση που τονίζεται περισσότερο από τις εύκαμπτες κινήσεις των αγγέλων που φέρουν τη δόξα, αλλά και από τα δύο δένδρα που

¹⁵⁷⁵ Τ. Παπαμαστοράκης, *Εικόνες 13ου-16ου αι., Εικόνες Μονής Παντοκράτορος, Άγιον Όρος 1998, σ. 48, εικ. 19.*



ορίζουν τη σύνθεση και με την απαλή σύγκλισή τους, που παρακολουθεί την κίνηση των φτερών των αγγέλων, καθοδηγούν εύστοχα το βλέμμα του θεατή. Ο Κύριος, θριαμβευτής πια κατά του θανάτου, κάθεται με ελαφρά αντικίνηση, σε χαλαρή άνετη στάση, επάνω στο τόξο. Με ενδύματα σε όμοιο ζωνρό κόκκινο με αυτό της δόξας προβάλλεται σα μία φωτεινή κηλίδα που τονίζει τον υπερβατικό χαρακτήρα του επεισοδίου. Η μορφή επιβλητική σε μεγαλόπρεπη στάση δεσπόζει στη σύνθεση. Ο Ιησούς με βλέμμα τραχύ και αυστηρό, που ατενίζει πέρα από το θεατή, χαρακτηριστικά που δηλώνονται με αδρές γραμμές και πτυχολογία που κολπώνεται με βαθιές ρέουσες πτυχές, αποδίδεται ως κοσμοκράτωρ. Γύρω του οι τέσσερις άγγελοι σε ποικιλία στάσεων και χειρονομιών υποβασιάζουν τη δόξα. Με νεανικά χαρακτηριστικά, που δηλώνονται με επιμέλεια με καστανοκόκκινο περίγραμμα και λαδοπράσινες σκιές επάνω στο σταρόχρωμο προπλασμό, εντυπωσιάζουν με την απροσδόκητη κοκκινωπή κόμη που πέφτει με πλούσιους βοστρύχους στους ώμους. Στα πρόσωπα με τα εξατομικευμένα ασύμμετρα χαρακτηριστικά, ξεχωρίζουν τα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, η μακριά γρυπή μύτη, το σφιχτά κλεισμένο στόμα. Οι φυσιολογικοί τους τύποι ανακαλούν παλαιότερα πρότυπα όπως οι άγγελοι στην ίδια σκηνή στην Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης¹⁵⁷⁶. Αντίθετα με την αυστηρή τους έκφραση, η πλαστικότητα της κίνησης των εύκαμπτων σωμάτων με τις τολμηρές, σε απόλυτη συμμετρία, χειρονομίες, και των χιτώνων που πέφτουν μαλακά, παρακολουθώντας τις στάσεις των μελών, ισορροπεί τον υπερφυσικό χαρακτήρα των ουράνιων δυνάμεων, που μοιάζουν να κυκλώνουν τη δόξα. Με ανάλογη ελευθερία ανεμίζουν τα ιμάτια και οι φτερούγες.

Χαμηλότερα οι απόστολοι παραταγμένοι σε πυκνούς ομίλους στρέφουν το κεφάλι προς τα επάνω, θωρώντας το υπερφυσικό γεγονός. Με ατομικά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά και πιο συγκρατημένες από των αγγέλων στάσεις βαδίζουν ρυθμικά προς το κέντρο. Στα πρόσωπα τα συνοφρυωμένα φρύδια και τα ορθάνοιχτα μάτια φανερώνουν το θάμβος, την ανησυχία, αλλά και το σεβασμό τους. Κάποιες ανήσυχες ή ακόμα αφύσικες χειρονομίες, όπως αυτή του Ιωάννη που υψώνει το αριστερό χέρι στο κεφάλι, αποκαλύπτουν τον ιερό τους τρόπο. Ορισμένοι, όπως ο Λουκάς και ο πρώτος αντίστοιχα

¹⁵⁷⁶ Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, αριθ. 44, 45.



στο δεξιό ημιχώριο μαθητής, στρέφουν προς τους υπόλοιπους, κι άλλοι έκπληκτοι υψώνουν τα χέρια με απορία και έκπληξη.

Στο κέντρο η ορθόκορμη Θεοτόκος, απόκοσμα και υπερβατικά στάσιμη ανάμεσα στους παραγμένους αποστόλους, υπογραμμίζει το ρόλο της ως απόδειξη της Ενσάρκωσης του Κυρίου και υπενθυμίζει τη διαχρονική της παρουσία στη γη, ως μεσίτρια των ανθρώπων στον Χριστό¹⁵⁷⁷. Σε εξέχουσα θέση, με γαλήνια ευφρόσυνη έκφραση, πλαισιώνεται από δύο αγγέλους με επίσημες αυλικές ενδυμασίες.

Στη **Δευτέρα Παρουσία**, που σώζεται αποσπασματικά, η σταθερή παράταξη των αποστόλων και των αγγέλων δημιουργεί μία αίσθηση ρυθμού που καταλήγει στον δυτικό τοίχο με τον Χριστό Κριτή.

Στο σύνολο πάντως του τοιχογραφημένου διακόσμου του ναού των Αρχανών, διαπιστώνουμε τον τονισμό, χάρη στο μεγάλο μέγεθος, ορισμένων μορφών ή παραστάσεων, όπως για παράδειγμα ο Ζωσιμάς στο μέτωπο της αψίδας του ιερού και το Άγιο Μανδήλιο που υπερέχει του Χριστού Παντοκράτορα στην κόχη (Εικ. 4). Η ιδιομορφία του εικονογραφικού προγράμματος τόσο στην οργάνωση όσο και στην κατανομή των συνθέσεων ιδιαίτερα στο βόρειο και νότιο τοίχο, δεν μας επιτρέπει να συμπεράνουμε, εάν αυτό οφείλεται στην επιθυμία του κτήτορα του ναού ή στην αδυναμία του καλλιτέχνη να προσαρμόσει οργανικά στο κτήριο τις συνθέσεις.

Την οργάνωση στις περισσότερες αφηγηματικές σκηνές καθορίζει ένας κεντρικός κατακόρυφος άξονας, όπου εικονίζεται το κύριο πρόσωπο δεξιά και αριστερά του οποίου διατάσσονται σχεδόν συμμετρικά οι ομάδες μορφών ή τα κτήρια, όπως στη Σταύρωση (Εικ. 20), στην Ανάληψη (Εικ. 23) και στη μεταφορά του Αββακούμ από τον άγγελο (Εικ. 37). Στις περισσότερες, όμως παραστάσεις από τον κύκλο του αγγέλου, η έλλειψη εικονογραφικών προτύπων και η ανάγκη για περισσότερη κίνηση, οδήγησε σε άλλες λύσεις. Για παράδειγμα στο εν Χώναις Θαύμα, με κύριο άξονα τον ποταμό, την ισορροπία της σκηνής εξασφαλίζει η ισομεγέθης απόδοση του αγγέλου αριστερά με τον ναό δεξιά (Εικ. 39). Στην καταστροφή των Σοδόμων, το κέντρο της σύνθεσης καταλαμβάνει η πόλη, ενώ οι μορφές μοιράζονται στα πλάγια, αριστερά ο άγγελος και δεξιά ο Λωτ με τις κόρες του, που προβάλλονται αντίστοιχα μπροστά από δύο ορεινούς όγκους. Ατυχής είναι και

¹⁵⁷⁷ Γκιολές, *Η Ανάληψη*, σ. 311.



εδώ η τοποθέτηση της γυναίκας του Λωτ πίσω του, στοιχείο που καταστρέφει τη συμμετρία και ισορροπία της σύνθεσης (Εικ. 34). Πιο εύστοχη μοιάζει η επιλογή του ζωγράφου στη σκηνή με τη συνάντηση των αγγέλων και του Λωτ. Στο κέντρο, αλλά σε μικρότερη κλίμακα είναι η γυναίκα του Λωτ· οι υπόλοιπες μορφές τοποθετούνται δεξιά και με τρόπο κλιμακωτό, που κορυφώνεται στον έναν από τους τρεις αγγέλους, με αποτέλεσμα να διατηρείται η ισορροπία της σκηνής, καθώς το αριστερό τμήμα της καταλαμβάνει ένα ορεινός όγκος (Εικ. 33). Ανάλογα, στην παράσταση με την Άλωση της Ιεριχούς, ο μετωπικός αρχάγγελος Μιχαήλ έχει το ίδιο μέγεθος με τα τείχη της πόλης. Εδώ τα δύο διαδοχικά επεισόδια εικονίζονται στο ίδιο διάχωρο με αποτέλεσμα η δράση να μετατοπίζεται από το κέντρο στα άκρα (Εικ. 40). Λιγότερο επιτυχής είναι η σύνθεση με την πάλη του Ιακώβ (Εικ. 35). Αν και το σύμπλεγμα των μορφών τοποθετείται στον κεντρικό άξονα, η φαινομενικά παράλληλη τοποθέτηση με ίδια φορά του Ιακώβ και του αγγέλου, και η κατεύθυνση του βλέμματός τους σε σημείο έξω από τη σύνθεση, παρασύρει επίσης το βλέμμα του θεατή και αφήνει μία αίσθηση ανισορροπίας. Η αδυναμία αυτή φανερώνει και τη δυσκολία του ζωγράφου να αποδώσει σωστά τη δυναμική κίνηση των μορφών που απαιτείται στη συγκεκριμένη παράσταση.

Η αδυναμία του καλλιτέχνη να αποδώσει την προοπτική και το βάθος είναι εμφανής στην παράσταση με την Άλωση της Ιεριχούς· οι ιερείς διακρίνονται όλοι αν και τοποθετούνται παρατακτικά ο ένας πίσω από τον άλλον. Με ανάλογο τρόπο αποδίδονται και τα τείχη της πόλης, όπου διακρίνονται μάλιστα όλα τα πρόσωπα που δρουν στο εσωτερικό, δηλαδή οι στρατιώτες και οι βασιλείς (Εικ. 45). Την ίδια αδυναμία διαπιστώνουμε και στην απόδοση του κτιρίου της φυλακής στην σκηνή με την απελευθέρωση του Πέτρου ή της παράστασης της λάρνακας, όπου φαίνεται όλο το εσωτερικό της. Ακόμα και οι συνθέσεις που οργανώνονται σε δύο ή περισσότερα επίπεδα, όπως οι απόστολοι και οι άγγελοι στη Β' Παρουσία και το εν Χώναις Θαύμα αντίστοιχα, παραμένουν επίπεδες. Είναι χαρακτηριστικό ότι η απόδοση του βάθους περιορίζεται συνήθως σε δύο λιτούς ορεινούς όγκους που δηλώνονται με παράλληλες πλατιές γραμμές χωρίς κλιμακωτά επίπεδα και καταλήγουν σε ελαφρά καμπύλη με μία στενή ορθογώνια κορυφή. Οι μορφές και η δράση δεν συνδέονται οργανικά με το τοπίο του βάθους. Ανάλογα τα αρχιτεκτονήματα εικονίζονται μόνο στις σκηνές όπου αυτά είναι απαραίτητα, αν και η ποικιλία που τα χαρακτηρίζει και η λεπτολόγος απόδοσή τους, φανερώνει ένα



σχετικό ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για αυτά¹⁵⁷⁸. Τα περισσότερα κτήρια τοποθετούνται διαγώνια, με κλίση προς το εσωτερικό. Η αγάπη για λεπτομέρεια φαίνεται στον ναό στο εν Χώναις θαύμα. Έχει πέντε τρούλους, επιμελημένη δόμηση, διάλιθη ξύλινη θύρα και ανάγλυφο υπέρθυρο, που μοιάζει να αντιγράφει κάποιο πραγματικό μνημείο. Ανάλογο είναι στη σκηνή της απελευθέρωσης του Πέτρου, το κτήριο της φυλακής με την θολωτή στέγη και την δίφυλλη, με φατνώματα, ξύλινη θύρα. Πιο απλή είναι η απόδοση των τειχών πόλεων στην άλωση της Ιερικούς και στην καταστροφή των Σοδόμων· είναι κυκλικά με τοξωτή θύρα χωρίς λεπτομέρειες στο εσωτερικό τους. Τα στοιχεία αυτά φανερώνουν τη ρεαλιστική διάθεση του ζωγράφου.

Το χρώμα

Η χρωματική κλίμακα που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος στις Αρχάνες παρουσιάζει αρκετό ενδιαφέρον. Κυριαρχούν οι ανοιχτοί τόνοι των ψυχρών χρωμάτων, όπως το φωτεινό γαλάζιο, το ρόδινο, το πράσινο και το ιώδες (Πίν. 7, 8). Ανάλογη χρωματική κλίμακα βρίσκουμε σε μνημεία του 13ου και 14ου αιώνα κυρίως σε φραγκοκρατούμενες περιοχές, όπως στο τρίτο στρώμα του Αγίου Νικολάου στο Σαγκρί της Νάξου (1270)¹⁵⁷⁹, στο τρίτο στρώμα του νοτίου ναού στον Άγιο Δημήτριο στο Πούρκο Κυθήρων (αρχές 14ου αι.)¹⁵⁸⁰, αλλά και σε σημαντικά μνημεία όπως η Soporani (1295), η Mileseva και αργότερα η Οδηγήτρια στο Μυστρά (μετά το 1366) και η Περίβλεπτος (γ' τέταρτο 14ου

¹⁵⁷⁸ Για το ρόλο του αρχιτεκτονικού βάθους στη βυζαντινή ζωγραφική βλέπε T. Velmans, *Le role du decor architectural et la représentation de l' espace dans la peinture des Paleologues*, CA XIV (1964), σ. 183. A. Stojakovic, *La conception de l' espace défini par l' architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIIIe siècle*, *Symposium de Soporani 1965*, Beograd 1967, σ. 169.

¹⁵⁷⁹ *Νάξος*, εικ. 11, 13.

¹⁵⁸⁰ Χατζηδάκης-Μπίθα, *Ευρετήριο*, εικ. 1, 18, 19.



αι.)¹⁵⁸¹. Στη Μεγαλόνησο απαντά στον Άγιο Ονούφριο στη Γέννα (1329-1330)¹⁵⁸², στην Αγία Πελαγία Βιάννου (1360) και στον Άγιο Γεώργιο Μουρνέ (αρχές 14ου αι.)¹⁵⁸³.

Διαφορετικοί τόνοι του κόκκινου, χονδροκόκκινο, πορτοκαλοκόκκινο ή σκούρο ιώδες, χρησιμοποιούνται συχνά σε περιορισμένες επιφάνειες, κυρίως σε λεπτομέρειες ενδυμάτων ή κτηρίων και στα υποδήματα των αγγέλων. Πορτοκαλοκόκκινος είναι ο χιτώνας του Χριστού Παντοκράτορα αλλά και του Χριστού στην Ανάληψη, καθώς και το κοντό ένδυμα του Ιακώβ (Πίν. 3). Στη Σταύρωση οι δύο μυροφόροι που δορυφορούν τη Θεοτόκο φορούν μαφόρια σε λαμπερό κόκκινο (Πίν. 3), όμοιο με αυτό στα κυλινδρικά μαξιλάρια, όπου κάθονται οι απόστολοι της Δευτέρας Παρουσίας, και στους χιτώνες των ιερέων στην άλωση της Ιεριχούς. Το ίδιο κόκκινο φωτίζει τα ενδύματα πολλών μορφών καθώς χρησιμοποιείται στα σημεία των χιτώνων. Σποραδικά, στα ενδύματα κυρίως, χρησιμοποιείται το βαθυγάλανο, σχεδόν μαύρο, όπως στο μαφόριο της Παναγίας, στο ένδυμα του κτήτορα Μιχαήλ Πατσιδιώτη, ή στον Χριστό Παντοκράτορα. Αρκετά συχνά κυρίως σε ενδυματολογικές λεπτομέρειες χρησιμοποιείται και η ψημένη ώχρα (παρυφές, διακοσμητικές ταινίες κ.λπ.), αλλά απαντά επίσης στα κτήρια, όπως τα τείχη της Ιεριχούς και στα αντικείμενα, όπως οι σταχώσεις κωδίκων. Από τα πιο αγαπητά χρώματα του ζωγράφου φαίνεται να είναι το λευκό το οποίο χρησιμοποιείται αυτοτελές στο βάθος για την απόδοση των ορεινών όγκων, για παράδειγμα στο εν Χώναις Θαύμα, ή συνδυασμένο με σκιές ενός επιπλέον χρώματος, για παράδειγμα πράσινου ή ψημένης ώχρας, όπως στην πάλη του Ιακώβ. Παράλληλα χρησιμοποιείται στα ενδύματα, στα φορέματα των μυροφόρων, του Ισαάκ και του Κηρύκου, και στους χιτώνες των περισσότερων αποστόλων της Δευτέρας Παρουσίας, στα υποδήματα, όπως του Λογγίνου και του Ιακώβ, ή ακόμα και στα κτήρια, όπως στην πόλη των Σοδόμων. Εντυπωσιακό, σπάνιο και τολμηρό, για τη θέση και τη μορφή, είναι το ζοηρό πορτοκαλί που επιλέγει ο κρητικός ζωγράφος για τα ενδύματα του αββά Ζωσιμά (Πίν. 1).

Στο βάθος των σκηνών, που χωρίζουν με ερυθρή ταινία, κυριαρχεί το βαθυγάλανο, ενώ μία σχετική ποικιλία εντοπίζουμε στο βάθος των στηθαρίων των αγίων του Β. τοίχου,

¹⁵⁸¹ Χατζηδάκης, *Μυστράς*, σ. 61-62, εικ. 33, 34, 51, 53.

¹⁵⁸² Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 68.

¹⁵⁸³ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 115, 128, 129, αντίστοιχα.



όπου χρησιμοποιείται το κόκκινο. Ωστόσο, σε τρεις σκηνές του δυτικού τοίχου βρίσκουμε και το λευκό, στις προσωποποιήσεις της Γης και της Θάλασσας, και στην παράσταση των κτητόρων. Ομοιομορφία χαρακτηρίζει το χρώμα των φωτοστεφάνων, όλοι σε θερμή όχρα να ορίζονται με μία μαύρη εσωτερικά, και μία λευκή εξωτερικά γραμμή.



ΣΤ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ



ΣΤ. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

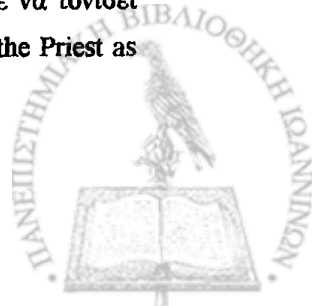
1. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και οι σχέσεις του με τα εικονογραφικά προγράμματα των βυζαντινών ναών της Κρήτης

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού των Αρχανών παρουσιάζει ενδιαφέρον καθώς αποτελεί ανάμειξη παραδοσιακών αντιλήψεων συνδυασμένες με ορισμένες ιδιαίτερες επιλογές, που οφείλονται σε μεγάλο βαθμό στις επιθυμίες και την καθοδήγηση του κτήτορα της εκκλησίας Μιχαήλ Πατσιδιώτη¹⁵⁸⁴.

Αν και η σύστασή του δεν είναι πρωτότυπη, η οργάνωση και η επιλογή των θεμάτων είναι σχετικά σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης. Όπως ήδη έχουμε επισημάνει παραπάνω, καθοριστικό ρόλο στη διάταξη των θεμάτων κατέχει το ενισχυτικό τόξο στο μέσο περίπου του ναού. Το ανατολικό τμήμα με τις παραστάσεις της αψίδας και τις δύο μνημειακών διαστάσεων σκηνές από το χριστολογικό κύκλο –Σταύρωση, Ανάληψη– έχει χαρακτήρα δογματικό και διδακτικό. Αντίθετα, το δυτικό τμήμα όπου κυριαρχεί ο εκτεταμένος κύκλος του αρχαγγέλου Μιχαήλ αποκτά χαρακτήρα αφηγηματικό, που αποδίδει τιμή στο τιμώμενο πρόσωπο.

Κάποιες από τις γενικές αρχές που διέπουν το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, εντοπίζονται, αν και όχι συχνά και σε άλλες εκκλησίες της Κρήτης. Ο περιορισμένος

¹⁵⁸⁴ Η ουσιαστική συμμετοχή στην επιλογή θεμάτων εικονογράφησης του ναού, με σκοπό να υπηρετήσουν μία ιδέα ή κάποιο συγκεκριμένο στόχο χαρακτηρίζει γενικά την τέχνη των Παλαιολόγων, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Ευθύμιο Θεσσαλονίκης όπου ο κτήτωρ Μιχαήλ Ταρχανιώτης επεδίωξε να τονίσει την κυριαρχία και παντοδυναμία του Χριστού (Th. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1303*, *DOP* 32 (1978), σ. 199-216).



αριθμητικά χριστολογικός κύκλος επέτρεψε στον κρητικό καλλιτέχνη να αναπτύξει περισσότερο αυτόν του τιμώμενου αρχαγγέλου Μιχαήλ, τακτική που απαντά σε λίγες ακόμα κρητικές εκκλησίες. Ανάλογη περίπτωση παρατηρούμε στο ναό του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στον Άγιο Βασίλειο (1290-1291), όπου ιστορούνται τέσσερις μόνο σκηνές από τη ζωή του Χριστού –Ευαγγελισμός, Γέννηση, Σταύρωση, Ανάληψη– και πέντε από το βίο του τιμώμενου Προδρόμου¹⁵⁸⁵. Στον Άγιο Γεώργιο στα Χελιανά ο χριστολογικός κύκλος περιορίζεται στη Σταύρωση και στην Ανάληψη, ενώ ο κύκλος του τιμώμενου αγίου, που είναι και ο πιο εκτεταμένος στη μνημειακή τέχνη της Κρήτης περιλαμβάνει 16 σκηνές¹⁵⁸⁶. Στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Έξω Λακώνια (1431-1432) οι σκηνές από τους δύο κύκλους μοιράζονται ισόποσα, με τέσσερις παραστάσεις αντίστοιχα¹⁵⁸⁷.

Ιδιαίτερα η τοποθέτηση της Σταύρωσης στο βόρειο τμήμα της καμάρας στο χώρο του ιερού στην εκκλησία των Αρχανών παραμένει, αν όχι μοναδική, τουλάχιστον εξαιρετικά σπάνια από όσο γνωρίζουμε στη μνημειακή ζωγραφική του νησιού¹⁵⁸⁸.

Η τοποθέτηση αφιερωτικής επιγραφής στην κόγχη του ιερού, αν και δεν είναι συνηθισμένη, είναι γνωστή από το 13ο αιώνα στον ελλαδικό χώρο, όπως στον ναό του Σωτήρα στο Αλεποχώρι¹⁵⁸⁹, αλλά και στην Κρήτη, όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι (1284)¹⁵⁹⁰, στον Άγιο Γεώργιο Σκλαβοπούλας (1290-1291)¹⁵⁹¹ και στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Γεωργίου στον Πύργο (1314-1315) (Εικ. 109)¹⁵⁹².

Σε ορισμένες περιπτώσεις πρακτικοί λόγοι υπαγόρευσαν τις λύσεις που υιοθέτησε ο καλλιτέχνης. Ο περιορισμένος χώρος της αψίδας σε συνδυασμό με την επιθυμία –πιθανόν του δωρητή– να τονισθεί και να αναδειχθεί ο λειτουργικός χαρακτήρας του ιερού, η

¹⁵⁸⁵ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 15.

¹⁵⁸⁶ Ο ίδιος, ό.π., σ. 53-54.

¹⁵⁸⁷ Μαδεράκης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, σ. 157.

¹⁵⁸⁸ Spatharakis, ό.π., σ. 46.

¹⁵⁸⁹ Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, σ. 67, όπου και άλλα παραδείγματα.

¹⁵⁹⁰ Λασσιθιωτάκης, *Δύο εκκλησίες*, σ. 51.

¹⁵⁹¹ Εκκλησίες Δυτικής Κρήτης 1970, σ. 154. Kalopissi-Verti, *Inscriptions*, σ. 92-93, αριθ. 43, εικ. 75.

Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 13.

¹⁵⁹² Βασιλάκη, *Εικονογραφικοί κύκλοι*, σ. 65, σημ. 7.



παράσταση των συλλειτουργούντων ιεραρχών επεκτείνεται και στο νότιο τουλάχιστον τοίχο. Με τον ίδιο τρόπο οι πατέρες αποδίδονται και σε άλλες εκκλησίες της Κρήτης¹⁵⁹³, όπως στην Αγία Μαρίνα Καλογερού (1300)¹⁵⁹⁴, στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στον Κάτω Πόρο (14^{ος};) ¹⁵⁹⁵, στο κλίτος του Αγίου Κωνσταντίνου στο ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο (1314-1315)¹⁵⁹⁶, στον Άγιο Γεώργιο στο ομώνυμο χωριό της Ιεράπετρας (μέσα 14ου αι.)¹⁵⁹⁷, στον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στην Κριτσά (1370)¹⁵⁹⁸, στην Παναγία στο Γουρνί (1400-1420), στους Αγίους Αποστόλους στους Αδρομύλους (1415)¹⁵⁹⁹ και στον Άγιο Ισίδωρο στο Κακοδίκι (1420)¹⁶⁰⁰.

Η τοποθέτηση του Αγίου Μανδηλίου στο μέτωπο της αγίδας δεν είναι πρωτότυπη, διαφοροποιείται ωστόσο από τις υπόλοιπες γνωστές παραστάσεις στην ίδια θέση, καθώς υπερέχει σε μέγεθος έναντι του Χριστού Παντοκράτορα στο τεταρτοσφαίριο. Σπάνιο παράλληλο βρίσκουμε στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά (1311-1312)¹⁶⁰¹. Εξίσου σπάνια είναι η θέση αλλά και η έντονη προβολή στον χώρο του ιερού, του θέματος της Μετάληψης της Οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, που εξυπηρετεί λειτουργικούς στόχους.

Σχετικά με τον κύκλο αφιερωμένο στον Αρχάγγελο Μιχαήλ, είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι γνωρίζει ευρεία διάδοση από τα τέλη του 13^{ου} αιώνα έως και τον 15^ο στη μνημειακή ζωγραφική της Μεγαλονήσου. Από τους 37 βυζαντινούς εικονογραφημένους

¹⁵⁹³ Σε λίγες περιπτώσεις οι ιεράρχες εικονίζονται αοστηρά μετωπικοί, όπως ο άγιος Βλάσιος στην Αγία Ειρήνη Μουρνέ (αρχές 14ου αι.) και ο άγιος Σπυρίδων στην Αγία Φατεινή έξω από τη μονή Πρέβελη (αρχές 15ου αι.) (Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 119, 132, αντίστοιχα).

¹⁵⁹⁴ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 20.

¹⁵⁹⁵ Μαδεράκης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, σ. 71.

¹⁵⁹⁶ Μπορμπουδάκης, *Βυζαντινή Τέχνη*, σ. 79.

¹⁵⁹⁷ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 416.

¹⁵⁹⁸ Gallas-Wessel-Borboudakis, *ό.π.*, σ. 434, εικ. 408.

¹⁵⁹⁹ Μαδεράκης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, σ. 71.

¹⁶⁰⁰ Μαδεράκης, *Άγιος Ισίδωρος στο Κακοδίκι*, σ. 89, πίν. 38β.

¹⁶⁰¹ Spatharakis, *ό.π.*, σ. 45.



κύκλους που έχει εντοπίσει ο Σ. Κουκιάρης¹⁶⁰², οι δεκαεννέα, δηλαδή οι μισοί, βρίσκονται σε εκκλησίες της Μεγαλονήσου, με παλαιότερο χρονολογικά αυτόν στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Πεδιάδος (13ος αι.) (Κατάλογος Ι)¹⁶⁰³. Ο κύκλος αυτός είναι εξαιρετικά συνοπτικός με δύο μόλις σκηνές, τη Σύναξη των Ασωμάτων και το εν Χώναις Θαύμα, και ακολουθεί ο κύκλος στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στο Αρκαλοχώρι με έξι παραστάσεις (τέλη 13ου αι.)¹⁶⁰⁴. Αντίθετα από ότι επισημάναμε για τα μνημεία εκτός Κρήτης, τα οποία περιλαμβάνουν κύκλο του Αρχαγγέλου, στην Κρήτη, και με βάση το σωζόμενο υλικό, οι 18 εικονογραφημένοι κύκλοι απαντούν σε εκκλησίες αφιερωμένες στο όνομά του, και μόνον ένας σε ναό αφιερωμένο στον Χριστό και την Παναγία. Ωστόσο παρά την μεγάλη συχνότητα με την οποία ιστορείται ο κύκλος του αρχαγγέλου στην Κρήτη, στις περισσότερες περιπτώσεις δεν ξεπερνά τις τρεις ή τέσσερις σκηνές, με πιο συχνές τη Σύναξη των Ασωμάτων, το εν Χώναις θαύμα, τη συνάντηση του αρχαγγέλου με τον Ιησού του Ναυή και την κατάληψη της Ιερικούς (Κατάλογος Ι). Η παρατήρηση αυτή, που αποτελεί σχεδόν τον κανόνα για τις κρητικές εκκλησίες, μπορεί πιθανόν να ερμηνευθεί από το γεγονός ότι οι περισσότερες από αυτές έχουν μικρές διαστάσεις και επομένως περιορισμένες επιφάνειες για ζωγραφική. Επιλέγονται έτσι οι πιο σημαντικές παραστάσεις, αν και πολυπρόσωπες, που για τους Βυζαντινούς ήταν και από τις σημαντικότερες γιορτές του έτους¹⁶⁰⁵. Η Σύναξη των Ασωμάτων, που εορτάζεται στις 8 Νοεμβρίου, αποτελεί μέχρι σήμερα την μεγαλύτερη εορτή της Ορθοδοξίας προς τιμή των Ουρανίων Δυνάμεων, καθώς παραπέμπει με θριαμβικό τρόπο στη νίκη τους κατά του Διαβόλου. Για αυτό το λόγο είναι από τις πιο συνηθισμένες σκηνές του κύκλου· στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης ιστορείται στους 12 από τους 19 ναούς (Κατάλογος Ι).

Εξίσου σημαντικό, με παραπλήσιο περιεχόμενο, αφού με τη θαυματουργή επέμβαση του αρχαγγέλου κατατροπώθηκαν οι ειδωλολάτρες, θεωρήθηκε το θαύμα στις Χώνες, με

¹⁶⁰² Για τον κατάλογο μνημείων με ιστορημένο κύκλο των αρχαγγέλων, ο οποίος ωστόσο δεν είναι εξαντλητικός, βλέπε Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 51-95.

¹⁶⁰³ Gerola-Λασσιθιωτάκης, *Κατάλογος*, σ. 75-76, αριθ. 473. Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 65-66.

¹⁶⁰⁴ Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 386-387.

¹⁶⁰⁵ *Synaxarium*, στ. 19-20, 203-204, αντίστοιχα.



αποτέλεσμα ήδη από τον 8ο αιώνα να εορτάζεται στις 6 Σεπτεμβρίου¹⁶⁰⁶. Στη Μεγαλόνησο είναι η παράσταση που απαντά με τη μεγαλύτερη συχνότητα, σε 17 από τις 19 εκκλησίες με κύκλο του αρχαγγέλου (Κατάλογος Ι). Μία πιθανή ερμηνεία για το φαινόμενο αυτό είναι το γεγονός ότι η Κρήτη γνώρισε από νωρίς την υποδούλωση πρώτα στους Άραβες και κατόπιν στους Βενετούς, με αποτέλεσμα το περιστατικό να απέκτησε συμβολικό περιεχόμενο, για τους υπόδουλους Κρητικούς που ταύτιζαν τους ειδωλολάτρες είτε με τους αλλόθρησκους Άραβες είτε με τους ετερόδοξους Ενετούς¹⁶⁰⁷.

Οι δύο τελευταίες σκηνές, που συχνά συμφύρονται εικονογραφικά, δηλαδή η συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον αρχάγγελο και η κατάληψη της Ιεριχούς από τον Ιησού του Ναυή, πρόσωπο που αποτελεί το βιβλικό πρότυπο για τον νικηφόρο βυζαντινό αυτοκράτορα και την επιτυχή έκβαση κάθε πολεμικής επιχείρησης, έχει θεωρηθεί ότι εκφράζει τον πόθο για απελευθέρωση των κατακτημένων πληθυσμών¹⁶⁰⁸. Στην Κρήτη γνωρίζει πλατιά διάδοση αφού απαντά στους 14 από τους 19 ναούς (Κατάλογος Ι).

Με βάση τις παραστάσεις που σώζονται στους 19 ναούς της Κρήτης, τρεις είναι οι μεγαλύτεροι σε έκταση ιστορημένοι κύκλοι του αρχαγγέλου. Ο παλαιότερος είναι αυτός στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Αρκαλοχώρι (τέλη 13^{ου} αι.) με έξι σκηνές (Κατάλογος Ι), ακολουθεί λίγες δεκαετίες μετά ο κύκλος στο ναό των Αρχανών με οκτώ σκηνές, και πολύ αργότερα ο οψιμότερος στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Αυγενική Μαλεβιζίου (1447) με πέντε σκηνές¹⁶⁰⁹ (Κατάλογος Ι). Συγκρίνοντας τον

¹⁶⁰⁶ Είναι ενδεικτικό ότι και οι δύο έορτες ήταν ημιαγίες για τα βυζαντινά δικαστήρια, σύμφωνα με σχετική απόφαση του Μανουήλ Κομνηνού στο *Περί Εορτών* διάταγμά του, το 1166 (Κουκιάρης, ό.π., σ. 22, σημ. 68).

¹⁶⁰⁷ Μ. Σωτηρίου, Η Πρώτος Παλαιολόγειος Αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13^ο αιώνα, *ΔΧΑΕ*, Δ' (1964-65), σ. 265.

¹⁶⁰⁸ Για τη σημασία του Ιησού του Ναυή βλέπε Ξυγγόπουλος, *Ιησούς του Ναυή*, σ. 132-137. Ανάλογη ερμηνεία έχει γίνει από τον Jerphanion για την παράσταση με την άλωση της Ιεριχούς στο Cavusin (963-969). Ο Jerphanion θεωρεί ότι παραπέμπει στη νικηφόρα εκστρατεία του Νικηφόρου Φωκά στην Κυλικία (Jerphanion, *Cappadoce*, I, σ. 2, Π, πίν. 139. 1).

¹⁶⁰⁹ Πρόκειται για τις εξής παραστάσεις: οι τρεις παίδες εν καμίνω, ο άγγελος μεταφέρει τον Αμβρακώμ στο λάκκο των λεόντων, η συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον αρχάγγελο, ο αρχάγγελος φονεύει 185.000 Ασσυρίους και το εν Χώναις θαύμα (Κουκιάρης, *Θαύματα-Εμφανίσεις*, σ. 94-95).



κύκλο του αρχαγγέλου στην εκκλησία των Αρχανών με αυτούς που απαντούν στις 18 εκκλησίες της Κρήτης συνάγουμε τα παρακάτω (Κατάλογος Ι):

1. Ο εικονογραφικός κύκλος των αρχαγγέλων είναι ιδιαίτερα συχνός στη ζωγραφική της Κρήτης, παραμένει όμως σχεδόν πάντα περιορισμένος σε 3-4 σκηνές, γεγονός που ίσως οφείλεται στο μικρό μέγεθος των ναών του νησιού.

2. Αριθμητικά ο κύκλος στις Αρχάνες είναι ο πιο εκτεταμένος στη ζωγραφική της Κρήτης με οκτώ σκηνές.

3. Η παράσταση με τη Σύναξη των Ασωμάτων, αν και είναι από τις πιο διαδεδομένες στη βυζαντινή ζωγραφική και κατ' επέκταση στη κρητική, ιστορείται στις 12 από τις 19 εκκλησίες, στις Αρχάνες παραλείπεται. Παρά το γεγονός ότι ο ναός στις Αρχάνες είναι αφιερωμένος στον αρχάγγελο Μιχαήλ, διαθέτει τον μεγαλύτερο ιστορημένο κύκλο και η σκηνή της Σύναξης των Ασωμάτων είναι αυτή με τον πιο έντονα θριαμβικό χαρακτήρα, ο κύκλος των Αρχανών περιλαμβάνει σκηνές αφηγηματικού κυρίως χαρακτήρα με άμεση την θαυματουργή επέμβαση των ουρανίων δυνάμεων.

4. Εκτός από τις τρεις σκηνές-το θαύμα στις Χώνες, τη συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον αρχάγγελο και την κατάληψη της Ιεριχούς-που είναι συχνές στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης, οι άλλες πέντε σκηνές που συμπληρώνουν τον κύκλο στις Αρχάνες, παραμένουν εξαιρετικά σπάνιες. Η παράσταση με τον Αββακούμ απαντά πολύ αργότερα σε δύο ακόμα μνημεία, στον Αρχάγγελο Μιχαήλ Ορθέ (14ος - 15ος αι.) και στον ομώνυμο ναό στα Βλαχιάνα Αυγενικής (1447). Οι υπόλοιπες τέσσερις, δηλαδή η σκηνή με τους αγγέλους που διατάσσουν το Λωτ να φύγει, η καταστροφή των Σοδόμων, η πάλη του Ιακώβ και η απελευθέρωση του Πέτρου, παραμένουν μοναδικές από όσο γνωρίζουμε στη μνημειακή ζωγραφική της Μεγαλονήσου.

5. Χρονολογικά ο εικονογραφημένος κύκλος στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες είναι ο τρίτος παλαιότερος στην Κρήτη. Το στοιχείο αυτό σε συνδυασμό με τη σπανιότητα, ή ακόμα και μοναδικότητα, των περισσότερων σκηνών του κύκλου των Αρχανών ερμηνεύει πιθανόν την αρχαιότητα που χαρακτηρίζει συχνά την εικονογραφία των περισσότερων σκηνών, καθώς και το συνδυασμό πολλών διαφορετικών προτύπων, αφού στην Κρήτη απουσίαζαν τα σχετικά παραδείγματα από την τοπική παράδοση.

Ανάλογη περίπτωση κύκλου αφιερωμένου στον τιμώμενο άγιο με ποικίλα πρότυπα και σπάνια εικονογραφικά θέματα εντοπίζουμε στο κλίτος αφιερωμένο στο Άγιο



Κωνσταντίνο στο ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο (1314-1315) (Εικ. 107)¹⁶¹⁰. Σύμφωνα με τη Μαρία Βασιλάκη η εικονογραφική αφετηρία του ζωγράφου του Αγίου Κωνσταντίνου υπήρξε πιθανόν κάποιο ρωμανικό χειρόγραφο με ανάλογες σκηνές από το βίο του αγίου, γεγονός που ερμηνεύει την σπανιότητα αλλά και την ιδιαίτερη εικονογραφική διατύπωση των θεμάτων. Η συνάφεια που διαπιστώσαμε και στις σκηνές από τον κύκλο του Αρχαγγέλου στις Αρχάνες με τα μνημεία της Σικελίας, υποδηλώνει πιθανόν την ύπαρξη ανάλογων χειρογράφων ή οδηγών, που είχαν ως εικονογραφική αφετηρία τα περίφημα ψηφιδωτά του νορμανδικού βασιλείου.

Τρία ακόμα στοιχεία συνδέουν εικονογραφικά τις δύο εκκλησίες του Ηρακλείου. Το πρώτο είναι η ύπαρξη και στους δύο ναούς δύο κτητορικών επιγραφών και μάλιστα στην ίδια θέση¹⁶¹¹, στο δυτικό τοίχο -σήμερα κατεστραμμένη στον Άγιο Κωνσταντίνο- και στο ιερό (Εικ. 109).

Το δεύτερο είναι η στενή παλαιογραφική συνάφεια που παρουσιάζουν η κτητορική επιγραφή του ιερού του Αγίου Κωνσταντίνου και το επίγραμμα στις Αρχάνες, τόσο σε τύπους γραμμάτων, όπως το Α, το Δ, το Λ, αλλά και σε συμπλήματα (Εικ. 60, 109).

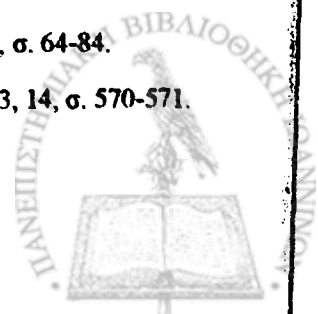
Τέλος αναλογίες εντοπίζουμε στην αντίληψη των κοσμημάτων που ορίζουν και περιτρέχουν τις σκηνές του βίου του αγίου Κωνσταντίνου, με αυτά στο ενισχυτικό τόξο στις Αρχάνες.

2. Η τεχνοτροπία της ζωγραφικής του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και η σχέση της με τη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης

Στο σύνολό της η ζωγραφική του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες αποπνέει μία αίσθηση αρχαικότητας, η οποία οφείλεται κυρίως στη χρήση έντονων περιγραμμάτων για την απόδοση των μορφών, στην επίπεδη οργάνωση των συνθέσεων, στην αναζήτηση ενός σχετικού ρεαλισμού και στην ιερατικότητα των μνημειακών συχνά

¹⁶¹⁰ Gallas, Konstantin-Freskenzyklus, σ. 125-130. Βασιλάκη, Εικονογραφικοί κύκλοι, σ. 64-84.

¹⁶¹¹ Για τις επιγραφές του Αγίου Κωνσταντίνου βλέπε Gerola, *Monumenti*, IV, αριθ. 13, 14, σ. 570-571.



μορφών, όπως είχε ήδη επισημάνει ο Μανόλης Χατζηδάκης¹⁶¹². Ο κρητικός ζωγράφος που ιστόρησε τη μικρή εκκλησία των Αρχανών αναπαράγει το συντηρητικό, επαρχιακό ακόμα ύφος που είναι ευρέως διαδεδομένο στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης κατά το 13^ο αιώνα¹⁶¹³, όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι (1283-1284) και στον Άγιο Γεώργιο στη Σκλαβοπούλα (1290-1291) (Εικ. 79)¹⁶¹⁴. Η γραμμική απόδοση παραμένει σε χρήση και στις επόμενους αιώνες. Ιδιαίτερα κατά τις πρώτες δεκαετίες του 14^ο αιώνα, που μας απασχολεί, επώνυμοι ζωγράφοι της Κρήτης αναπαράγουν και συνεχίζουν αυτήν την καλλιτεχνική παράδοση, που παραπέμπει σε παλαιότερες αισθητικές αντιλήψεις. Οι Βενέρηδες¹⁶¹⁵ και ο Ιωάννης Παγωμένος¹⁶¹⁶, ζωγράφοι που έδρασαν από όσο γνωρίζουμε στην περιοχή των Χανίων παραμένουν πιστοί στη χρήση της γραμμής, στα έντονα περιγράμματα, στη σχηματοποίηση των μορφών και της πτυχολογίας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της τεχνοτροπίας τους, αποτελούν οι τοιχογραφίες στο ναό του Χριστού Σωτήρα στα Μεσκλά (1303)¹⁶¹⁷ και στην Παναγία Δρύμισκου (1317-1318)¹⁶¹⁸, και στον Άγιο Γεώργιο στους Κομητάδες (1313-1314)¹⁶¹⁹, στον Άγιο Νικόλαο Μονής (1315)¹⁶²⁰ και στην Παναγία Αλήκαμπου (1315-1316) (Εικ. 106)¹⁶²¹, αντίστοιχα. Ωστόσο, ο ζωγράφος των Αρχανών δεν φτάνει στην εκζήτηση και την υπερβολή του Παγωμένου, στο έργο του οποίου συχνά η γραμμή αποκτά αυτόνομο και

¹⁶¹² Chatzidakis, *Rapports*, σ. 137. Vassilakis-Mavrakakis, *Gouverniotissa*, σ. 346-347.

¹⁶¹³ Μπορμπουδάκης, *Βυζαντινή τέχνη*, σ. 48-74.

¹⁶¹⁴ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 9-11, 12-13, αντίστοιχα.

¹⁶¹⁵ Μαδεράκης, *Κρητικοί αγιογράφοι*, σ. 155-179.

¹⁶¹⁶ Μπορμπουδάκης, *Βυζαντινή τέχνη*, σ. 79-80. Για το έργο του Παγωμένου βλέπε A. Sucrow, *Die Wandmalereien des Ioannes Pagomenos in Kirchen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf Kreta*, Dissertation, Philosophische Fakultät Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, 1994.

¹⁶¹⁷ Ορλάνδος, *Δύο βυζαντινά μνημεία*, σ. 126-169. Μαδεράκης, *ό.π.*, σποραδικά.

¹⁶¹⁸ Μπορμπουδάκης, *ό.π.*, σ. 77. Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 51-52.

¹⁶¹⁹ Spatharakis, *ό.π.*, σ. 33-35, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁶²⁰ Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 40-43, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁶²¹ Ο ίδιος, *ό.π.*, σ. 48-50, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.



διακοσμητικό χαρακτήρα. Στη μορφή του αγίου Ακίνδυνου στα Μεσκλά¹⁶²² και του αγίου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Μονής, η επιμελημένη κόμη δηλώνεται με πλήθος λεπτών παράλληλων γραμμών¹⁶²³. Στον άγγελο του Ευαγγελισμού στην Παναγία Αλήκαμπου η ταραγμένη και ανήσυχη πτύχωση του ματίου αποκτά διακοσμητικό χαρακτήρα¹⁶²⁴. Ανάλογη εντύπωση προκαλεί και η ρυθμική επανάληψη εναλλασσόμενων λευκών και σκουρόχρωμων τριγώνων που δηλώνουν το σάβανο του Χριστού στη σκηνή του Ενταφιασμού στα Μεσκλά¹⁶²⁵. Γραμμικότητα και συντηρητισμός χαρακτηρίζει τις τοιχογραφίες πολλών ακόμα ναών της Κρήτης¹⁶²⁶, οι οποίες χρονολογούνται με τεχνοτροπικά κριτήρια στις αρχές του 14^{ου} αιώνα, όπως ο Άγιος Νικόλαος στην Αργυρούπολη¹⁶²⁷ και ο ναός της Παναγίας στον Άγιο Ιωάννη Ρεθύμνου¹⁶²⁸ και λίγο αργότερα στη νότια κεραία του ναού της Παναγίας στο Φέδελε (1323)¹⁶²⁹.

Ωστόσο, συχνά στη γυμνή σάρκα ο ζωγράφος των Αρχανών προτιμά τις πλατιές ενιαίες επιφάνειες που ορίζονται από καλογραμμένα περιγράμματα, ενώ επιλεκτικά κάποια πρόσωπα, όπως του Λογγίνου στη Σταύρωση (Εικ. 20) ή των αγγέλων στον Επιτάφιο Θρήνο (Πίν. 4), πλάθονται με τρόπο πιο ζωγραφικό, στοιχείο που φανερώνει ότι είναι ενήμερος των σύγχρονων αναζητήσεων της εποχής των Παλαιολόγων. Ανάλογους πειραματισμούς πραγματοποιούν και άλλοι ντόπιοι καλλιτέχνες που εργάζονται την ίδια περίοδο¹⁶³⁰, για παράδειγμα ο ζωγράφος που ιστόρησε τον Άγιο Γεώργιο Αγίας Τριάδας (1302), ένα από τα παλαιότερα χρονολογημένα μνημεία με διαπιστωμένη τη διείδουση

¹⁶²² Ο ίδιος, ό.π., εικ. 22.

¹⁶²³ Μαδεράκης, Κρητικοί αγιογράφοι, πίν. 60.

¹⁶²⁴ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 38.

¹⁶²⁵ Spatharakis, ό.π., εικ. 21.

¹⁶²⁶ Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, σ. 16.

¹⁶²⁷ Ο ίδιος, σ. 35, εικ. 31.

¹⁶²⁸ Ο ίδιος, ό.π., σ. 62, εικ. 68, 69, 70.

¹⁶²⁹ Μπορμπουδάκης, *Βυζαντινή τέχνη*, σ. 81.

¹⁶³⁰ Chatzidakis, *Rapports*, σ. 140-149. Μπορμπουδάκης, *Βυζαντινή τέχνη*, σ. 74-100.



της Παλαιολόγειας τέχνης¹⁶³¹. Τη διακριτική εισαγωγή των επιτευγμάτων της παλαιολόγειας ζωγραφικής στην εκκλησία των Αρχανών επιβεβαιώνει και η χρωματική κλίμακα με τους τολμηρούς συνδυασμούς, τα φωτεινά χρώματα και τη χρήση πολλών συμπληρωματικών τόνων. Επιπλέον, η χρήση της πράσινης σκιάς, αν και όχι με επιτυχημένο πάντοτε αποτέλεσμα, φανερώνει την πρόθεση του καλλιτέχνη να αποδώσει κάποιες μορφές με ελεύθερη ζωγραφική αντίληψη (Πίν. 7, 8, 9)¹⁶³². Η απόδοση ορισμένων μορφών σε κατά τομή -άγγελος Δευτέρας Παρουσίας, Ρωμαίοι στρατιώτες, Ιησούς του Ναυή (Εικ. 42) κ.ά.- επιβεβαιώνει τη διάθεση πειραματισμού του ζωγράφου. Ανάλογες αναζητήσεις διαπιστώνουμε και σε άλλα μνημεία όπως στη μορφή του Ιούδα στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου στην Παναγία Κερά Κριτσάς¹⁶³³. Η πρόσληψη της Παλαιολόγειας τεχνοτροπίας είναι ευδιάκριτη και στις παραστάσεις του Θρήνου και της Σταύρωσης όπου τονίζεται η αίσθηση του δράματος.

Παράλληλα η εισαγωγή κάποιων στοιχείων δανεισμένων από τη δυτική τέχνη, όπως για παράδειγμα η εξοφθαλμία που χαρακτηρίζει ορισμένες μορφές και οι δυτικού τύπου πανοπλίες των στρατιωτών (*cote de mailles*), είναι θέμα που έχει ήδη επισημανθεί από την έρευνα και απαντά και σε άλλα, περίπου σύγχρονα με τις Αρχάνες κρητικά μνημεία¹⁶³⁴, όπως για παράδειγμα στην Παναγία Κριτσά¹⁶³⁵, στο Χριστό στα Τεμένια (αρχές 14^{ου} αι.), στον Άγιο Φώτη στους Αγίους Θεοδώρους (πρώτες δεκαετίες 14^{ου} αι.) και στον Άγιο Δημήτριο Λειβαδά (1311-1312)¹⁶³⁶.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η έντονη διακοσμητική διάθεση του ζωγράφου των Αρχανών. Μαργαριτάρια, πολύτιμοι λίθοι και κεντήματα κοσμούν τα ενδύματα, τα υφάσματα, τα εκκλησιαστικά βιβλία και τα έπιπλα ή ορίζουν τους φωτεστεφάνους, τους

¹⁶³¹ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, σ. 22-23, εικ. 17.

¹⁶³² Για τη χρήση της πράσινης σκιάς στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης βλέπε Μπορμπουδάκης, Βυζαντινή τέχνη, σ. 68.

¹⁶³³ Ο ίδιος, *Παναγία Κερά*, εικ. 25.

¹⁶³⁴ M. Vassilakis-Mavrakakis, *Western Influences in the Fourteenth Century Art of Crete*, XVI. *Internationaler Byzantinistenkongress. Akten IVS JÖB*, 32 \ 5 (1982), σ. 301-311.

¹⁶³⁵ Μπορμπουδάκης, Βυζαντινή τέχνη, σ. 65.

¹⁶³⁶ Παπαδάκη-Oekland, *Δυτικότερες τοιχογραφίες*, σ. 491-513.



σταυρούς ή τα στηθάρια των αγίων. Ανάλογη διάθεση χαρακτηρίζει αρκετά κρητικά μνημεία της εποχής, όπως ο ναός της Παναγίας στον Άγιο Ιωάννη (αρχές 14^{ου} αι.), ο Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος στα Ανώγεια (αρχές 14^{ου} αι.)¹⁶³⁷, ο Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος στο ομώνυμο χωριό του Ρεθύμνου¹⁶³⁸, η Παναγία Δρύμισκου¹⁶³⁹, ο Άγιος Γεώργιος στους Ανύδρους (1323)¹⁶⁴⁰, η Παναγία στο Καρδουλιανό (μέσα 14^{ου} αι.)¹⁶⁴¹ και η Παναγία Κερά στην Κριτσά¹⁶⁴². Η τάση αυτή παραμένει σε χρήση έως το τέλος του αιώνα όπως στην Παναγία Γκουβερνιώτισσα (γ' τέταρτο 14^{ου} αι.)¹⁶⁴³ και στον Άγιο Ιωάννη Κριτσάς (1370)¹⁶⁴⁴.

Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής του Μιχαήλ Αρχαγγέλου στις Αρχάνες εντάσσεται ταυτόχρονα στο πνεύμα και στις καλλιτεχνικές τάσεις που κυριαρχούν από το τέλος του 13^{ου} αιώνα και σε όλο το 14^ο στις περιοχές με λατινική κυριαρχία, όπως η Εύβοια και τα Κήθυρα. Πρόκειται ουσιαστικά για μία επαρχιακή ακόμα ζωγραφική, στην οποία ωστόσο διεισδύουν στοιχεία από τις νεότερες αναζητήσεις της εποχής των Παλαιολόγων, καθώς και στοιχεία από την τέχνη της Δύσης.

Τα περισσότερα από τα στοιχεία που σκιαγραφούν την καλλιτεχνική προσωπικότητα του ζωγράφου των Αρχανών απαντούν σε ένα ακόμη μνημείο του νομού Ηρακλείου, στο κλίτος αφιερωμένο στον άγιο Κωνσταντίνο στο δίκλιτο ναό των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφατίου (1314-1315). Εκτός από την ομοιότητα πολλών φυσιολογικών τύπων, κοινών και στους δύο ναούς, την οποία έχουμε ήδη επισημάνει παραπάνω, αναλογίες εντοπίζουμε στη συνύπαρξη γραμμικής και επίπεδης απόδοσης με κάποια διάθεση πλαστικότητας, καθώς και στην έντονα διακοσμητική διάθεση, που χαρακτηρίζει τις συνθέσεις και των δύο εκκλησιών. Χαρακτηριστικές αυτής της

¹⁶³⁷ Σπαθαράκης, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, εικ. 76-78.

¹⁶³⁸ Σπαθαράκης, ό.π., εικ. 108.

¹⁶³⁹ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 40-42.

¹⁶⁴⁰ Kalokyris, *Byzantine Wall Paintings*, εικ. C 28.

¹⁶⁴¹ Ο ίδιος, ό.π., εικ. BW 52.

¹⁶⁴² Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά*, εικ. 29, 30, 31, 46, 48, 51, 57.

¹⁶⁴³ Kalokyris, ό.π., εικ. BW 60, 119.

¹⁶⁴⁴ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 119, 121.



ζωγραφικής τάσης παραστάσεις είναι οι τέσσερις σκηνές από το βίο του αγίου Κωνσταντίνου¹⁶⁴⁵. Επιπλέον και για τις δύο έχουν επισημανθεί επιδράσεις από τη δυτική και κυρίως τη ρωμανική ζωγραφική¹⁶⁴⁶. Οι ομοιότητες που διαπιστώσαμε παραπάνω μεταξύ των δύο εκκλησιών σε εικονογραφικά και παλαιογραφικά ζητήματα, αλλά και οι τεχνοτροπικές, συνάδουν στην υπόθεση ότι πρόκειται για τον ίδιο ζωγράφο, άποψη που έχει εκφράσει πρόσφατα και ο Ιωάννης Σπαθαράκης¹⁶⁴⁷. Στην υπόθεση συνηγορούν η χρονολογική και γεωγραφική συνάφεια των δύο εκκλησιών.

Στο σύνολό του ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες Ηρακλείου χαρακτηρίζεται από απλότητα και συντηρητισμό τόσο στην αρχιτεκτονική του μορφή όσο και στην αισθητική του μνημειακού του διακόσμου. Πολλά στοιχεία -εικονογραφικά και τεχνοτροπικά- απηχούν έντονες αναμνήσεις από τη μεσοβυζαντινή ζωγραφική, για παράδειγμα η επιτέδη απόδοση των μορφών και των συνθέσεων, η σχηματοποιημένη πτυχολογία, τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά. Παράλληλα ορισμένα άλλα, όπως η ζωγραφική απόδοση κάποιων προσώπων (οι άγγελοι στον Επιτάφιο Θρήνο) και η έντονη σωματική τους διάπλαση φανερώνουν την πρόσληψη των κατακτήσεων της παλαιολόγια ζωγραφικής. Πρόκειται ουσιαστικά για την ευρύτατα διαδεδομένη σε όλον τον ελλαδικό χώρο επαρχιακή ζωγραφική που, αν και προσκολλημένη στο παρελθόν αρχίζει σταδιακά να ανανεώνεται με νέα στοιχεία. Αυτό το επαρχιακό καλλιτεχνικό ρεύμα απλώνεται όχι μόνο στην Κρήτη αλλά και σε άλλες περιοχές, όπως η Ρόδος η Εύβοια, η Αττική τα Κύθηρα και το Γεράκι. Ιδιαίτερα στις λατινοκρατούμενες περιοχές η ζωγραφική εμπλουτίζεται και με δυτικά στοιχεία, εικονογραφικά και τεχνοτροπικά, καθώς η κυκλοφορία εικονογραφημένων χειρογράφων, εικονογραφικών οδηγών, αλλά και φορητών αντικειμένων, διευκολύνει την άμεση πρόσληψη δυτικών στοιχείων, αλλά και την όσμωση των δύο πολιτισμών. Η τέχνη του ναού των Αρχανών χαρακτηρίζεται επομένως από έναν συμφυρμό τάσεων και αναζητήσεων, αρχαϊκών και νεώτερων, που εκφράζονται σύμφωνα με το προσωπικό καλλιτεχνικό ιδίωμα του κρητικού ζωγράφου και δημιουργούν ένα

¹⁶⁴⁵ Βλέπε σχετικά Βασιλάκη, *Εικονογραφικοί κύκλοι*, πίν. 22, 25γ, 27^α, 30α. 28.

¹⁶⁴⁶ Η ίδια, ό.π., 74-78.

¹⁶⁴⁷ Spatharakis, *Wall Paintings of Crete*, εικ. 45.



αρμονικό αισθητικό αποτέλεσμα, με ιδιαίτερο χαρακτήρα. Ο άξιος καλλιτέχνης, που φιλοτέχνησε εκτός από την εκκλησία των Αρχανών, πιθανόν και το κλίτος αφιερωμένο στον Άγιο Κωνσταντίνο στη δίκλιτη εκκλησία του Πύργου, και έδρασε στην περιοχή του Ηρακλείου, κατά τη δεύτερη τουλάχιστον δεκαετία του 14^{ου} αιώνα, σύμφωνα με τα δύο ακριβώς χρονολογημένα μνημεία, εκφράζει απόλυτα τις καλλιτεχνικές διεργασίες που συντελούνται στη Μεγαλόνησο στην αλλαγή του αιώνα, αποτέλεσμα ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών. Αν και αγνοούμε το όνομά του ή την καλλιτεχνική του παιδεία και κατάρτιση, το έργο του φανερώνει ότι ήταν εξοικειωμένος με σπάνια εικονογραφικά θέματα, και πιθανόν διέθετε ένα πλούσιο θεματολόγιο. Παρακολουθεί τις ζυμώσεις, συμμετέχει στην όσμωση των δύο κόσμων που συνυπάρχουν στον τόπο του, αναζητά κάθε φορά διαφορετικούς τρόπους για να αποτυπώσει τις συνθέσεις του και συμβάλλει ουσιαστικά στην ανανέωση της ντόπιας ζωγραφικής. Αν και δε διέθετε τη δημιουργική πνοή που θα τον βοηθούσε να ξεφύγει από τις αρχές, βαθιά ριζώμενες στην καλλιτεχνική παραγωγή της Κρήτης, είχε την κατάρτιση, και συνάμα την ανησυχία και την τόλμη να πειραματιστεί σε νέους τρόπους και πρότυπα, αισθητικά και εικονογραφικά, που προσέδωσαν τελικά στο έργο του ζωντάνια και πρωτοτυπία.



**ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΝΑΩΝ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ
ΜΕ ΤΟΝ ΚΥΚΛΟ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ**



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΝΑΩΝ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ ΜΕ ΤΟΝ Κ

ΝΑΟΣ	ΤΟΠΟΣ	ΧΡΟΝΙΑ	ΣΥΝΑΞΗ ΑΣΩΜΑΤΩΝ	ΕΝ ΧΩΝΑΙΣ ΘΑΥΜΑ	ΙΗΣΟΥΣ ΤΟΥ ΝΑΥΗ	ΙΕΡΙΧΩΣ	ΝΑΘΑΝ
Αρχ. Μιχαήλ	Κ. Αστρακοί	13ος αι.	✓	✓			
Αρχ. Μιχαήλ	Αρκαλοχώρι	τέλη 13 ^{ου} αι.	✓	✓	✓	✓	
Αρχ. Μιχαήλ	Αρχάνες	1315-1316		✓	✓	✓	
Αρχ. Μιχαήλ	Καβαλαριανά	1327-1328	✓	✓	✓	✓	
Αρχ. Μιχαήλ	Κακοδίκι	1300-1350		✓	✓	✓	
Αρχ. Μιχαήλ	Κακόπετρος	πριν το 1392		✓	✓	✓	✓
Αρχ. Μιχαήλ	Αγ. Θωμάς	αρχές 14 ^{ου} αι.	✓			✓	
Αρχ. Μιχαήλ	Κούνενι	1300-1315	✓	✓	✓		
Αρχ. Μιχαήλ	Σαρακίνα	1350-1400	✓	✓	✓	✓	
Αρχ. Μιχαήλ	Καπετανιανά	1350-1400	✓	✓	✓		
Αρχ. Μιχαήλ	Αράδενα	14 ^{ος} αι.		✓			
Παναγία & Χριστός	Κουστογέρακο	14 ^{ος} αι.	✓	✓			
Αρχ. Μιχαήλ	Επισκοπή	14 ^{ος} αι.	✓		✓		
Αρχ. Μιχαήλ	Λειβάδια	14 ^{ος} αι.		✓	✓	✓	
Αρχ. Μιχαήλ	Ορθές	14 ^{ος} \ 15 ^{ος} αι.		✓	✓		
Αρχ. Μιχαήλ	Πρινές	1410	✓	✓	✓	✓	✓
Αρχ. Μιχαήλ	Ε. Λακόνια	1431-1432	✓	✓			
Αρχ. Μιχαήλ	Καμηλιανά	1440	✓	✓	✓	✓	
Αρχ. Μιχαήλ	Αυγενική	1447		✓	✓		



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΝΑΩΝ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ (11⁰⁵-16⁰⁵ αλ.)



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΝΑΣΩΝ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ (11^{ος}-16^{ος} αι.)*

1.	Αγία Άννα	Νεφς	Αμάρι	Ρέθυμνο	1225	Spatharakis 2001, 7.
2.	Αγία Άννα	Ανισαράκι	Σέλινο	Χανιά	1457	Spatharakis 2001, 208-209
3.	Αγία Ειρήνη	Κουρνάς	Αποκόρωνας	Χανιά	1362	Spatharakis 2001, 115
4.	Αγία Ειρήνη	Μαλάθηρος	Κίσσαμος	Χανιά	1430-1440	Μαδεράκης 1988, 46
5.	Αγία Ειρήνη	Μουρνές	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	αρχές 14 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 1999, 100
6.	Αγία Μαρίνα	Σούγια	Σέλινο	Χανιά	13 ^{ος} αι.;	Λασσιθιωτάκης 1969, 387
7.	Αγία Μαρίνα	Καλογερού	Αμάρι	Ρέθυμνο	1300	Spatharakis 2001, 20
8.	Αγία Μαρίνα	Μεσελέροι	Ιεράπετρα	Λασιθί	1310-1320	Μαδεράκης
9.	Αγία Μαρίνα	Μουρνές	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	γύρω στο 1300	Σπαθαράκης 1999, 101
10.	Αγία Μαρίνα	Ραβδούχας	Κίσσαμος	Χανιά	1275-1300	Μαδεράκης 1981, 159
11.	Αγία Μαρίνα	Χαλέπα	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	14 ^{ος} αι.	Προσωπική παρατήρηση

*Στον κατάλογο σημειώνονται με αλφαβητική σειρά ΜΟΝΟ τα μνημεία που αναφέρονται στην παρούσα μελέτη

**Σημειώνεται η πιο πρόσφατη βιβλιογραφία, όπου υπάρχει και η παλαιότερη



ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ	ΕΠΙΣΚΟΠΗ	ΕΠΙΣΚΟΠΗ	ΕΠΙΣΚΟΠΗ	ΕΠΙΣΚΟΠΗ	ΕΠΙΣΚΟΠΗ	ΕΠΙΣΚΟΠΗ
12. Αγία Παρασκευή	Ανισαράκι	Σέλινο	Χανιά	1300-1350	Κρέτα, 225	
13. Αγία Παρασκευή	Αργουλιές	Σφακιά	Χανιά	14 ^{ος} αι.	Κουκιάρης 1994, 48	
14. Αγία Παρασκευή	Αργουλιό	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	αρχές 14 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 1999, 60	
15. Αγία Παρασκευή	Γαλύφα	Πεδιάδα	Ηράκλειο	14 ^{ος} αι.	Κουκιάρης 1994, 45	
16. Αγία Παρασκευή	Επισκοπή	Πεδιάδα	Ηράκλειο	15ος	Κουκιάρης 1994, 58	
17. Αγία Παρασκευή	Κίτηρος	Σέλινο	Χανιά	1372-1373	Spatharakis 2001, 117	
18. Αγία Παρασκευή	Κριτσά	Μεραμπέλλο	Λασιθήσι	14 ^{ος} αι.	Κουκιάρης 1994, 56	
19. Αγία Παρασκευή	Μέλαμπες	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	αρχές 14 ^{ου} αι. (α' στρώμα)	Σπαθαράκης 1999, 107	
20. Αγία Παρασκευή	Μέλαμπες	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	Αρχές 15 ^{ου} αι. (β' στρώμα)	Σπαθαράκης 1999, 107	
21. Αγία Παρασκευή	Σίβα	Μαλεβίζι	Ηράκλειο	1300-1350	Κρέτα, 361	
22. Αγία Παρασκευή	Τοπόλια	Κίσαμος	Χανιά	1350-1400	Κουκιάρης 1994, 62	
23. Αγία Παρασκευή	Χόντρον	Κίσαμος	Χανιά	1300-1325	Kalokyris 1973, 38	

24.	Αγία Πελαγία	Άνω Βιάννος	Βιάννος	Ηράκλειο	1360	Σpatharakis 2001, 112
25.	Αγία Τριάδα	Αγία Τριάδα	Ρέθυμνο	Ρέθυμνο	Γύρω στο 1400	Σπαθαράκης 1999, 43
26.	Αγία Φωτεινή	Πρέβελη	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	Αρχές 15 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 1999, 108
27.	Άγιοι Απόστολοι	Αδρομύλοι	Σητεία	Λασιθήι	1415	Spatharakis 2001, 168
28.	Άγιοι Απόστολοι	Σειρικάρι	Κίσσαμος	Χανιά	1427	Spatharakis 2001, 177
29.	Άγιοι Γεώργιος & Κωνίνος	Πύργος	Μονοφάτσι	Ηράκλειο	1314-1315	Spatharakis 2001, 37
30.	Άγιοι Θεόδωροι	Αμάρι	Αμάρι	Ρέθυμνο	14 ^{ος} -15 ^{ος} αι.	Καλοκυρις 1973, 44
31.	Άγιοι Θεόδωροι	Μερτές	Σέλινο	Χανιά	1344	Spatharakis 2001, 85
32.	Άγιοι Θεόδωροι	Χόνδρος	Κίσσαμος	Χανιά	1350-1400	Προσωπική παρατήρηση
33.	Άγιοι Θεόδωρος & Χαράλαμπος	Σπήλι	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	1350-1400	Σπαθαράκης 1999, 97
34.	Άγιοι Κωνίνος & Ελένη	Αβδού	Πεδιάδα	Ηράκλειο	1445	Spatharakis 2001, 198
35.	Άγιοι Πάντες	Άνω Φλώρια	Σέλινο	Χανιά	1470	Spatharakis 2001, 215-216
36.	Άγιος Αθανάσιος	Μπαϊρακταριανά	Κίσσαμος	Χανιά	1440-430	Μαδεράκης 1991, 276

37.	Άγιος Ανδρέας	Μονή Οδηγητρίας- Καινούργιο	Καινούργιο	Ηράκλειο	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Μπόρμπουδάκης 1988, 91
38.	Άγιος Αντώνιος	Αβδού	Πεδιάδα	Ηράκλειο	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Κρετα, 411
39.	Άγιος Αντώνιος	Αγία Πελαγία	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 199, 97
40.	Άγιος Βασίλειος	Γλώσσα	Αποκόρωνας	Χανιά	Πριν το 1359	Λασιθιωτάκης 1970, 493
41.	Άγιος Βασίλειος	Μέλαμπες	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	1330-1340	Bissinger
42.	Άγιος Γεώργιος	Αγία Ειρήνη	Σέλινο	Χανιά	1460-1461	Spatharakis 2001, 211
43.	Άγιος Γεώργιος	Αγία Τριάδα	Πυργιώτισσα	Ηράκλειο	1302	Spatharakis 2001, 23
44.	Άγιος Γεώργιος	Άγιος Γεώργιος	Ιεράπετρα	Λασιθήι	Μέσα 14 ^{ου} αι.	Κρετα, 440
45.	Άγιος Γεώργιος	Ανύδροι	Σέλινο	Χανιά	1323	Spatharakis 2001, 64- 65
46.	Άγιος Γεώργιος	Άνω Βιάννος	Βιάννος	Ηράκλειο	1401	Spatharakis 2001, 149
47.	Άγιος Γεώργιος	Άνω Σύμη	Βιάννος	Ηράκλειο	1453	Spatharakis 2001, 204

Αντικείμενο	Παράκληση	Παράκληση	Παράκληση	Παράκληση	Παράκληση	Παράκληση	Παράκληση	Παράκληση	Παράκληση
48.	Άγιος Γεώργιος	Αποδούλου	Αμάρι	Ρέθυμνο	Μέσα 14 ^ο αι.	Κρέτα, 309			
49.	Άγιος Γεώργιος	Απόστολοι	Πεδιάδα	Ηράκλειο	1300-1350	Κρέτα, 113			
50.	Άγιος Γεώργιος	Αρτός	Ρέθυμνο	Ρέθυμνο	1401	Spatharakis, 2001, 154			
51.	Άγιος Γεώργιος	Βαθειακό	Αμάρι	Ρέθυμνο	13 ^{ος} αι.	Βολανάκης 1985, 83			
52.	Άγιος Γεώργιος	Βάθη-Κουνέι	Κίσσαμος	Χανιά	1283-1284	Spatharakis, 2001, 10			
53.	Άγιος Γεώργιος	Διαβαϊδέ		Ηράκλειο	1414	Kalokyris 1973, 40			
54.	Άγιος Γεώργιος	Έμπυρος	Πεδιάδα	Ηράκλειο	1436-1437	Spatharakis, 2001, 186			
55.	Άγιος Γεώργιος	Καβούσι	Ιεράπετρα	Λασιθήσι	Μετά τα μέσα 14 ^ο αι.	Κρέτα, 468			
56.	Άγιος Γεώργιος	Καλάμι	Σέλινο	Χανιά	1441	Spatharakis, 2001, 194			
57.	Άγιος Γεώργιος	Κάτω Φλώρια	Σέλινο	Χανιά	1497	Spatharakis, 2001, 218			
58.	Άγιος Γεώργιος	Κομητάδες	Σφακιά	Χανιά	1313-1314	Spatharakis, 2001, 34			
59.	Άγιος Γεώργιος	Κουρνάς	Αποκόρωνα	Χανιά	Τέλη 12 ^ο αι. (α' στρώμα)	Μπορμπουδάκης 1988, 34			

60.	Άγιος Γεώργιος	Κουστογέρακο	Σέλινο	Χανιά	1488	Λασιθιωτάκης 1970, 380
61.	Άγιος Γεώργιος	Κρούστας	Μεραμπέλλο	Λασιθήσι	1310-1320	Μποριμπουδάκης 1988, 66
62.	Άγιος Γεώργιος	Λαμπινή	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	13 ^{ος} αι.	Μποριμπουδάκης 1972, 655
63.	Άγιος Γεώργιος	Μαργαρίτες	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 1999, 47
64.	Άγιος Γεώργιος	Μελισσουργάκι	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	Γύρω στα 1400	Σπαθαράκης 1999, 50
65.	Άγιος Γεώργιος	Μέρων	Αμάρι	Ρέθυμνο	13 ^{ος} αι.	Προσωπική παρατήρηση
66.	Άγιος Γεώργιος	Μουρνέ	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 1999, 102
67.	Άγιος Γεώργιος	Ευδάς	Πεδιάδα	Ηράκλειο	1321	Spatharakis 2001, 61
68.	Άγιος Γεώργιος	Πλεμενιανά	Σέλινο	Χανιά	1409-1410	Kreta, 218
69.	Άγιος Γεώργιος	Σμάρι	Πεδιάδα	Ηράκλειο	1320-1321	Spatharakis 2001, 59
70.	Άγιος Γεώργιος	Σκλαβοπούλα	Σέλινο	Χανιά	1290-1291	Spatharakis 2001, 12
71.	Άγιος Γεώργιος	Χασί	Σέλινο	Χανιά	Β' μισό 13 ^{ου} αι.	Kreta, 208
72.	Άγιος Γεώργιος	Χελιανά	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	1319	Spatharakis 2001, 54

73.	Άγιος Δημήτριος	Άγιος Δημήτριος	Ρέθυμνο	Ρέθυμνο	Ρέθυμνο	Γύρω στο 1300	Σπαθαράκης 1999, 23
74.	Άγιος Δημήτριος	Λειβαδάς	Σέλινο	Σέλινο	Χανιά	1311-1312	Παπαδάκη-Οεκλάντ 1992, 492
75.	Άγιος Δημήτριος	Πλατανέ	Σέλινο	Σέλινο	Χανιά	1372-1373	Spatharakis 2001, 120
76.	Άγιος Ευτύχιος	Τσισκιανιάς	Σέλινο	Σέλινο	Χανιά	Γύρω στο 1400	Μαδεράκης 1979, 23
77.	Άγιος Ευτύχιος	Χρωμοναστήρι	Ρέθυμνο	Ρέθυμνο	Ρέθυμνο	11 ^{ος} αι.	Κρετά, 268
78.	Άγιος Ισιδώρος	Κακοδίκι	Σέλινο	Σέλινο	Χανιά	1420-1421	Spatharakis 2001, 175
79.	Άγιος Ιωάννης	Άγιος Βασίλειος	Πεδιάδα	Πεδιάδα	Ηράκλειο	1291	Spatharakis 2001, 15
80.	Άγιος Ιωάννης	Άγιος Ιωάννης	Σφακιά	Σφακιά	Χανιά	14 ^{ος} αι.	Κρετά, 254
81.	Άγιος Ιωάννης	Ασφεντιγές	Σέλινο	Σέλινο	Χανιά	1325-1350	Μαδεράκης 1978, 204
82.	Άγιος Ιωάννης	Επισκοπή	Πεδιάδα	Πεδιάδα	Ηράκλειο	14 ^{ος} αι.	Προσωπική παρατήρηση
83.	Άγιος Ιωάννης	Κουδουμάς	Μονοφάτσι	Μονοφάτσι	Ηράκλειο	1360	Bougrat 1982, 150
84.	Άγιος Ιωάννης Θεολόγος	Δισκούρι	Μυλοπόταμος	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	Τέλη 14 ^{ου} αι.	Κρετά, 124
85.	Άγιος Ιωάννης Θεολόγος	Κάτω Πόρος	Μεραμπέλλο	Μεραμπέλλο	Λασιθήι	14 ^{ος} ;	Μαδεράκης 2000, 71

86.	Άγιος Ιωάννης Θεολόγος	Κρούστας	Μεραμπέλλο	Λασσήθι	1347	Σpatharakis 2001, 95
87.	Άγιος Ιωάννης Θεολόγος	Λίμνες	Μεραμπέλλο	Λασσήθι	15 ^{ος} αι.	Χατζηδάκης 1952, 64
88.	Άγιος Ιωάννης Θεολόγος	Μαργαρίτες	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	1383	Spatharakis 2001, 125
89.	Άγιος Ιωάννης Θεολόγος	Σελλί	Ρέθυμνο	Ρέθυμνο	1411	Spatharakis 2001, 164
90.	Άγιος Ιωάννης Θεολόγος	Σπήλιο	Αμάρι	Ρέθυμνο	1364-1347	Spatharakis 2001, 88
91.	Άγιος Ιωάννης Θεολόγος	Τραχινιακός	Σέλινο	Χανιά	1328-1329	Spatharakis 2001, 77
92.	Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος	Ανώγεια	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 1999, 66
93.	Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος	Αζός	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	1300-1350 (ιερό)	Σπαθαράκης 1999, 64
94.	Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος	Αζός	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	Γύρω στο 1400 (ναός)	Σπαθαράκης 1999, 64
95.	Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος	Κριτσά	Μεραμπέλλο	Λασσήθι	1370	Κρετα, 434
96.	Άγιος Κήρυκος	Άγιος Κήρυκος	Σέλινο	Χανιά	Πριν το 1436	Λασιθιωτάκης 1969, 385
97.	Άγιος Κωνσταντίνος	Αβδού	Πεδιάδα	Ηράκλειο	1445	Spatharakis 2001, 198
98.	Άγιος Κωνσταντίνος	Βουτάς	Σέλινο	Χανιά	14 ^{ος} -15 ^{ος} αι.	Kalokyris 1973, 43

99.	Άγιος Κωνσταντίνος	Δρύμισκος	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	Αρχές 15 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 1999, 107
100.	Άγιος Κωνσταντίνος	Κριτσά	Μεραμπέλο	Λασιθήι	1354-1355	Spatharakis 2001, 98
101.	Άγιος Κυργιάννης	Αλυκιανού	Κυδωνία	Χανιά	14 ^{ος} αι.	Ορλάνδος 1955-56, 205
102.	Άγιος Μάμας	Άγιος Μάμας	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	1321	Spatharakis 2001,
103.	Άγιος Νικόλαος	Αργυρούπολη	Ρέθυμνο	Ρέθυμνο	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 1999, 35
104.	Άγιος Νικόλαος	Ελένες	Αμάρι	Ρέθυμνο	Τέλη 13 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 1999, 75
105.	Άγιος Νικόλαος	Κυριακοσέλια	Αποκόρωνας	Χανιά	1230-1236	Kreta, 245
106.	Άγιος Νικόλαος	Μάζας	Αποκόρωνας	Χανιά	1325-1326	Spatharakis 2001, 71
107.	Άγιος Νικόλαος	Μέρων	Αμάρι	Ρέθυμνο	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 1999, 74
108.	Άγιος Νικόλαος	Μονή	Σέλινο	Χανιά	1315	Spatharakis 2001, 42
109.	Άγιος Νικόλαος	Ευδάς	Πεδιάδα	Ηράκλειο	1350-1400	Μπορμπουδάκης 1971, 114
110.	Άγιος Ονούφριος	Γέννα	Αμάρι	Ρέθυμνο	1329-1330	Spatharakis 2001, 80

111.	Άγιος Ονούφριος	Καμπανού	Κάντανος	Χανιά	15 ^{ος} αι.	Gerola- Λασσιθιώτικης 1961, 44
112.	Άγιος Παντελεήμων	Άγιος Κυργιάννης	Κίσσαμος	Χανιά	13 ^{ος} αι.	Λασσιθιώτικης 1969, 188
113.	Άγιος Παντελεήμων	Μπιζαριανό	Πεδιάδα	Ηράκλειο	13\14 ^{ος} αι.	Κreta, 402
114.	Άγιος Παύλος	Άγιος Ιωάννης	Πυργιώτισσα	Ηράκλειο	1303-1304	Spatharakis 2001, 30
115.	Άγιος Προκόπιος	Λειβάδα	Σέλινο	Χανιά	Μέσα 14 ^{ου} αι.	Μαδεράκης 1990, 40
116.	Άγιος Φανούριος	Βαλσαμόνερο	Καινούργιο	Ηράκλειο	1428-1431	Κreta, 313
117.	Άγιος Φώτης	Αγιά	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	1300-1350	Σπαθαράκης 199, 70
118.	Άγιος Φώτιος	Άγιοι Θεόδωροι	Σέλινο	Χανιά	Πρώτες δεκαετίες 14 ^{ου} αι.	Παπαδάκη-Οεκland 1992, 509
119.	Αρχαγγέλος Μιχαήλ	Άγιος Θωμάς	Μονοφύτσι	Ηράκλειο	Αρχαί, 14 ^{ου} αι *	Μαδεράκης, 1989, 79
120.	Αρχαγγέλος Μιχαήλ	Αράδασι	Σφοκιά	Χανια	14 ^{ου} αι	Μαδεράκης 1989, 84
121.	Αρχαγγέλος Μιχαήλ	Αρκαλοχώρι	Μονοφύτσι	Ηράκλειο	Τέλη 13 ^{ου} αι	Μαδεράκης, 1989, 66

*Με πράσινο χρώμα δηλώνονται τα μνημεία στα οποία εντοπίζεται κύβλος του Αρχαγγέλου Μιχαήλ.

122.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Αρχάνες	Τέμενος	Ηράκλειο	1315-1316	Σπαθαρακίς 2001, 45
123.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Αστρατηγός	Τέμενος	Ηράκλειο	14 ^{ος} -15 ^{ος} αι.	Κreta, 379
124.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Βαθύ	Κίσσαμος	Χανιά	Τέλη 14 ^{ου} αι.	Μαδεράκης 1989, 80
125.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Αργινική	Μαζευτή	Ηράκλειο	1417	Μαυραδάκη, 1999, 64
126.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Εξορ Ασκούσι	Μεγαριπέλεο	Λασιθί	1431-1431	Μαδεράκης, 2000, 26, 28
127.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Επισκοπή	Πεδιάσα	Ηράκλειο	14 ^{ος} αι.	Κουκουράκη, 1989, 87
128.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Καβαλιερσιανά	Σέλινο	Χανιά	1327-1328	Σπαθαρακίς 2001, 71
129.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Κακοδιόκι	Σέλινο	Χανιά	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Κουκουράκη, 1989, 77
130.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Κακόπετρος	Κίσσαμος	Χανιά	Πριν το 1397	Κουκουράκη, 1989, 78
131.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Καμηλιανά	Κίσσαμος	Χανιά	1439-1440	Σπαθαρακίς 2001, 101
132.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Καπειτανιά	Μονοφάτσι	Ηράκλειο	1350-1400	Κουκουράκη, 1989, 79
133.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Καρδάκι	Αμύρι	Ρέθυμνο	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Σπαθαρακίς 1999, 77

134.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Κάτω Αστρακοί	Πεδιάδα	Ηράκλειο	13 ^{ος} αι.	Κουκιάρης 1989, 65
135.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Κούνεσι	Κίσσαμος	Χανιά	1300-1325	Κουκιάρης 1989, 80
136.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Λειβάδια	Μυλοποτάμος	Ρέθυμνο	14 ^{ος} αι.	Κουκιάρης 1989, 87
137.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Μαλάθηρος	Κίσσαμος	Χανιά	1400-1450	Μαδεράκης 1991, 274
138.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Ορθές	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	14 ^{ος} -15 ^{ος} αι.	Κουκιάρης 1989, 88
139.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Ορνές	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	Γύρω στο 1300	Πελεκιάκης 1973, 40
140.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Πρινές	Σέλινο	Χανιά	1410	Spatharakis 2001, 162
141.	Αρχάγγελος Μιχαήλ	Σαρακήνα	Σέλινο	Χανιά	1350-1400	Κουκιάρης 1989, 82
142.	Βροντησίου μονή	Βροντήσι	Καινούργιο	Ηράκλειο	1300-1325	Κreta, 321
143.	Εισόδια Παναγίας	Σκλαβεροχώρι	Πεδιάδα	Ηράκλειο	Τέλη 14 ^{ου} αι.	Μπορμπουδάκης 1992,
144.	Κοίμηση Παναγίας	Αλήκαμπος	Αποκόρωνας	Χανιά	1315-1316	Spatharakis 2001, 49
145.	Οσία Μαρία	Σαμαριά	Σφακιά	Χανιά	Πριν το 1379	Kalokyris 1973, 39
146.	Παναγία	Αγία Παρασκευή	Αμάρι	Ρέθυμνο	1516	Spatharakis 2001, 220

147.	Παναγία	Άγιος Ιωάννης	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 1999, 62
148.	Παναγία	Άγιος Ιωάννης	Σφακιά	Χανιά	1350-1400	Kreta, 255
149.	Παναγία	Ανισαράκι	Σέλινο	Χανιά	Τέλη 14 ^{ου} αι.	Kreta, 222
150.	Παναγία	Βιγλί	Μεραμπέλλο	Λασιθήσι	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Προσωπική παρατήρηση
151.	Παναγία	Γουρνί	Ιεράπετρα	Λασιθήσι	1400-1420	Μαδεράκης 2000, 71
152.	Παναγία	Δρύμισκος	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	1317-1318	Spatharakis 2001, 52
153.	Παναγία	Θρόνος	Αμάρι	Ρέθυμνο	Γύρω στο 1300	Σπαθαράκης 1999, 80
154.	Παναγία	Κάδρος	Σέλινο	Χανιά	1350-1400	Kreta, 215
155.	Παναγία	Κακοδίκι	Σέλινο	Χανιά	1331-1332	Spatharakis 2001, 83
156.	Παναγία	Κάντανος	Κάντανος	Χανιά	14 ^{ος} αι.	Kalokyris 1973, 43
157.	Παναγία	Καρύδι	Αποκόρωνας	Χανιά	Τέλη 13 ^{ου} αι.	Βασιλάκη 1986, 43
158.	Παναγία	Καπετανιανά	Μονοφάτσι	Ηράκλειο	1401-1402	Spatharakis 2001, 159

159.	Παναγία	Καρδουλιανό	Πεδιάδα	Ηράκλειο	Μέσα 14 ^{ου} αι.	Κρετα, 342
160.	Παναγία	Κισσός	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	1305-1315	Μαδεράρκης 1981, 159
161.	Παναγία	Λαμπηγή	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	αρχές 14 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 1999, 95
162.	Παναγία	Λαμπιώτες	Αμάρι	Ρέθυμνο	1350-1400	Κρετα, 275
163.	Παναγία	Μέρων	Αμάρι	Ρέθυμνο	Μέσα 14 ^{ου} αι.	Κρετα, 280
164.	Παναγία	Μονόχωρο	Καινούργιο	Ηράκλειο	1345	Καλοκυρίς 1973, 37
165.	Παναγία	Ντιμπλοχώρι	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	1417	Spatharakis 2001, 172
166.	Παναγία	Παλιά Ρούματα	Κίσσαμος	Χανιά	1359-1360	Spatharakis 2001, 109
167.	Παναγία	Ροδοβάνι	Σέλινο	Χανιά	Τέλη 13 ^{ου} αι.	Μυλοποταμιτάκη 1987, 113
168.	Παναγία	Σκαφίδια	Σέλινο	Χανιά	1347	Spatharakis 2001, 93
169.	Παναγία	Σκλαβοπούλα	Σέλινο	Χανιά	Τέλη 14 ^{ου} -αρχές 15 ^{ου} αι.	Κρετα, 215

170.	Παναγία	Σπήλι	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	Γύρω στα 1400	Κρετα, 280
171.	Παναγία	Φόδελε	Μαλαβίτζι	Ηράκλειο	13 ^{ος} (α' στρώμα)	Κρετα, 349
172.	Παναγία	Φόδελε	Μαλαβίτζι	Ηράκλειο	1323 (β' στρώμα)	Spatharakis 2001, 68-69
173.	Παναγία	Φρε	Αποκόρωνας	Χανιά	1250-1300	Λαοσηθιωτάκης 1970, 480
174.	Παναγία Αντιφωνήτρια	Μυριοκέφαλα	Ρέθυμνο	Ρέθυμνο	Πριν το 1030 (α' στρώμα)	Ημερολόγιο 2001
175.	Παναγία Αντιφωνήτρια	Μυριοκέφαλα	Ρέθυμνο	Ρέθυμνο	Τέλη 12 ^{ου} αι. (β' στρώμα)	Κρετα, 258
176.	Παναγία Γκουβερνιώτισσα	Ποταμιές	Πεδιάδα	Ηράκλειο	1350-1375	Vassilakis-Mavtrakakis 1986, 383-384
177.	Παναγία Κερά	Χρωμοναστήρι	Ρέθυμνο	Ρέθυμνο	11 ^{ος} & γύρω στο 1400	Σπαθαράκης 1999, 26
178.	Παναγία Κερά Παρεκκλήσιο Αγ. Άννης	Κριτσά	Μεραμπέλλο	Λαοσήθι	1300-1350	Κρετα, 428
179.	Παναγία Κερά Παρεκκλήσιο Αγ. Αντωνίου	Κριτσά	Μεραμπέλλο	Λαοσήθι	Μέσα 14 ^{ου} αι.	Κρετα, 428
180.	Παναγία Κεραγωνιώτισσα	Λατσίδα	Μεραμπέλλο	Λαοσήθι	Τέλη 14 ^{ου} αι.	Κωνσταντινίδη 1991, 531

181.	Παναγία Κερά	Καρδιώτισσα	Πεδιάδα	Ηράκλειο	14 ^{ος} αι.	Κρετα, 414
182.	Παναγία Μεσοχωρίτισσα	Μάλλες	Ιεράπετρα	Λασιθήι	1300-1350 (α' στρώμα)	Ασπρά-Βαρδαβάκη 1991-1992, 175
183.	Παναγία Μεσοχωρίτισσα	Μάλλες	Ιεράπετρα	Λασιθήι	1431-1432 (β' στρώμα)	Ασπρά-Βαρδαβάκη 1991-1992, 175
184.	Παναγία & Χριστός	Κουστογέρακο	Σέλινο	Χανιά	14 ^{ος} αι.	Κουκιάρης 1989, 86
185.	Παναγία & Χριστός	Ρούστικα	Ρέθυμνο	Ρέθυμνο	1381-1382	Κρετα, 261
186.	Προφήτης Ηλίας	Τραχινιακός	Κάντανος	Χανιά	Β' μισό 14 ^{ου} αι.	Κωνσταντινίδη 1991, 514
187.	Τίμιος Πρόδρομος	Άγιος Ιωάννης	Αμάρι	Ρέθυμνο	Αρχές 14 ^{ου} αι. (Α' στρώμα)	Σπαθαράκης 1999, 93
188.	Τίμιος Πρόδρομος	Άγιος Ιωάννης	Αμάρι	Ρέθυμνο	Αρχές 15 ^{ου} αι. (Β' στρώμα)	Σπαθαράκης 1999, 93
189.	Τίμιος Σταυρός & Αγία Παρασκευή	Τοπόλια	Κίσαμος	Χανιά	1350-1400	Κουκιάρης 1994, 62
190.	Χριστός Δεσπότης	Μουρτζανά	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	15 ^{ος} αι.	Προσωπική παρατήρηση
191.	Χριστός Σωτήρ	Αγία Ειρήνη	Σέλινο	Χανιά	1357-1358	Spatharakis 2001, 104
192.	Χριστός Σωτήρ	Ακούμια	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	1389	Spatharakis 2001, 129

193.	Χριστός Σωτήρ	Βουτάς	Σέλινο	Χανιά	1380-1400	Μαδεράρκης 1978, 193
194.	Χριστός Σωτήρ	Ζουριδί	Ρέθυμνο	Ρέθυμνο	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Σπαθαράκης 1999, 34
195.	Χριστός Σωτήρ	Κασάνοι	Πεδιάδα	Ηράκλειο	Αρχές 14 ^{ου} αι. (Α' στρώμα)	Κreta, 453
196.	Χριστός Σωτήρ	Κασάνοι	Πεδιάδα	Ηράκλειο	Αρχές 14 ^{ου} αι. (Β' στρώμα)	Μυλοποταμιτάκη 1985, 297, 392
197.	Χριστός Σωτήρ	Κεφάλι	Κίσσαμος	Χανιά	1319-1320	Spatharakis 2001, 57
198.	Χριστός Σωτήρ	Μεσκά	Κυδωνία	Χανιά	1303	Spatharakis 2001, 27
199.	Χριστός Σωτήρ	Παντέλοι	Σητεία	Λασιθήι	1400-1450	Κreta, 461
200.	Χριστός Σωτήρ	Πλεμενιανά	Σέλινο	Χανιά	Αρχές 13 ^{ου} αι.	Μπορμπουδάκης 1988, 39
201.	Χριστός Σωτήρ	Ποταμιές	Πεδιάδα	Ηράκλειο	1300-1350	Rapoutsaki 1992, 155- 158
202.	Χριστός Σωτήρ	Πρινές	Μυλοπόταμος	Ρέθυμνο	1250-1300	Ανδριανάκης 1991, 25
203.	Χριστός Σωτήρ	Σκλαβοπούλα	Σέλινο	Χανιά	1350-1400	Κreta, 213
204.	Χριστός Σωτήρ	Σπήλι	Άγιος Βασίλειος	Ρέθυμνο	Τέλη 14 ^{ου} αι.	Κreta, 286
205.	Χριστός Σωτήρ	Τεμένια	Σέλινο	Χανιά	Αρχές 14 ^{ου} αι.	Παπαδάκη-Oekland 1992, 504

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΕΔΙΩΝ



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΕΔΙΩΝ*

- Σχ. 1. Εξωτερικό. ΝΑ όψη του ναού
- Σχ. 2. Εξωτερικό. Β. όψη του ναού
- Σχ. 3. Κάτοψη του ναού
- Σχ. 4. Τομή. Α. τοίχος
- Σχ. 5. Τομή. Δ. τοίχος
- Σχ. 6. Διάταξη των παραστάσεων στον Α. τοίχο
- Σχ. 7. Διάταξη των παραστάσεων στο Β. τοίχο
- Σχ. 8. Διάταξη των παραστάσεων στο Ν. τοίχο
- Σχ. 9. Διάταξη των παραστάσεων στο Δ. τοίχο
- Σχ. 10. Διάταξη των παραστάσεων στην Α. πλευρά του εσωραχίου
- Σχ. 11. Διάταξη των παραστάσεων στην Α. πλευρά του εσωραχίου
- Σχ. 12. Η κτητορική επιγραφή από την παράσταση των δωρητών στο Δ. τοίχο του ναού

* Το σχέδιο 12 προέρχεται από το βιβλίο του Gerola, *Monumenti*, II.



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΓΧΡΩΜΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΓΧΡΩΜΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίν. 1. Η Μετάληψη της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας. Ο αββάς Ζωσιμάς (λεπτ.)

Πίν. 2. Η Θυσία του Αβραάμ

Πίν. 3. Η Σταύρωση. Η Παναγία και οι γυναίκες της Ιερουσαλήμ (λεπτ.)

Πίν. 4. Ο Επιτάφιος Θρήνος. Ο άγγελος (λεπτ.)

Πίν. 5. Η Ανάληψη

Πίν. 6. Η Ανάληψη. Ο άγγελος αριστερά που φέρει τη δόξα (λεπτ.)

Πίν. 7. Η απελευθέρωση του Πέτρου (λεπτ.)

Πίν. 8. Το εν Χώναις θαύμα. Ο προσμονάριος Αρχιεπίσκοπος (λεπτ.)

Πίν. 9. Η αγία Μαρίνα

Πίν. 10. Ο άγιος Βλάσιος

Πίν. 11. Ο άγιος Προκόπιος

Πίν. 12. Οι δωρητές. Ο Μιχαήλ Πατσιδιώτης (λεπτ.)



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ*

Εικ. 1. Άποψη του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και της κοιλάδας των Αρχανών

Εικ. 2. Εξωτερικό. ΝΑ όψη του ναού

Εικ. 3. Εξωτερικό. ΒΔ όψη του ναού

Εικ. 4. Το ανάγλυφο υπέρθυρο

Εικ. 5. Εσωτερικό. Άποψη του ιερού και της καμάρας

Εικ. 6. Εσωτερικό. Άποψη του Δ. τοίχου

Εικ. 7. Εσωτερικό. Άποψη του Ν. τοίχου

Εικ. 8. Εσωτερικό. Άποψη του Β. τοίχου και του ενισχυτικού τόξου

Εικ. 9. Ο Χριστός Παντεκράτωρ

Εικ. 10. Ο Μελισμός

Εικ. 11. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες του Ν. τοίχου, άγιοι Γρηγόριος ο Θεολόγος και Τίτος Κρήτης

Εικ. 12. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες του Ν. τοίχου. Ο άγιος Νικόλαος (λεπτ.)

Εικ. 13. Ο συλλειτουργών ιεράρχης Νικόλαος. Το ειλητάριο (λεπτ.)

Εικ. 14. Το Άγιο Μανδήλιο

Εικ. 15. Ο Ευαγγελισμός. Ο αρχάγγελος Γαβριήλ

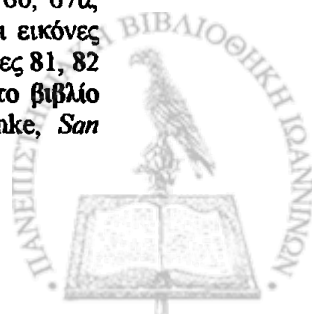
Εικ. 16. Ο Ευαγγελισμός. Η Παναγία

Εικ. 17. Η Μετάληψη της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας. Ο αββάς Ζωσιμάς

Εικ. 18. Η Μετάληψη της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας. Η οσία Μαρία

Εικ. 19. Η Θυσία του Αβραάμ

- Οι εικόνες με αριθμό 69, 72, 73, 77, 84, 86, 101, 102, 103 προέρχονται από το βιβλίο του Σπαθαράκη, *Τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*. Οι εικόνες με αριθμό 90α, 90β, 94, 95, 96, 97, 99, 100 προέρχονται από το βιβλίο του Κουκιάρη, *Θαύματα-Εμφανίσεις*. Οι εικόνες με αριθμό 66, 67α, 67β, 91α, 91β, 92α, 92β, 93 προέρχονται από το βιβλίο του Demus, *Norman Sicily*. Οι εικόνες 107, 108, 109 προέρχονται από τη μελέτη του Gallas, *Konstantin-Freskenzyklus*, οι εικόνες 81, 82 από την μελέτη της Παπαδάκη-Oekland, *Δυτικότερες τοιχογραφίες*, η εικόνα 79 από το βιβλίο των Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, και η εικόνα 82 από το βιβλίο του Poeschke, *San Francesco*. Οι υπόλοιπες προέρχονται από το προσωπικό αρχείο της γράφουσα.



- Εικ. 20. Η Σταύρωση**
- Εικ. 21. Η Σταύρωση. Η Παναγία και οι γυναίκες της Ιερουσαλήμ(λεπτ.)**
- Εικ. 22. Ο Επιτάφιος Θρήνος**
- Εικ. 23. Η Ανάληψη**
- Εικ. 24. Η Ανάληψη. Ο Χριστός (λεπτ.)**
- Εικ. 25. Η Ανάληψη. Ο αριστερός όμιλος των αποστόλων (λεπτ.)**
- Εικ. 26. Η Δευτέρα Παρουσία. Ο Χριστός Δίκαιος Κριτής**
- Εικ. 27. Η Δευτέρα Παρουσία. Οι απόστολοι και οι χοροί των δικαίων στο Ν. τοίχο**
- Εικ. 28. Η Δευτέρα Παρουσία. Η σύναξη των αποστόλων στο Ν. τοίχο (λεπτ.)**
- Εικ. 29. Η Δευτέρα Παρουσία. Η προσωποποίηση της Γης (λεπτ.)**
- Εικ. 30. Η Δευτέρα Παρουσία. Η προσωποποίηση της Θάλασσας και οι ποινές των κολασμένων**
- Εικ. 31. Η Δευτέρα Παρουσία. Ο Βύθιος Δράκων (λεπτ.)**
- Εικ. 32. Σκηνές από τον κύκλο του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Β. τοίχο**
- Εικ. 33. Η Αγία Τριάδα διατάσσει τον Λωτ να φύγει από το Σόδομα**
- Εικ. 34. Η φυγή του Λωτ και η καταστροφή των Σοδόμων**
- Εικ. 35. Η Πάλη του Ιακώβ**
- Εικ. 36. Σκηνές από τον κύκλο του αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Ν. Τοίχο**
- Εικ. 37. Ο άγγελος μεταφέρει τον Αββακούμ στο λάκκο των λεόντων**
- Εικ. 38. Η απελευθέρωση του Πέτρου**
- Εικ. 39. Το εν Χώναις Θαύμα**
- Εικ. 40. Η συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον αρχάγγελο Μιχαήλ και η άλωση της Ιεριχούς**
- Εικ. 41. Η συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον αρχάγγελο Μιχαήλ (λεπτ.)**
- Εικ. 42. Η συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον αρχάγγελο Μιχαήλ. Ο Ιησούς του Ναυή (λεπτ.)**
- Εικ. 43. Η άλωση της Ιεριχούς**
- Εικ. 44. Η άλωση της Ιεριχούς. Οι ιερείς (λεπτ.)**
- Εικ. 45. Η άλωση της Ιεριχούς. Τα τείχη της Ιεριχούς με το βασιλικό ζεύγος και τους στρατιώτες (λεπτ.)**
- Εικ. 46. Ο άγιος Κοσμάς ή Δαμιανός (:)**



- Εικ. 47. Ο άγιος Κοσμάς ή Δαμιανός (;)**
- Εικ. 48. Ο άγιος Παντελεήμων**
- Εικ. 49. Η αγία Μαρίνα**
- Εικ. 50. Η αγία Ιουλίττα**
- Εικ. 51. Ο άγιος Τρύφων**
- Εικ. 52. Ο άγιος Τρύφων. Η χήνα (λεπτ.)**
- Εικ. 53. Ο άγιος Κήρυκος**
- Εικ. 54. Ο άγιος Βλάσιος**
- Εικ. 55. Ο άγιος Προκόπιος**
- Εικ. 56. Ο δωρητής Μιχαήλ Πατσιδιώτης προσφέρει ομοίωμα του ναού στον Αρχάγγελο Μιχαήλ**
- Εικ. 57. Ο δωρητής Μιχαήλ Πατσιδιώτης προσφέρει ομοίωμα του ναού στον Αρχάγγελο Μιχαήλ (λεπτ.)**
- Εικ. 58. Ο δωρητής Μιχαήλ Πατσιδιώτης προσφέρει ομοίωμα του ναού στον Αρχάγγελο Μιχαήλ. Το ομοίωμα του ναού (λεπτ.)**
- Εικ. 59. Η επιγραφή στην ασίδα του ιερού**
- Εικ. 60. Το επίγραμμα**
- Εικ. 61. Κόσμημα. Σχηματοποιημένος πλοχμός**
- Εικ. 62. Κόσμημα. Γεωμετρικό κόσμημα**
- Εικ. 63. Κόσμημα. Εφαπτόμενα τετράφυλλα**
- Εικ. 64. Κόσμημα. Καρδιόσχημα ανθέμια και σχηματοποιημένος πλοχμός**
- Εικ. 65. Η λάρνακα**
- Εικ. 66. Μητρόπολη Cefalù. Ο Χριστός Παντοκράτωρ**
- Εικ. 67α. Μητρόπολη Monreale. Ο Χριστός Παντοκράτωρ**
- Εικ. 67β. Capella Palatina Παλέρμο. Ο Χριστός Παντοκράτωρ**
- Εικ. 68. Αγία Μαρίνα Μουρνέ. Ο Χριστός Παντοκράτωρ**
- Εικ. 69. Ναός Μιχαήλ Αρχαγγέλου στο Καρδάκι. Ο Χριστός Παντοκράτωρ**
- Εικ. 70. Ναός Χριστού στο Βουτά. Ο Χριστός Παντοκράτωρ**
- Εικ. 71. Άγιος Γεώργιος Σκλαβοπούλας. Το Άγιο Μανδήλιο**
- Εικ. 72. Άγιος Αντώνιος στην Αγία Πελαγία. Το Άγιο Μανδήλιο**
- Εικ. 73. Άγιος Ιωάννης Θεολόγος στο Σελλί. Το Άγιο Μανδήλιο**
- Εικ. 74. Άγιος Γεώργιος στους Ανύδρους. Ο Ευαγγελισμός. Ο αρχάγγελος Γαβριήλ (λεπτ.)**
- Εικ. 75. Άγιος Γεώργιος Αποδούλου. Η οσία Μαρία η Αιγυπτία**



- Εικ. 76. Αγία Πελαγία Άνω Βιάννου. Η Θυσία του Αβραάμ**
- Εικ. 77. Αγία Ειρήνη Κουρνά. Η Θυσία του Αβραάμ**
- Εικ. 78. Άγιος Γεώργιος Σκλαβοπούλας. Η Σταύρωση. Ο Λογγίνος (λεπτ.)**
- Εικ. 79. National Gallery Λονδίνου. Σταυρός**
- Εικ. 80. Άγιος Δημήτριος Λειβαδά. Η Σταύρωση**
- Εικ. 81. Άγιος Φώτης στους Αγίους Θεοδώρους. Η Σταύρωση**
- Εικ. 82. Άγιος Φραγκίσκος Ασίζης. Ο Επιτάφιος Θρήνος (λεπτ.)**
- Εικ. 83. Άγιος Νικόλαος στις Ελένες. Ο Επιτάφιος Θρήνος**
- Εικ. 84. Αγία Τριάδα Αγίας Τριάδας. Ο Επιτάφιος Θρήνος**
- Εικ. 85. Ναός Παναγίας στους Λαμπιώτες. Η Ανάληψη. Άγγελος (λεπτ.)**
- Εικ. 86. Άγιος Γεώργιος Μουρνέ. Η Β΄ Παρουσία. Η προσωποποίηση της Θάλασσας**
- Εικ. 87. Άγιος Ευτύχιος Τσισκιανά. Η Β΄ Παρουσία. Οι ποινές των κολασμένων**
- Εικ. 88. Αγία Πελαγία Άνω Βιάννου. Η Β΄ Παρουσία. Οι ποινές των κολασμένων**
- Εικ. 89. Αγία Παρασκευή Κίτηρος. Η Β΄ Παρουσία. Οι ποινές των κολασμένων**
- Εικ. 90α. Θύρα του Monte Gargano. Ο κύκλος του αρχαγγέλου Μιχαήλ**
- Εικ. 90β. Θύρα του Suzdal. Ο κύκλος του αρχαγγέλου Μιχαήλ**
- Εικ. 91α. Μητρόπολη Monreale. Η συνάντηση του Λωτ με τους αγγέλους**
- Εικ. 91β. Μητρόπολη Monreale. Η φυγή του Λωτ και η καταστροφή των Σοδόμων**
- Εικ. 92α. Capella Palatina Παλέρμο. Η Πάλη του Ιακώβ**
- Εικ. 92β. Μητρόπολη Monreale. Η Πάλη του Ιακώβ**
- Εικ. 93. Capella Palatina Παλέρμο. Η απελευθέρωση του Πέτρου**
- Εικ. 94. Ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Αρκαλοχώρι. Το εν Χώναις θαύμα**
- Εικ. 95. Ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Αράδενα. Το εν Χώναις θαύμα**
- Εικ. 96. Ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Κουστογέρακο. Το εν Χώναις θαύμα**
- Εικ. 97. Ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Κούνενι. Το εν Χώναις θαύμα**
- Εικ. 98. Ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Αρκαλοχώρι.**
- Η συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον άγγελο και η άλωση της Ιεριχούς**
- Εικ. 99. Ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Κούνενι.**
- Η συνάντηση του Ιησού του Ναυή και η άλωση της Ιεριχούς**
- Εικ. 100. Ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ στη Σαρακήνα.**
- Η συνάντηση του Ιησού του Ναυή με τον άγγελο και η άλωση της Ιεριχούς**
- Εικ. 101. Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος στην Αξό. Ο άγιος Παντελεήμων**



Εικ. 102. Άγιος Δημήτριος στον Άγιο Δημήτριο. Ο άγιος Τρύφων

Εικ. 103. Ναός του Χριστού στο Ζουρίδι. Ο άγιος Κήρυκος

Εικ. 104. Ναός του Χριστού στους Κασάνους. Οι άγιοι Πολόκαρπος και Βλάσιος

Εικ. 105. Αγία Παρασκευή Κίτηρος. Ο άγιος Βλάσιος

Εικ. 106. Ναός Παναγίας Αλήκαμπου. Οι δωρητές του ναού

Εικ. 107. Άγιοι Γεώργιος & Κωνσταντίνος Πόργου.

Σκηνές από το βίο του αγίου Κων/νου

Εικ. 108. Άγιοι Γεώργιος & Κωνσταντίνος Πόργου.

Το γενέσιο του αγίου Κωνσταντίνου. Το λουτρό του βρέφους (λεπτ.)

Εικ. 109. Άγιοι Γεώργιος & Κωνσταντίνος Πόργου. Η επιγραφή του ναού στον

Α. τοίχο

