

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 27 (2006)

Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νικολάου Β. Δρανδάκη (1925-2004)



Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις στο γραπτό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου Αχραγιά Λακωνίας

Σοφία ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ

doi: [10.12681/dchae.481](https://doi.org/10.12681/dchae.481)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ Σ. (2011). Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις στο γραπτό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου Αχραγιά Λακωνίας. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 27, 181–192. <https://doi.org/10.12681/dchae.481>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις στο γραπτό διάκοσμο
του Αγίου Νικολάου Αχραγιά Λακωνίας

Σοφία ΚΑΛΟΠΙΣΗ-ΒΕΡΤΗ

Τόμος ΚΖ' (2006) • Σελ. 181-192

ΑΘΗΝΑ 2006

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΓΡΑΠΤΟ ΔΙΑΚΟΣΜΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΑΧΡΑΓΙΑ ΛΑΚΩΝΙΑΣ

Ανάμεσα στις δεκάδες ναών της Λακωνίας που εντόπισε, μελέτησε και παρουσίασε στην επιστημονική κοινότητα ο ακαταπόνητος και αλησμόνητος καθηγητής Νικόλαος Δρανδάκης είναι και ο ναός του Αγίου Νικολάου στη θέση Αχραγιάς¹, στην περιφέρεια του χωριού Θεολόγος της Λακωνίας (Εικ. 1). Ο εγγεγραμμένος σταυροειδής, δίστυλος ναός με τρούλο (6,58×8,37 μ., χωρίς την αψίδα), άλλοτε καθολικό μονής, διασώζει μεγάλο μέρος του γλυπτού και γραπτού διακόσμου. Το ναό αναφέρει για πρώτη φορά ο Νικόλαος Δρανδάκης το 1964 στο παλαιότερο βιβλίο του για τις βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης². Λεπτομερέστερη μελέτη, ειδικότερα για τα γλυπτά, τα περισσότερα των οποίων φαίνεται ότι είναι σε δεύτερη χρήση, δημοσίευσε ο ίδιος στην *Αρχαιολογική Εφημερίδα* του 1994³ συσχετίζοντάς τα με έργα του Μυστρά του 14ου αιώνα. Τη χρονολόγηση του ναού στις τελευταίες δεκαετίες του 14ου αιώνα πρότεινε ο Νικόλαος Δρανδάκης βασιζόμενος και στα συμπεράσματα του Τίτου Παπαμαστοράκη, ο οποίος υποστήριξε ότι οι τοιχογραφίες στον τρούλο του Αγίου Νικολάου (Εικ. 2-4) είχαν ως πρότυπο το διάκο-

σμο του τρούλου της Περιβλέπτου του Μυστρά και ότι ως εκ τούτου θα έπρεπε να χρονολογηθούν στις δεκαετίες 1370-1400⁴.

Ο ναός τιμάται σήμερα στο όνομα του οσιομάρτυρα Νικολάου εξ Ανατολής, γνωστού και ως αγίου Νικολάου του Νέου τοῦ ἐν Βουνένῃ (ἢ Βουναίνῃ) της Θεσσαλίας, και πανηγυρίζει στις 9 Μαΐου⁵. Αρχικά θα πρέπει ωστόσο να ήταν αφιερωμένος στον άγιο Νικόλαο Μύρων, όπως ορθά είχε παρατηρήσει ο Ν. Δρανδάκης με βάση την απεικόνιση του επισκόπου Μύρων, ένθρονου, στο τυφλό αφίδωμα του βόρειου τοίχου δίπλα στο τέμπλο⁶.

Το μεγαλύτερο τμήμα της σωζόμενης εικονογράφησης, που περιλαμβάνει χριστολογικές και μαριολογικές σκηνές, επεισόδια από το βίο του επώνυμου αγίου και μεμονωμένες μορφές αγίων, κυρίως μοναχών, παρουσιάζει τεχνοτροπική ενότητα και θα πρέπει να αποδοθεί στον ίδιο ζωγράφο⁷. Η εκλεκτική απόδοση του όγκου των μορφών, η έμφαση στα αρχιτεκτονήματα του βάθους, η ρευστή πτυχολογία με τις μεγάλες φωτεινές επιφάνειες στα ενδύματα, π.χ. στις μορφές των ευαγγελιστών (Εικ. 5), ή η αντιπαράθεση ψυχρών και θερμών

¹ Το τοπωνύμιο φαίνεται ότι προέρχεται από τη λέξη ἀχράς-δος = αγριαπιδιά, Δ. Δημητράκος, *Μέγα Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, Αθήνα 1949. Η λέξη έχει διατηρηθεί στην τσακωνική διάλεκτο ως αχρά και αχραῖα, Μ. Δέφνερ, *Λεξικόν τῆς τσακωνικῆς διαλέκτου*, Αθήνα 1923. Θ. Π. Κωσάκη, *Λεξικό τῆς τσακωνικῆς διαλέκτου*, τ. Α', Αθήνα 1986. Είναι μάλιστα πιθανό να απηχεί το όνομα του κτήτορα του ναού ή κάποιου ιδιοκτήτη της περιοχής, αφού στην υστεροβυζαντινή περίοδο απαντούν τα αντίστοιχα ονόματα Αχραδάς (*PLP* αριθ. 1715, 91408, 91409) και Αχλαδάς (στο ίδιο, αριθ. 1705, 91407, 93141).

² Ν. Β. Δρανδάκης, *Βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1964, 76, υποσημ. 1.

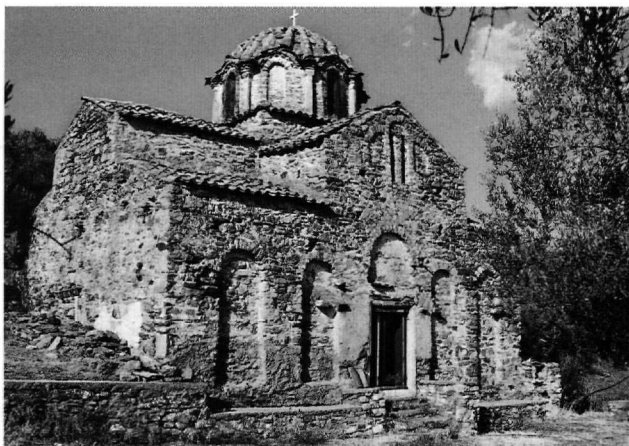
³ Ο ίδιος, «Ἀπό τά χριστιανικά μνημεῖα τῆς Λακωνίας», *ΑΕ* 1994, 23-31, εικ. 4-13.

⁴ Τ. Παπαμαστοράκη, «Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου τῶν ναῶν τῆς παλαιολόγιας περιόδου στή Βαλκανική Χερσόνησο καί τήν Κύπρο», Αθήνα 2001, 14 (αριθ. 25), 47-48, 317-318, εικ. 52-54.

⁵ «Ὁ Μέγας Συναξαριστής τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας, τ. Ε', μὴν Μάιος, Αθήνα 1962, 238-246. Για τή διάδοση τῆς λατρείας τοῦ αγίου, Δ. Ζ. Σοφιανός, «Ὁ Ἅγ. Νικόλαος ὁ Νέος τῆς Βουναίνης (Γαι.)». *Συμπληρωματικά στοιχεία. Ἀνέκδοτα ἀγιολογικά κείμενα Μαξίμου (1630) καί ἄλλα*, Αθήνα 1986. Ο στρατιωτικός αὐτός ἅγιος απεικονίζεται στήν τέχνη ἤδη ἀπό τὸ β' μισό τοῦ 14ου αἰώνα, βλ. δίπτυχα-λειψανοθήκες Μαρίας Παλαιολογίνας στή μονή Μεταμορφώσεως Μετεώρων καί στήν Cuenca (μεταξύ 1367 καί 1384), Ν. Α. Βέης, «Μετεώρου πίναξ ἀφιερωθείς ὑπὸ τῆς βασιλείσεως Παλαιολογίνης», *ΑΕ* 1911, 180. *Μήτηρ Θεοῦ. Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στή βυζαντινὴ τέχνη*, επιμ. Μ. Βασιλάκη, Αθήνα - Μιλάνο 2000, 320-321, αριθ. 30 (Λ. Δεριζιώτης).

⁶ Δρανδάκης, «Ἀπό τά χριστιανικά μνημεῖα», ὁ.π., 29.

⁷ Βλ. σύντομη παρουσίαση τοῦ εικονογραφικοῦ προγράμματος τοῦ ναοῦ στή Δρανδάκη, *Βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης*, (υποσημ. 2), 76, υποσημ. 1.



Εικ. 1. Ο ναός του Αγίου Νικολάου Αχραγιά κοντά στο Θεολόγο Λακωνίας. Άποψη από ΝΔ.

χρωμάτων στο ίδιο ένδυμα, όπως στο μαφόριο της Πλατυτέρας (Εικ. 6), καθώς και ο τρόπος απόδοσης των λευκών φώτων, εντάσσουν το γραπτό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου Αχραγιά στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα. Ειδικότερα μάλιστα η προτίμηση για μονοχρωματικές μορφές σε κοκκινωπή ώχρα με λεπτές φωτεινές δέσμες φωτός στα πρόσωπα (Εικ. 3, 4 και 7) θυμίζει έντονα το τεχνοτροπικό ιδίωμα του 14ου αιώνα που έχει ονομαστεί «εξπρεσιονιστικό»⁸.

Μνημείο-κλειδί για τις εκφάνσεις της τεχνοτροπικής αυτής τάσης στην Πελοπόννησο αποτελεί ο ναός του Αγίου Νικολάου Πλάτσας στη Μεσσηνιακή Μάνη, τον οποίο ανακαίνισε ο Κωνσταντίνος Σπανής, ο πανευγενέστατος πανσέβαστος τζαούσιος δρόγγου Μελιγγών, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή⁹. Όπως έχει παρατηρήσει η Ντούλα Μουρίκη, οι δύο ζωγράφοι που εργάστηκαν στο κεντρικό κλίτος το 1337/38 ακολουθούν συγγενικά τεχνοτροπικά ιδιώματα¹⁰. Πρόκειται

ουσιαστικά για δύο όψεις της ίδιας τάσης, όπου προβάλλονται οι νέοι προβληματισμοί για τη χρήση του χρώματος και του φωτός ως μέσων εικαστικής έκφρασης. Ο «ζωγράφος της Δεήσεως» αγαπά το κοκκινωπό χρώμα αλλά δίνει έμφαση στις τολμηρές αντιπαραθέσεις θερμών και ψυχρών χρωμάτων, ενώ χρησιμοποιεί φωτεινές κοφτές επιφάνειες ή ελεύθερες λευκές πινελιές για τη δήλωση των φώτων. Ο «ζωγράφος της Βαπίσεως» δείχνει προτίμηση στις μονοχρωματικές μορφές από ενιαία κοκκινωπή ώχρα, πάνω στην οποία τοποθετεί με ελεύθερο και τολμηρό τρόπο λευκές δέσμες φωτός προσδίδοντας στη μορφή έναν ιδιόμορφο δυναμισμό. Τέλος, οι ζωγράφοι που πραγματοποίησαν το διάκοσμο του νότιου κλίτους μεταξύ των ετών 1343/44 και 1348/49 ακολουθούν λίγο-πολύ το ιδίωμα των ζωγράφων του κεντρικού κλίτους αλλά σε πιο συντηρητική μορφή¹¹.

Η «εξπρεσιονιστική» τάση έχει τις ρίζες της σε μια ομάδα τοιχογραφιών στο Αφεντικό του Μυστρά (περ. 1310-1322) που περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, τις σκηνές του βήματος και του ανατολικού τμήματος του ναού –Κοινωνία των Αποστόλων, Ανάληψη, Εμφάνιση του Χριστού στους αποστόλους, Γέννηση, Βάπτισμα–, τις μορφές στα υπερώα και τις παραστάσεις στο παρεκκλήσιο των χρυσοβούλων¹². Η ομάδα αυτή χαρακτηρίζεται από δραματικότητα στην κίνηση, έντονη εκφραστικότητα, μια διάθεση ρεαλισμού στα πρόσωπα και, ενίοτε, τολμηρούς συνδυασμούς θερμών και ψυχρών χρωμάτων. Ορισμένα κοινά στοιχεία ως προς την αντίληψη του φωτός και των χρωμάτων παρουσιάζει και ο διάκοσμος του νάρθηκα στη Μητρόπολη του Μυστρά (περ. 1310-1320)¹³.

Σχεδόν συγχρόνως με τη διακόσμηση του ναού του Αγίου Νικολάου Πλάτσας το «εξπρεσιονιστικό» τεχνοτροπικό ρεύμα απαντά σε μνημεία του ευρύτερου χώρου επιρροής του Βυζαντίου και συγκεκριμένα στη

⁸ Ντ. Μουρίκη, *Οί τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα της Μάνης*, Αθήνα 1975, 54-62.

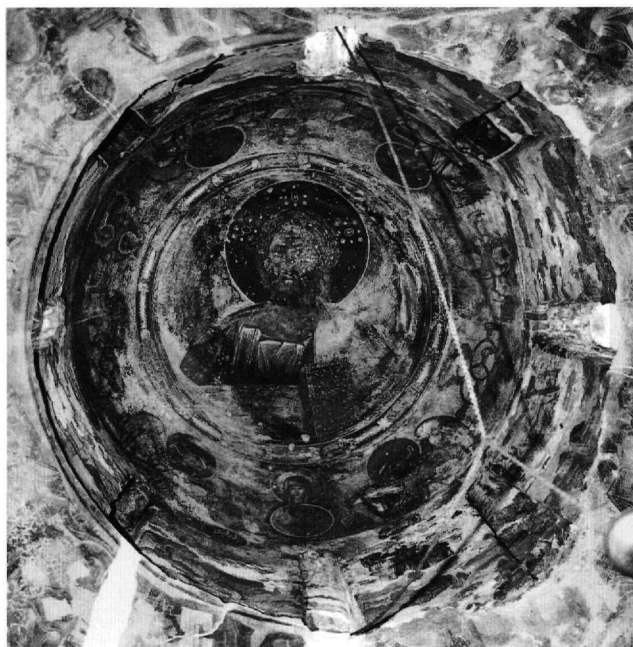
⁹ Για το γραπτό διάκοσμο του ναού βλ. την ενδελεχή μελέτη της Ντούλας Μουρίκη, ό.π. Για την επιγραφή, στο ίδιο, 12-15. Α. Philippidis-Braat, «Inscriptions du IXe au XVe siècle», στο D. Feissel - A. Philippidis-Braat, «Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. III. Inscriptions de Péloponnèse (à l'exception de Mistra)», *TM* 9 (1985), 330-332, αριθ. 70. Για τη χρονολόγηση του αρχικού κτίσματος στο 12ο αιώνα Χ. Μπούρας - Α. Μπούρα, *Η έλλαδική ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα*, Αθήνα 2002, 268-270.

¹⁰ Μουρίκη, ό.π., 54-62.

¹¹ Στο ίδιο, 62-66. Για τις επιγραφές, στο ίδιο, 15-16. Philippidis-Braat, ό.π., 333-334, αριθ. 71, 73.

¹² Μ. Χατζηδάκης, *Μυστράς. Η μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο*, Αθήνα 1987, 60-62, 66-67, εικ. 35-37, 39-40. D. Mouriki, «Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century», *L'art byzantin au début du XIVe siècle, Symposium de Gračanica 1973*, Βελιγράδι 1978, 72-79.

¹³ Χατζηδάκης, *Μυστράς*, 42-43. Μουρίκη, ό.π., 73-74. *Ωρες Βυζαντίου, Η πολιτεία του Μυστρά*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2001, εικ. 51, 74, 140.



Εικ. 2. Άγιος Νικόλαος Αχραγιά. Ο τρούλος.



Εικ. 3. Άγιος Νικόλαος Αχραγιά. Ο Παντοκράτορας στον τρούλο.

Βουλγαρία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο σπηλαιώδης ναός (Cǔrkvata) κοντά στο Ivanovo (περ. μέσα 14ου αι.), του οποίου ο διάκοσμος έχει αποδοθεί σε ζωγράφους της αυλής του τσάρου Ιβάν Αλεξάνδρου (1331-1371), που ακολουθούσαν μητροπολιτικά πρότυπα¹⁴ ή που προέρχονταν ενδεχομένως από την Κωνσταντινούπολη. Σε ζωγράφους του αυλικού περιβάλλοντος του Ιβάν Αλεξάνδρου προσγράφονται και οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίνας κοντά στο Karlukovo, επίσης στη Βουλγαρία¹⁵.

Μετά τα μέσα του 14ου αιώνα τα σωζόμενα μνημεία που εκπροσωπούν την «εξπρεσιονιστική» τάση συνδέονται άμεσα με την Κωνσταντινούπολη, υποδεικνύοντας και τον πιθανότερο τόπο προέλευσής του καλλιτε-

χνικού αυτού ιδιώματος. Από την εποχή αυτή και ως τα τέλη του 14ου αιώνα η «εξπρεσιονιστική» τάση φαίνεται να ακολουθεί δύο διαφορετικούς τρόπους έκφρασης. Ο ένας διακρίνεται για την τυποποίηση και σχηματοποίηση των λευκών φωτεινών δεσμών, ο άλλος χαρακτηρίζεται από μία τολμηρή ελευθερία στην απόδοση των φώτων συνεχίζοντας ουσιαστικά τις βασικές αρχές του τεχνοτροπικού αυτού ρεύματος, όπως εμφανίστηκε στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα.

Σπάραγμα ζωγραφικής, που έχει βρεθεί στο ναό της Θεοτόκου Καμαριώτισσας στη νήσο Χάλκη του Μαρμαρά (τελευταίο τέταρτο 14ου αι.), ακολουθεί την «εξπρεσιονιστική» τάση στη σχηματοποιημένη της έκφραση¹⁶. Παρόμοια εικαστικά μέσα ακολουθεί ένας σημα-

¹⁴ A. Grabar, «Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues», Byz 25-27 (1955-1957), 581-590. T. Velmans, «Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du moyen âge», JSav 1965, 358-412. M. Bičev, *Stenopisite v Ivanovo*, Σόφια 1965. E. Bakalova, «Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIVe siècle (1331-1393)», *L'école de la Morava et son temps. Symposium de Resava 1968*, Βελιγράδι 1972, 62-63.

¹⁵ D. Panayotova-Piguet, «Le style des peintures de Sainte-Marina près de Karlukovo», *SüdostF* 40 (1981), 187-205. Η ίδια, «Sainte-Marina

près de Karlukovo», *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen âge*, Παρίσι 1987, 101-122 (β' τέταρτο 14ου αι.). L. Mavrodinova, *Skalite skitove pri Karlukovo*, Σόφια 1985. Η ίδια, *Ikonoğrafija na dvadesette golemi cirkovni praznika*, Σόφια 2005, 20, 120-121 (β' μισό 14ου αι.).

¹⁶ Στην παλαιότερη βιβλιογραφία θεωρήθηκε ότι ο ναός ιδρύθηκε ή ανακαινίστηκε επί Ιωάννη Ε' Παλαιολόγου μεταξύ των ετών 1341 και 1372 και το σπάραγμα χρονολογήθηκε την εποχή αυτή,



Εικ. 4. Άγιος Νικόλαος Αχραγιά. Άγγελος στον τρούλο.

ντικός ζωγράφος από τη βασιλεύουσα, ο Μανουήλ Ευγενικός, που κλήθηκε να διακοσμήσει το ναό της Calendzicha στη Γεωργία από τον Vamek Dadiani (1384-1396). Στα έργα του Ευγενικού οι φωτεινές δέσμες αποδίδονται σχηματικά διαμορφώνοντας γραμμικά λευκά πλέγματα που καλύπτουν όλο το πρόσωπο¹⁷. Αντίθετα, ένας άλλος ιδιοφυής ζωγράφος από την περιοχή της

Κωνσταντινούπολης, ο Θεοφάνης ο Έλληνας, που δραστηριοποιήθηκε στη Ρωσία κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 14ου με αρχές του 15ου αιώνα¹⁸, τοποθετεί τα λευκά φώτα με φευγαλέες και τολμηρές πινελιές πάνω στην κοκκινοκάστανη σάρκα των γυμνών μερών και στις πορφυρόχρωμες επιφάνειες των ενδυμάτων.

Στο Δεσποτάτο του Μορέα είναι προφανές ότι το τεχνοτροπικό αυτό ρεύμα μεταλαμπαδεύτηκε από την Κωνσταντινούπολη και διαδόθηκε στις επαρχίες μέσω του Μυστρά, που είχε στενές σχέσεις με τη βασιλεύουσα όχι μόνο σε πολιτικό και διοικητικό επίπεδο αλλά και στον τομέα των γραμμάτων και των τεχνών¹⁹. Στον ίδιο τον Μυστρά κατά τη δεύτερη πεντηκονταετία του 14ου αιώνα η τάση αυτή απαντά στο παρεκκλήσι του Κυπριανού (1366) και στη νότια στοά του Αφεντικού (μετά το 1366)²⁰ καθώς και, σε κάπως πιο τυποποιημένη μορφή, στον Άι-Παννάκη (περ. 1375)²¹. Στην περιφέρεια στοιχεία του τεχνοτροπικού αυτού ιδιώματος είναι γνωστά σε δύο ναούς του Λογκανίκου, στον Άγιο Γεώργιο (1374/75) και στους Αγίους Αποστόλους (περ. 1375-1380)²². Πρόσφατα επισημάνθηκε ένα μνημείο υψηλής ποιότητας, το οποίο εκπροσωπεί την «εξπρεσιονιστική» τάση συνενώνοντας και τους δύο εκφραστικούς τρόπους στην απόδοση των φώτων, δηλαδή τις πιο ελεύθερες και φευγαλέες πινελιές, όπως απαντούν στο Θεοφάνη, και τα προσεκτικά σχεδιασμένα πλέγματα από λευκές παράλληλες γραμμές, που προτιμά ο Μανουήλ Ευγενικός. Πρόκειται για το παλαιότερο στρώμα ζωγραφι-

R. Janin, «Les îles des Princes», *EO* 23 (1924), 326-327. H. Židkov, «Über ein Freskenfragment in der Panaghia-Kirche auf der Insel Chalki», *BNJb* 6 (1927-1928), 521-528. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Τορίνο 1967, 375, εικ. 518. Α. Πασαδαΐος, «Η ἐν Χάλκη μονή Παναγίας Καμαριωτίσσης», *ΑΕ* 1971, 1-55. Εφόσον οι νεότεροι ερευνητές, Th. Mathews, «Observations on the Church of Panagia Kamariotissa on Heybeliada (Chalke), Istanbul», *DOP* 27 (1973), 117-127 και C. Mango, «A Note on Panagia Kamariotissa and Some Imperial Foundations of the Tenth and Eleventh Centuries at Constantinople», στο ίδιο, 128-132, δεν δέχονται ανακαίνιση επί Ιωάννη Ε', το σπάραγμα αποσυνδέεται από το τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα και θα μπορούσε να χρονολογηθεί μάλλον στο τελευταίο τέταρτο του ίδιου αιώνα λόγω της ομοιότητας με τις τοιχογραφίες του Μανουήλ Ευγενικού στην Calendzicha.

¹⁷ H. Belting, «Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie», *CahArch* 28 (1979), 103-114. D. Mouriki, «Reflections of Constantinopolitan Style in Georgian Monumental Painting», *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien 1981 = JÖB* 31/2 (1981), 749-751. T. Velmans, «Le décor du sanctuaire de l'église de Calendzicha. Quelques schémas rares: la Vierge entre Pierre et Paul, la Procession des anges et le Christ de Pitié», *CahArch* 36 (1988), 137-159. I. Lordki-

panidze, *Rospis' v Calendziche*, Τιφλίδα 1992.

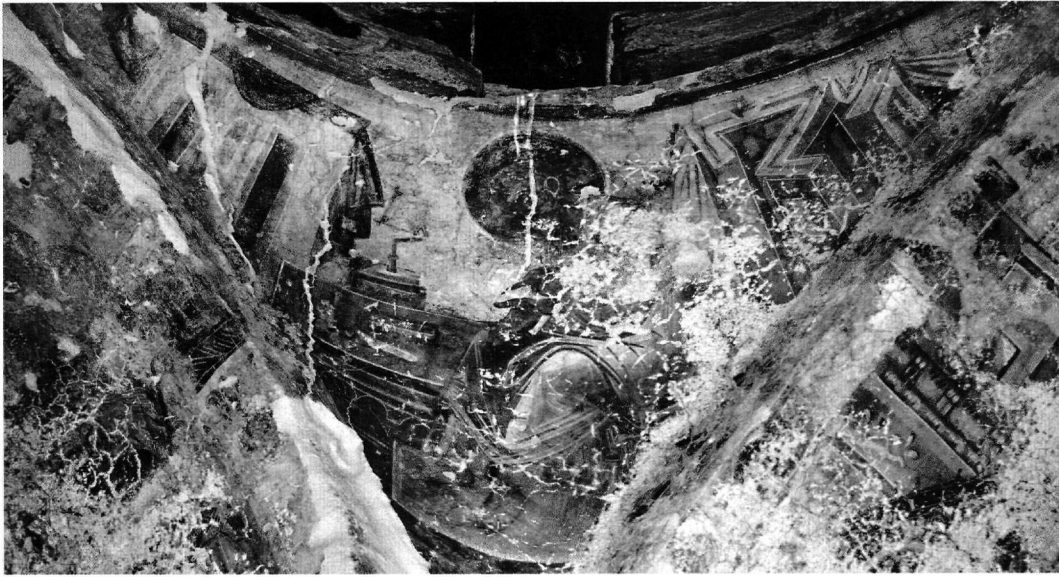
¹⁸ Για τον Θεοφάνη βλ. V. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Βιέννη και Μόναχο 1968. Κ. Σαρδελής, *Θεοφάνης ο Έλληνας*, Αθήνα 1978. Μ. Alpatov, *Feofan Grek*, Μόσχα 1984. G. I. Vzdornov, *Volotovo*, Μόσχα 1989. Για τεχνοτροπικά στοιχεία κοινά στον Θεοφάνη και σε μνημεία του 14ου και του 15ου αιώνα στη Πελοπόννησο βλ. H. Deliyanni-Dori, «The 'Friends' of Theophanes the Greek in the Despotate of the Morea», *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη* (γεν. επιμ. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη), Αθήνα 2003, τ. 1, 193-210.

¹⁹ D. A. Zakythinov, *Le Despotat grec de Morée. Vie et Institutions* (édition revue et augmentée par Chryssa Maltéζου), Λονδίνο 1975, 320 κ.ε.

²⁰ G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Παρίσι 1910, πίν. 101-103. Χατζηδάκης, *Μυστράς*, 67. Mouriki, «Stylistic Trends», ό.π. (υποσημ. 12), 73, εικ. 39. Π. Καλαμαράς, «Η αμφίσημη των κατοίκων του Μυστρά», *Ωρες Βυζαντίου* (υποσημ. 13), 143-147, εικ. 161-163.

²¹ N. B. Δρανδάκης. «Ο Άι-Παννάκης του Μυστρά», *ΔΧΑΕ* ΙΔ' (1987-1988), 61-82.

²² O. Chassoura, *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos - Laconie*, Αθήνα 2002 (με παλαιότερη βιβλιογραφία).



Εικ. 5. Άγιος Νικόλαος Αχραγιά, βορειοδυτικό λοφίο. Ευαγγελιστής.

κής στο καθολικό της Παλαιάς Μονής Ταξιαρχών Αιγιαλείας, που έχει χρονολογηθεί γύρω στο 1400²³. Επομένως, το καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα εμφανίζεται αρκετά διαδεδομένο στην Πελοπόννησο κατά το 14ο αιώνα και μάλιστα κατά τη δεύτερη πενηνταετία, όχι μόνο στον Μυστρά αλλά και στην υπαίθρο χώρα.

Συμπερασματικά, η «εξπρεσιονιστική» τάση, που έχει διάρκεια ζωής σχεδόν ενός αιώνα, συνδέεται άμεσα με την Κωνσταντινούπολη και με κέντρα εξαρτώμενα από αυτή. Ενώ γενικά χαρακτηρίζεται από εξαιρετική εκφραστικότητα, δυναμισμό και ελευθερία στη χρήση των εικαστικών μέσων, μετά τα μέσα του 14ου αιώνα σε ορισμένα μνημεία εμφανίζονται πιο τυποποιημένες εκδοχές. Βαθμιαία χαρακτηριστικά της στοιχεία, που σχετίζονται με το χρώμα και την απόδοση του φωτός, συμψύρονται ή συνδυάζονται με άλλες σύγχρονες τάσεις πιο ακαδημαϊκές και διαδίδονται στην περιφέρεια.

Με τα μνημεία του Δεσποτάτου του Μορέα που ανα-

φέρθηκαν παραπάνω οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Αχραγιά έχουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά. Παρά τις φθορές και ίσως κάποια οξείδωση των χρωμάτων, είναι προφανές ότι, στο μεγαλύτερο μέρος του διακόσμου, οι μορφές του Αχραγιά στο σύνολό τους –ενδύματα, γυμνά μέρη, μαλλιά, φωτοστέφανοι– αποδίδονται σε αποχρώσεις του κόκκινου²⁴ (κοκκινωπή ώχρα για τους προπλασμούς, ρόδινο χρώμα για τα μάτια), ενώ τα φώτα δηλώνονται με πλατιές φωτεινές επιφάνειες στα ενδύματα (Εικ. 4-6) και με λεπτές παράλληλες γραμμές στα πρόσωπα (Εικ. 3, 4 και 7). Άλλα χρώματα που χρησιμοποιούνται σε μικρότερο βαθμό είναι το λευκό, το πράσινο, το βαθύ και το ανοιχτό κυανό και, σπανιότερα, η κιτρινωπή ώχρα.

Η επικράτηση του κοκκινόκαστανου, η πλαστικότητα των μορφών, τα αρχιτεκτονήματα του βάθους (Εικ. 5), αποδοσμένα από πολλές οπτικές γωνίες σε κοκκινωπή ώχρα με λευκές ανταύγειες και με κόκκινα υφάσματα

²³ Για τη μονή Α. Πολίτης, «Η Μονή Ταξιαρχών Αιγίου», *Έλληνικά* 11 (1939) 67-80. Zakythinos, *Le Despotat grec de Morée* (υποσημ. 19), 306-307. Για το παλαιότερο στρώμα τοιχογράφησης του καθολικού Α. Κουμούση και Α. Μουτζάλη, «Παλαιά Μονή Ταξιαρχών Αιγιαλείας», *Εικοστό Πρώτο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2001, 52-53.

²⁴ Για την ευρεία χρήση και το συμβολισμό του κόκκινου χρώματος σε μνημεία του βαλκανικού χώρου από το β' μισό του 14ου αιώνα, Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, «Οι τοιχογραφίες του ύστεροβυζαντινού ναού των Ταξιαρχών στην Αγριακόνα», *Πρακτικά του Β' Τοπικού Συνεδρίου Ἀρκαδικῶν Σπουδῶν. Τιμητικός τόμος εἰς Γεώργιον Μερικῶν*, Αθήνα 1990, 595-597.



Εικ. 6. Άγιος Νικόλαος Αχραγιά, τεταρτοσφαιρίο αφίδας. Η Πλατυτέρα μεταξύ σεβιζόντων αγγέλων.

που συνδέουν τις στέγες, θυμίζουν τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Πλάτσας. Ωστόσο, στον Αχραγιά η απόδοση φαίνεται πιο τυποποιημένη και στερείται της τόλμης και του δυναμισμού που χαρακτηρίζουν τους ζωγράφους του κεντρικού κλίτους της Πλάτσας ή, αργότερα, τον Θεοφάνη τον Έλληνα. Η ζωγραφική του Αχραγιά, πιο συντηρητική και τυποποιημένη, βρίσκεται εγγύτερα στις τοιχογραφίες του νότιου κλίτους του Αγίου Νικολάου Πλάτσας (μεταξύ 1343/44 και 1348/49) και του Άι-Πιαννάκη στον Μυστρά (περ. 1275).

Τεχνοτροπικές ομοιότητες διαπιστώνονται επίσης με τους ναούς του Αγίου Γεωργίου (1374/75) και των Αγίων Αποστόλων (περ. 1375-1380) στον Λογκανίκο, όπως η χρήση του πορφυρού, του πράσινου, του λευκού²⁵, η αντίληψη των αρχιτεκτονημάτων του βάθους, η εκλε-

κτική σωματικότητα των μορφών, οι πλατιές φωτεινές επιφάνειες στα ενδύματα²⁶, τα λιγοστά φώτα στα πρόσωπα.

Χαρακτηριστικό στοιχείο της εποχής είναι η αντιπαράθεση συμπληρωματικών χρωμάτων στο ίδιο ένδυμα, όπως η χρήση φωτισμένων επιφανειών σε ανοιχτό κυανό πάνω στο πορφυρό μαφόριο της Πλατυτέρας (Εικ. 6). Ανάλογη αντίληψη απαντά ήδη στις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας (περ. 1315-1320)²⁷ και του παρεκκλησίου των χρυσοβούλλων στο Αφεντικό (1314/15-1322)²⁸, καθιερώνεται ωστόσο από το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, όπως στο γραπτό διάκοσμο της Περιβλέπτου του Μυστρά (1365-1374)²⁹ και των ναών του Λογκανίκου³⁰. Ανάλογη εξέλιξη ακολουθεί ένα άλλο τεχνοτροπικό γνώρισμα των τοιχογρα-

²⁵ Στον Λογκανίκο χρησιμοποιείται πολύ και η κίτρινωπή ώχρα.

²⁶ Chassoura, *Longanikos* (υποσημ. 22), εικ. 12, 14, 17.

²⁷ P. Underwood, *The Kariye Djami*, τ. III, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 223.

²⁸ Χατζηδάκης *Μυστράς*, εικ. 36, 39.

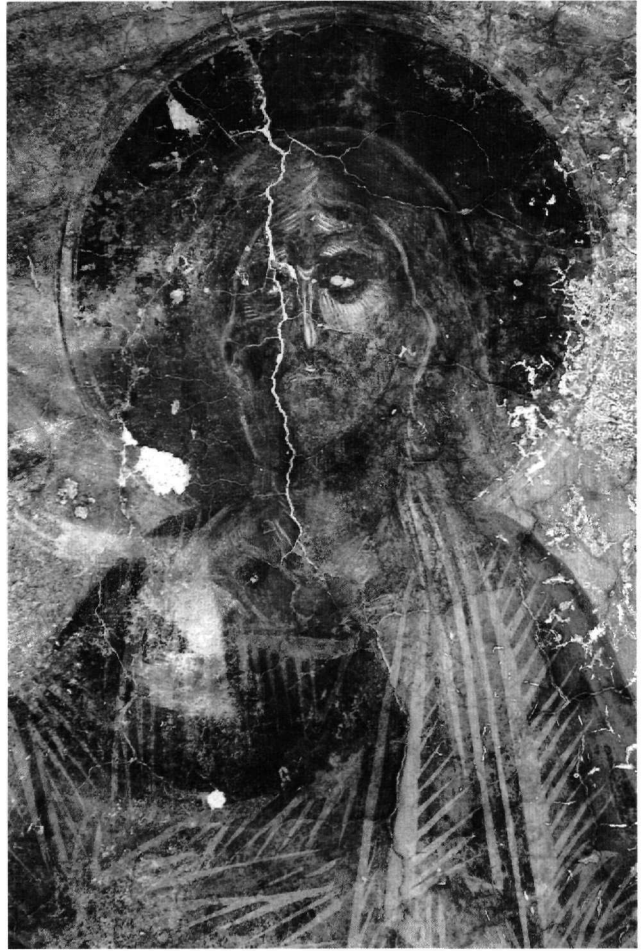
²⁹ Στο ίδιο, εικ. 46, 49. Για τις φάσεις του ναού, τους κήτορες και τη χρονολόγηση βλ. τελευταία Α. Λούβη-Κίζη, «Οι κήτορες του Μυστρά», *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003), 101-118.

³⁰ Chassoura, *Longanikos* (υποσημ. 22), εικ. 13-21. Η χρήση δύο χρωμάτων, συνήθως θερμού και ψυχρού, στο ίδιο ένδυμα γενικεύεται στις τοιχογραφίες της Παντάνασσας του Μυστρά (1428), Μ. Ασπρά-Βαρδαβίκη - Μ. Εμμανουήλ, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Αθήνα 2005, 314, εικ. 41, 42, 48, 131, 132, 144 κ.α.

φιών του Αχραγιά και συγκεκριμένα οι πυκνές παράλληλες λεπτές γραμμές που δηλώνουν τα φώτα κάτω από τα μάτια (Εικ. 7). Απαντά ήδη σε μεμονωμένες μορφές στη Μητρόπολη και στην Οδηγήτρια του Μυστρά³¹, ενώ με μεγαλύτερη συχνότητα και σε ευρύτερη έκταση, καλύπτοντας σχεδόν ολόκληρη την επιφάνεια των παρειών, εφαρμόζεται στην Περιβλέπτο³². Χαρακτηριστική είναι μάλιστα η συγγένεια του κύριου ζωγράφου του Αχραγιά με έναν από τους ζωγράφους που εργάστηκαν στην πρόθεση και στο διακονικό της Περιβλέπτου, όχι μόνο ως προς τη δήλωση των φώτων πάνω σε σκούρο καστανό χρώμα, αλλά και ως προς την απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου³³.

Στον Άγιο Νικόλαο Αχραγιά συμμετείχε και ένας δεύτερος, εξίσου ικανός αλλά πιο παραδοσιακός ζωγράφος, ο οποίος φιλοτέχνησε ορισμένους από τους ιεράρχες του βήματος (Εικ. 8-10). Οι μορφές που μπορούν να αποδοθούν σ' αυτόν είναι ψηλές, αποδοσμένες πλαστικά, η πυχολογία είναι ρευστή με λεπτές χρωματικές διαβαθμίσεις, η χρωματική κλίμακα πλούσια με προτίμηση στους απαλούς τόνους. Η απόδοση των όγκων στα πρόσωπα βασίζεται στη μετάβαση από σκιασμένες σε φωτεινές επιφάνειες. Τα χαρακτηριστικά αυτά και, ακόμα, η σχηματοποιημένη απόδοση των αυτιών, η μακριά λεπτή μύτη, τα σκιασμένα μάτια με κόρες που δεν ξεχωρίζουν από την ίριδα και ζωγραφίζονται στο πάνω μέρος του ματιού να κοιτάζουν λοξά καθιστώντας ορατό ένα μεγάλο τμήμα του λευκού βολβού, καθώς και οι πλατιές και ενιαίες φωτεινές επιφάνειες στο μέτωπο και τις παρειές (Εικ. 9 και 10), θυμίζουν μορφές της Περιβλέπτου στον Μυστρά³⁴.

Συνεπώς οι ζωγράφοι του Αχραγιά, ικανοί και ενήμεροι των νέων τάσεων και οι δύο, παρουσιάζουν συγγένεια με τον εντοίχιο διάκοσμο της Περιβλέπτου. Το επιβλητικό αυτό μνημείο του Μυστρά, όπου συμπράττουν πολλοί ζωγράφοι εκπροσωπώντας πολλαπλές τεχνολογικές τάσεις, προβάλλει για άλλη μια φορά ως μνημείο αναφοράς για τις εξελίξεις της μνημειακής τέχνης στο Δεσποτάτο κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 14ου και τις πρώτες του 15ου αιώνα.



Εικ. 7. Άγιος Νικόλαος Αχραγιά, καμάρα ιερού. Ανάληψη, ο Χριστός. Λεπτομέρεια.

Η δεύτερη πεντηκονταετία του 14ου αιώνα είναι μια εποχή μεγάλης ανάπτυξης της τέχνης στο Δεσποτάτο του Μορέα, τόσο από ποσοτική όσο και από ποιοτική άποψη. Ο αριθμός των μνημείων και των στρωμάτων ζωγραφικής που ανάγονται στην εποχή αυτή δεν έχει ακόμα καταμετρηθεί συστηματικά³⁵. Ποιοτικά ο Μυστράς κατέχει αναμφίβολα τα πρωτεία. Αποτελεί, μετά

³¹ Millet, *Mistra*, πίν. 86.4 (Μητρόπολη). Για την Οδηγήτρια της μονής Βροντοχίου βλ., για παράδειγμα, τις παραστάσεις των αγίων Βιζεντίου και Ανδρονίκου (αδημοσίητες).

³² Στο ίδιο, πίν. 115, 123.1-2. Για τη χρήση του εικαστικού αυτού μέσου στην Παντάνασσα βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη - Εμμανουήλ, ό.π., 259, εικ. 57, 103, 109, 110, 120 κ.ά.

³³ Millet, *Mistra*, πίν. 115.

³⁴ Στο ίδιο, πίν. 121.3 (προφήτης Ηλίας), 124.1 (Χριστός Μεταμόρφωσης). Ας σημειωθεί ότι κοινό στοιχείο στους δύο ζωγράφους του Αχραγιά είναι το εγχάρακτο προσχέδιο.

³⁵ Η Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, «Αγριακόνα», ό.π. (υποσημ. 24), 604-608, έχει καταμετρήσει τουλάχιστον σαράντα τοιχογραφημένους ναούς που χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα έως την πτώση του Δεσποτάτου στους Τούρκους το 1460. Πρβλ. Ν.



Εικ. 8. Άγιος Νικόλαος Αχραγιά, βήμα. Ιεράρχης.

την Κωνσταντινούπολη και τη Θεσσαλονίκη, το τρίτο μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο της φθίνουσας αυτοκρατορίας κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο με άμεση εξάρτηση από τη βασιλεύουσα. Σε μια περίοδο που τα δείγματα της τέχνης στην Κωνσταντινούπολη είναι πολύ περιορισμένα, ο Μυστράς ακμάζει και ακτινοβολεί σε όλη την έκταση του Δεσποτάτου. Το συγκρότημα της Αγίας Σοφίας που έχει ταυτιστεί με το ναό του Χριστού Ζωοδότη (κυρίως ναός και ΒΑ. παρεκκλήσιο μεταξύ των ετών 1348 και 1354, ΝΑ. παρεκκλήσιο μετά το 1366)³⁶ και η Παναγία Περιβλεπτος (1365-1374)³⁷, της οποίας, όπως αναφέρθηκε, η επιρροή στη μνημειακή ζωγραφική του Δεσποτάτου των τελευταίων δεκαετιών του 14ου αιώνα υπήρξε καθοριστική, συνιστούν μείζονα έργα του Μυστρά, τα οποία συνδέονται άμεσα με το δεσπότη Μανουήλ Καντακουζηνό (1348-1380) και τη σύζυγό του Ισαβέλλα de Lusignan. Ακόμα, το ΝΑ. παρεκκλήσιο του Αφεντικίου, χορηγία του ηγουμένου Κυπριανού το 1366, και η νότια στοά του ίδιου ναού, που χρησίμευε ως κοιμητήριο αρχόντων (μετά το 1366), οι μικροί ναοί του Άι-Παννάκη, δωρεά της Καλής Καβαλασέα (περ. 1375), και του Αγίου Χριστοφόρου (γύρω τέταρτο 14ου αι.) και άλλα παρεκκλήσια των οποίων τα σπαράγματα ζωγραφικής δημοσίευσε ο Νικόλαος Δρανδάκης, αποτελούν αδιάσειστους μάρτυρες της ποιότητας της ζωγραφικής που ασκείται από τους ζωγράφους του Μυστρά αδιακρίτως χορηγού³⁸.

Δρανδάκης, «Σχεδιάσμα καταλόγου τῶν τοιχογραφημένων βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν ναῶν τῆς Λακωνίας», *ΛακΣπ* 13 (1996), 167-236.

³⁶ Millet, *Mistra*, πίν. 132-134. Χατζηδάκης, *Μυστράς*, 69-71. Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Παρίσι 1970, 13, 16-17. Για τα παρεκκλήσια βλ. Ν. Δρανδάκης, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ΒΑ. παρεκκλησίου τῆς Ἁγίας Σοφίας Μυστρά», *ΕΕΦΣΠΑ* 28 (1979-85), 469-490. Μ. Εμμανουήλ, «Ἡ Ἁγία Σοφία του Μυστρά. Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες και στο εικονογραφικό πρόγραμμα», *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996). Αφιέρωμα*, Ιωάννινα 2003, 153-186. Πρβλ. *Ἔργα Βυζαντίου* (υποσημ. 13), εικ. 96, 141, 143.

³⁷ Millet, *Mistra*, πίν. 108-131. Χατζηδάκης, *Μυστράς*, 73-89. Για το εικονογραφικό πρόγραμμα Dufrenne, *ό.π.*, 14-16. Για την εικονογραφία Ντ. Μουρίκη, «Τέσσαρες μὴ μελετηθεῖσαι σημεῖα τοῦ βίου τῆς Παναγίας εἰς Περιβλεπτον τοῦ Μυστρά», *ΑΕ* 1968, Χρονικά, 1-6. Ἡ ἴδια, «Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τρούλλον τῆς Περιβλεπτον τοῦ Μυστρά», *ΑΔ* 25 (1970), Μελέται, 217-251. Για την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική του ναού Α. Louvi, *L'architecture et la sculpture de la Périvleptos de Mistra* (thèse de doctorat de IIIe cycle, Université de Paris I, Panthéon, Sorbonne 1980 (αδημ. διδακτορική διατριβή)). Πρβλ. και παραπάνω υποσημ. 29.

³⁸ Βλ. παραπάνω υποσημ. 20 και 21. Ν. Β. Δρανδάκης, «Σπαράγ-



Εικ. 9. Άγιος Νικόλαος Αχραγιά, βήμα. Ιεράρχης. Λεπτομέρεια της Εικ. 8.



Εικ. 10. Άγιος Νικόλαος Αχραγιά, βήμα. Ιεράρχης. Λεπτομέρεια.

Από άποψη ποιητική μνημεία εφάμιλλα των ναών του Μυστρά απαντούν στο Λεοντάρι, σημαντικό στρατιωτικό κέντρο κατά το 14ο και το 15ο αιώνα και έδρα μητροπολίτη. Ο γραπτός διάκοσμος του Αγίου Αθανασίου και των Αγίων Αποστόλων, που εν μέρει οφείλεται στο ίδιο συνεργείο, έχει συνδεθεί εικονογραφικά και τεχνοτροπικά με την Περίβλεπτο του Μυστρά³⁹. Οι άγνωστοι χορηγοί των δύο ναών θα πρέπει να ήταν, όπως έχει υποστηριχθεί, μέλη της υψηλής αριστοκρατίας ή

αξιωματούχοι της διοικητικής, στρατιωτικής ή εκκλησιαστικής ιεραρχίας του Μυστρά.

Σε μικρότερα πολίσματα-κάστρα του Δεσποτάτου απαντούν επίσης μνημεία καλής σχετικά ποιότητας εξαρτώμενα από την τέχνη του Μυστρά, όπως στον Λογκανίκο, υστεροβυζαντινό στρατιωτικό και οικιστικό κέντρο, σύμφωνα με τη μαρτυρία των αρχαιολογικών καταλοίπων. Ο γραπτός διάκοσμος του Αγίου Γεωργίου (13754/75), χορηγία ενός ιερέα και νομικού και ενός

ματα τοιχογραφιών από παρεκκλήσια του Μυστρά», *AE* 1995, 1-28, ειδικά για τον Άγιο Χριστόφορο στο ίδιο, 17-25, πίν. 14γ-22.

³⁹ J. Albani, «Die Wandmalereien der Kirche Hagios Athanasios zu Leondari», *JÖB* 39 (1989), 259-294. Η ίδια, «The Painted Decoration

of the Cupola of the Western Gallery in the Church of the Holy Apostles at Leondari», *CahArch* 40 (1992), 161-180. Οι Άγιοι Απόστολοι ακολουθούν μάλιστα το «μικτό» αρχιτεκτονικό τύπο που επιχωριάζει στον Μυστρά.

τζαούσιου, και οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων, που οφείλονται στο ίδιο συνεργείο, έχουν συνδεθεί με τον Μυστρά και ειδικά με το παρεκκλήσιο του Κυπριανού και τη βόρεια στοά του Αφεντικού, καθώς και με το ναό του Άι-Παννάκη⁴⁰.

Ακόμα, ένας ικανός αριθμός τοιχογραφημένων μνημείων σώζεται σε μικρότερους οικισμούς ή στην ύπαιθρο χώρα του Δεσποτάτου. Στην περιοχή της Επιδαύρου Λιμηράς, για παράδειγμα, στο μεταίχμιο του 14ου προς το 15ο αιώνα, ένας τοπικός ζωγράφος εικονογραφεί τους ναούς του Ταξιάρχη και του Αγίου Ανδρέα Καστανιάς στον απόηχο της τέχνης του Μυστρά (Περίβλεπτος, Άγιος Χριστόφορος) αλλά σε επαρχιακή απόδοση και με εμφανή στοιχεία σχηματοποίησης⁴¹. Συγγενικά τεχνοτροπικά γνωρίσματα απαντούν στο ζωγραφικό διάκοσμο και άλλων ναών της Επιδαύρου Λιμηράς, που έχουν χρονολογηθεί είτε γύρω στο 1400, όπως στην Παναγία Χειμάτισσα στη Φλόκα και στον Άγιο Γεώργιο στα Φούτια⁴², είτε στις πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα, όπως στον Άγιο Γεώργιο στον Μαλέα και στον ομώνυμο ναό στους Μολάους⁴³.

Ένα άλλο επαρχιακό εργαστήριο έχει επισημανθεί στους ναούς του Αγίου Νικολάου Αγόριανης⁴⁴, των Ταξιαρχών της Αγριακόνας⁴⁵ και της Παναγίας Βρεστενίτισσας (περ. 1400), χορηγία ο τελευταίος του επισκόπου Βρεστενής Νίκωνα⁴⁶. Χαρακτηρίζεται από απλούστευση των συνθέσεων, λιτότητα στο αρχιτεκτονικό βάθος, διάθεση εκλεκτικισμού και ρεαλισμό στην απόδοση των φυσιογνωμικών τύπων.

Συντηρητικότερες τάσεις με στοιχεία επιπεδότητας, γραμμικότητας, απλοποίησης και σχηματοποίησης απαντούν σε μεμονωμένα μνημεία του Δεσποτάτου, όπως στο ναό του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στα Χρύσαφα της Λακωνίας (1367/68), για τη διακόσμηση του οποίου συνέπραξαν λαϊκοί, ιερείς και ένας μοναχός⁴⁷. Αντίστοιχα τεχνοτροπικά στοιχεία –εκλεκτικισμός, επιπεδότητα, απλοποίηση και λιτότητα– χαρακτηρίζουν τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Πολεμίτα της Μέσα Μάνης (β' μισό 14ου αι.)⁴⁸.

Συμπερασματικά, λαμβάνοντας υπόψη το σύνολο των μνημείων στο Δεσποτάτο του Μορέα κατά τη δεύτερη πεντηκονταετία του 14ου αιώνα, ο ναός του Αγίου Νικολάου Αχραγιά αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα δείγματα καλλιτεχνικής παραγωγής στην ύπαιθρο χώρα του Δεσποτάτου. Ιδρύεται και διακοσμείται στο τελευταίο τέταρτο του 14ου αιώνα ακολουθώντας τις πιο σύγχρονες τάσεις της τέχνης στην Κωνσταντινούπολη, όπως εκφράστηκαν στον Μυστρά, το προπύργιο της συρρικνούμενης αυτοκρατορίας των Παλαιολόγων στο νοτιοελλαδικό χώρο. Ο άγνωστος χορηγός της μονής του Αγίου Νικολάου είχε, όχι μόνον τα οικονομικά μέσα, την παιδεία και τις εκλεπτυσμένες προτιμήσεις των αριστοκρατών του Μυστρά, αλλά προφανώς διέθετε και τις κατάλληλες διασυνδέσεις, ώστε να καλέσει συνεργεία από την πρωτεύουσα του Δεσποτάτου. Ο εγγεγραμμένος σταυροειδής ναός του Αγίου Νικολάου με αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως τα τυφλά αφιδώματα,

⁴⁰ Βλ. παραπάνω υποσημ. 22. Για την επιγραφή του Αγίου Γεωργίου βλ. Chassoura, *Longanikos* (υποσημ. 22), 18-24. Philippidis-Braat, «Inscriptions», ό.π. (υποσημ. 9), 339-340, αριθ. 78.

⁴¹ Μ. Παναγιωτίδη, στο Ν. Β. Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στην Έπιδαυρο Λιμηρά», *ΠΑΕ* 1982, 425-433. Για το τοπικό εργαστήριο που δραστηριοποιείται σε μνημεία της Επιδαύρου Λιμηράς γύρω στο 1400 βλ. Μ. Παναγιωτίδη «Παρατηρήσεις για ένα τοπικό 'εργαστήρι' στην περιοχή της Επιδαύρου Λιμηράς», στον παρόντα τόμο, σ. 193-206.

⁴² Ν. Β. Δρανδάκης, στο Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στην Έπιδαυρο Λιμηρά», *ΠΑΕ* 1982, 352-362. Β. Κέπετζη, στο ίδιο, 402-404. Η ίδια, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Φούτια της Έπιδαύρου Λιμηράς και ιδιόμορφη παράσταση από τη θεία λειτουργία», *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 508-530.

⁴³ Δρανδάκης, στο Δρανδάκης κ.ά., ό.π., 459-466. Χ. Κωνσταντινίδη, «Ο ναός του Άγ. Γεωργίου στους Μολάους της Έπιδαύρου Λιμηράς», *Αντίφωνον* (υποσημ. 42), 61-69.

⁴⁴ Μ. Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην

Αγόριανη Λακωνίας», *ΔΧΑΕ* ΙΔ' (1987-1988), 107-150.

⁴⁵ Δεληγιάννη-Δωρή, «Αγριακόνα», ό.π. (υποσημ. 24), 541-626.

⁴⁶ Ν. Β. Δρανδάκης, «Παναγία ή Βρεστενίτισσα», *Πρακτικά Α' Λακωνικού Συνεδρίου*, *ΛακΣπ* 4 (1979), τ. Α', 160-185. Για το θέμα του εργαστηρίου που ζωγράφισε τους τρεις ναούς και το πρόβλημα της χρονολόγησής τους Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, «Οι τοιχογραφίες τριών ναών του Δεσποτάτου του Μορέως: έργο ενός εργαστηρίου (:);», *ΔΧΑΕ* Κ' (1998), 185-193. Η ίδια, «Eine Gruppe von drei ausgemalten Kirchen (14./15. Jahrhundert) im Despotat von Morea: Das Werk einer lokalen Malerwerkstatt?», *Byzantinische Malerei. Bildprogramme - Ikonographie - Stil. Symposium in Marburg vom 25.-29. 6. 1977* (επιμ. G. Koch), Wiesbaden 2000, 41-55.

⁴⁷ Ν. Β. Δρανδάκης, «Ο σταυροειδής ναός του Προδρόμου στα Χρύσαφα της Λακεδαίμονος», *ΛακΣπ* 9 (1988), 301-333. Για την επιγραφή Philippidis-Braat, «Inscriptions», ό.π. (υποσημ. 9), 337-338, αριθ. 76.

⁴⁸ Ν. Β. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995, 138-150.

που ακολουθούν την κωνσταντινουπολίτικη παράδοση και γλυπτό διάκοσμο σύμφωνο με τη τέχνη του Μυστρά, διακοσμήθηκε με τοιχογραφίες οι οποίες αντανακλούν τις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις της Κωνσταντινούπολης, όπως μεταλαμπαδεύτηκαν και καλλιεργήθηκαν στον Μυστρά, φανερώνοντας τις υψηλές φιλοδοξίες και τις στενές διασυνδέσεις του κτήτορα με το περιβάλλον της πρωτεύουσας του Δεσποτάτου.

Διαπιστώθηκε επίσης ότι η «εξπρεσιονιστική» τάση είχε ευρύτερη διάδοση σε όλη την περιφέρεια του Δεσπο-

τάτου. Αν και εκπροσωπείται από περιορισμένο αριθμό δειγμάτων, μέσα σε ένα πλήθος τοιχογραφημένων συνόλων που στην πλειονότητά τους ανήκουν σε επαρχιακά τεχνοτροπικά ρεύματα υψηλότερης ή κατώτερης ποιότητας στον απόηχο, κατά κανόνα, της «ακαδημαϊκής» ζωγραφικής της Περιβλέπτου, η «εξπρεσιονιστική» τάση ή μεμονωμένα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα απαντούν στην υπαίθρο χώρα της βυζαντινής Πελοποννήσου σε όλη τη διάρκεια του 14ου αιώνα.

Sophia Kalopissi-Verti

STYLISTIC OBSERVATIONS ON THE PAINTED DECORATION IN ST NICHOLAS AT ACHRAGIAS IN LACONIA

Among the scores of churches in Laconia, located, studied and presented by the late Professor Nikolaos Drandakis, is the church of St Nicholas at Achragias, on the outskirts of the village of Theologos (Fig. 1). This is a cross-in-square distyle church with dome (6.58×8.37 m.), which was at one time a monastery *katholikon* and which preserves a large part of its sculpted and painted decoration.

The greater part of the extant wall-paintings, which include christological and mariological scenes, episodes from the life of the eponymous saint and individual figures of saints, displays stylistic unity and should be ascribed to the same painter. The eclectic rendering of the volume of the figures, the emphasis on the architectural constructions in the background (Fig. 5), the large illumined planes on the garments (Figs 4-6) and the juxtaposing of cold and warm colours on the same garment (Fig. 6) place the painted decoration in St Nicholas at Achragias in the second half of the fourteenth century. Specifically, the preference for monochrome figures in red ochre, with fine bright sheaves of highlights on the faces (Figs 3, 4, and 7), strongly recalls the fourteenth-century stylistic idiom that has been called "expressionistic". The roots of the "expressionistic" trend are to be found in a group of wall-paintings in the Aphantiko at Mystras (c. 1310-1322). Principal representative of this trend in the

Peloponnese, in the second quarter of the fourteenth century, is the church of St Nicholas at Platsa in Messenian Mani (between 1337/8 and 1348/9). More or less contemporary with this church, the stylistic current is encountered at Ivanovo and Karlukovo in Bulgaria, i.e. in monuments associated with the court of Tsar Ivan Alexander (1331-1371). After the mid-fourteenth century, the "expressionistic" trend seems to have followed two different stylistic manners. One is distinguished by the schematic white sheaves of highlights (see fragment from Chalke and Manuel Eugenikos at Calendžicha), the other is characterized by a bold freedom in the rendering of the highlights (see Theophanes the Greek).

It is obvious that this artistic current passed from Constantinople to the Despotate of the Morea and diffused to the periphery via Mystras, which had close ties with the Byzantine capital. In Mystras itself, during the first half of the fourteenth century, this trend is encountered in the *parekklesion* of Kyprianos (1366) and in the south portico of the Aphantiko (after 1366) as well as, in a somewhat more standardized form, in Ai-Yannakis (c. 1375). In the provinces, elements of this stylistic idiom are known in two churches in Longanikos, St George (1374/5) and the Holy Apostles (c. 1375-1380).

Recently, a high-quality monument has been identified, which represents the “expressionistic” trend, uniting both expressive manners in the rendering of the highlights, that is very free and fleeting brushstrokes, as occur in works by Theophanes, and carefully drawn meshes of white parallel lines, as preferred by Manuel Eugenikos. This is the earliest layer of painting in the katholikon of the old monastery of the Taxiarchs, Aigialeia, which has been dated around 1400. Consequently, this trend was apparently quite widely diffused in the Peloponnese during the fourteenth century and indeed the second half, not only at Mystras but also in the rural area, where the majority of wall-painting ensembles represent provincial stylistic currents, of varying quality, echoing the “academic” painting of the Perivleptos.

The main painter at Achragias, who follows the “expressionistic” trend, can be compared with certain figures in the churches of St Nicholas at Platsa, St George and the Holy Apostles at Longanikos, and the Perivleptos at Mystras (between 1365 and 1374). The second painter in St Nicholas at

Achragias, likewise talented but more traditional, who painted some figures of the hierarchs in the bema (Figs 8-10), shows affinity with one of the painters in the Perivleptos.

Taking into account the total of monuments in the Despotate of the Morea during the second half of the fourteenth century, the church of St Nicholas at Achragias is one of the most important examples of artistic production in the countryside. The unknown patron of the monastery not only had the economic means, the education and the refined tastes of the aristocrats of Mystras, but also obviously had the appropriate connections to invite workshops from the capital of the Despotate. The church of St Nicholas, founded and decorated in the last quarter of the fourteenth century, was adorned with wall-paintings that reflect the contemporary artistic currents of Constantinople, as these passed to and were cultivated in Mystras, revealing the founder’s considerable ambitions and close links with the milieu of the Despotate’s capital.