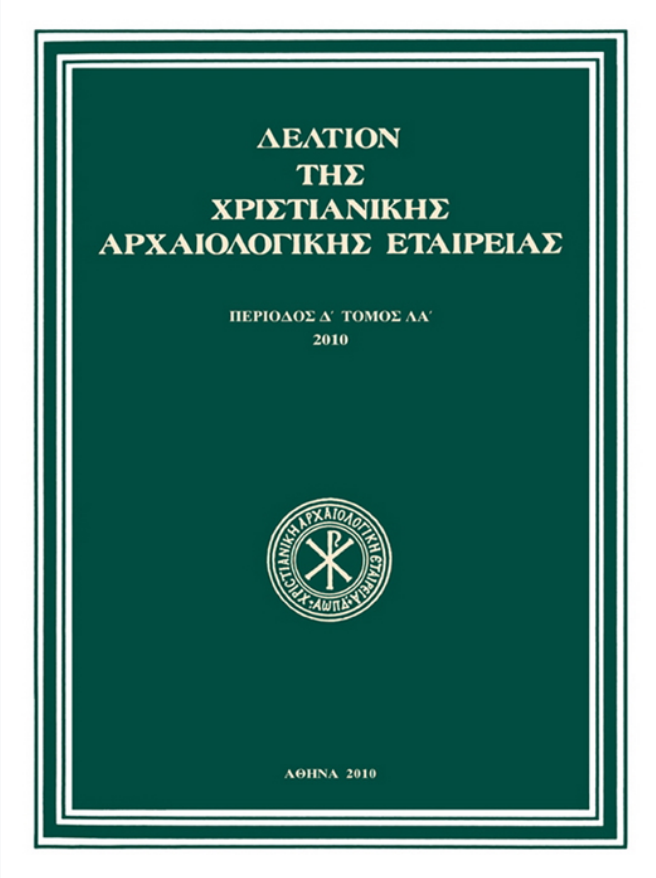
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 31 (2010)

Δελτίον ΧΑΕ 31 (2010), Περίοδος Δ'



Ο ναός της Αγίας Άννας στο Ανισαράκι Κανδάνου: Ο κύκλος της αγίας, οι αφιερωτές, η χρονολόγηση

Θέτις ΞΑΝΘΑΚΗ

doi: 10.12681/dchae.670

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΞΑΝΘΑΚΗ Θ. (2011). Ο ναός της Αγίας Άννας στο Ανισαράκι Κανδάνου: Ο κύκλος της αγίας, οι αφιερωτές, η χρονολόγηση. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *31*, 71–86. https://doi.org/10.12681/dchae.670

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 31/03/2025 15:06:25

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ο ναός της Αγίας Άννας στο Ανισαράκι Κανδάνου: Ο κύκλος της αγίας, οι αφιερωτές, η χρονολόγηση

Θέτις ΞΑΝΘΑΚΗ

Περίοδος Δ', Τόμος ΛΑ' (2010)• Σελ. 71-86

ΑΘΗΝΑ 2010

www.deltionchae.org

Θέτις Ξανθάκη

Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΝΝΑΣ ΣΤΟ ΑΝΙΣΑΡΑΚΙ ΚΑΝΔΑΝΟΥ: Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ, ΟΙ ΑΦΙΕΡΩΤΕΣ, Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ

Ο μονόχωρος, κατάγραφος ναΐσκος της Αγίας Άννας στο Ανισαράκι[1] προσμετράται στους τουλάχιστον 130 τοιχογραφημένους ναούς της επαρχίας Σελίνου του νομού Χανίων[2]. Λιτός και απέριττος εξωτερικά, έχει δύο τυφλά αψιδώματα στον βόρειο και τον νότιο τοίχο, που προσθέτουν εύρος στο μικρότερο από 20 τετραγωνικά εσωτερικό του, και στεγάζεται με καμάρα που ενισχύεται με σφενδόνιο. Το μνημείο είναι αξιόλογο, όχι μόνο διότι διατηρεί ένα από τα ελάχιστα στην Κρήτη κτιστά, γραπτά τέμπλα, καθώς και τις «προσωπογραφίες» εννέα δωρητών-κτητόρων. Αλλά κυρίως, επειδή το μεγαλύτερο μέρος του εικονογραφικού του προγράμματος μεγαλύνει, με έντεχνο τρόπο, την Άννα: Η αγία, καθώς στερείται εικονογραφικού κύκλου, εξαίρεται μέσα από την ιστόρηση της παιδικής ζωής της Παναγίας, στην οποία βέβαια διαδραμάτισε ζωτικό και πρωτεύοντα ρόλο, όπως και με τις δύο, ενταγμένες στον θεομητορικό κύκλο, απεικονίσεις της ως βρεφοκρατούσας και γαλακτοτροφούσας τη θυγατέρα[3] , στο εσωτερικό του ίδιου μάλιστα μνημείου[4]. Το παράδειγμα είναι μοναδικό στην Κρήτη και στον ελληνικό χώρο, με εξαίρεση τις τοιχογραφίες στο παρεκκλήσιο της Αγίας Άννας στον Άγιο Στέφανο Καστοριάς (τέλη 13ου αι. και γύρω στο 1300)[5].

Η παρουσίαση του κύκλου της αγίας Άννας θα επικεντρωθεί στα ιδιαίτερα, αντιπροσωπευτικά στοιχεία της εικονογραφίας και της τεχνοτροπίας του, τα οποία χαρακτηρίζουν τον ή τους αγιογράφους που τον εκτέλεσαν και καθορίζουν εν πολλοίς την αμφισβητούμενη χρονολόγησή του στην κτητορική επιγραφή του ναΐσκου.

Ως επιτομή του κύκλου, η ημίσωμη μορφή της αγίας Άννας αριστεροκρατούσας την ντυμένη με μαφόρι παιδούλα (Εικ. 1), που καταδεικνύει με την εύγλωττη χειρονομία τής δεξιάς της τη δέσποινα του ναΐσκου, εικονίζεται μέσα σε αβαθές αψίδωμα στο τέμπλο, σαν σε εικόνα φορητή, στη θέση μάλιστα της, πάρισης του Χριστού, Παναγίας Οδηγήτριας, τον τύπο της οποίας επαναλαμβάνει. Οι στάσεις και οι χειρονομίες των μορφών ανακαλούν την ολόσωμη παράσταση της Άννας με την κόρη σε τοιχογραφία στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς (11ος αι.)[6] και σε ψηφιδωτή εικόνα στο Βατο-

---

[1] Για εκτενέστερες αναφορές στο μνημείο βλ. Κ. Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης», *ΚρητΧρ* ΚΒ΄ (1970), 190-191, εικ. 252-256 (στο εξής: «Εκκλησίες» ΙΙ). M. Borboudakis - K. Gallas - K. Wessel, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983 (στο εξής: Borboudakis, *Kreta*), 221, εικ. 15. M. Bissinger, *Kreta, Byzantinische Wandmalerei*, Μόναχο 1995, 244, αριθ. 227.

[2] Λασσιθιωτάκης, ό.π., 133. Ιδιαίτερες, από καρδιάς, ευχαριστίες οφείλω στον Μιχάλη Ανδριανάκη, προϊστάμενο της 28ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, για την πολύτιμη αρωγή του στη μελέτη και τεκμηρίωση των τοιχογραφιών του ναΐσκου. Ένα θερμό «ευχαριστώ» και στα μέλη του φωτογραφικού συνεργείου της Εφορείας για την εξαίρετη συνεργασία.

[3] Για τα δύο αυτά θέματα βλ. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge*, τ. Ι, Βρυξέλλες 1992², 133-135 και ιδιαίτερα 134 υποσημ. 5 και 135 υποσημ. 6.

[4] Χωρίς να προσμετράται και η παράσταση της βρεφοκρατούσας Άννας στο εξωτερικό ανακουφιστικό αψίδωμα, επάνω από τη θύρα εισόδου στο μνημείο, οπότε οι απεικονίσεις της στον ναΐσκο είναι ουσιαστικά τρεις.

[5] Ο Πελεκανίδης, *Καστορία, Ι, Βυζαντιναί τοιχογραφίαι,* Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 101α-β, τις έχει χρονολογήσει στον 13ο αιώνα, ο Ορλάνδος, «Τά βυζαντινά μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς. 3. Ἅγιος Στέφανος», *ΑΒΜΕ Δ΄* (1938), 122-124, εικ. 85 και 86, τις χρονολογεί στον 14ο αιώνα. Πρόσφατα ο Σιώμκος, N. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria. Étude des differentes phases du decor paint (XeXIVe siècles)*, Θεσσαλονίκη 2005, 290-291 και εικ. 122, 134 και 123, 135, αντίστοιχα, πολύ πιο τεκμηριωμένα, τοποθετεί στα τέλη του 13ου αιώνα τη βρεφοκρατούσα Άννα και γύρω στο 1300 τη γαλακτοτροφούσα.

πέδι (αρχές 14ου αι.)[7]. Η ρεαλιστικά αποδομένη αγία, με το λιπόσαρκο πρόσωπο και την έντονη γωνιώδη ρυτίδα στην παρειά, ενδεικτικά προχωρημένης ηλικίας, παραπέμπει σε τοιχογραφία της βρεφοκρατούσας Άννας στον Άγιο Γεώργιο στο Kurbinovo (1191)[8] και στην Αγία Θέκλα στην Εύβοια (τέλη 13ου αι.)[9], και ύστερα σε εικόνα στο Μουσείο Μπενάκη (μέσα 15ου αι.)[10], καθώς και σε σύνθετη εικόνα στην Αγία Ματρώνα στην Κίμωλο (τελευταίο τέταρτο 15ου αι., σκηνή Κολακείας)[11]. Το δημοφιλές αυτό θέμα, που κοσμεί ακόμη και ναούς που δεν τιμώνται στο όνομα της αγίας ή της Παναγίας, όπως ο Σωτήρας στο Πυργί Ευβοίας (1296)[12] και ο Άγιος Νικόλαος Ορφανός στη Θεσσαλονίκη (1310-1320)[13], απαντά στην Κρήτη στην Παναγία Λαμπηνή Αγίου Βασιλείου (αρχές 14ου αι.)[14] και στον ναό της Μεταμόρφωσης στο Κεφάλι Κισάμου (1320)[15], όμως με διατύπωση διαφορετική από ό,τι στο Ανισαράκι· εκεί η Άννα, νεαρή και χυμώδης, εικονίζεται αποδέκτης του άνθους που της προσφέρει η Παναγία στη Λαμπηνή[16] και δεξιοκρατούσα στο Κεφάλι.

Συνοδή της εντοίχιας εικόνας της βρεφοκρατούσας, η σπάνια παράσταση του Ιωακείμ (Εικ. 2), άλκιμου γόνου καλής γενιάς, δίπλα, στον βόρειο τοίχο, μοιάζει να απευθύνει ευλογία στην Άννα, εξαίροντας και έτσι την επώνυμη της εκκλησίας αγία. Ο θεοπάτορας, καθώς γειτνιάζει άμεσα με μάνα και κόρη, φαίνεται σαν να τις παραστέκει, απαρτίζοντας με αυτές μια ιδανική αγία Οικογένεια, όπως σε τοιχογραφία στο Kurbinovo[17] και στον ναό Ιωακείμ και Άννας στη Studenica (1313/4)[18] ή σε ψηφιδωτό του νάρθηκα στη μονή της Χώρας (1320-

Εικ. 1. Η βρεφοκρατούσα Άννα.

[6] Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 38β.

[7] Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Φορητές εἰκόνες», *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση - Ἱστορία - Τέχνη*, τ. Β΄, Άγιον Όρος 1996, 368-369, εικ. 313.

[8] L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo: Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Βρυξέλλες 1975, εικ. 131 (στο εξής: *Kurbinovo*).

[9] Αρχιμανδρίτης Ιερώνυμος Λιάπης, *Μεσαιωνικά μνημεῖα Εὐβοίας*, Αθήναι 1971, έγχρ. πίν. Α΄.

[10] *From Byzantium to El Greco*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1987, 169, αριθ. 34, εικ. σ. 102 (N. Chatzidakis). *Οἱ Πύλες τοῦ Μυστηρίου. Θησαυροί τῆς Ὀρθοδοξίας ἀπό τήν Ἑλλάδα*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1994, 226, εικ. 47 (Α. Δρανδάκη).

[11] Θ. Ξανθάκη, «Ο θεομητορικός κύκλος στον ναό της Αγίας Ματρώνας στην Κίμωλο», *ΔΧΑΕ* ΚΘ΄ (2008), 174, εικ. 3.

[12] Μ. Γεωργοπούλου-Βέρρα, «Τοιχογραφίες του τέλους του 13ου αιώνα στην Εύβοια: Ο Σωτήρας στο Πυργί και η Αγία Θέκλα», *ΑΔ* 32 (1977), Μελέται, πίν. 7β.

[13] Ά. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, 199, πίν. 100. *Άγιος Νικόλαος Ορφανός. Οι τοιχογραφίες* (επιμ. Χ. Μπακιρτζής), Θεσσαλονίκη 2003, πίν. 92.

[14] K. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete*, Νέα Υόρκη 1973,124, εικ. BW84.

[15] Κ. Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης», *ΚρητΧρ* ΚΑ΄ (1969), 216, εικ.72 (στο εξής: «Εκκλησίες» Ι).

[16] Λανθασμένα θεωρεί η Hadermann-Misguich ότι η αγία Άννα στη Λαμπηνή εικονίζεται ως γαλακτοτροφούσα. Βλ. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 253.

[17] Στο ίδιο, εικ. 131.

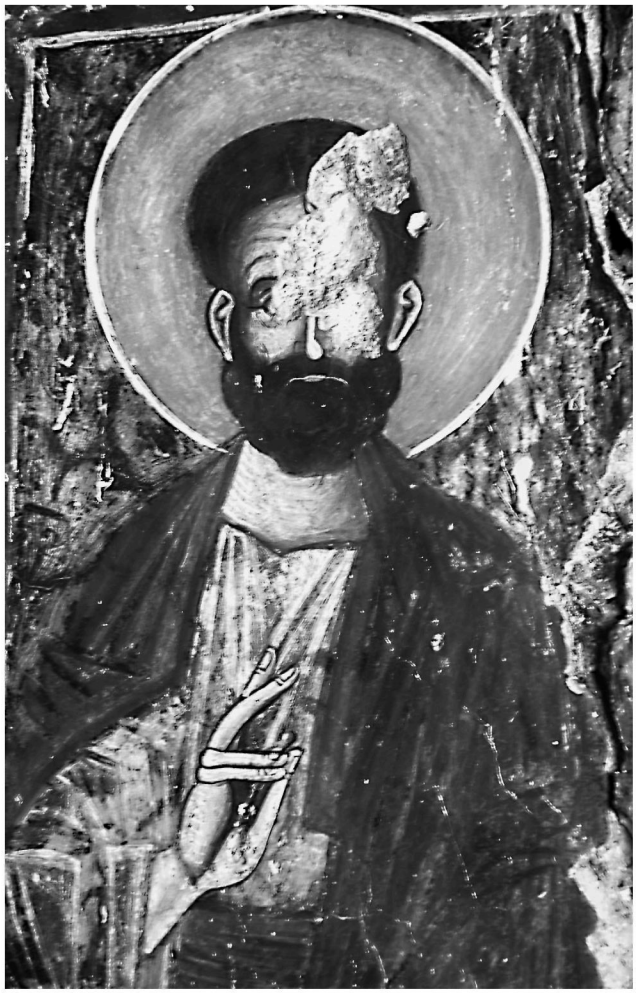
[18] G. Millet - A. Frolow, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, τ. ΙΙΙ, Παρίσι 1962, πίν. 58.3 και 70.2 (στο εξής: *Yougoslavie*).

1321)[19]. Στην Κρήτη, το μοναδικό παράδειγμα απεικόνισης των θεοπατόρων μεμονωμένων προσφέρει ο Άγιος Γεώργιος στη Σκλαβοπούλα Σελίνου (1290/1)[20], όπου Ιωακείμ και Άννα στηθαίοι, χωρίς την Παναγία, διακοσμούν τη θριαμβική αψίδα του ναού σε πάρισα, χωριστά μετάλλια.

Η παιδική ζωή της Παναγίας, καθώς καταλαμβάνει ολόκληρο το δυτικό ήμισυ της καμάρας, από τη γένεση έως την κλείδα της και αποκλείει οποιαδήποτε απεικόνιση ευαγγελικών σκηνών, με εξαίρεση τη Σταύρωση στο τύμπανο του δυτικού τοίχου, αποτελεί σπανιότατη επιλογή εικονογραφικού προγράμματος στους καμαροσκέπαστους, μονόχωρους ναούς της Κρήτης[21], πλην των μοναστηριακών, και χαρακτηρίζει τις επιλογές του αγιογράφου που τον εκτέλεσε.

Η ιστόρηση αναπτύσσεται σε δύο ζώνες και σε επτά επεισόδια, χωρίς χρονική συνέχεια, με την αρχή της διήγησης στον νότιο τοίχο. Εκεί, στην άνω ζώνη απεικονίζεται η Προσευχή-Ευαγγελισμός της Άννας και το Γενέσιον, στην κάτω ο Ιωσήφ στην έρημο και η Κολακεία, στον βόρειο τοίχο διατάσσονται στην άνω ζώνη ο Ασπασμός των θεοπατόρων και η Ευλόγηση των ιερέων και σε ολόκληρη την κάτω τα Εισόδια. Στον θεομητορικό κύκλο, εξάλλου, εντάσσονται η βρεφοκρατούσα αγία του τέμπλου, που προαναφέραμε, καθώς και η ολόσωμη Άννα που θηλάζει την κόρη της, χαμηλά, ανάμεσα στα δύο τυφλά αψιδώματα του βόρειου τοίχου, παράσταση σπάνια στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική και μοναδική, όσο γνωρίζω, στην Κρήτη. Η διατύπωση των τοιχογραφιών αυτών ακολουθεί το βασικό, καθιερωμένο για την εποχή εικονογραφικό σχήμα, παρεκκλίνει όμως συχνά σε στοιχεία δευτερεύοντα μεν, αλλά χαρακτηριστικά των επιλογών του αγιογράφου. Η παρουσίαση των σκηνών του κύκλου θα ακολουθήσει τη χρονική τους αλληλουχία στις πηγές.

Εικονογραφική ιδιαιτερότητα αποτελεί η παράσταση μόνο του Θρήνου-Προσευχής του θεοπάτορα στο νότιο ήμισυ της καμάρας, ενώ η επιγραφή *Η ΕΞΟΡΙΑ ΤΟΥ ΙΩΑΚΕΙΜ* που τη συνοδεύει είναι, όσο γνωρίζω, τίτλος



Εικ. 2. Ο Ιωακείμ.

πρωτοφανής για τη σκηνή και πιθανόν εφεύρημα του αγιογράφου (Εικ. 3). Διότι, στο κείμενο του Πρωτοευαγγελίου και στις παραλλαγές των σχετικών κωδίκων[22], ως προσδιοριστικά του τόπου καταφυγής του Ιωακείμ απαντούν μόνο οι λέξεις «έρημος», «σκηνή» και «ορεινή» (χώρα), ενώ το επεισόδιο στη μνημειακή ζωγραφική προσδιορίζεται συνήθως ως *Ο ΙΩΑΚΕΙΜ ΕΝ ΤΩ ΟΡΕΙ*,

[19] P. A. Underwood, *The Kariye Djami, 2: The Mosaics*, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 314 και 315.

[20] G. Passarelli, *Creta tra Bisanzio e Venezia*, Μιλάνο 2003, εικ. σ. 114 και 115.

[21] Από τα ελάχιστα αντίστοιχα παραδείγματα, το ναΰδριο του Αγίου Γεωργίου στα Χελιανά Μυλοποτάμου (1319), όπου στην καμάρα εικονίζεται το συναξάριο του αγίου, και η μοναδική χριστολογική παράσταση, η Σταύρωση, τοποθετείται όμοια στο τύμπανο του δυτικού τοίχου. Βλ. Μ. Μπορμπουδάκης, «Η βυζαντινή τέχνη (ως την πρώιμη Βενετοκρατία)», *Κρήτη. Ιστορία και πολιτισμός*, Κρήτη 1988, 51.

[22] C. Tischendorf, *Ευαγγέλια απόκρυφα*, εν Αθήναις 1959 (ανατύπωση του κειμένου της Λειψίας), Ι, 4.

Εικ. 3. «Η εξορία του Ιωακείμ».

όπως στη μονή της Χώρας[23] και στην Παναγία στις Μάλλες[24] ή *Η ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΙΩΑΚΕΙΜ*, όπως στην Παναγία της Κριτσάς[25]. Η σκηνή εικονογραφεί βέβαια τον Θρήνο-Προσευχή του Ιωακείμ, όχι όμως και τον Ευαγγελισμό του, εφόσον παραλείπεται ο θεϊκός αγγελιαφόρος, όπως και στον γειτονικό ναό της Παναγίας[26]. Η επιλογή της λέξης «εξορία» στον τίτλο φορτίζει συναισθηματικά εκ προοιμίου τη βαριά ατμόσφαιρα του Θρήνου-Προσευχής του Ιωακείμ, την οποία εξάλλου αποπνέουν περισσότερο ή λιγότερο και οι ρεαλιστικά αποδομένες μορφές: η κλειστή, απροσπέλαστη του πρωταγωνιστή, επιβλητική και ογκώδης παρουσία με πέλματα τεράστια, όπως ο Ιωσήφ στη Γέννηση στον ναό του Αγίου Αχιλλείου στην Arilje (1296)[27]· και η απεικόνιση των δύο αμήχανων νεαρών βοσκών, παράδοξα χωρίς ηλικιακή διαφοροποίηση εδώ, που συνομιλούν, με την απορία αποτυπωμένη στην αφελή τους όψη για την αιτία της βουβής θλίψης του αφέντη τους. Το ιμπρεσιονιστικό πλάσιμο στα σε κατατομή πρόσωπά τους, με τα πλατιά φρύδια και το έντονο, στρογγυλό, σαρκώδες πηγούνι, ανακαλεί τη μορφή του αγγέλου από το Παρεκκλήσιο 2 στην Κάτω Χώρα του Μυστρά (α΄ μισό 14ου αι.)[28]· ενώ το φόρεμα, η υπόδηση και το καπέλο – πιθανόν δυτικό αντιδάνειο το τελευταίο, εφόσον όμοιο, με τα ίδια κορδόνια που κρέμονται μπροστά και συγκρατούνται με θηλιά, φορεί ο βοσκός στο Ενύπνιο του Ιωακείμ στο παρεκκλήσιο της Αρένας στην Πάδουα (1303-1313)[29] –, καθώς και η μυώδης, στιβαρή δομή τους, αποτελούν πραγματιστικά στοιχεία της παλαιολόγειας ζωγραφικής, που εντοπίζονται, για παράδειγμα, στον ποιμένα που συνομιλεί με τον Ιωσήφ στην παραπάνω τοιχογραφία στην Arilje.

Η Προσευχή και ο Ευαγγελισμός της Άννας συναιρούνται στη σκηνή που επιγράφεται *Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΤΗΣ ΑΝΗΣ* (Εικ. 4). Η στάση, η χειρονομία και η έκφραση της αγίας απηχούν την πρώτη, η παρουσία του ημίσωμου αγγέλου επάνω δεξιά δηλώνει καταφανώς τον δεύτερο, από τον οποίο απουσιάζει η θεραπαινίδα, προφανώς λόγω ελλείψεως χώρου. Έτσι, καθώς απεικονίζεται μόνο ο Ευαγγελισμός της Άννας και παραλείπεται ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ, η παράσταση υποδεικνύει την αγία ως τον μοναδικό αποδέκτη της θεϊκής απόκρισης στην κοινή, ένθερμη παράκληση ευγονίας των θεοπατόρων και αναδεικνύει τον ρόλο της τιμωμένης στον ναΐσκο αγίας. Χαρακτηριστικό στοιχείο της σκηνής αποτελεί και η συμπαγής υψηλή κρήνη, που μισοκρύβει το δέντρο πίσω της, η οποία δομείται με διαδοχικά, στερεομετρικά στην απόδοσή τους, ορθογώνια στοιχεία, κοσμημένα με επίσης ορθογώνια διάχωρα. Ο δομικός και διακοσμητικός αυτός συνδυασμός, καθώς και η

[23] Underwood, ό.π., πίν. 84. J. Lafontaine-Dosogne, «Iconography of the Cycle of the Virgin», *The Kariye Djami, 4: Studies in the Art of the Kariye Djami*, P. A. Underwood (επιμ.), Princeton, N.J. 1975, 170.

[24] I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, 179.

[25] Κ. Δ. Καλοκύρης, «Βυζαντινά μνημεία της Κρήτης, Ι. Η Παναγία (Κερά) της Κριτσάς», *ΚρητΧρ* ΣΤ΄ (1952), 224, πίν. ΣΤ΄. 2.

[26] Θ. Ξανθάκη, «Ο θεομητορικός κύκλος στον ναό της Παναγίας στο Ανισαράκι Κανδάνου: Εικονογραφικές ιδιαιτερότητες», *ΔΧΑΕ* Λ΄ (2009), 188-189, εικ. 2. Αναλυτικά για τον Θρήνο-Προσευχή του Ιωακείμ και τον Ευαγγελισμό του, βλ. Lafontaine-Dosogne, «Iconography», ό.π., 170-171.

[27] Millet - Frolow, *Yougoslavie*, τ. ΙΙ, Παρίσι 1957, πίν. 72.2.

[28] *Byzantium, Faith and Power (1261-1557)*, κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη 2004, 91, αριθ. 48C, εικ. 48C (E. Bakourou).

[29] L. Venturi, *Storia dell'arte italiana, V. La pittura del trecento*, Μιλάνο 1907, εικ. 252.

φωτοσκίαση προσδίδουν πλαστικότητα και αίσθηση της τρίτης διάστασης στην κρήνη. Ανάλογα διαρθρώνεται η κρήνη στον Άγιο Κλήμη στην Αχρίδα (1295)[30] και ύστερα στην Παναγία Μεσοχωρίτισσα στις Μάλλες Λασιθίου (1433/4)[31], ενώ όμοια, με διακριτά, επίθετα, στερεομετρικά στοιχεία που κοσμούνται με ορθογώνιες εσοχές, αποδίδεται η κλίμακα του θυσιαστηρίου στα Εισόδια στον ναό της Παναγίας στον Αλήκαμπο Αποκορώνου (1315/6)[32], έργο του Παγωμένου.

Ο Ασπασμός, στο βόρειο ήμισυ της καμάρας, ακολουθεί την παραδοσιακή εικονογραφία και εκτυλίσσεται μπροστά σε αρχιτεκτονικό βάθος, το οποίο όμως εδώ αποδίδεται άτεχνα, με ένα συμφυρμό στοιχείων που υποδηλώνουν την «πύλην»[33], το προστώο του οίκου των θεοπατόρων. Ο Ιωακείμ και η Άννα, σε άτονο εναγκαλισμό, φιγούρες στατικές, βαριές και άκομψες, έχουν πρόσωπα σχεδόν ανέκφραστα. Έτσι, τη χαρμόσυνη ατμόσφαιρα για τη θεϊκή ανταπόκριση στην προσευχή τους έμμεσα υποδηλώνει μόνο το κόκκινο ύφασμα στην απόληξη του κτίσματος, αριστερά. Η μορφή του αρχιτεκτονήματος, η στάση των πρωταγωνιστών και η θέση των χεριών τους στον εναγκαλισμό παραπέμπουν σε τοιχογραφία στον Άγιο Κλήμη Αχρίδας[34], αν και αποτελούν κακότεχνη απομίμησή της. Παρά τη συμβατική, αμελή απόδοση, ως ιδιαίτερο εικονογραφικό στοιχείο της σκηνής σημειώνεται η απεικόνιση της Άννας σαφώς υψηλότερης από τον Ιωακείμ. Με αυτό τον τρόπο η αγία εξαίρεται και σε αυτό το επεισόδιο της παιδικής ζωής της Παναγίας, με συνέπεια στο πνεύμα που διέπει τον κύκλο της στο μνημείο.

Στο Γενέσιον (Εικ. 5), σαφή παρέκκλιση από τα καθιερωμένα αποτελεί η καινοφανής επιγραφή *Η ΓΕΝΗCΙC ΤΗC ΑΝΗC*, η οποία υπογραμμίζει τον πρωταγωνιστικό ρόλο της αγίας στο γεγονός και ευφυώς σχολιάζει ότι το δρώμενο απεικονίζει τη γέννα της Άννας μάλλον, παρά τη γέννηση της Παναγίας. Η ιστόρηση του επεισοδίου, στον απλό, ολιγοπρόσωπο τύπο[35], δηλοποιεί ένα μεταβατικό στάδιο στην εξέλιξη του θέματος, καθώς συνθέτει στοιχεία χαρακτηριστικά της εικονογραφίας του τέλους του 13ου και του 14ου αιώνα και εκείνης που θα

Εικ. 4. Ο Ευαγγελισμός της Άννας.

κυριαρχήσει από τον 15ο αιώνα και εξής[36]. Στην παλαιότερη ανήκει η δεσπόζουσα στη σκηνή λεχώνα, ασυνήθιστα στα δεξιά, σε στάση άνετη, με χαλαρά ακουμπισμένα τα χέρια στο γόνατο και στον μηρό, που ανακάθεται βολικά σε πολυτελή στρωμνή, υποβοηθούμενη από

[30] Lafontaine-Dosogne, «Iconography», ό.π. (υποσημ. 23), εικ. 6.

[31] Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Μεσοχωρίτισσας στις Μάλλες Λασιθίου Κρήτης», *Δίπτυχα* Ε΄ (1991), πίν. 19α.

[32] Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες» Ι, εικ. 149.

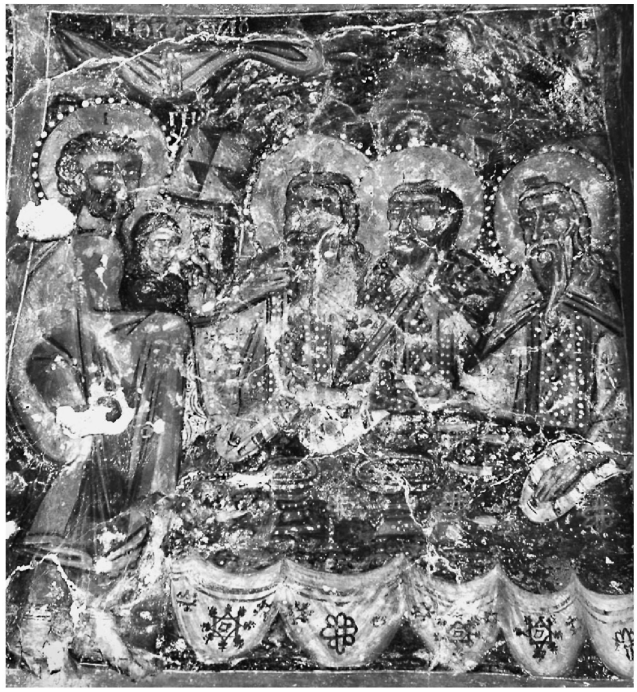
[33] *... καὶ ἔστη Ἄννα πρὸς τὴν πύλην καὶ εἶδε τὸν Ἰωακεὶμ ἐρχόμενον ...*, Tischendorf, *Ευαγγέλια απόκρυφα* (υποσημ. 22), IV, 4.

[34] Millet - Frolow, *Yougoslavie*, πίν. 1.1.

[35] Lafontaine-Dosogne, «Iconography», ό.π. (υποσημ. 23), 174.

[36] Ν. Χατζηδάκη, «Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου, παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα», *ΔΧΑΕ* ΙΑ΄ (1982-1983), 161-163.

Εικ. 5. «Η Γένησις της Άνης».



Εικ. 6. Η Ευλόγηση των ιερέων.

νεαρή θεραπαινίδα δίπλα της. Το σχήμα της στρωμνής, η θέση και στάση της Άννας και η θέση και κίνηση της θεραπαινίδας ανακαλούν την απεικόνιση στο Βατοπέδι (1312)[37], ενώ το αστερόμορφο οκτάκτινο κόσμημα, διάσπαρτο στον αχειρίδωτο χιτώνα της κόρης που υπηρετεί τη λεχώνα, αποτελεί αγαπητό παλαιολόγειο διακοσμητικό μοτίβο[38]. Στην ίδια, παλαιολόγεια, εποχή παραπέμπει και το τραπέζι, που τοποθετείται στα αριστερά και όχι στο κέντρο, ως πυρήνας της σύνθεσης· δίπλα και πίσω του συνωθούνται τρεις επισκέπτριες με δώρα, ντυμένες κατάλληλα για τη χαρμόσυνη περίσταση, αλλά με παραλλαγμένη από τη συνήθη στον 15ο αιώνα αμφίεση, με χιτώνα χειριδωτό και πέπλο στο κεφάλι η πρώτη και η τρίτη, με ίδιο χιτώνα και μανδύα η μεσαία. Η μορφή στα αριστερά, με χιτώνα χρωματιστό και κοσμημένο όπως της θεραπαινίδας, κρατεί σφαιρικό αγγείο, η άλλη στα δεξιά σκεύος, η μεσαία, με το κεφάλι σε αντικίνηση αριστερά, μοιάζει να απιθώνει έδεσμα στο τραπέζι. Δίπλα στο κρεβάτι της λεχώνας, στην άκρη δεξιά, ησυχάζει η νιογέννητη, παράκαιρα ντυμένη με βυσσινί μαφόρι και σχεδόν παραμελημένη, αφού ως μοναδικό επίκεντρο ενδιαφέροντος αναδεικνύεται η Άννα, εντελώς ασυνήθιστη εικονογραφική παρέκκλιση. Τέλος, στην εικονογραφία του 15ου αιώνα προσγράφονται τα δύο κτήρια στο βάθος, με τις αετωματικές στην κορύφωσή τους προσόψεις, που ενώνονται με βαθυκόκκινο ύφασμα στις στέγες και τοίχο χαμηλά.

Ο Ιωακείμ στην Ευλόγηση (Εικ. 6), παρουσιάζει μόνος του τη μικρή κόρη[39], ανακόλουθα προς την πρυτανεύουσα στο μνημείο τάση να εξαρθεί η τιμωμένη σε αυτό αγία. Ιδιαίτερα εικονογραφικά στοιχεία της σκηνής αποτελούν η σπάνια διαφοροποίηση της ηλικίας των ιερέων, όπως ύστερα στην Παναγία στις Μάλλες[40], και η χρωματική εναλλαγή των αμφίων τους, πανόμοια στον

[37] G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 88.1.

[38] Όμοιο διακοσμεί τη δόξα του Χριστού στην Ανάσταση και τον ελισσόμενο από τον άγγελο ουρανό στη Δευτέρα Παρουσία, στο παρεκκλήσιο της μονής της Χώρας (P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, *3: The Frescoes*, Νέα Υόρκη 1966, πίν. 343 και 371, αντίστοιχα), όπως και το βάθος σε εικόνα της Αποκαθήλωσης (β' μισό 14ου αι.) στο Βυζαντινό Μουσείο Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' στη Λευκωσία (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995, 215, αριθ. 101, εικ. σ. 122).

[39] Όπως και στο ψηφιδωτό στη μονή της Χώρας, Underwood, *Kariye Djami* (υποσημ. 19), πίν. 109.

[40] Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Μεσοχωρίτισσα», ό.π. (υποσημ. 31), πίν. 26α.

Εικ. 7. Τα Εισόδια.

πρώτο και τον τρίτο ιερέα, ο χιτώνας των οποίων είναι διάστικτος με το ίδιο αστερόμορφο κόσμημα του χιτώνα της θεραπαινίδας και της αριστερής επισκέπτριας στο Γενέσιον· και προπάντων, το γιορτινό, κεντητό τραπεζομάντηλο της οικοδέσποινας, εξαιρετικό δείγμα λαϊκής τέχνης της εποχής, που επιτείνει την ευφρόσυνη ατμόσφαιρα, ανάλογα όπως το λιγότερο εντυπωσιακό στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά Σελίνου (αρχές 15ου αι.)[41]· τέλος, τα έντεχνα διαμορφωμένα αρτίδια που συνοδεύουν το πλούσιο στρωμένο για την ευωχία τραπέζι, όμοια στον Γάμο της Κανά στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-1320)[42].

Η Άννα στα Εισόδια (Εικ. 7) προεξάρχει της πομπής, στο πρώτο επίπεδο και σε τιμητική θέση, όπως ανάλογα στην Arilje[43] ή στον γειτονικό τής Αγίας Άννας ναό της Παναγίας[44]. Χαρακτηριστικά συστατικά της παράστασης αποτελούν το αδιόρατο μειδίαμα στο παιδικό πρόσωπο της γλυκύτατης κόρης, αλλά και τα σπάνια καλυμμένα από το μαφόρι χέρια της, όπως στη Studenica[45] και στον Άγιο Νικόλαο Μεραμπέλου (β' μισό 14ου αι.)[46]· και ιδιαίτερα, το πολυτελές στην όψη του κλειστό βημόθυρο με την τοξωτή επίστεψη που απολήγει σε σταυρό, περίτεχνα δουλεμένο, σαν έργο χυμευτό, με σύνθετο γεωμετρικό μοτίβο και κοσμημένο με μαργαριτάρια, όπως στην Παναγία στις Λουμπινιές Μαλεβιζίου (1323)[47], στο οποίο προβάλλεται και έτσι αναδεικνύεται εναργέστερα η Παναγία. Πολυτελές, με ανάλογο γεωμετρικό διάκοσμο, αποδίδεται το φράγμα του θυσιαστηρίου σε τοιχογραφία της Θείας Λειτουργίας στον Άγιο Γεώργιο στον Κουρνά Αποκορώνου (τέλη 12ου αι.)[48], αλλά και σε δυτικά έργα, όπως στο ψηφιδωτό της Υπαπαντής στη Santa Maria in Trastevere στη Ρώμη (1291)[49], έργο του Pietro Cavallini και στην τοιχογραφία της Κλήσης των μνηστήρων στο παρεκκλήσιο της

[41] Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες» ΙΙ, εικ. 291. Passarelli, ό.π. (υποσημ. 20), εικ. 137.
[42] Τσιτουρίδου, ό.π. (υποσημ. 13), πίν. 50.
[43] Millet - Frolow, *Yougoslavie*, τ. ΙΙ, πίν. 78.2.
[44] Ξανθάκη, «Παναγία στο Ανισαράκι», ό.π. (υποσημ. 26), 192-194, εικ. 7.
[45] Millet - Frolow, *Yougoslavie*, τ. ΙΙΙ, πίν. 60.2.
[46] *ΑΔ* 26 (1971), Χρονικά, 227-228, πίν. 542δ (Ε. Μπορμπουδάκης).
[47] Borboudakis, *Kreta*, εικ. 311.
[48] Passarelli, ό.π. (υποσημ. 20), εικ. 126.
[49] Venturi, *Storia* (υποσημ. 29), εικ. 119.

Εικ. 8. Η γαλακτοτροφούσα Άννα.

Αρένας[50] στην Πάδουα. Δάνειο από τη Δύση ή αντιδάνειο, παραμένει άγνωστο.

Εμβληματική του μνημείου παράσταση, η άλλοτε ολόσωμη αγία Άννα που θηλάζει την Παναγία (Εικ. 8), συμπληρώνει τον θεομητορικό κύκλο στον βόρειο τοίχο, σε θέση πάριση του Χριστού Παντοκράτορα στον νότιο. Το θέμα της γαλακτοτροφούσας Άννας βασίζεται, ως γνωστόν, στο Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου (VI, 3) και διαμορφώνεται με πρότυπο τη γαλακτοτροφούσα τον Χριστό Παναγία[51]. Η έξοχη, ρεαλιστική τοιχογραφία της θηλάζουσας Άννας στον Άγιο Γεώργιο στο Kurbinovo (1191)[52], η παλαιότερη γνωστή απεικόνισή της[53], φαίνεται να έχει επηρεάσει, τουλάχιστον ως προς τη στάση και ένδυση του βρέφους, τα ελάχιστα, μεταγενέστερα, παραδείγματα, όπως την παράσταση στους Σαράντα Μάρτυρες στο Tirnovo (1230)[54], στον Άγιο Στέφανο Καστοριάς[55] και στην Περίβλεπτο του Μυστρά[56]. Η τεχνοτροπική απόδοση της γαλακτοτροφούσας Άννας στο μνημείο μας, με πρόσωπο νεανικό και με κόκκινο, πλατύπτυχο μαφόρι, διαφέρει από αυτή της βρεφοκρατούσας αγίας στο τέμπλο, με το γηρασμένο πρόσωπο και το βυσσινί ρούχο. Πρωτοφανής είναι η στάση του παιδιού, καθώς παριστάνεται ξαπλωμένο ευδαιμονικά στη μητρική αγκάλη, και όχι καθιστό όπως στα προηγούμενα έργα, να θηλάζει μακάρια τον συνοπτικά, σχηματικά, σαν θήλαστρο, αποδομένο μαστό της μάνας, όπως χαρακτηριστικά σε εικόνα με την Παναγία γαλακτοτροφούσα στη μονή Σινά (1250-1350)[57]. Εξίσου πρωτοφανής είναι και η αμφίεσή του, με το περιττό σπάργανο που αραιοτυλίγει το βυσσινί μαφόρι, στοιχεία που αποτυπώνουν προφανώς την πρόσληψη του αγιογράφου από τη σύγχρονή του πρακτική του θηλασμού.

Η διαφορετική τεχνοτροπική διατύπωση και τεχνική επεξεργασία των τοιχογραφιών που παρουσιάστηκαν δηλώνει αδιαμφισβήτητα τη συμμετοχή δύο αγιογράφων στην εκτέλεσή τους. Στον πρώτο αποδίδουμε την «αγία Οικογένεια», δηλαδή τη βρεφοκρατούσα Άννα στο τέμπλο και τον Ιωακείμ στον όμορο βόρειο τοίχο, μορφές επιβλητικές, με αρμονικές αναλογίες, διατυπωμένες με σχεδόν φυσιοκρατική αντίληψη και ρεαλιστική διάθεση. Η Άννα είναι μορφή περίκλειστη σε βυσσινί ρούχο με επίπεδη πτυχολογία που αναιρεί κάθε πλαστικότητα, όπως συνάδει σε λιπόσαρκη, μεσόκοπη γυ-

[50] Στο ίδιο, εικ. 256.

[51] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Texte, Παρίσι 1928, 105.

[52] Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, εικ. 131.

[53] Λανθασμένα θεωρείται από τη Lafontaine-Dosogne ό.π. (υποσημ. 3), 135) και τον Καλοκύρη (Κ. Δ. Καλοκύρης, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τήν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καί Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, 93) η ψηφιδωτή εικόνα στη μονή Βατοπεδίου ως η παλαιότερη απεικόνιση, όχι μόνο επειδή χρονολογείται στις αρχές του 14ου αιώνα (Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 7), αλλά κυρίως διότι εικονίζει την Άννα να κρατεί απλώς το βρέφος χωρίς να το θηλάζει.

[54] Grabar, ό.π., εικ. 20.

[55] Ορλάνδος, «Μνημεία Καστοριάς», ό.π. (υποσημ. 5), εικ. 86. Πελεκανίδης, *Καστορία* (υποσημ. 5), πίν. 101β. Siomkos, ό.π. (υποσημ. 5), εικ. 123, 135.

[56] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Album, Παρίσι 1910, πίν. 128.4.

[57] *Byzantium* (υποσημ. 28), 356-357, αριθ. και εικ. 215 (A. Weyl Carr).

ναίκα. Η έμφαση στην προχωρημένη ηλικία υπογραμμίζεται και από την απόδοση του προσώπου, με τη γωνιώδη, βαθιά ρυτίδα στην παρειά, την έντονη, καμπύλη γραμμή που δηλώνει την πλαδαρότητα του δέρματος κάτω από τα μάτια, τα βαριά τόξα των φρυδιών, τη χαλαρή, κατιούσα σχεδίαση των αυτιών. Ό,τι νεάζει στην αγία είναι το στητό πανωκόρμι και τα μακριά, αρμονικά δάκτυλα στο ελεύθερο χέρι της. Η Παναγία εικονίζεται ως εύθραυστη, λεπτοφυής παιδούλα, ο Ιωακείμ ως καλοζωισμένος, ώριμος άντρας, με μετωπό ρυτιδωμένο, αλλά και με πλούσια μαλλιά και γένια.

Η συνοδή τεχνική επεξεργασία των μορφών, με έμφαση στη ζωγραφική εκτέλεση και τη λελογισμένη χρήση της γραμμής, είναι λεπτομερειακή και ακριβής: τα χαρακτηριστικά γράφονται με σταθερή καστανοκόκκινη πινελιά, τα μάτια είναι μεγάλα και έντονα, τα χείλη στενά και καλογραμμένα, τα αυτιά σχηματοποιούνται σε διακοσμητικά στοιχεία, όπως ενδεικτικά στον προπάτορα· ο πρασινωπός προπλασμός στο περίγραμμα των προσώπων περιορίζεται από το εύρος τής τονικά διαβαθμισμένης φωτεινής επιδερμίδας, τα πολλαπλά, παράλληλα, λεπτά φώτα έντεχνα παρακολουθούν και αναδεικνύουν το ανάγλυφο προσώπου και λαιμού. Η διευθέτηση της πτυχολογίας με φωτεινές τις ακμές και σκοτεινόχρωμο το βάθος των πτυχώσεων τείνει να υποδηλώσει την πλαστική άρθρωση των σωμάτων. Τα παραπάνω στοιχεία υποδεικνύουν ώριμο, ικανό ζωγράφο της περιφέρειας, που έχει ενστερνιστεί το ύφος και τα μέσα της τέχνης του Ιωάννη Παγωμένου[58]. Μάλιστα, η δεξιότητά του στον χειρισμό του χρωστήρα και η ποιότητα του έργου του, καθώς και το γεγονός ότι έχει εκτελέσει ο ίδιος τον υπόλοιπο διάκοσμο του τέμπλου και του ιερού, θα μπορούσαν να τον προσδιορίσουν ως επιλεγμένο συνεργάτη μάλλον, παρά ως απλό μέλος της «σχολής», του σπουδαίου αυτού ζωγράφου του 14ου αιώνα.

Στον δεύτερο, λαϊκότερο σε ύφος, αγιογράφο προσγράφουμε τα επτά επεισόδια του κύκλου της Άννας και τη γαλακτοτροφούσα αγία. Οι απλοϊκές, καθημερινές μορφές που ζωγραφίζει διαφέρουν στην απόδοσή τους. Οι καθιστές πλάθονται ογκώδεις και στερεομετρικές, σχεδόν κυβιστικές, όπως ο Ιωακείμ στην Εξορία, στοιχείο που επιτείνεται και από την έντεχνη φωτοσκίαση στα πρόσωπα, στα οποία διαχωρίζονται με συνέπεια τα

Εικ. 9. Η Κολακεία.

φωτιζόμενα από τα σκιερά πεδία, όπως στην Κολακεία (Εικ. 9): Θεωρώντας μια υποθετική πηγή φωτός επάνω δεξιά και προς τον θεατή, το φως αναδεικνύει το αριστερό του προσώπου και του λαιμού της Άννας, κυλά στην άκρη της μύτης, στο σαγόνι και στο δεξιό της μορφής της Παναγίας και καταλήγει στη δεξιά παρειά, στο αυτί και στην αντίστοιχη πλευρά του λαιμού του Ιωακείμ. Με αυτή την επιδέξια φωτοσκίαση προσδιορίζεται με σαφήνεια η δομή των όγκων, υποδηλώνεται η στερεομετρική τους άρθρωση και αναιρείται η δισδιάστατη, επίπεδη, απόδοσή τους. Οι όρθιες φιγούρες, αντίθετα, ζωγραφίζονται επίπεδες και άτεχνες σε δομή και δύσκαμπτες σε κίνηση, και μοιάζουν σαν να ακροβατούν σε πέλματα δυσανάλογα μεγάλα, όπως ο Ιωακείμ στην Ευλόγηση (Εικ. 6).

Χαρακτηριστικά στοιχεία στα πλατιά πρόσωπα όλων των μορφών, που έχουν σχετικά μικρά μάτια με έντονη ίριδα και μέτωπο στενό, αποτελούν η δυνατή καστανή γραμμή που περιγράφει τα μάτια και καμπυλώνεται σαν άγκιστρο προς τον κρόταφο, ορίζοντας το άνω βλέφαρο· η γρήγορη πινελιά που γράφει τα φρύδια πλάι στη διχαλωτή ρίζα της μακριάς μύτης· τα σαρκωμένα χείλη πάνω από το σφαιρικό πηγούνι· τα λιγοστά, παχιά φώτα στην περιορισμένη από λαδοπράσινο προπλασμό επιδερμίδα, που δηλώνουν την έξαρση των όγκων. Και κυρίως, η, σαν μάσκα, πλατιά και επιμήκης

[58] Για τον Παγωμένο, την τέχνη και τη «σχολή» του, βλ. Κ. Καλοκύρης, «Ἰωάννης Παγωμένος. Ὁ βυζαντινός ζωγράφος τοῦ ΙΔ΄ αἰῶνος», *ΚρητΧρ* ΙΒ΄ (1958), 347-367, το μοναδικό, προσιτό, συγκροτημένο, παρά τις αδυναμίες του, άρθρο για τον σπουδαίο αυτόν ζωγράφο.

σκίαση των ματιών, η οποία, τριγωνική στην κάτω της απόληξη, διαγράφει έντονα τα ζυγωματικά, όπως στο πρόσωπο της Άννας στην Προσευχή της ή στο Γενέσιον (Εικ. 4 και 5). Ανάλογη είναι η σκίαση των ματιών σε τοιχογραφία του Ενταφιασμού στον Σωτήρα στο Πυργί[59], ενδεικτική του θρήνου εκεί. Τέλος, η πτυχολογία, περιληπτική και λιτή, με βαθύτονες, στο χρώμα του ενδύματος, πτυχώσεις, παρακολουθεί την κίνηση και αποκαλύπτει τη δόμηση των σωμάτων στις καθιστές μορφές[60], όπως στην Άννα στο Γενέσιον, ενώ καλύπτει αδέξια τις όρθιες φιγούρες, ακυρώνοντας κάθε πρόθεση πλαστικής απόδοσης, όπως στον αρχιερέα στα Εισόδια.

Τα ίδια τεχνοτροπικά και τεχνικά χαρακτηριστικά επισημαίνονται και στους εννέα δωρητές που συνέδραμαν, ώστε να ανακαινιστεί και να «ανιστοριογραφηθεί» η μικρή εκκλησία. Τρία ανδρόγυνα και τρεις μεμονωμένοι, όλοι δεόμενοι, έχουν απαθανατιστεί τιμητικά και περίοπτα αριστερά και δεξιά τής εισόδου στον βόρειο, δυτικό και νότιο τοίχο, ως υπόδειγμα ευλάβειας και παράδειγμα προς μίμηση για τους συντοπίτες και τους επιγόνους τους, αλλά και ως αδιαμφισβήτητοι κάτοχοι της κυριότητας του ναΐσκου και της γύρω περιοχής[61]. Η ταύτισή τους, εκτός από προφανείς περιπτώσεις, βασίζεται στην πριν από 76 χρόνια ανάγνωση του Gerola[62], καθώς οι περισσότερες συνοδευτικές επιγραφές έχουν καταστραφεί, και η κτητορική επιγραφή που τους μνημονεύει είναι εν πολλοίς εξίτηλη και δυσανάγνωστη. Στον βόρειο τοίχο, κάτω από την επιγραφή, απεικονίζεται ο νεαρός Νικόλαος (Εικ. 10), ο οποίος δεν μνημονεύεται στην επιγραφή, αλλά διασώζει το όνομά του, *ΝΙΚΟΛΑ[ΟΥ]·* ακολουθούν, στον δυτικό, ο Μιχαήλ του Πέτρο με τη γυναίκα του (Εικ. 11), με φυλλοφόρο κλαδί ανάμεσά τους, συμβολική καταγραφή της προσδοκίας τους για μετά θάνατον ανταμοιβή της δωρεάς τους με τον χλοερό τόπο του Παραδείσου[63], όπως ανάλογα σε παράσταση των κτητόρων στον Άγιο Ιωάννη Δοσκου-

Εικ. 10. Ο αφιερωτής Νικόλαος.

[59] Λιάπης, *Μνημεία Ευβοίας* (υποσημ. 9), πίν. 110. Γεωργοπούλου, «Τοιχογραφίες στην Εύβοια», ό.π. (υποσημ. 12), πίν. 7α.

[60] Όπως παρόμοια σε παλαιολόγεια έργα του πρώτου τετάρτου του 14ου αιώνα: πρβλ., για παράδειγμα, τον χειρισμό της πτυχολογίας, που υπογραμμίζει την πλαστικότητα του μηρού, στην καθιστή μορφή του Ιωακείμ στην Εξορία (Εικ. 3) και της Άννας στο Γενέσιον (Εικ. 5) με εκείνον στον Χριστό στη σκηνή με τη Σαμαρείτιδα στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, ό.π. (υποσημ. 13), πίν. 51) ή στον τέταρτο και στον έκτο από αριστερά απόστολο του αριστερού ομίλου στη Δευτέρα Παρουσία στο παρεκκλήσιο της μονής της Χώρας (Underwood, ό.π. (υποσημ. 38), πίν. 377).

[61] D. Mouriki, «The Wall Paintigs of the Church of the Panagia at Moutoullas», *Byzanz und der Westen, Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters* (επιμ. I. Hutter), Βιέννη 1984, 183.

[62] G. Gerola, *Monumenti Veneti nell'isola di Creta*, τ. IV, Βενετία 1932, 451-452 (στο εξής: *Monumenti*).

[63] Για τον συμβολισμό του φυτικού στοιχείου-κήπου σε παραστάσεις κτητόρων ναών, όπου δηλώνει τον Παράδεισο, βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί της Ρόδου», *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα 2004, 255, όπου και σχετικά παραδείγματα και βιβλιογραφία.

Εικ. 11. Ο αφιερωτής Μιχαήλ του Πέτρο με τη συμβία του.

ρίου στον Μυλοπόταμο (τέλη 14ου αι.)[64], και ο Γεώργιος του Πέτρο με τη δική του (Εικ. 12), δεξιά και αριστερά της εισόδου, αντίστοιχα· στον νότιο τοίχο, δίπλα στο τυφλό αψίδωμα, μια αταύτιστη μορφή, με το σώμα σε κατατομή και το πρόσωπο σε τρία τέταρτα, επιβλητική λόγω της ιδιόρρυθμης ενδυμασίας της, ίσως ο Ιωάννης του Κοντολέο της κτητορικής ειγραφής (Εικ. 13)· και τέλος, σε θέση προβεβλημένη, μέσα στο δυτικό αψίδωμα, ο ιερέας Ιωάννης με τη συμβία του και ο νεαρός Βασί-

Εικ. 12. Ο αφιερωτής Γεώργιος του Πέτρο με τη συμβία του.

λειος του Πέτρο δίπλα της, που ευλογούνται από τον στηθαίο Χριστό Εμμανουήλ, ψηλά στο κέντρο του τυμπάνου του αψιδώματος (Εικ. 14). Η μορφή του νεαρού Χριστού παραπέμπει, και όχι μόνο εικονογραφικά, στον Εμμανουήλ που ζωγραφίζεται στο εξωτερικό τυφλό τόξο του νότιου τοίχου του καθολικού της μονής του Οσίου Λουκά και έχει χρονολογηθεί από τον Χατζηδάκη στο τέλος του 13ου ή στις αρχές του 14ου αιώνα[65].

Οι λαϊκοί δωρητές, άγνωστοι από αρχειακές πηγές, είναι ντυμένοι με φορεσιά αρχοντική κι επίσημη, ενδεικτική της υψηλής θέσης τους στην ιεραρχία της ντόπιας κοινωνίας[66], αλλά και σημαντική καταγραφή των ενδυματολογικών προτιμήσεων της εποχής και του ακμαίου εθνικού φρονήματος των υποδούλων: η ανώνυμη πρεσβυτέρα δεν παραλείπει να δηλώνει με υπερηφάνεια το βυζαντινό της γένος, όπως δείχνουν οι δικέφαλοι αετοί που κοσμούν τα επιρράμματα στο μαντύ της. Η αυστηρή, σκούρα φορεσιά του Μιχαήλ και του Γεωργίου, προσδιοριστική του ενήλικα άνδρα[67] και παρόμοια με του Ιωάννη Μοχιώτη, δωρητή στον ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Έξω Λακώνια Μεραμπέλου (1432)[68], αποτελείται από εφαρμοστό μπούστο, που κλείνει με

[64] Κ. Μυλοποταμιτάκη, «Η βυζαντινή γυναικεία φορεσιά στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», *ΚρητΕστ* 1 (1987), πίν. 50.

[65] Μ. Χατζηδάκης, «Βυζαντινόν καί Χριστιανικόν Μουσεῖον», *ΑΔ* 21 (1966), Χρονικά, 26, πίν. 25α.

[66] Κ. Μυλοποταμιτάκη, «Η ενδυμασία της γυναίκας στην Κρήτη επί βενετοκρατίας», *Αρχαιολογία* 21 (1986), 48-49.

[67] Η ίδια, «Παρατηρήσεις στις τοιχογραφημένες παραστάσεις των κτητόρων-αφιερωτών της Κρήτης», *Ειλαπινή. Τόμος τιμητικός για τον καθηγητή Νικόλαο Πλάτωνα*, Ηράκλειον 1987, 142.

[68] Gerola, *Monumenti*, τ. ΙΙ, Βενετία 1908, 338, αριθ. 48, πίν. 16.2. Στ. Ν. Μαδεράκης, *Η εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Έξω Λακώνια Μεραμπέλλου*, Άγιος Νικόλαος Κρήτης 2000, 114-117, πίν. ΙΑ΄.

Εικ. 13. Αταύτιστος αφιερωτής: ο Ιωάννης του Κωντολέο (;).

διακοσμητική σειρά κουμπιών από τον λαιμό ως τη μέση[69], όπως και στα μανίκια, και άνετο παντελόνι που φθάνει λίγο κάνω από τα γόνατα και συμπληρώνεται με ψηλές βυσσινιές κάλτσες και ομοιόχρωμο μανδύα ριγμένο στον ώμο. Η «parti-coloured» ή «mi-parti» χαρακτηριστική ενδυμασία του μοναχικού δωρητή στον νότιο τοίχο, με πλατιές οριζόντιες, εναλλασσόμενες βαθυκόκκινες και λευκωπές, ταινίες, όμοιας με του δωρητή Σηδέρου στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλαριανά[70], επηρεασμένη από τη δυτική καλαισθησία[71] και δημοφιλής στον 14ο και 15ο αιώνα[72], πιθανόν τον προσδιορίζει ως πρόσωπο μεγαλόσχημο[73]. Οι νεαροί Νικόλαος και Βασίλειος, με κοντά μαλλιά, φορούν απλό κοκκινωπό ρούχο που καταλήγει σε φαρδύ παντελόνι και διακόπτεται από στενή ζώνη, χαλαρή κάτω από τη μέση· η κάθετη, έκκεντρη στο στήθος σειρά κουμπιών στον πρώτο και το μαχαίρι με το διακριτικό κόσμημα στη λαβή και στο στόμιο της θήκης του στον δεύτερο δεν αναιρούν τη συνολική, ομοιόμορφη, εντύπωση της φορεσιάς τους.

Οι τρεις δωρήτριες είναι ντυμένες με τον ίδιο τύπο βυζαντινών στην καταγωγή ρούχων, πιθανόν έμμεση παραπομπή στην εθνική τους ταυτότητα[74]: τρία επάλληλα λευκά φορέματα με κάθετη λευκή ταινία επιρραμμένη στο εξωτερικό, κόκκινο μαντύ με ταβλία, που συγκρατείται με πόρπη ψηλά στο στήθος, και λευκή μαντήλα στο κεφάλι, αμφίεση όμοια στα βασικά της στοιχεία με των δωρητριών στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλαριανά[75]. Τέλος, τα εντυπωσιακά, πολυτελή δώρα που προσφέρουν τα τρία ανδρόγυνα, σε σχήμα περίκεντρο, χωρίς σχεδόν θυρώματα και παράθυρα, και κοσμημένα σαν έργα χυμευτά[76], ανάλογα με το βαρύτιμο βημόθυρο στη σκηνή των Εισοδίων, δεν αντιστοιχούν μορφολογικά, ως είθισται, ούτε καν συνοπτικά, στο ομοίωμα του ναού, εδώ απλού, μονόχωρου και με δίριχτη στέγη, για τον οποίο δαπάνησαν ως δωρητές. Προβληματικά στην ερμηνεία τους, απεικονίζουν πιθανόν αρτοφόρια, λόγω της περίκεντρης, ναόσχημης μορφής και της πλούσιας κόσμησής τους, στοιχεία που χαρακτηρίζουν

[69] Οι σειρές κουμπιών αποτελούσαν στον 14ο αιώνα αγαπητό διακοσμητικό στοιχείο της δυτικής ανδρικής ένδυσης (A. Lymberopoulou, *The Church of the Archangel Michael at Kavalariana*, 214), αλλά και στον 15ο αιώνα, όπως πιστοποιεί, για παράδειγμα, και το πορτραίτο του Lionello d'Este, έργο του Pisanello (α' μισό 15ου αι.), στην Πινακοθήκη της Ακαδημίας της Καρράρα στο Bergamo, βλ. L. Venturi, *La peinture italienne. Les createurs de la Renaissance*, Γενεύη - Παρίσι 1950, εικ. σ. 98.

[70] Lymberopoulou, ό.π., έγχρ. πίν. 28.

[71] Στο ίδιο, 214-215.

[72] Μυλοποταμιτάκη, «Η ενδυμασία στην Κρήτη», ό.π., 50.

[73] Όπως εικάζει η Λυμπεροπούλου (ό.π., 215-216), αν και ανάλογο ένδυμα φορούν οι μουσικοί σε τοιχογραφία με τη Μνηστεία της Παναγίας στον ναό των Δομινικανών στο Bolzano της Ιταλίας (γύρω στο 1330), βλ. *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, τ. Ι, Μιλάνο 2003, εικ. 172.

[74] Μυλοποταμιτάκη, «Η βυζαντινή γυναικεία φορεσιά», ό.π., 112-116 και 117-118.

[75] Lymberopoulou, ό.π., έγχρ. πίν. 28, 29, 52, 53.

[76] Με σχεδόν όμοιο διάκοσμο αποδίδεται η νεκρική στρωμνή της Θεομήτορος στην Κοίμηση, στον ναό της Παναγίας στο γειτονικό Κακοδίκι, οι τοιχογραφίες του οποίου αποτελούν το χρονικά τελευταίο γνωστό ενυπόγραφο έργο του Ιωάννη Παγωμένου. Βλ. Θ. Ξανθάκη, «Δύο ναοί της Παναγίας στο Κακοδίκι και στο Κάδρος Κανδάνου», *29ο Συμπόσιο της ΧΑΕ*, Αθήνα 2009, 84.

Εικ. 14. Οι αφιερωτές, ο ιερέας Ιωάννης με την πρεσβυτέρα του και ο Βασίλειος του Πέτρο, ευλογούμενοι από τον Χριστό Εμμανουήλ.

το λειτουργικό αυτό σκεύος[77], όπως τα νεότερα αρτοφόρια της Αδριανούπολης στο Μουσείο Μπενάκη (1667) και της Πάτμου (β΄ μισό 18ου αι.)[78].

Εξίσου προβληματική είναι και η χρονολογία εκτέλεσης των τοιχογραφιών στον τελευταίο στίχο της κτητορικής επιγραφής, την οποία έχει μεταγράψει ο Gerola ως εξής[79]:

Ανακαινίσθι εκ βάθρου και ανις
(τ)οριογραφήθι ο θειος και πάν
σεπτος ναός της αγίας Άνης, δια
συνδρομης Γεωργίου του Πέτρο και
της συμβίου αυτου ……, Μιχαήλ
του Πέτρο και της συμβίου αυτου, Ιωάν
νου ι(ε)ρέως άμα και της συνβίου αυτού
- Ιωάννου του Κωντο(λ)έο - Ειρήνη
της Τζακγαρίνας - Αθ(ανασίου (?) του)
Βουλά(κ)α (?) και της συνβίου αυτου.
Εις ϛϡ Ξ Ε΄ εν μηνί
αύγουστ(ος) εις ταις Η΄.

Η κατά Gerola μεταγραφή της χρονολογίας ως στ, σανπί, ξ και ε, δηλαδή 6965 από κτίσεως κόσμου, αντιστοιχεί στο έτος 1457 από Χριστού γεννήσεως. Τη χρονολόγηση αυτή έχουν αποδεχθεί και επαναλάβει όσοι έχουν αναφερθεί στο μνημείο, με εξαίρεση τον Μαδεράκη, ο οποίος, θεωρώντας τη λανθασμένη, τη διόρθωσε και τοποθέτησε το έργο έναν αιώνα ενωρίτερα, στο 1357[80].

---

[77] Σύμφωνα με τη Γ. Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, Αθήνα 1980, 4.

[78] Αρτοφόριο Αδριανούπολης: *Πύλες Μυστηρίου* (υποσημ. 10), αριθ. 98, σ. 271, εικ. 98 (Ά. Μπαλλιάν)· αρτοφόριο Πάτμου: Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, ό.π., 17, εικ. 8.

[79] Τη μεταγραφή βλ. στο Gerola, *Monumenti*, τ. IV, 451. Οι ερευνητές που έχουν αναφερθεί διεξοδικότερα στο μνημείο και έχουν υιοθετήσει τη χρονολόγησή του Gerola παρατίθενται παραπάνω στην υποσημ. 1. Ο ίδιος ο Gerola, εξάλλου, παραθέτει παραλλαγμένη δύο φορές την αρχική του χρονολόγηση, προφανώς από αβλεψία, ως 1357 και 1462, βλ. Gerola, *Monumenti*, τ. II, 300 υποσημ. 2 και G. Gerola - Κ.Ε. Λασσιθιωτάκης, *Τοπογραφικός κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης*, Ηράκλειον 1961, 39, αντίστοιχα.

[80] Ο Μαδεράκης, διαβάζοντας ως ω ό,τι ο Gerola θεωρούσε σανπί, έχει από ετών προτείνει τη χρονολόγηση του διακόσμου του

Μετά την υπέρυθρη φωτογράφηση της επιγραφής[81] και την ενδελεχή παλαιογραφική εξέτασή της από τον Αγαμέμνονα Τσελίκα[82], προκύπτει η ακόλουθη μεταγραφή:

ΑΝΥΚ(ΑΙ)ΝΙ(C)ΘΗ [ΕΚ] [ΒΑ]ΘΡΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΝΙC
ΤΟΡΙΟΓΡΑΦΗΘΗ Ο ΘΕΙΟC Κ(ΑΙ) ΠΑΝ
ΣΕΠΤΟC ΝΑΟC ΤΗC ΑΓΙ(ΑC) ΑΝ(ΗC)
ΔΙΑ CΥΝΔΡΟΜΗC ΓΕΩΡΓΙ
ΟΥ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟ Κ(ΑΙ) ΤΗC CΥΜΒΙΟΥ
ΑΥΤΟΥ [...] ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ Π(Ε)
ΤΡΟ ΚΑΙ Τ(ΗC) [CΥ]ΜΒΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ)
ΙΕΡΕΩC ΑΜΑ [Κ(ΑΙ)] Τ(ΗC) CΥΜΒΙ(ΟΥ) ΑΥΤΟΥ
ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΤΟΥ Κ(ΩΝ)ΤΟΛΕΟ ΕΙΡΗΝΗC
ΤΗC ΤΖΑΚΓΑΡΙΝΑC ΑΘ[Α]
[ΝΑCΙΟΥ ΤΟΥ] ΒΟΥΛΑΤΑ Κ(ΑΙ) Τ(ΗC) CΥΜΒΙΟΥ
Α[Υ]ΤΟΥ
ΕΙC ΕΤΟΥC ϛ[ω]ξε ΕΝ ΜΗΝΙ Α(Υ)ΓΟΥCΤΟΥ ΕΙC
ΚΓ

Η μελέτη και η νέα ανάγνωση της επιγραφής έδειξαν ότι: α) οι δύο τελευταίοι στίχοι της έχουν σβηστεί και άτεχνα ξαναγραφεί, ώστε να προστεθεί το όνομα του δωρητή Αθανασίου (;) Βούλατα και της συμβίας του, επέμβαση που αλλοίωσε την αρχική αναγραφή της χρονολογίας και τη μετέθεσε πέντε χρόνια αργότερα, β) η πιθανότερη αρχική αναγραφή της χρονολογίας, η οποία εν μέρει διατηρείται στην ανορθόδοξα γραμμένη, παραλλαγμένη νεότερη, είναι στ, ω, ξ, δηλαδή 6860 ή 1352 και γ) δίπλα στο νεότερο ξ και κάτω από το ε διακρίνονται ίχνη ενός κεφαλαίου Ε ή Η.

Υπέρ της άποψης ότι οι υπόλοιποι, «αδιατάραχτοι» στίχοι της επιγραφής και η αρχική χρονολογία ανάγονται στον 14ο αιώνα συνηγορούν εξάλλου και η γραφή του ε, ημικυκλική πάνω από το C (Σεπτος, γ' στίχος) και πάνω από το Π (Πετρο, ε' στίχος), καθώς και ο τρόπος απόδοσης του συμπλέγματος «ης». Τα παλαιογραφικά αυτά στοιχεία αποτελούν, κατά τον Τσελίκα, χαρακτηριστικά του 14ου αιώνα, που ξαναεμφανίζονται στον 16ο, εποχή στην οποία αποκλείεται βέβαια να ανήκουν η κτητορική επιγραφή και οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας. Συνάγεται, επομένως, ότι πέντε χρόνια μετά την ολοκλήρωση των τοιχογραφιών του ναΐσκου (1352), ξαναγράφονται οι δύο τελευταίοι στίχοι της κτητορικής επιγραφής, ώστε να συμπεριληφθεί στους δωρητές ο Αθανάσιος (;) Βούλατας και η σύζυγός του, για την άγνωστη σε μας προσφορά τους, οπότε και απαλείφεται η αρχική χρονολογία και «διορθώνεται» ως 1357.

Πέρα όμως από την κατάθεση της επιγραφής και των παλαιογραφικών δεδομένων, δύο επιπρόσθετα συμπληρωματικά στοιχεία θεωρούμε ότι δικαιώνουν τη χρονολόγηση του διακόσμου στον 14ο αιώνα:

Πρώτον, η απόδοση, με βάση αδιαμφισβήτητα συγκριτικά τεχνοτροπικά κριτήρια, των τοιχογραφιών του ιερού και του τέμπλου της Αγίας Άννας στον Νικόλαο, δόκιμο αγιογράφο της «σχολής» του Παγωμένου κατά τη δεύτερη τριακονταετία του 14ου αιώνα[83]. Στην ίδια εποχή οφείλει να τοποθετηθεί και ο εξωραϊσμός του υπόλοιπου ναΐσκου από ένα λαϊκότερο αγιογράφο και όχι στον 15ο αιώνα, καθώς θα αποτελούσε παραδοξολογία να υποθέσουμε ότι ένα τόσο μικρό μνημείο τοιχογραφήθηκε σε δύο φάσεις, με διαφορά μάλιστα ενός αιώνα.

Δεύτερον, το συνοδευτικό τού εικονιστικού διακόσμου φυτικό και γεωμετρικό κόσμημα, το οποίο συνάδει στις επιλογές του 14ου αιώνα και ιδιαίτερα του Παγωμένου και του κύκλου του. Έτσι, ο ελισσόμενος φυλλοφόρος πλοχμός στην αριστερή παραστάδα της πύλης του τέμπλου αλλά και στο εσωρράχιο του δυτικού τυφλού αψιδώματος του νότιου τοίχου, που απαντά, για παράδειγμα, στον Άγιο Γεώργιο στη Σκλαβοπούλα Σελίνου (1290/1)[84], ζωγραφίζεται με μικρές παραλλαγές σε διακοσμητικές ταινίες σε έργα του Παγωμένου[85]· το σχήμα και η απόδοση του πλοχμού ο οποίος εκφύεται, με εντονότερες διακοσμητικές καμπύλες εδώ, από τη βάση του γραπτού σταυρού που πληροί τη μικρή κόγχη της πρόθεσης στο ιερό, γράφονται όμοια στην πίσω όψη εξαπτύχου με σκηνές από το Δωδεκάορτο, αγίους και αγγέλους στη μονή Σινά (14ος αι.)[86]· το παχύφυλλο ανθέμιο μέσα σε τρίγωνο, συνδυασμός φυτικού και γεωμε-

---

μνημείου στο 1357. Βλ. Στ. Ν. Μαδεράκης, «Η προσωπογραφία των δωρητών στις εκκλησίες της Κρήτης», *Χανιά 1988*, ετήσια έκδοση Δήμου Χανίων, 45. Ο ίδιος, *Η εκκλησία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ* (υποσημ. 68), 33 και υποσημ. 64 και 328.

[81] Ιδιαίτερες, εκ βαθέων ευχαριστίες οφείλω στη Δρ. Σοφία Σωτηροπούλου, ερευνήτρια στο Διαγνωστικό Κέντρο Έργων Τέχνης του Ιδρύματος «Ορμύλια», για τον κόπο, το ενδιαφέρον και τη φιλοτιμία της να αναλάβει προσωπικά την υπέρυθρη φωτογράφηση της επιγραφής.

[82] Ολόψυχα ευχαριστώ για τον χρόνο και την προσοχή του τον διακεκριμένο επιστήμονα, που ασχολήθηκε επανειλημμένα και επίμονα με την επιγραφή και κατέληξε στην τελική της ανάγνωση. Του είμαι βαθιά υπόχρεη για τη συμβολή του και για τις παρατηρήσεις και τα συμπεράσματα στα οποία κατέληξε.

[83] Σύντομες πληροφορίες για τον ζωγράφο Νικόλαο, βλ. κυρίως Μαδεράκης, ό.π., 33 και υποσημ. 36, 64 και 328.

[84] Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες» Ι, 154, σχέδ. 47α.

[85] Όπως στον Άγιο Γεώργιο στους Ανύδρους (1323) ή στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλαριανά (Lymberopoulou, *Kavalariana* (υποσημ. 69), πίν. 92 και 53, αντίστοιχα).

[86] *Byzantium*, ό.π. (υποσημ. 28), 370-372, αριθ. και εικ. 227 (E. Bakalova).

τρικού μοτίβου, στη δεξιά παραστάδα της εισόδου στο ιερό και εκατέρωθεν του αψιδώματος με τους δωρητές στο ύψος της γένεσης του τόξου, γνωστό ήδη από τη Sopoćani (γύρω στο 1265)[87], συνοδεύει όμοιο τοιχογραφίες του Παγωμένου, όπως στον Άγιο Νικόλαο στα Μάζα (1325/6) ή στην Παναγία στο Κακοδίκι (1331/2)[88]· τέλος, το καθαρά γεωμετρικό θέμα με τις ζιγκ ζαγκ δίχρωμες, γωνιώδεις γραμμές σε τριγωνικά διάχωρα, στο εσωρράχιο του ανατολικού αψιδώματος του βόρειου τοίχου, ανακαλεί και πάλι αντίστοιχη διακόσμηση σε τοιχογραφίες του Παγωμένου, όπως στον Άγιο Νικόλαο στα Μάζα και στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλαριανά[89].

Συμπερασματικά, οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Ανισαράκι, μοναδική γνωστή στην έκτασή της ιστόρηση του βίου της αγίας στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική, αλλά και ιδιαίτερα ενδιαφέρον έργο της περιφέρειας, έχουν εκτελεστεί το 1352 από δύο διακριτούς στην τέχνη τους ζωγράφους, ο ένας ικανό στέλεχος της «σχολής» του Ιωάννη Παγωμένου, ο άλλος μέτριος αγιογράφος του ευρύτερου κύκλου του. Οι ανισότητες και οι διαφορές της τεχνοτροπίας και της τεχνικής τους, που επισημάνθηκαν, δικαιολογούνται από την ικανότητα, την πείρα και την ωριμότητά τους ως ζωγράφων και αποκαλύπτουν την παιδεία, τις δυνατότητες και τις φιλοδοξίες τους ως ατόμων.

Thetis Xanthaki

THE CHURCH OF ST ANNE AT ANISARAKI, KANDANOS: THE CYCLE OF THE SAINT, THE DONORS, THE DATING

The small church of St Anne at Anisaraki, Kandanos, in Selino of the Prefecture of Chania, is notable not only because it preserves one of the very few built, painted iconostases in Crete, as well as the portraits of its nine donors-founders, but primarily, because the greater part of its wall-paintings extols St Anne, offering the most extensive known record of her life in Byzantine monumental painting. Because St Anne has no iconographic cycle of her own, she is enhanced through the narration of the childhood of the Virgin, as well as by the two depictions of her beloging to the Mariological cycle, as holding (Vrephokratousa) and as suckling (Galaktotrophousa) her daughter. The example is unique in Crete and indeed in Greece, with the exception of the wall-paintings in the parekklesion of St Anne in the church of St Stephen at Kastoria (late 13th century and *ca* 1300).

As epitome of her *vita*, Anne and Child is depicted in a shallow apse on the iconostasis left (Fig. 1), like a portable icon, in the position of the pair icon to Christ, that of the Virgin Hodegetria, the type of which it repeats. The poses and gestures of mother and daughter recall the representation in a wall-painting in the Sts Anargyroi church at Kastoria (11th century) and in a mosaic icon in the Vatopedi monastery (early 14th century), while the realistically rendered countenance of the aged Anne, with the characteristic angular wrinkle on the cheek, refers to her figure in wall-paintings in Kurbinovo (1191) and St Thekla in Euboea (late 13th century), and later in an icon in the Benaki Museum (mid-15th century) and in a composite icon in St Matrona on Kimolos (last quarter of the 15th century). The rare, full-bodied representation of the robust Joachim (Fig. 2), adjacent, on the north wall, being in direct proximity to Anne and the Virgin, composes with them an ideal Holy Family, as in Kurbinovo and in Studenica (1313/4) or in the narthex of the Chora monastery (1320-1321).

The St Anne cycle, which occupies the entire west part of the vault, is a very rare choice of iconographic programme in vaulted-roofed churches of Crete, excepting those of monasteries; it consists of seven episodes from the childhood of the Mother of God, complemented by the images of St Anne Vrephokratousa and St Anne Galaktotrophousa.

The formulation of the wall-paintings deviates from the established iconography of the period in secondary elements, however characteristic of the painter's choices, the principal ones being:

[87] Millet - Frolow, *Yougoslavie*, τ. ΙΙ, πίν. 99.4.

[88] Lymberopoulou, *Kavalariana* (υποσημ. 69), πίν. 115 και 129, αντίστοιχα.

[89] Στο ίδιο, πίν. 114 και 49, αντίστοιχα.

The depiction only of the Annunciation to Anne (Fig. 4), which thus designates her as the unique recipient of the divine response to the common demand of the holy parents and enhances the role of the saint honoured in the little church.

The inscription *Η ΕΞΟΡΙΑ ΤΟΥ ΙΩΑΚΕΙΜ* (The Exile of Joachim) that accompanies the representation of Joachim with the shepherds in the wilderness (Fig. 3), which is an unprecedented title for the scene, as correspondingly is the inscription *Η ΓΕΝΗCΙC ΤΗC ΑΝΗC* (The Birth of Anne) on the Birth of the Virgin (Fig. 5), which underlines the saint's leading role in the event, brilliantly commenting that the event depicts the delivery of Anne rather than the birth of the Virgin.

The recounting of the Birth, which composes mainly elements of the late thirteenth- and early fourteenth-century iconography, and very few of that which was to dominate from the fifteenth century onward, such as: the prominence given to the mother in accouchement in the scene, the position of the paillasse and of the table, as well as the position and the attire of the newborn babe, neglected at the right edge, next to Anne's bed.

The difference in age of the priests in the Blessing (Fig. 6), the alternation of colours of their vestments, and, in particular, the embroidered festive tablecloth, outstanding example of folk art of the period, which enlivens the atmosphere, are rare, if not unprecedented, elements of the iconography of the subject.

Anne as the leader of the procession of the Presentation in the Temple (Fig. 7), the barely perceptible smile on the Virgin's face and the luxurious bema door, seemingly gilded and variegated, which sets off the figure of the little daughter, differentiate appreciably the wall-painting in St Anne from comparable depictions.

The single, emblematic and very rare representation of Anne suckling her daughter (Fig. 8), formed on the model of the Virgin Galaktotrophousa, differs in its rendering from Anne and Child on the iconostasis and is depicted as a youthful figure in a red maphorion. The unprecedented pose of the child, recumbent and not sitting in the mother's bosom and its attire, the deep red maphorion it wears, is loosely wrapped with swaddling bands, obviously record the practice of breast-feeding at the time of the painter.

The different style and technique of the wall-paintings in the monument indicate without doubt the participation of two painters in their execution. To the one painter are attributed the 'Holy Family', that is, Anne and Child on the iconostasis and Joachim on the adjacent north wall, imposing figures with harmonious proportions, rendered with almost naturalistic conception and realistic disposition. The craftsmanship of the figures, with emphasis on the painting and reasonable use of line, is detailed and precise.

To the other painter, more vernacular in manner, are ascribed the seven episodes in the St Anne cycle and the figure of St Anne Galaktotrophousa. The simplistic, everyday figures he paints differ in their rendering, since the seated ones are voluminous and stereometric, almost cubist, in their modelling, while, on the contrary, the standing ones are painted flat and artless in structure, and inflexible in movement, and appear to balance on disproportionately large feet. Characteristic traits of the technical treatment of the figures (Fig. 9), which have rather small eyes with pronounced pupil, and narrow forehead, are the strong brown line that outlines the eyes and curves like a hook towards the temple, defining the upper eyelid; the deft brushstroke that paints the eyebrows next to the forked top of the long nose; the fleshy lips above the rounded chin; the few, thick highlights on the limited area of flesh, which denote the volumes; and, primarily, the mask-like elongated shadowing of the eyes, which, triangular at its lower end, clearly describes the cheekbones.

The same technical traits are observed in the figures of the nine donors-founders, who are portrayed praying or offering intricately decorated ciboria (?). With the exception of the priest Ioannes, the rest of the donors, all laypersons (Figs 10, 11, 12, 13 and 14), are dressed in noble and formal costume, indicative of their social status and also an important record of the sartorial preferences of the period and of the high national morale of the Cretans subject to the Venetians: the anonymous priest's wife, for example, proudly declares her Byzantine lineage, as indicated by the double-headed eagles adorning the appliqués on her mantle.

Last, the vegetal and geometric ornament accompanying the representations, with roots in Palaiologan works, is encountered in its greater part also in the wall-paintings of Pagomenos, reinforcing, *inter alia*, the dating of the decoration of the little church to the fourteenth century.

In conclusion, the iconographic cycle of St Anne, and indeed the ensemble of wall-paintings in the small church of St Anne at Anisaraki, is a notable provincial work, dated to 1352 on the basis of the recent, documented reading of its founder inscription. The wall-paintings were executed by two distinct painters of the 'school' or the circle of Ioannes Pagomenos, judging by the differences in style and technique, which are noted in their work: the painter of the iconostasis and of the sanctuary, a mature, accomplished painter, most probably Nikolaos, Pagomenos's collaborator; and the painter of the St Anne cycle, an anonymous, mediocre painter from the wider artistic circle of Pagomenos.