

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 14 (1989)

Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987-1988), Περίοδος Δ'



Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη Λακωνίας

Μελίτα ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ

doi: [10.12681/dchae.1010](https://doi.org/10.12681/dchae.1010)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ Μ. (1989). Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη Λακωνίας. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 14, 107-150. <https://doi.org/10.12681/dchae.1010>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη
Λακωνίας

Μελίτα ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ

Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987-1988), Περίοδος Δ' • Σελ. 107-150

ΑΘΗΝΑ 1989

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ
ΣΤΗΝ ΑΓΟΡΙΑΝΗ ΤΗΣ ΛΑΚΩΝΙΑΣ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

Στην άκρη του χωριού Αγόριανη της Λακωνίας¹, προς την κατεύθυνση του Λογγανικού, σε μια καταπράσινη πλαγιά της ανατολικής πλευράς του Ταυγέτου, έχει κτισθεί ο μικρός ναός του Αγίου Νικολάου (Εικ. 1)². Ανήκει στον αρχιτεκτονικό τύπο των σταυρεπίστεγων ναών και μάλιστα στην απλούστερη παραλλαγή τους (Εικ. 2, 4)³. Το μήκος του εσωτερικά χωρίς την κόγχη είναι 5,33 και το πλάτος 2,90 μ. Στο βόρειο τοίχο του ναού εξωτερικά υπάρχει νεότερο οστεοφυλάκιο, το οποίο χρησιμοποιείται ακόμη, γιατί ο ναός βρίσκεται μέσα στο νεκροταφείο του χωριού. Στο δυτικό τοίχο έχει προστεθεί τα τελευταία χρόνια ένας χώρος που χρησιμεύει ως νάρθηκας, ενώ πρόσφατα, με πρωτοβουλία του εφημέριου, έχει προστεθεί ένας άλλος στεγασμένος χώρος στη νότια πλευρά.

Ένα μονόλοβο παράθυρο υπάρχει στην κόγχη του ιερού, το οποίο, όπως υποδηλώνεται από το τσιμεντοκοινίαμα, φαίνεται ότι αρχικά ήταν μικρότερο. Στο βόρειο τοίχο του ιερού μια κόγχη χρησιμεύει ως πρόθεση. Στον κυρίως ναό υπάρχουν δύο ανοίγματα: το ένα βρίσκεται στο βόρειο τοίχο, κάτω από την εγκάρσια καμάρα, αλλά από την καταστροφή των τοιχογραφιών σε αυτό το τμήμα είναι φανερό ότι το παράθυρο ανοίχθηκε αργότερα. Το άλλο είναι στο νότιο τοίχο, κάτω από την εγκάρσια καμάρα. Η πλατιά κόκκινη ταινία που το περιβάλλει δείχνει ότι το παράθυρο αυτό υπήρχε εκεί από την εποχή της διακόσμησης του ναού με τοιχογραφίες. Μέσα στο ιερό υπάρχει κτιστή τράπεζα η οποία στην πρόσοψη φέρει διακόσμηση από μεγάλο σταυρό που περιβάλλεται από γαμμάδια (Εικ. 5). Η γνωστή επιγραφή *Ι(ΗΣΟΥ)C Χ(ΡΙΣΤΟ)C Ν(Ι)Κ(Α)* αναγράφεται γύρω από τις κεραίες του σταυρού. Στο κάτω τμήμα η διακόσμηση συμπληρώνεται με πέντε οριζόντιες γραμμές. Λίγα παραδείγματα βωμών με ζωγραφικό διάκοσμο είναι ακόμη γνωστά: του Αγίου Γεωργίου στο Kurbinovo, που φέρει την επιγραφή με τη χρονολογία των τοιχογραφιών 1191⁴, της Παναγίας Αμασγού στο Μονάγρι της Κύπρου (13ος αι.), στη δυτική όψη του οποίου έχει ζωγραφισθεί ύφασμα που φέρει πλούσια διακόσμηση και πλαισιώνεται από ένα είδος μαιάνδρου⁵, του Αγίου Γεωργίου στο Λάχι (13ος αι.), του οποίου η δυτική όψη καλύπτεται από διάκοσμο με εφαπτόμενους κύκλους μιμούμενο ενδυτή⁶, και του νοτίου παρεκκλησίου της Σπηλιάς της Πεντέλης (1233-

34), του οποίου ο διάκοσμος είναι ανάλογος με τον προηγούμενο⁷. Πιο κοντά στην παράδοση φαίνεται ότι είναι ο ζωγράφος της Αγόριανης, αφού ο σταυρός που περιβάλλεται από γαμμάδια αποτελεί τυπική διακόσμηση για τα υφάσματα που καλύπτουν την αγία

* Ευχαριστώ θερμά την προϊσταμένη της 5ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Σπάρτης κ. Αιμιλία Μπακούρου, γιατί μου επέτρεψε να μελετήσω το μνημείο, καθώς και την καθηγήτρια κ. Ντούλα Μουρίκη για τη βοήθεια και τις πολύτιμες συμβουλές της. Αισθάνομαι ακόμη, την υποχρέωση να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον ιερέα κ. Δημήτρη Παπαδόγιαννη για τη βοήθειά του και τη στοργή με την οποία με περιέβαλε κατά τις επισκέψεις μου στο μνημείο. Τέλος, θερμές ευχαριστίες εκφράζω στον Δρ. Γρ. Αναγνωστόπουλο του Ε.Κ.Ε.Φ.Ε. «Δημόκριτος», χωρίς τη συμβολή του οποίου δεν θα ήταν δυνατή η επεξεργασία του κειμένου με ηλεκτρονικό υπολογιστή. Οι φωτογραφίες οφείλονται στο φωτογράφο κ. Κώστα Μανώλη.

1. Χωριό με την ονομασία αυτή υπάρχει και στον Παρνασσό. Η ονομασία «Αγόριανη» προέρχεται από τη σλαβική λέξη Ogorjane ή Gorjane που υποδηλώνει τους «κατοίκους μιας ορεινής περιοχής». Βλ. M. Vasmer, *Die Slaven in Griechenland*, Berlin 1941, επανέκδοση, Leipzig 1970, σ. 102-103, 164, 165.

2. Για το ναό του Αγίου Νικολάου της Αγόριανης βλ. Ν. Β. Δρανδάκης, *Εικονογραφία του οσίου Νίκωνος*, Πελοποννησιακά 5 (1962), σ. 315. Ο ίδιος, *Εικονογραφία των τριών ιεραρχών*, Ιωάννινα 1969, σ. 12, 29. Ο ίδιος, Παναγία η Βρεστανίτισσα, *ΛακΣπουδ* 4 (1977), σ. 182-183. Ο ίδιος, Πόκος ή νεφέλη; Ασυνήτιστη λεπτομέρεια της παραστάσεως του Ευαγγελισμού στη βυζαντινή εικονογραφία, *ΕΕΦΣΠΑ* 26 (1977-78), σ. 259 κ.ε. Doula 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 Gračaniča 1973, Beograd 1978, σ. 77. Ο καθηγητής Ν. Β. Δρανδάκης χρονολογεί τις τοιχογραφίες κοντά στο 1300 και η καθηγήτρια Ντούλα Μουρίκη γύρω στο 1300 ή λίγο αργότερα. Βλ. ακόμη Nancy P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, σ. 39-40 και σποραδικά, πίν. 18, 1-6.

3. Α. Ορλάνδος, *Οι σταυρεπίστεγοι ναοί της Ελλάδος*, *ΑΒΜΕ Α'* (1935), σ. 42 κ.ε. Η σπουδαιότερη βιβλιογραφία για τους σταυρεπίστεγους ναούς είναι συγκεντρωμένη από τη Μαίρη Ασπρά-Βαρδαβάκη. Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Κλένια Κορινθίας, *Δίπτυχα Δ'* (1986), σ. 24, σημ. 4.

4. Lydie Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975, σ. 17.

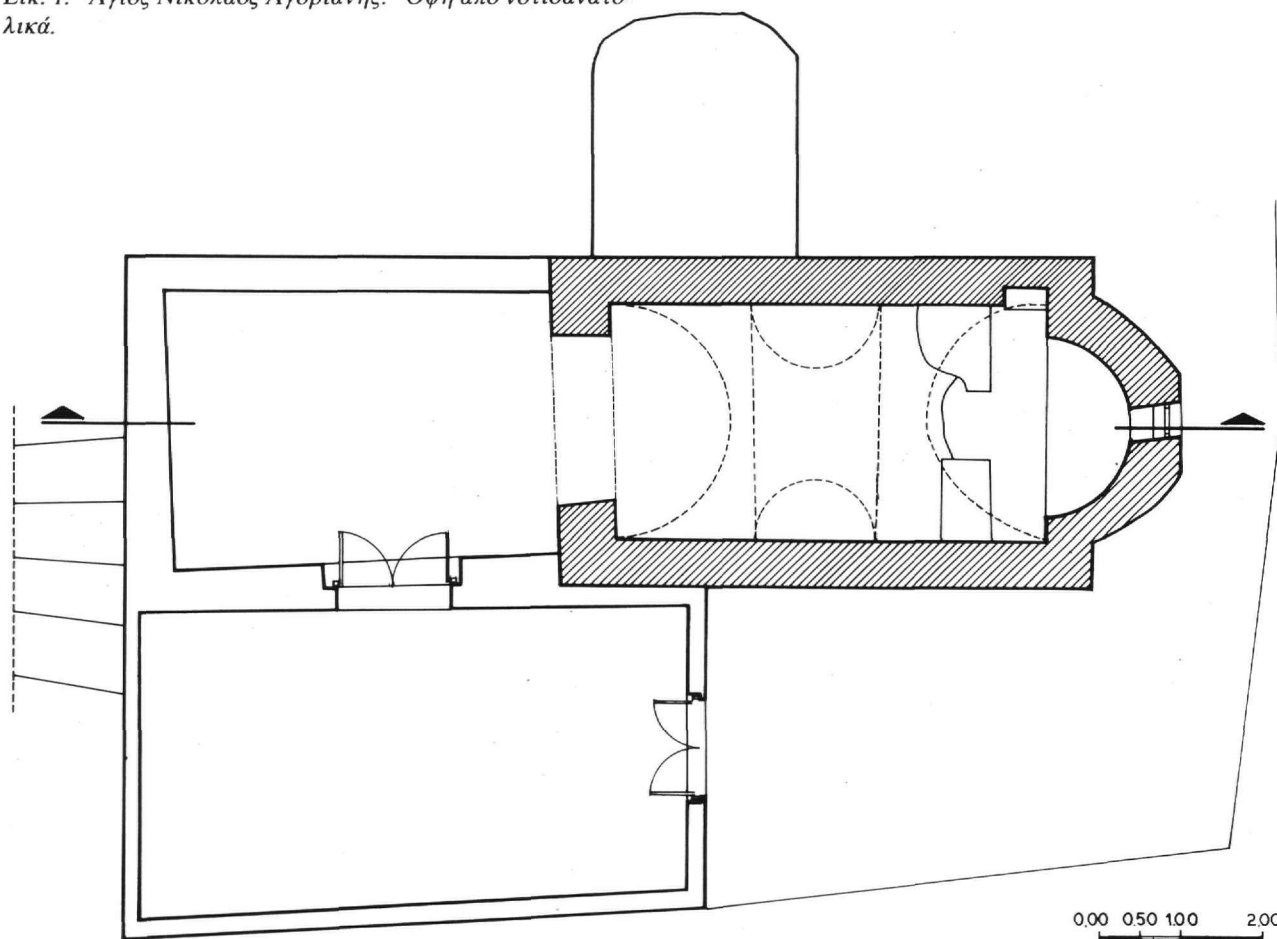
5. Susan Boyd, *The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus and its Wall-paintings*, *DOP* 28 (1974), σ. 290-291, εικ. 9.

6. Ν. Β. Δρανδάκης κ.ά., Έρευνα στην Επίδαυρο Λιμηρά, ΠΑΕ 1982, σ. 446.

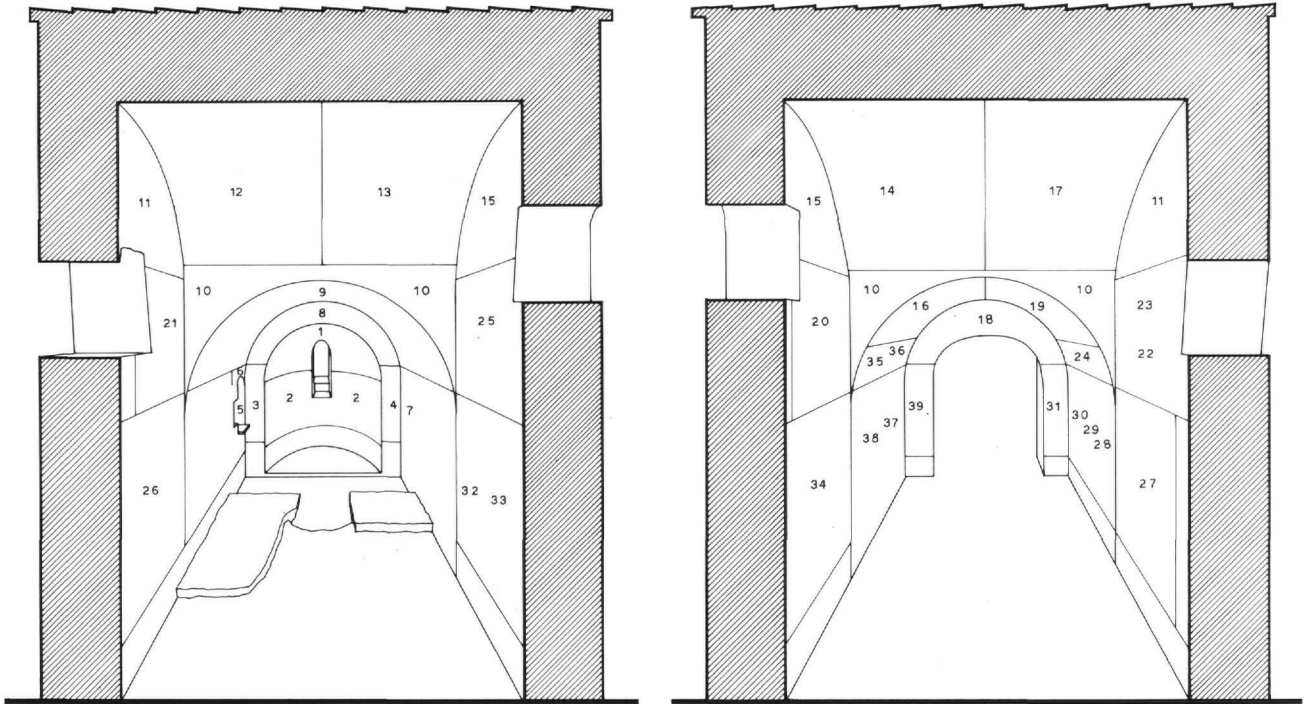
7. Ντούλα Μουρίκη, *Βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς της Πεντέλης*, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' τ. Ζ' (1973-74), σ. 105, πίν. 43, 1.



Εικ. 1. Άγιος Νικόλαος Αγόριανης. Όψη από νοτιοανατολικά.

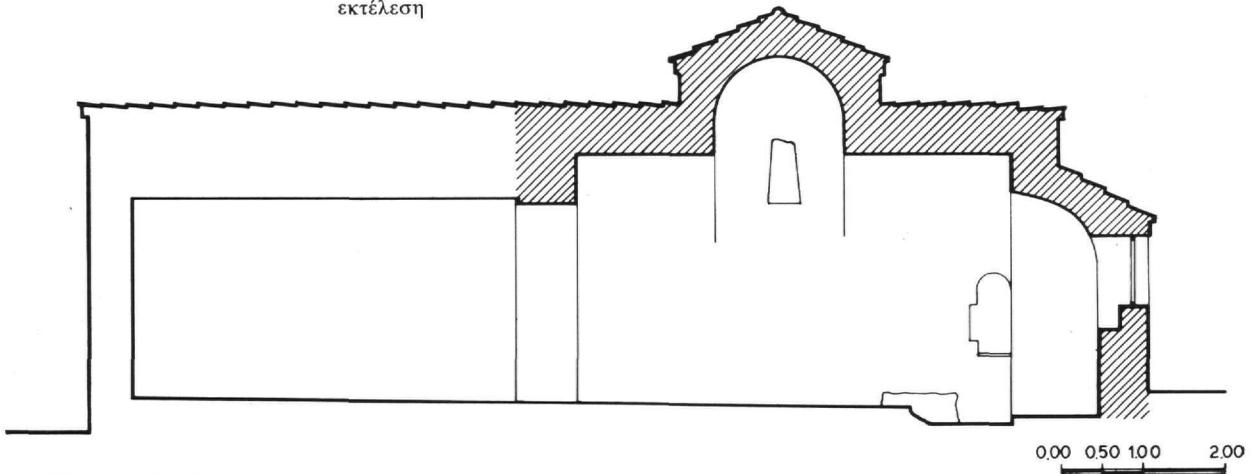


Εικ. 2. Κάτοψη του ναού.



Εικ. 3. Διάταξη των τοιχογραφιών.

- | | | | |
|--|---|--|--|
| 1. Η Θεοτόκος ανάμεσα σε δύο σεβίζοντες αγγέλους | 11. Ο Ευαγγελισμός | 22. Οι τρεις στρατηγοί στη φυλακή | 30. Η αγία Αναστασία η Φαρμακολύτρια |
| 2. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες | 12. Η Γέννηση | 23. Το ενόνιο του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου | 31. Η αγία Βαρβάρα |
| 3. Ο άγιος Στέφανος | 13. Η Υπαπαντή | 24. Ο άγιος Νικόλαος θεραπεύει τον δαιμονιζόμενο | 32. Ο άγιος Γεώργιος |
| 4. Ο άγιος Πολύκαρπος | 14. Η Μεταμόρφωση | 25. Η Κοίμηση του αγίου Νικολάου | 33. Ο άγιος Δημήτριος |
| 5. Ο άγιος Βασιλείς | 15. Η Έγερση του Λαζάρου | 26. Ο άγιος Νικόλαος | 34. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης |
| 6. Ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων | 16. Η Βαϊοφόρος | 27. Ο όσιος Νίκων ο Μετανοείτε | 35. Άγιος |
| 7. Ιεράρχης | 17. Ο Μυστικός Δείπνος | 28. Αγία (Ειρήνη;) | 36. Ο άγιος Ανανίας |
| 8. Η Φιλοξενία του Αβραάμ | 18. Η Σταύρωση | 29. Δεομένη αγία | 37. Στρατιωτικός άγιος |
| 9. Η Ανάληψη | 19. Η Ανάσταση | | 38. Ο άγιος Μάμας ή Τρύφων |
| 10. Οι ευαγγελιστές | 20. Ο άγιος Νικόλαος κόβει το δέντρο με τους δαίμονες | | 39. Ιαματικός άγιος, Κοσμάς ή Δαμιανός |
| | 21. Ο άγιος Νικόλαος σώζει τους τρεις άνδρες από την εκτέλεση | | |



Εικ. 4. Τομή κατά μήκος.

Τράπεζα⁸. Ο τρόπος που μοιράζονται τα γράμματα της επιγραφής γύρω από τις κεραίες του σταυρού είναι ο πιο συνηθισμένος⁹.

Στην κόγχη του ιερού, επάνω από τους ιεράρχες, υπάρχει επιγραφή (Εικ. 5, 9), η οποία σώζεται σήμερα ως εξής¹⁰: *Ι-ΣΔΕ Τ(ΩΝ) ΚΤΗΤΟΡ(ΩΝ) ΚΥΡΙΑΚΟΣ Ο ΦΡΑΝΚΟΠΟΥΛΟΣ ΙΣΤΟΡΙΣΕ Τ(ΗΝ) ΚΑΜΑΡΙΑΝ ΟΛ' (ΕΙΝ) ΧΟΡΗΣ Τ' (ΟΝ).....[ΤΕ]ΚΝ[ΩΝ]Σ. ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΣ ΑΥΤΟ(Υ) ΕΤ(ΟΥΣ) ΣΤ.....*¹¹.

Ο τύπος *Ι-ΣΔΕ* είναι πιθανόν να σημαίνει *Δέησις*, αφού περιλαμβάνει όλα τα γράμματα της λέξης αυτής. Είναι γνωστό ότι οι Βυζαντινοί σε ορισμένες περιπτώσεις χρησιμοποιούσαν ένα είδος κρυπτογραφήματος, το οποίο βασίζεται στην αλλαγή των γραμμάτων της λέξης μεταξύ τους¹². Τόσο η λέξη *Δέησις* όσο και η λέξη *κτίτωρ* απαντούν συχνά σε επιγραφές ναών¹³.

Το όνομα *Φραγγόπουλος*, γιος του Φράγγου, φαίνεται ότι ήταν αρκετά κοινό ήδη από τον 11ο αιώνα τόσο στην Κωνσταντινούπολη, όσο και στο δυτικό τμήμα της αυτοκρατορίας, όπου οι επαφές με τη Δύση ήταν πιο πυκνές¹⁴. Η υπηρεσία των Φράγγων ως μισθοφόρων στο βυζαντινό στρατό συνέβαλε περισσότερο στην εξάπλωση του ονόματος. Πρέπει μάλιστα να τονισθεί ότι όσοι έφεραν το όνομα αυτό δεν ανήκαν όλοι στην ίδια οικογένεια. Οι περισσότεροι Φραγγόπουλοι που είναι γνωστοί από τις πηγές ανήκουν στην τελευταία βυζαντινή περίοδο και εκπροσωπούν διάφορες κοινωνικές τάξεις¹⁵. Ισχυρή οικογένεια Φραγγόπουλων είχε εγκατασταθεί κατά την παλαιολόγεια περίοδο στο Μυστρά¹⁶. Ο πρωτοστράτωρ Ιωάννης Φραγγόπουλος είναι ίσως ο πιο διάσημος από την οικογένεια αυτή, γιατί συνέδεσε το ονομά του με ένα από τα αρι-

χρονολογία μας πληροφορεί ότι ιστόρισε την εκκλησία του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη Λακεδαίμονος». Ως βιβλιογραφία αναφέρεται ο Ν. Β. Δρανδάκης, ό.π. D. Feissel και A. Philippidis-Braat, *Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance*. III. *Inscriptions du Peloponnèse (à l'exception de Mistra)*, TM 9, Paris 1985, σ. 377, όπου αναφέρεται το άρθρο του Ν. Β. Δρανδάκη, ό.π.: *Κυριάκος ο Φραγκόπουλος ιστόρισε*.

11. Ευχαριστώ θερμά τον κ. Μέμο Τσελίκα του Ιστορικού και Παλαιογραφικού Αρχείου του ΜΙΕΤ για τη βοήθειά του στην ανάγνωση της επιγραφής. Για τις συντομογραφίες της επιγραφής: Ε. Μιονι, *Εισαγωγή στην ελληνική παλαιογραφία*, μτφρ. Ν. Μ. Παναγιωτάκη, Αθήνα 1977, σ. 117. V. Gardthausen, *Griechische Palaeographie. Die Schrift, Unterschriften und Chronologie im Altertum und im byzantinischen Mittelalter*, B', Leipzig 1913, σ. 336-337.

12. Mioni, ό.π., σ. 111.

13. Βλ. π.χ. Feissel και Philippidis-Braat, ό.π., σ. 314, 327, 344, 351.

14. V. Laurent, *Légendes sigillographiques et familles byzantines*, EO 30 (1931), σ. 469.

15. Ό.π., σ. 471-472, όπου υπάρχει κατάλογος με τα πρόσωπα που φέρουν το όνομα σύμφωνα με τις πηγές. Βλ. και D. Zakythinos, *Le désprotat grec de Morée*, II, Athènes 1953, σ. 98.

16. Για τους Φραγγόπουλους της τελευταίας βυζαντινής περιόδου στην Πελοπόννησο βλ. κυρίως Zakythinos, ό.π., I, Paris 1932, σ. 250, 265 και II, σ. 98-99, 103, 212, 224. I. Medvedev, *Mistra*, Leningrad 1973, σ. 129 κ.ε. Βλ. και Έρα Λ. Βρανούση, Ένας ανέκδοτος αργυρόβουλλος ορισμός του Δημητρίου Παλαιολόγου και τα προβλήματά του, *Βυζαντινά* 10 (1980), σ. 356-357, σημ. 32.

Εικ. 5. Η Αγία Τράπεζα.

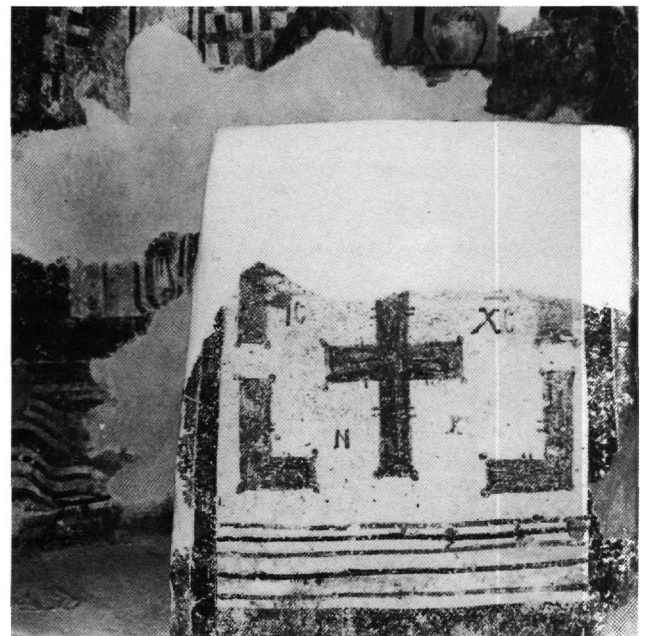
Εικ. 6. Η κόγχη του ιερού με την κτιτορική επιγραφή.

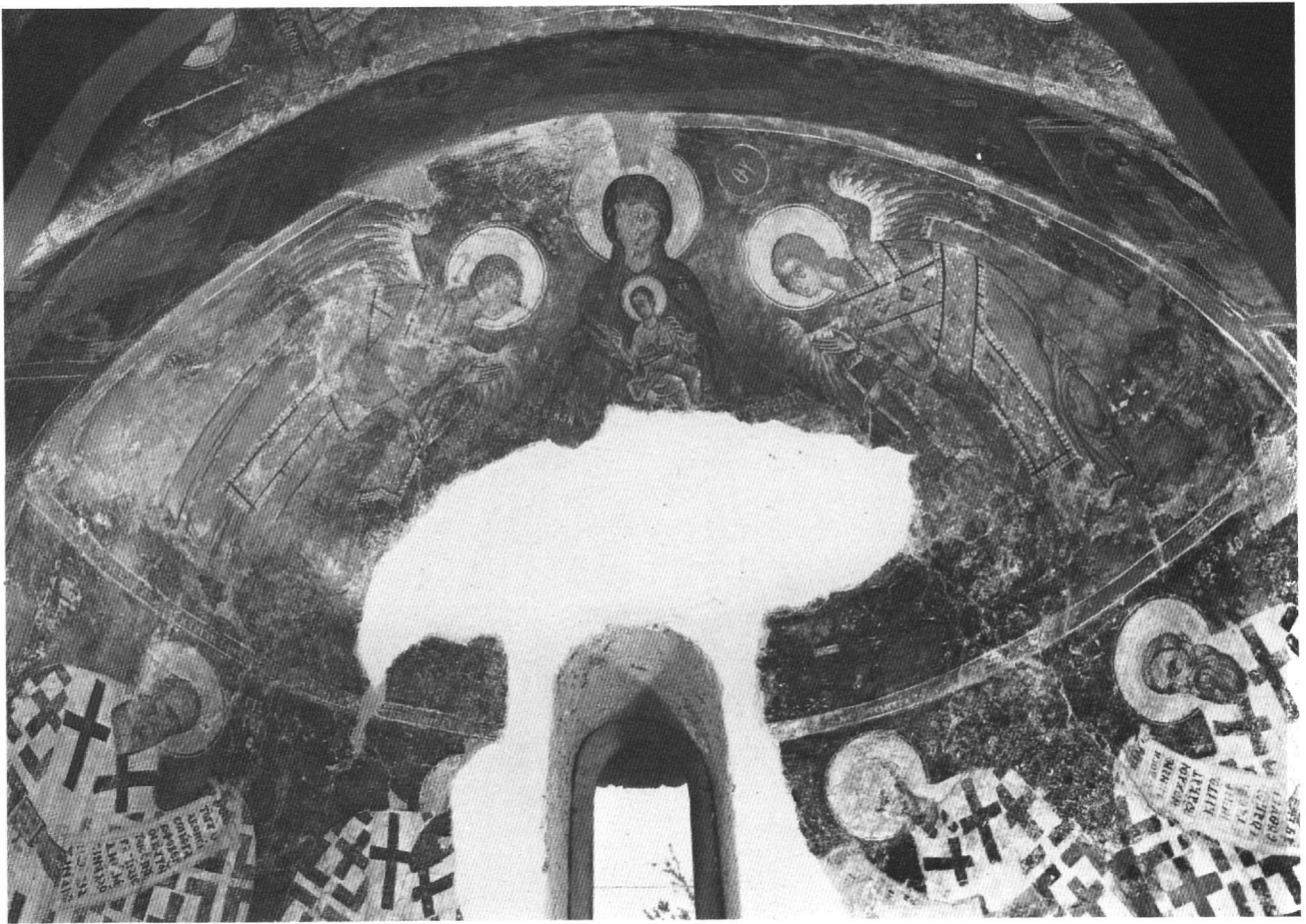
Εικ. 7. Η Παναγία με τους αγγέλους στην κόγχη του ιερού.

8. K. Weitzmann, *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine*, DOP 28 (1974), σ. 41-42. Βλ. και την τοιχογραφία με την Υπαπαντή στον Άγιο Νικήτα Καραβά Μέσα Μάνης, όπου η ενδύτη που καλύπτει την τράπεζα έχει αυτή τη διακόσμηση: Ν. Γκιολές, Ο ναός του Αγίου Νικήτα στον Καραβά Μέσα Μάνης, *ΛακΣπουδ* 7 (1983), σ. 163, πίν. 5, εικ. α.

9. Cathérine Asdracha και Ch. Bakirtzis, *Inscriptions byzantines de Thrace (VIIIe-XVe siècles)*. Edition et commentaire historique, AD 35 (1980), Μελέτες, σ. 249. Για το θέμα αυτό βλ. A. Frolov, *IC XC NIKA*, BSI 17 (1956), σ. 98 κ.ε.

10. Η επιγραφή είναι αδημοσίευτη. Αποσπασματικά αναφέρεται στους: Ν. Β. Δρανδάκης, *Παναγία η Βρεστενίτισσα*, ό.π., σ. 182: *ΚΥΡΙΑΚΟΣ Ο ΦΡΑΝΚΟΠΟΥΛΟΣ ΙΣΤΟΡΙΣΕ*. Nancy P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, σ. 39-40: A fragmentary inscription in the arse names a certain Kyriakos Phrangoroulos as having «painted» [ιστόρισε] the «whole vault, except for...» την καμάραν όλ(ην) χορής τ(ον)... At the end of the inscription, Phrangoroulos mentions his children and mother τέκνο(ν) κ(αι) της μητρό(ς) αυτού. Φ. Ι. Πιομπίνος, Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821, Αθήνα 1984 (δεύτερη έκδοση αναθεωρημένη και συμπληρωμένη), σ. 399: «Φραγκόπουλος, *Κυριάκος*. Επιγραφή στην οποία δεν είναι ευδιάκριτη η





στουργήματα της βυζαντινής τέχνης, την Παντάνασσα του Μυστρά, της οποίας ήταν ο κτίτωρ¹⁷. Στο Μυστρά υπάρχει ακόμη σπίτι, το οποίο σύμφωνα με την παράδοση ονομάζεται «του Φραγγόπουλου»¹⁸. Ο ζωγράφος του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη, Κυριάκος Φραγγόπουλος, δεν είναι γνωστός από άλλη πηγή¹⁹. Η γραφή του ονόματος με νκ ή γκ αντί του γγ (Φραγγόπουλος) είναι μεταγενέστερη²⁰.

Το ρήμα *ιστόρησε* της επιγραφής έχει σχέση με τη διακόσμηση του ναού με τοιχογραφίες. Πολύ συχνά σε επιγραφές απαντά το ρήμα *ιστορήθη* και οι τύποι *άνιστορήθη* ή *άνιστόρησε* με τη σημασία αυτή²¹. Τέλος, η λέξη *καμάρα*, εκτός από την πραγματική της σημασία, χρησιμοποιείται και με την έννοια της ασίδας ή του θόλου, αλλά σημαίνει και οποιοδήποτε κτίσμα έχει θολωτή οροφή²². Έτσι, το κομμάτι της επιγραφής *την καμάραν δλην*, μπορεί να υποδηλώνει όλο το εσωτερικό του ναού.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου διατηρείται σε γενικές γραμμές σε καλή κατάσταση (Εικ. 3). Μερικές φθορές έχουν υποστεί οι παραστάσεις που κοσμούν την κόγχη και την καμάρα του ιερού, οι παραστάσεις στην κατά μήκος καμάρα του κυρίως ναού, καθώς και η Σταύρωση στο δυτικό τοίχο.

Ιερό

Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του ιερού εικονίζεται η Θεοτόκος με το Χριστό ανάμεσα σε δύο ολόσωμους σεβίζοντες αγγέλους (Εικ. 6-7). Η τοιχογραφία έχει καταστραφεί στο κάτω τμήμα. Η Θεοτόκος κρατάει το Χριστό μπροστά στο στήθος και τον στηρίζει με το δεξί της χέρι κάτω από το δεξί του πόδι, ενώ τοποθετεί το αριστερό στον αντίστοιχο ώμο του Ιησού. Το πρόσωπό της έχει καταστραφεί από μία ρωγμή στην τοιχοποιία. Ο Χριστός ευλογεί με το δεξί χέρι και με το αριστερό κρατάει τυλιγμένο ειλητάριο. Η Παναγία, όπως σε όλες τις σκηνές του ναού, φέρει βυσσινί μαφόριο, κλεισμένο σφιχτά μπροστά στο στήθος, και ο Χριστός γκριζογάλαζο χιτώνα και πορτοκαλί ιμάτιο.

17. Βλ. Μ.Μ., σ. 259. G. Millet, *Quelques représentations byzantines de la salutation angélique*, BCH XVIII (1894), σ. 458. Ο ίδιος, *Inscriptions byzantines de Mistra*, BCH XXIII (1899), σ. 133-138, αριθ. XXXI-XXXIV. Ο ίδιος, *Inscriptions inédites de Mistra*, BCH XXX (1906), σ. 462-466, αριθ. III. Κ. Γ. Ζησιού, *Επιγραφαί χριστιανικών χρόνων της Ελλάδος*, Βυζαντίς I (1909), σ. 440-441. Σ. Λά-



Εικ. 8. Ο άγιος Στέφανος.

Εικ. 9. Ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων.

Εικ. 10. Ο άγιος Βασιλεύς.

Εικ. 11. Ο άγιος Γρηγόριος και τμήμα από την κτιτορική επιγραφή.

Εικ. 12. Ιεράρχης.

μπρου, *Παλαιολόγια και πελοποννησιακά*, Α', Αθήνα 1912-1923, σ. μα', 165. Laurent, ό.π., σ. 472. Zakythinis, ό.π., II, σ. 285. Suzy Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, σ. 9-12. Η ίδια, *Quelques aspects de l'iconographie des peintures de Mistra au temps du despotat de Morée*, L'école de la Morava et son temps, Symposium de Resava 1968, Beograd 1972, σ. 21.

18. Αποδίδεται στο Φραγγόπουλο γιατί στη βόρεια πλευρά υπάρχει το γράμμα Φ που σχηματίζεται από μικρές πήλινες ψηφίδες και επειδή είναι κτισμένο δίπλα στο δρόμο που οδηγεί στην Παντάνασσα: Α. Ορλάνδος, *Τα παλάτια και τα σπίτια του Μυστρά*, ABME Γ' (1937), σ. 106 κ.ε.

19. Ευχαριστώ θερμά τον κ. Ι. Λεοντιάδη για την έρευνα που έκανε στα αρχεία του Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών. Για ονόματα ζωγράφων που αναφέρονται σε επιγραφές ναών της Μάνης βλ. Ν. Β. Δρανδάκης, *Ονόματα αγιογράφων σε ναούς της Μάνης*, ΛακΣπουδ 7 (1983), σ. 126-127.

20. Laurent, ό.π., σ. 469, σημ. 3.

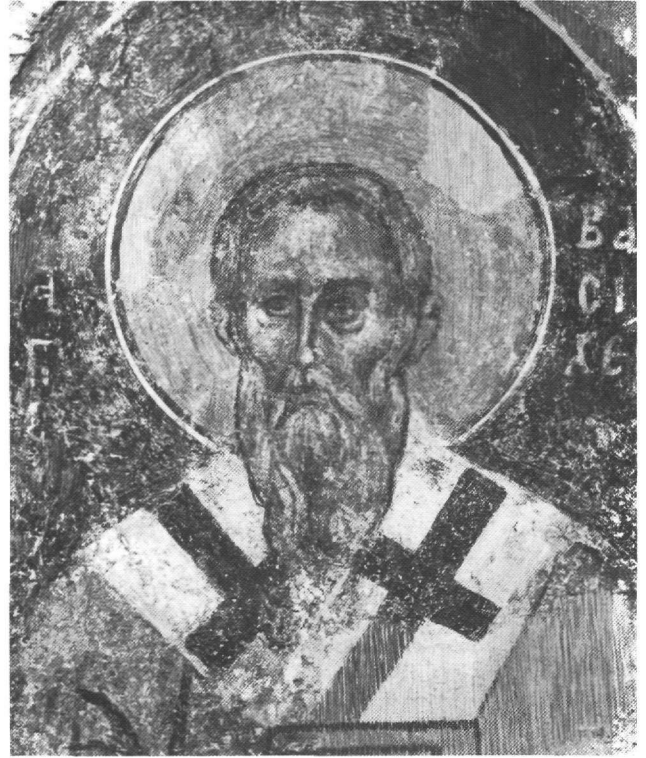
21. Βλ. κυρίως, Feissel και Philippidis-Braat, ό.π., σ. 310, 312, 314, 318 κ.α.

22. H. Stephanus, *Thesaurus graecae linguae*, V, Graz 1954 (ανατύπωση αρχικής έκδοσης), στ. 914.

9



10



11



12





Εικ. 13. Η Φιλοξενία του Αβραάμ.

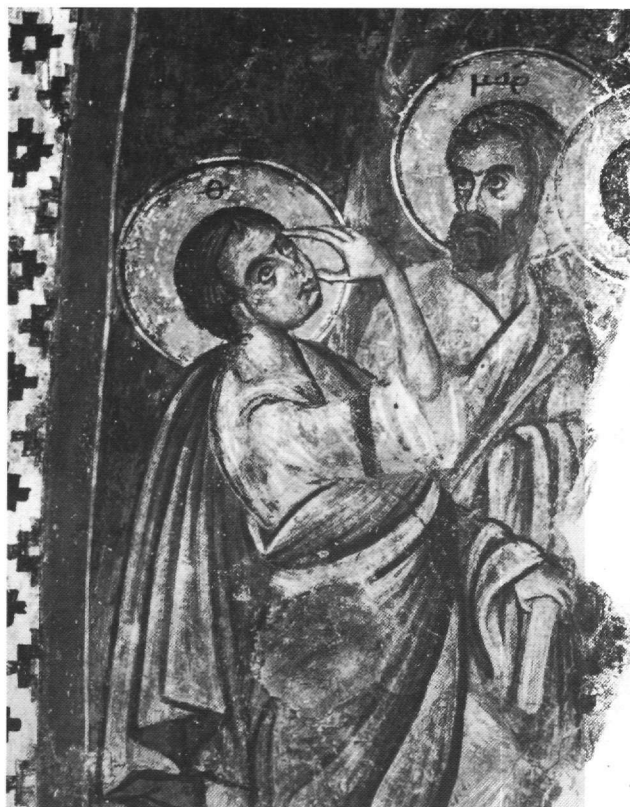
Εικ. 14. Οι απόστολοι Θωμάς και Μάρκος από την Ανάληψη.

Εικ. 15. Άγγελος από την Ανάληψη.

Εικ. 16. Η Σάρα από τη Φιλοξενία του Αβραάμ.

Οι άγγελοι, που φορούν αυτοκρατορική ενδυμασία, τείνουν το ένα χέρι προς τη Θεοτόκο ενώ με το άλλο βαστάζουν θυμιατήρια από τα οποία σήμερα σώζονται μόνον οι άκρες. Διατηρείται η επιγραφή *CE Π(ΡΟC-) ΚΙΝ(ΟΥ)ΜΕΝ ΄[Α]ΧΡΑ(N)Τ(Ε) Κ(ΑΙ) Τ(ΟΝ) ΕΚ C(ΟΥ) ΤΕ[ΧΘΕΝΤΑ]*.

Στον ημικύλινδρο της ανίδας εικονίζονταν ο Μελισμός και τέσσερις συλλειτουργούντες ιεράρχες (Εικ. 6). Από το κεντρικό τμήμα με το Μελισμό σήμερα σώζεται μόνον η Αγία Τράπεζα με την κόκκινη ενδυτή και τα συμπλήματα του ονόματος του Ιησού (ΙC). Διατηρείται ακόμη και η τετράγωνη βάση από ένα ιερό σκεύος, ίσως δισκοπότηρο²³. Οι ιεράρχες κρατούν στα χέρια τους ανοιγμένα ειλητάρια με επιγραφές. Από αριστερά προς τα δεξιά πρώτος εικονίζεται ο άγιος Γρηγόριος (Ο ΑΓΙΟΣ / ΓΡΙΓΟΡΙΟΣ) (Εικ.11). Ο ιεράρ-





χης φέρει, όπως και οι άλλοι τρεις ιεράρχες, μακρύ λευκό στιχάριο με επιμανίκια, πολυσταύριο φαλόνιο με μεγάλους σταυρούς εγγεγραμμένους σε γαμμάδια, επιτραχήλιο και ωμοφόριο με μεγάλους σταυρούς. Κάτω από το δεξί του χέρι κρέμεται το εγχείριο. Στο ειλητάριο που βαστάει υπάρχει η ακόλουθη επιγραφή που προέρχεται από την ευχή του χερουβικού²⁴: ΤΟ ΓΑΡ ΔΙ/ΑΚΟΝΕΪ(Ν) / ΣΟΙ ΜΕΓΑ / ΚΕ ΦΟΒΕΡ/ΟΝ Κ(ΑΙ) ΑΥΤΑΙΣ / ΤΑΪΣ ΕΠΟΥ/ΡΑΝΙΑΙΣ / ΔΗΝΑΜΕ/ΣΙΝ. ΆΛΛΟ/ΜΩ[Σ] ΔΙΑ / ΤΗΝ ΑΜΕ(ΤΡΗΤΟΝ ΣΟΥ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΙΑΝ. . .).

Ο δεύτερος ιεράρχης, με κατεύθυνση πάντοτε από τα αριστερά προς τα δεξιά, έχει υποστεί μεγάλη φθορά στο πρόσωπο καθώς και στο ειλητάριο που βαστάει (Εικ. 6). Από το όνομά του σώζεται μόνον [Ο ΑΓΙ]ΟΣ. Από τη μαύρη μακριά γενειάδα και από το γεγονός ότι βρίσκεται στο κέντρο της αψίδας, ο ιεράρχης αυτός μπορεί να ταυτισθεί με τον άγιο Βασίλειο. Η επιγραφή στο ειλητάριό του, που είναι η συνηθισμένη για τον ιεράρχη αυτό, σώζεται ως εξής: [ΟΥΔΕΙΣ ΑΞΙΟΣ ΤΩΝ ΣΥΝΔΕΔΕΜΕΝΩΝ ΤΑΙΣ ΣΑΡΚΙΚ]ΑΙΣ [ΕΠΙ]/ΘΥΜΙΑΙΣ / Κ(ΑΙ) [Η]Δ[Ο]Ν[ΑΙ]Σ ΠΡΟΣΕΡ/[Χ]ΕΣ(ΘΑΙ). Πρόκειται για την ευχή που λέγει ο ιερέας με χαμηλή φωνή την ώρα που ψάλλεται ο χερουβικός ύμνος²⁵. Ο τρίτος κα-

τά σειράν ιεράρχης, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος (ΧΡ(Υ)ΣΟ[ΣΤΟΜΟΣ]) διατηρείται επίσης σε κακή κατάσταση (Εικ. 6). Η επιγραφή στο ειλητάριό του έχει καταστραφεί. Ο τέταρτος έχει λευκά μαλλιά και γενειάδα και από το όνομά του σώζονται δύο μόνο γράμματα που μπορούν να τον ταυτίσουν με τον άγιο Αθανάσιο: ΑΘ[ΑΝΑ]ΣΙΟΣ (Εικ. 6). Στο ειλητάριο που βαστάει υπάρχει η επιγραφή: Κ(ΑΙ) ΔΟΣ Η/ΜΙΝ ΑΝΕ/ΝΟΧΛΟΝ (sic) / Κ(ΑΙ) ΑΚΑΤ/[Α]ΚΡΙΤΟΝ / ΤΗΝ ΠΑΡ/Α-ΣΤΑ[ΣΙ]Ν ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ/ΣΟΥ ΘΥΣΙ/ΑΚΤΗ(ΡΙΟΥ). Πρόκειται για το χωρίον από τη δεύτερη Ευχή των πιστών της Λειτουργίας του Ιωάννου του Χρυσόστομου²⁶.

23. Παρόμοιο τύπο αυτού του σκεύους βλ. σε τοιχογραφία του ναού του Αγίου Γεωργίου Ξιφηφόρου κοντά στο χωριό Αποδούλου, επαρχίας Αμαρίου της Κρήτης (μέσα 13ου αιώνα): Ι. Η. Βολανγκης, Ο εις Αποδούλου Αμαρίου βυζαντινός ναός του Αγίου Γεωργίου Ξιφηφόρου, Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο 1976, Β', Αθήνα 1981, σ. 47, πίν. 33.

24. Π. Ν. Τρεμπέλας, Οι τρεις Λειτουργίες κατά τους εν Αθήναις κώδικας, Αθήναι 1935, σ. 72-73.

25. Ό.π., σ. 71, 168.

26. Ό.π., σ. 69: και δώης ἡμῖν ἀνενοχον και ἀκατάκριτον τὴν παράστασιν τοῦ ἁγίου σου θυσιαστηρίου.



Εικ. 17. Ο ευαγγελιστής Ματθαίος.

Στους τοίχους αριστερά και δεξιά από το ημικυλινδρικό τμήμα της αψίδας εικονίζονται δύο ολόσωμες μετωπικές μορφές: αριστερά ο άγιος Στέφανος (*Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ*) (Εικ. 8) και δεξιά ο άγιος Πολύκαρπος (*Ο ΑΓΙΟΣ ΠΟΛΗΚΑΡΠΟΣ*). Ο άγιος Στέφανος, που κρατάει με το δεξί χέρι θυμιατήρι και με το αριστερό λιβανωτίδα, φέρει μακρύ στιχάριο που έχει χρώμα ανοιχτό πορτοκαλί και το οράριο που κρέμεται από τον αριστερό του ώμο. Ένα ύφασμα σε χρώμα βυσσινί καλύπτει επίσης τον αριστερό του ώμο καθώς και το χέρι που βαστάει τη λιβανωτίδα. Ο άγιος Πολύκαρπος φέρει μονόχρωμο φαιλόνιο, επιτραχήλιο, ωμοφόριο και εγχείριο. Με τα χέρια του κρατάει κλειστό ευαγγέλιο. Στο βόρειο τοίχο του ιερού, μέσα στην κόγχη που χρησιμεύει ως πρόθεση και επάνω από αυτήν εικονίζονται μέχρι το στήθος δύο ακόμη μετωπικοί ιεράρχες. Στην κόγχη παριστάνεται ο άγιος Βασιλεύς (Εικ. 10). Σώζεται η επιγραφή [*Ο*] *ΑΓΓΙΟΣ*] *ΒΑΣΙΛΕΥΣ*(*Σ*). Ο άγιος έχει λευκά μαλλιά και μακριά λευκή γενειάδα

και φέρει γκριζο φαιλόνιο και ωμοφόριο με μεγάλους σταυρούς. Βαστάει με τα δυο χέρια μπροστά στο στήθος κλειστό ευαγγέλιο. Επάνω από την κόγχη βρίσκεται ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων (Εικ. 9), που έχει καταστραφεί από τους ώμους και κάτω. Διατηρείται και η επιγραφή *Ο ΕΛΕΗΜΩΝ*. Ο ιεράρχης έφερε ωμοφόριο με μεγάλους σταυρούς.

Στο νότιο τοίχο του ιερού εικονίζεται ολόσωμος μετωπικός ιεράρχης που δεν ταυτίζεται με επιγραφή (Εικ. 12) Έχει λευκά μαλλιά και μακριά γενειάδα, φέρει το δεξιο χέρι μπροστά στο στήθος και ευλογεί με το δυτικό τρόπο ενώ με το αριστερό κρατάει κλειστό ευαγγέλιο. Φοράει μονόχρωμο φαιλόνιο και ωμοφόριο με μεγάλους σταυρούς.

Στο μέτωπο της αψίδας εικονίζεται η Φιλοξενία του Αβραάμ, η οποία σώζεται σε αρκετά καλή κατάσταση (Εικ. 13, 16). Οι τρεις άγγελοι με λευκούς χιτώνες και πρασινωπά ιμάτια, κρατώντας σκήπτρα, κάθονται πίσω από ένα στενόμακρο τραπέζι επάνω στο οποίο βρί-



Εικ. 18. Ο ευαγγελιστής Ιωάννης.

σκονται σκεύη και εδέσματα. Ο μεσαίος άγγελος που είναι μετωπικός ευλογεί με το δυτικό τρόπο. Αριστερά και δεξιά στο κάτω τμήμα της παράστασης εικονίζονται ο Αβραάμ και η Σάρα αντίστοιχα, που βγαίνουν από δύο στενά κτίρια και πλησιάζουν τους αγγέλους. Σώζεται η επιγραφή *Η ΣΑΡΑ* (Εικ. 16).

Τέλος, στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού εντάσσεται και η Ανάληψη, η οποία καταλαμβάνει όλο το ανατολικό τμήμα της κατά μήκος καμάρας του ναού (Εικ. 13-15). Σώζεται η επιγραφή από τις Πράξεις των Αποστόλων (Α, 11): *[ΑΝΔΡΕΣ ΓΑΛΙΛΑΙΟΙ ΤΙ ΕΣΤΗ-ΚΑΤΑΙ ΒΛΕΠ(ΟΝ)ΤΕΣ ΗΣ ΤΟΝ Ο(ΥΡΑΝ)Ω* στο βόρειο τμήμα, καθώς και *ΟΥΤΟΣ [ΕΛΕΥΣΕΤΑΙ, ΟΝ ΤΡΟΠΙΟΝ ΕΘ(Ε)ΑCΑCΘ(Ε) (Α)ΥΤ(ΟΝ)* στο νότιο τμήμα.

Στο κέντρο, στο κλειδί της καμάρας, εικονίζεται ο Χριστός σε δόξα, καθισμένος στο ουράνιο τόξο, να ευλογεί με τα δυο χέρια απλωμένα (Εικ. 13). Τη δόξα φέρουν τέσσερις άγγελοι που πετούν (Εικ. 15), από τους οποίους οι δύο προς δυσμάς έχουν υποστεί μεγά-

λη καταστροφή. Τα φτερά του βορειοανατολικού και του νοτιοδυτικού αγγέλου είναι κόκκινα. Η παράσταση στο βόρειο ημιχόριο έχει επίσης υποστεί σημαντική φθορά. Από αριστερά προς τα δεξιά διατηρούνται σε καλή κατάσταση ο Θωμάς και ο Μάρκος (Εικ. 14). Διατηρείται τμήμα από το κεφάλι και το φωτοστέφανο του τρίτου κατά σειράν αποστόλου και στην άλλη άκρη, δεξιά, η Παναγία σε στάση δεομένης, αλλά σε κακή κατάσταση διατήρησης, καθώς και ο άγγελος κρατώντας σκήπτρο. Διατηρούνται τα συμπλήματα του ονόματος της Παναγίας και τα αρχικά γράμματα των ονομάτων των δύο αποστόλων *Θ(ΩΜΑC)* και *ΜΑΡ-(ΚΟC)* που είναι γραμμένα στους φωτοστέφανους.

Το νότιο ημιχόριο έχει επίσης υποστεί σημαντική φθορά. Με κατεύθυνση από αριστερά προς τα δεξιά εικονίζονται ο αρχάγγελος κρατώντας σκήπτρο στο αριστερό του χέρι και υψώνοντας ελαφρά σε θέση ομιλίας το δεξιό, ο απόστολος Παύλος και σε πολύ κακή κατάσταση ο Ματθαίος. Και εδώ τα αρχικά



Εικ. 19. Ο Ευαγγελισμός.

γράμματα των ονομάτων των δύο αποστόλων γράφονται στους φωτοστέφανους: ΠΑΥ(ΛΟΣ), Μ(ΑΤΘΑΙΟΣ). Από τους υπόλοιπους αποστόλους σώζεται σε κακή κατάσταση και ο τελευταίος προς δυσμάς, που ήταν ο Φίλιππος. Στο φωτοστέφανό του υπάρχει το γράμμα Φ. Στην παράσταση αυτή ο Χριστός φέρει κιτρινωπό χιτώνα και καστανό ιμάτιο. Τα χρώματα που επικρατούν στην ενδυμασία των υπόλοιπων μορφών είναι το ρόδινο, το βυσσινί και το λευκό.

Κυρίως ναός

Στον κυρίως ναό από το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου των βυζαντινών ναών έχουν διατηρηθεί οι ευαγγελιστές στις τριγωνικές επιφάνειες που δημιουργούνται στη συνάντηση της εγκάρσιας και της κατά μήκος καμάρας του ναού. Οι ευαγγελιστές εικονίζονται μέχρι περίπου τη μέση σε στάση τριών τετάρτων μέσα σε στηθάρια με κόκκινο κάμπο. Στη βορειοανατολική τριγωνική επιφάνεια εικονίζεται ο ευαγγελι-

στής Ματθαίος (Εικ. 17), στη νοτιοανατολική ο Ιωάννης ο Θεολόγος (Εικ. 18), στη βορειοδυτική ο Μάρκος και στη νοτιοδυτική ο Λουκάς, που διατηρείται σε πολύ κακή κατάσταση. Έχουν σωθεί οι αντίστοιχες επιγραφές Ο ΆΓΙΟΣ ΜΑΤΘΑΪΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΌΓΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ και Ο ΆΓΙΟΣ ΛΟΥΚ[Ας]. Ο Ματθαίος κρατάει με το αριστερό χέρι τη γραφίδα του και με το δεξί χέρι την ξύνει με ένα μαχαιράκι. Ο Ιωάννης ο Θεολόγος έχει μισάνοιχτο κώδικα, όπου είναι γραμμένα τα πρώτα λόγια του ευαγγελίου του: ΕΝ ΑΡΧΗ / ΗΝ Ο / (ΛΟΓ)ΟΣ / ΚΑΙ Ο ΛΟΓ(ΟΣ) ΗΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΘΕΟΝ). Ο Μάρκος έχει ανοιγμένο ειλητάριο με την επιγραφή ΑΡΧ[Η Τ]ΟΥ ΕΥΑΓΓΕ-/[ΛΙΟΥ].

Ο χριστολογικός κύκλος στον κυρίως ναό αρχίζει με τον Ευαγγελισμό που εικονίζεται στο τύμπανο του βόρειου τοίχου, κάτω από την εγκάρσια καμάρα (Εικ. 19). Η παράσταση έχει υποστεί μεγάλη καταστροφή από την υγρασία και τα άλατα. Σώζονται τα συμπλήματα των ονομάτων της Παναγίας και του αρχαγγέλου.



Εικ. 20. Η Γέννηση.

Αριστερά εικονίζεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ. Τα χέρια του δεν σώζονται καλά, αλλά είναι φανερό ότι με το ένα κρατούσε σκήπτρο και με το άλλο θα απηύθυνε χαιρετισμό στην Παναγία. Δεξιά παριστάνεται η Παναγία καθισμένη σε σκαμνί μπροστά από ένα κτίριο. Το επάνω μέρος του σώματός της είναι στραμμένο προς τα αριστερά, ενώ τα πόδια της που πατούν σε βάζο, είναι στραμμένα προς την αντίθετη κατεύθυνση. Με το υψωμένο αριστερό της χέρι κρατάει το νήμα. Στο επάνω τμήμα της παράστασης, μέσα σε ημικύκλιο του ουρανού, παριστάνεται ο Χριστός που ευλογεί με τα δυο του χέρια. Έχει γκρίζα μαλλιά, στοιχείο που τον ταυτίζει με τον Παλαιό των Ημερών. Μια δέσμη ακτίνων ξεκινάει από το ημικύκλιο και καταλήγει στο ύψος του στήθους της Παναγίας σε πόκο η σύννεφο²⁷, που αποδίδεται με παράλληλες κυματοειδείς γραμμές. Επάνω σε αυτό βρισκόταν ο Ιησούς ως βρέφος. Σήμερα έχει καταστραφεί η τοιχογραφία σε αυτό το τμήμα, αλλά διακρίνεται το σχήμα του σώματος του Ιησού. Η παράσταση συμπληρώνεται με ένα χαμηλό

τοίχο ο οποίος στολίζεται με ορθογώνιες μαρμάρινες πλάκες στην πρόσοψη και αρχίζει από την αριστερή άκρη της παράστασης και καταλήγει στο κτίριο που εικονίζεται πίσω από την Παναγία.

Ο χριστολογικός κύκλος συνεχίζεται στο ανατολικό μισό της εγκάρσιας καμάρας, όπου με κατεύθυνση από αριστερά προς τα δεξιά παριστάνονται η Γέννηση του Χριστού (Εικ. 20) και η Υπαπαντή (Εικ. 21). Στη Γέννηση του Χριστού σώζονται οι επιγραφές *ΠΟΙΜ(Ε-ΝΕC)*, *Η ΜΑΓΗ*, *ΙΩCΙΦ* και μία άλλη αδιάγνωστη. Η τοιχογραφία έχει υποστεί αρκετές φθορές στο επάνω μέρος. Στο κέντρο εικονίζεται το βραχώδες σπήλαιο της Γέννησης. Η Παναγία, ανακαθισμένη επάνω στο στρώμα της, με το δεξί χέρι αγγίζει το Χριστό που βρίσκεται αριστερά της και φέρει το αριστερό της χέρι στο πρόσωπο. Η φάτνη είναι μαρμάρινη. Από πίσω

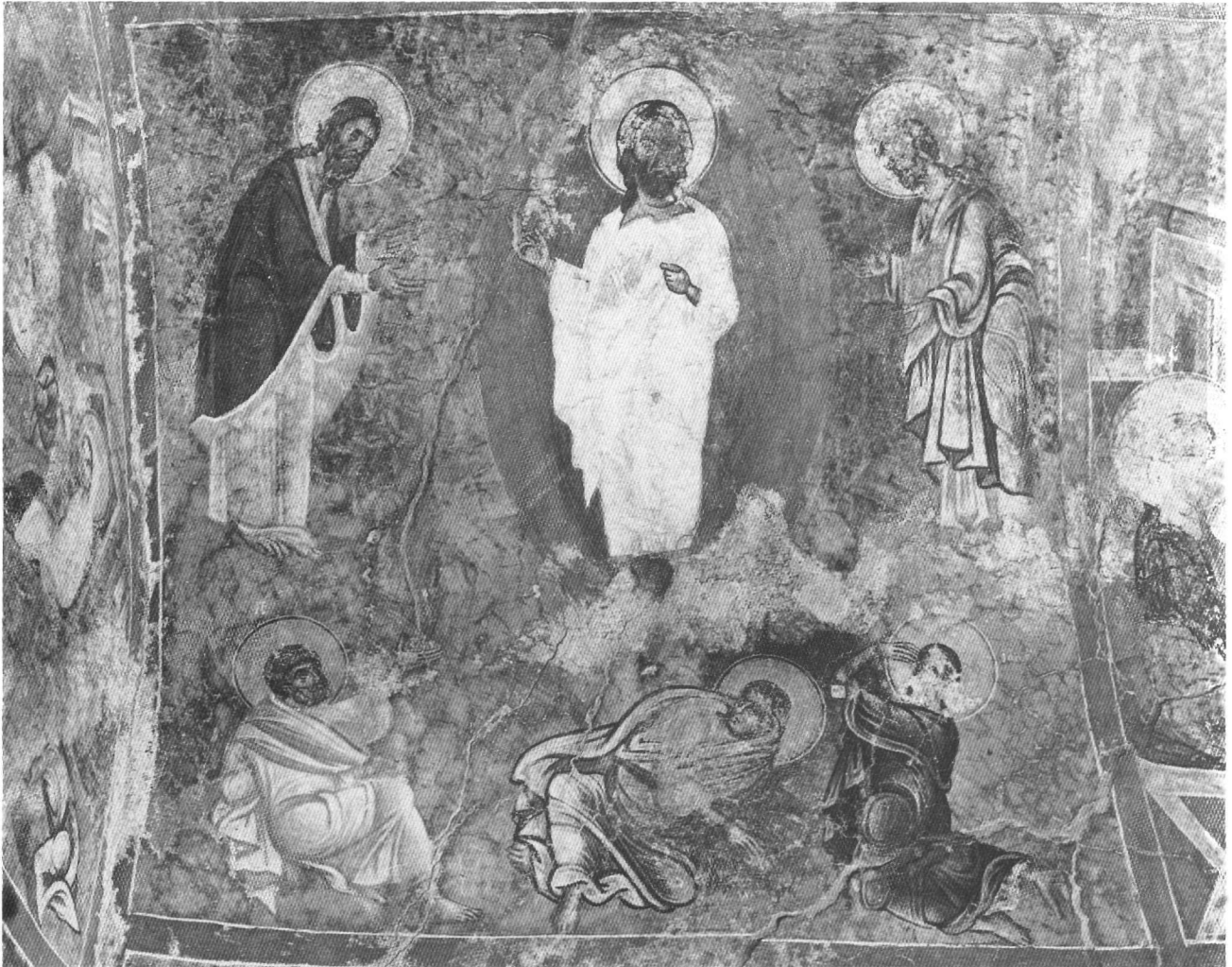
27. Δρανδάκης, Πόκος ή νεφέλη, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 258 κ.ε.



Εικ. 21. Η Υπαπαντή.

προβάλλει το κεφάλι του όνου, ενώ λίγο μακρύτερα και προς το βάθος διακρίνεται σε μεγαλύτερη κλίμακα το βόδι. Ο Ιωσήφ εικονίζεται στο αριστερό κάτω τμήμα της παράστασης, καθισμένος σε σαμάρι. Δεξιά, στο κάτω μέρος της σκηνής, εικονίζεται το Λουτρό του Βρέφους. Ο Χριστός κάθεται στη λεκάνη ακουμπώντας με άνεση τα χέρια στο χερίλος της, ενώ αριστερά και δεξιά εικονίζονται οι δύο μαίες: η μία συγκρατεί το Βρέφος με το δεξί χέρι και η άλλη χύνει στη λεκάνη νερό από μια κανάτα. Στην παράσταση υπάρχουν ακόμη οι μάγοι που έρχονται πεζοί από αριστερά, δύο ποιμένες δεξιά κάτω, ο αυλητής, που σώζεται σε πολύ κακή κατάσταση, επάνω δεξιά, και οι αγγέλοι αριστερά, επάνω από το σπήλαιο. Στην επόμενη σκηνή του χριστολογικού κύκλου, την Υπαπαντή (Εικ. 21), σώζεται η επιγραφή Η ΥΠΑΠΑΠΑΝΤΗ (sic) και τα ονόματα ΙΩΣ(ΗΦ), ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ, ΣΥΜΕΩΝ και ΑΝΑ Η

ΠΡΟΦΗΤΗΣ. Εκτός από τα πρόσωπα του Ιωσήφ, της Παναγίας και του Συμεών που έχουν καταστραφεί, η παράσταση διατηρείται σε καλή κατάσταση. Μπροστά από το βωμό με την κόκκινη ενδυτή εικονίζονται η Παναγία και ο Συμεών. Ο ιερέας με λευκό χιτώνα και πορτοκαλί ιμάτιο κρατάει το μικρό Χριστό και ετοιμάζεται να τον δώσει στην Παναγία. Ο Ιησούς έχει αρπάξει με το αριστερό χέρι το ιμάτιο του Συμεών στο ύψος του λαιμού. Πίσω από την Παναγία έρχεται ο Ιωσήφ με λευκό χιτώνα και πορτοκαλί ιμάτιο κρατώντας το ζεύγος των τρυγόνων ή τους δύο νεοσσούς περιστερών, σύμφωνα με το κείμενο του Λουκά (2, 24). Τέλος, πίσω από το Συμεών, εικονίζεται η προφήτις Άννα, με κόκκινο χιτώνα και μπλε μαφόριο, η οποία υψώνει το δεξί χέρι σε χειρονομία μαρτυρίας και με το αριστερό βαστάει ειλητάριο με την επιγραφή: ΤΟΥΤΟ ΤΟ / ΒΡΕΦΟ(Σ) / ΟΥΡΑΝΟΝ / ΚΕ ΓΗΝ / [ΕΚΤΕΡΕΩ-



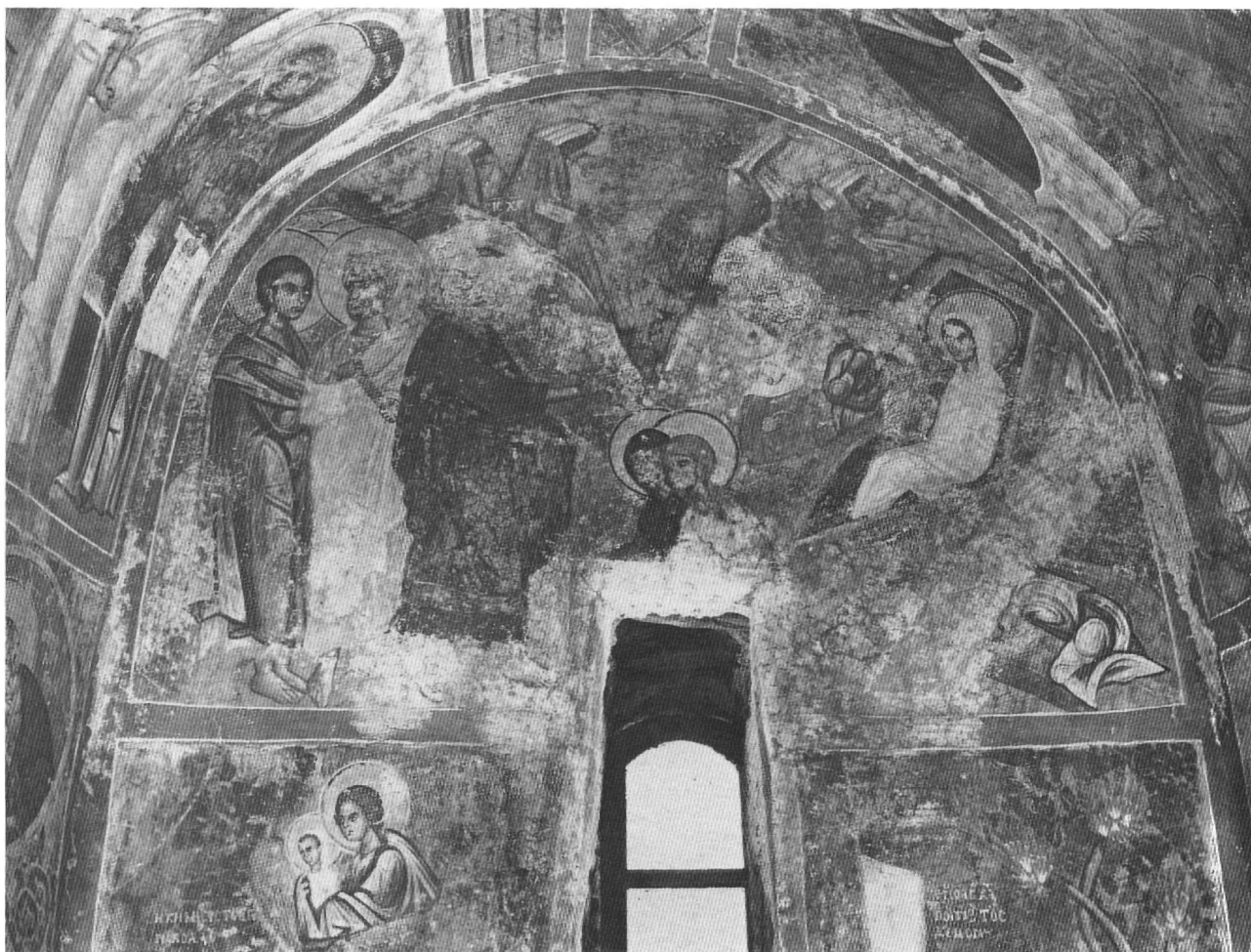
Εικ. 22. Η Μεταμόρφωση.

CJ/EN. Επάνω στην Αγία Τράπεζα υπάρχει τυλιγμένο ειλητάριο. Το βάθος στην παράσταση αποτελείται από ένα χαμηλό τοίχο με ορθογώνια ανοίγματα στην πρόσοψη και πίσω από αυτόν δύο κτίρια στις άκρες και το κιβώριο στο κέντρο. Ο χαμηλός τοίχος και τα κτίρια έχουν βυσσινί χρώμα. Με το χρώμα αυτό αποδίδονται τα αρχιτεκτονήματα και στις άλλες παραστάσεις στο ναό.

Η επόμενη σκηνή είναι η Μεταμόρφωση (Εικ. 22) που βρίσκεται στο νότιο τμήμα του δυτικού μισού της εγκάρσιας καμάρας. Στην παράσταση που σώζεται σε αρκετά καλή κατάσταση, διατηρούνται ίχνη από την επιγραφή και τα ονόματα ΗΛΙΑΣ, ΠΕ(ΤΡΟΣ) και ΙΑΚΟ(ΒΟΣ). Ο Ιησούς μέσα σε κόκκινη ελλειπτική δόξα, ευλογεί με το δεξί χέρι και βαστάει τυλιγμένο ειλητάριο με το αριστερό. Ο Ηλίας, αριστερά, με μηλωτή που έχει βυσσινί χρώμα εξωτερικά, τείνει τα χέ-

ρια σε ένδειξη σεβασμού και ο Μωσής, δεξιά, με βυσσινί ιμάτιο, τείνει το δεξί χέρι και βαστάει με το αριστερό τις πλάκες του νόμου. Κάτω οι τρεις απόστολοι, Πέτρος, Ιωάννης και Ιάκωβος, έχουν πέσει στο έδαφος και εκφράζουν με διάφορες στάσεις και κινήσεις την ταραχή τους. Ο Πέτρος με λευκό χιτώνα και πορτοκαλί ιμάτιο έχει καθίσει και υψώνει το δεξί χέρι, ενώ στηρίζεται στο έδαφος με το αριστερό. Ο Ιωάννης, με λευκό χιτώνα και βυσσινί ιμάτιο, έχει πέσει στο έδαφος, όπου στηρίζεται με το δεξί του χέρι και φέρει στο κεφάλι το αριστερό και, τέλος, ο Ιάκωβος, με βυσσινί ιμάτιο, φαίνεται σαν να έχει γονατίσει σε μια πολύ αφύσικη στάση και υψώνει τα χέρια του στο ύψος του προσώπου του.

Ο κύκλος συνεχίζεται με την Έγερση του Λαζάρου στο τύμπανο του νότιου τοίχου, κάτω από την εγκάρσια καμάρα (Εικ. 23). Σώζεται η επιγραφή Η ΕΓΕΡΣΙΣ



Εικ. 23. Η Έγερση του Λαζάρου.

ΤΟ(Υ) ΛΑΖΑΡΟΥ. Στην παράσταση αριστερά εικονίζονται ο Χριστός με τους μαθητές του. Ο Χριστός ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατάει τυλιγμένο ειλητάριο με το αριστερό. Οι μαθητές είναι πέντε, αλλά μπροστά εικονίζονται μόνο δύο, ο Πέτρος και ο Θωμάς. Από τους υπόλοιπους φαίνονται μόνο οι φωτοστέφανοι. Ο Πέτρος, που κρατάει κλειστό ειλητάριο με τα δύο χέρια, φέρει ρόδινο χιτώνα και πορτοκαλί μιάτιο, και βυσσινί μιάτιο ο νεαρός απόστολος. Δεξιά στην παράσταση ο Λάζαρος ανακαθισμένος μέσα στη σαρκοφάγο που βρίσκεται μπροστά από το μνήμα. Οι δύο μορφές που άνοιξαν το μνήμα βρίσκονται δεξιά και αριστερά από τη σαρκοφάγο, η μία φέρει στο πρόσωπο το δεξί χέρι καλυμμένο και η άλλη έχει γονατίσει από το βάρος της πλάκας του μνήματος. Στο κέντρο της σκηνής εικονίζονται έως τη μέση, λόγω του παραθύρου σε αυτή τη θέση, η Μάρθα και Μαρία, που απλώνουν τα χέρια προς το Χριστό. Τέλος, στην παράσταση περι-

λαμβάνεται και ένας ηλικιωμένος Εβραίος, που στέκεται μπροστά από τη σαρκοφάγο δείχνοντάς την με το χέρι. Το βραχώδες τοπίο του βάθους αποδίδεται με βυσσινί χρώμα, όπως και στις υπόλοιπες σκηνές στο ναό αυτό.

Η επόμενη σκηνή του χριστολογικού κύκλου, η Βαϊοφόρος, στο νότιο μισό της κατά μήκος καμάρας στον κυρίως ναό, έχει καταστραφεί κατά μεγάλο μέρος. Διατηρούνται οι επιγραφές [Η ΒΑ]ΪΟΦΟΡΟΣ και Ἡ ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ. Ο Χριστός δεν σώζεται. Από τους αποστόλους αριστερά σώζονται μόνο δέκα φωτοστέφανοι και τμήμα με τα πρόσωπα και τα χέρια των πρώτων. Στο δεξιό τμήμα εικονίζονται τα τείχη και ημισύνοιχτη πύλη της Ιερουσαλήμ και μπροστά από αυτήν μια ομάδα Εβραίων που έχουν βγει για να προϋπαντήσουν τον Κύριο. Αυτή περιλαμβάνει και μια γυναικεία μορφή που φέρει ένα μικρό παιδί στους ώμους (Εικ. 24). Από τα παιδιά που εικονίζονται κάτω, στο πρώτο



Εικ. 24. Λεπτομέρεια από τη Βαϊφόρο.

επίπεδο, το ένα, δεξιά, βγάζει το ένδυμά του μένοντας γυμνό από τη μέση και κάτω. Δύο άλλα παιδιά, αριστερά, παίζοντας προσπαθούν το ένα να γδύσει το άλλο (Εικ. 25). Το ένα από αυτά φοράει μπότες. Δύο ακόμη παιδιά ανεβαίνουν σε δέντρο, στο κέντρο περίπου της παράστασης που έχει καταστραφεί. Η σκηνή συμπληρώνεται με ένα ακόμη δέντρο και το καθιερωμένο βραχώδες τοπίο, αριστερά, πίσω από τους αποστόλους.

Ο Μυστικός Δείπνος, η επόμενη σκηνή του χριστολογικού κύκλου, εικονίζεται στο βόρειο τμήμα του δυτικού μισού της εγκάρσιας καμάρας (Εικ. 26). Πίσω από ένα χτιστό τραπέζι σε σχήμα σίγμα που έχει ορθομαρμάρωση στην πρόσοψη, κάθονται ο Χριστός και οι απόστολοι σε ημικυκλική διάταξη. Στο αριστερό άκρο ο Χριστός που υψώνει ελαφρά το δεξί χέρι σε κίνηση ομιλίας, με την οποία υποδηλώνει ότι κάποιος από τους μαθητές του θα τον προδώσει (Ματθ. 26, 23: *ὁ δ' ἐμβάψας μετ' ἐμοῦ ἐν τῷ τρυβλίῳ τὴν χεῖρα, οὗτος με παραδώσει*), κάθεται σε σκαμνί και ακουμπάει τα πόδια του σε μαξιλάρι. Στην αγκαλιά του έχει πέσει ο Ιωάννης, ο αγαπημένος του μαθητής. Από τους υπόλοιπους μαθητές ο Πέτρος, που παριστάνεται στην άλλη άκρη του τραπεζιού, κάνει με το δεξί του χέρι την ίδια ακριβώς κίνηση με τον Ιησού και κρατάει τυλιγμένο ειλητάριο με το αριστερό. Τέλος, ο Ιούδας, κοντά στον Πέτρο, σκύβει με ορμή και πιάνει τη λοπάδα με το ψάρι που βρίσκεται στο κέντρο του τραπεζιού. Επάνω στο τραπέζι βρίσκονται, ακόμη, εκτός από άλλα εδέσματα, και δύο ποτήρια με ψηλό πόδι. Τα κυριότερα χρώματα στις ενδυμασίες των μορφών στη σκηνή είναι το βυσσινί, το πορτοκαλί και το λευκό, τα οποία εναλλάσσονται. Στο βάθος εικονίζονται δύο μεγάλα κτίρια, σε μορφή εξέδρας, το ένα μπροστά στο

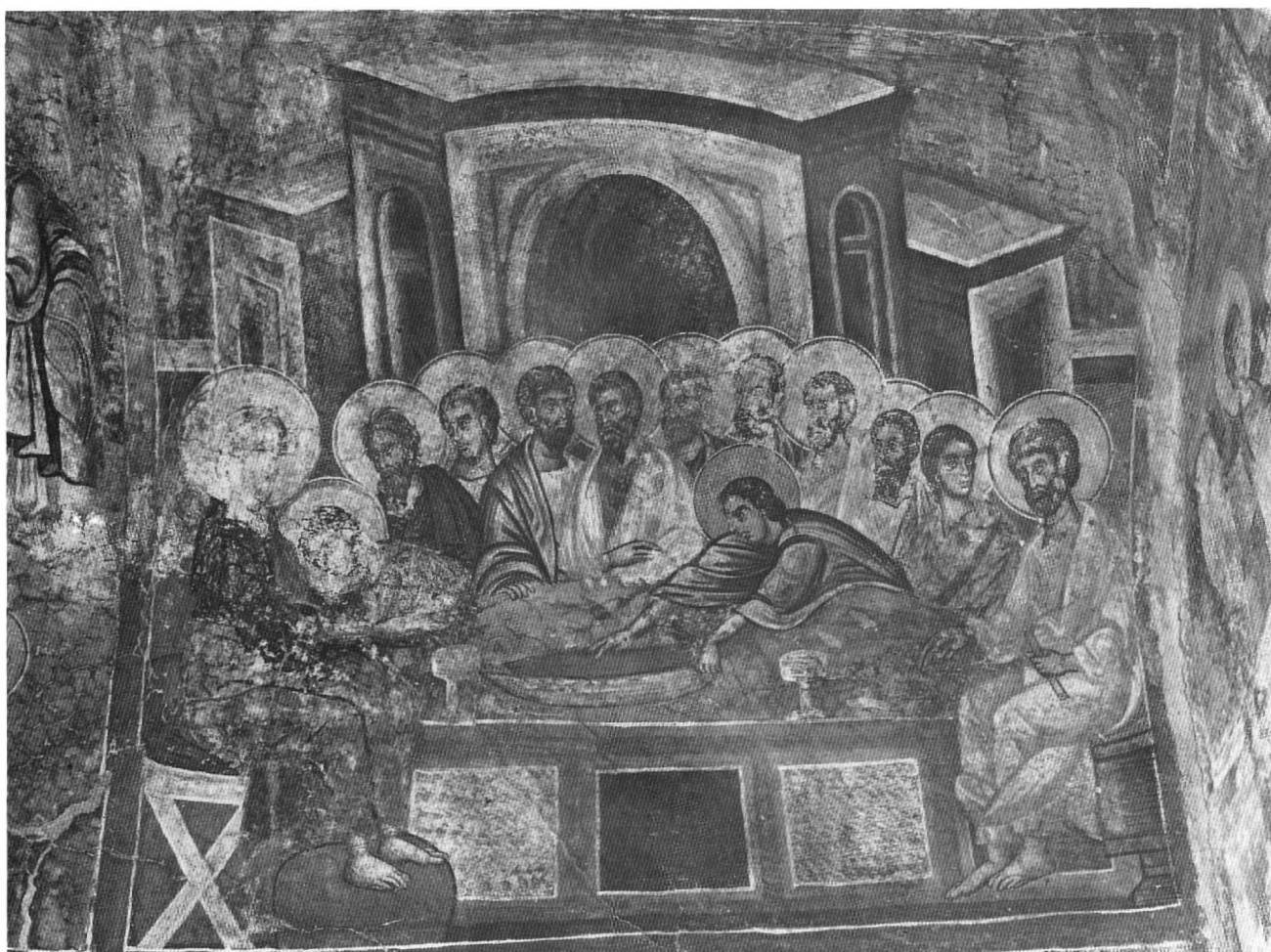


Εικ. 25. Λεπτομέρεια από τη Βαϊοφόρο.

άλλο, που έχουν πάρει το ίδιο σχήμα με το τραπέζι. Χαμηλός τοίχος από πίσω συνεχίζεται μέχρι τα άκρα της σκηνής.

Ο κύκλος συνεχίζεται με τη Σταύρωση (Εικ. 27-28) στο τύμπανο του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού. Μεγάλο τμήμα της τοιχογραφίας έχει καταστραφεί. Διατηρούνται οι επιγραφές: *Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ, Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΩΞΗΣ, ΑΙ ΜΥΡΟΦΟΡΕ*, καθώς και τα συμπεληματα των ονομάτων του Χριστού και της Παναγίας. Από τον Εσταυρωμένο στο κέντρο σώζεται δυστυχώς μόνο τμήμα από το κεφάλι με το φωτοστέφανο, καθώς και το επάνω μέρος του σταυρού. Ο Χριστός πλαισιώνεται από τους δύο ληστές που είναι δεμένοι με τα χέρια πίσω, επάνω σε δύο φαρδιά ξύλα. Ο ληστής δεξιά του Χριστού είναι νέος και αγένειος, έχει φωτοστέφανο και κοιτάζει προς το Χριστό, ενώ ο άλλος αποστρέφει το πρόσωπό του. Στο αριστερό τμήμα της παράστασης εικονίζονται η Παναγία και οι μυροφόρες. Από την Παναγία, που ταυτίζεται από τα συμπεληματα του ονόματός της, σώζεται μόνο μικρό τμήμα του φωτοστέφανου. Οι μυροφόρες είναι πέντε, τρεις στο πρώτο επίπεδο και άλλες δύο από πίσω. Οι τρεις πρώτες σώζονται από το ύψος περίπου των ώμων και επάνω. Η αριστερή φοράει κόκκινο μαφόριο και η μεσαία ανοιχτό κόκκινο που τονίζεται με ρόδινες και λευκές πινελιές. Στη σκηνή, δεξιά, σώζονται τμήμα από φωτοστέφανο, που πιθανώς ανήκε στον εκατόνταρχο, τα κεφάλια δύο στρατιωτών με κράνη και ένας ακόμη στρατιώτης χωρίς κράνος, που εικονίζεται με την πλάτη προς το θεατή κρατώντας λόγχη και ασπίδα. Την παράσταση συμπληρώνουν τα κοσμικά σύμβολα, ο ήλιος και η σελήνη.

Το χριστολογικό κύκλο κλείνει η Ανάσταση (*Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ*) που βρίσκεται στο βόρειο μισό της κατά μήκος καμάρας του κυρίως ναού και διατηρείται σε κακή κατάσταση (Εικ. 29). Στο κέντρο ο Χριστός, με χιτώνα στο χρώμα της άχρας και βυσσινί ιμάτιο, πατάει μέσα στο σπήλαιο του Άδη πάνω στην προσωποποίησή του Άδη που σώζεται ελάχιστα. Σκύβει ελαφρά προς τα δεξιά τραβώντας τον Αδάμ από το μνήμα με το δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό κρατάει σταυρό. Η μορφή του Χριστού περιβάλλεται από ελλειπτική δόξα. Δεξιά εικονίζονται οι προπάτορες, μέχρι τη μέση περίπου μέσα στη σαρκοφάγο, και πίσω τους, σε ψηλότερο επίπεδο, ο Άβελ και δύο ακόμη μορφές μεγάλης ηλικίας, πιθανότατα ο Ησαΐας και ο Ιωνάς, ενώ διακρίνονται και οι φωτοστέφανοι δύο άλλων μορφών (Εικ. 31). Πίσω από το Χριστό, στο αριστερό τμήμα, εικονίζεται ο Ιωάννης ο Πρόδρομος με μπλε ιμάτιο, ο οποίος έχει το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος σε χειρονομία ομιλίας και με το αριστερό κρατάει τυλιγμένο ειλητάριο (Εικ. 30).



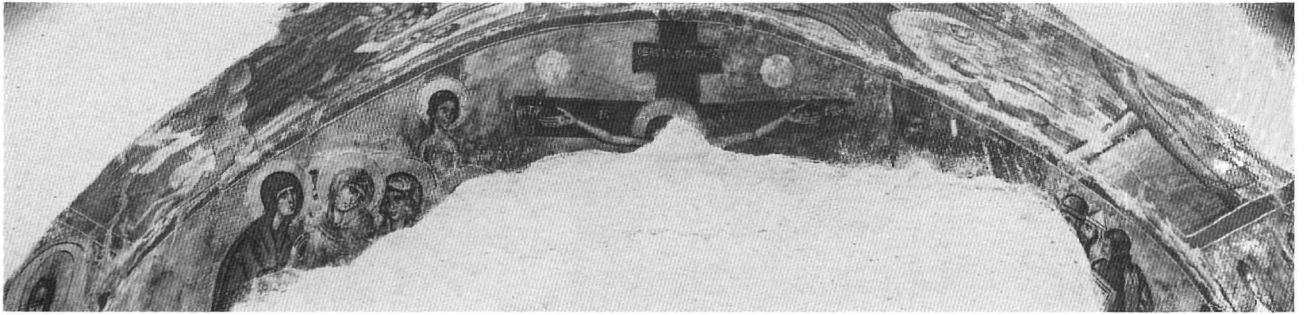
Εικ. 26. Ο Μυστικός Δείπνος.

Αριστερά είναι οι προφήτες βασιλείς, ο Δαβίδ με μπλε μανδύα και ο Σολομών με κοκκινωπό, που βρίσκονται μέσα στη σαρκοφάγο μέχρι τη μέση περίπου, και πίσω τους διακρίνονται φωτοστέφανοι επτά ακόμη μορφών (Εικ. 29). Τις δύο ομάδες πλαισιώνουν βραχώδεις λόφοι.

Στο ναό υπάρχει και ένας κύκλος με σκηνές από το βίο του αγίου Νικολάου. Ο κύκλος αρχίζει στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού, κάτω από την εγκάρσια καμάρα, με την παράσταση του αγίου που κόβει το δέντρο με τους δαίμονες στην κωμόπολη των Πλακωμιτών (Εικ. 32). Σώζεται η επιγραφή *ἘΝΘ(Α) Ὁ ΑΓΙΟ(Σ) / ΚΑΤ(Α)-ΠΟΝΤΙΖ(ΩΝ) ΤΟΥΣ ΔΕΜΟΝ(Α)Σ*. Ο άγιος Νικόλαος με βυσσινί φαιλόνιο, όπως και στις άλλες σκηνές του κύκλου, είναι στο κέντρο κρατώντας με τα δύο χέρια ένα τσεκούρι υψωμένο και ετοιμάζεται να χτυπήσει με δύναμη το δέντρο μπροστά του. Ανάμεσα στα φυλλώματα και στην κορυφή του δέντρου υπάρχουν φτερω-

τοί δαίμονες. Στο αριστερό τμήμα βρίσκεται μια ομάδα κατοίκων της κώμης. Μια ανδρική μορφή μπροστά κρατάει λάβαρο με σταυρό και μια άλλη έχει τα χέρια σταυρωμένα σε ικεσία.

Ο κύκλος συνεχίζεται στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού, κάτω από την εγκάρσια καμάρα, με την ιστορία των τριών στρατηγών του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου. Στην πρώτη σκηνή ο άγιος Νικόλαος σώζει τους τρεις άνδρες από την εκτέλεση (Εικ. 33). Η τοιχογραφία έχει καταστραφεί στο αριστερό της τμήμα από τη διάνοιξη του παραθύρου σε μεταγενέστερη εποχή. Δεξιά εικονίζεται ο άγιος Νικόλαος, ο οποίος με το δεξί χέρι αρπάζει το σπαθί του στρατιώτη και με το αριστερό κρατάει κλειστό ευαγγέλιο. Ο τελευταίος εικονίζεται με την πλάτη στραμμένη προς τον άγιο και ετοιμάζεται να αποκεφαλίσει τους τρεις άνδρες, οι οποίοι σώζονται από τους άμους και κάτω ντυμένοι με λευκούς χιτώνες που έφθαναν μέχρι κάτω από τα γόνα-



Εικ. 27. Η Σταύρωση.

Εικ. 28. Λεπτομέρεια από τη Σταύρωση.

Εικ. 29. Η Ανάσταση.

Εικ. 30-31. Λεπτομέρειες από την Ανάσταση.

τα. Διατηρείται η επιγραφή [ΕΝ]Θ(Α) ΡΥΕΤ(ΑΙ) ΤΟΥΣ ΑΝΔΡΑΣ ΤΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ Ο ΑΓΙΟΣ. Η ιστορία συνεχίζεται στον ίδιο τοίχο αριστερά κάτω με την απεικόνιση των τριών στρατηγών στη φυλακή (Εικ. 33). Υπάρχει η επιγραφή Ἡ ΑΔΙΚ(ΩΣ) ΜΕΛ(ΛΟΝ)ΤΕΣ ΘΝΕΣΚΙΝ²⁸. Οι τρεις στρατηγοί, με λευκούς χιτώνες, εικονίζονται σε ένα στενό χώρο απλό, καθιστοί, με τα χέρια υψωμένα σε δέηση. Και οι τρεις έχουν τα πόδια τους στη φάλαγγα (ποδοκάκη) και παρόλο που εικονίζονται καθιστοί, εν τούτοις δεν διακρίνεται κανένα κάθισμα πίσω τους.

Επάνω ακριβώς από την παράσταση με τους τρεις στρατηγούς εικονίζεται το τρίτο κατά σειράν επεισόδιο με το ενύπνιο του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου (Εικ. 33). Στην παράσταση διατηρείται και μέρος της επιγραφής της σκηνής ἘΝΘ(Α) Ὁ ΑΓΓΙΛΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ]. Ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος με καμελαύκιο

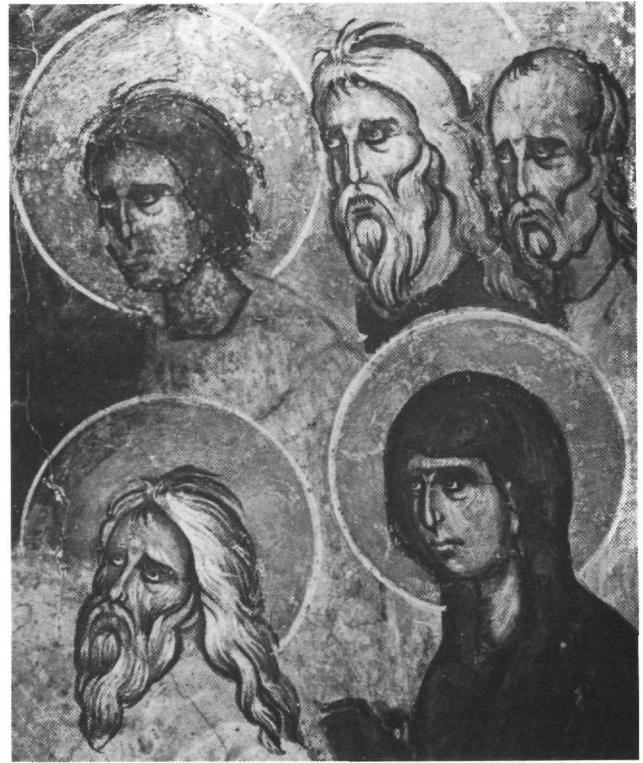
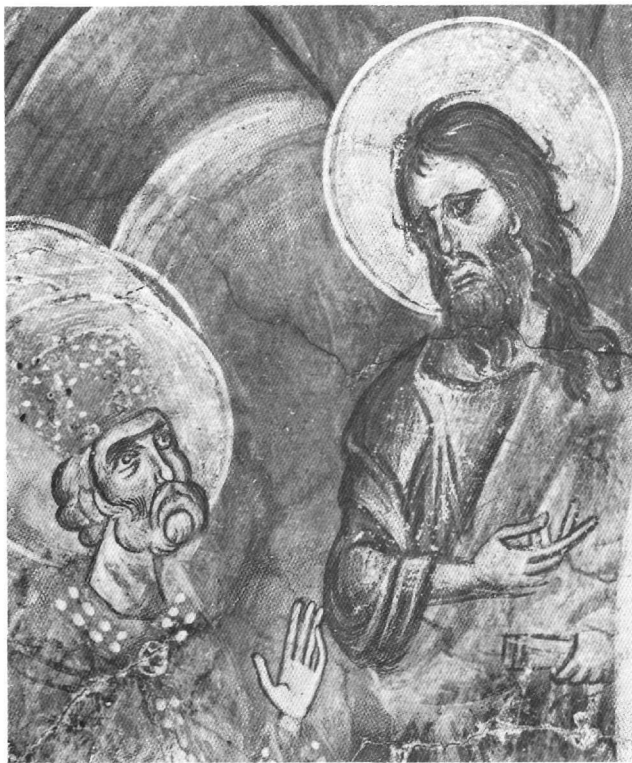
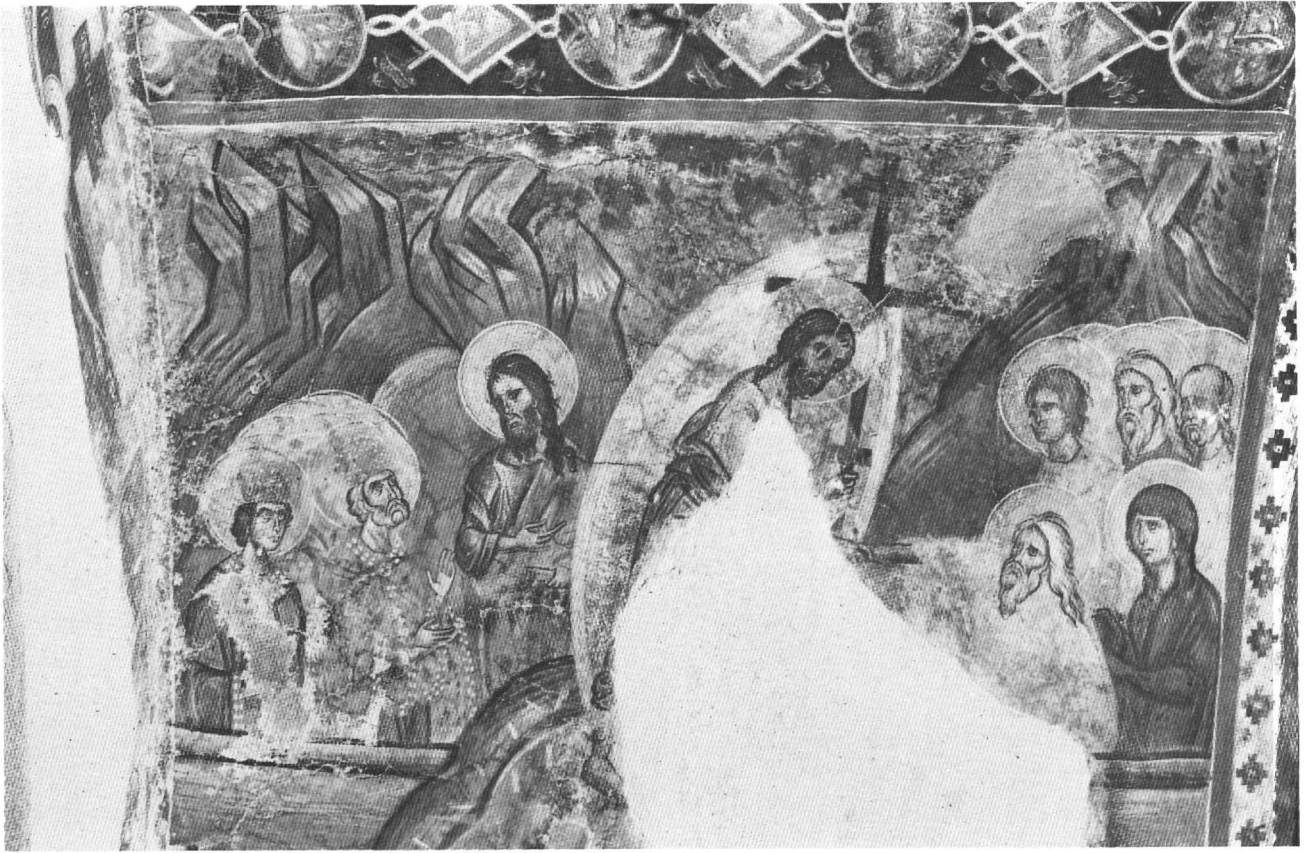
και φωτοστέφανο είναι ξαπλωμένος στην κλίνη του, στην τυπική στάση μιας μορφής που κοιμάται. Ο άγιος πλησιάζει από δεξιά με απλωμένο το δεξί του χέρι. Στο βάθος υπάρχει κτίριο με δίριχτη στέγη.

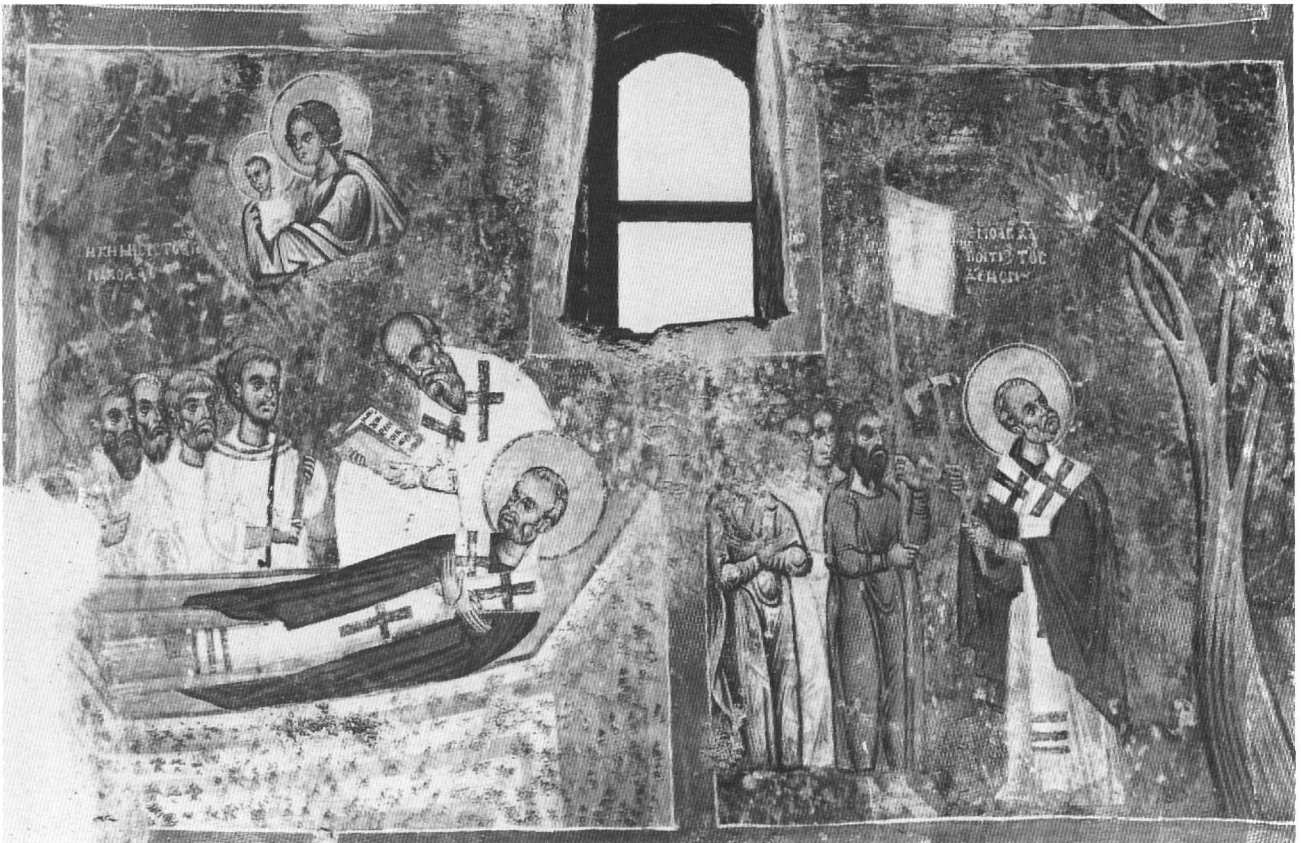
Η επόμενη σκηνή του κύκλου εικονογραφεί το επεισόδιο με τον άγιο που θεραπεύει το δαιμονιζόμενο (Εικ. 34). Βρίσκεται στο βόρειο τοίχο της κατά μήκος καμάρας μαζί με άλλες δύο σκηνές, πιθανότατα από τον ίδιο κύκλο, που όμως έχουν καταστραφεί. Οι σκηνές αυτές αποτελούσαν μια ενδιάμεση ζώνη ανάμεσα στην Ανάσταση και τα αγιογραφικά πορτραίτα, κάτω. Στην παράσταση με τη θεραπεία του δαιμονιζόμενου ο άγιος που εικονίζεται δεξιά, υψώνει το δεξί χέρι σε σημείο ευλογίας, κρατώντας, όπως πάντοτε, το ευαγγέλιο με το αριστερό. Αριστερά εικονίζεται ο δαιμονιζόμενος, ημίγυμνος, με τα χέρια πίσω, ενώ από το ανοιχτό στόμα του βγαίνουν δαίμονες. Σώζεται η επιγραφή ἘΝΘ(Α) Ο ἍΓΙΟΣ ἩΑΤ(ΑΙ) / Τ(ΟΝ) ΔΕΜΟΝΗΖΟΜΕΝΟΝ.

Ο κύκλος αυτός κλείνει με την Κοίμηση του αγίου στο νότιο τοίχο του ναού, κάτω από την εγκάρσια καμάρα (Εικ. 32). Διατηρείται η επιγραφή Η ΚΗΜΗΣΙC ΤΟΥ ἍΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ. Επάνω στη νεκρική κλίνη του που μοιάζει με τεράστια σαρκοφάγο κείται ο άγιος με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος. Πίσω από την κλίνη, δεξιά, εικονίζεται ένας επίσκοπος που κρατάει ανοιχτό βιβλίο στο οποίο αναγράφεται η φράση ΜΑ/ΚΑ/ΡΙΟΙ / ΟΙ Κ/ΑΘ(ΑΡΟΙ) (Ματθ. 5, 8). Πέντε ακόμη μορφές, ένας διάκονος με λαμπάδα και ίσως τέσσερις ιερείς, βρίσκονται πίσω από την κλίνη, αριστερά. Στο επάνω τμήμα της παράστασης ένας άγγελος με βυσσινί χιτάνα, που παριστάνεται έως το στήθος, κρατάει την ψυχή του αγίου, ένα μικρό παιδί τυλιγμένο με λευκό ύφασμα (Εικ. 32). Ο άγγελος κατευθύνεται προς το τμήμα του ουρανού, στο επάνω αριστερό τμήμα της σκηνής.

Ο διάκοσμος του κυρίως ναού συμπληρώνεται, τέλος, με τα αγιογραφικά πορτραίτα στην κάτω ζώνη των

28. Η επιγραφή φαίνεται ότι είναι μεταγενέστερη. Βλ. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas*, σ. 109.





τοιχών. Στο βόρειο τοίχο και με κατεύθυνση από το ανατολικό προς το δυτικό τμήμα η πρώτη παράσταση αγίου έχει καταστραφεί. Ακολουθεί ο άγιος Νικόλαος, ο οποίος εικονίζεται καθισμένος σε μεγάλο και πολυτελή θρόνο χωρίς ερεισίχειρες, ευλογεί με το δεξί του χέρι και κρατάει με το αριστερό ευαγγέλιο ανοιχτό με εξίτηλη επιγραφή (Εικ. 35). Στο επάνω μέρος, αριστερά και δεξιά, εικονίζονται σε προτομή ο Χριστός και η Παναγία (Εικ. 35), που προσφέρουν στον άγιο το ευαγγέλιο και το ωμοφόριο αντίστοιχα. Το ερεισίνωτο του θρόνου του αγίου καλύπτεται με ύφασμα που φέρει πλούσια διακόσμηση σε παράλληλες ζώνες. Στη συνέχεια παριστάνεται ολόσωμος και μετωπικός ο όσιος Νίκων ο Μετανοείτε (Εικ. 36). Σώζεται η επιγραφή Ο ΄ΟCΙ(ΟC) / Π(ΑΤΗ)Ρ Η(ΜΩ)Ν / ΝΙΚ(ΩΝ) Ο (ΜΕ)ΤΑ- / ΝΟ(ΕΙ)ΤΕ. Με το υψωμένο δεξί χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατάει ράβδο που απολήγει σε σταυρό καθώς και το ειλητάριο, όπου μπορεί να διαβάσει κανείς την αρχή του γνωστού κειμένου ΜΕΤΑΝΟ/ΙΤΕ. [ΗΓ- / ΓΙΚΕΝ Η] / ΒΑC/[ΙΛΕΙΑ ΤΩ]Ν ΟΥ(ΡΑΝΩΝ) (Ματθ. 3, 2). Ο όσιος Νίκων είναι νέος, έχει πλούσια μαύρα μαλλιά και γενειάδα, ζωηρό βλέμμα, πυκνά φρύδια, έντονα ζυγωματικά, μακριά και λίγο γαμψή μύτη. Φέρει μακρύ σκούρο καφέ χιτώνα και το μανδύα του

ασκητού που κλείνει σφιχτά στο λαιμό.

Ακολουθούν τρεις ολόσωμες αγίες γυναίκες. Η πρώτη, που έχει πριγκιπική καταγωγή, όπως δηλώνει η περιβολή της, σώζεται σε πολύ κακή κατάσταση. Διατηρούνται μόνο δύο γράμματα από το όνομά της ΝΗ (Ειρήνη;). Έφερε μακρύ κοκκινωπό χιτώνα με φαρδιά μανίκια, πλούσια κεντημένο λώρο, καθώς και μανδύα ο οποίος κλείνει με πολύτιμη πόρπη μπροστά στο στήθος. Στο κεφάλι έχει το κάλυμμα και το πέπλο. Η δεύτερη κατά σειράν αγία που εικονιζόταν σε στάση δεομένης, έχει υποστεί μεγάλη καταστροφή. Υπάρχει η επιγραφή Η ΑΓΙΑ. Σε καλή κατάσταση, αντίθετα, διατηρείται η τρίτη μορφή στο δυτικό άκρο του βόρειου τοίχου, που ταυτίζεται με την επιγραφή Η ΑΓΙΑ ΑΝΑC- / ΤΑCΙΑ Η ΦΑΡ(ΜΑ)ΚΟΛΥΤΡΙΑ (Εικ. 37). Φέρει μπλε χιτώνα και κοκκινωπό μαφόριο τυλιγμένο σφιχτά εμπρός στο στήθος. Με το δεξί χέρι κρατάει σταυρό και με το αριστερό φιάλη με μακρύ λαιμό. Τέλος, στο τμήμα του δυτικού τοίχου του ναού, προς βορράν, εικονιζόταν η αγία Βαρβάρα. Διατηρούνται μόνο το όνομα (ΒΑΡΒΑΡΑ), καθώς και τμήματα από το φωτοστέφανο και την ενδυμασία της.

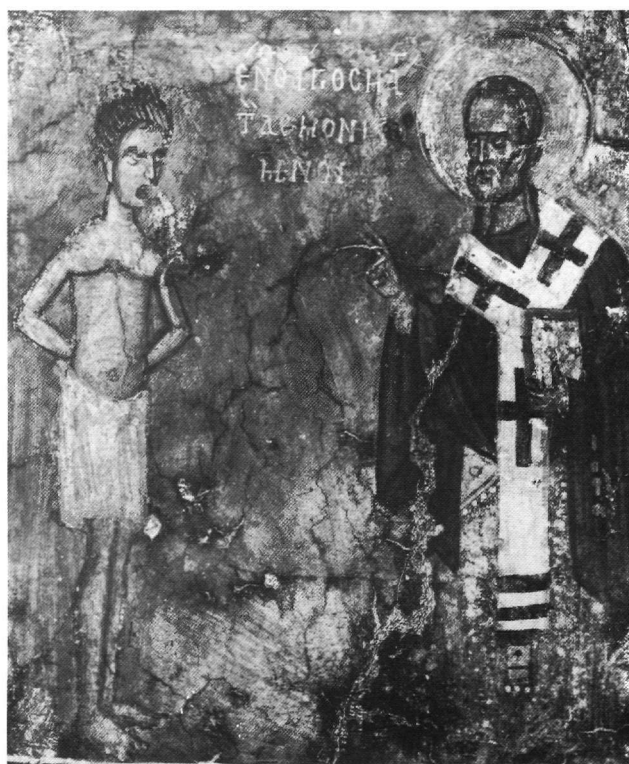
Στο νότιο τοίχο, πάλι με κατεύθυνση από το ανατολικό τμήμα προς δυσμάς, εικονίζονται τρεις ολόσωμοι



Εικ. 32. Ο άγιος Νικόλαος κόβει το δέντρο με τους δαίμονες και η Κοίμηση του αγίου Νικολάου.

Εικ. 33. Επεισόδια από την ιστορία των τριών στρατηγών του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου.

Εικ. 34. Ο άγιος Νικόλαος θεραπεύει τον δαιμονιζόμενο.



και μετωπικοί στρατιωτικοί άγιοι (Εικ. 38). Ο πρώτος είναι ο άγιος Γεώργιος. Διατηρείται τμήμα από την επιγραφή [ΓΕΩ]ΡΓΙ[ΟΣ]. Είναι νέος και αγένειος και έχει ωοειδές πρόσωπο και πλούσια μαλλιά που σχηματίζουν έναν κύκλο γύρω από το κεφάλι του. Ο δεύτερος, που δεν ταυτίζεται με επιγραφή, μπορεί να ταυτισθεί με τον άγιο Δημήτριο. Ο τρίτος στρατιωτικός άγιος, που ταυτίζεται με την επιγραφή [Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕ]ΟΔΩΡΟΣ Ο ΣΤΡΑ(ΤΗ)ΛΑΤ(Η)Σ, έχει τα τυπικά γι' αυτόν χαρακτηριστικά: έντονο βλέμμα, τοξωτά φρύδια, ψηλά ζυγωματικά και μακριά μύτη. Τα μαλλιά του είναι μαύρα και έχει μουστάκι και μακρύ διχαλωτό γένι. Και οι τρεις άγιοι φέρουν την τυπική στρατιωτική περιβολή, δηλαδή το χιτώνα, το θώρακα με τα πτερύγια και τη χλαμίδα. Οι στολές τους έχουν μικρές διαφορές: ο Γεώργιος φορεί κοντό λευκό χιτώνα και

κόκκινη χλαμύδα, ο Δημήτριος μακρύ κόκκινο χιτώνα και λευκή χλαμύδα και ο Θεόδωρος μακρύ λευκό χιτώνα και χλαμύδα χρώματος βυσσινί. Διαφορετική είναι η διακόσμηση στο θώρακά τους, αλλά όλοι φέρουν ψηλά το χαρακτηριστικό ζωστήρα, το *cingulum* της ρωμαϊκής στρατιωτικής στολής. Οι άγιοι κρατούν δόρυ με το δεξί χέρι και έχουν το αριστερό στη μέση. Στο κεφάλι φέρουν το τυπικό διάδημα και στα πόδια οι Δημήτριος και Θεόδωρος φορούν ψηλά και μαλακά υποδήματα σαν μπότες. Ο Γεώργιος μόνο φέρει τις *fasciae* της αρχαίας στρατιωτικής στολής, υποδήματα δηλαδή που αποτελούνται από λουρίδες υφάσματος. Στη συνέχεια, στη νότια πλευρά της κατά μήκος καμάρας, τα πορτραίτα διατάσσονται σε δύο παράλληλες ζώνες. Στην επάνω ζώνη εικονίζονταν τέσσερις μορφές μέσα σε μετάλλια. Σήμερα διατηρείται ελάχιστα ο άγιος στο πρώτο προς ανατολάς μέταλλιο και το τελευταίο προς δυσμάς με τον άγιο Ανανία που μπορεί να ταυτισθεί από τη δυσανάγνωστη επιγραφή *Ο ΑΓΙΟ(Σ) ΑΝΑΝΙΑ(Σ)* (Εικ. 39). Ο άγιος είναι νέος και αγένειος και έχει μακριά μαλλιά που φθάνουν μέχρι τους ώμους. Φέρει τον περσικό πύλο στο κεφάλι, σκουλαρίκι και κοκκινωπό μανδύα που κλείνει μπροστά στο στήθος. Ο φωτοστέφανός του είναι γαλάζιος. Μεγάλη καταστροφή έχουν υποστεί οι μορφές στην κάτω ζώνη της νότιας πλευράς της κατά μήκος καμάρας. Με κατεύθυνση από το ανατολικό τμήμα προς το δυτικό εικονίζονταν πρώτος πιθανώς ένας στρατιωτικός άγιος ή αρχάγγελος με στρατιωτική περιβολή. Σώζονται μόνο τμήματα από το φολιδωτό θώρακα και τη χλαμύδα, καθώς και από το δόρυ που κρατούσε η μορφή με το δεξί χέρι. Η επόμενη μορφή έχει καταστραφεί. Ακολουθεί σε κακή κατάσταση ένας νέος και αγένειος άγιος με ανακατεμένα μαλλιά που δεν ταυτίζεται με επιγραφή. Πιθανόν να πρόκειται για τον άγιο Μάμαντα ή τον άγιο Τρύφωνα²⁹. Τέλος, στο δυτικό τοίχο του ναού, στο τμήμα προς νότον, σώζεται σε πολύ κακή κατάσταση ένας ολόσωμος άγιος, που από τα φυσιολογικά του χαρακτηριστικά θα μπορούσε να ταυτισθεί με έναν από τους δύο Αναργύρους, Κοσμά ή Δαμιανό.

Σχετικά περιορισμένη είναι η θέση που καταλαμβάνει το κόσμημα. Το μέτωπο του τόξου της καμάρας του ιερού κοσμείται με οδοντωτή τρίχρωμη ταινία σε προοπτική απόδοση (Εικ. 17-18). Ταινία με σταυροειδή κοσμήματα σε συμμετρική διάταξη, που πλησιάζουν στο λεγόμενο μοτίβο των επάλξεων, κοσμεί το εσωρράχιο του τόξου αυτού, καθώς και το εσωρράχιο του τόξου της κατά μήκος καμάρας του κυρίως ναού προς ανατολάς (Εικ. 14). Το κλειδί της εγκάρσιας καμάρας κοσμείται από μια ταινία η οποία χωρίζεται σε δεκατρία τετράγωνα. Τα τετράγωνα περιλαμβάνουν

εναλλάξ ρόμβους που περιέχουν ανθέμια ή ανθέμια σχηματοποιημένα, από τα οποία ξεκινάει βλαστός που περιελίσσεται δεξιά και αριστερά και καταλήγει σε δύο άλλα ανθέμια. Το κλειδί της κατά μήκος καμάρας του κυρίως ναού διακοσμείται με ταινία η οποία περιλαμβάνει κόσμημα από συνεχόμενους και εναλλασσόμενους κύκλους με ρόμβους που περιέχουν από ένα στυλιζαρισμένο ανθέμιο (Εικ. 29). Στο μέσον καθεμιάς από τις πλευρές των ρόμβων υπάρχει από ένα μικρότερο ανθέμιο.

Στα λοφία οι ευαγγελιστές πλαισιώνονται από κόσμημα που δημιουργείται από ελικοειδή βλαστό που σχηματίζει δύο καρδιές, τη μία μέσα στην άλλη (Εικ. 17-18). Το ίδιο θέμα απαντά και στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού, όπου πλαισιώνεται τα στηθάρια με τους αγίους (Εικ. 39). Η κάτω ζώνη των τοίχων στολίζεται με ποικιλία κοσμημάτων από τα οποία κυριότερο είναι αυτό που μιμείται τα νερά του μαρμάρου (Εικ. 5). Το μοτίβο αυτό βρίσκεται στο ιερό, στην κάτω ζώνη του βόρειου τοίχου, της αφίδας και του νότιου τοίχου, καθώς και στην κάτω ζώνη του νότιου τοίχου του κυρίως ναού. Στον ανατολικό τοίχο του ιερού, κάτω από τον άγιο Στέφανο, υπάρχει κόσμημα που μιμείται πλακόστρωτο: οριζόντιες και κάθετες γραμμές τέμνονται σχηματίζοντας μεγάλα τετράγωνα. Σε κάθε τετράγωνο υπάρχει και από ένα σχηματοποιημένο τετράφυλλο. Το κόσμημα που στολίζει την κάτω ζώνη του ανατολικού τοίχου, κάτω από τον άγιο Πολύκαρπο, αποτελείται από διπλές παράλληλες γραμμές, που είναι τοποθετημένες σε διαγώνια διάταξη, σχηματίζοντας ρόμβους. Από μία μικρή γραμμή υπάρχει κάθετα στις εσωτερικές πλευρές των ρόμβων. Πλακόστρωτο μιμείται και το κόσμημα που βρίσκεται στην κάτω ζώνη του βόρειου τοίχου στον κυρίως ναό. Είναι μια σειρά από παραλληλόγραμμα που χωρίζονται, το καθένα, σε δύο ορθογώνια τρίγωνα από μία διαγώνια γραμμή. Σε κάθε τρίγωνο υπάρχει από ένα καρδιοσχημο κόσμημα που θυμίζει *opus vermiculatum*.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ιερό

Η απεικόνιση της Θεοτόκου με τους αγγέλους στην κόγχη του ιερού (Εικ. 6-7) ακολουθεί το καθιερωμένο ήδη από την εποχή πριν από την εικονομαχία σύστημα εικονογράφησης που αφορά το τμήμα αυτό του ναού. Η Παναγία με το Χριστό ολόσωμο και ανακαθισμένο εμπρός στο στήθος της παριστάνεται στον τύπο της Κυριώτισσας, ο οποίος είναι γνωστός από τα χρόνια πριν από την Εικονομαχία και εμφανίζεται καθ' όλη τη διάρκεια της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής. Συμβολίζει κατεξοχήν την Ενανθρώπιση του Λόγου και τη θεία μητρότητα³⁰.

Η Κυριώτισσα εικονίζεται μόνη ή πλαισιωμένη από σεβίζοντες αγγέλους, όπως στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη. Η παραλλαγή με αγγέλους, ωστόσο, απαντά σπανιότερα και κυρίως στη μνημειακή ζωγραφική³¹. Στην τοιχογραφία για την οποία γίνεται λόγος η Παναγία ακολουθεί το σπανιότερο εικονογραφικό τύπο με το δεξί χέρι στο δεξί πόδι του Χριστού και το άλλο χέρι στον αριστερό ώμο, που επισημαίνεται στον Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο Αττικής (13ος αι.) και στην τοιχογραφία της Studenica (1208/9)³². Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αυτοκρατορική περιβολή των αγγέλων. Αξίζει να αναφερθεί ότι ο λώρος, που συμπληρώνει την ενδυμασία των αρχαγγέλων για πρώτη φορά στην τοιχογραφία της Κοιμήσεως στη Νίκαια, συνηθίζεται μετά την Εικονομαχία μόνο σε παραστάσεις όπου οι αρχάγγελοι πλαισιώνουν το Χριστό ή την Παναγία³³. Το στοιχείο αυτό ατονεί κατά την παλαιολόγεια περίοδο και παρουσιάζεται συνήθως σε έργα που χαρακτηρίζονται από μία λαϊκότερη αντίληψη³⁴. Τα θυμιατήρια που κρατούν οι άγγελοι είναι ένα σπάνιο στοιχείο και σχετίζεται κυρίως με την αποστολή των αγγέλων ως διακόνων. Πολύ λίγα παραδείγματα με αγγέλους που κρατούν θυμιατήρια είναι γνωστά και αυτά κυρίως προέρχονται από την παλαιολόγεια εποχή και έπειτα. Το στοιχείο αυτό συμβολίζει τη συμμετοχή των αγγέλων στη λειτουργία³⁵. Η λεπτομέρεια με τους αγγέλους που πλαισιώνουν το Χριστό ή την Παναγία και κρατούν θυμιατήρια, όπως στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου της Αγόριανης, είναι πολύ σπάνια και απαντά στην πρωτοχριστιανική τέχνη³⁶ και πολύ συχνά στη Δύση. Απαντά επίσης στην Κύπρο, σε ορισμένες παραστάσεις από το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα και έπειτα, όπου οφείλεται σε δυτική επίδραση³⁷. Η επιγραφή *Σὲ προσκυνοῦμεν ἄχραντε καὶ τὸν ἐκ Σοῦ τεχθέντα ανα-*

29. Οι δύο άγιοι μοιάζουν μεταξύ τους γιατί είναι νέοι και αγένετοι και από τα στοιχεία του βίου τους είναι κατάλληλοι να παριστάνονται σε αγροτικές περιοχές. Ενίοτε παριστάνονται και μαζί. Βλ. π.χ. G. Millet-A. Frolov, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, I, Paris 1954, πίν. 20.4. III, Paris 1962, πίν. 45.4.

30. Για το θέμα αυτό βλ. Φανή Α. Δροσογιάννη, Σχόλια στις τοιχογραφίες της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στη Μεγάλη Καστάνια Μάνης, Αθήνα 1982, σ. 14, όπου υπάρχει όλη η προηγούμενη βιβλιογραφία. Βλ. και O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice, I: The Eleventh and Twelfth Centuries*, I, Chicago and London 1984, σ. 23.

31. Βλ. Αγγελική Σταυροπούλου-Μακρή, Εικόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας στο Μέτσοβο, *Δωδώνη* 4 (1975), σ. 387 κ.ε. Ο εικονογραφικός τύπος της Κυριώτισσας παρουσιάζεται με ορισμένες διαφοροποιήσεις ως προς τη θέση των χεριών της Παναγίας και ως προς τον τρόπο με τον οποίο κρατάει το τυλιγμένο ειλητήριο ο Χριστός. Βλ. Μαίρη Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο Αττικής, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' τ. Η' (1975-76), σ. 203 κ.ε. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, ό.π.



Εικ. 35. Ο άγιος Νικόλαος.

32. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., σ. 204. Sv. Mandić, *The Virgin's Church at Studenica*, Beograd 1966, εικ. 3.

33. Για το θέμα αυτό βλ. Colette Lamy-Lassalle, *Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne*, *Synthronon*, Paris 1968, σ. 189 κ.ε. D. I. Pallas, *Himmelsmächte, Erzengel und Engel*, *RbK III*, στ. 28. Για την Κοίμηση της Νικαίας βλ. T. Schmit, *Die Koimesis-Kirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken*, Berlin και Leipzig 1927, πίν. XIII. Βλ. και Hadermannn-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 185.

34. Άγγελοι με αυτοκρατορική ενδυμασία εμφανίζονται συχνά κατά την κομνηνεια περίοδο, αλλά και σε επαρχιακά μνημεία του 13ου και του 14ου αιώνα που μμούνται την κομνηνεια παράδοση. Η αγάπη για το κόσμημα φανερώνει και τη λαϊκότερη αντίληψη. Βλ. Ντούλα Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδας*, Αθήνα 1978, σ. 31.

35. Pallas, ό.π., στ. 42. Doula Mouriki, *The Wall-paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus*, στο *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, έκδ. I. Hutter, Wien 1984, σ. 176-177.

36. Παράσταση της έθρονης Παναγίας με το Χριστό εμπρός στο στήθος σε μετάλλιο στην ανίδα του ναού αριθ. 28 στο Bawit: A. Grabar, *Martyrium*, II, Paris 1946 (Variorum Reprint, London 1972), σ. 176-177, πίν. LIV, 1. Για το θέμα αυτό βλ. και Μαίρη Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13 της Πανεπιστημιακής Βιβλιοθήκης του Princeton*, (διδαστορική διατριβή), Αθήνα 1984, σ. 113 και σημ. 748.

37. Mouriki, ό.π., πίν. LXXII, 2. Η ίδια, *Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus*, *The Griffon N.S.* 1-2, Athens 1985-86, σ. 44-45.

γράφεται συχνά στις παραστάσεις της Παναγίας ως Πλατυτέρας στην κόγχη του ιερού³⁸.

Η απεικόνιση των τεσσάρων συλλειτουργούντων ιεραρχών (Εικ. 6,11) Γρηγορίου, Βασιλείου, Χρυσοστόμου και Αθανασίου στο ημικυλινδρικό τμήμα της αψίδας ακολουθεί την παράδοση. Οι μετωπικοί ιεράρχες στους πλάγιους τοίχους του ιερού θυμίζουν το παλαιότερο σχήμα, όπου όλοι οι ιεράρχες του ιερού ήταν μετωπικοί. Πολύ συχνά και ιδιαίτερα σε επαρχιακά μνημεία απαντά ο συνδυασμός των δύο εικονογραφικών τύπων, δηλαδή των συλλειτουργούντων με τους μετωπικούς ιεράρχες³⁹. Η απεικόνιση των αγίων Ιωάννου του Ελεήμονος και Βασιλέως ως τη μέση (Εικ. 9· 10) δικαιολογείται από τη διαμόρφωση του βόρειου τοίχου του ιερού με την κόγχη της πρόθεσης⁴⁰.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σπάνια απεικόνιση του αγίου Βασιλέως στην κόγχη του βόρειου τοίχου του ιερού (Εικ. 10). Ο Βασιλεύς, ή κατά μία εκδοχή Βασίλειος⁴¹, υπήρξε επίσκοπος της Αμασειας του Πόντου από το 314 μέχρι το 322 που μαρτύρησε. Σύμφωνα με τις πηγές⁴², η Γλαφύρα, δούλη της συζύγου του αυτοκράτορα Λικινίου, για να αποφύγει τις ερωτικές πιέσεις του τελευταίου, κατέφυγε στην Αμάσεια, στον επίσκοπο της πόλης. Όταν το έμαθε ο Λικίνιος διέταξε τη σύλληψη και των δύο, αλλά μετά τον αιφνίδιο θάνατο της Γλαφύρας οδηγήθηκε στη Νικομήδεια μόνος του ο Βασιλεύς, ο οποίος και αποκεφαλίστηκε. Το σώμα του ερρίφθη στη θάλασσα, αλλά επέπλεε και ανακαλύφθηκε από τους πιστούς, οι οποίοι το μετέφεραν και το έθαψαν στην Αμάσεια⁴³. Ο άγιος Βασιλεύς, που εορτάζεται στις 26 Απριλίου, παριστάνεται συχνά σε εικονογραφημένα μνημεία⁴⁴. Στην τοιχογραφία της Αγόριανης εικονίζεται σύμφωνα με τις πηγές της ζωγραφικής, δηλαδή ως *γέρων οξυγένης* ο οποίος μοιάζει με τον άγιο Βασίλειο⁴⁵ και ως επίσκοπος με ωμοφόριο και κώδικα⁴⁶.

Ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων (Εικ. 11), που διετέλεσε πατριάρχης Αλεξανδρείας (610-617) επί αυτοκράτορος Ηρακλείου, ήταν Κύπριος την καταγωγή, γιος του άρχοντα της νήσου Επιφανίου⁴⁷. Λόγω της ιδιότητάς του ως ελεήμονος τιμήθηκε ιδιαίτερα από τους Βυζαντινούς και γι' αυτό περιλαμβάνεται πολύ συχνά στο ζωγραφικό διάκοσμο των εκκλησιών⁴⁸. Στην τοιχογραφία της Αγόριανης εικονίζεται σύμφωνα με την παράδοση, ως *γέρων ασπρομακρυγένης*⁴⁹.

Ο διάκονος Στέφανος (Εικ. 8) φέρει τη χαρακτηριστική για το αξιωμα του ενδυμασία, δηλαδή το στιχάριο και το οράριο, το αρχαιότερο άμφιο που έγινε διακριτικό του αξιωματός του από τον 4ο αιώνα⁵⁰. Το ύφασμα που καλύπτει τον αριστερό του ώμο και το χέρι είναι πιθανότατα το μανδήλιο, το οποίο αναφέρεται από τα λειτουργικά κείμενα ως διακριτικό άμφιο του

υποδιακόνου και απαντά συχνά σε απεικονίσεις διακόνων στη βυζαντινή ζωγραφική⁵¹. Είναι ενδιαφέρον ότι δεν εικονίζεται δεύτερος διάκονος στην αντίστοιχη επιφάνεια νοτίως της αψίδας, όπως συμβαίνει συνήθως από τον 11ο αιώνα⁵², αλλά ο άγιος Πολύκαρπος. Παρόμοια διάταξη επισημαίνεται και σε άλλα μνημεία επαρχιακού χαρακτήρα, όπως είναι, παραδείγματος χάριν, ο Άγιος Νικήτας στον Καραβά της Μέσα Μάνης (πρώτο τέταρτο 14ου αιώνα), ο Άι-Στράτηγος ή Ταξιάρχης (13ος αι.) στο χωριό Άγιος Νικόλαος Μονεμβασίας ή ακόμη η Κοίμηση της Θεοτόκου στην Τέρια (13ος αι.) και ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος στην Κάτω Καστανιά, στην Επίδαυρο Λιμηρά, όπου δύο διάκονοι εικονίζονται στο βόρειο τοίχο και ιεράρχης στην αντίστοιχη θέση στο νότιο τοίχο του ιερού⁵³.

Η Φιλοξενία του Αβραάμ (Εικ. 13, 16), που συμβολίζει την παρουσία της Αγίας Τριάδος, όπως είναι γνωστό, βασιζείται στο χωρίον από τη Γένεση (18, 1-10), στο οποίο αναφέρεται το γεύμα που παρέθεσε ο Αβραάμ στους τρεις αγγέλους. Η σκηνή ακολουθεί την καθιερωμένη εικονογραφία. Ο μεσαίος άγγελος είναι μετωπικός και ευλογεί, όπως συμβαίνει συνήθως. Με τον τρόπο αυτό η μορφή συμβολίζει το Χριστό ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζεται το θεολογικό περιεχόμενο της σκηνής. Ο απλός φωτοστέφανος του μεσαίου αγγέλου, η ελαφριά κλίση της κεφαλής του και το γεγονός ότι δεν κρατάει τυλιγμένο ειλητάριο, ακόμη, το τετράγωνο σχήμα του τραπεζιού και η παρουσία των κτιρίων στην παράσταση είναι στοιχεία που συνηθίζονται στην εικονογραφία της σκηνής κυρίως από το 14ο αιώνα και έπειτα⁵⁴.

Η Ανάληψη (Εικ. 13-15) έχει τη συνηθισμένη διάταξη, η οποία επικράτησε από τις πρώτες δεκαετίες του 11ου αιώνα, όταν καθιερώθηκε και η θέση της στην καμάρα του ιερού⁵⁵. Ο Χριστός ευλογεί με τα δυο χέρια σε αρκετά ακόμη παραδείγματα της ύστερης βυζαντινής περιόδου. Η χειρονομία αυτή προέρχεται πιθανότατα από τη σκηνή της Ευλογίας των Αποστόλων, όπου ο Ιησούς παριστάνεται στο μέσον των μαθητών και ευλογεί συνήθως με τον τρόπο αυτό⁵⁶. Ως αρχαϊσμός είχε θεωρηθεί ο τρόπος που γράφονται τα αρχικά του ονόματος κάθε μορφής στο φωτοστέφανο, γιατί παρουσιάζεται πολύ συχνά στις τοιχογραφίες της Καπαδοκίας. Επισημαίνεται όμως και σε επαρχιακά μνημεία του τέλους του 13ου αιώνα, όπως είναι π.χ. η Όμορφη Εκκλησία στην Αίγινα (περ. 1284) και η Αγία Θέκλα στην Εύβοια⁵⁷. Οι άγγελοι στα ανατολικά άκρα των δύο ημιχωρίων παριστάνονται σύμφωνα με το κείμενο των Πράξεων (Α, 10) *έν έσθητι λευκή*. Η παρουσία της Παναγίας με τα χέρια σε δέηση και σε στάση μετωπική και άκαμπτη, όπως είναι γνωστό, δεν

έχει σχέση με την ιστορία του γεγονότος, αλλά παίρνει δογματική και συμβολική σημασία, αφού τονίζει το δόγμα της Ενσάρκωσης και με τη χειρονομία της δέησης επιβεβαιώνει τη μελλοντική Δευτέρα Παρουσία⁵⁸.

Κυρίως ναός

Η παράσταση του Ευαγγελισμού (Εικ. 19) σε γενικές γραμμές ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που έχει καθιερωθεί από το 12ο αιώνα⁵⁹. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον εδώ έχει η παρουσία του Χριστού στο ημικύκλιο του ουρανού, καθώς και το Βρέφος-Ιησούς σε πόκο που κατευθύνεται μέσα από ακτίνες προς την Παναγία⁶⁰. Οι εικονογραφικές αυτές λεπτομέρειες έχουν σχέση με την αναζήτηση νέων τρόπων —από το 12ο κυρίως αιώνα— για να αποδοθεί στην τέχνη η Ενσάρκωση του Λόγου. Από την εποχή αυτή πλουτίζεται η παράσταση με στοιχεία, όπως είναι οι ακτίνες, η περιστέρα που θα καθιερωθεί από το 12ο αιώνα⁶¹ ή και ο ίδιος ο Χριστός⁶².

Η μορφή του Χριστού ειδικότερα εμφανίζεται με διάφορες παραλλαγές σε αρκετά παραδείγματα της σκηνης αυτής⁶³. Ο Χριστός παρουσιάζεται ως Παλαιός των Ημερών ή ως Άγιον Μανδήλιον στο επάνω τμήμα της παράστασης καθώς και ως Βρέφος⁶⁴ μπροστά

38. Μελίτα Εμμανουήλ-Γερούση, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Εύβοιας (διδακτορική διατριβή), Αθήναι 1984, σ. 19.

39. Για το θέμα των ιεραρχών στην αφίδα βλ. Μ. Χατζηδάκης, Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Ωρωπό, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Α' (1959), σ. 91 κ.ε. Για τα μνημεία της Μάνης όπου συχνά όλοι οι ιεράρχες είναι μετωπικοί, βλ. Ν. Β. Δρανδάκης, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του 13ου αιώνα που σώζονται στη Μάνη, The 17th International Byzantine Congress, Major Papers, Washington 1986, σ. 688 κ.ε. Για τη Λακωνία βλ. και Αιμιλία Μπακούρου, Τοιχογραφίες από δύο ασκηταριά της Λακωνίας, Πρακτικά του Α' Τοπικού Συνεδρίου Λακωνικών Μελετών, Μολάοι 1982, Αθήναι 1982-83, σ. 409.

40. Βλ. Δρανδάκης, ό.π.

41. Synaxarium EC, σ. 630-631. Σ. Ευστρατιάδης, Αγιολόγιον της Ορθοδόξου Εκκλησίας, Αθήναι χ.χρ., σ. 76-77. ΘΗΕ 3, Αθήναι 1963, σ. 714. K. G. Kaster, Basileus von Amassia, LChrI 5, Rom 1973, σ. 336.

42. Για πηγές και βιβλιογραφία βλ. Kaster, ό.π., και ΘΗΕ, ό.π.

43. Η μνήμη του αγίου Βασιλέως εορτάζεται την 26η Απριλίου και η ανεύρεση του λειψάνου του την 30η Απριλίου.

44. Βλ. π.χ. Ρ. Μιζονιέ, Ménologe. Recherches iconographiques, Beograd 1973, σ. 191, 297, 313, 338, 387. Βλ. και Mirjana Gligorić-jević-Maksimović, Le calendrier peint sur les murs du monastère de Treskavač et les vers de Christophore de Mytilène, Zograf 8 (1977), σ. 52 (σερβ. με γαλλική περίληψη).

45. Βλ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (εκδ.), Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, Εν Πετρούπολει 1909, ανατύπωση Αθήναι 1976, σ. 156: 'Ο Βασιλεύς 'Αμασειάς γέρων δξυγής, όμοιος του μεγάλου Βασιλείου.

46. Kaster, ό.π., σ. 336. Βλ. και Ikonenmalerhandbuch der Familie

Stroganow, München 1965, σ. 292-293, όπου αναφέρεται ότι ο άγιος εορτάζει στις 25 Απριλίου και όχι στις 26.

47. Synaxarium EC, σ. 215-216. Ευστρατιάδης, ό.π., σ. 230.

48. Για παραδείγματα βλ. Eugenia Albani, Die Architektur und die Wandmalerei der Kirche der Panagia Chrysaphitissa auf der Peloponnes (διδακτορική διατριβή), Wien 1986, σ. 226 και 251, σημ. 34.

49. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, ό.π., σ. 154.

50. Δ. Ι. Πάλλας, Μελετήματα λειτουργικά-αρχαιολογικά, ΕΕΒΣ 24 (1954), σ. 179-180.

51. 'Ο.π., σ. 161 κ.ε.

52. Karoline Papadopoulou, Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία των Χαλκίων in Thessaloniki, Graz-Köln 1966, σ. 33.

53. Για τον Άγιο Νικήτα βλ. Γκιολέξ, ό.π. (υποσημ. 8), σ. 155, 157. Για τα άλλα μνημεία βλ. Δρανδάκης κ.ά., ό.π. (υποσημ. 6), σ. 367, 387, 419.

54. Ντούλα Χαραλάμπους-Μουρίκη, Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μία εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, ΔΧΑΕ περ. Δ' τ. Γ' (1962-63), σ. 98.

55. Ν. Γκιολέξ, Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος, Αθήναι 1981, σ. 277.

56. 'Ο.π., σ. 282-283, όπου υπάρχουν παραδείγματα και βιβλιογραφία.

57. Α. Ξυγγόπουλος, Τα μνημεία των Σερβίων, Αθήναι 1957, σ. 86-87. Γ. Α. Σωτηρίου, Όμορφη Εκκλησιά Αιγίνης, ΕΕΒΣ 2 (1925), σ. 242 κ.ε. Anastasia Koumoussi, Les peintures murales de deux églises byzantines des XIIIe/XIVe s. en Eubée: Transfiguration de Pyrgi et Sainte Thècle (Rapports avec l'art occidental) (διδακτορική διατριβή), Paris 1985, σ. 207.

58. Βλ. Γκιολέξ, ό.π., σ. 304 κ.ε., ειδικότερα σ. 310.

59. G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos, Paris 1916, σ. 70. Hadermann-Misguich, Kurbinovo, σ. 98-99.

60. Δεν είναι εύκολο να διαπιστωθεί εάν πρόκειται για πόκο ή νεφέλη. Ο πόκος όμως αναφέρεται πιο συχνά στα κείμενα και περιλαμβάνεται σε παραστάσεις με τον προφήτη Γεδεών, ο οποίος συσχετίζεται με τον πόκο: βλ. Δρανδάκης, Πόκος ή νεφέλη, ό.π. (υποσημ. 2), σποραδικά. Για το συσχετισμό του Γεδεών με τον πόκο στην τέχνη, βλ. Ντούλα Μουρίκη, Αι βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά, ΑΔ 25 (1970), Μελέται, σ. 228-229.

61. Για το θέμα της περιστέρας βλ. E. Kitzinger, The Descent of the Dove. Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Capella Palatina in Palermo, στο Byzanz und der Westen (βλ. υποσημ. 35), σ. 99 κ.ε.

62. 'Ο.π., σ. 114-115. Δρανδάκης, Πόκος ή νεφέλη, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 261. Βλ. και Jacqueline Lafontaine-Dosogne, L'évolution du programme décoratif des églises de 1071 à 1261, Actes du XVIe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes 1976, I, Αθήναι 1979, σ. 313, σημ. 73.

63. Για την παρουσία του Χριστού στην παράσταση του Ευαγγελισμού βλ. Α. Grabar, L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique, Paris 1957, σ. 254-255. Δ. Ι. Πάλλας, Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή. Εικονογραφική ανάλυση και ιστορία του θέματος, ΑΔ 26 (1971), Μελέται, σ. 208 κ.ε. Thèodora Iliopoulou-Rogan, Quelques fresques caractéristiques des églises byzantines du Magne, Actes du XVIe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes 1976, Communications I, Αθήναι 1981, σ. 208 κ.ε. Δρανδάκης, Πόκος ή Νεφέλη, ό.π. (υποσημ. 2), Koumoussi, ό.π. (υποσημ. 57), σ. 89 κ.ε.

64. Π.χ. στις εικόνες με τον Ευαγγελισμό του Novgorod (12ος αι.): Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, I, Güters-

στο στήθος της Παναγίας. Οι δύο πρώτοι εικονογραφικοί τύποι συμβολίζουν την έννοια της Ενσάρκωσης του Λόγου και ο τρίτος τη στιγμή ακριβώς της Σύλληψης. Η δημιουργία των τύπων αυτών βασίζεται σε λειτούργικα κείμενα, αλλά και σε κείμενα όπως είναι τα ευαγγέλια και ο Ακάθιστος Ύμνος⁶⁵.

Ο εικονογραφικός τύπος του Ευαγγελισμού, με το Χριστό στο ημικύκλιο του ουρανού και την πλατιά δέσμη φωτός που κατεβαίνει προς τα κάτω, φαίνεται ότι ήταν αρκετά αγαπητός στην περιοχή της Λακωνίας, αφού απαντά και στις τοιχογραφίες του καθολικού του Παλιομονάστηρου στο Βρονταμά (1201)⁶⁶, όπου υπάρχει και το Βρέφος-Ιησούς σε πόκο, του Αγίου Γεωργίου στο Μπρίκι (13ος αι.), του Αγίου Θεοδώρου (Τρισάκια) στον Τσόπακα και του ναού της Φανερωμένης (1323) στη Μάνη⁶⁷.

Στην παράσταση του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη η παρουσία του Χριστού για δεύτερη φορά ως Βρέφους στον πόκο, είναι μία σπανιότατη εικονογραφική λεπτομέρεια που συμβολίζει την παρθενική σύλληψη του Χριστού⁶⁸. Στη βυζαντινή τέχνη ένα ακόμη παράδειγμα είναι γνωστό, η τοιχογραφία του καθολικού του Παλιομονάστηρου στο Βρονταμά της Λακωνίας⁶⁹. Θα πρέπει να αναφερθεί ότι η παρουσία του Χριστού είναι ιδιαίτερα συχνή σε δυτικές παραστάσεις του Ευαγγελισμού, όπου ο Χριστός σε ημικύκλιο του ουρανού στο κέντρο της σκηνής καθιερώνεται από τα μέσα του 13ου αιώνα, ενώ ο άλλος τύπος με το Χριστό ως Βρέφος, το οποίο συχνά κρατάει το σταυρό και κατευθύνεται μέσα από ακτίνες προς τη Θεοτόκο, από το 1300 περίπου και έπειτα⁷⁰. Αξιοσημείωτη στην τοιχογραφία της Αγόριανης είναι η στάση της Παναγίας. Ο εικονογραφικός τύπος της μορφής, που ενώ κοιτάζει τον άγγελο γυρίζει το σώμα προς την αντίθετη κατεύθυνση, είναι χαρακτηριστικός κυρίως για τον 11ο και το 12ο αιώνα, αλλά απαντά συχνά και σε άλλα μεταγενέστερα παραδείγματα της σκηνής⁷¹. Η κάπως εξεζητημένη όμως στάση της Παναγίας στην τοιχογραφία της Αγόριανης επισημαίνεται και σε ένα άλλο μνημείο της Πελοποννήσου, τον Άγιο Νικόλαο στην Κλένια Κορινθίας (13ος αι.)⁷².

Η επόμενη σκηνή του χριστολογικού κύκλου, η Γέννηση (Εικ. 20), ακολουθεί σε γενικές γραμμές την εικονογραφία της μεσοβυζαντινής εποχής⁷³. Οι ορθογώνιες μαρμαρίνες πλάκες που διακοσμούν τη φάτνη είναι ένα χαρακτηριστικό της ζωγραφικής του μνημείου αυτού. Στο επεισόδιο του Λουτρού η στάση του Βρέφους που είναι ξαπλωμένο στη λεκάνη, παρουσιάζεται για πρώτη φορά στη βυζαντινή τέχνη σε ελεφαντοστά του 10ου αιώνα⁷⁴. Η ιδιαίτερα άνετη στάση του Ιησού στην τοιχογραφία της Αγόριανης επισημαίνεται και σε άλλα παραδείγματα της σκηνής, όπως είναι

π.χ. η τοιχογραφία του Carikli Kilise της Καππαδοκίας (11ος αι.)⁷⁵ και δύο εικόνες στη μονή του Σινά⁷⁶.

Η Υπαπαντή (Εικ. 21) ακολουθεί την πιο συνηθισμένη, συμμετρική διάταξη, σύμφωνα με την οποία το κιβώριο χωρίζει τις μορφές σε δύο μικρές ομάδες, την Παναγία με τον Ιωσήφ από τη μία πλευρά και το Συμεών με την προφήτιδα Άννα από την άλλη⁷⁷. Στην παράσταση της Αγόριανης παρουσιάζεται η στιγμή κατά την οποία ο Συμεών δίνει το Χριστό στα χέρια της Παναγίας. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος εμφανίζεται στη μεσοβυζαντινή εποχή και γίνεται ιδιαίτερα αγαπητός κατά την τελευταία δεκαετία του 12ου και την πρώτη δεκαετία του 13ου αιώνα⁷⁸. Θα επικρατήσει όμως από το 14ο αιώνα και έπειτα⁷⁹. Στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη αξιοσημείωτος είναι ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει ο Χριστός το Συμεών. Στο βλέμμα του διακρίνεται κάποιο δέος, αλλά η στάση του διαψεύδει αυτή την εντύπωση. Το στοιχείο αυτό παρατηρείται και σε άλλα παραδείγματα της σκηνής και είναι ενδιαφέρον το ότι οι ζωγράφοι συχνά δίνουν μία εντελώς ανθρώπινη διάσταση στην απεικόνιση των δύο μορφών σε αυτό τον εικονογραφικό τύπο⁸⁰.

Αρκετά σπάνια λεπτομέρεια αποτελεί το τυλιγμένο ειλητάριο πάνω στο βωμό όπου, κατά κανόνα, εικονίζεται κλειστός κώδικας. Το στοιχείο αυτό υπάρχει ακόμη στις τοιχογραφίες του ναού της Ζωοδόχου Πηγής στη Σαμαρίνα (τέλη 12ου αι.)⁸¹ και της Παναγίας Αμασγού στο Μονάγρι της Κύπρου (πρώτο τέταρτο 13ου αι.)⁸², καθώς και στις τοιχογραφίες των ναών της Οδηγήτριας στις Σπηλιές της Εύβοιας (1311), όπου το ειλητάριο είναι ανοιχτό και έχει επιγραφή, και του Αγίου Γεωργίου Ξιφηφόρου κοντά στο χωριό Αποδούλου της επαρχίας Αμαρίου της Κρήτης (μέσα 13ου αιώνα), όπου εικονίζονται τρία ειλητάρια και ένας κώδικας⁸³.

Η παράσταση με τη Μεταμόρφωση (Εικ. 22) στον Άγιο Νικόλαο στην Αγόριανη ακολουθεί σε γενικές γραμμές τη μεσοβυζαντινή παράδοση⁸⁴. Η σειρά με την οποία εικονίζονται οι απόστολοι είναι σύμφωνη με το κείμενο στο Ευαγγέλιο του Λουκά (9, 28) και απαντά στα πιο πολλά παραδείγματα. Ο Πέτρος, σύμφωνα με τα συνοπτικά Ευαγγέλια (Ματθ. 17, 4-5, Μαρκ. 9, 5-6, Λουκ. 9, 33-34), σηκώνει το χέρι και απευθύνει το λόγο στον Ιησού. Η στάση του έτσι δεν

loh 1966, εικ. 98, και της μονής Σινά (12ος αι.): K. Weitzmann, Eine spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts, Festschrift Herbert von Einem, Berlin 1965, σ. 299 κ.ε. Ευτυχία Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Εικονογραφικές παρατηρήσεις σε μία εικόνα του Ευαγγελισμού στο Σινά, Κέρνος (τιμητική προσφορά στον καθηγητή Γεώργιο Μπακαλάκη), Θεσσαλονίκη 1972, σ. 80 κ.ε.



Εικ. 36. Ο όσιος Νίκων ο Μετανοείτε.



Εικ. 37. Η αγία Αναστασία η Φαρμακώτρια.

65. Πιορουλου-Rogan, ό.π., σ. 209. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, ό.π., σ. 80 κ.ε.

66. Ν. Β. Δρανδάκης, Η ιστορική μονή της Κλεισούρας ή Παλιομονάστηρο Βρονταμά Λακεδαιμόνος, Αθήναι 1958, σ. 7-8. Ο ίδιος, Πόκος ή νεφέλη, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 258-259, εικ. 1.

67. 'Ο.π., σ. 258. Ο ίδιος, Ο Άγιος Θεόδωρος στον Τσόπακα της Μάνης, Πελοποννησιακά 16 (1986), σ. 250, όπου είναι συγκεντρωμένα τα παραδείγματα και η βιβλιογραφία.

68. Ντούλα Μουρίκη, Αι βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας, ό.π., σ. 228. Βλ. και J. Radovanović, La Toison de Gédéon dans la peinture serbe du moyen âge, Zograf 5 (1974), σ. 38 κ.ε. (σερβ. με γαλλική περίληψη).

69. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 66.

70. D. M. Robb, The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, ArtB 18 (1936), σ. 480 κ.ε. Schiller, Ikonographie, ό.π. (υποσημ. 64), I, σ. 55 κ.ε. E. Guldan, «Et verbum caro factum est». Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild, RQ 63 (1968), σ. 145 κ.ε.

71. Βλ. Millet, Recherches, εικ. 12, 14, 16, 17, 20, 21, 30. Γ. και Μ. Σωτηρίου, Εικόνες της Μονής Σινά, Β', Αθήναι 1958, σ. 94 και Α' (Λεύκωμα), Αθήναι 1956, εικ. 82.

72. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Κλένια Κορινθίας, ό.π. (υποσημ. 3), σ. 112.

73. Βλ. π.χ. τη μικρογραφία του Ευαγγελίου από το Σκευοφυλάκιο της Λαύρας (11ος αι.): K. Weitzmann, Das Evangelium im Skevophylakion zu Lawra, SemKond 8 (1936), σ. 83 κ.ε., πίν. II, 2, και τα ψηφιδωτά της Σικελίας: O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, σ. 266.

74. Η στάση αυτή, όπως άλλωστε και η ίδια η απεικόνιση του επεισοδίου, είναι δάνεια από παραστάσεις γεννήσεως ηρώων της αρχαιότητας. Weitzmann, ό.π., σ. 91.

75. M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, Recklinghausen 1967, II, πίν. 200.

76. Γ. και Μ. Σωτηρίου, ό.π., Α', εικ. 44, 102.

77. Α. Ξυγγόπουλος, Υπαπαντή, ΕΕΒΣ 6 (1929), σ. 328 κ.ε. Βλ. και Ντούλα Μουρίκη, Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου, Αθήναι 1985, Α', σ. 132 κ.ε., όπου υπάρχει όλη η προηγούμενη βιβλιογραφία για την σκηνή.

78. Hélène Grigoriadou-Cabagnols, Le décor peint de Samari en Messénie, CahArch XX (1970), σ. 181. Boyd, ό.π. (υποσημ. 5), σ. 294-296. H. Maguire, The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art, DOP 34-35 (1980-81), σ. 261-262.

79. Ξυγγόπουλος, ό.π., σ. 338. Ο ίδιος, Αι τοιχογραφίες του Ακαθίστου εις την Παναγίαν των Χαλκίων Θεσσαλονίκης, ΔΧΑΕ περ. Δ' τ. Ζ' (1973-74), σ. 66.

80. Maguire, ό.π., σ. 263.

81. Μαρία Σωτηρίου, Η πρώιμος παλαιολόγιος Αναγέννησις εις τας χώρας και τας νήσους της Ελλάδος κατά τον 13ον αιώνα, ΔΧΑΕ περ. Δ' τ. Δ' (1964-65), σ. 260, πίν. 52.

82. Boyd, ό.π. (υποσημ. 5), πίν. 19.

83. Η τοιχογραφία της Οδηγήτριας στις Σηπλιές είναι αδημοσίευτη. Για το άλλο μνημείο βλ. Βολανάκης, ό.π. (υποσημ. 23), σ. 31.

84. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. κυρίως Théano Chatzidakis-Bacharas, Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales, Athènes 1982, σ. 39 κ.ε. και Ντούλα Μουρίκη, Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής, σ. 139 κ.ε.

συμφωνεί με το συνηθισμένο για τον απόστολο αυτό τύπο της παλαιολόγειας περιόδου, σύμφωνα με τον οποίο γονατίζει με στραμμένα τα νώτα προς το κέντρο της παράστασης, ενώ συγχρόνως γυρίζει το κεφάλι προς το Χριστό⁸⁵. Ο Ιωάννης, πεσμένος κατά γης σε μια αφύσικη στάση, ακολουθεί την παράδοση. Ο Ιάκωβος συνήθως ανταποκρίνεται συμμετρικά στη στάση του Πέτρου. Τέλος, η απεικόνιση των αποστόλων με φωτοστέφανους είναι άλλο ένα στοιχείο που τονίζει τη σχέση της παράστασης με τη μεσοβυζαντινή εικονογραφία. Οι φωτοστέφανοι υπάρχουν σε παλαιότερα παραδείγματα της σκηνης, αλλά συνήθως απουσιάζουν σε αυτά που χρονολογούνται από το 13ο αιώνα και έπειτα⁸⁶.

Η Έγερση του Λαζάρου⁸⁷ (Εικ. 23), το μόνο θαύμα του Χριστού που περιλαμβάνεται στο Δωδεκάορτο, απουσιάζει συνήθως από τις διακοσμήσεις των μικρών επαρχιακών ναών⁸⁸. Στην τοιχογραφία της Αγόριανης ακολουθεί σε γενικές γραμμές το γνωστό και καθιερωμένο ήδη από τον 6ο αιώνα εικονογραφικό τύπο, ο οποίος παραμένει αναλλοίωτος μέχρι και τη μεταβυζαντινή περίοδο. Στην παράσταση εικονίζεται η στιγμή κατά την οποία ο Λάζαρος αρχίζει να κινείται, όπως συμβαίνει συνήθως από το 10ο αιώνα και έπειτα⁸⁹. Οι μαθητές που ακολουθούν το Χριστό μπορούν να ταυτισθούν ο πρώτος με τον Πέτρο και ο δεύτερος με το Θωμά, ο οποίος είναι και ο μόνος που αναφέρεται ονομαστικά στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη (11, 16). Με τους φωτοστέφανους και των άλλων μορφών, οι μαθητές γίνονται πέντε, γεγονός που φέρει την τοιχογραφία πιο κοντά στα παραδείγματα της παλαιολόγειας περιόδου, αφού στη μεσοβυζαντινή εποχή πιο συχνά εικονίζονται ένας ή τρεις μαθητές⁹⁰. Οι δύο μορφές που πλαισιώνουν τη σαρκοφάγο, καθώς και οι αδελφές του Λαζάρου, Μάρθα και Μαρία, εικονίζονται σύμφωνα με την παράδοση. Η γεροντική μορφή που δείχνει το Λάζαρο εμφανίζεται πολύ συχνά στη σκηνή κυρίως κατά την παλαιολόγεια περίοδο⁹¹. Αρκετά ασυνήθιστος είναι ο τρόπος που απεικονίζεται το μήνυμα και η στάση του Λαζάρου μέσα σε αυτό. Κατά κανόνα ο Λάζαρος εικονίζεται όρθιος στην είσοδο ενός ψηλού και στενού αρχιτεκτονήματος. Στην τοιχογραφία που εξετάζεται πρόκειται για το συνδυασμό της σαρκοφάγου στο κάτω μέρος με το μήνυμα πίσω της. Ο εικονογραφικός τύπος με τη σαρκοφάγο στο έδαφος και το Λάζαρο όρθιο μέσα σε αυτή δεν είναι άγνωστος στις παραστάσεις της μεσοβυζαντινής εποχής, όπως φανερώνει το παράδειγμα από το δίπτυχο με το Δωδεκάορτο του 10ου αιώνα της μονής Σινά ή η μικρογραφία από το ευαγγελιστάριο της μονής Διονυσίου (κώδ. 587, φ. 44ν), του δεύτερου μισού του 11ου αιώνα⁹². Περισσότερο δημοφιλής ήταν κατά την παλαιολόγεια περίοδο,

όπου όμως ο Λάζαρος άλλοτε παριστάνεται όρθιος, όπως στην τοιχογραφία του Αγίου Κλήμεντα της Αχρίδας (1295)⁹³ και στο δίπτυχο από ψηφιδωτό με το Δωδεκάορτο (αρχές 14ου αιώνα) του Μουσείου του Duomo της Φλωρεντίας⁹⁴, και άλλοτε καθιστός, όπως στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη, της Gračaniča (περ. 1320) στη Γιουγκοσλαβία⁹⁵, του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη στην Καστοριά (1384-85)⁹⁶, καθώς και στην εικόνα από το επιστύλιο τέμπλου του 15ου αιώνα στο Μουσείο της Βέροιας⁹⁷. Ο τελευταίος εικονογραφικός τύπος οφείλεται μάλλον σε επίδραση από τη δυτική τέχνη⁹⁸.

Η κατάσταση διατήρησης της Βαϊοφόρου (Εικ. 24-25) δεν επιτρέπει μια λεπτομερή ανάλυση της εικονογραφίας της. Το πλήθος των αποστόλων, καθώς και η έμφαση που δίνεται στην απεικόνιση των μικρών παιδιών, εντάσσουν την παράσταση ανάμεσα στα τυπικά παραδείγματα της υστεροβυζαντινής εποχής⁹⁹. Η ομάδα των Εβραίων που έχει βγει από τα τείχη για να προϋπαντήσει τον Ιησού ακολουθεί την παράδοση. Γνωστή από τη μεσοβυζαντινή εποχή είναι η γυναικεία μορφή με το παιδί στους ώμους. Το θέμα αυτό απαντά σε πολλά ακόμη παραδείγματα της σκηνης¹⁰⁰. Από τις υπόλοιπες μορφές αξίζει να αναφερθεί ιδιαίτερα το παιδί που γδύνεται και μένει γυμνό από τη

85. K. Weitzmann, *A Metamorphosis Icon or Miniature on Mount Sinai*, *Stavros* 20 (1969), σ. 420. Βλ. και Σοφία Καλοπίση-Βέρτη, Η «Σπηλιά της Αγίας Μαρίας» στη Λαγκάδα της Έξω Μάνης, ΑΜΗΤΟΣ στη μνήμη Φώτη Αποστολοπούλου, Αθήνα 1984, σ. 182, σημ. 69. Για τη μεσοβυζαντινή εικονογραφία βλ. π.χ. τις μικρογραφίες στα ευαγγελιστάρια της μονής Διονυσίου του 1059 (κώδ. 587, φ. 163 β): Οι Θεσσαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα χειρόγραφα, Α', Αθήνα 1973, εικ. 270, της μονής Ιβήρων (κώδ. 1, φ. 296ν) (11ος αι.): ό.π., Β', Αθήνα 1975, εικ. 5, και της μονής Αγίου Παντελεήμονος (κώδ. 2, φ. 252ν) (12ος αι.): ό.π., εικ. 295.

86. Μαρία Σωτηρίου, Αι τοιχογραφίες του βυζαντινού ναυδρίου των Ταξιαρχών Δεσφίνης, ΔΧΑΕ περ. Δ' τ. Γ' (1962-63), σ. 186. Για τα λίγα παραδείγματα από το 13ο αιώνα που δείχνουν τους αποστόλους με φωτοστέφανο, βλ. Χρυσάνθη Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 55. Βλ. και Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 34), σ. 23.

87. Για την εικονογραφία της σκηνης βλ. κυρίως E. Sausser, *Das Bild von der Auferweckung des Lazarus in der frühchristlichen und in der östlichen Kunst*, *Trierer Theologische Zeitschrift* 90 (1981), σ. 276-288 και Μουρίκη, Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής, σ. 192, όπου είναι συγκεντρωμένη και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

88. Karin M. Skarvan, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, σ. 32.

89. Marina Sacoroulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'icographie*, Bruxelles 1966, σ. 23.

90. Μουρίκη, Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής, σ. 192.

91. Βλ. πρόχ. Millet, *Recherches*, σ. 237, εικ. 207, 211, 212, 228, Sacoroulo, ό.π., σ. 26.

92. Για το δίπτυχο βλ. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Α', εικ. 39 και 41. Για το ευαγγελιστάριο της μονής Διονυσίου



Εικ. 38. Στρατιωτικοί άγιοι.

βλ. Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, Α', εικ. 221.

93. Millet-Frolow, ό.π. (υποσημ. 29), πίν. 3.3.

94. Schiller, Ikonographie, I, εικ. 64. V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, εικ. 489.

95. R. Hamann-Mac Lean - H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Giessen 1963, εικ. 329.

96. Σ. Πελεκανίδης, Καστοριά, I. Βυζαντινά τοιχογραφία. Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 147. βλ. και Σ. Πελεκανίδης-Μ. Χατζηδάκης, Καστοριά, Αθήνα 1984, σ. 106, πίν. 7. Η ίδια λεπτομέρεια παρουσιάζεται και στη μεταβυζαντινή τοιχογραφία του Αγίου Αλυπίου στην Καστοριά: Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 184α.

97. «Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη», Κατάλογος, Αθήνα 1986, λήμμα 96, σ. 93 (Μ. Χατζηδάκης).

98. K. Weitzmann, Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai, ΔΧΑΕ περ. Δ' τ. IB' (1984), σ. 84. βλ. και Tania Velmans, Deux manuscrits inédits et les influences réciproques entre Byzance et l'Italie au XIVe siècle, CahArch XX (1970), σ. 218, σημ. 31, εικ. 10. Στη Δύση χρησιμοποιούνται και οι δύο τύποι. βλ. π.χ. A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit, XI.-XIII. Jahrhundert, Berlin 1926 (ανατ. 1975), πίν. XLVI.35, XL.118.

99. βλ. πρόχειρα Millet, Recherches, εικ. 254, 255, 256-262.

100. Elisabetta Lucchesi-Palli, Einzug in Jerusalem, RbK, II, στ. 25-26.

μέση και κάτω¹⁰¹. Πρόκειται για ένα δάνειο από τη σκηνή της Βάπτισης και επισημαίνεται σε αρκετά ακόμη παραδείγματα με τη Βαϊοφόρο από τη μεσοβυζαντινή εποχή και έπειτα. Ιδιαίτερα συχνή είναι η λεπτομέρεια αυτή σε επαρχιακά μνημεία της παλαιολόγειας εποχής¹⁰². Στην περιοχή της Λακωνίας είναι αρκετά συνηθισμένη και παρουσιάζεται ακόμη στις τοιχογραφίες του Παλιμοναστηριού στο Βρονταμά (1201)¹⁰³, του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στο Γεράκι (τέλη 13ου αι.)¹⁰⁴, του Αγίου Δημητρίου Κροκεών (1286)¹⁰⁵ και της Παναγίας της Βρεστενίτισσας (γύρω στο 1400)¹⁰⁶.

Σχετικά σπάνιο στοιχείο είναι οι μπότες που φοράει το ένα παιδί. Οι μπότες υπάρχουν σε μερικά ακόμη προγενέστερα παραδείγματα, όπως είναι π.χ. το ψηφιδωτό της Νέας Μονής Χίου, αλλά και σε τοιχογραφίες με το ίδιο θέμα του 13ου αιώνα από την Κύπρο¹⁰⁷. Στη Λακωνία το στοιχείο αυτό απαντά και στον Άγιο Δημήτριο Κροκεών.

Ο Μυστικός Δείπνος (Εικ. 26) ακολουθεί τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο από τη μεσοβυζαντινή κυρίως εποχή και έπειτα¹⁰⁸. Στον τύπο που επικρατεί από το 1300 περίπου, ο Χριστός εικονίζεται είτε στο κέντρο με τους αποστόλους χωρισμένους σε δύο ομάδες δεξιά και αριστερά του ή κάθεται στη μία άκρη του τραπεζιού και οι απόστολοι κάθονται γύρω από αυτό¹⁰⁹. Στην τοιχογραφία της Αγόριανης, όπως συμβαίνει στα περισσότερα παραδείγματα της σκηνης, ο Πέτρος έχει στάση ανάλογη με αυτήν του Χριστού¹¹⁰. Σε ορισμένες παραστάσεις μάλιστα η μορφή τονίζεται ιδιαίτερα και υποδηλώνεται η σχέση της με την επόμενη σκηνή του Νιπτήρα¹¹¹. Όπως σημειώθηκε προηγουμένως οι πλάκες ορθομαρμάρωσης στην τράπεζα είναι ένα χαρακτηριστικό της ζωγραφικής του ναού. Το ίδιο στοιχείο απαντά στις τοιχογραφίες με το Μυστικό Δείπνο των ναών του Αγίου Δημητρίου Κροκεών (1286)¹¹² και της Παναγίας Βρεστενίτισσας (γύρω στο 1400), όπου ο ζωγράφος αντιγράφει ως ένα σημείο τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη¹¹³.

Στη Σταύρωση (Εικ. 27-28) η κατάσταση διατήρησης της τοιχογραφίας δεν μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε αν το σώμα του Χριστού χαρακτηρίζεται από την έντονη καμπύλη που παίρνει συνήθως στις παλαιολόγειες παραστάσεις. Η κλίση του κεφαλιού στη δεξιά πλευρά και η καμπύλη των χεριών δείχνουν ωστόσο ένα προχωρημένο στάδιο στην εικονογραφία. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο αριθμός των μυροφόρων. Οι μυροφόροι κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, όποτε υπάρχουν, κυμαίνονται από μία έως τρεις. Τέσσερις μυροφόροι υπάρχουν σε ελάχιστα παραδείγματα της μεσοβυζαντινής εποχής, όπως είναι π.χ. το ψηφιδωτό του

12ου αιώνα στο San Marco της Βενετίας¹¹⁴. Στην παλαιολόγεια περίοδο ο αριθμός των μυροφόρων αυξάνει. Έτσι, πέντε μορφές όπως και στην τοιχογραφία της Αγόριανης υπάρχουν στην τοιχογραφία του Gradač (1276)¹¹⁵, στην εικόνα της Σταύρωσης από το ναό του Ελκόμενου στη Μονεμβασία (14ος αι.)¹¹⁶, στην τοιχογραφία του ναού των Ταξιαρχών της Δεσφίνας (1332)¹¹⁷, στην τοιχογραφία του ναού του Αγίου Ιωάννου του Βαπτιστή στον Κουδουμά της Κρήτης (1360)¹¹⁸, ενώ πολύ περισσότερες στη μονή Μεγίστης Λαύρας στον Άθω¹¹⁹. Η λεπτομέρεια αυτή συμφωνεί και με τα συνοπτικά Ευαγγέλια, τα οποία αναφέρουν ότι πλήθος γυναικών ακολουθούσε την Παναγία.

Οι δύο ληστές περιλαμβάνονται συχνά στα παραδείγματα της εποχής που χρονολογούνται πριν από την εικονομαχία, όπως δείχνουν οι παραστάσεις σε ευλογίες¹²⁰. Σε ορισμένες περιπτώσεις αναγράφονται και τα ονόματα Δυσμάς και Γέστας, τα οποία αναφέρονται στα *Gesta Pilati*¹²¹. Κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο οι ληστές κατά κανόνα απουσιάζουν. Εμφανίζονται σπανίως κατά το 12ο και το 13ο αιώνα αλλά η παρουσία τους γίνεται σταθερή στα παραδείγματα που χρονολογούνται από το 14ο αιώνα και έπειτα¹²². Η στάση των δύο ληστών και ο φωτοστέφανος του ενός έχουν σχέση με τη διαφορετική συμπεριφορά τους κατά τη στιγμή της Σταύρωσης, που αναφέρεται μόνο στο Ευαγγέλιο του Λουκά (23, 39-43). Ο τρόπος που εικονίζονται, με τα χέρια πίσω από την πλάτη, δεμένοι επάνω σε έναν πάσσαλο¹²³, ακολουθεί τον πιο σπάνιο εικονογραφικό τύπο της παλαιοχριστιανικής εποχής, σύμφωνα με τον οποίο ο Χριστός στη σκηνή εικονίζεται ολόσωμος και ντυμένος με το κολόβιο, ένα ένδυμα που συνδέεται με την παλαιστινιακή παράδοση¹²⁴. Παλαιά παράδοση απηχεί και ο τρόπος που παριστάνεται ο καλός ληστής με τα μαλλιά μαζεμένα στον αυχένα και το πιο έντονα σκιαγραφημένο στήθος. Σε εικόνα με τη Σταύρωση του 8ου αιώνα στη μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά ο κακός ληστής παριστάνεται ως γυναίκα¹²⁵. Ανάλογη με την τοιχογραφία της Αγόριανης είναι και η παράσταση με το ίδιο θέμα στην Παναγία Κερά της Κριτσάς στην Κρήτη (γύρω στο 1300), όπου ο καλός ληστής παριστάνεται με μαλλιά μακριά, μαζεμένα πίσω στον αυχένα¹²⁶. Τέλος, η μορφή με τη λόγχη, δεξιά, που γυρίζει την πλάτη προς το θεατή, μπορεί να ταυτισθεί με το στρατιώτη που έδωσε στο Χριστό το όξος ή με αυτόν που του τρύπησε με τη λόγχη την πλευρά¹²⁷. Αξίζει να αναφερθεί ότι μορφές γυρισμένες με την πλάτη απαντούν αρκετά συχνά στη βυζαντινή ζωγραφική¹²⁸. Είναι ένα στοιχείο που προέρχεται από την αρχαιότητα και είναι πολύ αγαπητό στη Δύση¹²⁹.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικονογραφία της

Εις Ἄδου Καθόδου (Εικ. 29-31)¹³⁰. Η μορφή του Χριστού ακολουθεί τον παλαιότερο εικονογραφικό τύπο που εμφανίζεται από τον 8ο αιώνα, σύμφωνα με τον οποίο ο Χριστός στρέφεται προς τα δεξιά και σκύβει για να τραβήξει τον Αδάμ από το μνήμα¹³¹. Η φωτεινή δόξα που περιβάλλει το Χριστό, καθώς και ο σταυρός που κρατάει, βασίζονται στο κείμενο του Νικοδήμου (κεφ. 21, 3 και 8, 1)¹³² και περιλαμβάνονται συχνά στις παραστάσεις της μεσοβυζαντινής εποχής, όπως δείχνουν π.χ. οι τοιχογραφίες της Αγίας Βαρβάρας στο Soganli (1006 ή 1021), στο Karanlik και στο Carikli Kilise της Καππαδοκίας (11ος αι.)¹³³. Η ελλειπτική δό-

101. Η απεικόνιση των παιδιών που βασίζεται στα απόκρυφα ευαγγέλια (Ευαγγέλιο Νικοδήμου ή Gesta Pilati I, 3) είναι γνωστή στην εικονογραφία της σκηνής ήδη από τον 6ο αιώνα, όπως δείχνει η μικρογραφία του κώδικα του Rossano: A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento sinopense*, Roma 1907, πίν. II.

102. Για το θέμα αυτό βλ. Εμμανουήλ-Γερούση, ό.π. (υποσημ. 38), σ. 52.

103. Δρανδάκης, Η ιστορική μονή της Κλεισούρας ή Παλαιομονάστηρο Βρονταμά Λακεδαιμόνος, σ. 10.

104. Ν. Μουτσόπουλος - Γ. Δημητροκάλλης, Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού, Θεσσαλονίκη 1981, εικ. 64.

105. Ν. Β. Δρανδάκης, Από τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Κροκεών (1286), ΔΧΑΕ περ. Δ' τ. ΙΒ' (1984), σ. 226, σημ. 46.

106. Ο ίδιος, Παναγία η Βρεστενίτισσα, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 176.

107. Για το θέμα αυτό βλ. Μουρίκη, Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής, σ. 195.

108. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, Recherches, σ. 286 κ.ε. K. Wessel, *Abendmahl, RbK, I*, στ. 1 κ.ε. Schiller, *Ikonographie, II*, σ. 41 κ.ε. Sacoroulo, ό.π. (υποσημ. 90), σ. 31 κ.ε. Albani, ό.π. (υποσημ. 48), σ. 78 κ.ε. Για την τράπεζα στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου βλ. Patrizia Agnolini Martinelli, *Nota sull' iconografia della mensa circolare nella raffigurazione dell'Ultima Cena della chiesa della Vergine Peribleptos di Ocrida, CorsiRav XXXIII* (1986), σ. 83 κ.ε.

109. Βλ. P. Miljković-Perep, *L'oeuvre des peintres Michel et Eutych, Skorje* 1967, πίν. 32, 1-3 (Περίβλεπτος Αχρίδας 1295, Staro Nagoričino 1317-1318, Άγιος Νικήτας στο Čučer περίπου 1320).

110. Βλ. π.χ. τις τοιχογραφίες στο Elmali και στο Karanlik Kilise της Καππαδοκίας: M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, II*, πίν. 179 και 235, τη μικρογραφία του ευαγγελισταρίου της Parma, κώδ. 5, του 1100 περίπου: A. Cutler και J. W. Nesbitt, *L'arte byzantina e il suo pubblico*, Torino 1986, σ. 174-175. Η κίνηση που κάνει ο Πέτρος με το δεξί του χέρι με τεντωμένους το δείκτη και το μεσαίο δάκτυλο υποδηλώνει την ομιλία αλλά και την ευλογία του Χριστού. Βλ. K. Wessel, *Gesten, RbK, II*, στ. 778-779.

111. Χαρακτηριστικό παράδειγμα όπου το θέμα αυτό τονίζεται ιδιαίτερα είναι η τοιχογραφία του San Angelo in Formis (περ. 1100): βλ. πρόχ. Schiller, *Ikonographie, II*, σ. 42, εικ. 72.

112. Δρανδάκης, Από τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Κροκεών, ό.π. (υποσημ. 106), σ. 227.

113. Ο ίδιος, Παναγία η Βρεστενίτισσα, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 174.

114. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, ό.π. (υποσημ. 30), σ. 203 και 355, σημ. 53.

115. Millet, *Recherches*, σ. 449, εικ. 474.

116. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Η εικόν της Σταυρώσεως εις τον ναόν του Ελκομένου Μονεμβασίας, Πελοποννησιακά Α' (1956), σ. 38, πίν. Α'.

117. Σωτηρίου, Αι τοιχογραφία του βυζαντινού ναυδρίου των Ταξιαρχών Δεσφίνης, ό.π. (υποσημ. 86), σ. 188-189, πίν. 51.

118. M. Bougrat, *L'église Saint-Jean près de Koudoumas, Crète, CahArch* 30 (1982), σ. 160, εικ. 19.

119. Millet, *Recherches*, εικ. 476.

120. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris 1958, πίν. XI, XII, XIII, XVI, XVIII, XXII κ.ά.

121. Schiller, *Ikonographie, II*, σ. 99. C. Tischendorf (εκδ.), *Evangelia Apocrypha, Λειψία* 1833, ανατ. Αθήνα 1959, σ. 231.

122. Βλ. Sophia Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien*, München 1975, σ. 98. Ληστές υπήρχαν και στη μισοκατεστραμμένη σήμερα παράσταση του ναού της Παναγίας της Χρυσοφίτισσας στα Χρύσαφα της Λακωνίας (1290): Albani, ό.π. (υποσημ. 48), σ. 104.

123. Φαίνεται ότι ήταν ένας από τους τρόπους θανάτωσης της εποχής. Schiller, *Ikonographie, II*, σ. 98 κ.ε. Βλ. και Καλλιόπη Αλκ. Μπουρδάρη, Το δίκαιο στα αγιολογικά κείμενα, Αθήνα 1987, σ. 90 κ.ε.

124. Ο τύπος αυτός εμφανίζεται κατεξοχήν σε ευλογίες: K. Weitzmann, *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine*, ό.π. (υποσημ. 8), σ. 40, εικ. 18. Ο ίδιος, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. one: From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton 1976, σ. 63, πίν. XXV.

125. Ό.π., σ. 62, πίν. XXV.

126. Μ. Μπορμπουδάκης, Παναγία Κερά. Βυζαντινές τοιχογραφίες στην Κριτσά, Αθήνα χ.χρ., πίν. 32. Για το μνημείο βλ. και Στέλλα Παπαδάκη-Ökland, Η Κερά της Κριτσάς. Παρατηρήσεις στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της, *ΑΔ* 22 (1967), Μελέται, σ. 87 κ.ε.

127. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών, *ΕΕΒΣ* 30 (1960-61), σ. 61 κ.ε.

128. Βλ. π.χ. Ann Wharton Epstein, *Tokali Kilise, Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986, σ. 31. K. Weitzmann, *The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton 1948, εικ. 1, 4, 9, 16, 22, 31, 42 κ.ά.

129. Βλ. κυρίως Margarete Koch, *Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto*, Recklinghausen 1965.

130. Όπως είναι γνωστό τα κανονικά Ευαγγέλια δεν αποτελούν πηγές για τη δημιουργία της σκηνής, αλλά κυρίως ένα απόκρυφο κείμενο, το Ευαγγέλιο του Νικοδήμου, καθώς και άλλα κείμενα κυρίως μνολογικού χαρακτήρα. Για την Ανάσταση βλ. Anna D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986, όπου υπάρχει και όλη η προηγούμενη βιβλιογραφία.

131. Αποκαλείται *Descensus Typus*: Elisabetta Lucchesi-Palli, *Der syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi, RQ* 57 (1962), σ. 255. Η ίδια, *Anastasis, RbK, I*, στ. 142-143. Για τους εικονογραφικούς τύπους του Χριστού στην Ανάσταση βλ. και Μουρίκη, Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής, σ. 147. Για παραδείγματα βλ. και Koumoussi, ό.π. (υποσημ. 57), σ. 140 κ.ε.

132. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, σ. 307: *καί εισήλθεν ό βασιλεύς τής δόξης ώσπερ άνθρωπος, και πάντα τὰ σκοτεινά του ἄδου ἐφωτίστησαν*. Βλ. και σ. 308: *πάλιν γάρ ὑμᾶς διά ξύλου του σταυρου πάντας ἐγώ ἰδού ἀνιστών*.

133. Για την Αγία Βαρβάρα στο Soganli βλ. Nicole Thierry, *L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XIe siècle au XIVe*, DOP 29 (1975), σ. 84-85. Για τα άλλα μνημεία: G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925-42, πίν. 102, 1 και 130, 3. Βλ. και Μουρίκη, Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής, σ. 148.

ξα επισημαίνεται και στις τοιχογραφίες άλλων μνημείων της Λακωνίας και της Μάνης¹³⁴. Οι υπόλοιπες μορφές στη σύνθεση είναι τοποθετημένες συμμετρικά δεξιά και αριστερά από το Χριστό, όπως συνηθίζεται στην εικονογραφία της σκηνής από τα πρώτα ακόμη παραδείγματα. Η τάση για την αύξηση του αριθμού των προσώπων στη σκηνή, όπως δείχνουν οι πολλοί φωτοστέφανοι, υποδηλώνει προχωρημένη εποχή¹³⁵. Στην εποχή των Παλαιολόγων οδηγεί και η εμφάνιση των δύο προφητών, του Ησαΐα και του Ιωνά, όπου οι μορφές από την Παλαιά Διαθήκη που παριστάνονται στη σκηνή αυτή γίνονται περισσότερο αναγνωρίσιμες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τοιχογραφία με το ίδιο θέμα στην Περιβλεπτο του Μυστρά (δεύτερο μισό 14ου αι.), όπου ανάμεσα στους προφήτες εικονίζεται και ο Μωυσής¹³⁶. Η παρουσία του Ιωάννη του Προδρόμου βασίζεται στη διήγηση του Νικοδήμου και επισημαίνεται στη σκηνή αυτή ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή. Ο Ιωάννης φορεί χιτώνα και μάτιο, όπως συμβαίνει κυρίως κατά τον 11ο αιώνα, αλλά και από το 14ο αιώνα και έπειτα¹³⁷, και κάνει χειρονομία μαρτυρίας με το δεξί του χέρι, ενώ με το αριστερό κρατάει το τυλιγμένο ειλητάριο, σημάδι της προφητικής του ιδιότητας¹³⁸. Ο τερατόμορφος Άδης, επάνω στον οποίο πατάει ο Χριστός, είναι γνωστός από τις πρώτες ήδη παραστάσεις, αλλά παρουσιάζεται πολύ συχνά στα παραδείγματα που χρονολογούνται από το 13ο αιώνα και έπειτα¹³⁹.

Ο κύκλος με τις σκηνές από το βίο του αγίου Νικολάου¹⁴⁰

Η σκηνή με τον άγιο που ξεριζώνει το δέντρο στην κωμόπολη των Πλακωμιτών (Εικ. 32) έχει την εικονογραφική διάταξη που επικρατεί κατά το 13ο αιώνα, όπου εκτός από τον άγιο Νικόλαο και το δέντρο προστίθεται και μια ομάδα ανθρώπων που παρακολουθούν τη σκηνή¹⁴¹. Ειδικότερα, η παράσταση αυτή ακολουθεί κοινό πρότυπο με την τοιχογραφία με το ίδιο θέμα στο ναό του Σωτήρα κοντά στα Μέγαρα, όπου η ομάδα των ανθρώπων που παρευρίσκονται αποκτά τελετουργικό χαρακτήρα. Θα πρέπει ακόμη να αναφερθεί ότι οι επιγραφές και στις δύο παραστάσεις, όπως και σε αυτήν του Αγίου Νικολάου στην Κλένια Κορινθίας, αρχίζουν με τη λέξη *Ένθα*. Όπως υποστηρίζει η Nancy P. Ševčenko, πρόκειται πιθανώς για μια ιδιομορφία τοπικού χαρακτήρα που παρουσιάζεται στο 13ο αιώνα¹⁴². Τέλος, για πρώτη φορά στην Αγόριανη εμφανίζονται οι δαίμονες που θα γίνουν απαραίτητο εικονογραφικό στοιχείο στα μεταγενέστερα παραδείγματα¹⁴³. Από την ιστορία με τους τρεις στρατηγούς του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου (Εικ. 33), η πρώτη παράσταση

με τον άγιο που σώζει τρεις άνδρες από την εκτέλεση ακολουθεί τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο που βασίζεται στην ίδια τη διήγηση. Ο άγιος σταματάει την εκτέλεση αρπάζοντας το σπαθί από το έλασμα, όπως συνηθίζεται από το 13ο αιώνα και έπειτα. Από το τέλος του 13ου αιώνα καθιερώνεται και ο τρόπος που εικονίζονται στην παράσταση της Αγόριανης οι τρεις άνδρες, δηλαδή στη σειρά και με την πλάτη στραμμένη προς τον εκτελεστή¹⁴⁴.

Η τοιχογραφία με τους τρεις στρατηγούς στη φυλακή ακολουθεί τον τύπο που καθιερώνεται από τον 11ο αιώνα και έπειτα¹⁴⁵. Αποτελεί όμως ένα λιτό παράδειγμα αφού εδώ τίποτα δεν υποδηλώνει το χώρο της φυλακής και οι τρεις μορφές φέρουν απλές ενδυμασίες που δεν δίνουν κάποια ένδειξη για την ιδιότητά τους. Από το τέλος του 13ου αιώνα η παράσταση αυτή πλουτίζεται με νέα εικονογραφικά στοιχεία¹⁴⁶.

Η σκηνή με το ενύπνιο του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου ακολουθεί την καθιερωμένη από τον 11ο αιώνα για την παράσταση αυτή εικονογραφία¹⁴⁷. Το επεισόδιο με τον άγιο που θεραπεύει το δαιμονιζόμενο (Εικ. 34) είναι ένα τυπικό παράδειγμα της εικονογραφίας του θέματος¹⁴⁸. Αξίζει όμως να αναφερθεί ότι σκηνές όπου ο άγιος Νικόλαος θεραπεύει ή εξορκίζει ένα δαίμονα εμφανίζονται πιο συχνά μετά το τέλος του 13ου αιώνα¹⁴⁹.

Η παράσταση με την Κοίμηση του αγίου Νικολάου (Εικ. 32) ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που καθιερώνεται κατά το 13ο αιώνα, ο οποίος θυμίζει νεκρώσιμη τελετουργία¹⁵⁰. Εδώ τονίζεται ιδιαίτερα αυτή η σχέση από την παρουσία των ιερέων και του διακόνου, καθώς και από τις λαμπάδες που κρατούν. Η φράση *Μακάριοι οι καθαροί*, που αναγράφεται στο βιβλίο του επισκόπου (Ματθ. 5, 8), διαβάζεται κατά τη νεκρώσιμη ακολουθία¹⁵¹. Τέλος, η λεπτομέρεια με τον άγγελο που κρατάει την ψυχή του αγίου Νικολάου φαίνεται ότι δεν έχει άλλο εικονογραφικό παράλληλο ανάμεσα στα γνωστά παραδείγματα. Είναι σαφές ότι προέρχεται από την εικονογραφία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου¹⁵².

Μεμονωμένες μορφές

Ο εικονογραφικός τύπος των ευαγγελιστών μέσα σε δίσκους που πλαισιώνονται από φυτικό κόσμημα (Εικ. 17-18) προέρχεται από τη διακόσμηση χειρογράφων¹⁵³ αλλά είναι αρκετά συχνός και στη ζωγραφική διακόσμηση των ναών¹⁵⁴. Συνηθισμένος είναι και ο τρόπος με τον οποίο παριστάνονται ο Ιωάννης ο Θεολόγος και ο Μάρκος. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αντίθετα, παρουσιάζει η απεικόνιση του ευαγγελιστή Ματθαίου (Εικ. 17), ο οποίος κρατάει με το αριστερό χέρι τη

γραφίδα και με το δεξιό την ξύνει με ένα μαχαιράκι. Η λεπτομέρεια αυτή είναι πολύ σπάνια στη βυζαντινή ζωγραφική και απαντά σε λίγα μόνο παραδείγματα, τα οποία περιλαμβάνονται κατεξοχήν σε χειρόγραφα και χρονολογούνται μετά το 1300¹⁵⁵. Επισημαίνεται και στη μισοκατεστραμμένη τοιχογραφία με τον ίδιο ευαγγελιστή στον Άγιο Αθανάσιο στο γειτονικό Λεοντάρι της Αρκαδίας (γύρω στο 1400)¹⁵⁶. Στη στάση αυτή εμφανίζονται όλοι οι ευαγγελιστές, αλλά συχνότερα ο Ματθαίος. Το θέμα αυτό, όπως άλλωστε και τα περισσότερα ρεαλιστικά στοιχεία που παρουσιάζονται στη βυζαντινή ζωγραφική κατά την παλαιολόγεια περίοδο, οφείλεται σε δυτική επίδραση¹⁵⁷. Θα πρέπει εν τούτοις να αναφερθεί ότι πολύ συχνά σε βυζαντινές παραστάσεις ευαγγελιστών περιλαμβάνεται το μαχαιράκι που χρησίμευε για το σκοπό αυτό¹⁵⁸. Η χρήση του κόκκινου χρώματος για τον κάμπο των μεταλλίων, μέσα στα οποία βρίσκονται οι ευαγγελιστές, συνηθίζεται ιδιαίτερα κατά την κομνηνεία περίοδο. Πρόκειται για μια επιβίωση από την αρχαία ζωγραφική, όπου το κόκκινο χρώμα συμβολίζει το φως¹⁵⁹.

Η παράσταση του αγίου Νικολάου ένθρονου (Εικ. 35)¹⁶⁰ με τις μορφές του Χριστού και της Παναγίας να του προσφέρουν τα αρχιερατικά σύμβολα, το ευαγγέλιο και το ωμοφόριο αντίστοιχα, είναι τυπική για τον ιεράρχη αυτό¹⁶¹ και παρουσιάζεται σε εικόνες κυρίως, αλλά και σε τοιχογραφίες ναών που είναι αφιερωμένοι στον άγιο¹⁶². Ιδιαίτερα συχνή είναι η παράσταση αυτή

134. Βλ. για λίγα παραδείγματα Ν. Β. Δρανδάκης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων Κηπούλας* (1265), ΑΕ 1980, σ. 109. Για τη δόξα του Χριστού στην Ανάσταση, που εμφανίζεται από την αρχή του 8ου αιώνα, βλ. Κουμουσί, ό.π. (υποσημ. 57), σ. 114-115.

135. Περισσότερες μορφές εκτός από τις καθιερωμένες έξι (Αδάμ, Εύα, Άβελ, και Δαβίδ, Σολομών, Ιωάννης Πρόδρομος) αποτελούν τις δύο ομάδες και στην τοιχογραφία με την Ανάσταση της Χρυσοφίτισσας στα Χρύσαφα της Λακωνίας: Albani, ό.π. (υποσημ. 48), σ. 119 κ.ε., πίν. 62.

136. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 116.3.

137. Α. Ξυγγόπουλος, *Βυζαντινά εικονογραφικά γλυπτά*, ΕΕΒΣ 15 (1939), σ. 261 κ.ε.

138. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής*, σ. 149.

139. Βλ. Κ. Wessel, Hades, RbK, II, στ. 946 κ.ε. Ν. Β. Δρανδάκης, *Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης ναύσκος του Αγίου Γεωργίου*, ΚρητΧρον 11 (1957), σ. 129 κ.ε. Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 34), σ. 30.

140. Για τις σκηνές από το βίο του αγίου Νικολάου στο ναό της Αγόριανης βλ. Ševčenko, *The Life of St. Nicholas*, σ. 39-40 και σποραδικά, εικ. 18, 1-6.

141. Ό.π., σ. 92 κ.ε.

142. Ό.π., σ. 157.

143. Ό.π., σ. 93-94.

144. Ό.π., σ. 106-107.

145. Ό.π., σ. 179, εικ. 1, 4.

146. Ό.π., σ. 112 κ.ε.

147. Ό.π., σ. 117.

148. Παραστάσεις με θαύματα του Χριστού αποτέλεσαν το πρότυπο

για τη διαμόρφωση της εικονογραφίας της σκηνής αυτής. Βλ. ό.π., σ. 150.

149. Ό.π., σ. 156, σημ. 1.

150. Ό.π., σ. 136.

151. Ό.π., σ. 137. Βλ. και J. Goar, *Ευχολόγιον sive Rituale Graecorum*, Βενετία 1730, επανέκδ. Graz 1960, σ. 430.

152. Ševčenko, *The Life of St. Nicholas*, σ. 137. Για την ψυχή γενικότερα βλ. Deborah Markow, *The Iconography of the Soul in Medieval Art* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), New York University 1983.

153. H. Hunger-K. Wessel, *Evangelisten*, RbK, II, στ. 453.

154. Για παραδείγματα βλ. Κουμουσί, ό.π. (υποσημ. 57), σ. 124.

155. Για παραδείγματα βλ. Hunger-Wessel, ό.π., στ. 462. Στα παραδείγματα αυτά προσθέτουμε τον ευαγγελιστή Λουκά του τετραευαγγελίου (κώδ. 24, φ. 119v) της μονής Διονυσίου (14ος αι.): Θεσσαυροί του Αγίου Όρους, Α', εικ. 62, και τον Ιωάννη στην τοιχογραφία του ναού της Παναγίας στο Ρεέ (1330): C. Grozdanov, *Portrait de Clément d'Ochrid à l'église de la Sainte-Vierge Odigitria à Récs* (σερβ. με γαλλ. περίληψη), *Zograf* 3 (1969), εικ. σ. 15. Με αυτό τον τρόπο παρουσιάζεται και ο Ιωάννης Δαμασκηνός, Οι Θεσσαυροί του Αγίου Όρους, Α', εικ. 166. Για το θέμα αυτό βλ. και H. Buchthal, *Toward a History of Palaeologan Illumination*, στο *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, σ. 146. I. Spatharakis, *The Left-handed Evangelist*, London 1987.

156. Τζένη Αλμπάνη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου στο Λεοντάρι*, Έβδομο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 1987, Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, σ. 11.

157. Buchthal, ό.π. (υποσημ. 155). Βλ. και B. Klössel-Luckhardt, *Studien zur Bildausstattung des Goslarer Evangeliers*, Greven 1983, σ. 73, όπου υποστηρίζεται ότι το μοτίβο αυτό η βυζαντινή ζωγραφική το αφομοίωσε αρκετά χρόνια πριν από το 1300.

158. Βλ. π.χ. τη μικρογραφία από τα τέσσερα ευαγγέλια του Μουσείου του Cleveland (12ος αι.): K. Weitzmann, *Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century*, *DOP* 20 (1966), σ. 21, εικ. 37, τις μικρογραφίες χειρογράφων που βρίσκονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος: Άννα Μαραβά-Χατζηνικολάου και Χριστίνα Τουφεξή-Πάσχου, *Κατάλογος μικρογραφιών βυζαντινών χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος*, Β'. Χειρόγραφα Καινής Διαθήκης ΙΓ'-ΙΕ' αιώνας, Αθήνα 1985, εικ. 70, 73, 195, 339, 341, 357, 470, τις τοιχογραφίες της Soročani (1265): A. Grabar-Tania Velmans, *Gli affreschi della chiesa di Soročani*, Milano 1965, πίν. 26-29. Βλ. και Οι Θεσσαυροί του Αγίου Όρους, Α'-Γ', Αθήνα 1973-79, σποραδικά. Για τα σύνεργα του γραφέως βλ. Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, Αθήνα 1948-52, I, σ. 78-79. Ν. Ελεόπουλος, *Η βιβλιοθήκη και το βιβλιογραφικόν εργαστήριο της μονής των Στουδίου*, Αθήνα 1967, σ. 27-28.

159. Μουρίκη, *Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus*, ό.π. (υποσημ. 37), σ. 25. Για το θέμα αυτό βλ. ακόμη Boyd, ό.π. (υποσημ. 5), σ. 321-322. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas*, σ. 166.

160. Για θρόνο με καμπύλο ερεισίνωτο βλ. Bougrat, ό.π. (υποσημ. 118), σ. 158. Για τους θρόνους με λυρόσχημα ερεισίνωτα, βλ. A. Cutler, *The Lyre-Backed Throne στο Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*, The Pennsylvania State University 1975, σ. 5 κ.ε.

161. Για το θέμα αυτό βλ. Άννα Μαραβά-Χατζηνικολάου, *Η ψηφιδωτή εικόνα της Πάτμου*, ΔΧΑΕ περ. Δ' τ. Α' (1959), σ. 131-132, Ševčenko, *The Life of St. Nicholas*, σ. 79.

162. Βλ. Μελίτα Εμμανουήλ-Γερούση, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Πύργο της Εύβοιας*, ΑΕΜ 26 (1984-85), σ. 409.

σε μνημεία στην Ελλάδα που χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα¹⁶³.

Ο όσιος Νίκων ο Μετανοείτε (Εικ. 36) έχει αποδοθεί σύμφωνα με την παράδοση¹⁶⁴. Οι παραστάσεις του αγίου στα μνημεία της Λακωνίας παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες μεταξύ τους. Είναι πιθανό να ανταποκρίνονται ως ένα σημείο στην πραγματικότητα, αφού ο όσιος έζησε στη Λακωνία τα τελευταία χρόνια της ζωής του¹⁶⁵. Η επιγραφή *Ὁ ὀσιος πατήρ ἡμῶν Νίκων ὁ Μετανοείτε* είναι συνηθισμένη¹⁶⁶, όπως και η επιγραφή στο ειλητάριό του που απαντά και σε άλλες παραστάσεις του αγίου στη Λακωνία¹⁶⁷.

Η αγία σε στάση δεομένης στο βόρειο τοίχο παραμένει αταύτιστη. Ο τύπος του δεόμενου αγίου σπανίζει από τα μέσα του 11ου αιώνα και έπειτα, αλλά απαντά συχνά στην περίοδο των Παλαιολόγων, σε περιοχές που βρίσκονται μακριά από τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, όπως είναι π.χ. στην Ελλάδα η Μάνη, τα Κύθηρα, η Κρήτη, η Κορινθία και η Κέρκυρα¹⁶⁸.

Η αγία Αναστασία η Φαρμακολύτρια (Εικ. 37), κόρη του εθνικού Πραιτεξτάτου και της χριστιανής Φαύστης, έζησε, έδρασε και μαρτύρησε στη Ρώμη την εποχή του Διοκλητιανού¹⁶⁹. Η αγία ονομάστηκε Φαρμακολύτρια, γιατί κατά μία άποψη σώζει τους ανθρώπους από τις δηλητηριάσεις και κατά μία άλλη γιατί λυτρώνει από τα κακά και θεραπεύει από τις νόσους. Ονομάζεται ακόμη και Νεωτέρα για να διακρίνεται από την αγία Αναστασία τη Ρωμαία¹⁷⁰. Στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου ακολουθεί τον καθιερωμένο για την απεικόνιση της μορφής εικονογραφικό τύπο. Όπως δείχνουν τα παραδείγματα που σώζονται, η αγία Αναστασία είναι πάντοτε νέα και φέρει απλό χιτώνα και μαφόριο¹⁷¹. Στις περισσότερες παραστάσεις κρατάει το σταυρό του μάρτυρα. Μικρή φιάλη ως ένδειξη της ιδιότητάς της έχει ακόμη στην τοιχογραφία της Χρυσάφισσας στα Χρύσαφα της Λακωνίας¹⁷² και σε δύο εικόνες του 14ου αιώνα¹⁷³.

Οι άγιοι Γεώργιος, Δημήτριος και Θεόδωρος ο Στρατηλάτης (Εικ. 38) είναι οι σπουδαιότεροι στρατιωτικοί άγιοι των Βυζαντινών. Ο Γεώργιος και ο Δημήτριος παρουσιάζονται πάντοτε νέοι και αγένειοι. Η απεικόνισή τους στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου ακολουθεί την παράδοση. Τυπικά είναι άλλωστε τα χαρακτηριστικά του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη. Η περιβολή των στρατιωτικών αγίων αποτελείται, όπως είναι γνωστό, από τη στρατιωτική στολή της ελληνιστικής και της ρωμαϊκής εποχής¹⁷⁴. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το μήκος των χιτώνων του Θεοδώρου και του Γεωργίου, που φθάνει αρκετά κάτω από τα γόνατα. Οι μακρείς χιτώνες είναι πιο συνηθισμένοι στις παραστάσεις στρατιωτικών αγίων που χρονολογούνται πριν από τον 11ο αιώνα¹⁷⁵. Μακρείς χιτώνες

όμως φορούν και οι άγιοι Δημήτριος και Θεόδωρος ο Στρατηλάτης στους Αγίους Αναργύρους της Καστοριάς (12ος αι.)¹⁷⁶ και στρατιωτικοί άγιοι στις τοιχογραφίες της Σοροčani της Γιουγκοσλαβίας¹⁷⁷. Στη Μεταμόρφωση στο Πυργί της Εύβοιας (1296) οι στρατιωτικοί άγιοι φέρουν την επίσημη ενδυμασία της αυτοκρατορικής φρουράς¹⁷⁸.

Από τις μορφές στα στηθάρια ο άγιος Ανανίας (Εικ. 39) είναι ο ένας από τους Τρεις Παίδες. Είναι γνωστή η ιστορία των τριών εβραίων παιδών Ανανία, Αζαρία και Μισαήλ που, αιχμάλωτοι στη Βαβυλώνα, δεν δέχθηκαν να προσκυνήσουν τη χρυσή εικόνα του βασιλιά και ερρίφθησαν στην *κάμινον του πυρός την καιομένην*¹⁷⁹. Η σκηνή με το Θαύμα των Τριών Παίδων εν Καμίνω είναι ένα από τα λίγα επεισόδια της Παλαιάς Διαθήκης, τα οποία παρουσιάζονται συχνά και καθ' όλη τη διάρκεια της βυζαντινής τέχνης, από την παλαιοχριστιανική εποχή μέχρι και τους παλαιολόγειους χρόνους. Κατά κανόνα οι Τρεις Παίδες, με τη χαρακτηριστική περσική στολή, εικονίζονται μέσα στην κάμινο, ενώ ένας άγγελος πετάει προς αυτούς και τους προστατεύει. Δεν είναι όμως σπάνια —κυρίως στην εποχή των Παλαιολόγων— και η απεικόνιση των αγίων ως μεμονωμένων μορφών, όπως στην τοιχογραφία της Αγόριανης¹⁸⁰. Ο άγιος Ανανίας είναι νέος και αγένειος σύμφωνα με την παράδοση¹⁸¹. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο γαλάζιος φωτοστέφανος που φέρει η μορφή. Είναι γνωστό ότι οι χρωματιστοί φωτοστέφανοι παίρνουν άλλοτε διακοσμητική και άλλοτε συμβολική σημασία, χωρίς να αποκλείεται η συνύπαρξη και των δύο σημασιών ταυτόχρονα¹⁸². Χρωματιστούς φωτοστέφανους έχουν συχνά και μορφές από την Παλαιά Διαθήκη, όπως είναι οι προφήτες-βασιλείς¹⁸³. Είναι πολύ πιθανό, λοιπόν, ο γαλάζιος φωτοστέφανος να υπάρχει εδώ για τον ίδιο λόγο, δηλαδή για να υποδηλωθεί η σχέση της μορφής με την Παλαιά Διαθήκη. Τέλος, η απεικόνιση των αγίων σε δίσκους είναι πολύ συνηθισμένη στη διακόσμηση των ναών. Ιδιαίτερα συχνή είναι και σε μνημεία του 13ου και του 14ου αιώνα στη Λακωνία¹⁸⁴. Όπως έχει παρατηρηθεί η απεικόνιση των μορφών σε δίσκους, η λεγόμενη *imago clipeata*, συμβολίζει τη νοητή παρουσία της μορφής στο χώρο¹⁸⁵.

Οι τύποι των κοσμημάτων στο ναό του Αγίου Νικολάου παρουσιάζουν σχετική ποικιλία, αλλά είναι και αρκετά συνηθισμένοι. Η οδοντωτή ταινία σε προοπτική απόδοση (Εικ. 17-18) είναι από τα πιο συνηθισμένα κοσμήματα στους βυζαντινούς ναούς και προέρχεται από την ελληνορωμαϊκή εποχή. Από το 12ο αιώνα κυρίως και έπειτα διακοσμεί το τόξο της αψίδας ή της καμάρας του ιερού¹⁸⁶.

Πολύ αγαπητό κόσμημα είναι η ταινία με τα σταυρο-

είδη κοσμήματα σε συνδυασμό με το μοτίβο των «επάλξεων» το οποίο μιμείται την τεχνική των περίκλειστων σμάλτων (Εικ. 14). Απαντά σε όλα τα είδη (ψηφιδωτά, τοιχογραφίες, σμάλτα και μικρογραφίες), παρουσιάζει μεγάλη άνθηση από το 10ο μέχρι το 12ο αιώνα, αλλά επισημαίνεται και σε διάφορες μορφές κατά την παλαιολόγια εποχή¹⁸⁷.

Μεγάλη διάδοση και σε όλα τα είδη της τέχνης έχει το καρδιόσχημο φυτικό μοτίβο που πλαισιώνει τα στηθάρια με τους ευαγγελιστές και τους αγίους που βρίσκονται στο νότιο τοίχο (Εικ. 17, 18, 39)¹⁸⁸. Καρδιόσχημο φυτικό κόσμημα πλαισιώνει στηθάρια με αγίους στον Άγιο Σώζοντα στο Γεράκι, στη Μητρόπολη του Μυστρά κ.α.¹⁸⁹.

163. Koumoussi, ό.π. (υποσημ. 57), σ. 212.

164. Για τον όσιο Νίκωνα βλ. κυρίως: Σ. Λάμπρου, Ο βίος του Νίκωνος του Μετανοείτε, ΝΕ 3 (1906), σ. 129-228. Μ. Γαλανόπουλος, Βίος, εικονογραφία, θαύματα και ασματική ακολουθία του οσίου και θεοφόρου πατρός ημών Νίκωνος του Μετανοείτε, Αθήναι 1933. Ν. Β. Δρανδάκης, Εικονογραφία του Οσίου Νίκωνος, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 306 κ.ε., όπου υπάρχει βιβλιογραφία και αναφέρονται ναοί αφιερωμένοι στη μνήμη του Οσίου Νίκωνα, καθώς και παραστάσεις του. Βλ. και Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης, Γεράκι, σ. 70-71, Albani, ό.π. (υποσημ. 48), σ. 242, 266, σημ. 177, D. J. Constantelos, Lives of Saints, Ethical Teachings and Social Realities in Tenth-Century Byzantine Peloponnesos, GOTH 30 (1985), σ. 303 κ.ε.

165. Δρανδάκης, ό.π., σ. 311.

166. Ό.π., εικ. 2, 3, 6, 12. Βλ. Δρανδάκης κ.ά., ό.π. (υποσημ. 6), σ. 431. Γκιολές, ό.π. (υποσημ. 8), σ. 173.

167. Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, Γεράκι, σ. 20.

168. Για το θέμα αυτό βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Βυζαντινών κιβωτίδιον μετά παραστάσεων εκ του βίου του Αγίου Δημητρίου, ΑΕ 1936, σ. 130-131. Α. Grabar, Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, Paris 1946, II, σ. 105-117 και 318-319. Christa Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden 1960, σ. 113-120. Ν. Β. Δρανδάκης, Δεόμενοι άγιοι επί του τεταρτοσφαιρίου της αφίδας εις εκκλησίας της Μέσα Μάνης, ΑΑΑ IV (1971), σ. 238-239. Ρ. L. Vocotopoulos, Fresques du XIe siècle à Corfou, CahArch XXI (1975), σ. 161, υποσημ. 43.

169. Synaxarium EC, στ. 333 κ.ε. Ευστρατιάδης, Αγιολόγιον της Ορθοδόξου Εκκλησίας, σ. 34.

170. Υπάρχει αγιολογικό πρόβλημα σχετικά με τις πηγές που αναφέρονται στο βίο της αγίας Αναστασίας: βλ. ΘΗΕ 2, Αθήναι 1963, στ. 565 κ.ε.

171. Anna Hatzinikolaou, Heilige, RbK, II, στ. 1089. Βλ. ακόμη τις τοιχογραφίες του νάρθηκα των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά: Α. Ορλάνδος, Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς, ΑΒΜΕ Δ' (1938), σ. 27, της Χρυσοφίτισσας στα Χρύσαφα Λακωνίας (1292): Albani, ό.π. (υποσημ. 48), σ. 240, του ναού του Αγίου Θεοδώρου (Τρισάκια) στον Τσόπακα της Μάνης: Ν. Β. Δρανδάκης, Ο Άγιος Θεόδωρος στον Τσόπακα της Μάνης, Πελοποννησιακά 16 (1986), σ. 245, 253. Η αγία ήταν αγαπητή και στην Κύπρο, βλ. τις τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Κοφίνου (12ος αι.): Susan Gabeliá, The Church of the Virgin near Korphinou, Cyprus,

KyprSpoud MH' (1984), σ. 147, εικ. 3, της Παναγίας του Μουτουλλά (1280): Γ. Α. Σωτηρίου, Τα βυζαντινά μνημεία της Κύπρου, Α' Λεύκωμα, Αθήναι 1935, πίν. 87, Α, Μοιρική, ό.π. (υποσημ. 35), πίν. LXXXV, 24, του νάρθηκα της Παναγίας της Φορβιώτισσας στην Ασίνου (14ος αι.): Α. και J. Stylianou, The Painted Churches of Cyprus, Treasures of Byzantine Church, London 1985, εικ. 71. Βλ. και V. Mayr, Anastasia von Sirmium LChrl 5, Rom 1973, στ. 132-133.

172. Albani, ό.π. (υποσημ. 48), σ. 240.

173. Στην εικόνα του Novgorod, όπου παριστάνεται μαζί με την αγία Παρασκευή: Mayr, ό.π., εικ. στ. 132, και στην εικόνα του Hermitage: A. Bank, Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums, New York 1978, εικ. 285.

174. Για την ακριβή της περιγραφή βλ. Ρ. Α. Underwood, The Kariye Djami, I. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes, New York 1966, σ. 252-253.

175. Ξυγγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 168), σ. 131.

176. Πελεκανίδης, Καστορία, πίν. 21.

177. Grabar-Velmans, ό.π. (υποσημ. 158) πίν. 40. Βλ. και V. J. Djuricé, Soporani, Beograd 1963, σ. 125.

178. Koumoussi, ό.π. (υποσημ. 57), σ. 170 κ.ε., πίν. 43.

179. Για την ιστορία και τις παραστάσεις των Τριών Παίδων βλ. Ευστρατιάδης, Αγιολόγιον της Ορθοδόξου Εκκλησίας, σ. 33. ΘΗΕ 11, Αθήναι 1967, στ. 843-845, όπου υπάρχει και βιβλιογραφία. G. Kaster, Drei Jünglinge im Feuerofen, LChrl 6, Rom 1974, στ. 96-97.

180. Ό.π., στ. 97, όπου υπάρχουν παραδείγματα. Σε αυτά προσθέτουμε τις αδημοσίευτες τοιχογραφίες με τους αγίους στην Ολυμπιώτισσα της Ελασσόνας (γύρω στο 1300), καθώς και αυτές στο μοναστήρι του Τρεσκαναά στη Γιουγκοσλαβία: Gligorijevic-Maksimovic, Le calendrier, ό.π. (υποσημ. 44), σ. 53, εικ. 9.

181. Βλ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (εκδ.), Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, σ. 76.

182. Βλ. Μουρική, Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής, σ. 152, όπου υπάρχει και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

183. Μουρική, ό.π., και η ίδια, Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα, ό.π. (υποσημ. 34), σ. 37-38.

184. Βλ. π.χ. Millet, Monuments byzantins de Mistra, πίν. 83. Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, Γεράκι, πίν. 23-40, 331-332. Albani, ό.π. (υποσημ. 48), πίν. 81. Δρανδάκης κ.ά., ό.π. (υποσημ. 6), σ. 414, 420, 431, 432, 452. Ν. Β. Δρανδάκης-Σοφία Καλοπίση-Μαίρη Παναγιωτίδη, Έρευνα στην Επίδαυρο Λιμηρά, ΠΑΕ 1983, σ. 246, όπου αναφέρονται παραδείγματα. Δρανδάκης, Παναγία η Βρεσθενίτισσα, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 173. Και σε άλλες περιοχές της Ελλάδος: βλ. π.χ. Μυρτώ Γεωργοπούλου-Βέρρα, Τοιχογραφίες του τέλους του 13ου αιώνα στην Εύβοια, ΑΔ 32 (1977), Μελέται, σ. 34-35.

185. Α. Grabar, «L'imgo clipeata chrétienne». L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, I, Paris 1968, σ. 607-613. Γενικά για την απεικόνιση αγίων σε δίσκους, βλ. Koumoussi, ό.π. (υποσημ. 57), σ. 167-168.

186. Εμμανουήλ-Γερούση, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι, σ. 180. Βλ. και Μαρία Kambouri-Vamvoucou, Les motifs décoratifs dans les mosaïques murales du XIe siècle (διδασκαρική διατριβή), Paris 1983, σ. 34.

187. Ό.π., σ. 39. Zagorka Janc, Ornamenti fresaca, Beograd 1961, πίν. I, 1-6, II, 7-10.

188. Kambouri-Vamvoucou, ό.π., σ. 78 κ.ε. Τα καρδιόσχημα μοτίβα είναι πολύ αγαπητά στην ισλαμική τέχνη, βλ. ό.π. Βλ. και Janc, ό.π., σποραδικά και ιδιαίτερα πίν. XLVI, 304.

189. Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, Γεράκι, πίν. 331-332. Millet, Les monuments byzantines de Mistra, πίν. 83. I, 2, 85. I, 2.

Από τα πιο συνηθισμένα κοσμήματα, κυρίως από το τέλος του 11ου αιώνα και έπειτα, στη βυζαντινή ζωγραφική, είναι το ανθέμιο¹⁹⁰. Στο κλειδί της εγκάρσιας καμάρας το ανθέμιο συνδυάζεται με ρόμβους και τετράγωνα, ενώ στο κλειδί της κατά μήκος καμάρας συνδυάζεται με ρόμβους και κύκλους (Εικ. 29). Παρόμοιο κόσμημα βρίσκεται και στον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλια της Κρήτης (13ος αι.)¹⁹¹. Ανθέμια μέσα σε ρόμβους ή τετράγωνα απαντούν πολύ συχνά στη βυζαντινή τέχνη¹⁹².

Το κόσμημα που μιμείται τα νερά του μαρμάρου (Εικ. 5) απαντά από την παλαιοχριστιανική εποχή και παρουσιάζεται καθ' όλη τη βυζαντινή περίοδο στη διακόσμηση των εκκλησιών. Ιδιαίτερα συχνή είναι η απεικόνισή του κατά την εποχή των Παλαιολόγων¹⁹³. Τέλος, τα κοσμήματα στην κάτω ζώνη των τοίχων που μιμούνται πλακόστρωτο είναι αρκετά ασυνήθιστα. Η επένδυση των τοίχων με πλακίδια αποτελεί τρόπο διακόσμησης ιδιαίτερα αγαπητό στην Ανατολή και αργότερα στην ισλαμική τέχνη. Ο τρόπος αυτός επιβιώνει στην παλαιοχριστιανική και στη βυζαντινή τέχνη¹⁹⁴.

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ

Η ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη παρουσιάζει σημαντική στυλιστική ομοιογένεια. Είναι φανερό ότι στο ναό εργάστηκε ένας κυρίως ζωγράφος, ο οποίος θα μπορούσε να ταυτισθεί με τον Κυριάκο Φραγγόπουλο της επιγραφής, και, ακόμη, ότι υπάρχει παράλληλα και κάποιος άλλος, πιθανότατα βοηθός του, στον οποίο μπορούν να αποδοθούν ορισμένες μόνο μορφές.

Μία συντηρητική τάση στη ζωγραφική του ναού αντιπροσωπεύουν δύο από τους ιεράρχες του ημικυλινδρικού τμήματος της κόγχης, ο Γρηγόριος και ο Αθανάσιος (Εικ. 11). Ο άγιος Γρηγόριος έχει πλατύ μέτωπο, ένταση στο βλέμμα, τονισμένα ζυγωματικά, μύτη μακριά και λίγο πλατιά στη ρίζα και στην άκρη της που είναι ελαφρά στρογγυλή. Λευκές πινελιές σαν κόμματα που κατανέμονται στο πρόσωπο με μία σχεδόν γεωμετρική διάταξη, αποδίδουν τα φώτα. Ο άγιος Αθανάσιος, από την άλλη πλευρά, έχει χαρακτηριστικά που θυμίζουν εκείνα του αγίου Γρηγορίου. Η μύτη όμως εδώ γίνεται ελαφρά γαμψή και πλαταίνει περισσότερο στην άκρη. Μεγάλη τεχνολογική συγγένεια με τους δύο ιεράρχες παρουσιάζει ο ευαγγελιστής Ιωάννης ο Θεολόγος (Εικ. 18). Όμως ο Ιωάννης έχει πιο έντονα χαρακτηριστικά: ιδιαίτερα πλατύ μέτωπο, όπου οι λευκές πινελιές τονίζουν τους όγκους, πυκνά μαύρα φρύδια που παίρνουν μια κλίση προς τα κάτω και μύτη που πλαταίνει αισθητά στην άκρη. Η απόδοση των μορφών αυτών απηχεί τις τάσεις που κυριαρχούν στη

βυζαντινή ζωγραφική γύρω στο 1300 και που εμφανίζονται νωρίτερα κυρίως στις τοιχογραφίες της Σοροζάνι το 1265¹⁹⁵. Ειδικότερα, το πλατύ μέτωπο και η μακριά και πλατιά στην άκρη της μύτη του ευαγγελιστή Ιωάννη είναι από τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα της ζωγραφικής γύρω στο 1300 στα μνημεία της Γιουγκοσλαβίας¹⁹⁶. Έτσι, οι δύο ιεράρχες της κόγχης που, όπως αναφέρθηκε, εκφράζουν την πιο συντηρητική τάση, θυμίζουν περισσότερο μορφές από τη Σοροζάνι και από τη Μογαča (γύρω στο 1260)¹⁹⁷, ενώ ο ευαγγελιστής Ιωάννης θα μπορούσε να συγκριθεί με τον ίδιο ευαγγελιστή στον Άγιο Κλήμεντα της Αχρίδας (1295)¹⁹⁸. Είναι ενδιαφέρουσα επίσης η συγγένεια τον Ιωάννη με τον προφήτη Ιεζεκιήλ από την παράσταση της Παναγίας ως Κεκλεισμένης Πύλης στο νότιο κλίτος της Παναγίας Κεράς στην Κριτσά της Κρήτης (πρώτο μισό 14ου αιώνα), του οποίου ο διάκοσμος έχει συσχετισθεί με τη ζωγραφική σε μακεδονικά μνημεία¹⁹⁹. Οι υπόλοιποι ιεράρχες στο ιερό (Εικ. 10, 12) έχουν τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν σε σχέση με το Γρηγόριο και τον Αθανάσιο, αλλά περισσότερο σχηματοποιημένα. Οι μορφές αυτές παρουσιάζουν κάποια τεχνολογική συγγένεια με τους ιεράρχες στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Γεράκι (γύρω στο 1300) και στην Οδηγήτρια στις Σπηλιές της Εύβοιας (1311)²⁰⁰.

Από τις πιο χαρακτηριστικές μορφές μέσα στο ναό είναι οι δύο αρχάγγελοι που πλαισιώνουν τη Θεοτόκο στην αψίδα (Εικ. 6-7). Έχουν στενά μέτωπα, τονισμένα ζυγωματικά, γαμψές μύτες και, με τις λευκές πινελιές που τονίζουν τα προεξέχοντα τμήματα του προσώπου, παρουσιάζουν πιο ελεύθερο ζωγραφικό πλάσιμο. Έτσι μπορούν να συγκριθούν με τους αγγέλους στο διακονικό του Αγίου Δημητρίου (Μητρόπολη) του Μυστρά που τοποθετούνται στο τρίτο τέταρτο του 13ου αιώνα²⁰¹.

Από τα αγιογραφικά πορτραίτα οι στρατιωτικοί άγιοι και ιδιαίτερα ο Δημήτριος και ο Γεώργιος (Εικ. 38) παρουσιάζουν μεγάλη τεχνολογική συγγένεια μεταξύ τους. Έχουν στρογγυλωπό και σαρκώδες πρόσωπο με χαμηλό μέτωπο, μάτια μικρά και ζωηρά, μύτη μακριά και πλατύτερη στη ρίζα και στην άκρη της και καλογραμμένο στόμα. Τα αυτιά του αγίου Δημητρίου, που είναι ακάλυπτα από τα μαλλιά, είναι μεγάλα και σχηματοποιημένα. Τα φώτα και εδώ αποδίδονται με δυνατές πινελιές και έχουν τοποθετηθεί στο μέτωπο, γύρω από τα μάτια, επάνω στη μύτη, στο επάνω χέιλος και στο πηγούνι. Ως προς τον τύπο του προσώπου οι άγιοι Δημήτριος και Γεώργιος μπορούν να συγκριθούν με νεαρές μορφές αγίων στο Arilje της Γιουγκοσλαβίας (1296)²⁰² και στο Πρωτάτο του Αγίου Όρους (περ. 1300)²⁰³. Στενή τεχνολογική συγγένεια παρουσιάζουν

με τους στρατιωτικούς αγίους στην Αγία Κυριακή στα Σωτηριάνικα της Μεσσηνιακής Μάνης που έχουν τοποθετηθεί στις αρχές του 14ου αιώνα²⁰⁴ και θα μπορούσαν να συγκριθούν ακόμη με ορισμένες από τις αγίες γυναίκες στην Οδηγήτρια στις Σπηλιές της Εύβοιας²⁰⁵, καθώς και με την αγία Άννα στο νότιο κλίτος της Παναγίας Κεράς στην Κριτσά της Κρήτης²⁰⁶. Οι μορφές στις σκηνές της επάνω ζώνης έχουν τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν σε σχέση με τους δύο στρατιωτικούς αγίους αλλά λιγότερο εξευγενισμένα. Είναι πρόσωπα που σφύζουν από ζωή, σαρκώδη και με ζωηρό βλέμμα, που παρουσιάζουν όμως μεγαλύτερη ελευθερία στην εκτέλεση. Παραδειγματικά αναφέρονται οι απόστολοι στη Μεταμόρφωση (Εικ. 22) και στο Μυστικό Δείπνο (Εικ. 26), οι άγγελοι στην Ανάληψη (Εικ. 15), καθώς και οι μορφές στις περισσότερες σκηνές από το βίο του αγίου Νικολάου (Εικ. 32, 34). Ως προς τη ζωντάνια και την ένταση στην έκφραση τα πρόσωπα αυτά απηχούν πάλι τάσεις που επικρατούν στα μεγάλα κέντρα γύρω στα τέλη του 13ου αιώνα και θα μπορούσαν να συγκριθούν με μορφές στο Αγίλζε και τον Άγιο Κλήμεντα της Αχρίδας στη Γιουγκοσλα-



Εικ. 39. Ο άγιος Ανανίας.

190. Kambouri-Vamvoucou, ό.π., σ. 140.

191. Για το μνημείο βλ. Μ. Μπορμπουδάκης, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Κυριακασέλια, Δεύτερο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 1982, Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, σ. 64-65.

192. Βλ. π.χ. Janc, ό.π., πίν. XII, XIII, XIV. Ανθέμια σε ρόμβους απαντούν και στην Περιβλεπτο του Μυστρά. Millet, ό.π., πίν. 119. 7. Για το συνδυασμό φυτικών και γεωμετρικών μοτίβων σε ένα κόσμημα βλ. Μουγίκι, ό.π. (υποσημ. 37), σ. 15.

193. Εμμανουήλ-Γερούση, ό.π. (υποσημ. 38), σ. 182. Το κόσμημα αυτό εμφανίζεται και στην πομπηινή ζωγραφική: Chatzidakis-Bacharas, Les peintures murales de Hosios Loukas, ό.π. (υποσημ. 84), σ. 121 κ.ε.

194. Βλ. σχετικά Αγάπη Βασιλάκη, Εικονομαχικές εκκλησίες στη Νάξο, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Γ' (1962-63), σ. 69, Εμμανουήλ-Γερούση, ό.π. (υποσημ. 38), σ. 189.

195. Για τη Soročani βλ. Grabar-Velmans, ό.π. (υποσημ. 158), πίν. σ. 12-13.

196. Βλ. π.χ. τις μορφές στον Άγιο Κλήμεντα της Αχρίδας, Miljković-Repek, ό.π. (υποσημ. 109), πίν. IV, V, VIII.

197. Ο Γρηγόριος με τον ομώνυμο ιεράρχη από τη Soročani, βλ. Millet-Frolow, ό.π. (υποσημ. 29), πίν. 2.1, και με τον αρχιερέα από την παράσταση με τον Ιησού και τους αρχιερείς: Grabar-Velmans, ό.π. (υποσημ. 158), πίν. σ. 17. Ο Αθανάσιος θυμίζει τον Ανδρέα από την Απιστία του Θωμά στη Soročani: Millet-Frolow, ό.π. II (υποσημ. 29), πίν. 18.3, και ο Γρηγόριος μπορεί να συγκριθεί με τον προφήτη Ηλία από τη Μογαča: S. Petković, Μογαča, Beograd 1986, πίν. 5.

198. Miljković-Repek, ό.π. (υποσημ. 109), πίν. XXII.

199. Μπορμπουδάκης, Παναγία Κερά, ό.π. (υποσημ. 126), πίν. 51. Βλ. και Μ. Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες στην Κρήτη, ΚρητΧρον 6 (1952), σ. 61-62. Ο ίδιος, Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle, Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1953, Α', Αθήνα 1955, σ. 139.

200. Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, Γεράκι, πίν. 231-234. Για την Οδηγήτρια στις Σπηλιές βλ. Ι. Λιάπης, Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας, Αθήνα 1971, πίν. 99α.

201. Μ. Χατζηδάκης, Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά, ΔΧΑΕ, περ. Δ τ. Θ' (1977-79), σ. 143 κ.ε., πίν. 47, 48.

202. Millet-Frolow, ό.π., II, πίν. 89.1, 90.1-2.

203. Miljković-Repek, ό.π. (υποσημ. 109), πίν. LXXVIII: στον άγιο Σέργιο από το Πρωτάτο τα μάτια είναι πιο μεγάλα, τα αυτιά περισσότερο σχηματοποιημένα, αλλά το πλάτος του προσώπου και η μακριά μύτη θυμίζουν τους αγίους της Αγοριανής.

204. Η Αγία Κυριακή στα Σωτηριάνικα παρουσιάστηκε από την Αριστεά Καβαδιά-Σπονδύλη στην ανακοίνωσή της στο Γ' Διεθνές Συνέδριο Πελοποννησιακών Σπουδών, Καλαμάτα, Σεπτέμβριος 1985, με τίτλο: Μία νέα βυζαντινή θέση στη Μάνη. Ευχαριστώ θερμά την κ. Καβαδιά-Σπονδύλη για το φωτογραφικό υλικό που έθεσε στη διάθεσή μου.

205. Α. Σ. Ιωάννου, Βυζαντινές τοιχογραφίες της Εύβοιας, Α' Δέκατου τρίτου και δέκατου τέταρτου αιώνα, Αθήνα 1959, πίν. 72.

206. Μπορμπουδάκης, Παναγία Κερά, πίν. 34.

βία, καθώς και με μορφές στο Πρωτάτο²⁰⁷. Πρέπει να σημειωθεί ότι η ρεαλιστική διάθεση που αποπνέουν καθώς και η απουσία του ιερατικού χαρακτήρα χαρακτηρίζουν γενικότερα τη λαϊκότερη ζωγραφική γύρω στο 1300 στην Ελλάδα²⁰⁸. Παρόμοιο είναι το πνεύμα που διακρίνει μερικές από τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου κοντά στο Γεράκι που έχουν τοποθετηθεί στην τελευταία 20ετία του 13ου αιώνα²⁰⁹ και της Παναγίας της Χρυσαφίτισσας στα Χρύσαφα της Λακωνίας (1290)²¹⁰, οι οποίες παρουσιάζουν τεχνοτροπική συγγένεια με αυτές της επάνω ζώνης του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη, καθώς και ορισμένες από τις τοιχογραφίες του Αγίου Χρυσοστόμου (γύρω στο 1300) και του Αγίου Αθανασίου στο Γεράκι²¹¹. Είναι φανερό όμως ότι οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη εκφράζουν με την τεχνοτροπία τους μια πιο προχωρημένη αντίληψη σε σχέση με τη ζωγραφική στα άλλα μνημεία που αναφέρθηκαν.

Το πλάσιμο στα πρόσωπα γίνεται κυρίως με ανοιχτή ώχρα. Η φωτοσκίαση αποδίδεται με σκούρα ώχρα και ελάχιστο πράσινο υπάρχει στο περίγραμμα όχι όμως όλων των προσώπων. Μόνη εξαίρεση αποτελεί ο άγιος Ανανίας (Εικ. 39), όπου το πράσινο είναι πιο έντονο στη μύτη και στις παρειές. Με καστανό χρώμα αποδίδονται τα χαρακτηριστικά και με λευκό τα φώτα. Οι μορφές έχουν λαιμούς στιβαρούς. Το πλάσιμο εδώ, καθώς και για τα υπόλοιπα γυμνά μέρη του σώματος, γίνεται με σκούρα ώχρα, σε ανάμειξη με μαύρο και άσπρο που παίρνει μια πρασινωπή απόχρωση.

Σε μία άλλη κατηγορία πορτραίτων, που θα μπορούσε να αποδοθεί στο δεύτερο ζωγράφο του μνημείου, ανήκουν ο άγιος Νικόλαος και ο δαιμονιζόμενος από τη σκηνή με το Θαύμα της θεραπείας του δαιμονιζόμενου (Εικ. 34), καθώς και οι δύο άγιες γυναίκες, η αγία Αναστασία η Φαρμακολύτρια και η αγία με πριγκιπική καταγωγή (Εικ. 37). Τα πρόσωπα αυτά χαρακτηρίζονται από μία χαλαρότητα στην έκφραση. Τα μάτια δεν φανερώνουν αυτή την εσωτερική ένταση που έχουν οι άλλες μορφές στο ναό και το πλάσιμο είναι επίπεδο χωρίς διαβάθμιση τόνων.

Ως προς την απόδοση του όγκου του σώματος και της πτυχολογίας οι μορφές διακρίνονται σε τρεις ομάδες: Στην πρώτη ανήκουν οι ιεράρχες της κόγχης και οι περισσότεροι άγιοι της κάτω ζώνης, όπως είναι π.χ. οι στρατιωτικοί άγιοι και ο όσιος Νίκων ο Μετανοείτε (Εικ. 36), που είναι μορφές πολύ ψηλές και κομψές και έχουν έντονη σωματική παρουσία, η οποία όμως γίνεται εμφανής κυρίως με το πλάτος του σώματος και όχι με την πτυχολογία.

Στη δεύτερη ομάδα ανήκουν ο άγιος Στέφανος (Εικ. 8) από την κάτω ζώνη και οι περισσότερες παραστάσεις της επάνω ζώνης. Η σωματική παρουσία εδώ το-

νίζεται με την πτυχολογία κυρίως, που αναδεικνύει την ανατομία του σώματος και την κίνηση. Ορισμένες μάλιστα μορφές από την επάνω ζώνη είναι κοντές και έχουν ιδιαίτερα τονισμένο τον όγκο του σώματος, όπως είναι π.χ. ο νεαρός απόστολος στην Έγερση του Λαζάρου με τα χονδρά κάτω άκρα (Εικ. 23), ο άγγελος από τον Ευαγγελισμό των ποιμένων στη Γέννηση (Εικ. 20) και ο Πέτρος στη Μεταμόρφωση (Εικ. 22). Οι τοιχογραφίες της Αγόριανης απηχούν τις τάσεις που επικρατούν στην Κωνσταντινούπολη, τη Μακεδονία και το Μυστρά τις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα. Έτσι, οι άγιοι της πρώτης ομάδας χαρακτηρίζονται από το ίδιο μνημειακό ύφος που διακρίνει ορισμένες τοιχογραφίες στον Άγιο Δημήτριο (Μητρόπολη) και στους Αγίους Θεοδώρους (γύρω στο 1290) στο Μυστρά, καθώς και τις τοιχογραφίες στη νότια στοά της Παμμακαρίστου στην Κωνσταντινούπολη (τελευταία δεκαετία 13ου αιώνα)²¹². Οι μορφές της δεύτερης κατηγορίας απηχούν ειδικότερα τη «βαριά» ή «ογκηρή» τάση που παρουσιάζεται στη ζωγραφική τις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα και κυριαρχεί γύρω στο 1300²¹³. Οι τελευταίες μπορούν να συγκριθούν πάλι με ορισμένες τοιχογραφίες στον Άγιο Δημήτριο στο Μυστρά, καθώς και με μορφές στον Άγιο Κλήμεντα στην Αχρίδα και στο Ailje της Γιουγκοσλαβίας²¹⁴. Ο τρόπος που εισδύουν στη ζωγραφική της Αγόριανης τα μηνύματα του τέλους του 13ου αιώνα, σχετικά με την απόδοση του όγκου του σώματος και της πτυχολογίας, παρουσιάζει αρκετή συγγένεια με τον τρόπο που αποδίδονται οι μορφές στις τοιχογραφίες της Οδηγήτριας στις Σπηλιές της Εύβοιας και θυμίζει ακόμη εκείνες του νότιου κλίτους της Παναγίας Κεράς στην Κριτσά της Κρήτης²¹⁵.

Σε μία τρίτη, τέλος, ομάδα εντάσσονται οι άγιες γυναίκες στο βόρειο τοίχο, ο άγιος Νικόλαος και ο δαιμονιζόμενος από τη σκηνή με το Θαύμα του αγίου Νικολάου (Εικ. 34) και μερικά ακόμη πρόσωπα από τις σκηνές με τα θαύματα του αγίου. Είναι μορφές δισδιάστατες χωρίς πλάτος, που θα μπορούσαν με μεγάλη πιθανότητα να αποδοθούν στο δεύτερο ζωγράφο του ναού αυτού. Μορφές χωρίς όγκο και όπου η πτυχολογία δεν έχει οργανική σχέση με το σώμα, παρουσιάζονται πολύ συχνά στη ζωγραφική επαρχιακών μνημείων που χρονολογούνται στα τέλη του 13ου και στις αρχές του 14ου αιώνα και δείχνουν ακόμη φανερή εξάρτηση από την τέχνη της υστεροκομνηνικής περιόδου. Σε επίδραση από τη ζωγραφική της εποχής αυτής θα πρέπει να οφείλεται και η διακόσμηση της ενδυμασίας της αδιάγνωστης αγίας πριγκίπισσας, στοιχείο που απαντά συχνά σε επαρχιακά μνημεία του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αιώνα²¹⁶.

Οι πτυχώσεις στα ενδύματα αποδίδονται με γρήγορες

και πλατιές πινελιές από πιο σκούρο τόνο του χρώματος της ενδυμασίας. Στις μορφές της επάνω ζώνης, στις οποίες γίνεται πιο φανερή η προσπάθεια για την απόδοση του όγκου του σώματος ξαφνιάζει το εκφραστικό σχέδιο — συχνά με μία μόνο πινελιά αποδίδονται οι καμπυλότητες των σωμάτων— και ο τρόπος με τον οποίο υποδηλώνεται το σώμα κάτω από την ενδυμασία. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Χριστού στην Ανάληψη (Εικ. 13) και του αριστερού αγγέλου στη Γέννηση (Εικ. 20), όπου το σχέδιο αναδεικνύει τα μέλη του σώματος και την κίνηση. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα χέρια που είναι ζωντανά, εκφραστικά και συχνά με πολύ μακριά δάχτυλα (Εικ. 30). Το στοιχείο αυτό, που δίνει στις μορφές του ναού της Αγόριανης έναν εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα, αποτελεί ένα συνηθισμένο γνώρισμα της μεσαιωνικής τέχνης της Δύσης και κυρίως των περιοχών που βρίσκονται βορείως των Άλπεων²¹⁷.

Οι συνθέσεις στον Άγιο Νικόλαο στην Αγόριανη είναι καλά δομημένες. Οι μορφές, οι οποίες, ειδικότερα στο χριστολογικό κύκλο, είναι αρμονικά μοιρασμένες στο χώρο, γαμίζουν με τον όγκο τους τις σκηνές και, σε συνδυασμό με τα στοιχεία που αποτελούν το βάθος, δίνουν στη ζωγραφική του ναού μία εντύπωση ανάγλυφης, σχεδόν κυβιστικής. Ιδιαίτερα προσεγγισμένη είναι η απόδοση του τοπίου. Στις τοιχογραφίες με τη Γέννηση, την Έγερση του Λαζάρου και την Εισ Άδου Κάθοδο (Εικ. 20, 23, 29) τα κυβιστικά βράχια υψώνονται σαν πύργοι πίσω από τις μορφές. Οι κορυφές τους που είναι επίπεδες, φαίνονται σαν σκαλοπάτια γερμένα προς τα κάτω. Ο τρόπος αυτός είναι χαρακτηριστικός για τη βυζαντινή ζωγραφική του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα στα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, αλλά και ολόκληρου του 14ου αιώνα²¹⁸. Τέλος, τα εντυπωσιακά αρχιτεκτονήματα, κυρίως στις παραστάσεις της Υπαπαντής και στο Ενύπνιο του Μεγάλου Κωνσταντίνου (Εικ. 21, 33), χωρίς να είναι ιδιαίτερα ογκώδη, με το σχήμα τους και τη διαγώνια τοποθέτηση δημιουργούν την αίσθηση της τρίτης διάστασης και απηχούν τάσεις της επίσημης ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα²¹⁹. Μπορούν να συγκριθούν, ειδικότερα, με τα αρχιτεκτονήματα στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στη Sušica που τοποθετούνται γύρω στο 1300²²⁰. Ημικυκλικά κτίρια, όπως στην τοιχογραφία με το Μυστικό Δείπνο (Εικ. 26), εικονίζονται συχνά σε σκηνές, στις οποίες και οι μορφές βρίσκονται σε ημικυκλική διάταξη. Ο τρόπος αυτός, που είναι γνωστός από την αρχαιότητα, είναι ο πιο κατάλληλος για να υποδηλωθεί το εσωτερικό ενός κτιρίου. Εν τούτοις, αρχιτεκτονήματα με καμπύλες φόρμες που πλαισιώνουν μορφές, εξέδρες, αψιδώματα κ.ά., παρουσιάζονται πιο συχνά στη βυζαντινή ζωγραφική

από το τέλος του 13ου αιώνα και έπειτα²²¹. Διαφορετική αντίληψη διακρίνει τα κτίρια στη Βαϊοφόρο (Εικ.

207. Arilje: Millet-Frolow, ό.π., II, πίν. 75.2, 77.3, Hamann-Mac Lean - Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, πίν. 152. Άγιος Κλήμης: Millet-Frolow, ό.π., III, πίν. 2.1-3. Πρωτάτο: G. Millet, Monuments de l'Athos, I. Les peintures, Paris 1927, πίν. 37.2.

208. Βλ. π.χ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες του Ταξιάρχη στο Μαρκόπουλο Αττικής, ό.π. (υποσημ. 31), σ. 226-227. Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα, (υποσημ. 34), σ. 56-57. Αιμιλία Γκιαούρη, Ο ναός του Αγίου Νικολάου κοντά στο Γεράκι, ΑΔ 32 (1977), Μελέται, σ. 111. Εμμανουήλ-Γερούση, ό.π. (υποσημ. 38), σ. 240 κ.ε.

209. Γκιαούρη, ό.π., πίν. 31, 35-37, 40.

210. Albani, ό.π. (υποσημ. 48), σ. 312 κ.ε.

211. Άγιος Χρυσόστομος: Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης, Γεράκι, εικ. 30, 31, 36, 40. Άγιος Αθανάσιος, ό.π., εικ. 237, 238, 241, 248, 261, 262.

212. Για τον Άγιο Δημήτριο βλ. Millet, Mistra, πίν. 83.1. Βλ. και Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 201), σ. 143 κ.ε. Για τους Αγίους Θεοδώρους βλ. Suzy Dufrenne, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra, Paris 1970, εικ. 2, 3, 5. Για την Παμμακάριστο βλ. C. Mango - E. J. W. Hawkins, Report on Field Work in Istanbul and Cyprus 1962-63, DOP 18 (1964), σ. 319 κ.ε., εικ. 13, 14, 17, 18.

213. O. Demus, The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art, The Kariye Djami (έκδ. P. A. Underwood), IV, London 1975, σ. 145 κ.ε. M. Χατζηδάκης, Η τέχνη κατά την ύστερη βυζαντινή εποχή, Μακεδονία, 4.000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού, Αθήνα 1982, σ. 345-346.

214. Από τον Άγιο Δημήτριο στο Μυστρά βλ. τους αγγέλους από την Ετοιμασία του Θρόνου, τους αποστόλους στη σκηνή με τη Σαμαρείτιδα και τους αγγέλους από τη Βάπτιση: Millet, Mistra, πίν. 64.1, 71.2, 67.1. Για τον Άγιο Κλήμεντα βλ. Millet-Frolow, ό.π., III, πίν. 1.1-2, 6.3-4. Hamann-Mac Lean - Hallensleben, ό.π., πίν. 164, 169. Για το Arilje, βλ. ό.π., πίν. 147, 158.

215. Οι τοιχογραφίες της επάνω ζώνης της Οδηγήτριας στις Σπηλιές είναι αδημοσίετες. Βλ. Λιάπης, ό.π., πίν. 101-102. Για την Κερά στην Κριτσά, βλ. Μπορμπουδάκης, Παναγία Κερά, πίν. 47, 48, 50.

216. Για το 13ο αιώνα στη Μάνη βλ. N. B. Δρανδάκης, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του 13ου αιώνα που σώζονται στη Μάνη, The 17th International Byzantine Congress, ό.π., σ. 694 κ.ε. Βλ. και Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα; ό.π. (υποσημ. 34), σ. 31.

217. Βλ. π.χ. Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Hanbrich-Kunsthalle, Köln 1985, I, εικ. σ. 139, 153, 203, 219, 221, 233, 429 κ.α.

218. O. Demus, The Mosaics of San Marco in Venice, 2. The Thirteenth Century, σ. 179. Βλ. και A. Grabar, A propos d'une icone byzantine du XIVe siècle au Musée de Sofia (Notes sur les sources et les procédés des peintres sous les Paléologues), CahArch X (1959), σ. 291.

219. Tania Velmans, Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues, CahArch XIV (1964), σ. 192 κ.ε.

220. Gordana Babić, Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge, CahArch XII (1962), σ. 303 κ.ε., εικ. 2-5.

221. Velmans, ό.π., σ. 183 κ.ε., σημ. 12 και σ. 200-202.

24), τα οποία θυμίζουν περισσότερο απεικονίσεις αρχιτεκτονημάτων κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή²²². Θα πρέπει ακόμη να σημειωθεί ότι η απουσία υφασμάτων από τα αρχιτεκτονήματα δίνει στη ζωγραφική του Αγίου Νικολάου έναν επαρχιακό χαρακτήρα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η διάταξη των τοιχογραφιών στο ναό: οι σχετικά λίγες παραστάσεις από το χριστολογικό κύκλο έχουν τοποθετηθεί με μεγάλη άνεση στην επάνω ζώνη. Κάποια δυσκολία φαίνεται ότι αντιμετώπισε ο ζωγράφος στην τοποθέτηση των σκηνών από τον κύκλο του βίου του αγίου Νικολάου, όπου και οι μορφές παρουσιάζουν δυσαναλογία στην απόδοση του σώματος, ενώ οι άγιοι στην κάτω ζώνη είναι μορφές μνημειακές και μαρτυρούν πάλι άνεση στη διευθέτηση του χώρου. Τέλος, το κόσμημα παίζει μικρό ρόλο στη διακόσμηση του ναού, αφού περιορίζεται στο μέτωπο των τόξων, στο κλειδί της εγκάρσιας και της κατά μήκος καμάρας, δεξιά και αριστερά από τα μετάλλια και στο κάτω μέρος των τοίχων.

Η ζωγραφική στον Άγιο Νικόλαο στην Αγόριανη είναι πολύ φωτεινή. Τα χρώματα σε πολλές περιπτώσεις χρησιμοποιούνται στην αξία τους και δημιουργούν συχνά δυνατές αντιθέσεις. Επικρατέστεροι είναι οι θερμοί τόνοι και ιδιαίτερα το χονδροκόκκινο και το βυσσινί που απαντούν σε μεγάλη έκταση στο ναό. Η ψυχρή κλίμακα των χρωμάτων χρησιμοποιείται πολύ λίγο και κυρίως για την απόδοση των γυμνών μερών του σώματος. Σε ορισμένες περιπτώσεις ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε το χρώμα με εξπρεσιονιστική διάθεση. Παραδείγματος χάριν, στη Μεταμόρφωση η δόξα του Χριστού είναι κόκκινη και με τον τρόπο αυτό τονίζεται το κεντρικό θέμα. Είναι ενδιαφέρον επίσης ότι το κόκκινο χρώμα δεν εμφανίζεται για δεύτερη φορά στη σκηνή αυτή. Εντυπωσιακά είναι και τα γυαλισματά από άσπρο, τα οποία έχουν αποδοθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να δίνουν μια έντονη διαφάνεια στο χρώμα της ενδυμασίας. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι άγγελοι που φέρουν τη δόξα του Χριστού στην Ανάληψη (Εικ. 15) και ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης (Εικ. 38).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο ναός του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη από την άποψη της αρχιτεκτονικής του δεν παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού ο τύπος του σταυρεπίστεγου ναού είναι πολύ συνηθισμένος κατά την περίοδο της φραγκοκρατίας στην Ελλάδα. Από εικονογραφική άποψη οι τοιχογραφίες του μνημείου χαρακτηρίζονται σε γενικές γραμμές από λιτότητα και σε αρκετά σημεία ακολουθούν τη μεσοβυζαντινή παράδοση. Ορισμένες σκηνές, όμως, όπως είναι η Φιλοξενία του

Αβραάμ, η Έγερση του Λαζάρου, η Βαϊοφόρος, η Σταύρωση και η Ανάσταση, καθώς και μερικές λεπτομέρειες από τις σκηνές του βίου του αγίου Νικολάου, έχουν παλαιολόγια πρότυπα. Άλλα στοιχεία, όπως η σπάνια εικονογραφική απόδοση του Ευαγγελισμού ή οι ορθογώνιες πλάκες που διακοσμούν προσόψεις κτιρίων ή λειτουργικών επίπλων, επισημαίνονται κυρίως σε μνημεία της Λακωνίας. Τέλος, υπάρχουν και τα στοιχεία που μπορούν να χαρακτηρισθούν ως δυτικά, όπως είναι τα θυμιατήρια των αρχαγγέλων, ο δυτικός τρόπος ευλογίας του αδιάγνωστου ιεράρχη, η λεπτομέρεια του ευαγγελιστή που ξύνει τη γραφίδα του και η στάση του Λαζάρου στο μνήμα.

Από τεχνολογική άποψη η ζωγραφική του μνημείου παρουσιάζει αρκετή συγγένεια με τα υπόλοιπα λαϊκότροπα μνημεία της νότιας Πελοποννήσου που μπορούν να χρονολογηθούν στις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα. Από αυτά ωστόσο ξεχωρίζει με την καλύτερη ποιότητά της, που ορισμένες φορές επιτρέπει προσέγγιση με τη ζωγραφική του Αγίου Δημητρίου (Μητρόπολη) στο Μυστρά, που έχει τοποθετηθεί στο τρίτο τέταρτο του 13ου αιώνα. Υπάρχει μια ποικιλία τρόπων, από τους οποίους μερικοί είναι συντηρητικοί, ενώ στις πιο αξιόλογες παραστάσεις είναι ιδιαίτερα έντονη η κυβιστική τάση, επίδραση από τη «βαριά» ή «ογκηρή» τεχνολογία που χαρακτηρίζει την τέχνη στα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα και κυρίως στη Μακεδονία γύρω στο 1300. Εδώ θα πρέπει πάλι να σημειωθούν η απουσία υφασμάτων από τα κτίρια και η άνεση στη διευθέτηση των τοιχογραφιών μέσα στο ναό. Τα δεδομένα αυτά εντάσσουν το ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου σε ένα καλό επαρχιακό ρεύμα και οδηγούν με αρκετή βεβαιότητα στη χρονολόγησή του γύρω στο 1300.

222. Βλ. π.χ. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, πίν. 20B, 40A, 41B, 73A, κτλ.

Melita Emmanuel

LES FRESQUES DE SAINT-NICOLAS
A AGORIANI DE LACONIE

La petite église de Saint-Nicolas qui se trouve dans le village Agoriani de Laconie appartient à la plus simple variation du type architectonique dit "stavrépistégos" (dont la distribution des toits est en forme de croix). Dans le sanctuaire de l'église il y a un autel dont la façade est décorée d'une grande croix bordée des gammadia et de l'inscription Ι(ησού)ς Χ(ριστός) Ν(ι)κ(ά). Dans la conque du sanctuaire il y a l'inscription dédicatoire qui mentionne le peintre de l'église Kyriakos Frangopoulos, mais la chronologie ne se conserve pas. Le nom Frangopoulos, fils de Frangos, semble d'être assez commun déjà depuis le XIe siècle tant à Constantinople que dans la partie ouest de l'empire, où les contacts avec l'Occident étaient plus denses. Le plus grand nombre des Frangopouloï qui nous sont connus par les sources littéraires appartiennent à la dernière période byzantine et représentent de différentes classes sociales. Le peintre de Saint-Nicolas Kyriakos Frangopoulos n'est pas connu d'autre part.

La décoration peinte de Saint-Nicolas se conserve en bonne condition. Dans la conque de l'abside figure la Vierge avec Jésus Christ entre deux anges qui tiennent des encensoirs. Plus bas quatre Pères de l'Eglise (Grigorios, Basilios, Ioannis Chrysostomos, Athanasios) ornent la courbe du soubassement et officient autour du Mélismos qui ne se conserve pas aujourd'hui. Sur les murs à gauche et à droite de l'abside figurent saint Stéphanos et saint Polycarpos respectivement. Sur le mur nord du sanctuaire sont représentés saints Basileus et Jean l'Aumônier. Sur le mur sud du sanctuaire figure un hiérarque inconnu. La Philoxénie d'Abraham occupe le sommet de l'arc absidial et l'Ascension est représentée sur la voûte au-dessus du bēma.

Dans le naos sont représentées les scènes du cycle christologique suivantes: l'Annonciation, la Nativité, la Présentation au Temple, la Transfiguration, la Ressurrection de Lazare, les Rameaux, la Cène, la Crucifixion et la Descente aux Limbes. On y trouve encore six scènes de la vie de Saint Nicolas: le Saint coupe l'arbre avec les démons, le saint sauve les trois hommes de l'exécution, la représentation des trois généraux en prison, le rêve de

l'empereur Constantin, la guérison du démoniaque et la Dormition de saint Nicolas. La décoration de l'église se complète avec les portraits des quatre évangélistes en médaillons et les saints isolés de la zone inférieure. Aujourd'hui on y peut reconnaître saint Nicolas assis sur un trône entre les bustes de Jésus Christ et de la Vierge qui lui offrent l'évangile et l'omophorion, saint Nikon, une sainte de descendance royale (Irene?) une sainte inconnue en position d'orante, qui est partiellement détruite, sainte Anastasia Pharmakolytria, trois saints militaires, Georges, Démètre et Théodore Stratilatis et saint Ananias en médaillon. La place occupée par les motifs décoratifs dans l'église est relativement limitée.

La Vierge avec Jésus Christ assis devant sa poitrine est représentée au type de "Kyriotissa" qui symbolise l'Incarnation de Dieu et la Divine Maternité. La variation avec les anges se trouve plus rarement et surtout dans la peinture monumentale. Les encensoirs qu'ils tiennent, est un élément assez rare qui est dû à l'influence de l'art occidental. Un intérêt particulier présente la figure rare de saint Basileus, évêque d'Amasie du Pontos, qui est connu surtout des ménées illustrés. La représentation des saints Polycarpe et Stéphane, c'est-à-dire d'un hiérarque et d'un diacre à droite et à gauche de l'abside, au lieu des deux diacres qui y sont représentés d'ordinaire, est un arrangement qui se trouve aussi dans d'autres monuments de caractère provincial du Péloponnèse du Sud. La Philoxénie d'Abraham suit le type traditionnel. Mais certains éléments iconographiques apparaissent plus souvent depuis le XIVe siècle. L'iconographie de l'Annonciation avec Jésus Christ au type de l'Ancien des Jours dans le segment du ciel, semble être assez populaire en Laconie, parce qu'il se trouve aussi dans quatre autres monuments de la région. La présence du Christ comme bébé pour une seconde fois dans la toison est très rare et symbolise la conception immaculée du Christ. La fresque du catholikon de Palaionastiro à Vrondama de Laconie est le seul autre exemple que nous connaissons de la peinture byzantine. Au contraire, la double présence du Christ se trouve très souvent dans

les représentations de l'Annonciation de l'art occidental. La Nativité suit le type iconographique de l'époque médiobyzantine. Les dalles rectangulaires de marbre qui décorent la crèche est un trait caractéristique de la peinture de ce monument et se trouve aussi dans d'autres monuments de Laconie. A la Présentation au Temple figure le moment pendant lequel Symeon donne Jésus à la Vierge. Ce type iconographique très populaire autour la fin du XIIe et au commencement du XIIIe siècle prédomine depuis le XIVe siècle. Un détail assez rare de l'iconographie est le rouleau sur l'autel. A la Resurrection de Lazare le type iconographique de Lazare qui figure assis dans le sarcophage apparaît dans très peu d'exemples et il est dû probablement à l'influence de l'art occidental. Dans la scène de la Crucifixion figurent cinq myrrophores, élément qui conduit à la période des Paléologues. Les deux larrons qui sont représentés souvent dans la scène avant l'iconoclasme apparaissent de nouveau dans beaucoup d'exemples depuis le XIVe siècle. La Descente aux Limbes suit un type iconographique conservatif. Mais la tendance du peintre pour augmenter le nombre des personnes qui deviennent aussi reconnaissables, nous conduit vers une époque tardive. Les scènes du cycle de la vie de Saint Nicolas suivent à la plupart modèles qui prédominent pendant le XIIIe siècle. Il faut être mentionné quand même que les scènes, dans lesquelles saint Nicolas guérit ou exorcise un démon apparaissent plus souvent après la fin du XIIIe siècle.

Des quatre évangelistes le plus grand intérêt présente Matthieu qui tient avec sa main gauche la plume et avec

la main droite la taille avec un petit couteau. Ce motif très rare qui se trouve dans peu d'exemples, surtout dans les représentations des manuscrits illustrés qui peuvent se dater après 1300, se doit aussi à l'influence de l'art occidental. Sainte Anastasia Pharmakolytria (qui cure les poisonnés) suit le type iconographique habituel pour cette figure. Elle tient le flacon comme son attribut. Saint Ananias est un des "Trois Enfants dans la Fournaise" qui sont figurés très souvent pendant toute la période byzantine. Ils apparaissent dans des médallions surtout pendant la période des Paléologues.

La peinture de Saint-Nicolas d'Agoriani est très claire; ici dominant les tons chauds et surtout le rouge et le cramoyse. L'unité du style indique que dans l'église a travaillé un peintre, Kyriakos Frangopoulos, conformément à l'inscription dédicatoire, qui est sans doute un peintre doué. Les fresques présentent une affinité stylistique considérable avec le reste des monuments de caractère populaire du Péloponnèse du Sud qui sont datés aux dernières décennies du XIIIe siècle et aussi avec la peinture de Saint-Dimitrios (Métropole) de Mistra qui est placée au troisième quart du XIIIe siècle. Il y a une diversité de manières, certaines desquelles sont conservatives, mais dans les représentations les plus importantes du naos, est très forte la tendance cubique, influence du style "lourd" ou "volumineux" que caractérise l'art des grands centres artistiques et surtout de Macédoine autour de 1300. La peinture de Saint-Nicolas se classe dans un courant artistique provincial, mais d'assez bonne qualité, et peut être datée avec certitude aux années autour de 1300.