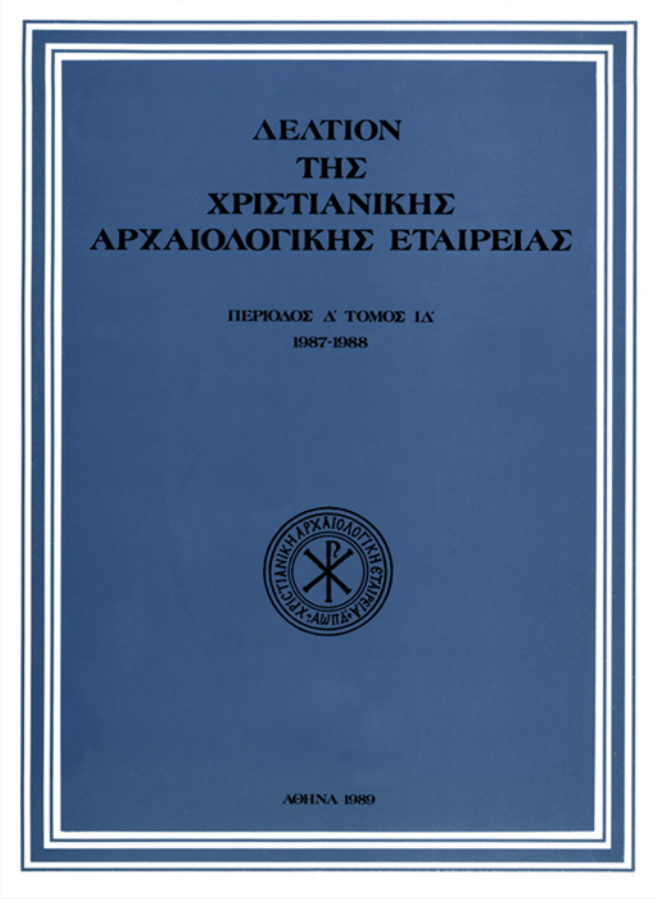
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 14 (1989)

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



Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης

Τίτος ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ

doi: 10.12681/dchae.1022

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ Τ. (1989). Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *14*, 315–328. https://doi.org/10.12681/dchae.1022

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 28/04/2024 17:18:09

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης

Τίτος ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987-1988), Περίοδος Δ'• Σελ. 315-328

ΑΘΗΝΑ 1989

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

Τίτος Παπαμαστοράκης

Η ΕΝΤΑΞΗ ΤΩΝ ΠΡΟΕΙΚΟΝΙΣΕΩΝ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΥΨΩΣΗΣ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΣΕ ΕΝΑ ΙΔΙΟΤΥΠΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΥΚΛΟ ΣΤΟΝ ΑΓΙΟ ΓΕΩΡΓΙΟ ΒΙΑΝΝΟΥ ΚΡΗΤΗΣ

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου του Πλατανίτη[1] βρίσκεται έξω από το χωριό Βιάννος[2] του νομού Ηρακλείου της Κρήτης. Πρόκειται για ένα μικρό καμαροσκέπαστο ναό (Εικ. 1 Α-Β), διακοσμημένο στο εσωτερικό με τοιχογραφίες. Σύμφωνα με τη σωζόμενη επιγραφή[3] ο ναός είναι αφιερωμένος στον Άγιο Γεώργιο[4] από τον κτήτορα Γεώργιο Νταμορώ[5] και οι τοιχογραφίες έγιναν από τον ιερέα και ιστοριογράφο Ιωάννη Μουσούρο το 1401[6]. Για τον κτήτορα δεν υπάρχουν στοιχεία, απ' όσο γνωρίζω, η πληροφορία όμως ότι το βουνό πάνω από τη Βιάννο ονομάζεται μέχρι και σήμερα Νταμορώ[7], οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ήταν τοπικός γαιοκτήμονας. Ο Ιωάννης Μουσούρος, σύμφωνα με τα στοιχεία του Cattapan[8], ζει στον Χάνδακα την περίοδο 1380-1426.

Από τις σωζόμενες παραστάσεις[9] ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν εκείνες που καλύπτουν την επιφάνεια του δυτικού τμήματος της καμάρας (Εικ. 1 Γ). Στη βόρεια πλευρά εικονίζονται η Παναγία Βρεφοκρατούσα με προεικονίσεις της, η Ύψωση του Σταυρού και τέσσερις μικρές σκηνές από τον Παράδεισο, ενώ στη νότια η Ρίζα Ιεσσαί και η Σταύρωση. Οι δύο πρώτες παραστάσεις διατηρούνται καλύτερα.

Η παράσταση με τις προεικονίσεις διαρθρώνεται γύρω από έναν κεντρικό άξονα που δημιουργεί η ένθρονη βρεφοκρατούσα Θεοτόκος. Δέκα προφήτες με σύμβολα-τύπους της Θεοτόκου εικονίζονται δεξιά και αριστερά σε δύο ομάδες που συγκλίνουν ελαφρά στο άνω τμήμα, δίνοντας την εντύπωση μιας κυκλικής παράστασης προσαρμοσμένης σε ένα ορθογώνιο σχήμα[10] (Εικ. 2). Ο τύπος, σύμφωνα με τον οποίο εικονίζονται εδώ η Θεοτόκος και ο Χριστός, ανήκει σε αυτόν της

1. Το επίθετο *ΠΛΑΤΑΝΙΤΗΣ* συνοδεύει το όνομα του αγίου που εικονίζεται έφιππος στον βόρειο τοίχο μαζί με τους αγίους Δημήτριο και Θεόδωρο. Για τα διάφορα επίθετα του αγίου Γεωργίου στην Κρήτη βλ. Ζ. Τσιρπανλής, «Κατάστιχο εκκλησιών και μοναστηρίων του κοινού» (1248-1548), Ιωάννινα 1985, σ. 75.

2. Εκείνη την εποχή το χωριό ανήκε στην Καστελανία Belvedere. Πρβλ. F. Thiriet, La Romanie vénétienne au moyen âge, Paris 1959, σ. 125.

3. Την επιγραφή που βρίσκεται στο βόρειο τμήμα του δυτικού τοίχου του ναού διάβασε και δημοσίευσε ο G. Gerola, Monumenti veneti nell'isola di Creta, IV, Venezia 1932, σ. 574, αριθ. 6.

4. Ο άγιος Γεώργιος κατέχει τη δεύτερη θέση —μετά τη Θεοτόκο— στη λατρευτική προτίμηση των Κρητικών, όπως φαίνεται από τον μεγάλο αριθμό ναών αφιερωμένων σε αυτόν. Πρβλ. G. Gerola - Κ. Λασσιθιωτάκης, Τοπογραφικός κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης, Ηράκλειον 1961, σ. 11, 145 και Τσιρπανλής, ό.π., σ. 75.

5. Περιπτώσεις ανάλογες, όπου κτήτορες αφιερώνουν ναούς σε ομώνυμούς τους αγίους, εμφανίζονται ήδη από την πρωτοβυζαντινή περίοδο, βλ. Β. Βλυσίδου, Α. Καραμαλούδη, Ε. Κούντουρα-Γαλάκη, Τ. Λουγγής, Ιδεολογικοί σταθμοί της βυζαντινής αρχιτεκτονικής (4ος-9ος αιώνες). Γενικές κατευθύνσεις της έρευνας. Πρακτικά Δ΄ Πανελληνίου Ιστορικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1983, σ. 188.

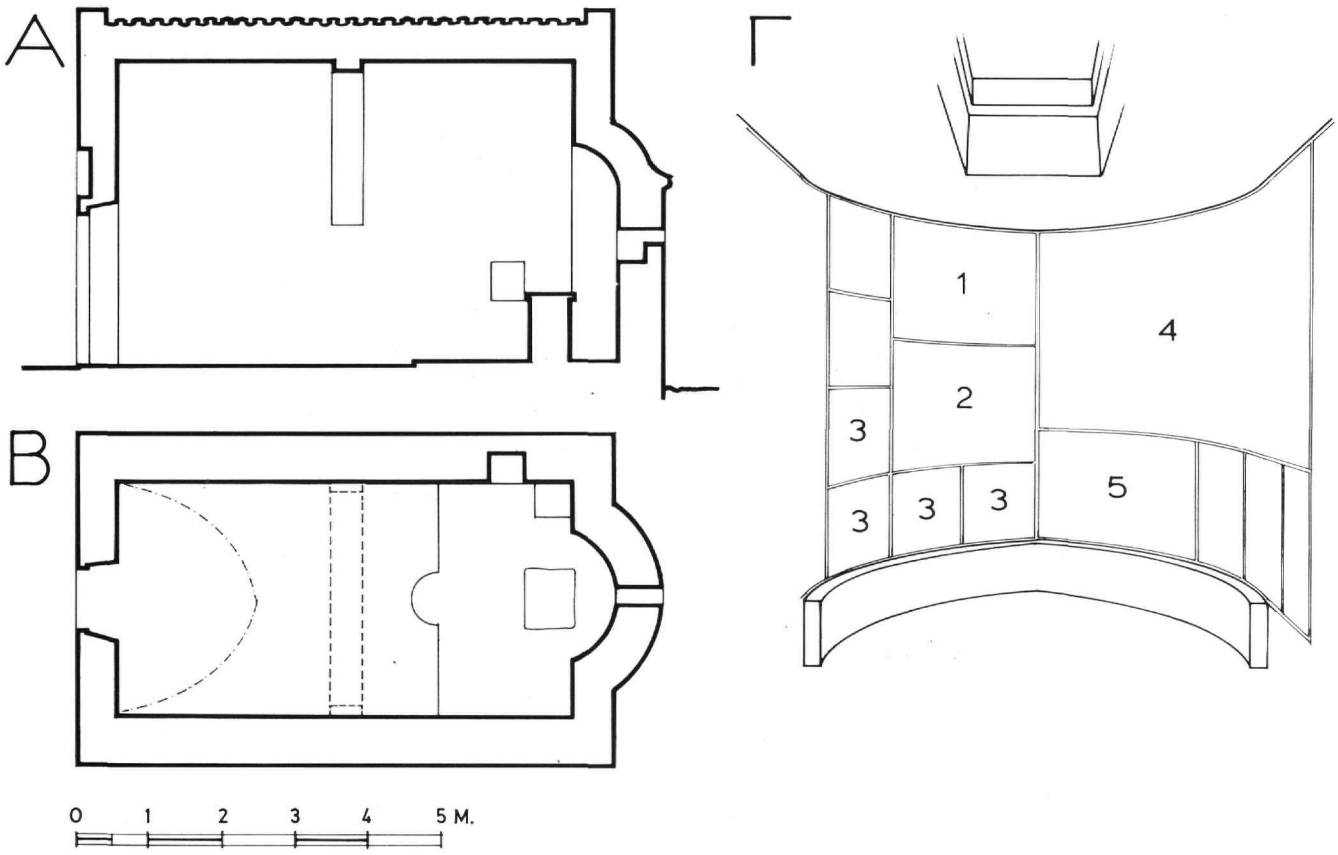
6. Gerola, ό.π., σ. 574.

7. Το επίθετο Νταμορώ είναι δυτικό. Πρόκειται μάλλον για έναν από τους εξελληνισμένους βενετούς αποίκους, οι οποίοι διαμορφώνουν απ' ό,τι φαίνεται μια νέα κοινωνική ομάδα στην Κρήτη, αυτή των ορθόδοξων Βενετοκρητικών. Πρβλ. Τσιρπανλής, ό.π., σ. 82 και σημ. 1.

8. M. Cattapan, Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta, Θησαυρίσματα 9 (1972), σ. 204, αριθ. κατ. 27.

9. Ο εσωτερικός διάκοσμος του Αγίου Γεωργίου δεν διατηρείται σε καλή κατάσταση, γιατί στο μεγαλύτερο μέρος του καλύπτεται από στρώματα αλάτων ή είναι κατεστραμμένος, έτσι ώστε η ανάγνωση των παραστάσεων να μην είναι εύκολη. Οι παραστάσεις του δυτικού τμήματος της καμάρας αντικαθιστούν ένα μέρος από το Δωδεκάορτο, που συνήθως εικονίζεται στην καμάρα των μικρών ναών στην Κρήτη. Στο ανατολικό τμήμα της καμάρας αναγνωρίζονται η Ανάληψη, η Θυσία του Αβραάμ, ο Μυστικός Δείπνος, η Αποκαθήλωση και η Εις Άδου Κάθοδος, ενώ δύο παραστάσεις είναι πολύ κατεστραμμένες για να αναγνωριστούν. Έτσι, σημαντικές παραστάσεις, όπως η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Βάπτιση, η Έγερση του Λαζάρου, η Μεταμόρφωση, η Βαϊοφόρος και η Προδοσία δεν εντάχθηκαν στο εικονογραφικό πρόγραμμα του μνημείου, ακόμα και αν υποτεθεί ότι δύο τουλάχιστον από αυτές εικονίζονταν στις κατεστραμμένες θέσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω. Αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η τοποθέτηση των συγκεκριμένων παραστάσεων στο δυτικό τμήμα της καμάρας έχει ιδιαίτερη σημασία, όπως φαίνεται παρακάτω.

10. Ο ζωγράφος φαίνεται πως αντέγραψε τουλάχιστον τα βασικά στοιχεία δομής της παράστασης από φορητές εικόνες, οι οποίες με τη σειρά τους αντιγράφουν και προσαρμόζουν στο σχήμα τους ένα τρουλαίο εικονογραφικό πρόγραμμα. Πρβλ. Ντ. Μουρίκη, Αι βιβλικαί προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά, ΑΔ 25 (1970), Μελέται, σ. 242 κ.ε.



Εικ. 1. Άγιος Γεώργιος Βιάννου: Α-Β. Τομή κατά μήκος και κάτοψη. Γ. Προοπτική άνοψη δυτικού τμήματος καμάρας με τη διάταξη των τοιχογραφιών: 1. Προεικονίσεις της Θεοτόκου. 2. Ύψωση του Σταυρού. 3. Σκηνές από τον Παράδεισο. 4. Ρίζα Ιεσσαί. 5. Σταύρωση (σχέδια Τ. Τανούλα).

Παναχράντου[11] και εικονογραφικό του παράλληλο αποτελεί η παράσταση που διακοσμεί τον 16ο οίκο του Ακαθίστου στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό[12]. Πάνω από τη Θεοτόκο εικονίζεται η επτάφωτη λυχνία[13] με την προτομή της στο κέντρο. Δορυφορείται δεξιά κι αριστερά από το πρώτο ζεύγος προφητών, τον Αα-

11. M. Tatić-Djurić, L' icone de Kyriotissa. Actes du XVe Congrès International d'Etudes Byzantines, II B, Αθήναι 1976, σ. 770.

12. Α. Ξυγγόπουλος, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης, Αθήνα 1964, εικ. 104.

13. Η επτάφωτη λυχνία αποτελεί ένα από τα βασικά οράματα του προφήτη Ζαχαρία (4, 1-3) και συμβολίζει την παρουσία της θείας χάριτος και της θεϊκής δύναμης, σύμφωνα με τους Θεόδωρο Μοψουεστίας (PG 66, 523) και Θεοδώρητο Κύρου (PG 81, 1897). Ο αριθμός επτά που περιέχει θεωρείται «παρθένος», πρβλ. Θεοδώρου ευτελούς του Υρτακηνού, Λόγος εγκωμιαστικός εις την επί γης πολιτείαν της υπερευλογημένης δεσποίνης ημών αειπαρθένου και θεοτόκου της ακαταμαχήτου, J. Fr. Boissonade, Anecdota Graeca, 3, Parisiis 1821, σ. 44 και σημ. 3. Αυτός είναι ένας από τους λόγους που συνδέεται με τη Θεοτόκο και αποτελεί προεικόνισή της, τόσο στην υμνογραφία, πρβλ. Ανδρέας Κρήτης (PG 97, 868, 880), Ιωάννης Δαμασκηνός (PG 96, 672, 712), Θεόδωρος Στουδίτης (PG 99, 725), όσο και στη μνημειακή ζωγραφική. Η επτάφωτη λυχνία εικονίζεται συνήθως στην παράσταση της σκηνής του Μαρτυρίου μαζί με άλλα αντικείμενα: Βλ. στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης, G. Stephan, Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki, Baden-Baden 1986, σ. 132-135, εικ. 89. Στην Gračaniča, V. Petcović, La peinture serbe du moyen âge, I-II, 1930-1934, στο II, εικ. LX. Στην Curtea de Arges, N. Beljaev, Le «Tabernacle du Témoignage» dans la peinture balkanique du XIVe siècle, στο L'art byzantin chez les Slaves. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij, Paris 1930, εικ. 1-2. Στη Dečani, Petcović, ό.π., II, εικ. CXXXIV. Με τη λυχνία εικονίζεται ο Μωυσής στην Gračaniča και στην Dečani, Petcović, ό.π., II, εικ. LXXVI και CXXIV αντίστοιχα. Επίσης με τη λυχνία εικονίζεται ο Ζαχαρίας ο Παλαιός στο πλαίσιο του Άνωθεν οι Προφήται στην Bogorodiča Ljeviska, D. Panić - G. Babić, Bogorodiča Ljeviska, Beograd 1975, σχέδ. 30. Στο Peć, S. Nersessian, The Kariye Djami, IV, Princeton 1975, σ. 316. Στην εικόνα της Φλωρεντίας, V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, εικ. 575.

Εικ. 2. Προεικονίσεις της Θεοτόκου.

ρών[14], που κρατεί τη ράβδο[15] και το θυμιατό[16], και τον Μωυσή[17], που κρατεί τη Βάτο[18]. Το δεύτερο ζεύγος αποτελούν ο Γεδεών[19] με τον πόκο[20] και ο Ιακώβ[21] με την κλίμακα[22]. Ακολουθούν ο Ιερεμίας[23] με τη γέφυρα[24] και ο Ιεζεκιήλ[25] με την πύλη[26]. Το τέταρτο ζεύγος αποτελείται από τον Ησαΐα[27] με τη λαβίδα[28] και τον Ιωνά[29] με τη νεφέλη[30]. Τέλος, εικονίζονται ο Δαβίδ[31] με την κιβωτό[32] και ο Αββακούμ[33] με το όρος[34]. Μεταξύ Αββακούμ και Θεοτόκου εικονίζεται η σκηνή του Μαρτυρίου[35] με τη στάμνο[36], την πλάκα[37] και την τράπεζα με τη μορφή της Θεοτόκου στο κέντρο[38] (Εικ. 3). Κάτω από τον Δαβίδ εικονίζεται μια ανδρική μορφή σε στάση προσκύνησης[39] (Εικ. 4). Από τη στάση και την κλίμακα κατατάσσεται στην τρίτη θέση μετά τη Θεοτόκο και τους προφήτες. Επιπλέον, η απλή του ενδυμασία και η απουσία φωτοστέφανου τον διαφοροποιούν από την ομάδα των αγιοποιημένων μορφών. Για τους παραπάνω λόγους η μορφή αυτή πρέπει να ταυτιστεί με τον κτήτορα του ναού Γεώργιο Νταμορώ[40].

Από εικονογραφική άποψη η όλη παράσταση αποτελεί σύμπλεγμα τριών θεμάτων: το Ἄνωθεν οι Προφήται[41], το Ὅραμα της Λυχνίας[42] και τη σκηνή του Μαρτυρίου[43], που εντάσσονται στο πλαίσιο των προεικονίσεων, οι οποίες αφορούν τη Θεοτόκο και την ενσάρκωση του Λόγου. Από τη σκοπιά αυτή αντίστοιχο εικονογραφικό παράλληλο δεν υπάρχει στην παλαιολόγεια μνημειακή ζωγραφική.

Το θέμα Ἄνωθεν οι Προφήται εικονίζεται σε δύο μνημεία του 14ου αιώνα, στην Bogorodiča Ljeviska[44]

14. Αν και δεν διατηρείται το όνομά του ταυτίζεται από τα σύμβολα που κρατεί, τη ράβδο και το θυμιατήριο.

15. Συνοδεύεται από την επιγραφή *ΡΑΒΔΟΣ*. Με τη ράβδο που αποτελεί χαρακτηριστικό του σύμβολο ο Ααρών εικονίζεται στην παράσταση της σκηνής του Μαρτυρίου στο Πρωτάτο, G. Millet, Monuments de l'Athos. I. Les peintures. Paris 1927, εικ. 32.3. Στους Αγίους Αποστόλους, στην Gračaniča, βλ. παραπάνω, υποσημ. 13, και στο Lesnovo, G. Radojčić, Lesnovo, Beograd 1971, εικ. 29. Με το ίδιο σύμβολο εμφανίζεται στο πλαίσιο του Ἄνωθεν οι Προφήται στη Ljeviska, βλ. Panić-Babić, ό.π., σχέδ. 30. Στην εικόνα της Φλωρεντίας, Lazarev, ό.π., εικ. 575. Στην εικόνα της Ιρλανδίας, Μουρίκη, ό.π., σ. 227, εικ. 91. Ο Ααρών ως μενονωμένη μορφή κρατώντας τη ράβδο εικονίζεται στο Πρωτάτο, Millet, ό.π., εικ. 83. Στη μονή της Χώρας, P. Underwood, The Kariye Djami, I-III, New York 1966, εικ. 82. Στο Peć και στην Dečani, Petcović, ό.π., II, εικ. XCIX και CXXX αντίστοιχα. Η ράβδος αποτελεί σύμβολο της νίκης και της δύναμης του Ισραήλ, βλ. E. Revel-Neher, L'arche d'alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles. Paris 1984, σ. 130, και αποτελεί μια από τις προεικονίσεις της Θεοτόκου ιδίως όταν εικονίζεται «βλαστήσασα». Πρβλ. Μουρίκη, ό.π., σ. 226-227.

16. Συνοδεύεται από την επιγραφή *ΘΥΜΙΑΤΗΡΙΟ*. Στην παράσταση της σκηνής του Μαρτυρίου της Dečani και της Curtea de Arges ο Ααρών εικονίζεται να κρατεί το θυμιατήριο (βλ. υποσημ. 13). Αποτελεί επίσης μια από τις προεικονίσεις της Θεοτόκου, βλ. Σ. Ευστρατιάδης, Η Θεοτόκος εν τη υμνογραφία. Paris 1930, σ. 29.

17. Ταυτίζεται από την επιγραφή *ΜΩΗCIC* που βρίσκεται δίπλα στον φωτοστέφανό του. Αν και διατηρείται μόνο στο ένα τμήμα, από τη μορφή του διακρίνεται καθαρά η πλούσια ιερατική του ενδυμασία. Η θέση των δύο αδελφών, αρχηγών του Ισραήλ, στην εδώ παράσταση είναι όμοια με αυτή της σκηνής του Μαρτυρίου, με τη διαφορά ότι δεξιά εικονίζεται ο Μωυσής και αριστερά ο Ααρών. Η αντίστροφη διάταξη εδώ δηλώνει την προτεραιότητα του ιερατείου που συμβολίζεται με τον Μωυσή.

18. Η Βάτος συνδέεται με το όραμα του Μωυσή στο όρος Σινά (Έξ. 3, 2), αποτελεί το χαρακτηριστικό αντικείμενο ταύτισής του και, παράλληλα, την πιο συνηθισμένη απεικόνιση της Θεοτόκου, βλ. Μουρίκη, ό.π., σ. 218, 221-224. Το όραμα του Μωυσή με τη Φλεγόμενη Βάτο εικονογραφείται στη μνημειακή ζωγραφική πάρα πολύ συχνά: Στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας, βλ. D. T. Rice, The Church of Hagia Sophia at Trebizond, Edinburgh 1968, σ. 151 εικ. 646. Στο Πρωτάτο, βλ. Millet, ό.π., εικ. 32.1. Στην Περίβλεπτο Αχρίδας, βλ. R. Hamann-Mac Lean, Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 4, 1976, εικ. 48b. Στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, βλ. Ξυγγόπουλος, ό.π., εικ. 118. Στους Αγίους Αποστόλους, βλ. Stephan, ό.π., σ. 136-138, εικ. 87. Στη μονή της Χώρας, βλ. Underwood, ό.π., εικ. 450-452 και Nersessian, ό.π., σ. 336-337. Στην Gračaniča, βλ. Petcović, ό.π., II, σ. 31. Στη Zarzma της Γεωργίας, βλ. T. Velmans, La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge, I, Paris 1977, σ. 220. Στην Παναγία της Ασίνου της Κύπρου, βλ. R. Cormack, Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons. London 1985, εικ. 61. Στο Lesnovo, Nersessian, ό.π., σ. 316, εικ. 14. Για τη Βάτο ως προεικόνιση της Θεοτόκου βλ. και Th. Aliprantis, Moses auf dem Berge Sinai. München 1986, όπου και η πιο πρόσφατη βιβλιογραφία για το θέμα. Με τη Βάτο ο Μωυσής εικονίζεται επίσης στην παράσταση της Κοίμησης στο Staro Nagoričino, βλ. G. Babić, L'image symbolique de la «porte fermée» à Saint-Clement d'Ochrid. Synthronon, Paris 1968, σ. 146-156, εικ. 2. Στη Ljeviska, βλ. Panić-Babić, ό.π., σχέδ. 30. Στην εικόνα της Ιρλανδίας, βλ. Μουρίκη, ό.π., σ. 223, εικ. 91.

19. Συνοδεύεται από την επιγραφή *[Γ]ΕΔΕ[ΩΝ]* πάνω στον φωτοστέφανό του.

20. Ο πόκος των ερίων συνδέεται με το όραμα του Γεδεών (Κριτές 6, 36-40) και δηλώνει τη δύναμη του θείου και τη νίκη του Ισραήλ. Θεωρείται νικοποιό σύμβολο, βλ. Ιωάννης Δαμασκηνός (PG 96, 692, 696). Αποτελεί μια ακόμα προεικόνιση της Θεοτόκου, βλ. Μουρίκη, ό.π., σ. 219, 228-229. Η εικαστική έκφραση του οράματος του Γεδεών εντοπίζεται στους Αγίους Αποστόλους, βλ. Stephan, ό.π., σ. 142-144, εικ. 90. Στο Χιλανδάρι (σήμερα επιζωγραφισμένο), βλ. Radovanović, La toison de Gédéon dans la peinture serbe du moyen âge, Zograf 5 (1974), εικ. 1. Στη Gračaniča, βλ. ό.π., εικ. 2. Στη Dečani, βλ. ό.π., εικ. 3. Στους Αγίους Θεοδώρους Μερτέ, βλ. Σ. Μαδεράκης, Προεικονίσεις της Θεοτόκου και της εσαρκώσεως του Λόγου στην εκκλησία του Αγίου Θεοδώρου στο χωριό Μερτές Σελίνου, Ὕδωρ εκ Πέτρας, έτος Α΄, τχ. 1 (1978), σ. 65, εικ. 1. Στο πλαίσιο του Ἄνωθεν οι Προφήται ο Γεδεών με τον πόκο εμφανίζεται στη Ljeviska, βλ. Panić-Babić, ό.π., σχέδ. 30. Στην εικόνα της Φλωρεντίας, Lazarev, ό.π., εικ. 575. Στην εικόνα της Ιρλανδίας, βλ. Μουρίκη, ό.π., σ. 229, εικ. 91. Με τον πόκο εμφανίζεται ο Γεδεών και στην παράσταση της Κοίμησης στο Staro Nagoričino, βλ. Babić, ό.π., εικ. 2.

21. Συνοδεύεται από την επιγραφή *ΙΑΚΩΒ* πάνω στον φωτοστέφανο.

22. Πάνω στο σύμβολο η επιγραφή *ΚΛΙΜΑΞ*. Χαρακτηριστικό σύμ-

βολο του Ιακώβ η κλίμακα, προέρχεται από το όραμά του (Γεν. 10, 12) και ταυτίζεται με τη Θεοτόκο, βλ. Μουρίκη, ό.π., σ. 235-236. Το όραμα της *οὐρανοδρόμου κλίμακος* εικονίζεται στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας, βλ. T. Rice, ό.π., σ. 149-151, εικ. 63, σχέδ. 112. Στο Πρωτάτο, βλ. Millet, ό.π., εικ. 32.2. Στην Περίβλεπτο Αχρίδας, βλ. Nersessian, ό.π., σ. 314, εικ. 12. Στην Ljeviska, βλ. Panić-Babić, ό.π., σχέδ. 30. Στους Αγίους Αποστόλους, βλ. Stephan, ό.π., σ. 135-136, εικ. 86. Στη μονή της Χώρας, βλ. Underwood, ό.π., εικ. 438 και Nersessian, ό.π., σ. 334-336. Στους Αγίους Θεοδώρους Μερτέ, βλ. Μαδεράκης, ό.π., σ. 63-64, εικ. 1. Στη Zarzma της Γεωργίας, βλ. Velmans, ό.π., σ. 220. Στο Lesnovo βλ. M. N. L. Ocunev, Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves. Premier recueil dedié à la mémoire de Théodore Uspenskij, Paris 1930, σ. 327, εικ. XXXIV. Στο Volotovo, βλ. B. M. Alpatov, Frescoes of the Church of the Assumption at Volotono Polye. Moscow 1977, εικ. 13.

23. Η επιγραφή *[Ι]ΕΡΕ[ΜΙΑC]* πάνω στον φωτοστέφανό του. Είναι ο μόνος από την ομάδα των προφητών που εικονίζεται σεβίζων.

24. Κάτω από το σύμβολο η επιγραφή *ΓΕΦΥΡΑ*. Για τη γέφυρα ως προεικόνιση της Θεοτόκου βλ. Ευστρατιάδης, ό.π., σ. 14-15.

25. Η επιγραφή *ΙΕΖΕ[ΚΙΗΛ]* πάνω στον φωτοστέφανό του.

26. Το σύμβολο δεν διατηρεί την επιγραφή του αλλά από το σχήμα του θα μπορούσε να ταυτιστεί με την κεκλεισμένη πύλη που άλλωστε αποτελεί το κατεξοχήν σύμβολο του Ιεζεκιήλ και μια από τις πιο χαρακτηριστικές προεικονίσεις της Θεοτόκου. Βλ. Babić, ό.π., σ. 146-151, όπου και τα κύρια παραδείγματα του θέματος στη βυζαντινή ζωγραφική. Επίσης στους Αγίους Αποστόλους, βλ. Stephan, ό.π., εικ. 88. Στους Αγίους Θεοδώρους Μερτέ και στην Παναγία στην Κριτσά της Κρήτης, βλ. Μαδεράκης, ό.π., σ. 64, εικ. 1 και 6β αντίστοιχα. Στην Παναγία Ασίνου της Κύπρου, βλ. Cormack, ό.π., εικ. 61.

27. Σύμφωνα με την επιγραφή *[ΗC]ΑΙ[Α]C* πάνω στον φωτοστέφανό του.

28. Η λαβίδα με τον άνθρακα αποτελούν σύμβολα του οράματος του Ησαΐα (6, 6), πρβλ. Babić, ό.π., σ. 147, εικ. 1.

29. Ταυτίζεται από τα χαρακτηριστικά του προσώπου του. Για τα χαρακτηριστικά του Ιωνά βλ. Μ. Χατζηδάκης, Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου, ΕΕΒΣ 14 (1938), σ. 410, 31 και Μουρίκη, ό.π., σ. 230.

30. Σύμφωνα με την επιγραφή *ΝΕΦΕΛΗ* που βρίσκεται δίπλα στο σύμβολο. Η Θεοτόκος ως νεφέλη εμφανίζεται στα υμνογραφικά κείμενα του Ανδρέα Κρήτης (PG 97, 872, 1097), του Ιωάννη Δαμασκηνού (PG 96, 692), του Θεόδωρου Στουδίτη (PG 99, 725-728). Στη μνημειακή ζωγραφική η μόνη γνωστή σε μένα απεικόνιση της Θεοτόκου ως νεφέλης βρίσκεται στους Αγίους Θεοδώρους Μερτέ της Κρήτης, βλ. Μαδεράκης, ό.π., σ. 68, εικ. 1.

31. Δίπλα στον φωτοστέφανό του η επιγραφή *ΔΑΒΙΔ*.

32. Παρόλο που ούτε διατηρείται το σύμβολο καθαρά ούτε σώζεται η επιγραφή του, όσο μπορώ να διακρίνω από το σχήμα του, θα πρέπει να ταυτιστεί με την κιβωτό, σύμβολο που κρατεί ο Δαβίδ στην παράσταση της Κοίμησης στο Staro Nagoričino, βλ. S. Radojčić, Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis-Fresken in den Kirchen des Königs Milutin, JÖB 22 (1973), σ. 301-312, εικ. 4, και στις δυο εικόνες της Φλωρεντίας, βλ. Lazarev, ό.π., εικ. 575, και της Ιρλανδίας, βλ. Μουρίκη, ό.π., εικ. 91. Για τη Θεοτόκο ως κιβωτό πρβλ. Ευστρατιάδης, ό.π., σ. 35.

33. Σύμφωνα με την επιγραφή *ΑΒΑΚΟΥΜ* πάνω στον φωτοστέφανό του.

34. Δίπλα στο σύμβολο διατηρείται η επιγραφή *ΟΡΟC*. Πρόκειται για σύμβολο που προέρχεται από το χωρίον του Αββακούμ (3, 3). Το όραμα του Αββακούμ με το όρος εικονίζεται στους Αγίους Αποστόλους, βλ. Stephan, ό.π., σ. 117-120, εικ. 77. Με το όρος εικονίζεται ο ίδιος προφήτης στην εικόνα της Φλωρεντίας, Lazarev, ό.π., εικ. 575, και στην εικόνα της Ιρλανδίας, Μουρίκη, ό.π., εικ. 91.

35. Η σκηνή του Μαρτυρίου αποτελεί μια ευρύτερη σύνθεση στο πλαίσιο των προεικονίσεων της Θεοτόκου, δορυφορούμενης από τους Μωυσή και Ααρών. Για τον συμβολισμό της παράστασης βλ. Beljaev, ό.π., σ. 315-324. Επίσης για τον συμβολισμό των αντικειμένων πάνω στην τράπεζα της σκηνής και τη χρήση τους στο Βυζάντιο βλ. G. Dagron, Constantinople Imaginaire, Paris 1984, σ. 300-303. Χαρακτηριστικές απεικονίσεις της σκηνής του Μαρτυρίου υπάρχουν στο Πρωτάτο, στους Αγίους Αποστόλους, στην Gračaniča, στην Dečani, στο Lesnovo και στην Curtea de Arges (βλ. υποσημ. 13 και 15).

36. Συνοδεύεται από την επιγραφή *CTAMNOC*. Είναι ένα από τα αντικείμενα που συνήθως εικονίζονται τοποθετημένα πάνω στην τράπεζα της σκηνής του Μαρτυρίου, βλ. Gračaniča, Dečani, Curtea de Arges (βλ. υποσημ. 13). Ως αντικείμενο-σύμβολο μεμονωμένων μορφών η στάμνος συνδέεται τόσο με τον Μωυσή όσο και με τον Ααρών, βλ. Μουρίκη, ό.π., σ. 224-226, εικ. 76.

37. Αποδίδεται σε σχήμα κλειστού βιβλίου. Πάνω από το σύμβολο η επιγραφή *ΠΛΑΚΑ*. Η πλάκα αποτελεί σύμβολο του Μωυσή και δηλώνει την αρχή της νομοθετικής περιόδου του Ισραήλ. Όπως και η στάμνος εικονίζεται στην τράπεζα της σκηνής του Μαρτυρίου στο Πρωτάτο, στους Αγίους Αποστόλους, στην Gračaniča, στην Dečani (βλ. υποσημ. 13 και 15).

38. Η απεικόνιση της Θεοτόκου πάνω στην τράπεζα της σκηνής του Μαρτυρίου και γενικότερα πάνω στα σύμβολα που θεωρούνται προεικονίσεις αποτελεί κοινή πρακτική. Έτσι, η προτομή της Θεοτόκου εικονίζεται στην τράπεζα της σκηνής του Πρωτάτου, των Αγίων Αποστόλων, της Gračaniča, της Dečani, του Lesnovo και της Curtea de Arges (βλ. υποσημ. 13 και 15). Επίσης, στο όραμα της ουρανοδρόμου κλίμακος του Ιακώβ στο Πρωτάτο, στην Περίβλεπτο Αχρίδας, στους Αγίους Αποστόλους, στη μονή της Χώρας και στο Volotovo (βλ. υποσημ. 22). Στο όραμα της Φλεγόμενης Βάτου στο Πρωτάτο, στην Περίβλεπτο Αχρίδας, στη μονή της Χώρας, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, στην Παναγία Ασίνου, στην Gračaniča (βλ. υποσημ. 18). Στο όραμα της κεκλεισμένης Πύλης στην Περίβλεπτο Αχρίδας, στην Παναγία Κριτσάς, στους Αγίους Θεοδώρους Μερτέ, στην Παναγία Ασίνου (βλ. υποσημ. 26). Απεικονίσεις της Θεοτόκου σε σύμβολά της υπάρχουν στο όρος, στη βάτο και στον πόκο που κρατούν αντίστοιχα οι Δανιήλ, Μωυσής και Γεδεών, στον τρούλο της Περιβλέπτου του Μυστρά, βλ. Μουρίκη, ό.π., εικ. 78, 76, 79. Πάνω στη βάτο και στον πόκο που κρατούν οι ίδιοι προφήτες στην παράσταση της Κοίμησης στο Staro Nagoričino, βλ. Babić, ό.π., εικ. 2, κ.α.

39. Για τον συμβολισμό της προσκύνησης βλ. A. Cutler, Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography. Pennsylvania USA 1975, σ. 53-110 και εικ. 67-82. Για τη στάση προσκύνησης δωρητού στην εντοίχια ζωγραφική των Παλαιολόγων βλ. T. Velmans, Le portrait dans l'art des Paléologues, Art et societé à Byzance sous les Paléologues, Venice 1971, σ. 91-148, εικ. 52, 53, 54.

40. Για την παρουσία κτητόρων-δωρητών σε συμβολικές παραστάσεις στη μνημειακή ζωγραφική των Παλαιολόγων, βλ. Velmans, ό.π., σ. 120-121.

41. Για τις εκφάνσεις του θέματος βλ. Μουρίκη, ό.π., σ. 141 κ.ε.

42. Για το όραμα της λυχνίας και τον συμβολισμό της βλ. Θεόδωρο Μοψουεστίας (PG 66, 523) και Θεοδώρητο Κύρου (PG 81, 1897).

43. Απ' όσο γνωρίζω παράσταση με τη σκηνή του Μαρτυρίου χωρίς τους Μωυσή και Ααρών, έτσι όπως εικονίζεται εδώ, δεν υπάρχει στην παλαιολόγεια ζωγραφική.

44. Η παράσταση εικονίζεται στον νάρθηκα και περιέχει δώδεκα μορφές προφητών, ενώ τα αντίστοιχα σύμβολα-προεικονίσεις της Θεοτόκου εικονίζονται δίπλα τους: στον Ααρών η ράβδος και η στάμνος, στον Σολομώντα ο οίκος, στον Ιακώβ η κλίμακα, στον Ιερεμία η πύλη, στον Ζαχαρία τον Νέο η λιβανοθήκη, στον Ζαχα-

Εικ. 3. Προεικονίσεις της Θεοτόκου. Η Σκηνή του Μαρτυρίου με την τράπεζα, την στάμνο και την πλάκα.

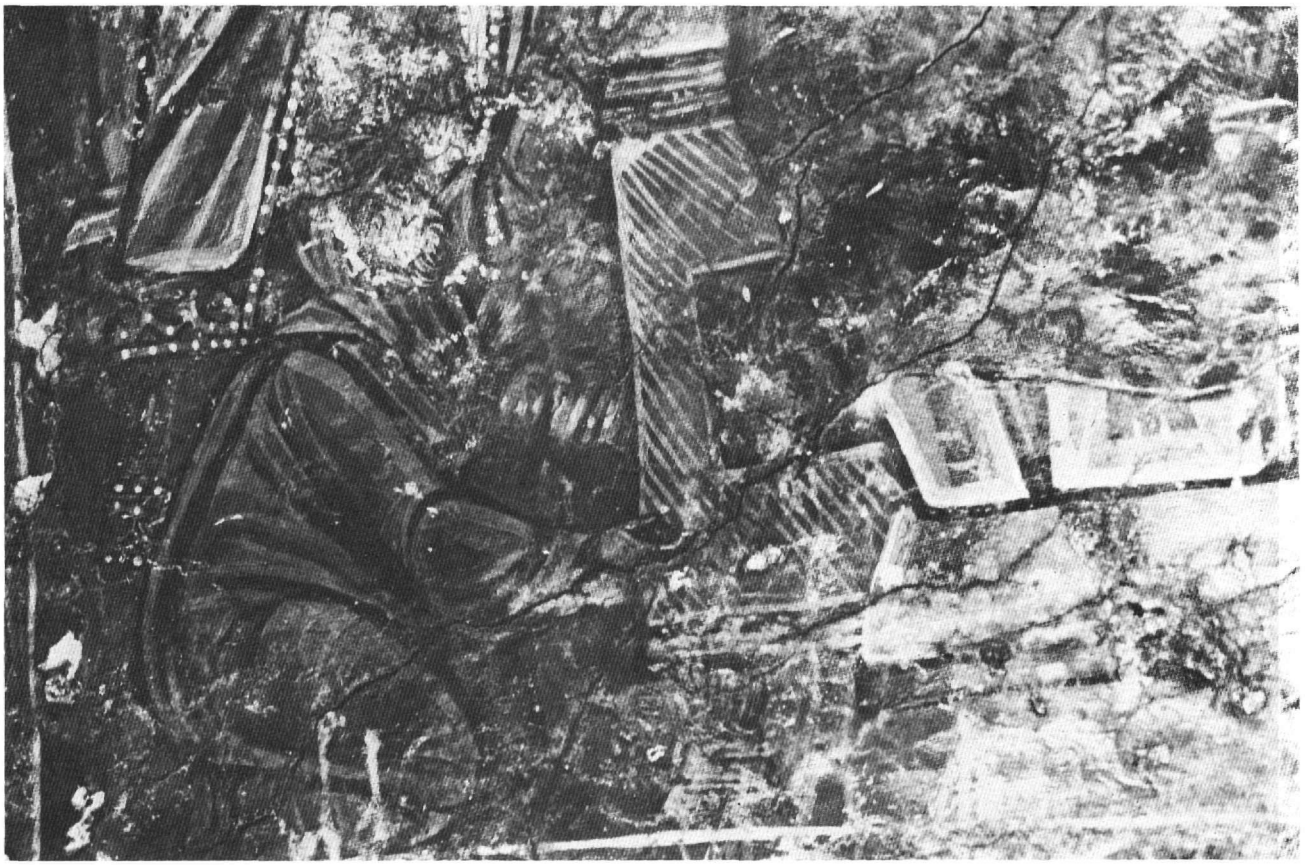
και στο Peć[45], με διαφορετική βέβαια διάρθρωση, όπως επίσης και στις δύο φορητές εικόνες του 15ου αι., της Ιρλανδίας[46] και της Φλωρεντίας[47].

Στην εδώ παράσταση παρατηρείται η ύπαρξη προφητών και συμβόλων που δεν εικονίζονται συνήθως σε αντίστοιχα θέματα της παλαιολόγειας περιόδου, όπως ο Ιερεμίας με τη γέφυρα και ο Ιωνάς με τη νεφέλη. Ο πρώτος αναφέρεται από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά[48] στο Άνωθεν οι Προφήται να κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή *Ὁδὸν σὲ εἶδον Ἰσραήλ, κόρη, νέον ζωῆς*. Ο Ιωνάς εικονίζεται εδώ γιατί συμβολίζει το αδιάφθορο της Θεοτόκου, όπως αδιάφθορος παρέμεινε αυτός τρεις ημέρες στην κοιλιά του κήτους[49]. Η Θεοτόκος ως γέφυρα και ως νεφέλη αναφέρεται στον Ακάθιστο Ύμνο[50] και στον Ιωάννη Δαμασκηνό[51]. Η Θεοτόκος ως νεφέλη εικονίζεται στους Αγίους Θεοδώρους Μερτέ της Κρήτης[52]. Αλλαγές επίσης παρατηρούνται στα σύμβολα της λαβίδας και της κιβωτού, η λαβίδα αντικαθίσταται πολλές φορές από το Σεραφείμ[53], όπως στη Ljeviska[54], ενώ η κιβωτός πότε εικονίζει αυτήν του Νώε, όπως εδώ και στην παράσταση της Κοίμησης στο Staro Nagoričino[55], και πότε αυτήν της σκηνής του Μαρτυρίου, όπως στις εικόνες της Ιρλανδίας[56] και της Φλωρεντίας[57].

Στο θέμα των προεικονίσεων χρησιμοποιούνται σύμβολα που απηχούν την επίσημη ιδεολογία του Βυζαντίου: η βάτος, ο πόκος, η κλίμακα, η πύλη και η λαβίδα, που παραπέμπουν στις αντίστοιχες έννοιες κράτος-ισχύς-εξουσία· η νεφέλη, το όρος και η κιβωτός, που αποτελούν σύμβολα της οικουμενικότητας· και η λυχνία με τη σκηνή του Μαρτυρίου, σύμβολα των δύο εξουσιών, πολιτικής και εκκλησιαστικής, έτσι όπως εκφράζονται στα πρόσωπα του Μωυσή και του Ααρών αντίστοιχα.

Έτσι, η συστηματική επιβολή του κύκλου στη μνημειακή ζωγραφική των πρώτων Παλαιολόγων μετά το 1261 αποδεικνύει τον πολιτικό χαρακτήρα[58] με τον οποίο φορτίζεται το θέμα, που οφείλεται στην προσπάθεια ανασύστασης και διατήρησης του μύθου της θεο-

ρία τον Παλαιό η επτάφωτη λυχνία, και απέναντι: στον Μωυσή η βάτος, στον Δαβίδ η σκηνή, στον Δανιήλ το όρος, στον Αββακούμ



Εικ. 4. Προεικονίσεις της Θεοτόκου. Ο κτήτορας.

το πλοίο, στον Ησαΐα το Σεραφείμ και στον Βαλαάμ το άστρο, πρβλ. Panić-Babić, ό.π., σχέδ. 30 και Nersessian, ό.π., σ. 315.

45. Η παράσταση όπως και στη Ljeviska εικονίζεται στον νάρθηκα. Περιέχει έξι προφήτες με σύμβολα-προεικονίσεις: τον Ααρών με τη στάμνο, τον Σολομώντα με τον οίκο, τον Ιακώβ με την κλίμακα, τον Ιεζεκιήλ με την πύλη, τον Ζαχαρία (;) με τη βάτο και τον Ζαχαρία τον Παλαιό (;) με τη λυχνία, βλ. Nersessian, ό.π., σ. 316 και Babić, ό.π., σ. 150. Στο Staro Nagoričino η παράσταση της Κοίμησης συνοδεύεται από οκτώ προφήτες με σύμβολα-προεικονίσεις. Δεξιά εικονίζονται οι Γεδεών με τον πόκο, Ησαΐας με τη λαβίδα, Ιεζεκιήλ με την πύλη και Μωυσής με τη βάτο, ενώ αριστερά οι Δανιήλ με το όρος, Βαλαάμ με το άστρο, Δαβίδ με την κιβωτό και Σολομών με τον οίκο, βλ. Radojčić, ό.π., εικ. 4, και Babić, ό.π., εικ. 2. Η τοποθέτηση προφητών με προεικονίσεις στην Κοίμηση της Θεοτόκου είναι επηρεασμένη σύμφωνα με τη Μουρίκη, ό.π., σ. 242, σημ. 140, από την ομιλία του Ανδρέα Κρήτης για την Κοίμηση της Θεοτόκου.

46. Επίσης, δώδεκα προφήτες με προεικονίσεις εικονίζονται σε δύο ομάδες: Ιακώβ με την κλίμακα, Μωυσής με τη βάτο, Αββακούμ με το όρος, Ζαχαρίας με τη λυχνία, Ησαΐας με τη λαβίδα, Δαβίδ με την κιβωτό και Ιεζεκιήλ με την πύλη, Ααρών με τη ράβδο, Δανιήλ με το όρος, Γεδεών με τον πόκο, Ιερεμίας με την οδό, Βαλαάμ με το άστρο, βλ: Μουρίκη, ό.π., εικ. 91.

47. Lazarev, ό.π., εικ. 575. Εικονίζονται στο σύνολό τους δώδεκα προφήτες με προεικονίσεις γύρω από την κεντρική παράσταση της βρεφοκρατούσας Θεοτόκου. Στο δεξιό τμήμα: Δαβίδ με την κιβωτό, Μωυσής με τη στάμνο, Ιακώβ με την κλίμακα, Ζαχαρίας ο Παλαιός με τη λυχνία, Ιεζεκιήλ με την πύλη, Αββακούμ με το όρος. Στο αριστερό τμήμα: Σολομών με την κλίνη, Ααρών με τη ράβδο, Ησαΐας με τη λαβίδα, Δανιήλ με το όρος, αδιάγνωστος, Γεδεών με τον πόκο, βλ. Lazarev, ό.π., εικ. 575.

48. Βλ. Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, έκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετρουπόλει 1909, σ. 146. Εάν διακρίνω σωστά ο Ιερεμίας με την οδό εικονίζεται στην εικόνα της Ιρλανδίας, βλ. Μουρίκη, ό.π., εικ. 91.

49. Ο Ιωνάς ανήκει ουσιαστικά στους τύπους-προεικονίσεις του Χριστού και συμβολίζει την ανάσταση. Για τον συμβολισμό του σε σχέση με τη Θεοτόκο βλ. πρόχειρα Μουρίκη, ό.π., σ. 230. Δεν γνωρίζω καμιά άλλη παράσταση προεικονίσεων της Θεοτόκου στην παλαιολόγεια περίοδο όπου να εικονίζεται ο Ιωνάς.

50. C. C. Trypanis, Fourteen Early Byzantine Cantica, WBS V, Wien 1968, σ. 31, στίχ. 10, και σ. 34, στίχ. 13. Στον οίκο Γ: *Χαῖρε κλῖμαξ ἐπουράνιε δι᾽ ἧς κατέβη ὁ Θεός, χαῖρε γέφυρα μετάγουσα τοὺς ἐκ γῆς πρὸς ουρανόν.* Στον οίκο ΙΑ: *Χαῖρε σκέπη τοῦ κόσμου πλατυτέρα νεφέλης.*

51. Ιωάννης Δαμασκηνός, PG 96, 692. Βλ. και Ευστρατιάδης, ό.π., σ. 48-49.

52. Βλ. Μαδεράκης, ό.π., σ. 68, εικ. 1.

53. Πρόκειται για σύμβολο του ίδιου οράματος. Πρβλ. Babić, ό.π., σ. 147.

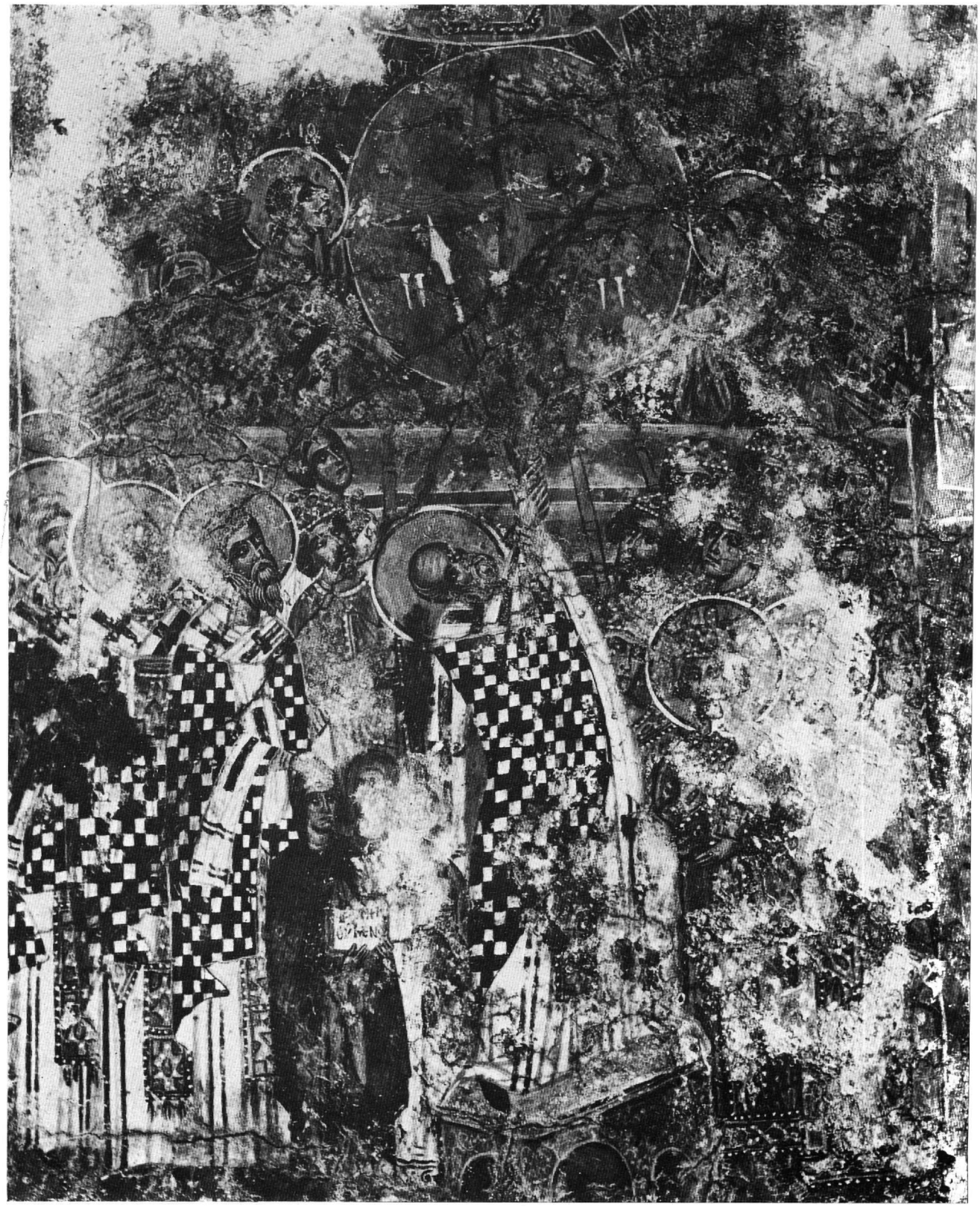
54. Βλ. Panić-Babić, ό.π., σχέδ. 30.

55. Βλ. Radojčić, ό.π., εικ. 4.

56. Βλ. Μουρίκη, ό.π., εικ. 91.

57. Βλ. Lazarev, ό.π., εικ. 575.

58. Ο κύκλος των προεικονίσεων εμφανίζεται στη μνημειακή ζω-



Εικ. 5. Ύψωση του Σταυρού.

φρούρητης[59] και αδιάφθορης Πρωτεύουσας. Το θέμα θα υποχωρήσει κάθετα από τα εικονογραφικά προγράμματα των μνημείων γύρω στο 1355-60[60]. Από τη σκοπιά αυτή, η παράσταση του Αγίου Γεωργίου απηχεί ένα μύθο που συνεχίζει ακόμα να ισχύει στην περιφέρεια.

Στην Ύψωση του Σταυρού τον κάθετο άξονα της παράστασης αποτελεί ο όρθιος επίσκοπος που, ανεβασμένος σε κόκκινη εξέδρα, υψώνει τον σταυρό μαζί με τα σύμβολα του Πάθους, τον σπόγγο και τη λόγχη (Εικ. 5). Στη δεξιά πλευρά εικονίζεται μια ομάδα επισκόπων[61] (Εικ. 5) με χρωματιστούς φωτοστέφανους[62]. Μπροστά από τον πρώτο επίσκοπο εικονίζεται άλλη μια ομάδα από τρεις μορφές που αποδίδονται σε μικρότερη κλίμακα, με ενδυμασία κληρικών και μαύρο κάλυμμα στο κεφάλι[63], κρατώντας ανοικτό βιβλίο με την επιγραφή *[ΣΤ]Α[Υ]ΡΟ(Ν) ΑΝΗΨΟΥΜΕΝΟΝ*, φράση που εμφανίζεται στα τροπάρια για την Ύψωση του Σταυρού[64]. Η ομάδα αυτή πρέπει να απεικονίζει πρόσωπα της εποχής και η κίνηση του επισκόπου, που ακουμπά το χέρι του στο κεφάλι του πρώτου κληρικού, παραπέμπει σε χειρονομία χειροτόνησης[65] ή ευλογίας και προστασίας ταυτόχρονα.

Στην ίδια πλευρά εικονίζονται άλλες δύο μορφές (Εικ. 5), η πρώτη ντυμένη με κόκκινη χλαμύδα και καμελαύκιο[66] στο κεφάλι κρατώντας αναμμένη λαμπάδα, η δεύτερη, νεότερη στην ηλικία, με λευκό κοσμημένο ένδυμα και μικρότερο καμελαύκιο. Στο αριστερό τμήμα εικονίζονται οκτώ μορφές ντυμένες με αυτοκρατορική ενδυμασία και καμελαύκια στο κεφάλι, ενώ δύο από αυτές κρατούν επίσης αναμμένες λαμπάδες (Εικ. 5). Άλλες δύο μορφές με την ίδια ενδυμασία αλλά με φωτοστέφανο και διαφορετικό στέμμα εικονίζονται στο πρώτο επίπεδο. Τα χαρακτηριστικά της πρώτης μορφής οδηγούν στην ταύτισή της με τον Μεγάλο Κωνσταντίνο· έτσι, μπορεί αυτόματα να ταυτιστεί και η δεύτερη μορφή, παρόλο που δεν σώζονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, με την αγία Ελένη. Και οι δύο σχετίζονται άμεσα με τον Σταυρό[67].

Στο άνω τμήμα (Εικ. 5) ο υψωμένος Σταυρός, μαζί με τα σύμβολα του Πάθους, εγγράφεται σε δόξα που υποβαστάζουν δύο ιπτάμενοι άγγελοι[68]. Μέσα στη δόξα εικονίζεται το στεφάνι πάνω στον Σταυρό, τα τέσσερα καρφιά και σε συμπιλήματα η επιγραφή *ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΝΙΚΑ* (Εικ. 5). Πάνω από τη δόξα, μεταξύ δύο όρθιων αγγέλων, εικονίζεται ο θρόνος του Θεού μέσα σε ημικύκλιο, δορυφορούμενος από δύο Σεραφείμ. Πάνω στο θρόνο το ύφασμα και η περιστερά είναι τα μόνα σύμβολα που εικονίζονται, ενώ είναι χαρακτηριστική η απουσία του ευαγγελίου που συμβολίζει τον Χριστό[69].

Η παράσταση του θρόνου ενσωματωμένη στην Ύψωση του Σταυρού παραπέμπει στην ιδέα της Δευτέρας Παρουσίας σύμφωνα με τον Θεοφάνη Κεραμέα[70] που αναφέρει *ἡ νῦν γενομένη ἀνύψωσις, τῆς μελλούσης ἐστὶ δόξης προτύπωσις, καθ' ἣν ὁ σταυρὸς ὁραθήσεται ὑπ' ἀγγέλων δορυφορούμενος. Τότε γὰρ φανήσεται τὸ σημεῖον τοῦ υἱοῦ τοῦ ἀνθρώπου ὡς προαναφωνεῖ τὸ Εὐαγγέλιον.* Στην εδώ παράσταση η ιδέα της Δευτέρας Παρουσίας δεν εκφράζεται με την παραδοσιακή έννοια, αφού λείπει η Κόλαση, αλλά με την έννοια του θριάμβου της χάριτος επί της αμαρτίας, ο

γραφική, σύμφωνα με τα σωζόμενα παραδείγματα, στην πρώτη παλαιολόγεια περίοδο και εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο παραστάσεων που σχετίζονται άμεσα με τη Θεοτόκο προστάτιδα της Κωνσταντινούπολης, που έχουν σκοπό να τονίσουν την ιδεολογία της αδιάφθορης και θεοφρούρητης πρωτεύουσας. Σε αυτό το πλαίσιο τοποθετείται και η εικαστική έκφραση του Ακάθιστου Ύμνου, που διαμορφώνεται και επιβάλλεται στη μνημειακή ζωγραφική μετά την ανάκτηση της Κωνσταντινούπολης το 1261, βλ. J. Lafontaine-Dosogne, L'illustration de la prémière partie de l'Hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'enfance de la Karije Djami, Byzantion LIV 2 (1984), σ. 698-699.

59. Για τη διαμόρφωση της ιδεολογίας της θεοφρούρητης πρωτεύουσας βλ. A. Frolow, La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine, RHR 127 (1944), σ. 61-127 και L. Rydén, The Andreas Salos Apocalypse. Greek Text, Translation and Commentary, DOP 28 (1974), σ. 201-202, 226-228, σημ. 73, 74.

60. Για την υποχώρηση των προεικονίσεων από τα εικονογραφικά προγράμματα γύρω στο 1350-60, βλ. G. Babić, Le programme iconographique des peintures murales décorant les narthex des églises fondées par la roi Milutin στο L'art byzantin au debut du XIVe siècle, Symposium de Gračanica 1973, Beograd 1978, σ. 105-125 και 126 (γαλλ. περιλ.), όπου υποστηρίζει πως η υποχώρηση αυτή οφείλεται στην ιδεολογία του ησυχασμού που επιβάλλεται επίσημα εκείνη την περίοδο. Σε ελάχιστα μνημεία μετά το 1360 εμφανίζονται προεικονίσεις, βλ. Alpatov, ό.π., εικ. 13.

61. Εικονίζονται ντυμένοι με στιχάριο, πολυσταύριο φαιλόνιο, κοσμημένο επιτραχήλιο, ένσταυρο ωμοφόριο και ρομβοειδές κοσμημένο επιγονάτιο.

62. Για τους χρωματιστούς φωτοστέφανους στη βυζαντινή τέχνη βλ. Ντ. Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος, Αθήνα 1978, σ. 37-38.

63. Βλ. ανάλογα παραδείγματα στην παλαιολόγεια ζωγραφική όπου εικονίζονται εκκλησιαστικά πρόσωπα με τέτοιου είδους καλύμματα στο κεφάλι, στην παράσταση της Κοίμησης του Αγίου Νικολάου στην ομώνυμη εκκλησία της Θεσσαλονίκης, Ξυγγόπουλος, ό.π., εικ. 116. Στην απεικόνιση της συνόδου του 1351 με τον Ιωάννη Καντακουζηνό, Par. gr. 1242, φ. 5v, J. Spatharakis, The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts, Leiden 1976, εικ. 86, 90-91.

64. Μηναίο Σεπτεμβρίου, 14ης.

65. Πρβλ. C. Walter, Art and Ritual of the Byzantine Church, London 1982, σ. 130-136, εικ. 32-33.

66. Βλ. E. Piltz, Kamelaukion et Mitra, Uppsala 1977.

67. Βλ. Ανδρέας Κρήτης, PG 97, 1025, 1040.

68. Πάνω από τη δόξα η επιγραφή *[ΥΨΩ]CIC ΤΟΥ [CΤΑΥΡΟΥ].*

69. Βλ. Ν. Γκιολές, Οι λειτουργικές πηγές της Ανάληψης στο ναό του Αγίου Ηρακλειδίου της μονής του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή, Πρακτικά Β΄ Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου, Β΄, Λευκωσία 1986, σ. 521.

70. PG 132, 184.

δε θρόνος δεν παραπεμπει σ΄ εκείνον του Υιού, αφού λείπει το ευαγγέλιο, αλλά σ' αυτόν του Πατρός[71].

Η παράσταση της Ύψωσης του Σταυρού εκφράζει εικαστικά ένα πολιτικό γεγονός: αυτό της ύψωσής του στην Ιερουσαλήμ μπροστά στον αυτοκράτορα Ηράκλειο μετά τη νίκη του εναντίον των Περσών[72]. Έτσι, όπως εμφανίζεται στα χειρόγραφα και στη μνημειακή ζωγραφική η Ύψωση του Σταυρού, ενταγμένη ή στον κύκλο των μηνολογίων εικονογραφώντας την 14η Σεπτεμβρίου ή στα ψαλτήρια εικονογραφώντας τον 98ο ψαλμό, φαίνεται να αντιγράφει την τελετή της ύψωσης, έτσι όπως γινόταν στον άμβωνα της Αγίας Σοφίας[73] από τον κλήρο της Αγίας Σοφίας, και διαφέρει ουσιαστικά από την παράσταση του Αγίου Γεωργίου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της απεικόνισης βρίσκονται στα Μηνολόγια του Βασιλείου Β΄ (Vat. gr. 1163)[74], σ. 35, και της Οξφόρδης (1322-1340)[75], φ. 9r, στα ευαγγελιστάρια Βατικανού 1156[76], φ. 250v, και Διονυσίου 587[77], φ. 119v, στα Ψαλτήρια Λονδίνου (1066)[78], φ. 131v, και Βαλτιμόρης 733[79], φ. 66v, ενώ με μικρή διαφοροποίηση το θέμα εμφανίζεται στα τοιχογραφημένα μηνολόγια του Staro Nagoričino[80], της Gračаnička[81] και της Dečani[82]. Στις παραπάνω παραστάσεις δεν εικονίζεται η ανάληψη του σταυρού από τους αγγέλους ούτε ο θρόνος, ενώ η απουσία αυτοκρατορικών προσώπων είναι επιδεικτική, με εξαίρεση την παράσταση της Gračаnička[83] όπου εικονίζεται ένας.

Η παράσταση του Αγίου Γεωργίου φαίνεται επηρεασμένη από την τελετή που γινόταν στο Τρίκλινο και που σύμφωνα με τον Ψευδοκωδηνό[84] *ἐν τῇ τῆς ὑψώσεως τοῦ σταυροῦ ἑορτῇ, γίνεται διὰ ξύλων ἀναβάθρα ἐν τῷ τρικλίνῳ, ἣν καὶ ἐνδύουσι βλατίῳ κοκκίνῳ.* Και μόνο η αναφορά στο Τρίκλινο δηλώνει την παρουσία αυτοκρατόρων, ενώ η κόκκινη εξέδρα που πατεί ο επίσκοπος πρέπει να σχετίζεται με την αναβάθρα του Τρίκλινου.

Σύμφωνα με τα κείμενα[85], ο σταυρός σχετίζεται με τον Αδάμ, τον Μωυσή και τον Μεγάλο Κωνσταντίνο, με την άρση της αμαρτίας και την επιστροφή των ανθρώπων στον παράδεισο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει σε αντίστοιχο λόγο του ο Λέων ο Σοφός[86]: *ὁρῶσι οἱ ἄγγελοι τῶν ἀνθρώπων τὴν σωτηρίαν τοῦ θανάτου κατάλυσιν, τὴν ἐν τῇ πατρίδι τῶν ἀνθρώπων ἐπάνοδον.* Σε ιδεολογικό επίπεδο ταυτίζεται με τη θεωρία της οικουμενικότητας γιατί *ἄρτι δὲ πάντα τὰ ἔθνη, ὅσα ἐποίησεν ὁ Κύριος, καὶ τῷ ζωοποιῷ ξύλῳ καὶ τρισολβίῳ προσπίπτοντα προσκυνοῦσιν ἐνώπιον αὐτοῦ*[87].

Δίπλα από την Ύψωση του Σταυρού είναι τοποθετημένες οι τέσσερις σκηνές με κεντρικό θέμα τον παράδεισο όπου εικονογραφείται η δημιουργία του Αδάμ και της Εύας, το αμάρτημα και η πτώση. Η καταστροφή του μεγαλύτερου τμήματος του κύκλου δεν επιτρέπει παρά ελάχιστες παρατηρήσεις. Ο παράδεισος εικονίζεται σαν οχυρωμένη πόλη με τους τέσσερις ποταμούς, ενώ η έλλειψη του λευκού βάθους παραπέμπει σε μια υπόσταση γήινη.

Από τη Σταύρωση που εικονίζεται απέναντι σώζεται μόνο το κάτω τμήμα. Αποσπασματική επίσης σώζεται και η Ρίζα Ιεσσαί[88] που εικονογραφεί τη γενεαλογία του Χριστού[89]. Στο κάτω τμήμα διακρίνονται οι φιλόσοφοί[90] (Εικ. 6), το όραμα του Γεδεών με τον πόκο και στο άνω τμήμα ο Χριστός.

Συνολικά η επιφάνεια της δυτικής καμάρας του Αγίου Γεωργίου διακοσμήθηκε με πέντε θέματα που προέρχονται από διαφορετικούς κύκλους. Όμως, το συμβολικό τους περιεχόμενο με βασικό θέμα τον σταυρό τα συνδέει στενά μεταξύ τους. Έτσι, συνθέτουν έναν ενιαίο κύκλο που αφηγείται με αλληγορικό τρόπο ολόκληρη την ιστορία και το δράμα του ανθρώπινου γένους σύμφωνα με την αντίληψη του μεσαιωνικού ανθρώπου: α) η απώλεια του παραδείσου και η πτώση του από τον ουράνιο κόσμο στον γήινο, που εκφράζεται με τις τέσσερις σκηνές του παραδείσου, β) η πορεία στη γη, που εκφράζεται με τη Ρίζα Ιεσσαί, γ) η σωτηρία, που δηλώνεται με τις προεικονίσεις και τη σταυρική θυσία και δ) η επιστροφή στον παράδεισο που δηλώνεται με την Ύψωση του Σταυρού.

Οι ύμνοι του Ρωμανού του Μελωδού[91] και οι σχετικές με τον Σταυρό ομιλίες του Ανδρέα Κρήτης[92] και του Φιλόθεου Κόκκινου[93] πρέπει να αποτελούν το φιλολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινήθηκε ο ιδεολογικός δημιουργός του μνημείου για την απόδοση αυτής της ιδέας. Αν στους ύμνους του Ρωμανού φαίνεται καθαρά αυτός ο κύκλος μεταξύ πτώσης και σωτηρίας με πρωταγωνιστή τον Σταυρό, τα κείμενα του Ανδρέα Κρήτης και του Φιλόθεου Κόκκινου παρουσιάζουν ακόμα πιο σαφή τη σχέση τους με την εικόνα. Ο Ανδρέας Κρήτης[94] αναφέρει ενδεικτικά ότι *εἰ μὴ σταυρὸς οὐκ ἂν ὁ Χριστὸς ἐσταύρωτο. Εἰ μὴ σταυρὸς οὐκ ἂν ὁ Χρι-*

71. Βλ. Γκιολές, ό.π., σ. 521.
72. Βλ. A. Frolow, La relique de la vraie croix, Paris 1961, σ. 190, 55 και 192, 59.
73. S. Nersessian, La «Fête de l'exaltation de la croix», Mélanges Henri Grégoire, II, AIPhOS X (1950), σ. 193-198. K. Weitzmann, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Chicago 1971, σ. 295.
74. Βλ. Weitzmann, ό.π., σ. 294, εικ. 296.
75. Το μηνολόγιο ανήκε στον Δεσπότη Δημήτριο Παλαιολόγο Άγγελο Δούκα. Βλ. I. Hutter, Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, 2, Oxford Bodleian Library II, Stuttgart 1978, σ. 1, 4, εικ. 14 (σ. 92).
76. Βλ. Weitzmann, ό.π., σ. 295, εικ. 297.
77. Βλ. ό.π., σ. 295-260, εικ. 260.
78. S. Nersessian, L'illustration des psautiers grecs du moyen âge,

Εικ. 6. Ρίζα Ιεσσαί. Φιλόσοφοι δεξιάς πλευράς.

II, Paris 1970, εικ. 212. S. Dufrenne, Tableaux synoptiques de 15 psautiers médiévaux, Paris 1978, ψαλμός 98, 5.
79. A. Cutler, Liturgical Strata in the Marginal Psalters, DOP 34-35 (1980-1981), εικ. 12. Dufrenne, ό.π., ψαλμός 98, 9.
80. P. Mijović, Ménologe, Béograd 1973, σ. 260, εικ. 19.
81. Ό.π., σ. 287, εικ. 119.
82. Ό.π., σ. 318, σχ. 42, 14.
83. Ό.π., σ. 287, εικ. 119.
84. J. Verpeaux, Pseudo-Kodinos, Traité de office, Paris 1966, σ. 239.
85. Για τις κύριες ομιλίες σε σχέση με την Ύψωση του Σταυρού βλ Ανδρέας Κρήτης (PG 97, 1017-1036), Ιωάννης Δαμασκηνός (PG 9ϵ 589-600), Θεόδωρος Στουδίτης (PG 99, 692-700), Νικήτας Παφλαγών (PG 105, 28-37), όπου και συσχετισμός μεταξύ σταυρού - Μωυσή - Μ. Κωνσταντίνου, Λέων Σοφός (PG 107, 86-96), Πατριάρχης Ξιφιλίνος (PG 120, 1260-1288), όπου συμβολική ερμηνεία του σταυρού ως σχήματος οικουμενικού, Ιωάννης Μαυρόπους (PG 120, 87-96), Θεοφύλακτος Αχρίδας (PG 126, 105-129), όπου ο σταυρός συμβολίζει την οικουμενικότητα, τον βυζαντινό χώρο και τον ουρανό του Θεού, Αλέξανδρος Μοναχός (PG 87.3, 4072, 4084, 4035), όπου ο σταυρός σχετίζεται με τον Αδάμ, την ορθοδοξία και την ευταξία των λαών, Θεοφάνης Κεραμεύς (PG 132, 173-184) και Φιλόθεος Κόκκινος (PG 154, 719-729).
86. PG 107, 93.
87. Νικήτας Παφλαγών, PG 105, 36.
88. Για τη Ρίζα Ιεσσαί βλ. Babić, ό.π., σ. 116-119, και M. Taylor, A Historiated Tree of Iesse, DOP 34-35 (1980-1981), σ. 125-176, όπου και παραδείγματα απεικόνισης του θέματος: Sopočani, εικ. 8-9, σχέδ. 10· Arilje, εικ. 11, σχέδ. 12· Dečani, εικ. 13, σχέδ. 14, κ.ά. Στην Κρήτη, βλ. M. Bougrat, L'église Saint-Jean près de Koudoumas, Crète, CahArch 30 (1982), σ. 156.

89. Στο άνω τμήμα της Ρίζας Ιεσσαί εικονίζεται τις περισσότερες φορές ο Χριστός. Μεμονωμένο παράδειγμα απ' όσο γνωρίζω, όπου στη θέση αυτή εικονίζεται και η Θεοτόκος, αποτελεί η παράσταση της Ρίζας Ιεσσαί στον νάρθηκα της Ljeviska, βλ. Panić-Babić, ό.π., σχέδ. 30, και είναι χαρακτηριστικό ότι εικονίζεται μαζί με τις προεικονίσεις της Θεοτόκου. Ένα ιδιόρρυθμο παράδειγμα αποτελεί η παράσταση της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, όπου στην κορυφή εικονίζεται η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα, βλ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, Καστοριά, Αθήνα 1984, σ. 83, εικ. 20. Η μοναδική παράσταση Ρίζας Ιεσσαί πλήρως δημοσιευμένη είναι αυτή των Αγίων Αποστόλων από τη Stephan, ό.π., σ. 148-175.
90. Για την παρουσία των φιλοσόφων στο κάτω τμήμα της Ρίζας Ιεσσαί βλ. Babić, ό.π., σ. 118, και Taylor, ό.π., σ. 135-136 και σημ. 34. Στην εδώ παράσταση εικονίζονται συνολικά έξι πρόσωπα της αρχαιότητας, τρία δεξιά και τρία αριστερά του ξαπλωμένου Ιεσσαί: *ΣΩΛΟΝ, [ΑΡΙΣΤΟΤ]ΕΛΗΣ, ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, [ΣΥ]ΒΥ[ΛΛ], ΠΛΑΤΩΝ, ΘΟΥΚΙΔΙΔΗΣ*

91. P. Maas - C. A. Trypanis, Sancti Romani Melodi Cantica, Oxford 1963, ύμνος 22, σ. 164-171, ύμνος 23, σ. 172-180.
92. PG 97, 1017-1045.
93. PG 154, 719-729.
94. PG 97, 1020.

στὸς ἐπὶ γῆς, καὶ εἰ μὴ Χριστὸς ἐπὶ γῆς, οὐκ ἂν παρθένος, οὐκ ἂν γέννησις Χριστοῦ δευτέρα. Ο Φιλόθεος Κόκκινος[95] για το ίδιο θέμα: *Ξύλον δὲ ἦν τὸ δένδρον ἐκεῖνο, ὅπερ καὶ ἡ Εὔα καὶ ὁ 'Αδὰμ πικρῶς ἀπεγεύσαντο. Θάνατος δὲ τὸ τῆς πικρᾶς ἐπίτιμον γεύσεως. 'Αλλ' ἰδοὺ πάλιν Παρθένος, καὶ ξύλον, καὶ θάνατος ἅτινα ἦσαν τότε τῆς κατακρίσεως ἡμῶν, καὶ τῆς καταδίκης, καὶ τῆς ἐλευθερίας ἡμῶν γεγόνασι πρόξενα ἀντὶ τῆς Εὔας, ἡ ὑπερευλογημένη καὶ ἀειπάρθενος Μαρία, ἀντὶ τοῦ ξύλου τοῦ ἐν τῷ παραδείσῳ, τὸ ξύλον τὸ τοῦ σταυροῦ, ἀντὶ τοῦ θανάτου τοῦ 'Αδάμ, ὁ θάνατος τοῦ Χριστοῦ...*

Ορισμένες παραστάσεις, όπως είναι οι προεικονίσεις, η Ύψωση του Σταυρού και η Ρίζα Ιεσσαί, αποτελούν σπάνια παραδείγματα ως προς τη χρησιμοποίησή τους στα εικονογραφικά προγράμματα της Κρήτης και ως προς τη συνολική διάρθρωση της δομής τους. Ακόμα, η συγκροτημένη διάταξη των παραστάσεων και η άμεση σχέση της με τα κείμενα αποδεικνύουν την επαρκή καλλιέργεια και πνευματικότητα του κτήτορα. Από αισθητική άποψη όμως φαίνεται πως οι καλλιτεχνικές δυνατότητες του ζωγράφου δεν ήταν μεγάλες, αφού στο έργο του εμφανίζεται συντηρητικός. Αυτό φανερώνει τη μέση οικονομική κατάσταση του κτήτορα, η οποία δεν του επέτρεπε να προσκαλέσει και να πληρώσει έναν καλύτερο ζωγράφο για την πραγματοποίηση του διακόσμου του μνημείου του. Βέβαια, η επιλογή του «ιστοριογράφου» και «ιερέα» Ιωάννη Μουσούρου δεν πρέπει να ήταν τυχαία. Ο ιερέας από τον Χάνδακα θα πρέπει να γνώριζε και αυτός τα θρησκευτικά κείμενα που αποτέλεσαν τη βάση αυτού του δημιουργήματος, ενώ η ένταξή του στον κρητικό κλήρο επέτρεπε μια «ιδεολογική συμμαχία» με τον κτήτορα και για άλλους λόγους, όπως φαίνεται στη συνέχεια.

Πέρα από αυτή την ιδέα-άποψη για τον κόσμο, η επιβολή θεμάτων που εκτός των άλλων είναι φορτισμένα με πολιτικό συμβολισμό, τόσο στο σύνολό τους όσο και σε μεμονωμένα εικονογραφικά στοιχεία που εμπεριέχουν, αποδεικνύει και μια προσπάθεια μετάδοσης μηνυμάτων άλλης υφής. Αυτή η προσπάθεια εντοπίζεται: α) στην παρουσία των επισκόπων και των αυτοκρατόρων που εκφράζουν την ορθόδοξη εκκλησία και την κρατική εξουσία αντίστοιχα (Εικ. 5), β) στην προστασία του κλήρου από τους επισκόπους (Εικ. 5), γ) στον θρόνο του Πατρός που αντικαθιστά εκείνον του υιού (Εικ. 5) και δ) στη θέση και τη στάση του κτήτορα στις προεικονίσεις (Εικ. 2, 4).

Με την επιβολή των επισκόπων δηλώνεται καθαρά η πίστη και η εξάρτηση του ιδεολογικού δημιουργού σε σχέση με την ορθόδοξη εκκλησία που έχει μια στάση θετική απέναντι στη βενετοκρατούμενη Κρήτη[96]. Είναι γνωστό ότι η έλλειψη επισκόπων στην Κρήτη εξαιτίας της λατινικής πολιτικής, ανάγκαζε τους ορθόδοξους ιερείς να καταφεύγουν εκτός Κρήτης, είτε στην Πελοπόννησο είτε στη Μικρά Ασία για τη χειροτόνησή τους[97]. Η χειρονομία χειροτόνησης ή ευλογίας προστασίας από τον επίσκοπο στον κληρικό δηλώνει από τη μια τη στάση της ορθόδοξης εκκλησίας απέναντι στον κρητικό κλήρο και από την άλλη δηλώνει την εξάρτησή του από αυτήν και την αποδοχή της προστασίας της. Η παρουσία των δέκα αυτοκρατορικών μορφών[98], οκτώ αριστερά και δύο δεξιά, παραπέμπει στην παλαιολόγεια δυναστεία, από την οποία ήδη είχαν βασιλεύσει οκτώ αυτοκράτορες, ενώ εκείνη την περίοδο στον αυτοκρατορικό θρόνο ήταν ο ένατος Παλαιολόγος, ο Μανουήλ Β΄.

Οι δύο μορφές που εικονίζονται στο δεξιό τμήμα της παράστασης θα μπορούσαν ιδεολογικά να εικονίζουν τον αυτοκράτορα Μανουήλ Β΄ και τον γιο του Ιωάννη Η΄, νεαρό τότε. Τα πορτραίτα του Μανουήλ Β΄ στα χειρόγραφα[99] τον παρουσιάζουν πιο μεγάλο σε ηλικία από ό,τι φαίνεται εδώ. Παρόλο που τα βασικά χαρακτηριστικά της εδώ μορφής δεν διαφοροποιούνται πολύ, η ταύτιση σε προσωπογραφικό επίπεδο παραμένει ανοικτή.

Η παρουσία του Μεγάλου Κωνσταντίνου ως οδηγού της αριστερής ομάδας των αυτοκρατόρων στην παράσταση της Ύψωσης, αποτελεί σημαντικό στοιχείο, γιατί ο αγιοποιημένος αυτοκράτορας είναι φορτισμένος με συμβολισμό πολιτικού χαρακτήρα, ο οποίος εντείνεται σε όλη την περίοδο του 14ου αι. στην Κρήτη[100].

Η απουσία του ευαγγελίου από την παράσταση του Θρόνου, τον μεταθέτει από σύμβολο του Υιού σε σύμβολο του Πατρός. Έτσι, ο κενός θρόνος με μόνο σύμβολο την περιστερά δηλώνει το δόγμα της επίσημης ορθόδοξης εκκλησίας σε σχέση με το *ἐκ τοῦ Πατρὸς ἐκπορευόμενον* Άγιο Πνεύμα[101].

Τέλος, η παρουσία του κτήτορα σε μια παράσταση που συνδέεται ιδεολογικά με την Κωνσταντινούπολη δηλώνει την προσκόλληση-υποταγή του απέναντι στη βυζαντινή πρωτεύουσα.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, νομίζω ότι ο ιδεολογικός δημιουργός αυτού του προγράμματος, που δεν πρέπει να είναι άλλος από τον κτήτορα Γεώργιο Νταμορώ, πέτυχε να εκφράσει με αυτό τον τρόπο την πολιτική του στάση σε σχέση με το δυτικό κατεστημένο, στάση ανθενωτικού και αντιλατινικού χαρακτήρα, σε μια εποχή που το ανακαινισμένο θέμα της ένωσης των δύο εκκλησιών δημιουργεί έντονες διαστάσεις στα αντίπαλα στρατόπεδα και σε ένα χώρο, την Κρήτη, όπου η πολεμική αυτή εμφανίζεται ιδιαίτερα έντονη[102].

Τις ανθενωτικές απόψεις της ορθόδοξης εκκλησίας

της Κωνσταντινούπολης εκπροσώπησαν στην Κρήτη, στα τέλη του 14ου αιώνα, οι Ιωσήφ Βρυέννιος[103] και Ιωσήφ Φιλάγρης[104], ενώ τις ενωτικές, οι Μάξιμος Χρυσοβέργης[105] και Μανουήλ Καλέκας[106]. Ο τελευταίος, γνωστός για τα φιλολατινικά του αισθήματα, γράφει σε μια επιστολή την άποψή του για την Κρήτη και τους ανθρώπους της: *Αὐτὸς τῆς ἀπὸ τούτων ἀηδίας ἐλεύθερος μένω, μήθ' ὁρῶν μήθ' ὁρώμενος, καθάπερ ἂν εἰ μηδὲ προσέσχον τῇ νήσῳ. καὶ τοῦτο μόνον ἀπὸ τοῦ καθῆσθαί μοι κέρδος ἐντεῦθεν. οὕτω βάρβαροι μὲν τὴν ψυχὴν οἱ παρόντες, μιαροὶ δὲ τὴν γνώμην, ψευδόμενοι καὶ γαστριζόμενοι καὶ τίνα βλασφημίαν οὐ μετιόντες, καὶ θηρίου παντὸς μᾶλλον πνέοντες φόνον...*[107]. Φαίνεται λοιπόν ότι η αντιλατινική στάση του τοπικού γαιοκτήμονα Γεωργίου Νταμορώ, έτσι όπως εμφανίζεται μέσα από το ιδεολόγημά του, θα εξέφραζε και τη στάση του μεγαλύτερου τμήματος του πληθυσμού της Κρήτης, ιδιαίτερα αυτού της υπαίθρου, διαφορετικά η παραπάνω άποψη του Μανουήλ Καλέκα, που οφείλεται στην ενωτική και φιλολατινική του στάση, δεν θα είχε ιδεολογικό αντίκρισμα.

95. PG 154, 724.

96. Για τη στάση του πατριαρχείου της Κωνσταντινούπολης σε σχέση με τον ορθόδοξο κρητικό πληθυσμό βλ. Γ. Παπάζογλου, Ιωσήφ Φιλάγρης ή Φιλάγριος, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 21-22, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Β. Νεράντζη-Βαρμάζη, Η Κρήτη στις βυζαντινές πηγές του 14ου αιώνα (υπό εκτύπωση), Πρακτικά του 8ου Πανελλήνιου Ιστορικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1987, όπου φαίνεται καθαρά η διαφορετική θέση της ορθόδοξης εκκλησίας από την επίσημη βυζαντινή εξουσία σε σχέση με την Κρήτη. Οι επίσημοι ιστορικοί του Βυζαντίου του 14ου αιώνα δεν αναφέρονται παρά μόνο περιστασιακά στο νησί, γεγονός που εκφράζει την αδυναμία της κρατικής εξουσίας ως προς την προσάρτηση του νησιού στη βυζαντινή αυτοκρατορία. Αντίθετα, η ιδεολογική προσέγγιση που εφαρμόζει η επίσημη εκκλησιαστική πολιτική του πατριαρχείου της Κωνσταντινούπολης εμφανίζεται αδιάκοπη μέχρι την άλωση.

97. Για τη χειροτόνηση των Κρητών εκτός Κρήτης βλ. Ν. Β. Τωμαδάκης, Οι ορθόδοξοι παπάδες επί Ενετοκρατίας και η χειροτονία αυτών. ΚρητΧρον 13 (1959), σ. 39-72. Επίσης Μ.Μ., ΙΙ, αριθ. 342, σ. 25 και αριθ. 459, σ. 205, όπου φαίνεται ότι η εκκλησία της Κρήτης δίνεται στον Μητροπολίτη Παλαιών Πατρών και ότι ο Μητροπολίτης Μύρων αναλαμβάνει τη χειροτόνηση κρητών ιερέων. Πρβλ. Νεράντζη-Βαρμάζη, ό.π., σημ. 32.

98. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αντιλατινικής στάσης από την πλευρά των Κρητών αποτελεί η μνεία των βυζαντινών αυτοκρατόρων σε μια σειρά από κτητορικές επιγραφές σε τοιχογραφημένους ναούς της Κρήτης. Για παραδείγματα επιγραφών όπου μνημονεύονται βυζαντινοί αυτοκράτορες, βλ. K. Kalokyris, The Byzantine Wall Paintings of Crete, New York 1973, σ. 180.

99. Βλ. Spatharakis, ό.π., Par. Suppl. gr. 309, φ. VI, εικ. 175-176, και Mutin gr. 122, φ. 294v, εικ. 121.

100. Μ. Βασιλάκη, Εικονογραφικοί κύκλοι από τη ζωή του Μεγάλου Κωνσταντίνου σε εκκλησίες της Κρήτης, ΚρητΕστ, περ. Δ΄ τ. 1 (1987), σ. 78-83.

101. Γκιολές, ό.π., σ. 521.

102. Για τις διαμάχες στην Κρήτη και τους κύριους πρωταγωνιστές των θρησκευτικών τάσεων βλ. Παπάζογλου, ό.π., σ. 23, 136-147, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

103. Ν. Β. Τωμαδάκης, Ο Ιωσήφ Βρυέννιος και η Κρήτη κατά το 1400 (Μελέτη φιλολογική και ιστορική), Αθήνα 1947.

104. Παπάζογλου, ό.π., ειδικά σ. 136-147.

105. Τωμαδάκης, ό.π., σ. 92-97.

106. R. J. Loenertz, Correspondance de Manuel Kalekas, StT 152, Città del Vaticano 1950. Επίσης Νεράντζη-Βαρμάζη, ό.π.

107. Loenertz, ό.π., επιστολή αριθ. 69, σ. 264. Επίσης Νεράντζη-Βαρμάζη, ό.π., σημ. 31. Η επιστολή απευθύνεται στον Κωνσταντίνο Ασάνη στην Κωνσταντινούπολη και χρονολογείται στο 1400.

Titos Papamastorakis

THE PREFIGURATIONS OF THE VIRGIN AND THE EXALTATION OF THE CROSS AS PARTS OF AN ORIGINAL ICONOGRAPHIC CYCLE IN THE CHURCH OF ST. GEORGE AT VIANNOS, CRETE

The church of St. George at Viannos in Crete belongs to the one-aisled type, and its interior is decorated with wall-paintings. According to a surviving inscription, it was dedicated to St. George by the patron George Damoro, who employed the priest and painter Ioannis Mousouros to execute the wall-paintings in 1401. Those adorning the western half of the vault are of particular importance. The iconographic programme on the north side consists of the following subjects: a) Four small scenes depicting the Creation and the Fall of Man. b) Prefigurations of the Virgin. The latter comprise three subjects: the Prophets on High, the Seven-Branched Candlestick and the Ark of the Covenant, organized around the figure of the enthroned Virgin holding the infant Christ, with the patron in an attitude of proskynesis at the bottom left. This is unique in Palaeologan iconography. c) The Exaltation of the Cross. The lower register of this representation includes, in addition to the Bishop raising the Cross, groups of bishops, clergymen and emperors. The upper register depicts the Exaltation of the Cross in a Glory held by angels, and the Throne of God with the Holy Spirit. This composition is also unique in Palaeologan painting from an iconographic point of view. The south side has the Tree of Jesse and the Crucifixion.

The above representations are closely linked together in a dialectic relationship, and should be seen in the context of the illustration of the story of mankind: the creation, the fall, and salvation through the Incarnation and sacrifice on the Cross. The cycle is completed by the return of man to paradise through the elevation and exaltation of the Cross.

The iconographic programme was without doubt conceived by the patron and efficiently realized by the painter. Its specific ideological structure was probably based on the hymns of Romanos Melodos and the homilies of Andreas of Crete and Philotheos Kokkinos, which refer to the Cross. A prominent feature of these texts is the cycle between the fall and salvation with the Cross as protagonist, integrating all the above representations into an iconographic unity.

Careful study of the iconographic symbols in the Prefigurations of the Virgin and the Elevation and Exaltation of the Cross confirms that there was an intention to communicate ideological and political messages. More specifically, the Prefigurations themselves, taken as a whole, give expression to the idea of the incorruptible capital of the Byzantine empire, which was under God's protection. Furthermore, the presence of the bishops and emperors in the representations of the Elevation of the Cross symbolizes the Greek Orthodox Church and the Palaeologan dynasty —that is, the religious and secular authorities respectively. The relationship in which the patron stands to the Prefigurations of the Virgin shows his attachment to Constantinople, and the relationship of the clergy to the bishops is an assertion of the dependence of the Cretan clergy on the Greek Orthodox Church. The empty throne with the Holy Spirit in the representation of the Exaltation of the Cross symbolizes Greek Orthodox doctrine, in contrast with the Catholic stress on the Filioque.

The patron and ideological author of this iconographic programme succeeded in giving visual expression to his anti-Catholic, anti-Union views in a period and in a region in which the dispute about the Union of the Churches was very intense.