



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Ο ναός του Αγίου Νικολάου
στο Φουντουκλί Ρόδου

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Νικόλαος Μαστροχρήστος



Αθήνα 2019

Η έγκριση της παρούσης Διδακτορικής Διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέως (Ν. 5343/32, άρθρο 202, παρ. 2).



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

**Ο ναός του Αγίου Νικολάου
στο Φουντουκλί Ρόδου**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Νικόλαος Μαστροχρήστος

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Επιβλέπων: Ομότ. καθ. Νικόλαος Γκιολές
Μέλος: Ομότ. καθ. Σοφία Καλοπίση-Βέρτη
Μέλος: Αναπλ. καθ. Αικατερίνη Νικολάου

Αθήνα 2019



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή

Ομότ. καθ. Νικόλαος Γκιολές
Ομότ. καθ. Σοφία Καλοπίση-Βέρτη
Αναπλ. καθ. Αικατερίνη Νικολάου
Επίκ. καθ. Γεώργιος Πάλλης
Επίκ. καθ. Αναστασία Δρανδάκη
Αναπλ. καθ. Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου (Τμ. Θεολογίας, ΕΚΠΑ)
Αναπλ. καθ. Δημήτριος Παυλόπουλος

Αθήνα 2019

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	1
ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ	4
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	7
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	32
ΜΕΡΟΣ Α΄	
1. Ιστορία της έρευνας	36
2. Η κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών	40
3 Το ιστορικό πλαίσιο	41
4. Η Διμυλιά κατά την περίοδο της Ιπποτοκρατίας	45
ΜΕΡΟΣ Β΄	
Η αρχιτεκτονική του ναού	48
ΜΕΡΟΣ Γ΄	
Ο γραπτός διάκοσμος	56
Α΄. Η διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος	56
Β΄. Εικονογραφική ανάλυση	59
I. Ευχαριστιακά θέματα	
α΄. Η Κοινωνία των Αποστόλων	59
β΄. Ο Μελισμός και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες	62
γ΄. Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας	67
δ΄. Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας	69

II. Χριστολογικά και Θεομητορικά θέματα

α΄. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου	71
β΄. Η Γέννηση του Χριστού	73
γ΄. Η Φυγή στην Αίγυπτο	75
δ΄. Η Υπαπαντή του Χριστού	77
ε΄. Η Βάπτιση του Χριστού	80
στ΄. Η Μεταμόρφωση του Χριστού	83
ζ΄. Η Έγερση του Λαζάρου	85
η΄. Η Βαϊοφόρος	87
θ΄. Ο Ελκόμενος	90
ι΄. Η Σταύρωση του Χριστού	91
ια΄. Η Εις Άδου Κάθοδος	97
ιβ΄. Ο Λίθος	99
ιγ΄. Η Ανάληψη του Χριστού	103
ιδ΄. Η Κοίμηση της Θεοτόκου	108

III. Μεμονωμένες μορφές

α΄. Χριστός	111
β΄. Ευαγγελιστές	115
γ΄. Ιεράρχες	118
δ΄. Διάκονοι	125
ε΄. Στρατιωτικοί άγιοι	128
στ΄. Ιαματικοί και αγροτικοί άγιοι	140
ζ΄. Αρχάγγελοι	144

η´. Μοναχοί	148
θ´. Αγίες	160
ι´. Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη	166
ια´. Το Όραμα του αγίου Παχωμίου	168
ιβ´. Θαύμα του αγίου Νικολάου	169
ιγ´. Δεήσεις	174
IV. Η κτητορική επιγραφή και οι πίνακες των κτητόρων	181
V. Διακοσμητικά θέματα	194
Γ´. Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα	200
Δ´. Τεχνοτροπική ανάλυση	235
Ε´. Η θέση του μνημείου στη ζωγραφική της εποχής	
της Ιπποτοκρατίας	242
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	261
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	273
ΕΙΚΟΝΕΣ	280

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η ανά χείρας διδακτορική διατριβή αποτελεί απότοκο της πολυετούς ενασχόλησής μου με τα μνημεία της Δωδεκανήσου, ως επί συμβάσει αρχαιολόγος της 4ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων και ακολούθως της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου. Η αγάπη μου για την γενέτειρά μου και την ιστορία της και ο πλούτος των τοιχογραφικών διακόσμων της περιοχής έδρασαν καταλυτικά στην επιλογή του θέματος. Καθώς είχαν προηγηθεί σημαντικές μονογραφίες και άρθρα στα οποία εξετάζονταν πτυχές της μνημειακής τέχνης της Βυζαντινής εποχής, αλλά και της ιπποκρατίας έως το 1453, επέλεξα να επικεντρωθώ στην περίοδο μεταξύ της Άλωσης και της κατάληψης της Ρόδου από τους Οθωμανούς στα 1523. Μνημείο κλειδί της εν λόγω περιόδου αποτελεί ο υπό εξέταση ναός του Αγίου Νικολάου, το μοναδικό ακριβώς χρονολογημένο (1497/8) και σχεδόν ακέραια σωζόμενο σύνολο στο νησί.

Κατά τη μακρά διάρκεια της συγγραφής της διατριβής, ευτύχησα να έχω τη στήριξη και τη βοήθεια πολλών.

Ο επόπτης μου, ομότιμος καθηγητής κύριος Νικόλαος Γκιολές, ο οποίος επιβλέπει την πορεία των σπουδών μου κατά την τελευταία δεκαπενταετία, ήταν πάντα παρών όταν τον χρειαζόμουν, λύνοντας απορίες, επιβεβαιώνοντας και ανατρέποντας τις θεωρίες μου και βοηθώντας με να λύσω ζητήματα που άπτονται τόσο της τέχνης, όσο και της θεολογίας. Η ομότιμη καθηγήτρια κυρία Σόνια Καλοπίση-Βέρτη, η δασκάλα μου που ήδη από τα πρώτα χρόνια των μεταπτυχιακών σπουδών, με μύησε στην τέχνη των λατινικρατούμενων περιοχών, έτεινεν ευήκοον ους κάθε φορά που αποκαλύπτονταν δεδομένα τα οποία προσέθεταν στην έρευνα και βοηθούσαν στην κατανόηση του χαρακτήρα της τοπικής τέχνης.

Η αρχαιολόγος Δρ Αγγελική Κατσιώτη, προϊσταμένη του Τμήματος Βυζαντινών Χώρων της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου, στην οποίαν οφείλω πλείστα όσα, υπήρξε ο πιο πολύτιμος συνομιλητής και αρωγός στην διάρκεια της συγγραφής. Ως η πλέον ειδική περί την βυζαντινή τέχνη της Δωδεκανήσου, ευτύχησα να περάσω μαζί της αμέτρητες ώρες συζητήσεων και ανταλλαγής απόψεων στο φιλόξενο περιβάλλον της Βιβλιοθήκης της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας Δωδεκανήσου. Κραταίο στήριγμα στις ώρες της απογοήτευσης ή της πίεσης χρόνου, αφουγκράστηκε τις αγωνίες μου και με βοήθησε στην επεξεργασία και στην κατανόηση του μνημείου.

Χωρίς την στήριξη, την ηθική συμπαράσταση και την καθοδήγησή της, ως μέλους της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, η μελέτη αυτή δεν θα είχε ολοκληρωθεί. Την Αγγελική Κατσιώτη αντικατέστησε στην τελική σύνθεση της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής η αναπληρώτρια καθηγήτρια κ. Κατερίνα Νικολάου. Την ευχαριστώ θερμά, όπως και τα λοιπά μέλη της επταμελούς εξεταστικής επιτροπής, τους επίκουρους καθηγητές κ.κ. Γιώργο Πάλλη και Αναστασία Δρανδάκη και τους αναπληρωτές καθηγητές κ.κ. Δημήτρη Παυλόπουλο και Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου.

Η διευθύντρια της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου Δρ Μαρία Μιχαηλίδου, κατά την διάρκεια της υπηρεσίας μου στην τότε 4η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, εισηγήθηκε θετικά για την χορήγηση της άδειας μελέτης και δημοσίευσης του μνημείου¹. Την ευχαριστώ από καρδιάς. Ο εξαιρετος συνάδελφος Στέλιος Βλυσίδης, αρχιτέκτων μηχανικός, επέβλεψε τις κτηριολογικές εργασίες που έλαβαν χώρα στο μνημείο το 2010 και μου παρείχε σημαντικές πληροφορίες. Ο αγαπητός φίλος Φώτης Σιδηρόπουλος, συντηρητής αρχαιοτήτων και έργων τέχνης, με ιώβεια υπομονή με συνέδραμε με τεχνικές πληροφορίες και με την έμπειρη ματιά του έλυne τις απορίες μου κάθε φορά αναζητούσα τα αυθεντικά τμήματα του διακόσμου ή αμφέβαλλα για το κατά τόπους εύρος των επιζωγραφίσεων. Η επίτιμη διευθύντρια του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Δρ Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, η πρώτη, ουσιαστικά, μελετήτρια που μετά την αρχική παρουσίασή του προσέγγισε το μνημείο, παραχωρώντας, μέσω εμού, τις φωτογραφίες του προσωπικού της αρχείου στο Φωτογραφικό Αρχείο της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου. Με πολύωρες συζητήσεις και με το επιστημονικό ήθος και κύρος που την διακρίνει, διηύρνε τους ορίζοντές μου και στήριξε την προσπάθεια της ανάγνωσης των τοιχογραφιών. Της είμαι βαθύτατα υπόχρεος.

Το Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών μου παραχώρησε αντίγραφα επαγγελματικών φωτογραφιών του μνημείου (φωτογράφος Νίκος Κασέρης), που συνέβαλαν ουσιαστικά στη μελέτη του. Τον υπεύθυνο, ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο, καθώς και την διευθύνουσα το Κέντρο, Δρ Ιωάννα Μπίθα, ευχαριστώ θερμά. Στην τελευταία όμως, οφείλω πολλά περισσότερα, καθώς ήταν πάντα πρόθυμη να με συνδράμει με φιλικές συμβουλές και επιστημονική καθοδήγηση.

¹ Αρ. πρωτ. ΥΠΠΟ/ΓΔΑΠΚ/ΑΡΧ/Β2/442/10265/424/21-1-2011 Απόφαση.

Με την Sharon Gerstel, καθηγήτρια του Πανεπιστημίου της California, επισκεφθήκαμε μαζί, μεταξύ άλλων μνημείων, τον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί όταν η μελέτη ήταν σε αρχικό στάδιο. Για τις εποικοδομητικές μας συζητήσεις, καθώς και για το γεγονός ότι έθεσε υπόψη μου άρθρα της πριν από τη δημοσίευσή τους, την ευχαριστώ θερμά. Η συνάδελφος Δρ Άννα-Μαρία Κάσδαγλη, ως η πλέον ειδική στην ιστορία της μεσαιωνικής Ρόδου, με διευκόλυνε στην αναζήτηση βιβλιογραφίας και μοιράστηκε μαζί μου τις γνώσεις της. Ο επίκουρος καθηγητής της Βυζαντινής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Κρήτης κύριος Μανόλης Πατεδάκης έλυσε τις απορίες μου και επιβεβαίωσε την υπόθεσή μου αναφορικά με το αινιγματικό επίγραμμα του ημικυλίνδρου της αψίδας, αφιερώνοντας πολύτιμο χρόνο. Η ερευνήτρια Στέλλα Frigerio-Zένιου με συνέδραμε ως προς την πραγμάτευση των ενδυματολογικών στοιχείων των κτητορικών συνθέσεων. Ο καθηγητής της Βυζαντινής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών κύριος Αντώνης Παναγιώτου μου παραχώρησε πολύτιμο υλικό από το προσωπικό του αρχείο αναφορικά με τον βίο του αγίου Νικολάου. Τους ευχαριστώ όλους από καρδιάς.

Η μελέτη της παρούσας διατριβής, καθώς και το μεγαλύτερο τμήμα της συγγραφής και της επεξεργασίας του κειμένου, πραγματοποιήθηκε ως επί το πλείστον στην Βιβλιοθήκη της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας Δωδεκανήσου. Σε άλλες βιβλιοθήκες εμπλουτίστηκε η βιβλιογραφία και μου δόθηκε η ευκαιρία να συμβουλευτώ εξειδικευμένες μελέτες. Καθοριστικής σημασίας για την πορεία της μελέτης ήταν η μικρής διάρκειας υποτροφία που έλαβα από το Ίδρυμα Dumbarton Oaks του Πανεπιστημίου του Harvard στην Washington D.C., την διοίκηση του οποίου ευχαριστώ θερμώς για ακόμη μια φορά.

Την αγωνία μου, τον ενθουσιασμό μου και ενίοτε την απογοήτευσή μου όλα αυτά τα χρόνια μοιράστηκαν, εκτός των προαναφερθέντων, αγαπητοί συνάδελφοι και αδελφικοί φίλοι. Η Κωνσταντία Κεφαλά, ο Πρόδρομος Παπανικολάου, η Δώρα Κωνσταντέλλου, η Ουρανία Περδίκη, η Νικολέττα Πύρρου και ο Δημήτρης Λιάκος. Η αρχαιολογική συντροφιά των ατέλειωτων ωρών στη Βιβλιοθήκη της ΕΦΑ Δωδεκανήσου, η Φωτεινή Ζερβάκη, η Πόπη Μπαϊράμη και η Βάσω Πατσιαδά, ζήσανε το μεγαλύτερο μέρος της προσπάθειάς μου και με εμπύχωναν κάθε λεπτό. Τους είμαι βαθύτατα ευγνώμων.

Στους γονείς μου, Δημήτρη και Δέσποινα, που πάντα στήριζαν κάθε μου βήμα με περισσή κατανόηση και εμπιστοσύνη στο πρόσωπό μου, αφιερώνεται με αγάπη η παρούσα διατριβή, ως ελάχιστο αντίδωρο.

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΑΑ: Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών

ΑΒΜΕ: Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος

ΑΔ: Αρχαιολογικόν Δελτίον

ΑΕ: Αρχαιολογική Εφημερίς

ΔΧΑΕ: Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

ΔωδΧρον: Δωδεκανησιακά Χρονικά

ΕΕΒΣ: Έπετηρίς Έταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν

ΕΕΠΣΑΠΘ: Επιστημονική Έπετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτελείου

Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

*ΕΕΦΣΠΑ: Επιστημονική Έπετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου
Αθηνών*

ΙΕΕ: Ιστορία του Ελληνικού Έθνους

ΚρητΧρον: Κρητικά Χρονικά

ΚρητΣπουδ: Κυπριακαί Σπουδαί

ΚυπρΣπουδ: Κυπριακές Σπουδαί

ΛακΣπουδ: Λακωνικαί Σπουδαί

ΠΑΕ: Πρακτικά της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας

AJA: American Journal of Archaeology

AnBol: Analecta Bollandiana AnBol: Analecta Bollandiana

ArtBull: The Art Bulletin

*ASAtene: Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane
in Oriente*

BCH: Bulletin de correspondance hellénique

BHG: Bibliotheca Hagiographica Graeca

BMGS: Byzantine and Modern Greek Studies

ByzF: Byzantinische Forschungen

Byzslav: Byzantinoslavica

BZ: Byzantinische Zeitschrift

CahArch: Cahiers Archéologiques

CahBalk: Cahiers Balkaniques

CFHB: Corpus Fontium Historiae Byzantinae

CIEB: Congrès International des Études Byzantines

CorsiRav: Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina

DOP: Dumbarton Oaks Papers

DOS: Dumbarton Oaks Studies

EO: Echos d'Orient

JÖB: Jahrbuch des Österreichischen Byzantinistik

LCI: Lexikon der christlichen Ikonographie

OCP: Orientalia Christiana Periodica

ODB: Oxford Dictionary of Byzantium

RbK: Reallexikon zur byzantinischen Kunst

REB: Revue des études byzantines

TM: Travaux et Mémoires

ZLU: Zbornik za Likovne Umetnosti, Matice Srpska

ZRVI: Zbornik Radova Vizantološkog Instituta

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ*

(* Περιλαμβάνονται συντομογραφημένοι οι τίτλοι που απαντούν πάνω από μία φορά στις υποσημειώσεις. Εκείνων που χρησιμοποιούνται άπαξ, παρατίθεται ο πλήρης τίτλος στην εκάστοτε παραπομπή).

Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη στην Αξό Μυλοποτάμου»:

Αλμπάνη Τζ. «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη στην Αξό Μυλοποτάμου», στο: Ε. Γαβριλάκη, Γ. Ζ. Τζιφόπουλος (επιμ.), *Ο Μυλοπόταμος από την αρχαιότητα έως σήμερα, Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, V: Βυζαντινοί Χρόνοι*, Ρέθυμνο 2006, 159-196.

Αργυρού, Μυριανθεύς, *Ο ναός του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι*: Αργυρού Χ., Μυριανθεύς Δ., *Ο ναός του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι* (Οδηγοί Βυζαντινών Μνημείων της Κύπρου), Λευκωσία 2009.

Αρχοντόπουλος, «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης»:

Αρχοντόπουλος Θ., «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης στην ομώνυμη εκκλησία της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου», *ΑΔ* 41 (1986), Α', Μελέτες, 85-100.

Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ»: Αρχοντόπουλος

Θ., «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ Καλύμνου», *Κάλυμνος. Ελληνορθόδοξος ορισμός του Αιγαίου*, Αθήνα 1994, 385-409.

Αρχοντόπουλος, «Μνείες για φορητά έργα ζωγραφικής στα Δωδεκάνησα»:

Αρχοντόπουλος Θ. Α., «Μνείες για φορητά έργα ζωγραφικής στα Δωδεκάνησα με αφορμή έναν πίνακα στη μονή Αρχαγγέλου Μιχαήλ Ρουκουνιώτη στη Σύμη», *ΑΑΑ* 35-38 (2002-2005), 271-282.

Αρχοντόπουλος, «Παναγία η Φιλόστοργος»: Αρχοντόπουλος Θ. Α., «Παναγία η

Φιλόστοργος: μία εικόνα από τον ναό του Ευαγγελισμού στ' Ασφενδιού Κω», *Χάρις Χαίρε, Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια*, 1, Αθήνα 2004, 317-328.

Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*: Αρχοντόπουλος Θ., *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης στην πόλη της Ρόδου και η ζωγραφική του ύστερου μεσαίωνα στα Δωδεκάνησα (1309-1453)*, Ρόδος-Αθήνα 2010.

- Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου***: Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ., *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13, Princeton, Αθήνα 1992.*
- Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα***: Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ., Εμμανουήλ Μ., *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα, Αθήνα 2005.*
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί»**: Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί της Ρόδου», στο: *Θωράκιον. Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη, Αθήνα 2004, 247-262.*
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπινών***: Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπινών στο Νησί των Ιωαννίνων, Αθήνα 2004.*
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι***: Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Στο Θάρι της Ρόδου. Ο ναός και οι τοιχογραφίες της Μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ, Αθήνα 2006.*
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Δύο αμφιπρόσωπες εικόνες»**: Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., «Δύο αμφιπρόσωπες εικόνες του Χριστού και της Παναγίας στη Ρόδο», *ΔΧΑΕ Λ' (2009), 199-214.*
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας της Χρυσοπολίτισσας»**: Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., «Αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας της Χρυσοπολίτισσας και του αγίου Συμεών από τη Ρόδο», *Ολβιος άνερ. Μελέτες στη μνήμη του Γρηγόρη Κωνσταντινόπουλου, Αθήνα 2013, 217-228.*
- Βαραλής, «Εικόνα Ανάληψης»**: Βαραλής Ι., «Εικόνα με ιδιότυπη παράσταση Ανάληψης», *ΔΧΑΕ ΙΕ' (1989-1990), 161-178.*
- Βαραλής, «Ευαγγελισμός»**: Βαραλής Ι. Δ., «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ ΙΘ' (1996-1997), 201-219.*
- Βασιλάκη, «Εικόνα τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπους»**: Βασιλάκη Μ., «Εικόνα τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπους», *ΔΧΑΕ ΙΓ' (1985-1986), 247-260.*
- Βοκοτόπουλος, «Τρεῖς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα στήν Ζάκυνθο»**: Βοκοτόπουλος Π. Λ., «Τρεῖς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα στήν Ζάκυνθο», *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα, Αθήνα 1994, 347-352.*
- Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγειες εἰκόνες στὰ Ἱεροσόλυμα»**: Βοκοτόπουλος Π. Λ., «Δύο παλαιολόγειες εἰκόνες στὰ Ἱεροσόλυμα», *ΔΧΑΕ Κ' (1998), 291-297.*

- Βολανάκης, Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη:** Βολανάκης Ι., *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη Ρόδου και οι τοιχογραφίες αυτού*, Ρόδος 1989.
- Βολανάκης, Ιστορία και Μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου:** Βολανάκης Ι. Η., *Ιστορία και Μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου της Νήσου Ρόδου*, Ρόδος 1994.
- Βολανάκης, «Ναύδρια του Κάστρου Χώρας Καλύμνου»:** Βολανάκης Ι. Η., «Βυζαντινά και μεταβυζαντινά ναύδρια του Κάστρου Χώρας Καλύμνου», *Κάλυμνος. Ελληνορθόδοξος ορισμός του Αιγαίου*, Αθήνα 1994, 51-148.
- Βολανάκης, «Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνος Ρόδου»:** Βολανάκης Ι. Η., «Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνος στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου», *Ρόδος 2400 χρόνια. Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψη από τους Τούρκους (1523)*, Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, Β΄, Αθήνα 2000, 367-374.
- Βολανάκης, «Ο ναός του Προφήτου Αββακούμ»:** Βολανάκης Ι., «Ο ναός του Προφήτου Αββακούμ στο Παραδείσι νήσου Ρόδου», *ΔωδΧρον ΚΣΤ΄* (2014), 211-251.
- Βολανάκης, «Ο ναός της Αγίας Μαρίας της Παναγίας Πεδιάδος»:** Βολανάκης Ι. Η., «Ο ναός της Αγίας Μαρίας στον οικισμό της Παναγίας Πεδιάδος του νομού Ηρακλείου», στο: Μ. Σ. Πατεδάκης, Κ. Δ. Γιαπιτσόγλου (επιμ.), *Μαργαρίται. Μελέτες στη μνήμη του Μανόλη Μπορμπουδάκη*, Σητεία 2016, 193-236.
- Βρόντης, Ό Άγιος Γεώργιος στη ροδίτικη λαογραφία:** Βρόντης Α. Γ., *Ό Άγιος Γεώργιος στη ροδίτικη λαογραφία*, Ρόδος χ.χ. (ανατύπωση της ομότιτλης μελέτης που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Λαογραφία*, τόμ. 11 του 1934).
- Γάσπαρης, «Ο λοιμός και το τάμα»:** Γάσπαρης Χ., «Ο λοιμός και το τάμα: Οι εκκλησίες του Αγίου Αθανασίου στον μεσαιωνικό Χάνδακα», στο: Μ. Σ. Πατεδάκης, Κ. Δ. Γιαπιτσόγλου (επιμ.), *Μαργαρίται. Μελέτες στη μνήμη του Μανόλη Μπορμπουδάκη*, Σητεία 2016, 411-427.
- Γερμανίδου, «Το απεκδύμενο παιδί της Βαϊοφόρου»:** Γερμανίδου Σ., «Το απεκδύμενο παιδί της Βαϊοφόρου: Στοιχείο ρεαλισμού ή συμβολισμού», *Porphyra XXIII* (2015), 87-102.
- Γιακουμάκη, Η αρχιτεκτονική και οι τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου:** Γιακουμάκη Χ., *Η αρχιτεκτονική και οι τοιχογραφίες του αρχικού στρώματος στην εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων στον Αρχάγγελο Ρόδου*, Ρέθυμνο 2007 (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης).

- Γιακουμάκη, «Εικόνα Παναγίας με την επωνυμία ‘Κάλληστος’**»: Γιακουμάκη Χ., «Εικόνα Παναγίας με την επωνυμία ‘Κάλληστος’ από τον Αρχάγγελο Ρόδου», *ΑΔ* 65-66 (2010-2011), Α΄, Μελέτες, 457-472.
- Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου**»: Γιακουμάκη Χ., «Πρώτη παρουσίαση των τοιχογραφιών του ναού των Αγίων Θεοδώρων στον Αρχάγγελο Ρόδου (1372)», *ΔΧΑΕ* ΛΕ΄ (2014), 214-21.
- Γκιολές, «Πορευθέντες**»: Γκιολές Ν., «“Πορευθέντες...” (Εικονογραφικές παρατηρήσεις)», *Δίπτυχα* Α΄ (1979), 104-142.
- Γκιολές, *Ανάληψις***: Γκιολές Ν., *Ἡ Ανάληψις τοῦ Χριστοῦ βάσει τῶν μνημείων τῆς Α΄ χιλιετηρίδος*, Αθήνα 1981.
- Γκιολές, «Οἱ τοιχογραφίες του Ἁγίου Πέτρου Διροῦ**»: Γκιολές Ν., «Οἱ τοιχογραφίες του Ἁγίου Πέτρου Διροῦ στὴ Μάνη καὶ ἡ ιδιόμορφη Εἰς Ἄδου Κάθοδος», *ΛακΣπουδ* 6 (1982), 145-151.
- Γκιολές, «Ἡ σταυροθήκη Fieschi-Morgan**»: Γκιολές Ν., «Ἡ σταυροθήκη Fieschi-Morgan καὶ οἱ παλαιότερες σωζόμενες στὴν Ἀνατολὴ παραστάσεις τῆς ‘Εἰς Ἄδου Καθόδου τοῦ Χριστοῦ’», *Δίπτυχα* 3 (1982-1983), 130-143.
- Γκιολές, «Οἱ λειτουργικὲς πηγὲς τῆς Ἀνάληψης**»: Γκιολές Ν., «Οἱ λειτουργικὲς πηγὲς τῆς Ἀνάληψης στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἡρακλειδίου τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη τοῦ Λαμπαδιστῆ», *Πρακτικὰ τοῦ Β΄ Διεθνοῦς Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου, τ. Β΄: Μεσαιωνικὸν Τμήμα*, Λευκωσία 1986, 513-521.
- Γκιολές, «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ**»: Γκιολές Ν., «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁι-Στρατηγοῦ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας», *ΛακΣπουδ* 9 (1988), 423-462.
- Γκιολές, *Ὁ βυζαντινὸς τρούλλος***: Γκιολές Ν., *Ὁ βυζαντινὸς τρούλλος καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ τοῦ πρόγραμμα (μέσα βου. αι.-1204)*, Αθήνα 1990.
- Γκιολές, «Ἅγιος Θεόδωρος Ἄνω Πούλας**»: Γκιολές Ν., «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Θεοδώρου Ἄνω Πούλας στὴ Μέσα Μάνη», *ΛακΣπουδ* ΙΓ΄ (1996), 277-305.
- Γκιολές, «Εἰκονογραφικὰ θέματα**»: Γκιολές Ν., «Εἰκονογραφικὰ θέματα στὴ βυζαντινὴ τέχνη εμπνευσμένα ἀπὸ τὴν αντιπαράθεση καὶ τὰ σχίσματα τῶν δύο ἐκκλησιῶν», *Θωράκιον. Τόμος στὴ μνήμη τοῦ Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα 2004, 263-284.
- Γκιολές, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Διονυσίου***: Γκιολές Ν., *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Διονυσίου στὸ Ἅγιο Ὄρος*, Αθήνα 2009.
- Γκιολές, «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ νάρθηκα τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Λαμπαδιστῆ**»: Γκιολές Ν., «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ νάρθηκα τοῦ

καθολικού της μονής του Αγίου Ιωάννου του Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη», (υπό έκδοση).

Δεληγιάννη-Δωρή, «Παλαιολόγεια εικονογραφία»: Δεληγιάννη-Δωρή Ε., «Παλαιολόγεια εικονογραφία. Ο «σύνθετος» εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης», στο: *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 399-435.

Δετοράκης, Κοσμάς ο Μελωδός: Δετοράκης Θ., *Κοσμάς ο Μελωδός. Βίος και έργο*, Θεσσαλονίκη 1979.

Δημητροκάλλης, Άγιος Νικόλαος Ιστιαίας: Δημητροκάλλης Γ., *Ο Άγιος Νικόλαος Ιστιαίας Ευβοίας*, Αθήνα 1986.

Δημητροκάλλης, Γεράκι: Δημητροκάλλης Γ., *Γεράκι. Οι τοιχογραφίες των ναών του Κάστρου*, Αθήνα 2001.

Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης»: Δημητροκάλλης Γ., «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», *Βυζαντινά* 25 (2005), 39-63.

Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία: Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Ἀ., *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἐν Πετρούπολει 1909.

Δρανδάκης, «Ἄρτός»: Δρανδάκης Ν., «Ὁ εἰς Ἄρτον Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου», *ΚρητΧρον* ΙΑ' (1957), 65-161.

Δρανδάκης, «Συμπληρωματικά εἰς τὸν Ἑμμανουήλ Τζάνε»: Δρανδάκης Ν. Β., «Συμπληρωματικά εἰς τὸν Ἑμμανουήλ Τζάνε. Δύο ἄγνωστοι εἰκόνες του», *Θησαυρίσματα* 11 (1974), 60-72

Δρανδάκης, «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου»: Δρανδάκης Ν. Β., «Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας», *ΔΧΑΕ* Θ' (1977-1979), 35-61.

Δρανδάκης, Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης: Δρανδάκης Ν. Β., *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, Ἀθῆναι 1995.

Εμμανουήλ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὸ Μακρυχώρι: Εμμανουήλ Μ., *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὸ Μακρυχώρι καὶ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὸν Οἰζύλιθο τῆς Ευβοίας*, Αθήνα 1991.

Ζάρρας, Εωθινά: Ζάρρας Ν., *Ὁ εικονογραφικὸς κύκλος τῶν Εωθινῶν Ευαγγελίων στὴν παλαιολόγεια μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῶν Βαλκανίων*, Θεσσαλονίκη 2011.

Ζίας, «Εἰκόνες τοῦ ἁγίου Νικολάου»: Ζίας Ν., «Εἰκόνες τοῦ Βίου καὶ τῆς Κοιμήσεως τοῦ ἁγίου Νικολάου», *ΔΧΑΕ* Ε' (1966-1969), 275-298.

- Θεοχαροπούλου, «Τοιχογραφίες των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου»:** Θεοχαροπούλου Ε., «Οι τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφατισίου», *ΑΔ* 57 (2002), Α΄, Μελέτες, 261-364.
- Θεοχαροπούλου, *Επισκοπή Ευρυτανίας*:** Θεοχαροπούλου Ε. Ν., *Οι τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Επισκοπή Ευρυτανίας*, Αθήνα 2014.
- Καζαμία Τσέρνου, *Δέηση*:** Καζαμία-Τσέρνου Μ. Ι., *Ιστορώντας τη «Δέηση» στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη 2003.
- Καθημερινή Ζωή στο Βυζάντιο:** Παπανικόλα-Μπακιρτζή Δ. (επιμ.), *Καθημερινή Ζωή στο Βυζάντιο*, κατ. έκθ., Αθήνα 2002.
- Καλοκύρης, *Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ*:** Καλοκύρης Κ., *Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος*, Αθήνα 1956.
- Καλοκύρης, *Ἡ φάτνη των Χριστουγέννων*:** Καλοκύρης Κ., *Ἡ φάτνη των Χριστουγέννων στην λατρεία, στην εικονογραφία, στα ομοιώματα. Ιστορική, λειτουργική και αρχαιολογική μελέτη*, Ρέθυμνο 1992.
- Κάππας, «Οι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου»:** Κάππας Μ., «Οι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου», *15 χρόνια έργων αποκατάστασης στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου. Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Α΄, Αθήνα 2007, 341-352.
- Καραγιάννη, *Ο Σταυρός*:** Καραγιάννη Α. Β., *Ο Σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, Βυζαντινά Κείμενα και Μελέτες 55, Θεσσαλονίκη 2010.
- Κάσδαγλη, «Μικρή συμβολή»:** Κάσδαγλη Ά.-Μ., «Μικρή συμβολή στην επιγραφική και τη γλυπτική της μεσαιωνικής Ρόδου», στο: Π. Τριανταφυλλίδης (επιμ.), *Σοφία άδολος. Τιμητικός τόμος για τον Ιωάννη Χ. Παπαχριστοδούλου*, Ρόδος 2014, 215-232.
- Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ζαχαρία στο Φοινίκι»:** Κατσιώτη Α., «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ζαχαρία στο Φοινίκι της Χάλκης», *ΑΔ* 40 (1985), Α΄, Μελέτες, 229-241.
- Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ»:** Κατσιώτη Α., «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα-Βαθύ Καλύμνου», *Κάλυμνος. Ελληνορθόδοξος ορισμός του Αιγαίου*, Αθήνα 1994, 213-258.

- Κατσιώτη, «Επισκόπηση»:** Κατσιώτη Α., «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα», *ΑΔ* 51-52 (1996-1997), Α', Μελέτες, 269-302.
- Κατσιώτη, *Εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη*:** Κατσιώτη Α., *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1998.
- Κατσιώτη, «Ησυχασμός»:** Κατσιώτη Α., «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14ου-15ου αιώνα στα Δωδεκάνησα. Ο ησυχασμός και οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Χείλη της Τήλου», *ΑΔ* 54 (1999), Α', Μελέτες, 327-342.
- Κατσιώτη, «Αμφίγραπτη παλαιολόγεια εικόνα στη Νίσυρο»:** Κατσιώτη Α., «Αμφίγραπτη παλαιολόγεια εικόνα στη Νίσυρο», *ΔΧΑΕ* ΚΕ' (2004), 63-76.
- Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων»:** Κατσιώτη Α., «Παρατηρήσεις στην τοπική λατρεία των αγίων στα Δωδεκάνησα», *ΔωδΧρον* ΚΕ' (2012), 664-674.
- Κατσιώτη, «Άγιος Γεώργιος Ο ΠΟΛΙΒΑΡΙΟΤΗΣ»:** Κατσιώτη Α., «Άγιος Γεώργιος Ο ΠΟΛΙΒΑΡΙΟΤΗΣ. Μία εικόνα a la “maniera cypria” στην Πάτμο», στο: Β. Κατσαρός, Α. Τούρτα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο*, Αθήνα 2015, 539-546.
- Κατσιώτη, Μαστροχρήστος, «Παλαιολόγεια εικόνα Παναγίας Ελεούσας»:** Κατσιώτη Α., Μαστροχρήστος Ν., «Παλαιολόγεια εικόνα Παναγίας Ελεούσας από την Πάτμο», στο: Α. Γιαννικουρή (επιμ.), *Όλβιος Άνερ. Μελέτες στη μνήμη του Γρηγόρη Κωνσταντινόπουλου*, Αθήνα 2013, 301-319.
- Κεφαλά, «Οι δράκοντες»:** Κεφαλά Κ., «Οι δράκοντες των υδάτων. Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας της Βάπτισης με αφορμή τα παραδείγματα της Δωδεκανήσου», *Χάρις Χαίρε. Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια*, Β', Αθήνα 2004, 421-433.
- Κεφαλά, «Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου»:** Κεφαλά Κ., «Η εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην ομώνυμη εκκλησία της Ρόδου», *15 χρόνια έργων αποκατάστασης στη Μεσαιωνική Πόλη της Ρόδου, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Αθήνα 2007, 445-453.
- Κεφαλά, «Ο Χριστός αίρων τον σταυρόν»:** Κεφαλά Κ., «Ο Χριστός αίρων τον σταυρόν. Μια ροδιακή εικόνα της εκλεκτικής τάσης», *ΔΧΑΕ* Λ' (2009), 215-224.
- Κεφαλά, «Εικόνα του Επιταφίου Θρήνου»:** Κεφαλά Κ., «Εικόνα του Επιταφίου Θρήνου, έργο του ζωγράφου του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα (;)», στο: Α.

Γιαννικουρή (επιμ.), *Όλβιος Άνερ. Μελέτες στη μνήμη του Γρηγόρη Κωνσταντινόπουλου*, Αθήνα 2013, 229-245.

Κεφαλά, «Το ιδιοθέσιον του Αβραάμ»: Κεφαλά Κ., «Το ιδιοθέσιον του Αβραάμ και μία σπάνια παράσταση του θανάτου του Πατριάρχη στη Ρόδο του 17ου αιώνα», στο: Π. Τριανταφυλλίδης (επιμ.), *Σοφία άδολος. Τιμητικός τόμος για τον Ιωάννη Χ. Παπαχριστοδούλου*, Ρόδος 2014, 391-414.

Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα:* Κεφαλά Κ., *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στις εκκλησίες της Ρόδου*, Αθήνα 2015.

Κοιλάκου, «Ό ναός του Άγιου Γεωργίου στα Πραστειά»: Κοιλάκου Χ., «Ό ναός του Άγιου Γεωργίου στα Πραστειά Σιδερούντας Χίου», *ΔΧΑΕ ΙΑ΄* (1982-1983), 37-76.

Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα:* Κόλλιας Η., *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποτοκρατίας. Ο Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα και η Αγία Τριάδα (Ντολαπλί Μετζίντ) στη μεσαιωνική πόλη*, αδημ. διδ. διατριβή, Αθήνα 1986.

Κόλλιας, *Η ζωγραφική στη Ρόδο μέχρι τον 18ο αιώνα:* Κόλλιας Η., *Η ζωγραφική στη Ρόδο από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια μέχρι τον 18ο αιώνα*, Παναγία του Κάστρου, Ρόδος 1988.

Κόλλιας, «Η διαπόμπευση του Χριστού»: Κόλλιας Η. Ε., «Η διαπόμπευση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Α΄, Αθήνα 1991, 243-261.

Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη:* Κόλλιας Η., *Η μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και το παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου*, Αθήνα 1994.

Κόλλιας, *Μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική:* Κόλλιας Η. Ε., *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική στη Ρόδο στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα*, Αθήνα 2000.

Κόλλιας κ.ά., *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ.:* Κόλλιας Η., Αρχοντόπουλος Θ., Κατσιώτη Α., Μιχαηλίδου Μ., Νίκα Α., Παπαβασιλείου Ε., Σιγάλα Μ, Κεφαλά Κ., *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ. μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1522)*, Παλάτι Μεγάλου Μαγίστρου, κατ. έκθ., Αθήνα 2004.

Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφοι»: Κουκιάρης Σ., «Οί ανεπίγραφοι άνιστάμενοι στην Είς Άδου Κάθοδον», *ΔΧΑΕ ΙΘ΄* (1996-1997), 305-317.

- Κωνσταντινίδη, Μελισμός:** Κωνσταντινίδη Χ., *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008.
- Λαΐου-Θωμαδάκη, Η αγροτική κοινωνία:** Λαΐου-Θωμαδάκη Α., *Η αγροτική κοινωνία στην ύστερη βυζαντινή εποχή*, Αθήνα 1987.
- Μαλαδάκης, Στρατή, «Ο άγιος Ονούφριος και ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης»:** Μαλαδάκης Β., Στρατή Α., «Γυμνοῖς τοῖς σώμασι τοῖς ἀνταγωνισταῖς συμπλεκόμενοι: Συζυγία ερημιτών αγίων σε μεταβυζαντινές εικόνες του Αγίου Όρους (Ο άγιος Ονούφριος και ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης)», *Βυζαντινά* 26 (2006), 319-345.
- Μαντάς, Ιερό Βήμα:** Μαντάς Α., *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Αθήνα 2001.
- Μαραβά-Χατζηνικολάου, Ο άγιος Μάμας:** Μαραβά-Χατζηνικολάου Α., *Ο άγιος Μάμας*, Αθήνα ²1995.
- Μαστροχρήστος, «Ο βυζαντινός ναός της Παναγίας Κυράς»:** Μαστροχρήστος Ν., «Ο βυζαντινός ναός της Παναγίας Κυράς στα Σιάννα της Ρόδου», *ΑΔ* 65-66 (2010-2011), Α΄, Μελέτες, 439-456.
- Μαστροχρήστος, «Αι Θώρης στο Απέρι»:** Μαστροχρήστος Ν., «Ο ναός του Αι Θώρη στο Απέρι Καρπάθου και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη (μετά το 1399)», *Βυζαντινά* 31 (2011), 147-171.
- Μαστροχρήστος, «Βυζαντινά μνημεία στο Κεραμί»:** Μαστροχρήστος Ν., «Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής τοπογραφίας των Σιαννών Ρόδου: Βυζαντινά μνημεία στο Κεραμί», *Δωδ.Χρον* ΚΕ΄ (2012), 181-196.
- Μαστροχρήστος, «Μαριτσά»:** Μαστροχρήστος Ν., «Ο ναός του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά (1434/5). Όψεις της παλαιολόγειας τέχνης του 15ου αιώνα στην Ιπποτοκρατούμενη Ρόδο», *Δωδεκάνησος* Η΄ (2012), 75-188.
- Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου και ο ζωγράφος Αλέξιος»:** Μαστροχρήστος Ν., «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά Ρόδου (1434/5) και ο ζωγράφος Αλέξιος», *ΔΧΑΕ* ΛΓ΄ (2012), 175-188.
- Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα»:** Μαστροχρήστος Ν., «Ροδιακή εικόνα έφιππου αγίου Δημητρίου στην Πάτμο», *ΔΧΑΕ* ΛΖ΄ (2016), 125-136.
- Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ταμπάκη, «Ο άγιος Νικόλαος στις τοιχογραφίες της Καστοριάς»:** Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., Ταμπάκη Σ., «Ο άγιος Νικόλαος. Η

απεικόνισή του στις τοιχογραφίες της Καστοριάς», *Δώρον. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, Θεσσαλονίκη 2006, 101-115.

Μαυρουδής, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*: Μαυρουδής Κ., *Η Κοίμηση της Θεοτόκου στην μνημειακή ζωγραφική της Κωνσταντινούπολης, της Μικράς Ασίας, των Βαλκανίων και της Κύπρου κατά την μεσοβυζαντινή και υστεροβυζαντινή περίοδο* (αδημ. διδ. διατριβή, ΕΚΠΑ), Αθήνα 2017.

Μητσάνη, «Το όραμα του Πρόκλου»: Μητσάνη Α., «‘Το όραμα του Πρόκλου’ σε μικρογραφίες μεταφραστικών μηνολογίων», *ΑΔ* 40 (1985), Α΄, Μελέτες, 148-161.

Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες»: Μητσάνη Α., «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες κατά τον 13ο αιώνα», *ΔΧΑΕ ΚΑ΄* (2000), 93-122.

Μουρίκη, «Σπηλιά Πεντέλης»: Μουρίκη Ντ., «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιάς τῆς Πεντέλης» *ΔΧΑΕ Ζ΄* (1973-74), 79-120.

Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Πλάτσα*: Μουρίκη Ντ., *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Πλάτσα τῆς Μάνης*, Ἀθῆναι 1975.

Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα στὸ Ἄλεποχώρι*: Μουρίκη Ντ., *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἄλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος*, Ἀθῆναι 1978.

Μπαρμπαρίτσα, «Θυμιατήρια της Ὑστερης Βυζαντινῆς περιόδου»: Μπαρμπαρίτσα Ε., «Θυμιατήρια της Ὑστερης Βυζαντινῆς περιόδου (13ος – 15ος αἰώνας)», *Ανταπόδοση. Μελέτες βυζαντινῆς και μεταβυζαντινῆς αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμὴν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρῆ*, Αθήνα 2010, 225-245.

Μπίθα, «Ενδυματολογικὲς μαρτυρίες»: Μπίθα Ι., «Ενδυματολογικὲς μαρτυρίες στις τοιχογραφίες της μεσαιωνικῆς Ρόδου (14ος αι.-1523). Μια πρώτη προσέγγιση», στο: *Ρόδος 2400 χρόνια. Η πόλη της Ρόδου ἀπὸ την ἰδρυσὴ της μέχρι την κατάληψη ἀπὸ τους Τούρκους (1523)*, Πρακτικά διεθνούς επιστημονικοῦ συνεδρίου, Β΄, Αθήνα 2000, 429-448.

Μπίθα, «Σχόλια σε εικόνα του αγίου Χαραλάμπους»: Μπίθα Ι., «Σχόλια σε εικόνα του αγίου Χαραλάμπους, ἔργο Κωνσταντίνου Ἀδριανουπολίτη (1739)», *ΔΧΑΕ ΚΔ΄* (2003), 333-346.

Μπίθα, «Αναχρονολόγηση μιας αφιερωτικῆς πράξης στο Θάρι»: Μπίθα Ι., «Αναχρονολόγηση μιας αφιερωτικῆς πράξης στην Ι. Μ. Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι Ρόδου», *24ο Συμπόσιο βυζαντινῆς και μεταβυζαντινῆς αρχαιολογίας και τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων*, Αθήνα 2004, 67-68.

- Μπίθα, «Κτητορική επιγραφή Αγίου Γεωργίου Παχυμαχιώτη»:** Μπίθα Ι., «Σχόλια στην κτητορική επιγραφή του Αγίου Γεωργίου Παχυμαχιώτη στη Λίνδο της Ρόδου (1394/5)», *ΔΧΑΕ* Λ' (2009), 159-168.
- Μπίθα, «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο»:** Μπίθα Ι., «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο (13ος αι. - περ. 1500)», στο: Β. Κατσαρός, Α. Τούρτα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Λ. Βοκοτόπουλο*, Αθήνα 2015, 441-456.
- Μπονόβας κ.ά, *Η τιμή του αγίου Μάμαντος*:** Μπονόβας Ν. Μ., Τσιλιπάκου Α., Χατζηχριστοδούλου Χ. Α. (επιμ.), *Η τιμή του αγίου Μάμαντος στη Μεσόγειο: ένας ακρίτας άγιος ταξιδεύει*, κατ. έκθ., Θεσσαλονίκη 2013.
- Μπορμπουδάκη, *Άγιος Γεώργιος στους Αποστόλους Πεδιάδας*:** Μπορμπουδάκη Μ., *Η τοιχογραφική διακόσμηση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου στους Αποστόλους Πεδιάδας στο νομό Ηρακλείου*, (αδημ. διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων), Ιωάννινα 2014.
- Μπούρας, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*:** Μπούρας Χ., *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001.
- Νίκα, «Άγιοι Θεόδωροι Κατακαλών»:** Νίκα Α. Γ., «Η εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων στην περιοχή Κατακαλών της Ρόδου και ο θεσμός της στρατιωτικής πρόνοιας στο Βυζάντιο», *ΔωδΧρον* ΚΑ', 441-449.
- Όρλάνδος, «Μνημεία τῆς Ρόδου»:** Όρλάνδος Α., «Βυζαντινά καὶ μεταβυζαντινά μνημεία τῆς Ρόδου», *ΑΒΜΕ* Στ' (1948), 56-112.
- Όρλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου»:** Όρλάνδος Α., «Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ρόδου», *ΑΒΜΕ* Στ' (1948), 112-215.
- Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*:** Παζαράς Ν., *Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και η ένταξή τους στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς και της ευρύτερης περιοχής (Καστοριά, Μ. Μακεδονία, Β. Ήπειρος)*, (αδημ. διδ. διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης), Θεσσαλονίκη 2013.
- Παϊσίδου, «Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα»:** Παϊσίδου Μ. Π., «Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο της Ομορφοκκλησιάς Καστοριάς», *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, Θεσσαλονίκη 2001, 373-394.
- Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στην Καστοριά*:** Παϊσίδου Μ. Π., *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002.

- Πάλλας, «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά»:** Πάλλας Δ. Ι., «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά», *ΕΕΒΣ ΚΔ'* (1954), 158-193.
- Παναγιώτου, *Ὁ Ἰωάννης Μαυρόπουλος ὕμνογράφος τοῦ ἁγίου Νικολάου:*** Παναγιώτου Α. Δ., *Ὁ Ἰωάννης Μαυρόπουλος ὕμνογράφος τοῦ ἁγίου Νικολάου*, Αθήνα 2008.
- Παπαγεωργίου, *Εἰκόνες τῆς Κύπρου:*** Παπαγεωργίου Α., *Εἰκόνες τῆς Κύπρου*, Λευκωσία 1991.
- Παπαγεωργίου, *Ἱερά Μητρόπολις Πάφου:*** Παπαγεωργίου Α., *Ἱερά Μητρόπολις Πάφου. Ἱστορία καὶ τέχνη*, Λευκωσία 1996.
- Παπαγεωργίου, «Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου»:** Παπαγεωργίου Τ., «Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου στο ναὸ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς στο κάστρο Γερακίου Λακωνίας: ἡ ἐξέλιξη τῆς εἰκονογραφίας τῆς μορφῆς στὴν παλαιολόγια καὶ πρόιμη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ», *Ἀνταπόδοση. Μελέτες βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης πρὸς τιμὴν τῆς καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρῆ*, Αθήνα 2010, 319-340.
- Παπαδάκη-Oekland, «Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Ἄννας στὸ Ἄμари»:** Παπαδάκη-Oekland Σ., «Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Ἄννας στὸ Ἄμари. Παρατηρήσεις σὲ μία παραλλαγὴ τῆς Δεήσεως», *ΔΧΑΕ Ζ'* (1973-1974), 31-57.
- Παπαζώτος, *Ἡ Βέροια καὶ οἱ ναοὶ τῆς:*** Παπαζώτος Θ., *Ἡ Βέροια καὶ οἱ ναοὶ τῆς (11ος-18ος αἰ.)*, Αθήνα 1994.
- Παπαμαστοράκης, «Ἡ σημασία τῶν προφητῶν στὸν τρούλο»:** Παπαμαστοράκης Τ., «Ἡ σημασία τῶν προφητῶν στὸν τρούλο τῆς Παναγίας τοῦ Ἄρακος καὶ οἱ ἀντίστοιχες περιπτώσεις τῆς Παναγίας Μυριοκεφάλων καὶ τῆς Παναγίας τῆς Veljusa», *ΑΔ* 40 (1985), Α', Μελέτες, 71-89.
- Παπαμαστοράκης, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου:*** Τ. Παπαμαστοράκης, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου τῶν ναῶν τῆς παλαιολόγιας περιόδου στὴ Βαλκανικὴ χερσόνησο καὶ τὴν Κύπρο*, Ἀθῆναι 2001.
- Παπασταύρου, «Μεταβυζαντινὴ εἰκόνα ἁγίου Χαραλάμπους»:** Παπασταύρου Ἔ., «Μεταβυζαντινὴ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Χαραλάμπους ἀπὸ τὴν Ἁγία Ἀναστασία Μάκρης Ἐβρου», *Ἀντίφωνον. Ἀφιέρωμα στὸν καθηγητὴ Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 54-60.

- Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου***: Παπαχριστοδούλου Χ. Ι., *Ιστορία της Ρόδου από τους προϊστορικούς χρόνους έως την Ενσωμάτωση της Δωδεκανήσου (1948)*, Αθήνα² 1994.
- Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό της Ρόδου***: Παπαχριστοδούλου Χ. Ι., *Τοπωνυμικό της Ρόδου*, Ρόδος² 1996.
- Πατεδάκης, «Άγνωστο επίγραμμα»**: Πατεδάκης Ε., «Άγνωστο επίγραμμα στο ναΐσκο της Κοίμησης στην Άγιο Ιωάννη Μυλοποτάμου», στο: Ι. Βάσσης, Σ. Κακλαμάνης, Μ. Λουκάκη (επιμ.), *Παιδεία και Πολιτισμός στην Κρήτη: Βυζάντιο-Βενετοκρατία, Ηράκλειο 2008*, 57-69.
- Περδίκη, *Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά***: Περδίκη Σ., *Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά (Οδηγοί Βυζαντινών Μνημείων της Κύπρου)*, Λευκωσία 2014.
- Πύρρου, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κισσό»**: Πύρρου Ν., «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κισσό Αγίου Βασιλείου», στο: *Η επαρχία Αγίου Βασιλείου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Σπήλι-Πλακιάς 19-23 Οκτωβρίου 2008)*, Β', *Βυζαντινοί χρόνοι-Βενετοκρατία*, Ρέθυμνο 2014, 111-152.
- Σιγάλα, «Εννιαμερίτισσα»**: Σιγάλα Μ. Ζ., «Η Παναγία Οδηγήτρια ή Εννιαμερίτισσα στη Χάλκη της Δωδεκανήσου (1367)», *ΑΔ 55* (2000), Α' Μελέτες, 329-382.
- Στρατή, «Η εικονογραφία του βίου της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας»**: Στρατή Α., «Η εικονογραφία του βίου της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας. Σχόλια και παρατηρήσεις», στο: Μ. Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου (επιμ.), *Η γυναίκα στο Βυζάντιο. Λατρεία και τέχνη*, Αθήνα 2012, 30-54.
- Συθιακάκη, *Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου***: Συθιακάκη Β. (επιμ.), *Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου. Κατάλογος*, Ηράκλειο 2014.
- Τρεμπέλας, *Αί τρεις λειτουργίες***: Τρεμπέλας Π. Ν., *Αί τρεις λειτουργίες κατά τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Αθήναι 1997³.
- Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου***: Τσιγαρίδας Ε. Ν., *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986.
- Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου***: Τσιγαρίδας Ε. Ν., *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3). Έργο του Μανουήλ Πανσελήνου στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 2008.

- Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες***: Τσιρπανλής Ζ. Ν., *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες στα χρόνια των Ιωαννιτών Ιπποτών (14ος-16ος αι.). Συλλογή ιστορικών μελετών*, Ρόδος 1991.
- Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα***: Τσιρπανλής Ζ. Ν., *Ανέκδοτα έγγραφα για τη Ρόδο και τις Νότιες Σποράδες από το αρχείο των Ιωαννιτών Ιπποτών (1421-1453)*, Ρόδος 1995.
- Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός***: Τσιτουρίδου Α., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986.
- Φραϊδάκη, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας στον Κισσό»**: Φραϊδάκη Α., «Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στον Κισσό Αγίου Βασιλείου», στο: *Η επαρχία Αγίου Βασιλείου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Περιβάλλον – Αρχαιολογία – Ιστορία – Κοινωνία. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Σπήλι-Πλακιάς 19-23 Οκτωβρίου 2008)*, Β', *Βυζαντινοί χρόνοι-Βενετοκρατία*, Ρέθυμνο 2014, 153-184.
- Χατζηδάκη, «Άγνωστη εικόνα του αγίου Συμεών»**: Χατζηδάκη Ν., «Άγνωστη εικόνα του αγίου Συμεών του Θεοδόχου στη Σίφνο», *ΔΧΑΕ ΚΔ'* (2003), 243-256.
- Χατζούλη, «Αμφίγραπτη εικόνα από την Πτελέα»**: Χατζούλη Γ., «Αμφίγραπτη εικόνα του αγίου Νικολάου από την Πτελέα Καστοριάς», *Βυζαντινά* 18 (1995-1996), 381-403.
- Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες»**: Χριστοφοράκη Ι., «Χορηγικές μαρτυρίες στους ναούς της μεσαιωνικής Ρόδου (1204-1522)», στο: *Ρόδος 2400 χρόνια. Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψη από τους Τούρκους (1523)*, Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, Β', Αθήνα 2000, 449-464.
- Albani, *Panagia Chrysaphitissa***: Albani J., *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien*, Athen 2000.
- Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung***: Altripp M., *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmaler Griechenlands*, Frankfurt am Main 1998.

- Anrich I και Anrich II:** G. Anrich, *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche*, Τόμος 1: *Die Texte*, Leipzig-Berlin 1913, Τόμος 2: *Prolegomena untersuchungen-Indices*, Strassburg 1917.
- Arik and Arik, *Tiles of the Seljuk and Beylik Periods*:** Arik R., Arik O. (eds.), *Tiles: Treasures of Anatolian Soil. Tiles of the Seljuk and Beylik Periods*, Istanbul 2008.
- Babić, “Les moines-poètes”:** Babić G., “Les moines-poètes dans l’église de la Mère de Dieu à Studenica”, *Studenica et l art byzantine autour de l’ année 1200*, Belgrade 1988, 206-210.
- Bacci, *San Nicola. Il grande taumaturgo*:** Bacci M., *San Nicola. Il grande taumaturgo*, Roma-Bari 2009.
- Bacci, “L’attribut des saints”:** Bacci M., “L’attribut en tant que signe l’identification des saints dans l’art du Levant au Moyen Âge tardif”, στο: M. Pastoureau, O. Vassilieva-Codognet (eds.), *Des signes dans l’image. Usages et fonctions de l’attribut dans l’iconographie medieval (du Concile de Nicée au Concile de Trente). Actes du colloque de l’EPHE (Paris, INHA, 23-24 mars 2007)*, Turnhout 2014, 239-263.
- Bakalova, “Scenes from the Life of St. Gerasimus”:** Bakalova E., “Scenes from the Life of St. Gerasimus of Jordan in Ivanovo”, *ZLU* 21 (1985), 105-122.
- Bakalova, “Hymnography and Iconography”:** Bakalova E., “Hymnography and Iconography: Images of Hymnographers in Twelfth and Thirteenth Century Church Painting in Bulgaria”, in *Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter*, London 2006, 246-273.
- Baltoyanni, “Christ the Lamb and the ἐνώτιον”:** Baltoyanni Chr., “Christ the Lamb and the ἐνώτιον of the Lamb in a Wall Painting of Araka on Cyprus”, *ΔΧΑΕ ΙΖ’* (1993-1994), 53-58.
- Baltoyanni, “Portrayals of Christ proclaiming His Incarnation”:** Baltoyanni Ch., “Christ, the Lover of Mankind, has become flesh. Portrayals of Christ proclaiming His Incarnation”, στο: X. Α. Μαλτέζου, Γ. Γαλάβαρης (επιμ.), *Ο Χριστός στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, Πρακτικά Συνεδρίου, Βενετία, 22-23 Σεπτεμβρίου 2000*, Βενετία 2002, 15-28.
- Barber, “Contemplating an Icon of John the Forerunner”:** Barber Ch., “Regarding Prayer: Contemplating an Icon of John the Forerunner”, στο: S. H.

J. Gerstel, R. S. Nelson (eds.), *Approaching the Holy Mountain. Art and Liturgy at St. Catherine's Monastery in the Sinai*, Turnhout 2010, 305-317.

Bormpoudaki, "Saint George 'Thalassoperatis' at Diavaide": Bormpoudaki M., "Figures of mounted warrior saints in medieval Crete. The representation of the equestrian Saint George 'Thalassoperatis' at Diavaide in Heraklion", *Zograf* 41 (2017), 143-156.

Bosio, *Dell'Istoria della Sacra Religione*: Bosio G., *Dell'Istoria della Sacra Religione, & Illustrissima Militia di San Giovanni Gierosolimitano*, Roma 1629.

Brandi, "La capella rupestre del Monte Paradiso": Brandi C., "La capella rupestre del Monte Paradiso", *Memorie dell'Istituto Storico-Archeologico di Rodi* (a cura dell'Istituto FERT) III (1938), 7-13.

***Byzantium. Faith and Power*:** Evans H. C. (eds), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, New York 2004.

Čanak-Medić, Popović, Vojvodić, *Žiča Monastery*: Čanak-Medić M., Popović D., Vojvodić D., *Žiča Monastery*, Belgrade 2014, (στα σερβικά με αγγλική περίληψη).

Caseau, "L'abandon de la communion dans la main": Caseau B., "L'abandon de la communion dans la main (IVE-XIIe siècles)", *Mélanges Gilbert Dagron, TM* 14 (2002), 79-94.

Chassoura, *Les peintures murales de Longanikos*: Chassoura O., *Les peintures murales byzantines des églises de Longanikos-Laconie*, Athènes 2002.

Constantinides, *Panagia Olympiotissa*: Constantinides E. C., *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, II, Athens 1992.

Dimitrokallis, "Saint Georges passant sur la Mer": Dimitrokallis G., "Saint Georges passant sur la Mer", *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), 367-372.

Djordjević, Marković, "On the Dialogue Between the Virgin and Christ": Djordjević I. M., Marković M., "On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art. Apropos of the Discovery of the Figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the Naos of Lesnovo", *Zograf* 28 (2000-2001), 13-48.

Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Fresken*: Rhoby A., *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken, Byzantinische Epigrammen in inschriftlicher Überlieferung* 1, Wien 2009.

- Durand, Jolivet-Lévy, “Les «attributs» des saints”:** Durand J., Jolivet-Lévy C., “Les «attributs» des saints dans l’art byzantine et l’exemple des saintes femmes”, στο: M. Pastourewau, O. Vassilieva-Codognet (eds), *Des Signes dans l’Image. Usages et fonctions de l’attribut dans l’iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile du Trente). Actes du Colloque de l’EPHE (Paris, INHA, 23-24 mars 2007)*, Turnhout 2014, 211-238.
- Emmanuel, “Some notes on the external appearance”:** Emmanuel M., “Some notes on the external appearance of ordinary women in Byzantium. Hairstyles-Headdresses, Texts and Iconography”, *ByzSlav* 56 (1995), 769-778.
- Folda, *Crusader Art in the Holy Land*:** Folda J., *Crusader Art in the Holy Land from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge 2005.
- Foskolou, “Mary Magdalene between East and West”:** Foskolou V. A., “Mary Magdalene between East and West. Cult and Image, Relics and Politics in the Thirteenth-Century Eastern Mediterranean”, *DOP* 56-66 (2010-2011), 271-296.
- Gabriel, *La cité de Rhodes*:** Gabriel A., *La cité de Rhodes. Architecture civile et religieuse*, Paris 1923.
- Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces*:** Galavaris G., *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels* (Byzantina Vindobonensia XI), Wien 1979.
- Georgitsoyanni, *Transfiguration aux Meteores*:** Georgitsoyanni E. N., *Les peintures du vieux cathicon du monastère de la Transfiguration aux Meteores (1483)*, Athènes 1992.
- Gerola, *Monumenti Veneti*:** Gerola G., *Monumenti Veneti nell’Isola di Creta, Ricerche e descrizioni*, IV, Venezia 1932.
- Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*:** Gerstel S., *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle-London 1999.
- Gerstel, “Civic and Monastic Influences on Church Decoration”:** Gerstel S. E. J., “Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike”, *DOP* 57 (2003), 225-239.
- Gerstel, “An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen”:** Gerstel S. E. J., “An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen”, στο: S. E. J. Gerstel (ed.), *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington DC 2006, 135-161.

- Gerstel, “The Chora Parekklesion”:** Gerstel S. E. J., “The Chora Parekklesion, the Hope for a Peaceful Afterlife, and Monastic Devotional Practices”, στο: H. A. Klein, R. G. Ousterhout, B. Pitarakis (eds), *The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul 2011, 129-145.
- Gerstel, *Rural Lives*:** Gerstel S. E. J., *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium: Art, Archaeology, Ethnography*, Cambridge 2015.
- Gerstel, “Phountoukli”:** Gerstel S. E. J., “Crossing Borders: The Ornamental Decoration of St. Nicholas at Phountoukli at Rhodes», στο: S. Brodbeck, A. Nikolaïdès, P. Pagès, B. Pitarakis, I. Rapti, É. Yota (eds.), *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy [TM 20/2 (2016)]*, 155-169.
- Ghioles, “Eschatological Representations of Christ”:** Ghioles N., “Eschatological Representations of Christ”, στο: X. A. Μαλτέζου, Γ. Γαλάβαρης (επιμ.), *Ο Χριστός στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, Πρακτικά Συνεδρίου, Βενετία, 22-23 Σεπτεμβρίου 2000*, Βενετία 2002, 39-50.
- Grabar, *Martyrium*:** Grabar A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1943–1946.
- Grabar, “Les représentations d’icônes sur les murs”:** Grabar A., “Les représentations d’icônes sur les murs des églises et les miniatures byzantines”, *ZLU* 15 (1979), 21-30.
- Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*:** Grotowski P. Ł., *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation on Byzantine Iconography (843-1261)*, Leiden-Boston 2010.
- Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*:** Hadermann-Misguich L., *Kurbinovo. Les fresques de Saint Georges et la peinture byzantine du XIIIe siècle*, Bruxelles 1975.
- Halkin, “Vies grecques de S. Pachôme”:** Halkin F., “L’histoire Lausique et les Vies grecques de S. Pachôme”, *AnBol* 48 (1930), 257-301.
- Jolivet-Levy, “Culte et iconographie del’archange Michel”:** Jolivet-Levy C., “Culte et iconographie del’archange Michel dans l’Orient Byzantin: le témoignage de quelques monuments de Cappadoce”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* XXVIII (1997), 187-198.
- Jugie, *La Mort et l’Assomption de la sainte Vierge*:** Jugie M., *La Mort et l’Assomption de la sainte Vierge*, Citta del Vaticano 1944.

- Kalavrezou, “Imperial Ceremonies and the Cult of Relics”:** Kalavrezou I., “Helping Hands for the Empire: Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court”, στο: H. Maguire (ed.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington D.C. 1997, 53-79
- Kalopissi-Verti, “Representations of the Virgin in Lusignan Cyprus”:** Kalopissi-Verti S., “Representations of the Virgin in Lusignan Cyprus”, στο: M. Vassilaki (ed.), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot 2005, 305-319.
- Kalopissi-Verti, “The Proskynetaria of the Templon and the Narthex”:** Kalopissi-Verti S., “The Proskynetaria of the Templon and the Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception”, στο: S. E. J. Gerstel (ed.), *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, Washington DC 2006, 107-132.
- Kalopissi-Verti, “The Murals of the Narthex”:** Kalopissi-Verti S., “The Murals of the Narthex. The paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries”, στο: A. Weyl Carr, A. Nikolaïdès (eds.), *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus DOS XLIII*, Washington DC 2012, 115-210.
- Kartsonis, Anastasis:** Kartsonis A. D., *Anastasis. The making of an image*, Princeton 1986.
- Katsioti, “Double-sided Icon of the Virgin Hodegetria and Saint Nicholas”:** Katsioti A., “The Double-sided Icon of the Virgin Hodegetria and Saint Nicholas in Rhodes Reconsidered: Its Influence on the Art of the Dodecanese in the Fifteenth Century”, στο: E. Gerousis, G. Koch (Hrsg.), *Griechische Ikonen, Byzantinische und nachbyzantinische Zeit*, Athen 2010, 139-152.
- Katsioti, “Les déplacements d’artistes syriens”:** Katsioti A., “Les déplacements d’artistes syriens en Méditerranée orientale à l’époque des Chevaliers. Témoignages du Dodécanèse et de Chypre”, *ΚυπρΣπουδ* (υπό έκδοση).
- Katsioti, Mastrochristos, “Two-sided icon”:** Katsioti A., Mastrochristos N., “Two-sided icon of the Panayia Eleousa/Crucifixion, formerly in the Church of Archangel Michael at Lardos, Rhodes”, στο: Π. Τριανταφυλλίδης (επιμ.), *Το Αρχαιολογικό Έργο στα νησιά του Αιγαίου. Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο, Ρόδος, 27 Νοεμβρίου – 1 Δεκεμβρίου 2013*, Γ’, Μυτιλήνη 2017, 588-602.

- Kefala, “L’ icône de saint Jean le Précurseur”:** Kefala K., “L’ icône de saint Jean le Précurseur du chevalier Jacques de Bourbon à la cathédrale d’Apt”, *CahArch* 53 (2009-2010), 143-157.
- Koukiaris, “The depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria”:** Koukiaris S., “The depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine churches”, *Zograf* 35 (2011), 63-71.
- Koumoussi, *Transfiguration de Pyrgi*:** Koumoussi A., *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle en Eubée*, Athènes 1987.
- Lafontaine-Dosogne, “Iconography of the Cycle of the Infancy”:** Lafontaine-Dosogne J., “Iconography of the Cycle of the Infancy of Child”, στο: P. Underwood, *The Kariye Djami, IV. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, London 1975, 194-241.
- Lojacono, “Pitture parietali bizantine rodiate”:** Lojacono P., “Pitture parietali bizantine rodiate”, *Atti dello VIII Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, II, Roma 1953, 175-186.
- Luttrell, “The Rhodian Background”:** Luttrell A., “The Rhodian Background of the Order of Saint John on Malta”, στο: C. J. Azopardi (ed.), *The Order’s Early Legacy in Malta*, Valletta 1989, 3-14.
- Luttrell, *The Town of Rhodes*:** Luttrell A., *The Town of Rhodes: 1306-1356*, Rhodes 2003.
- Maguire, “The Depiction of Sorrow”:** Maguire H., “The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art”, *DOP* 31 (1977), 123-174.
- Maguire, *Art and Eloquence*:** Maguire H., *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton New Jersey 1981.
- Mailis, “Orthodox Templa and Latin Tramezzi at the Late Medieval Cretan Churches”:** Mailis A., “Between East and West. Orthodox Templa and Latin Tramezzi at the Late Medieval Cretan Churches”, *Hortus Artium Medievalium* 22 (2016), 462-471.
- Maksimović, *The Byzantine Provincial Administration*:** Maksimović L., *The Byzantine Provincial Administration under the Palaiologoi*, Amsterdam 1988.
- Malafarina, *The basilica of St Francis in Assisi*:** Malafarina G. (ed.), *The basilica of St Francis in Assisi*, Modena ²2005.

- Mango, Dawkins, “The Hermitage of St. Neophytos”:** Mango C., Dawkins E., “The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings”, *DOP* 20 (1966), 119-206.
- Martin, “The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art”:** Martin J. R., “The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art”, *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend Jr.*, Princeton 1955, 189-196.
- Mastrochristos, “The Church of the Saviour at Messaria”:** Mastrochristos N., “The Church of the Saviour at Messaria, Tilos and its Votive Inscription (1423/24)”, *Τόμος προς τιμήν της καθ. Σοφίας Καλοπίση-Βέρτη*, (υπό έκδοση).
- Millet, *Recherches*:** Millet G., *Recherches sur l’iconographie de l’Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d’après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.
- Mouriki, “The Cult of Cypriot Saints”:** Mouriki D., “The Cult of Cypriot Saints in Medieval Cyprus as Attested by Church Decoration”, στο: A. A. M. Bryer, G. S. Georghallides (eds), *Sweet Land of Cyprus, Papers Given at the Twenty-Fifth Jubilee Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham March 1991*, Λευκωσία 1993, 237-277.
- Papanikolaou, “Saint Panteleemon in Telos”:** Papanikolaou P., “Cross-cultural interaction and convergence in the hospitaller states. The case of the cult of Saint Panteleemon in Telos”, *ΔΧΑΕ ΛΗ’* (2017), 199-226.
- Papastavrou, *L’Annonciation*:** Papastavrou H., *Recherche iconographique dans l’art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle. L’Annonciation*, Βενετία 2007.
- Papavassiliou, Archontopoulos, “Nouveaux éléments”:** Papavassiliou E., Archontopoulos Th., “Nouveaux éléments historiques et archéologiques de Rhodes à travers des fouilles dans la ville medieval”, *CorsiRav XXXVIII* (1991), 307-350.
- Parani, *Byzantine Material Culture*:** Parani M., *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Leiden-Boston 2003.
- Parani, “Byzantine male dress accessories”:** Parani M., “Optional extras or necessary elements? Middle and late Byzantine male dress accessories”, στο: Π. Πετρίδης, Β. Φωσκόλου (επιμ.), *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, Αθήνα 2015, 407-435.

- Patrich, *The Sabaite Heritage***: Patrich J. (ed), *The Sabaite Heritage from the Fifth Century to the Present*, (Orientalia Lovaniensia Analecta 98), Leuven 2001.
- Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas***: Patterson-Ševčenko N., *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983. E. C. Clare, *St. Nicholas. His legends and iconography*, Firenze 1985.
- Peers, *Sacred Shock***: Peers G., *Sacred Shock. Framing Visual Experience in Byzantium*, Pennsylvania 2004.
- Pentcheva, *The Mother of God in Byzantium***: Pentcheva B., *Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, Pennsylvania 2006.
- Prolović, *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska***: Prolović J., *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur, und Melerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreas*, Wien 1997.
- Réau, *Iconographie***: Réau L., *Iconographie de l'art chrétien I-III*, Paris 1955-1959.
- Saint Emperor Constantine and Christianity***: Bojović D. (ed.), *Saint Emperor Constantine and Christianity, International Conference Commemorating the 1700th Anniversary of the Edict of Milan, 31 May-2 June 2013*, Niš 2013.
- Schiller, *Ikonographie***: Schiller G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1966-1991.
- Schulz, “Die Nikopea”**: Schulz M., “Die Nikopea in San Marco zur Geschichte und zum Typ einer Ikone”, *BZ* 91.2 (1998), 475-501.
- Semoglou, “Contribution à l'étude du portrait funéraire”**: Semoglou A., “Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14e-16e siècle)”, *Zograf* 24 (1995), 5-11.
- Sinkević, *St. Panteleimon at Nerezi***: Sinkević I., *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000.
- Siomkos, *Saint Etienne à Kastoria***: Siomkos N., *L'église de Saint Etienne à Kastoria. Étude des différentes phases du décor peint (Xe-XIVe siècles)*, Θεσσαλονίκη 2005.
- Sommi Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier***: Sommi Picenardi B. F. G., *Itinéraire d'un chevalier dans l'île de Rhodes*, Lille 1900.
- Sophocleous, *Icons of Cyprus***: Sophocleous S., *Icons of Cyprus, 7th-20th century*, Nicosia 1994.
- Sophocleous, *Icônes de Chypre***: Sophocleous S., *Icônes de Chypre. Diocèse de Limassol, 12e-16e siècle*, Nicosie 2006.

- Spatharakis, “The Influence of the Lithos”:** Spatharakis I., “The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos”, στο: C. Moss, K. Kiefer (eds.) *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 435-446.
- Spatharakis, *Rethymnon Province*:** Spatharakis I., *Byzantine Wall Paintings of Crete, I, Rethymnon Province*, London 1999.
- Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*:** Spatharakis I., *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001.
- Spatharakis, *Mylopotamos Province*:** Spatharakis I., *Byzantine Wall Paintings of Crete. Vol. II: Mylopotamos Province*, Leiden 2010.
- Spatharakis, Van Essenberg, *Amari Province*:** Spatharakis I., Van Essenberg T., *Byzantine Wall-Paintings of Crete, III, Amari Province*, Leiden 2012.
- Stylianou, “A cross inside a crescent on the shield of Saint George”:** Stylianou A., “A cross inside a crescent on the shield of Saint George. Wall paintings in the church of Panagia Phorbiotissa, Asinou, Cyprus”, *ΚυπρΣπουδ ΜΣΤ* (1982), 133-140.
- Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*:** Stylianou A. and J., *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Nicosia²1997.
- Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*:** Delehaye H., *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxellis 1902.
- Takoumi, “Tracing Knights”:** Takoumi A., “Tracing Knights. Their pictorial evidence in the art of the Eastern Mediterranean”, στο: J. Schenk, M. Carr (eds), *The Military Orders 6.1: Culture and Conflict in the Mediterranean World*, Oxon-New York 2017, 94-105.
- Talbot, “The Death and Commemoration of Byzantine Children”:** Talbot A.-M., “The Death and Commemoration of Byzantine Children”, στο: A. Papaconstantinou, A.-M. Talbot (eds.), *Becoming Byzantine: Children and Childhood in Byzantium*, Washington DC 2009, 283-308.
- Tatić-Djurić, “L’icône de Kyriotissa”:** Tatić-Djurić M., “L’icône de Kyriotissa”, *Actes du XVe Congrès International d’Études Byzantines, (Athènes,septembre 1976)*, II, B’, Αθήναι 1981, 759-786.
- Terrier Aliferis, “Joseph christophore dans la Fuite en Egypte”:** Terrier Aliferis L., “Joseph christophore dans la Fuite en Egypte: transmission d’un schéma

iconographique spécifique à travers le Moyen Age”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79 (2016), 164-192.

Teteriatnikov, “The True Cross Flanked by Constantine and Helena”:

Teteriatnikov N., “The True Cross Flanked by Constantine and Helena. A Study in the Light of the Post-Iconoclastic Re-evaluation of the Cross”, *ΔΧΑΕ ΙΗ’* (1995), 169-188.

Thierry, “Le thème de la Descente du Christ aux enfers”: Thierry N., “Le thème

de la Descente du Christ aux enfers en Cappadoce”, *ΔΧΑΕ ΙΖ’* (1993-1994), 59-66.

Todić, “The fresco painting of the narthex of Zrze”: Todić B., “The fresco painting

of the narthex of Zrze and the Holy Week”, *Zograf* 35 (2011), 211-222 (σερβικά με αγγλική περίληψη).

Todorova, “Mandorla as a Vision of God”: Todorova R., “Visualizing the Divine.

Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography”, *IKON* 6 (2013), 287-296.

Tomeković, “Notes sur saint Gerasime”: Tomeković S., “Notes sur saint Gerasime

dans l’art byzantin”, *ZLU* 21 (1985), 277-285.

Tomeković, *Les saints ermites*: Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la*

peinture murale byzantine, (Byzantina Sorbonensia 26), Paris 2011.

Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzenkelkirche in Kakodiki*: Tsamakda V.,

Die Panagia-Kirche und die Erzenkelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, Kunst und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14 Jhs auf Kreta (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Archäologische Forschungen 21), Wien 2012.

Varalis, “The Communion of the Apostles”: Varalis Y. D., “The Communion of the

Apostles: Thoughts on Artistic, Spatial and Liturgical Matters”, στο: Π. Πετρίδης, Β. Φωσκόλου (επιμ.), *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μ. Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, Αθήνα 2015, 43-64.

Velmans, “Valeurs sémantiques du Mandylion”: Velmans T., “Valeurs

sémantiques du Mandylion selon son emplacement au son association avec autres images”, στο: B. Borkopp, B. Schellewald, L. Theis (Hrsg.), *Studien zur Byzantinische Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65 Geburtstag*, Amsterdam 1995, 173-184.

- Wagner, *Carmina graeca medii aevi***: Wagner W., *Carmina graeca medii aevi*, Leipzig 1874 (φωτ. ανατ. 1974).
- Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church***: Walter Chr., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.
- Walter, “Theodore, Archetype of the Warrior Saint”**: Walter Chr., “Theodore, Archetype of the Warrior Saint”, *REB* 57 (1999), 163-210.
- Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art***: Walter Chr., *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot 2003.
- Walter, “The Apotropaic Function of the Victorious Cross”**: Walter Chr., “*IC XC NI KA*: The Apotropaic Function of the Victorious Cross”, στο: C. Walter, *The Iconography of Constantine the Great Emperor and Saint*, Leiden 2006, 139-166.
- Walter, *The Iconography of Constantine the Great***: Walter Chr., *The Iconography of Constantine the Great Emperor and Saint*, Leiden 2006.
- Weitzmann, “Loca Sancta”**: Weitzmann K., “Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine”, *DOP* 28 (1974), 33-55.
- Wharton Epstein, *Tokali Kilise***: Wharton Epstein A., *Tokali Kilise. Tenth century metropolitan art in byzantine Cappadocia*, Washington 1986.
- Winfield, *Panaghia tou Arakos***: Winfield D. and J., *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagouthera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance (DOS XXXVII)*, Washington DC 2003.
- Zarras, “La presence de la Vierge dans les scenes du ‘Lithos’ et du ‘Chairete’”**: Zarras N., “La tradition de la presence de la Vierge dans les scenes du ‘Lithos’ et du ‘Chairete’ et son influence sur l’iconographie tardobyzantine”, *Zograf* 28 (2000-2001), 113-120.
- Živković, “Images of hierarchs in Studenica”**: Živković M., “Contributions to the study of the images of hierarchs in the catholicon of Studenica monastery”, *ZRVI* LI (2014), 215-248 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Στην τοποθεσία Φουντουκλί σώζεται μια εκκλησιά λεγόμενη Άγιος Νικόλαος τῆς Διμουλιᾶς, χτισμένη καὶ ζωγραφισμένη στὸν καιρὸ τῶν Παλαιολόγων. Ἡ ἀγιογραφία ἔχει σὲ πολλὰ φράγκικη ἐπίδραση». Με αὐτὰ τα λίγα λόγια αναφέρεται ὁ Φώτης Κόντογλου στο ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου, στο κεφάλαιο με τίτλο «Οἱ θησαυροὶ τῆς ἀγιογραφίας μας» τῆς *Πονεμένης Ρωμοσύνης*².

Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικολάου στο Φουντουκλί βρίσκεται στις ὑπώρειες τοῦ ὄρους Προφήτης Ἡλίας, σε ἀπόσταση τριῶν περίπου χιλιομέτρων ἀπὸ τα χωριά Διμουλιά καὶ Ἐλεούσα, σε θέση κατάφυτη ἀπὸ πεύκα, πλατάνια καὶ ελιές. Ἡ περιοχή εἶναι γνωστὴ με τὸ ὄνομα Φουντουκλί³, που σηματοδοτεῖ τὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου, ἀλλὰ καὶ τὴ φημισμένη πηγὴ ἔξω ἀπὸ τὸν περίβολό τῆς⁴.

Χρονολογημένη με ἐπιγραφή στα 1497/8, θεωρεῖται μια ἀπὸ τις σημαντικότερες μεσαιωνικὲς ἐκκλησίες τοῦ νησιού, λόγω τοῦ ἰδιάζοντος ἀρχιτεκτονικοῦ τῆς τύπου καὶ τοῦ ἰδιαίτερης καλλιτεχνικῆς ἀξίας τοιχογραφικοῦ τῆς διακόσμου. Τὸ μνημεῖο, ὅπως θα φανεῖ παρακάτω, ἔχει στο παρελθὸν ἀπασχολήσει τοὺς μελετητὲς περιστασιακὰ στο πλαίσιο συλλογικῶν ἀρθρῶν καὶ μονογραφιῶν, κυρίως ἔνεκα τῆς ἀκρῶς ενδιαφέρουσας ἀπεικόνισης τῶν δωρητῶν.

Τὸ κενὸ στὴν μέχρι τώρα ἔρευνα ἐπιχειρεῖται νὰ καλυφθεῖ με τὴν συνολικὴ μελέτη τοῦ μνημείου, που ἀποτελεῖ ἀντικείμενο τῆς παρούσας διδακτορικῆς διατριβῆς. Ἐχει διαρθρωθεῖ ὡς ἐξῆς: Στὸ πρῶτο μέρος, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς ἔρευνας, ἀπαριθμούνται οἱ παλαιότερες δημοσιεύσεις καὶ μνείες τοῦ ναοῦ. Ἀκολουθῶς, ἔχει προταχθεῖ ἐν εἴδει προοιμίου ἡ ἀναφορὰ στὴν κατάσταση διατήρησης τοῦ μνημείου καὶ τις ἐπεμβάσεις τῆς Ἰταλικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Μεσοπολέμου. Ἀκολουθεῖ τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο, με τὰ σημαντικότερα γεγονότα τῆς περιόδου τῆς Ἱπποτοκρατίας (1309-1522), καὶ, σε ξεχωριστό, μικρῆς ἔκτασης ὑποκεφάλαιο, οἱ λιγοστὲς ἱστορικὲς πληροφορίες τῆς

² Φ. Κόντογλου, *Ἡ πονεμένη ρωμοσύνη*, Ἐκδ. Ἀστήρ, Ἀθῆναι 1984 (στ' ἔκδοση), 139.

³ Για τὸ τοπωνύμιο, βλ. Παπαχριστοδοῦλου, *Τοπωνυμικὸ τῆς Ρόδου*, 191.

⁴ Ἡ περιοχή, λόγω τοῦ εἰδυλλιακοῦ τοπίου, τῆς ἐκκλησίας καὶ τῆς πηγῆς, ἀποτελεῖ πόλο ἐλξης τῶν φυσιολατρῶν, Ροδιῶν καὶ μὴ, για ἐκδρομὲς καὶ πεζοπορία. Ἡ πηγὴ ἐξυμνεῖται στα λαϊκὰ δίστιχα τῆς περιοχῆς, ὅπως: «Ἦπια τοῦ Φουντουκλί νερό, καὶ ἐφράνιασα καὶ δὲν μπορῶ». Ν. Κωνσταντινίδης, *Ἡ Ρόδος ἓνα τραγούδι*, Ἀλεξάνδρεια 1947, 70. Ὁρλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 182-183, σημ. 1.

ίδιας περιόδου αναφορικά με την περιοχή της Διμυλιάς, στην οποία ανήκει ο ναός του Αγίου Νικολάου. Στο δεύτερο μέρος εξετάζεται η αρχιτεκτονική του μνημείου. Στο τρίτο μέρος εξετάζεται ο γραπτός διάκοσμος του μνημείου, ξεκινώντας με την διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος. Ακολουθεί η ενδελεχής εικονογραφική μελέτη του ναού, όπου τα θέματα αναλύονται ομαδοποιημένα. Στο τέλος της εικονογραφικής ανάλυσης, ως αδιάσπαστη και αλληλοσυμπληρούμενη ενότητα, συνεξετάζονται η κτητορική επιγραφή και οι παραστάσεις της οικογένειας των κτητόρων. Ο σχολιασμός του εικονογραφικού προγράμματος και των θεμάτων που επελέγησαν στην διακόσμηση έπεται της εικονογραφικής ανάλυσης, καθώς με αυτό τον τρόπο θεωρήσαμε πως το θέμα θα εξεταζόταν πληρέστερα και συνολικά. Έτσι αποφεύγονται κατά το δυνατόν επαναλήψεις και σχήματα πρωθύστερα, ενώ παράλληλα λαμβάνονται υπόψη οι ιστορικές πληροφορίες των επιγραφών και των πινάκων των κτητόρων, καθώς και οι εικονογραφικές λεπτομέρειες και ιδιαιτερότητες που προκύπτουν μέσα από την εικονογραφική ανάλυση. Ακολουθεί η τεχνοτροπική μελέτη των τοιχογραφιών, με όλες τις δυσκολίες λόγω της κατάστασης διατήρησής τους. Των συμπερασμάτων προγείται επισκόπηση της τέχνης της Ιπποτοκρατίας, προκειμένου να γίνει σύνδεση των ιδιαιτεροτήτων του συνόλου με τις τοιχογραφίες των λοιπών μνημείων της Δωδεκανήσου, αλλά και των φορητών εικόνων. Στο τελευταίο κεφάλαιο, ανακεφαλαιώνονται και συγκεντρώνονται όλα τα στοιχεία, που οδηγούν σε συμπεράσματα αναφορικά με την προσωπικότητα του κτήτορα και του ζωγράφου, αλλά και το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι στη Ρόδο στην καμπή του 15ου αιώνα.

Εν κατακλείδι, πρέπει να τονισθεί ότι το φωτογραφικό υλικό που χρησιμοποιήθηκε στον κατάλογο είναι ως επί το πλείστον ασπρόμαυρο, και προέρχεται από την φωτογράφιση του 1966. Στις δεκαετίες που μεσολάβησαν οι τοιχογραφίες υπέστησαν σημαντικές φθορές, που καθιστούν αδύνατη την εξαγωγή συμπερασμάτων χωρίς αντιπαραβολή τους με την σημερινή κατάσταση. Όπου είναι εφικτό ή κρίνεται απαραίτητο, προκειμένου να γίνουν αντιληπτές στον αναγνώστη οι παρατηρήσεις αναφορικά με την εικονογραφία, τα χρώματα ή την τεχνοτροπία, γίνεται αντιπαραβολή της σημερινής κατάστασης, ενώ αλλού, ειδικώς στα μέρη τα οποία καθαρίστηκαν πρόσφατα, γίνεται παράθεση μόνον έγχρωμων φωτογραφιών.

Μέρος Α΄

1. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Δυστυχώς, πριν από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 δεν έχουμε καμία πληροφορία αναφορικά με τον εντοίχιο διάκοσμο του ναού. Ο ενδιαφέρων αρχιτεκτονικός τύπος του, όμως, είλκυσε από πολύ νωρίς την προσοχή των μελετητών. Πρώτος ο Berg, το 1862, στην μονογραφία του για τη Ρόδο δημοσίευσε χαλκογραφία του εξωτερικού του ναού, ονομάζοντας τον εκ παραδρομής Προφήτη Ηλία⁵. Το μνημείο αναφέρουν και οι Μπιλιότι και Κοτρέ στο βιβλίο τους, που τυπώθηκε το 1881⁶. Ο Sommi Picenardi βρήκε το κτίσμα το 1900 με μεγάλες ρωγμές, θεωρώντας την κατάρρευσή του ζήτημα χρόνου⁷. Αργότερα ο Giuseppe Gerola⁸ συμπεριέλαβε φωτογραφία του εξωτερικού του και ο Mario Paolini εκπόνησε όψεις και σχέδια⁹.

Την πρώτη συνολική παρουσίαση του ναού κάνει ο Αναστάσιος Ορλάνδος, στον έκτο τόμο του *Αρχείου τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, μερικους μήνες μετά την ενσωμάτωση της νήσου στο Ελληνικό κράτος το 1948. Πρώτη φορά δημοσιεύθηκε κάτοψη και τομή και παρουσιάστηκε ο τοιχογραφικός του διάκοσμος. Ο Ορλάνδος στη σύντομη αυτή δημοσίευση, όπως είναι φυσικό, δεν προχώρησε στην εις βάθος μελέτη των τοιχογραφιών και των επιγραφών τους. Οι τοιχογραφίες χρονολογήθηκαν, βάσει της εικονογραφίας κυρίως, στον 15ο αιώνα. Μόλις λίγα χρόνια αργότερα ο Lojacono¹⁰ αναφέρει ότι εντυπωσιάστηκε από τον διάκοσμο, ιδιαίτερα από τη μορφή του έφιππου αγίου Γεωργίου και, λόγω της κακής κατάστασης των τοιχογραφιών, πιθανώς και της προσέγγισης του Ορλάνδου, την οποία αναφέρει, δεν προβαίνει σε χρονολόγηση. Στα πορίσματα του Ορλάνδου βασίζεται και η συνοπτική παρουσίαση του μνημείου από τον Χριστόδουλο Ι. Παπαχριστοδούλου στη θεμελιώδη για την ιστορία της Ρόδου μονογραφία του, που

⁵ A. Berg, *Die Insel Rhodus*, Braunschweig 1862, 102 πίν. 59.

⁶ Ε. Μπιλιότι, Α. Κοτρέ, *Ἡ νῆσος Ρόδος* (μτφρ. Μ. Μαλλιάρικη, Σ. Καραβοκυρού), Ρόδος 1881, 248 (φωτ. ανατύπωση).

⁷ Sommi Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier*, 205.

⁸ G. Gerola, "I monumenti medioevali delle Tredici Sporadi", *ASAtene* I (1914), 321 εικ. 97.

⁹ R. Santoro, "I disegni di Mario Paolini nell'archivio della Scuola Archeologica Italiana di Atene", στο: Μ. Livadioti – G. Rocco (cura di), *La presenza Italiana nel Dodecaneso tra il 1912 e il 1948. La ricerca archeologica, la conservazione, le scelte progettuali*, Catania 1996, 256 εικ. 102.

¹⁰ Lojacono, "Pitture parietali bizantine rodote", 180 εικ. 12.

εκδόθηκε το 1972¹¹, καθώς και η χρονολόγηση του καθηγητή Μίλτου Γαρίδη, στο πλαίσιο της μονογραφίας του για την μεταβυζαντινή ζωγραφική¹². Ο Ηλίας Κόλλιας στην διδακτορική του διατριβή συγκαταλέγει τον διάκοσμο του Αγίου Νικολάου μεταξύ μιας ομάδας μνημείων που «αποπνέουν την τεχνοτροπία της πρωτεύουσας του Βυζαντίου»¹³.

Η αρχιτεκτονική του μνημείου έχει σχολιασθεί μερικώς από τους Χαράλαμπο Μπούρα, Μιχάλη Κάππα και Γιώργο Ντέλλα. Ο πρώτος, στην συγκεντρωτική μονογραφία του για την βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική, μνημονεύει την ομάδα των τριών μνημείων της Ρόδου που ακολουθούν τον συγκεκριμένο αρχιτεκτονικό τύπο και θίγει ακριθιγώς τα χαρακτηριστικά τους¹⁴. Λίγα χρόνια αργότερα ο Ντέλλας, σε άρθρο του σχετικό με την τυπολογία των εκκλησιών της Ρόδου κατά την ιπποτοκρατία (1309-1522), αναφέρεται στην ίδια ομάδα μνημείων τονίζοντας ότι «αποτελούν εξαιρετικά δείγματα στον ελλαδικό χώρο»¹⁵. Διαφορετική γνώμη από τους παραπάνω εκφέρει ως προς την χρονολόγηση του μνημείου ο Κάππας, καθώς, με αφορμή τις ομοιότητες ιδίως του τρούλλου του μνημείου με το καθολικό της μονής Θάρι, προτείνει την τοποθέτηση της ανέγερσης του Αγίου Νικολάου στο α΄ μισό του 13ου αιώνα¹⁶.

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες, κυρίως οι απεικονίσεις των κτητόρων είναι αυτές που γίνονται αντικείμενο αναφοράς σε επιστημονικά άρθρα. Οι αρχαιολόγοι Ελένη Παπαβασιλείου και Θεοδωής Αρχοντόπουλος, σε από κοινού δημοσίευσή τους, χρονολογούν το διάκοσμο στον 14ο-15ο αιώνα¹⁷. Ο καθηγητής Αθανάσιος Σέμογλου, σε άρθρο του για τις ταφικές προσωπογραφίες στον βυζαντινό κόσμο, τοποθετεί τις εν λόγω παραστάσεις του ναού στα τέλη του 15ου-αρχές του 16ου αιώνα¹⁸. Παρόμοια χρονολόγηση ακολούθησαν και δύο μελέτες που περιελήφθησαν στα Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου για τα 2400 χρόνια από την ίδρυση της πόλης της Ρόδου. Στο μεν πρώτο η Ιωάννα Μπίθα, εξετάζοντας τα ενδυματολογικά των

¹¹ Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου*, 38, 378-383.

¹² Μ. Garidis, *La peinture murale dans le monde Orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, 272.

¹³ Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 245.

¹⁴ Μπούρας, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, 226-231.

¹⁵ Γ. Ντέλλας, «Η τυπολογία των εκκλησιών της Ρόδου κατά την Ιπποτοκρατία», *ΔΧΑΕ* Λ' (2009), 87.

¹⁶ Κάππας, «Οι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου», 349 σημ. 41.

¹⁷ Papavassiliou, Archontopoulos, "Nouveaux éléments", 324.

¹⁸ Semoglou, "Contribution à l'étude du portrait funéraire", 6-7.

κτητόρων και των παιδιών τους, χρονολογεί τις τοιχογραφίες στον 15ο αιώνα¹⁹. Ίδια χρονολόγηση, με επιφύλαξη, προτείνει και η Ιωάννα Χριστοφοράκη, συνεξετάζοντας τις χορηγικές μαρτυρίες στους ναούς της μεσαιωνικής Ρόδου²⁰, αλλά και η Cristina Stancioiu στην διδακτορική διατριβή της²¹. Επανερχόμενη στα ενδυματολογικά της Ρόδου δύο χρόνια αργότερα, η Μπίθα τοποθετεί τα πορτρέτα των κτητόρων στα τέλη του 15ου αιώνα²². Δεν λείπουν, επίσης, μνείες των εν λόγω πινάκων στο πλαίσιο συγκεντρωτικών μελετών, όπως αυτές της Sarah Brooks για τις ταφικές διακοσμήσεις της ύστερης βυζαντινής περιόδου και για την γυναικεία χορηγία κατά την ίδια περίοδο²³, της Alice-Mary Talbot για τον θάνατο των παιδιών στο Βυζάντιο²⁴, την μονογραφία της Sharon Gerstel για την ύπαιθρο στην ύστερη βυζαντινή περίοδο²⁵ ή το άρθρο της Ελένης Παπαβασιλείου για τη χορηγία στη Ρόδο²⁶.

Η σημαντικότερη συμβολή, ωστόσο, στην συνολική θεώρηση του μνημείου έγινε από την Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου. Σε δική της πρωτοβουλία, κατά τη διάρκεια της υπηρεσιακής της θητείας ως επιμελήτριας στην Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου το 1966, οφείλεται η φωτογράφιση των τοιχογραφιών από τον γνωστό φωτογράφο Σπύρο Μελετζή. Έχοντας ήδη αναφερθεί σε στοιχεία του διακόσμου στη συγκεντρωτική της μελέτη για την βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο²⁷, σε ειδικό άρθρο της, που δημοσιεύθηκε το 2004, μελετά τις ταφικές προσωπογραφίες και την

¹⁹ Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 435-436.

²⁰ Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες», 463.

²¹ C. Stancioiu, *Objects and Identity: Analysis on Some Material Remains of the Latin and Orthodox Residents of Late Medieval Rhodes, Cyprus, and Crete* (unpublished PhD Diss., University of California), Los Angeles 2009, 236-237.

²² Ι. Μπίθα, «Ενδυματολογικές συνήθειες στην ιπποκρατούμενη Ρόδο (1309-1522)», *Αρχαιολογία* 83 (Ιούν. 2002), 46.

²³ S. T. Brooks, *Commemoration of the Dead: Late Byzantine Tomb Decoration (Mid-Thirteenth to Mid-Fifteenth Centuries)*, (Phd Diss., Institute of Fine Arts, New York University), New York 2002, 422-427. Η ίδια, “Women’s Authority in Death: The Patronage of Aristocratic Laywomen in Late Byzantium”, στο: L. Theis et al. (επιμ.), *Female Founders in Byzantium and Beyond. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LX/LXI (2011/2012), 329-332, όπου η συγγραφέας, παρόλο που παραπέμπει στην μελέτη της Αχειμάστου-Ποταμιάνου, αναφέρει την δωρήτρια ως άγνωστη και παραβλέπει την προτεινόμενη χρονολόγηση.

²⁴ Talbot, “The Death and Commemoration of Byzantine Children”, 304.

²⁵ Gerstel, *Rural Lives*, 151-152.

²⁶ Ε. Παπαβασιλείου, «Η χορηγία στη Ρόδο από τον 6ο έως τον 16ο αιώνα στον χώρο της γλυπτικής και της ζωγραφικής», *Δωδεκάνησος* 8 (2012), 70-72.

²⁷ Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», *Το Αιγαίο επίκεντρο Ελληνικού πολιτισμού*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1992, 153-155.

κτητορική παράσταση, διαβάζει την χρονολογία, ερμηνεύει τις επιγραφές και προβαίνει σε επιμέρους σημαντικές παρατηρήσεις εικονογραφικής και τεχνοτροπικής φύσεως²⁸.

Παράλληλα, τα τελευταία χρόνια η έρευνα έχει στραφεί και σε μεμονωμένα θέματα του διακόσμου του ναού. Το 2000 ο αείμνηστος Ηλίας Κόλλιας, σε μονογραφία του για την μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική της Ρόδου στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα, αποδίδει τις απαρχές των διακοσμητικών θεμάτων της ιστόρησης σε ισπανομαυριτανικές επιρροές²⁹. Σε δύο πρόσφατα άρθρα της, ωστόσο, η καθηγήτρια Sharon Gerstel καταλήγει στο ότι είναι οθωμανικά, και δη σελτζουκικά³⁰. Ο καθηγητής Γεώργιος Δημητροκάλλης σε δύο άρθρα του πραγματεύεται, μεταξύ άλλων παραδειγμάτων, την τοιχογραφία του έφιππου αγίου Γεωργίου της νότιας κόγχης, με αφορμή τον εικονογραφικό τύπο του *Θαλασσοπεράτη* και το επίθετο *Διασορίτης*³¹.

Τέλος, η μνεία του ε.τ. Εφόρου Αρχαιοτήτων Ιωάννη Βολανάκη ότι ο ναός του Αγίου Νικολάου υπήρξε μετόχιο της μονής της Αγίας Αικατερίνης του Σινά δεν απαντά σε κάποια γραπτή, γνωστή σε εμάς, πηγή³², επιβεβαιώνεται όμως από έγγραφα που φυλάσσονται στο αρχείο της μονής³³.

²⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί».

²⁹ Κόλλιας, *Μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική*, 56-58.

³⁰ S. Gerstel, “Facing Architecture: Views on Ceramic Revetments and Paving Tiles in Byzantium, Anatolia and the Medieval West”, στο: C. Hourihane (ed.), *From Minor to Major: The Minor Arts in Medieval Art History*, Princeton 2012, 43-65 (για το Φουντουκλί βλ. 61-62). Gerstel, “Phountoukli”.

³¹ Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», 44, 48, 60 εικ. 10. Dimitrokallis, “Saint Georges passant sur la Mer”, 369 και εικ. 4.

³² Βολανάκης, «Ο ναός του Προφήτου Αββακούμ», 235-236. Ο Ζ. Τσιρπανλής το 1991 αναφέρει: «Για την ύπαρξη σιναϊτικού μετοχίου και την παρουσία Σιναϊτών στην ιπποτοκρατούμενη Ρόδο έχω συγκεντρώσει ανέκδοτο υλικό από τα αρχεία της Μάλτας», τα οποία δεν έχει έκτοτε δημοσιεύσει. Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες*, 310 σημ. 1.

³³ Για την πληροφορία ευχαριστώ θερμά τον συνάδελφο Δρ Νικόλα Φύσσα.

2. Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Ο ναός του ναού του Αγίου Νικολάου, όπως προαναφέρθηκε και συνάγεται από τα χρονικά των ιταλικών επεμβάσεων, ήταν σχεδόν ετοιμόρροπος και ερειπωμένος στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα. Η Ιταλική Αρχαιολογική Υπηρεσία προέβη σε αναστήλωση και ανακαίνιση του ναού, καλύπτοντας το αρχικό δάπεδο με γκριζωπές πλάκες, αντικαθιστώντας την κεράμωση, τα υαλοστάσια και τα θυρώματα. Η εισροή των ομβρίων υδάτων από τις ρωγμές στην ανωδομή και οι ανερχόμενες υγρασίες είχαν προκαλέσει ανεπανόρθωτες ζημιές σε μεγάλο μέρος του διακόσμου, που συνίστανται σε εκτεταμένες απώλειες της ζωγραφικής, απολεπίσεις και εξανθήματα αλάτων. Σύμφωνα, λοιπόν, με την αισθητική και τις πρακτικές της εποχής, προέβησαν σε εκτεταμένες επιζωγραφήσεις. Το αποτέλεσμα που αντικρύζει ο επισκέπτης με την πρώτη ματιά οφείλεται στην «ομογενοποίηση» της ζωγραφικής κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, όπως απαντά στις επεμβάσεις του Pietro Gualtiero De Bacci Venuti στον Άγιο Φανούριο της μεσαιωνικής πόλης³⁴. Οι επί μέρους παρανοήσεις, οι οποίες είναι κάθε άλλο παρά λίγες ή ήσσονος σημασίας, θα επισημανθούν στην εικονογραφική ανάλυση κάθε σκηνής ή μεμονωμένης μορφής. Ας αναφερθούν ενδεικτικά ο άγγελος της σκηνής του Ευαγγελισμού, που έχει αποκατασταθεί ως γενειώσα μορφή (Εικ. 45), καθώς το άνω μέρος του ήταν ολοσχερώς χαμένο, και το κατεστραμμένο πρόσωπο του έφιππου αγίου Γεωργίου που αποδόθηκε αμιγώς δυτικότροπα (Εικ. 82, 83), όπως και πολλών άλλων μορφών (Εικ. 112, 113). Μαζί με τις επιδιορθώσεις στις λεπτομέρειες των προσώπων, μεγάλο μέρος του κάμπου έχει αποκατασταθεί, πληρώνοντας το κενό των απωλειών και επιτυγχάνοντας, μολοντούτο, ένα αισθητικώς προσήκον αποτέλεσμα.

Η προσεκτική επιτόπια παρατήρηση και καταγραφή των παραστάσεων και μορφών, η συνακόλουθη μακροσκοπική σύγκριση με τα άθικτα μέρη της ζωγραφικής και η αρωγή ειδικού συντηρητή έργων τέχνης κατέστησαν εφικτή την κατά το δυνατόν πληρέστερη μελέτη του διακόσμου.

³⁴ Βλ. ενδεικτικά: R. Scaduto, *Il ritorno dei cavalieri. Aspetti della tutela e del restauro dei monumenti a Rodi fra il 1912 e il 1945*, Bagheria 2010, 109 σημ. 286.

3. ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

Η Ρόδος, λόγω της γεωγραφικής της θέσης ανάμεσα σε τρεις ηπείρους, ήδη από την αρχαιότητα βρέθηκε στο στόχαστρο διάφορων κατακτητών. Η κατάληψή της από το τάγμα των ιπποτών του Αγίου Ιωάννη³⁵ το 1309 και η συνακόλουθη, μέσα σε ένα χρόνο, κατάκτηση των περισσότερων νησιών του συμπλέγματος, ανοίγει μια νέα σελίδα στην ιστορία του νησιού³⁶.

Οι απαρχές του τάγματος των Ιωαννιτών ιπποτών, αλλιώς γνωστού ως τάγματος του Νοσοκομείου, εντοπίζονται στην Παλαιστίνη πριν από την πρώτη σταυροφορία, όπου τα μέλη εκκλησιαστικού ιδρύματος διατηρούσαν ξενώνα για άπορους προσκυνητές, με ναό αφιερωμένο στον άγιο Ιωάννη. Βαθμιαία, η σημασία του τάγματος του Αγίου Ιωάννη για την άμυνα των λατινικών κτήσεων στους Αγίους Τόπους μεγάλωσε, και πέρασαν στην κατοχή του σημαντικά οχυρά. Μαζί με το τάγμα των Ναϊτών, εξελίχθηκε σε κύριο πρωταγωνιστή των πολιτικών εξελίξεων στα σταυροφορικά κρατίδια, χωρίς όμως να εγκαταλείπει τη μέριμνα και την περίθαλψη των προσκυνητών. Το νοσοκομείο τους στην Ιερουσαλήμ μπορούσε να φιλοξενήσει και να περιθάλψει πολλές εκατοντάδες ασθενών ταυτόχρονα, ενώ οι ανασκαφές στην Άκρα έχουν αποκαλύψει πρότυπο νοσοκομειακό κτήριο και άλλες εγκαταστάσεις

³⁵ Για τα στρατιωτικά τάγματα, βλ. κυρίως: A. J. Forley, *Military Orders and Crusaders*, Aldershot 1994. M. Barber (επιμ.), *The Military Orders. Fighting for the Faith and Caring for the Sick*, Hampshire 1994. D. Seward, *The Monks of War: The Military Religious Orders*, London 1995. H. Nicholson (επιμ.), *The Military Orders, II. Welfare and Warfare*, Aldershot 1998.

³⁶ Από την πλούσια βιβλιογραφία σχετικά με την περίοδο της ιπποτοκρατίας στα Δωδεκάνησα, βλ. ενδεικτικά: A. Luttrell, «Το Βυζάντιο και οι Ιωαννίτες ιππότες της Ρόδου (1306-1409)», *Σύμμεικτα* 11 (1977), 189-214. Ο ίδιος, “Greeks, Latins and Turks on late-Medieval Rhodes”, *ByzF* 11 (1987), 357-374. Ο ίδιος, “Earthquakes in the Dodecanese: 1303-1513”, στο: E. Zachariadou (ed.), *Halcyon Days in Crete III, A Symposium Held in Rethymnon. Natural disasters in the Ottoman Empire*, Rethymnon 1999, 145-151. H. Κόλλιας, *Οι Ιππότες της Ρόδου, το παλάτι και η πόλη*, Αθήνα 1991. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*. Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες*. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*. Luttrell, *The Town of Rhodes*. K. Borchardt, N. Jaspert, H. J. Nicholson, *The Hospitallers, the Mediterranean and Europe. Festschrift for Anthony Luttrell*, Aldershot-Burlington 2007. *Rhodes et les “Chevaliers de Rhodes” 1310-2010. Actes du Colloque (Rhodes, 28 et 29 mai 2010)*, Flavigny-sur-Ozerain 2013. Πρόσφατη βιβλιογραφία στο: A.-M. Kasdagli, *Stone Carving of the Hospitaller Period in Rhodes. Displaced Pieces and Fragments*, Oxford 2016.

εντυπωσιακών διαστάσεων³⁷. Οι Ιωαννίτες διατηρούσαν επίσης ξενώνες/ νοσοκομεία στη δυτική Ευρώπη, σε κύριους οδικούς άξονες και λιμάνια που χρησιμοποιούσαν οι προσκυνητές καθ' οδόν προς τους Αγίους Τόπους.

Το 1306, η συμφωνία του Μαγίστρου Foulques de Villaret με τον Γενοβέζο τυχοδιώκτη Vignolo Vignoli, είχε ως αποτέλεσμα την απόβασή τους στη Ρόδο, τον έλεγχο σημαντικών κάστρων του νησιού και, τέλος, την παράδοση της πόλης το 1309. Η κατάληψη της Ρόδου από τους Ιωαννίτες ιππότες αποτέλεσε τομή στην ιστορία του νησιού³⁸. Η έγγεια ιδιοκτησία τους στη δυτική Ευρώπη παρείχε έσοδα (*responsiones*) που τους επέτρεψαν να ενισχύσουν την άμυνα της Ρόδου και των γύρω νησιών χωρίς να καταπιέσουν ιδιαίτερα τον τοπικό πληθυσμό. Η εξάρτηση από τη Δύση δεν ήταν μόνο θέμα οικονομικό: από εκεί προερχόταν το ανθρώπινο δυναμικό τους, ενώ οι συγκρούσεις μεταξύ δυτικών ηγεμόνων συχνά μεταφέρονταν ως πολιτικά προβλήματα στο εσωτερικό του πολυεθνικού τάγματος, με την ανάμιξη του εκάστοτε πάπα να παίζει πρωτεύοντα ρόλο.

Βασικό μέλημα των Ιωαννιτών ήταν η προβολή της δράσης τους ως εφαρμογή της σταυροφορικής και χριστιανικής ιδεολογίας. Εκτός από τα νερά στην ευρύτερη περιοχή της Δωδεκανήσου, τα πλοία τους έλεγχαν σημαντικά θαλάσσια περάσματα, όπως την περιοχή των Κυθήρων και τις Βόρειες Σποράδες. Για να ενισχύσουν τον έλεγχό τους στα πελάγη, χρησιμοποιούσαν συστηματικά και Λατίνους κουρσάρους, κυρίως Καταλανούς, ενώ η προσπάθειά τους να εμποδίσουν την προμήθεια πολεμοφοδίων στους μουσουλμάνους τούς έφερε σε ρήξη με τη Βενετία.

Η Ρόδος εξελίχθηκε σε σημαντικό κόμβο του διαμετακομιστικού εμπορίου, ειδικά για τους Δυτικούς που επιθυμούσαν να αποφύγουν τα λιμάνια που εξουσίαζαν οι Βενετοί: καράβια από την Καταλωνία, τη νότια Γαλλία και την Ιταλία χρησιμοποιούσαν τη Ρόδο ως κύριο σταθμό καθ' οδόν προς την Κύπρο ή την

³⁷ Για το Νοσοκομείο της Ιερουσαλήμ, βλ. B. Z. Kedar, "A Twelfth-Century Description of the Jerusalem Hospital", στο: H. Nicholson (ed.), *The Military Orders, Vol. 2, Welfare and Warfare*, Aldershot 1998, 3-26.

³⁸ Η κάλυψη της ιστορίας του τάγματος των Ιωαννιτών στη Ρόδο δεν είναι ομοιογενής. Όπως εύστοχα επισημαίνει η Κάσδαγλη, οι Delaville Le Roulx, Luttrell, Τσιρπανλής και Vatini έχουν πραγματευθεί εκτενώς μέρη της πολιτικής ιστορίας, των οργανωτικών δομών και του κοινωνικού υποβάθρου στην ιπποτοκρατούμενη Ρόδο. Η επιγραφική, αρχιτεκτονικές μελέτες και αρχαιολογικές έρευνες, η δημοσίευση αρχαικών εγγράφων και η μελέτη της δράσης του τάγματος σε χώρες της δυτικής Ευρώπης, έχουν προσθέσει βάθος στην έρευνα. Όμως, ακόμη και σήμερα, το έργο του Bosio, *Dell' Istoria della Sacra Religione*, αποτελεί απαραίτητο βοήθημα για τη συνολική θεώρηση της περιόδου. Βλ. σχετικά: A.-M. Kasdagli, *Coins in Rhodes from the monetary reform of Anastasius I until the Ottoman conquest (498-1522)*, Oxford 2018, 86-87.

Αίγυπτο. Τα λάφυρα και οι σκλάβοι από τις επιδρομές των Ιπποτών και των συμμάχων τους συχνά κατέληγαν στην αγορά της Ρόδου. Οι Ιωαννίτες μερίμνησαν επίσης για την ανάπτυξη τοπικής παραγωγής ζάχαρης³⁹ και σαπουνιού, και πρόσφεραν άσυλο και τη δυνατότητα μόνιμης εγκατάστασης σε χριστιανούς πρόσφυγες από τη Συρία και τη Μικρά Ασία. Η πόλη της Ρόδου επεκτάθηκε διαδοχικά, και στον αστικό της πληθυσμό οι ορθόδοξοι Έλληνες συμβίωναν με Λατίνους, Εβραίους, Αρμένιους και Σύρους, καθώς και με πολυάριθμους σκλάβους από τα Βαλκάνια και τις χώρες της Ανατολής. Οι εγχώριοι, ιδιαίτερα οι Έλληνες, χρησιμοποιούνταν από τους ιπότες είτε ως εκπρόσωποί τους, είτε ως διερμηνείς τους στις διαπραγματεύσεις τους με τους Τούρκους. Η ευμάρεια της αστικής τάξης των Ελλήνων, η οποία περιγράφεται με έμφαση στο ποίημα του Εμμανουήλ Λιμενίτη του Γεωργιλιά «Τὸ θανατικὸν τῆς Ρόδου»⁴⁰, εξηγείται αν δεχθεί κανείς την έντονη δραστηριότητά τους στην οικονομική ζωή του νησιού. Από την άλλη, στην ύπαιθρο, κυρίως, εντοπίζονται οι κατώτερες οικονομικά τάξεις, όπως οι ελεύθεροι γεωργοί και οι «πάροικοι», οι οποίοι υποχρεώνονταν σε δουλεία προς το Τάγμα ονόματι «παροικία» (*parichia*)⁴¹.

Κατά τον 14ο αιώνα οι Ιππότες εδραίωσαν την κυριαρχία τους στα γειτονικά νησιά και συμμετείχαν σε εκστρατείες και επιδρομές που σκοπό είχαν να ελέγξουν την εξάπλωση του Ισλάμ. Για ικανό χρονικό διάστημα (1374-1402) κατείχαν τη Σμύρνη, αποπειράθηκαν να εγκατασταθούν στην Πελοπόννησο. Το 1402 ο Ταμερλάνος έδιωξε τους Ιππότες από τη Σμύρνη κι εκείνοι λίγο μετά οικοδόμησαν ισχυρό κάστρο, το Πετρούμι, στην Αλικαρνασσό. Το 1444 η Ρόδος πολιορκήθηκε από τους Μαμελούκους της Αιγύπτου και κινδύνεψε σοβαρά. Στη συνέχεια, όμως, ο κυριότερος αντίπαλος των Ιωαννιτών ήσαν οι Οθωμανοί. Τα μικρότερα νησιά και η ύπαιθρος της Ρόδου λεηλατήθηκαν αρκετές φορές από τουρκικούς στόλους, αν και τα κάστρα της ενδοχώρας συνήθως πρόσφεραν επαρκές καταφύγιο στον πληθυσμό. Η ενίσχυση της οχύρωσης της πόλης της οδήγησε σε αποτυχία την πολιορκία από τις δυνάμεις του Μωάμεθ Β' του Κατακτητή το 1480, προκαλώντας αίσθηση σε όλη την

³⁹ Η. Ε. Κόλλιας, Μ. Μιχαηλίδου, «Το μεσαιωνικό εργαστήριο παραγωγής ζάχαρης της Ρόδου», *Τεχνογνωσία στη λατινοκρατούμενη Ελλάδα*, Αθήνα 2000, 36-49. Οι ίδιοι, «Βιοτεχνικές εγκαταστάσεις παραγωγής ζάχαρης κατά τον Μεσαίωνα στη νοτιοανατολική Μεσόγειο και τη Ρόδο», *Αρχαιολογικά τεκμήρια βιοτεχνικών εγκαταστάσεων κατά τη Βυζαντινή εποχή, 5ος-15ος αιώνας*, Αθήνα 2004, 11-26.

⁴⁰ Wagner, *Carmina graeca medii aevi*, 203-225.

⁴¹ Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 55, σημ. 52.

Ευρώπη. Το 1510 ο στόλος του τάγματος καταναυμάχησε τις δυνάμεις των Μαμελούκων στην Αλεξανδρέττα, καταδικάζοντας σε αποτυχία την προσπάθεια των Αιγυπτίων να ελέγξουν την διείσδυση των Πορτογάλων στον Ινδικό ωκεανό⁴². Στην κυριαρχία των Ιωαννιτών έθεσε τέλος η εξάμηνη πολιορκία της Ρόδου το 1522 από τον Σουλεϊμάν Α΄ τον Μεγαλοπρεπή (1520-1566). Οι Ιππότες συνθηκολόγησαν με ευνοϊκούς όρους και, όταν αποχώρησαν από τη Ρόδο, τους ακολούθησε μερίδα του αστικού πληθυσμού, μέρος της οποίας τελικά εγκαταστάθηκε στη Μάλτα.

⁴² Ο σκοπός των Μαμελούκων ήταν η προμήθεια ξυλείας από τη Συρία, σε συνεργασία με τους Οθωμανούς, για τη ναυπήγηση στόλου στην Ερυθρά Θάλασσα. N. Vatin, *L'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem, l'Empire ottoman et la Méditerranée orientale entre les deux sièges de Rhodes, 1480-1522*, Louvain-Paris 1994, 300, 317-319.

4. Η ΔΙΜΥΛΙΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΗΣ ΙΠΠΟΤΟΚΡΑΤΙΑΣ

Η παλαιότερη μνεία για τον οικισμό της Διμυλίας προέρχεται ήδη από τα πρώτα χρόνια της ιπποτοκρατίας. Στις 4-11-1314, επί μεγάλου μαγίστρου Fouiques de Villaret, αποφασίσθηκε ότι ο οικισμός, μαζί με αρκετούς άλλους, θα δεσμευόταν (πιθανότατα ενοικιαζόταν), προκειμένου να εξασφαλισθούν τα αναγκαία 30.000 βυζάντια προκειμένου να ανεγερθεί το Νοσοκομείο του Τάγματος⁴³.

Στα κατάλοιπα της περιόδου που σώζονται στην ευρύτερη περιοχή αξίζει να αναφερθούν, εκτός από τον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί, άλλοι δύο βυζαντινοί ναοί, ο μονόχωρος καμαροσκέπαστος αφιερωμένος στην Παναγία Ελεούσα στη θέση «Κοσκινιστή», κτισμένος στα ερείπια παλαιοχριστιανικής βασιλικής, με δύο στρώματα τοιχογραφιών που χρονολογούνται στη στροφή του 14ου και στα τέλη του 17ου το δεύτερο⁴⁴, και ο Άγιος Γεώργιος, δυτικά του οικισμού, πιθανώς μεσοβυζαντινής περιόδου με σπαράγματα τοιχογραφιών σε δύο στρώματα⁴⁵. Νοτίως του ναού του Αγίου Νικολάου στο Φουντουκλί σώζεται αντίβαρο ελαιοπιεστηρίου, ενώ πλησίον του Σανατορίου της Ελεούσας, σε απόσταση μικρότερη των 2 χιλιομέτρων, σώζεται ακόμη ένα, το οποίο φέρει ανάγλυφο σταυρό τύπου Μάλτας⁴⁶. Τέλος, στον ενοριακό ναό των Αγίων Σαράντα, μεταξύ των δεσποτικών εικόνων του τέμπλου, μία έχει ζωγραφισθεί σε ξύλινο φορέα βυζαντινής περιόδου, καθώς σώζει διάκοσμο με κυματιστές κυανές και κόκκινες γραμμές⁴⁷.

Το σημαντικότερο μνημείο της ευρύτερης περιοχής, όμως, είναι ο ναός του Αγίου Νικολάου στη θέση Φουντουκλί, που χρονολογείται με επιγραφή στα 1497/8 και αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας μελέτης.

⁴³ Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, 43.

⁴⁴ Για το ναό, βλ. Κεφαλά, «Το ιδιοθέσιον του Αβραάμ», 391-414.

⁴⁵ Το ναό, που παραμένει αδημοσίευτος, εντοπίσαμε το 2009 σε από κοινού υπηρεσιακή αυτοψία με τη συνάδελφο της τότε ΚΒ' ΕΠΚΑ Χ. Φανταουτσάκη.

⁴⁶ Αδημοσίευτο.

⁴⁷ Αδημοσίευτη. Βλ. μνεία: Κατσιώτη, Μαστροχρήστος, «Παλαιολόγια εικόνα Παναγίας Ελεούσας», 306.

Μέρος Β΄

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ

Το κτίσμα ανήκει στον σχετικά σπάνιο τετράκογχο αρχιτεκτονικό τύπο⁴⁸ (**Εικ. 1**). Είναι το καλύτερα διατηρημένο από τα τρία συνολικά μνημεία του ίδιου τύπου στη Ρόδο – μαζί με την Κοίμηση της Θεοτόκου στη Σάλακο και τον Άγιο Γεώργιο (Χουρμαλί μεντρεσέ) στην μεσαιωνική πόλη – και το μοναδικό που διατηρεί τον τοιχογραφικό του διάκοσμο⁴⁹. Ιδιαίτερης μνείας χρήζει το γεγονός ότι τα τρία δείγματα του τετράκογχου τύπου στη Ρόδο έχουν διαφορετικές διαστάσεις, που χαρακτηρίζουν την ταυτότητα και τη χρήση τους. Το μεν Χουρμαλί είναι καθολικό μονής εντός των τειχών, η Κοίμηση της Σαλάκου φαίνεται πως ήταν ανέκαθεν ενοριακός ναός⁵⁰, ενώ το Φουντουκλί, όπως θα φανεί παρακάτω, ήταν ένας αμιγώς κοιμητηριακός ναός.

Ο κεντρικός τετράγωνος χώρος του ναού καλύπτεται από τρούλλο, και σε κάθε πλευρά του τετραγώνου ανοίγονται κόγχες, εξωτερικώς ημιεξαγωνικές, που καλύπτονται με τεταρτοσφαίρια. Στο Φουντουκλί, όπως και στον Άγιο Γεώργιο Χουρμαλί, εξαίρεση αποτελεί η ανατολική κόγχη, η οποία, σε αντίθεση με τις λοιπές, δεν ανοίγεται απευθείας επί των πλευρών του τετραγώνου, αλλά μικρή κυλινδρική καμάρα παρεμβάλλεται μεταξύ αυτής και του τελευταίου. Με αυτό τον τρόπο αφενός ο ναός ξεφεύγει από το αμιγώς περίκεντρο σχήμα του και αποκτά κεντρικό άξονα ανατολή-δύση, αφετέρου αποκτά μεγαλύτερο χώρο για το ιερό Βήμα⁵¹.

Η λιθοδομή του ναού φαίνεται να είναι τρίστρωτη, πάχους κατ' ελάχιστο ενός μέτρου, αποτελούμενη από δύο ανεξάρτητους τοίχους-όψεις με το ενδιάμεσο κενό να συμπληρώνεται με σχετικά χαλαρό υλικό από θραύσματα λίθων και κονίαμα (**Εικ. 3-**

⁴⁸ Για τους τετράκογχους ναούς, βλ. ενδεικτικά: E. Kleinbauer, "The Origin and Functions of the Aisled Tetraconch Churches of Syria and Northern Mesopotamia", *DOP* 27 (1973), 89-114. X. Μπούρας, «Η αρχιτεκτονική τής Παναγίας τοῦ Μουχλίου στήν Κωνσταντινούπολη», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), 35-49.

⁴⁹ Στην Κοίμηση της Σαλάκου έχει αποκαλυφθεί, κάτω από νεότερα επιχρίσματα, σπάρραγμα τοιχογραφίας που δύναται να χρονολογηθεί στον 15ο αιώνα (αδημοσίευτο).

⁵⁰ Για το ναό, βλ. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου*, 378-379. Papavassiliou, Archontopoulos, "Nouveaux éléments", 325. *AI* 48 (1993), B2, Χρονικά, 575 (I. Βολανάκης). Σε απόσταση μερικών δεκάδων μέτρων από το ναό σώζονται τα λείψανα του μεσαιωνικού κάστρου της Σαλάκου, βλ. σχετικά: Α. Στεφανίδου, "Κάστρο Σαλάκου", *Ενετοί και Ιωαννίτες Ιππότες. Δίκτυα Οχρωματικής Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 2001, 200.

⁵¹ Ορλάνδος, «Μνημεία τής Ρόδου», 102-103.

6). Συνίσταται κυρίως από τοπικό ασβεστόλιθο (ατσακόπετρα) με εκτεταμένη χρήση βησσάλων και πωρόλιθο Ρόδου για τους σταθμούς (λαμπάδες), τόξα και θόλους. Είναι εμφανής η προσπάθεια δημιουργίας ψευδοϊσόδομου συστήματος, αλλά το μικρό οριζόντιο μήκος των λίθων σε σχέση με το ύψος τους, δεν έχει αποτρέψει την δημιουργία κατακορύφων διαμπερών αρμών. Στη συμμετρική, σχεδόν κυκλωτερή, κάτοψη του ναού φαίνεται πως οφείλεται η διάσωση έως τις μέρες μας, παρά τα όλα στατικά προβλήματα και τις σεισμικές καταπονήσεις.

Τρεις ευρείες ορθογώνιες θύρες ανοίγονται στο κέντρο της νότιας, της δυτικής και της βόρειας κόγχης. Κάθε μία στέφεται από πλατύ λιθόπλινθο. Όπως φαίνεται από φωτογραφία της δεκαετίας του 1936 (Εικ. 8), η δυτική θύρα είχε κλεισθεί, άγνωστο πότε, και μετατραπεί σε παράθυρο⁵². Το ιερό Βήμα φωτίζει ευρύχωρο τοξωτό παράθυρο στο μέσον του ημικυλίνδρου, το οποίο εξωτερικά φέρει εξέχον ακόσμητο πλαίσιο (Εικ. 2, 3). Ακόσμητα είναι και τα πλαίσια των τεσσάρων ραδινών παραθύρων⁵³ τα οποία ανοίγονται στις αντίστοιχες με τα τέσσερα κύρια σημεία του ορίζοντα πλευρές του τυμπάνου του τρούλλου (Εικ. 4, 5, 7).

Την ημικυκλική κόγχη του επωνύμου αγίου περιθέει πλίνθινο κόσμημα, που συνίσταται σε ταινία λοξώς τοποθετημένων βησσάλων (Εικ. 6, 9). Εκτός αυτού, στον ευρύ δωδεκάπλευρο τρούλλο του μνημείου (Εικ. 7), ο οποίος καλύπτεται με βυζαντινά κεραμίδια, σώζονται κάποια από τα ελάχιστα διακοσμητικά στοιχεία της τοιχοποιίας⁵⁴. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται οι δίδυμοι και συνδεδεμένοι με «ηράκλειον άμμα» (σταυρόκομπο) ημικιονίσκοι της τοξοστοιχίας (Εικ. 7, 8), που απαντούν στην περιοχή ήδη από τον 13ο αιώνα στο καθολικό της μονής Θάρι⁵⁵. Κόσμημα με αρχαία καταγωγή και αποτροπαϊκές ιδιότητες, ήταν σε χρήση κυρίως κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, ιδίως από τη γλυπτική, αλλά και από το χώρο της μικροτεχνίας⁵⁶.

⁵² Σ. Μ. Δοντάς, *Ρόδος 1850-1950. Εκατό χρόνια φωτογραφίας*, Θεσσαλονίκη 2012, 245.

⁵³ Βλ. Όρλάνδος, «Μνημεία τῆς Ρόδου», 110 εικ. 99. Οι Ιταλοί, αντί υαλοστασίων, στα ανοίγματα του τρούλλου χρησιμοποίησαν αλάβαστρο, όπως στο παρεκκλήσι του ισογείου και τους φεγγίτες του ορόφου του Παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου.

⁵⁴ Για τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των μεσαιωνικών ναών της Ρόδου, βλ. Γ. Ντέλλας, «Μορφολογικά στοιχεία των ιπποτικών εκκλησιών της Ρόδου», στο: Ό. Γκράτζιου (επιμ.), *Γλυπτική και λιθοξοϊκή στη Λατινική Ανατολή, 13ος-17ος αιώνας*, Ηράκλειο 2007, 196-217.

⁵⁵ Βλ. Όρλάνδος, «Μνημεία τῆς Ρόδου», 112 εικ. 101. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 25.

⁵⁶ Από την πλούσια βιβλιογραφία για το κόσμημα, βλ. επιλεκτικά: Λ. Μπούρα, «Δύο βυζαντινά μανουάλια από τῆ Μονή Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων», *Βυζαντινά* 5 (1973), 139 κ.ε. Θ. Παζαράς, *Ανάγλυφες σαρκοφάγοι και επιτάφιας πλάκες της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου*

Ο δωδεκάπλευρος τρούλλος του Αγίου Νικολάου έχει συγκαταλεγεί από τον Ορλάνδο στον λεγόμενο τύπο των «ροδιακών τρούλλων»⁵⁷. Ο όρος χρησιμοποιείται καταχρηστικά για να δηλώσει τη μοναδικότητα μιας ομάδας τρούλλων μνημείων της Ρόδου, οι οποίοι, μολονότι εντάσσονται στη γενικότερη σύλληψη της βυζαντινής αρχιτεκτονικής, χρησιμοποιούν ένα ιδιαίτερο αρχιτεκτονικό λεξιλόγιο που δεν βρίσκει ακριβή παράλληλα τόσο στην εγγύς περιοχή, όσο και στην ευρύτερη επικράτεια. Η εκλεκτική συγγένεια του τρούλλου του Φουντουκλί σε σύγκριση με αυτόν του καθολικού της μονής Θάρι, ωστόσο, παρέχει τη βάση πάνω στην οποία μπορεί να αξιολογηθεί και να δώσει, έστω και αποσπασματικά, μία εικόνα ως προς το πώς λειτούργησε ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός, η συλλογική μνήμη και οι κοινές καταβολές⁵⁸.

Όπως είχε παρατηρήσει ο Ορλάνδος⁵⁹, η εκκλησία δεν φαίνεται είχε τέμπλο, όπως τα περισσότερα σύγχρονά της παραδείγματα της περιοχής, ανεξαρτήτως θέσης ή χρήσης. Η μη ύπαρξη τέμπλου, φαινόμενο σύνηθες σε μνημεία μονόχωρα μικρού μεγέθους, σε ναούς της κλίμακας του Φουντουκλί, όπου υπήρχε άπλετος χώρος για το εκκλησίασμα, αποτελεί μάλλον επίδραση από το λατινικό δόγμα, όπως έχει επισημανθεί σε άλλες περιοχές⁶⁰.

στην Ελλάδα, Αθήνα 1988, 112 κ.ε. I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Wien 1985, εικ. 1, 6, 8, 9, 44 κ.α. A. Cutler, J.-M. Spieser, *Byzance médiévale, 700-1204*, Paris 1996, εικ. 290-293. S. Westphalen, *Die Odalar Camii in Istanbul. Architektur und Malerei einer mittelbyzantinischer Kirche*, Tübingen 1998, 149. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 25-26 και σημ. 18. S. Filipova, “Comparative Methodology of the Heracles’ Knot and its Meaning in Macedonian Medieval Art”, *Patrimonium* 14 (2016), 107-116, και πρόσφατα: J. Cirić, “Heracles Knot in the Architecture of Late Byzantium”, *38ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2018, 48-49.

⁵⁷ Ορλάνδος, «Μνημεία της Ρόδου», 108-112. Από την ομάδα των τριών ροδιακών μνημείων του ίδιου τύπου, μόνον ο τρούλλος της Κοίμησης της Σαλάκου είναι δεκαεξάπλευρος, βλ. Σ. Βογιατζής, «Τρούλλοι με δεκαεξάπλευρο τύμπανο», *ΔΧΑΕ ΛΘ'* (2018), 243-244, όπου και σχόλια για την τοπική ιδιομορφία τους.

⁵⁸ Για τον τρούλλο του καθολικού της μονής Θάρι βλ. παραπάνω, υποσημ. 53.

⁵⁹ Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 192.

⁶⁰ Η ανωτέρω διαπίστωση επαληθεύτηκε κατόπιν προσωπικής παρατήρησης, καθώς από την βιβλιογραφία λείπει μία μελέτη αναφορικά με το φαινόμενο ύπαρξης ή μη τέμπλων στη Ρόδο και τα δορυφορούντα αυτή νησιά κατά την περίοδο της Ιπποτοκρατίας, σε αντίθεση με την Κρήτη ή την Κύπρο. Βλ. σχετικά, Α. Μαΐλης, «Τα κτιστά τέμπλα της Κρήτης (14ος-15ος αιώνας). Επαρχιακή λύση ή ομολογία πίστεως;», *ΔΧΑΕ ΛΣΤ'* (2015), 111-144. Mailis, “Orthodox Temples and Latin Tramezzi at the Late Medieval Cretan Churches”. Για συζήτηση αναφορικά με την ύπαρξη ή μη τέμπλων στην Κύπρο, βλ. Μ. Olympios, “Stipped from the Altar, Recycled, Forgotten: The Altarpiece in Lusignan Cyprus”, *Gesta* 53.1 (2014), 47-72. Τα τέμπλα της περιοχής θα εξετασθούν στην υπό εκπόνηση διδακτορική διατριβή του φίλου συναδέλφου Π. Παπανικολάου.

Στο ύψος της γένεσης των αψίδων των κογχών έχουν τοποθετηθεί ηχεία (**Εικ. 13-17**). Ακολουθώντας παράδοση αιώνων⁶¹, ηχητικά αγγεία έχουν επισημανθεί και σε άλλους ναούς της Ρόδου, μεταξύ των οποίων ο Άγιος Γεώργιος Χουρμαλί και η Παναγία Κυρά στα Σιάννα⁶².

Πάνω από το υπέρθυρο της κύριας, βόρειας εισόδου έχουν τοποθετηθεί συμμετρικά τρία σκυφία (**Εικ. 9**). Πρόκειται για στοιχείο που απαντά σε ευάριθμους μεσαιωνικούς ναούς της Ρόδου, σε αντίθεση με την πληθώρα της Κρήτης⁶³, μεταξύ αυτών στο καθολικό της μονής Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Θάρι⁶⁴, την Παναγία Κυρά στα Σιάννα⁶⁵, την Κοίμηση στο Ασκληπειό⁶⁶, τον Άγιο Δημήτριο στη Λίνδο, τον Άγιο Μερκούριο στην Ίστριο, τον Άγιο Γεώργιο στο Βάτι και τον Άγιο Θωμά στη Μονόλιθο⁶⁷. Παρόλο που τα σκυφία είναι νεότερα (19ου αιώνα)⁶⁸, έχουν τοποθετηθεί στη θέση προγενέστερων, που ανήκαν στην αρχική φάση και απεικονίζονται ξεκάθαρα στην στην τοιχογραφία των κτητόρων (**Εικ. 97, 98**).

⁶¹ Για τα ηχεία και τη χρήση τους, βλ. πρόσφατα: S. E. J. Gerstel, M. Kyriakakis, “Soundscapes of Byzantium. The Acheropoiotos Basilica and the Cathedral of Hagia Sophia in Thessaloniki”, *Hesperia* 87 (2018), 177-213, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

⁶² Μαστροχρήστος, «Ο βυζαντινός ναός της Παναγίας Κυράς», 441 σημ. 13, όπου παραδείγματα.

⁶³ Βλ. ενδεικτικά: A. G. Yangaki, “Immured vessels in churches on Crete. Preliminary observations on material from the prefecture of Rethymnon”, *ΔΧΑΕ ΛΔ’* (2013), 375-384. Η ίδια, “Immured Vessels in the Church of Agios Georgios at Theriso (Crete)”, Α. Γιαγκάκη, «Εντοιχισμένα εφυσωμένα αγγεία σε εκκλησίες της επαρχίας Αμαρίου. Πρώτη θεώρηση», στο: Σ. Μ. Μανουράς (επιμ.), *Η επαρχία Αμαρίου από την αρχαιότητα έως σήμερα. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Δήμοι Κουρητών και Συβρίτου 27-31 Αυγούστου 2010, Α’*, Αθήνα 2014, 313-339. Α. G. Yangaki, “Immured Vessels in the Church of Panagia Eleousa, Kitharida, Crete”, στο: S. Bocharov, V. François, A. Sitdikov (eds), *Glazed Pottery of the Mediterranean and the Black Sea Region, 10th-18th Centuries*, 2, Kazan-Kishinev 2017, 135-164, όπου πρόσφατη βιβλιογραφία.

⁶⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 18.

⁶⁵ Μαστροχρήστος, «Ο βυζαντινός ναός της Παναγίας Κυράς», 440. Μαστροχρήστος, «Βυζαντινά μνημεία στο Κεραμί», 183.

⁶⁶ Ι. Βολανάκης, *Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ασκληπειό Ρόδου*, Ρόδος 2006, φωτ. χωρίς αρίθμηση.

⁶⁷ Και τα τέσσερα μνημεία παραμένουν αδημοσίευτα. Το σύνολο των εντοιχισμένων σκυφίων που απαντούν σε ναούς της Ρόδου μελετά η διευθύντρια της ΕΦΑ Δωδεκανήσου Δρ Μ. Μιχαλίδου.

⁶⁸ Το κεντρικό έχει βάση πιθανώς επίπεδη-κοφτή, σώμα ημικωνικό που απολήγει σε απλό χείλος και νεύρωση στο μέσον του σώματος εσωτερικά. Ο διάκοσμος του συνίσταται σε παχιές ακανόνιστες πράσινες γραμμές και σκουροπράσινη εφυσάλωση. Τα δύο ακρινά είναι ανεπίχριστα, κοσμημένα με λευκές καταλειβάδες και φέρουν κίτρινη εφυσάλωση. Πρόκειται για κεραμικά του Τσανάκ Καλέ, χρονολογημένα στον 19ο αιώνα, σε ευρύτατη κυκλοφορία στα νησιά του Αιγαίου. Για την κεραμική του Τσανακ Καλέ, βλ. πρόχειρα: Κ. Κορρέ-Ζωγράφου, *Τα Κεραμικά του Τσανάκ Καλέ 1670-1922*, Αθήνα 2000. Για παράλληλα των πινακίων του Φουντουκλί, βλ. της ίδιας, *Τα Κεραμικά του Αιγαίου 1600-1950*, Αθήνα 2003, 75 εικ. 78. Για την πολύτιμη βοήθεια αναφορικά με τα σκυφία ευχαριστώ θερμά την αγαπητή συνάδελφο της ΕΦΑ Δωδεκανήσου Ν. Ψαρολογάκη.

Ο τετράκογχος, λοιπόν, ναός του Αγίου Νικολάου ανήκει σε τύπο των περίκεντρων κτηρίων σχετικώς σπάνιο μεν, όμως απλής αρχιτεκτονικής σύλληψης, του οποίου τα παλαιότερα δείγματα χρονολογούνται στην πρώιμη βυζαντινή περίοδο. Ο Α. Grabar πρότεινε την καταγωγή του τύπου από τα περίκεντρα ρωμαϊκά *μαυσωλεία* και *ηρώα*, και ερμήνευσε τη λειτουργία όλων των πρώιμων γνωστών τετράκογχων εκκλησιών, πλην μίας, ως μαρτύρια, που είχαν ανεγερθεί σε *loca sancta* ή προορίζονταν να στεγάσουν τα λείψανα ενός αγίου⁶⁹. Η αρχιτεκτονική του Φουντουκλί, όπως εν γένει των τετράκογχων ναών, δεν έχει μελετηθεί επισταμένως. Ευκαιριακά το κτίσμα έχει χρονολογηθεί σε εποχές προγενέστερες της διακόσμησης. Ο Α. Ορλάνδος, ήδη από το 1948, επισημαίνει ότι η αρχιτεκτονική των τριών ροδιακών μνημείων αποτελεί απλοποίηση άλλης μνημειωδέστερης, ανάλογης με αυτήν της Παναγίας της Μουχλιώτισσας στην Κωνσταντινούπολη⁷⁰. Βασική παρατήρησή του υπήρξε ότι μία από τις κυριότερες διαφορές έγκειται στην μη στήριξη του τρούλλου, όπως στο ναό της Πρωτεύουσας, σε κίονες, οι οποίοι θα ήταν πολυδάπανοι, όπως επισημαίνει, για τη Ρόδο. Στο εξεταζόμενο μνημείο, όμως, η πολυτέλεια των κιόνων έχει αντικατασταθεί από την τοιχογράφηση των στενών επιφανειών κάτω από τα μέτωπα των κογχών. Ο Χ. Μπούρας το 2001 τον συνεξετάζει με άλλα μεσοβυζαντινά παραδείγματα⁷¹, ενώ ο Μ. Κάππας τείνει προς την άποψη ότι ο ναός προϋπήρχε και ανακαινίσθηκε τον 15ο αιώνα, χωρίς όμως να αποκλείει και την τότε εξ αρχής ανέγερσή του ως του πρωιμότερου τετράκογχου της ομάδας της Ρόδου⁷².

Καθώς τα επιχειρήματα της μέχρι στιγμής έρευνας δεν έχουν στέρεη βάση, πιστεύουμε ότι θα ήταν παράτολμο να θεωρήσει κανείς ότι ο ναός είναι κατά πολύ

⁶⁹ Grabar, *Martyrium*, I, 146, 187 και σποράδην. Η άποψη του αναθεωρήθηκε μερικώς αργότερα, βλ. W. E. Kleinbauer, "The Origins and Functions of the Aisled Tetraconch Churches in Syria and Northern Mesopotamia", *DOP* 27 (1973), 89-114. Ο ίδιος, "The Double-Shell Tetraconch Building at Perge in Pamphylia and the Origin of the Architectural Genus", *DOP* 41 (1987), 277-293. Για τα *μαυσωλεία*, βλ. πρόσφατα: A. Freze, "Byzantine Octagon Domed Churches of the 11th Century and the Roman Imperial Architecture", στο: S. V. Maltseva, E. Y. Stanyukovich-Denisova, A. V. Zacharova (eds), *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles 5*, St. Petersburg 2015, 277-286. Για την αποσύνδεση συγκεκριμένου αρχιτεκτονικού τύπου από τα «μαρτύρια» της μετα-Εικονομαχικής περιόδου, βλ. V. Marinis, R. Ousterhout, "Grant Us to Share a Place and Lot with Them. Relics and the Byzantine Church Building (9th-15th Centuries)" στο: C. Hahn, H. A. Klein (eds), *Saints and Sacred Matter. The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, (Dumbarton Oaks Byzantine Symposia and Colloquia), Washington D.C. 2015, 153-172.

⁷⁰ Ορλάνδος, «Μνημεία της Ρόδου», 106.

⁷¹ Μπούρας, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, 90.

⁷² Κάππας, «Οι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου», 349 σημ. 41.

προγενέστερος της τοιχογράφησης. Η απουσία παλαιότερου στρώματος ζωγραφικής, η απεικόνιση των κτητόρων με το ομοίωμα του ναού ανά χείρας, η σαφής μνεία της ανέγερσης στην κτητορική επιγραφή, αλλά, πρωτίστως, το κενό στην έρευνα της εξέλιξης του αρχιτεκτονικού τύπου, δεν μπορούν να αποκλείσουν την άποψη ότι το κτίσμα χρονολογείται στην ύστερη ιπποκρατία και είναι πιθανότατα σχεδόν σύγχρονο με την τοιχογράφηση.

Μέρος Γ΄

Ο ΓΡΑΠΤΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ

Α΄. Η ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΟΥ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ

Ο τετράκογχος ναός του Αγίου Νικολάου σώζει σχεδόν ακέραιο το εικονογραφικό του πρόγραμμα, με εξαίρεση τον τρούλλο. Η ζωγραφική επιφάνεια έχει κατανεμηθεί σε ζώνες, τρεις στο ιερό και στη δυτική κόγχη, τέσσερις στη βόρεια και τη νότια. Η παρουσίαση της διάταξης του εικονογραφικού προγράμματος ακολουθεί την δεξιόστροφη καθιερωμένη μέθοδο, εξαιτίας, όμως, του ιδιάζοντος αρχιτεκτονικού τύπου κρίθηκε σκόπιμο εδώ να γίνει ανά κόγχη, αντί ανά ζώνη, για λόγους διευκόλυνσης του αναγνώστη.

Στο τύμπανο του τρούλλου εικονιζόταν ο Παντοκράτορας, τον οποίο δορυφορούσαν δώδεκα, ανά τρεις διατεταγμένοι, ολόσωμοι προφήτες (**Εικ. 38**). Τα τέσσερα λοφία κοσμούν οι ευαγγελιστές: στο νοτιοανατολικό ο Ματθαίος, στο νοτιοδυτικό ο Μάρκος, στο βορειοδυτικό ο Λουκάς και στο βορειοανατολικό ο Ιωάννης ο Θεολόγος (**Εικ. 41-44**). Στην κορυφή των μετώπων του ανατολικού και του δυτικού τόξου, πλαισιωμένα από ημιεξίτηλες λειτουργικές επιγραφές, το άγιο Μανδήλιο αντικρίζει το άγιο Κεράμιο (**Εικ. 39-40**). Τα αντίστοιχα τμήματα των μετώπων του βόρειου και του νότιου τόξου καλύπτονται από διακοσμητικά γεωμετρικά θέματα και στην κορυφή φέρουν πυροστρόβιλους.

Στο τεταρτοσφαίριο της ασπίδας εικονίζεται η Δέηση (**Εικ. 19**) Στον ημικύλινδρο παριστάνεται η Κοινωνία των Αποστόλων (**Εικ. 20-22**) και, στην κατώτερη ζώνη, τέσσερις ολόσωμοι συλλειτουργούντες ιεράρχες που πλαισιώνουν την παράσταση του Μελισμού. Πλησιέστεροι στην Τράπεζα είναι οι άγιοι Ιωάννης Χρυσόστομος και ο πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Αντώνιος (**Εικ. 23**). Στο άκρο αριστερά ο ιεράρχης έχει ταυτισθεί με τον άγιο Αθανάσιο, ενώ ο πάρισός του με τον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο. Την καμάρα του ιερού Βήματος κοσμεί η επιβλητική σκηνή της Ανάληψης (**Εικ. 35-37**). Στους κατακόρυφους τοίχους, τον βόρειο και νότιο, εικονίζονται μεμονωμένοι άγιοι. Στη μεσαία ζώνη αμφοτέρων, αντικριστά ανά τρεις δυσδιάγνωστες μορφές σε μετάλλια (**Εικ. 27-29, 32-33**). Στον βόρειο τοίχο, τον χώρο πάνω από την κόγχη της πρόθεσης (**Εικ. 25**) καταλαμβάνουν δύο,

προσαρμοσμένα στο πλάτος του προσφερόμενου χώρου – εξ ου και μικρογραφημένα συγκριτικά με τα υπόλοιπα του ναού – στηθάρια αδιάγνωστων αγίων, πιθανώς του Ελευθερίου και ενός διακόνου (**Εικ. 30**). Στην κατώτερη ζώνη του βορείου τοίχου εικονίζονται δύο ολόσωμοι, άγιοι διάκονοι, πιθανώς ο Στέφανος και ο Ρωμανός (**Εικ. 26**). Στον νότιο, εκατέρωθεν της ορθογώνιας κόγχης του διακονικού, ο επώνυμος του ναού άγιος Νικόλαος στα δεξιά (**Εικ. 31**) και δύο ακόμη αδιάγνωστοι στηθαίοι άγιοι σε κατακόρυφη διάταξη στα αριστερά της (**Εικ. 34**). Κάτω από το μέτωπο της ανατολικής κόγχης, στην επάνω ζώνη, παριστάνεται ο Ευαγγελισμός, με τον άγγελο στη βόρεια και την Παναγία στη νότια πλευρά (**Εικ. 45, 46**). Κάτω από τον άγγελο έχει εικονισθεί η Παναγία η *Παράκλησις* στον τύπο της Νικοποιού, με τον Χριστό σε δόξα (**Εικ. 64**) και στην αντικρινή, νότια πλευρά ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, (**Εικ. 65**).

Στο τεταρτοσφαίριο της νότιας κόγχης απεικονίζεται επάνω η Γέννηση και κάτω η Φυγή στην Αίγυπτο, η Υπαπαντή και η Βάπτιση (**Εικ. 13**). Στον ημικύλινδρο, την επάνω ζώνη κοσμούν πέντε άγιοι σε μετάλλια, από τους οποίους ταυτίζονται μόνον οι τρεις, ο Ιωάννης Δαμασκηνός, ο Παύλος Θηβαίος και ο Κοσμάς ο Ποιητής (**Εικ. 75**). Στην κατώτατη ζώνη, στα ανατολικά, εικονίζονται ολόσωμοι ο αρχάγγελος Μιχαήλ (**Εικ. 80**) και ο άγιος Νικόλαος (**Εικ. 81**), ενώ ολόκληρη τη δυτική πλευρά κοσμεί, έφιππος και θαλασσοπεράτης, ο άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης (**Εικ. 82-83**). Στην ανατολική πλευρά του μετώπου της νότιας κόγχης εικονίζεται επάνω η αγία Βαρβάρα σε προτομή (**Εικ. 74**) και κάτω ολόσωμος ο άγιος Τρύφων (**Εικ. 68**). Στη δυτική πλευρά, επάνω, εικονίζεται ο άγιος Παντελεήμων ολόσωμος (**Εικ. 69**) και ακολουθούν, σε κάθετη διάταξη και μέσα σε μετάλλια ο άγιος Τιμόθεος και οι αγίες Κυριακή και Παρασκευή (**Εικ. 92-94**).

Στο τεταρτοσφαίριο της δυτικής κόγχης έχουν ζωγραφισθεί η Κοίμηση της Θεοτόκου επάνω και στην κάτω ζώνη η Μεταμόρφωση, η Έγερση του Λαζάρου και η Βαϊοφόρος (**Εικ. 14**). Τον ημικύλινδρο κοσμεί η μνημειακών διαστάσεων σύνθεση των κτητόρων· στη νότια πλευρά του η αφιερωματική παράσταση του ζεύγους των αφιερωτών, ενώ στη βόρεια, αντίστοιχα, η παράσταση των τριών κεκοιμημένων παιδιών τους (**Εικ. 97-100**). Στη νότια πλευρά, κάτω από το μέτωπο της δυτικής κόγχης εικονίζονται, επάνω, ολόσωμος ο άγιος Ζωσιμάς (**Εικ. 70**), στο μέσον ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης (**Εικ. 91**) και κάτω αναπτύσσεται η κτητορική επιγραφή (**Εικ. 95**). Στη βόρεια πλευρά, απέναντι από τον Ζωσιμά εικονίζεται η οσία Μαρία η Αιγυπτία (**Εικ. 71**) και κάτω, επίσης ολόσωμος, ο άγιος Ονούφριος (**Εικ. 84**).

Στη βόρεια κόγχη, στο τεταρτοσφαίριο αναπτύσσονται η Σταύρωση, επάνω, και κάτω ο Ελκόμενος, η Εισ Άδου Κάθοδος και ο Λίθος (**Εικ. 17**). Στον ημικόλινδρο, κάτω από τις ευαγγελικές σκηνές, παριστάνονται κατά σειράν το Όραμα του Παχωμίου (**Εικ. 61**), μία σκηνή από τα θαύματα του αγίου Νικολάου στο κέντρο (**Εικ. 63**) και το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας στα δεξιά (**Εικ. 62**). Την κατώτατη ζώνη της δυτικής κόγχης, δυτικώς της θύρας, καταλαμβάνουν οι μορφές των μοναχών αγίων Γερασίμου, Θεοδοσίου του Κοινοβιάρχη και Σάββα του Ηγιασμένου (**Εικ. 86**), και ανατολικώς οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη (**Εικ. 90**). Στη δυτική πλευρά του μετώπου της βόρειας κόγχης επάνω εικονίζεται η αγία Μαγδαληνή (**Εικ. 72**) και κάτω ολόσωμος ο άγιος Στέφανος ο Νέος (**Εικ. 85**). Τέλος, στην ανατολική πλευρά εικονίζονται επάνω η αγία Αικατερίνη (**Εικ. 73**) και κάτω ολόσωμος ο άγιος Χαράλαμπος (**Εικ. 67**).

Τις στενές επιφάνειες που μεσολαβούν μεταξύ των σκηνών και των μορφών, αλλά και αυτές που σχηματίζονται από την αρχιτεκτονική διαμόρφωση του ναού, πληρούν ποικίλα διακοσμητικά θέματα, τα οποία θα αναλυθούν σε ξεχωριστό υποκεφάλαιο.

Β'. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Ι. ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΑΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

α'. Η Κοινωνία των Αποστόλων

Στον ημικύλινδρο του ιερού, κάτω από τη Δέηση, παριστάνεται η **Κοινωνία των Αποστόλων**⁷³ (Εικ. 20-22). Στο δεξιό, νότιο τμήμα της σκηνής εικονίζεται η Μετάδοση του οίνου (Εικ. 22) και στο αντικρινό η Μετάληψη του άρτου (Εικ. 21). Η παρουσία του Χριστού εδώ είναι διπλή, όπως διπλή είναι και η απεικόνιση της αγίας Τράπεζας. Η σκηνή εκτυλίσσεται κάτω από κιβώριο, που περισσότερο ομοιάζει με επιστύλιο, καθώς πρόκειται για δύο κίονες που πλαισιώνουν τον Χριστό σε αμφοτέρωτα ημιχόρια, οι οποίοι στέφονται, ψηλότερα, από πορφυρά υφάσματα. Δεξιά και αριστερά, σε πρώτο επίπεδο, η μορφή του Χριστού εικονίζεται πίσω από τράπεζα καλυμμένη με βαθυκόκκινη πολυτελή ενδυτή, κοσμημένη με μαργαριτοποίκιλτο σταυρό στο κέντρο της. Ο Χριστός της Μετάδοσης εικονίζεται ελαφρά σκυμμένος, τη στιγμή που με την δεξιά λαμβάνει μερίδα άρτου από τον ωοειδούς σχήματος δίσκο που βρίσκεται επί της αγίας Τράπεζας, προκειμένου να κοινωνήσει τον απόστολο Πέτρο, που έχει κάμψει τον κορμό και εκτείνει τα χέρια προς τον Ιησού. Τον Πέτρο ακολουθούν άλλοι πέντε απόστολοι. Στο νότιο ημιχόριο, ο Χριστός κοινωνεί τον απόστολο Παύλο μέσω πτηνόμορφης υδρίας⁷⁴. Πίσω από τον Παύλο, αντίστοιχα,

⁷³ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. το λήμμα «Apostelkommunion», *RbK* 1 (1963), 245 (K. Wessel). K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1964. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*. C. Jolivet-Lévy, “Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Mogen Âge”, στο: N. Beriou, B. Caseau, D. Rigaux (eds), *Pratique de l'eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge): actes du séminaire tenu à Paris, Institut Catholique (1997-2004)*, I, Paris 2009, 161-200. D. Simić-Lazar, “La communion des apôtres de Kalenić en rapport avec l'évolution du thème”, *CahBalk* 15 (1990), 119-145. I. A. Ηλιάδης, «Η “Κοινωνία των αποστόλων” σε μία κυπριακή εικόνα και η εικονογραφική εξέλιξή της», *Θησαυρίσματα* 35 (2005), 145-173. Varalis, “The Communion of the Apostles”, 43-64. N. Πάσσαρης, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στη βυζαντινή τέχνη (6ος αι. - α' μισό 15ου αι.)*, αδημοσίευτη διδ. διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2015, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

⁷⁴ Βλ. σχετικά: M. L. Coulson, «Old Wine in New Pitchers: Some Thoughts on Depictions of the Chalice in the Communion of the Apostles», *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, I, 145-156.

πέντε απόστολοι αναμένουν την θεία Μετάληψη. Ο Ιούδας εδώ δεν εικονίζεται με στραμμένα τα νώτα προς τη σκηνή να αποχωρεί⁷⁵. Αντίθετα, παρατίθεται στο τέλος του ομίλου της Μετάληξης συνοφρυωμένος, με ρεαλιστικά χαρακτηριστικά. Στο κέντρο, πίσω από τον Χριστό, έχουν τοποθετηθεί ανά ένας άγγελος με περιβολή διακόνου, στραμμένοι αμφότεροι προς αυτόν. Στα χέρια τους κρατούν λάβαρα, τα οποία επιστέφονται με σταυρό και φέρουν στο κέντρο τους πυροστρόβιλο. Στο στιχάριο του καλύτερα σωζόμενου διακόνου, αυτού της Μετάδοσης, διακρίνεται σε λευκό βάθος σταυρός, που συνοδεύεται από την επιγραφή *IC XC / NI KA*.

Η παράσταση ως γνωστόν βασίζεται στην ευαγγελική διήγηση του Μυστικού Δείπνου⁷⁶, η εικονογραφία της, ωστόσο, έχει προκύψει από το τυπικό των πρώτων αιώνων της Εκκλησίας, ιδίως από το γεγονός ότι αρχικά η θεία Κοινωνία μετεδίδετο ξεχωριστά, όπως φαίνεται, σε όλο σχεδόν τον χριστιανικό κόσμο έως περίπου τον 10ο-11ο αιώνα⁷⁷. Η σύνθεση του θέματος είναι παγιωμένη ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο, όπως συμπεραίνεται από τους περίφημους δίσκους της Riha και της Stuma⁷⁸. Στα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, οι κίονες που πλαισιώνουν το Χριστό, σαν σε ανοικτό αίθριο, απαντούν ήδη από τον προαναφερθέντα δίσκο της Riha, με τη διαφορά ότι εδώ στη θέση του κιβωρίου έχουν τοποθετηθεί υφάσματα⁷⁹.

Η Κοινωνία των Αποστόλων απεικονίζεται μάλλον σπάνια στα Δωδεκάνησα, καθώς ευάριθμα παραδείγματα έχουν σωθεί ως σήμερα. Στον Άγιο Προκόπιο της Σύμης σώζεται η παλαιότερη παράσταση (τέλη 14ου αιώνα). Από τον 15ο αιώνα εντοπίζονται δύο στον Αρχάγγελο, στην Παναγίας Τσαμπίκας την Ψηλή⁸⁰ και τον

⁷⁵ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 128 σημ. 500, όπου βιβλιογραφία για τον Ιούδα στη σκηνή της Κοινωνίας των Αποστόλων. Γενικώς για την εικονογραφία του Ιούδα, βλ. D. Mastoraki, *L'iconographie de Judas l'Isariote dans l'art byzantine et post-byzantin. Rapprochement et différences avec ses représentations en Occident et dans l'Orient chrétien* (Thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne), Paris 2010.

⁷⁶ Ματθ. κστ':26-29, Μάρκ. ιδ':22-25, Λουκ. κβ':19-20. Βλ. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 125-134, όπου βιβλιογραφία.

⁷⁷ Caseau, "L'abandon de la communion dans la main", 79-94. Βλ. επίσης: Varalis, "The Communion of the Apostles", 47.

⁷⁸ P. Angiollini-Martinelli, "Le patene argentea di Riha e Stuma", *CorsiRav* 21 (1974), 31-45. J. L. Schrader, "Antique and Early Christian Sources for the Riha and Stuma Patens", *Gesta* 18/1 (1979), 147-156.

⁷⁹ Για τον συμβολισμό του κίονα στην βυζαντινή τέχνη, βλ. Η. Papastavrou, "Le symbolisme de la colonne dans l'art byzantine et occidental", *Θησαυρίσματα* 32 (2002), 9-31.

⁸⁰ Αδημοσίευτο. Μνεία: Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 95.

Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο (1428)⁸¹, ενώ στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα χρονολογείται η σύνθεση στο ναό της Παναγίας της Καθολικής στη Λάρδο⁸². Στη στροφή του 16ου αιώνα χρονολογούνται οι παραστάσεις από την Αγία Τριάδα (Ντολαπλί Μετζίντ)⁸³ και τον Άγιο Αρτέμιο⁸⁴ στη Ρόδο, την Παναγία Καθολική στα Αφάντου⁸⁵, τον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα⁸⁶, το καθολικό της Μονής Θάρι (1506)⁸⁷ και τον Άγιο Αντώνιο στο Παλαιό Πυλί της Κω⁸⁸.

Το κιβώριο, όπως ειπώθηκε, απεικονίζεται μάλλον σαν επιστύλιο ή *πύλη*, βρίσκοντας παράλληλα σε απεικονίσεις χειρογράφων⁸⁹. Οι άγγελοι-διάκονοι παρουσιάζονται συχνά στη βυζαντινή τέχνη⁹⁰. Μολονότι στους διακόσμους της περιοχής αναγράφεται συνήθως η ευχή του Τρισάγιου ύμνου (*Άγιος, ἅγιος, ἅγιος...*) και δη στο ταινιωτό οράριο των διακόνων, όπως στον Άγιο Θωμά Μεσαναγρού⁹¹, στον Άγιο Ιωάννη τον Μερογλίτη στους Πεύκους⁹², την Αγία Τριάδα (Ντολαπλί)⁹³, στον Ρουκουνιώτη στη Σύμη (τέλη 15ου αιώνα)⁹⁴, στο Θάρι (1506)⁹⁵ κ.α., η παράσταση του Φουντουκλί δεν συμβαδίζει. Παρ' όλα αυτά, ο σταυρός με τα συμπλήματα στο στιχάριο του διακόνου, όπως εν προκειμένω, δεν είναι άγνωστος

⁸¹ Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 38.

⁸² Παράσταση αδημοσίευτη. Για γενική άποψη του ιερού, βλ. Καζαμιά-Τσέρνου, *Δέηση*, 379 εικ. 24.

⁸³ Όρλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 177-178, εικ. 140. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 104-105, εικ. 54, 59-60.

⁸⁴ *ΑΔ* 42 (1987), Χρονικά, 655 (Θ. Αρχοντόπουλος).

⁸⁵ Αδημοσίευτη.

⁸⁶ Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 37.

⁸⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 128-129, πίν.33, 83α.

⁸⁸ Τοιχογραφίες αδημοσίευτες.

⁸⁹ Πρβλ. ενδεικτικά το ευαγγελιστάριο αρ. 212 της Μονής Κοσινίτζης (1378): Α. Džurova, "Quelques observations sur les manuscrits enluminés de l'époque des Paléologues (Cod. D. gr. 132=Kos. 218 et Cod. D. gr. 212=Kos. sans cote)", στο: *Β' Συμπόσιο: Η Μακεδονία κατά την εποχή των Παλαιολόγων (Θεσσαλονίκη 14-20 Δεκεμβρίου 1992)*, Θεσσαλονίκη 2002, 465 εικ. 5, 467 εικ. 7.

⁹⁰ Ι. Σπαθαράκης, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητές τους», *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Αθήνα 1994, 287, όπου παραδείγματα.

⁹¹ Αδημοσίευτο.

⁹² Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 130 εικ. 4.

⁹³ Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 109, εικ. 63.

⁹⁴ Αδημοσίευτο.

⁹⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 130.

στα Δωδεκάνησα, καθώς απαντά ήδη από τον 13ο αιώνα στη μορφή του αγίου Στεφάνου του ναού της Αγίας Τριάδας στα Σπιτάκια Τήλου⁹⁶.

β'. Ο Μελισμός και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες

Στο κέντρο της κατώτερης ζώνης του ημικυλίνδρου της αψίδας, μεταξύ των συλλειτουργούντων ιεραρχών, σώζονται λείψανα της παράστασης του **Μελισμού** (Εικ. 18, 23). Διακρίνεται η αγία Τράπεζα, που καλύπτεται με πολυτελή, καφεκόκκινη ενδυτή κοσμημένη με συνεχόμενο ρομβοειδές κόσμημα και σταυρό στο κέντρο της. Πάνω στην Τράπεζα, στα αριστερά εικονίζεται το άγιο Ποτήριο, με καλυκωτή κούπα και κωνική μαργαριτοποίκιλη βάση, και στα δεξιά άγιο Δισκάριο. Τα δύο ιερά σκεύη έχουν μερικώς καλυφθεί από πλατιά ερυθρή διαχωριστική ταινία που περιγράφει το υπερκείμενο τοξωτό παράθυρο του κέντρου του ημικυλίνδρου.

Πρόκειται για τον εικονογραφικό τύπο Α της σκηής του Μελισμού σύμφωνα με την κατάταξη της Κωνσταντινίδη⁹⁷. Στο Φουντουκλί επιλέγεται η πλέον λιτή εκδοχή του θέματος· επάνω στην αγία Τράπεζα, τα δύο ιερά σκεύη είναι άδεια, χωρίς τον λειτουργικό Αμνό και δεν συνοδεύονται από τη λαβίδα, τον αστερίσκο, τη λόγχη ή τα λοιπά λειτουργικά αντικείμενα. Ο τύπος αυτός, με κενά τα δύο ιερά σκεύη, αποτυπώνει με ακρίβεια τη θέση που λαμβάνουν ο δίσκος και το ποτήριο στην αγία Τράπεζα κατά την διάρκεια της αναφοράς ή πάνω στην τράπεζα της πρόθεσης κατά την προσκομιδή⁹⁸. Εμφανίζεται για πρώτη φορά στο Πελέντρι της Κύπρου (1178)⁹⁹, μέχρι όμως τον 15ο αιώνα εμπλουτίστηκε καταλήγοντας σε πλήρη απεικόνιση της

⁹⁶ Κατσιώτη, «Επισκόπηση», πίν. 106 (IC XC / NI KA). Πρβλ την απεικόνιση των διακόνων στο ναό του Αγίου Κωνσταντίνου στον Πύργο Μονοφατίου, (1315/6), με διαφορετικό συμπλήμα: Θεοχαροπούλου, «Τοιχογραφίες των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 307. Γενικώς για τα συμπλήματα, βλ. A. Rhoby, “Das Licht Christi leuchtet allen’ – Form und Funktion von Kreuzen mit Tetragrammen in Byzantinischen und Postbyzantinischen Handschriften”, στο: E. Moutafon, I. Toth (eds), *Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders (Art Readings 2017.1)*, Sofia 2018, 71-90.

⁹⁷ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 49, 65-73.

⁹⁸ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 65.

⁹⁹ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 66.

λειτουργικής πρακτικής του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας, με όσο το δυνατόν πιο εμφανή και κατανοητό εικαστικό τρόπο¹⁰⁰. Η άποψη ότι πιθανώς ο τύπος Α απετέλεσε μια εικαστική διδαχή προς τους κληρικούς, ιδιαίτερα κατά την παλαιολόγεια περίοδο, φαίνεται πως ευσταθεί, καθώς ο μεγαλύτερος αριθμός των σωζόμενων μνημείων στα οποία απεικονίζεται βρίσκεται σε λατινοκρατούμενες περιοχές¹⁰¹, του εξεταζόμενου παραδείγματος συμπεριλαμβανομένου. Στα Δωδεκάνησα είναι το μοναδικό σωζόμενο δείγμα του συγκεκριμένου τύπου¹⁰².

Τέσσερις ολόσωμοι **συλλειτουργούντες ιεράρχες**, γυρισμένοι προς το κέντρο, πλαισιώνουν την αγία Τράπεζα με τα τίμια Δώρα (**Εικ. 23**). Στα δεξιά της εικονίζεται Ο *ΑΓΙ/ΟC ΙΩ(ΑΝΝΗC)/ Ο ΧΡ(ΥCΟ)CΤ(Ο)ΜΟC*, και πίσω του [*Ο ΑΓΙ/ΟC*] / *ΑΘΑ/ΝΑ/CΙΟC*. Στην αντικρινή, νότια πλευρά, πλάι στην Τράπεζα Ο *ΑΓΙ/ΟC ΑΝ/ΤΩ/ΝΙ/ΟC* τον οποίο ακολουθεί ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος. Φορούν υπόλευκα στιχάρια με ερυθρούς ποταμούς, πολυσταύρια φαιλόνια, και κατάκοσμα διάλιθα επιτραχήλια, επιγονάτια και επιμανίκια¹⁰³.

Οι δύο ιεράρχες στο κέντρο τείνουν την δεξιά τους προς την αγία Τράπεζα. Στο χέρι του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου αποτυπώνεται η κίνηση της ευλογίας προς το Ποτήριο, με τον αντίχειρα να πλησιάζει τον μέσο, αφήνοντας τον δείκτη ημιτεταμένο. Αντίστοιχα, ο άγιος Αντώνιος, πλησιέστερος προς το Δισκάριο, ευλογεί έχοντας τεταμένα τον μέσο και τον δείκτη, με τον λυγισμένο αντίχειρα να εφάπτεται με τον πρώτο. Καθένας από τους δύο ιεράρχες φέρει στο αριστερό του χέρι ειλητό κλειστό σε διπλό, ισομεγέθη κύλινδρο, στο κέντρο του οποίου είναι τοποθετημένος ο αντίχειρας.

Αντίστοιχη συμμετρία παρατηρείται και στους δύο ακραίους ιεράρχες. Καθένας από αυτούς φέρει ανεπτυγμένο ειλητόριο. Από το εξίτηλο του αγίου

¹⁰⁰ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 73.

¹⁰¹ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 73.

¹⁰² Για τα λοιπά παραδείγματα, την Κοίμηση του Μεσαναγρού και την Παναγία Καθολική στη Λάρδο, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 216-217, αρ. 203-204.

¹⁰³ Για την ενδυμασία των ιεραρχών, βλ. N. Thierry, “Le costume épiscopal byzantine du IXe au XIIIe siècles d’après les peintures datées”, *REB XXIV* (1966), 308-315. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, 7-26. X. Γ. Σούλτζ, *Η βυζαντινή λειτουργία. Μαρτυρία πίστεως και συμβολική έκφραση*, Αθήνα 1998, 119-120. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 25-29. P. Kalamara, “Sacerdotal vestments”, *The Splendour of Heaven. Sacred Treasures from Byzantine Collections and Museums in Greece, September 2001-January 2002, Frankfurt, Dommuseum, Athens 2002*, 124-135. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 130-131, όπου βιβλιογραφία. Βλ. επίσης πρόσφατα: E. Piltz, *Loros and Sakkos. Studies in Byzantine imperial garment and ecclesiastical vestment* (BAR Series 2556), Oxford 2013.

Αθανασίου έχει σωθεί μόνον το αρχικό γράμμα *Κ*. Πιθανώς στο ειλητό αναγραφόταν η ευχή της προσκομιδής του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, όπως στην Παναγία Καθολική της Λάρδου και αλλού¹⁰⁴. Από το ημιεξίτηλο του αδιάγνωστου ιεράρχη στα δεξιά διακρίνεται το *Ο* της αρχής και ίχνη ελάχιστων γραμμάτων του λοιπού κειμένου¹⁰⁵.

Οι προσωπογραφικοί τύποι των ιεραρχών είναι οι καθιερωμένοι. Ο άγιος Αθανάσιος «γέρων φαρακλός, πλατυγένης», ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος «νέος ολογογένης», όπως περιγράφονται στην *Ερμηνεία*¹⁰⁶. Το πρόσωπο του αγίου Αντωνίου έχει υποστεί εκτεταμένες επιζωγραφήσεις, φαίνεται όμως ότι ήταν επίσης νεαρός και *σιμογένης*. Ο ιεράρχης του νότιου άκρου, γηραιός και πλατυγένης, αναφέρεται ως αδιάγνωστος στις προηγούμενες δημοσιεύσεις, καθώς δεν σώζεται το αγιωνύμιό του¹⁰⁷. Ωστόσο, από προσεκτική ανάγνωση των σωζόμενων ιχνών, δυνατή μετά δυσκολίας και μόνον στην πρώτη γραμμή του ειληταρίου του, προκύπτει ότι σε αυτό ήταν αναγεγραμμένη η ευχή του τρισάγιου ύμνου: «*Ο ΘΕΟ[Σ Ο] ΑΓΙΟ[Σ]*»¹⁰⁸. Καθώς η εικονογραφία του συμφωνεί με αυτήν του αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου¹⁰⁹, θα μπορούσε εύλογα να ταυτισθεί με τον εν λόγω πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως. Στον αντίποδά του, ο ιεράρχης του βόρειου άκρου, ταυτίζεται τον Αθανάσιο Αλεξανδρείας, όπως τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στα Ρίστα (15ος αιώνας) και τον Σωτήρα της Μεσαριάς (1423/4), αμφότερα στην Τήλο¹¹⁰.

Ο ιεράρχης άγιος Αντώνιος, όπως έχει υποτεθεί από την Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, είναι ο πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Αντώνιος ο Β΄, ο επονομαζόμενος Καυλέας, προκαθήμενος του Οικουμενικού Θρόνου από το 893 έως το 901, του οποίου η μνήμη εορτάζει στις 12 Φεβρουαρίου. Υπόδειγμα παιδείας και

¹⁰⁴ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 224, αρ. 16β. Σύμφωνα με την κατάταξη της Κωνσταντινίδη, και με δεδομένα το γράμμα *Κ* της έναρξης της επίκλησης αφενός και τα γνωστά παραδείγματα με χωρία που επιχωριάζουν στο ειλητό του αγίου Αθανασίου, εκτός από την ευχή με αριθμό 16β, θα ήταν δυνατή η αναγραφή και των υπ' αριθμόν 3, 4, 10 και 11β.

¹⁰⁵ Κατά την Κωνσταντινίδη, αρ. 2, 5, 6, 8, 14, 15, 17^α, 17^β, 37^α, 37^β.

¹⁰⁶ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία*, 154. Για την εικονογραφία του αγίου Αθανασίου, βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία στο: Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, 260-263.

¹⁰⁷ Όρλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 184.

¹⁰⁸ Βλ. Τρεμπέλας, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι*, 43,5.

¹⁰⁹ Για την εικονογραφία του βλ. Ν. Δρανδάκης, *Εἰκονογραφία τῶν τριῶν Ἱεραρχῶν*, Ἰωάννινα 1969, 11-12.

¹¹⁰ Ο ναός στα Ρίστα παραμένει αδημοσίευτος. Για τον συλλειτουργούντα άγιο Αθανάσιο στον Σωτήρα της Μεσαριάς, βλ. Mastrochristos, “The Church of the Saviour at Messaria”.

ηθικής, ετάφη στην μονή που ίδρυσε στις υπώρειες της Κωνσταντινούπολης¹¹¹. Ένας άλλος οικουμενικός πατριάρχης με το ίδιο όνομα, ο Αντώνιος ο Δ΄, είναι γνωστός στα Δωδεκάνησα από την μνεία του στην κτητορική επιγραφή του Αγίου Γεωργίου του Παχυμαχώτη στη Λίνδο. Ο Αντώνιος αυτός εξέδωσε συνοδική πράξη με την οποία εγκρίνει το αίτημα του μητροπολίτου Σταυρουπόλεως να τού επιστραφεί η μητρόπολις Ρόδου, η οποία του είχε παραχωρηθεί κατ' επίδοσιν από τον πατριάρχη Φιλόθεο, υποδηλώνοντας τη μέριμνα του Πατριαρχείου για το ποίμνιο και την μητρόπολη της Ρόδου¹¹². Η πιθανότητα να είναι αυτός ο οποίος εικονίζεται στην αψίδα του Φουντουκλί, θεωρία καίτοι ελκυστική, δεν φαίνεται να ευσταθεί συγκριτικά με την πρώτη.

Στα Δωδεκάνησα η σκηνή του Μελισμού απαντά: στην Κάλυμνο στην Παναγία Χωστή στο Βαθύ¹¹³, στην Τήλο στην Αγία Τριάδα του Κάμπου, στον Άγιο Νικόλαο της Μεσαριάς, στον Άγιο Παντελεήμονα στα Χείλη, στον Ταξιάρχη στο Καμπί, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στα Χοχλακίδια, τον Άγιο Γεώργιο τον Πεζουλιώτη και στον Άγιο Νικόλαο στο Μισοσκάλι¹¹⁴. Στη Ρόδο, τα ευάριθμα παραδείγματα περιορίζονται κυρίως σε μνημεία, κατά βάση αδημοσίευτα, του 14ου και 15ου αιώνα, όπως στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Μεσαναγρό¹¹⁵, στην Παναγία Καθολική στη Λάρδο¹¹⁶, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στην Κρητηνιά¹¹⁷, στον Άγιο Γεώργιο Μαριτσών¹¹⁸, την Παναγία την Τρυφενιώτισσα στα Μάσαρι, τους Αγίους Θεοδώρους Κατακαλών στην Αρνίθα¹¹⁹ και τον Άγιο Νικήτα στη Δαματριά,

¹¹¹ *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, 460-462. V. Grumel, "Chronologie des événements du règne de Léon VI (886-912)", *EO* 35 (1936), 6-8. X. Μαχαίρας, «Η Σιναιτική εικόνα της Ουρανοδρόμου Κλίμακος και ο Α(γιος) Αντώνιος Αρχιεπίσκοπος», *35ο Συμπόσιο ΧΑΕ, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2015, 70-71. Ch. Machairas, "The sinaitic icon of the Heavenly Ladder and Saint Anthony Archbishop", *ΔΧΑΕ ΛΗ'* (2017), 191-198.

¹¹² Μπίθα, «Κτητορική επιγραφή Αγίου Γεωργίου Παχυμαχώτη», 163, όπου σχετική βιβλιογραφία.

¹¹³ Αδημοσίευτες τοιχογραφίες.

¹¹⁴ Τα παραδείγματα της Τήλου είναι αδημοσίευτα, εκτός του Αγίου Νικολάου στο Μισοσκάλι, βλ. Katsioti, "Les déplacements d'artistes syriens".

¹¹⁵ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 216 αρ. 203.

¹¹⁶ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 217 αρ. 204.

¹¹⁷ Τοιχογραφίες αδημοσίευτες.

¹¹⁸ Μόνο η τράπεζα σώζεται. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 176.

¹¹⁹ Μνεία: Νίκα, «Άγιοι Θεόδωροι Κατακαλών», 444.

στην Κω στον Ταξιάρχη στο Παλιό Πυλί¹²⁰ και στην Κάρπαθο στον Άγιο Γεώργιο Απερίου¹²¹.

Μεταξύ του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου και της Τράπεζας, πάνω στο γαλανό κάμπο, σώζεται τμήμα μεγαλογράμματης επιγραφής σε δύο στίχους: *Ο ΤΑΥΤΑΣ ΧΕΙΡ[ΑC] [ΠΡΟΣ Θ(ΕΟ)Ν] | ΕΚΠΕΤΑC[ΑC] (Ευκ. 24)*. Πρόκειται για χωρίο σε ιαμβικό δωδεκασύλλαβο, με την παράδοση της φράσης *τας χειρας έκπετάσας* να σχετίζεται, πιθανώς, κατ' αρχάς στο βιβλικό «... εἶπεν δὲ αὐτῷ Μωυσῆς Ὡς ἂν ἐξέλθω τὴν πόλιν, ἐκπετάσω τὰς χειράς μου πρὸς κύριον, καὶ αἱ φωναὶ παύσονται, καὶ ἡ χάλαζα καὶ ὁ ὑετὸς οὐκ ἔσται ἔτι· ...» (Ἔξοδος 9.29), είτε στην «*Εἰς τὴν παραβολὴν περὶ συκῆς ὁμιλία*»¹²² ή στην «*Εἰς τὴν προσκύνησιν τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ σταυροῦ, τῆ μέσῃ ἑβδομάδι τῶν νηστειῶν*»¹²³ του Ιωάννου του Χρυσοστόμου. Αρκετά μεταγενέστερο παράλληλο της φράσης απαντά σε τροπάριο, καταβασία της Η' ωδῆς κανόνα της Κυριακῆς της Ορθοδοξίας¹²⁴. Το επίγραμμα δεν συνοδεύει τη σκηνή του Μελισμού, ἐξ ὧσων εἴμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, σε ἄλλο παράδειγμα εντοίχιου διακόσμου¹²⁵. Οι ομιλίες του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου ἦταν σε ευρεία κυκλοφορία ἤδη ἀπὸ τὴν μεσοβυζαντινὴ εποχὴ¹²⁶, ἐνῶ χωρία ομιλιῶν του συνοδεύουν ἐνίοτε ἀπεικονίσεις του στην βυζαντινὴ τέχνη¹²⁷.

¹²⁰ I. H. Βολανάκης, «Ο ναός των Ταξιαρχῶν Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ στο Παλαιὸ Πυλί της Κω», *Χάρις Χαίρε. Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια*, Α', Αθήνα 2004, 295.

¹²¹ Τοιχογραφίες ἀδημοσίευτες.

¹²² «*Ἐπὶ τοῦτο τὸ ἱκρίον τοῦ σταυροῦ ἀναβάς ὁ Κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς Χριστὸς, καὶ τὰς χειράς αὐτοῦ ἐκπετάσας, καὶ τὰς ἐν τῷ ἀέρι πετομένας δυνάμεις ἐξελάσας...*». PG 59, στήλ. 590.

¹²³ «*Θεὸς ἐστὶν ὁ σταυρωθεὶς Χριστὸς, ἄκουσον τοῦ Ἑσδρα λέγοντος· Ἐὐλογητὸς Κύριος ὁ ἐκπετάσας τὰς χειράς αὐτοῦ, καὶ σώσας τὴν Ἱερουσαλήμ ...*». PG 52, 839, στήλ. 28 κ.ε.

¹²⁴ «*Χεῖρας ἐκπετάσας Δανιὴλ, λεόντων χάσματα, ἐν λάκκῳ ἔφραζε, πρὸς δὲ δύναιμι ἔσβεσαν, ἀρετὴν περιζωσάμενοι, οἱ εὐσεβείας ἐρασταί, Παῖδες κραυγάζοντες· Ἐὐλογεῖτε, πάντα τὰ ἔργα Κυρίου τὸν Κύριον*».

¹²⁵ Παραπλήσιου περιεχομένου επιγραφὴ, ὅπου χρησιμοποιεῖται τὸ ρῆμα *ἐκπετῶ*, ἔχει ἐντοπισθεῖ στον διάκοσμο του ερειπιώδους ναοῦ της Παναγίας στο χωριὸ Κυρμουσὴ Καινούργιου (1293-1391): + *ὅταν εἰς θεὸν ἐκπετάσης μνήσθητι θῦτα Γεωργίου ἱστοριογράφου* + : Σ. Ξανθοῦδίδης, «Χριστιανικαὶ ἐπιγραφαὶ ἐκ Κρήτης», *Αθηνά* 15 (1903), 145, πίν. Η' ἀρ. 13. Εἶναι φανερό, ὅμως, ὅτι ἐκεῖ δὲν πρόκειται για ἐπίγραμμα, ἀλλὰ για ἐπὶ κλίση του ζωγράφου, που τοποθετήθηκε στην πρόθεση, ὅπου ἀναγιγνώσκονται τὰ δίπτυχα τῶν ζώντων καὶ τῶν κεκοιμημένων ἐνῶ ὁ λειτουργὸν ἱερέας ἔχει ἐκτεταμένα τὰ χέρια. Το ρῆμα *ἐκπετῶ*, λοιπὸν, ἀρύεται καὶ ἐν προκειμένῳ ἀπὸ τὴν ὑμνολογία καὶ πλέκεται στην ἐπὶ κλίση στον ἰδανικὸ χώρο προκειμένου να ἐξασφαλισθεῖ εἰς αἰῶνα τὸ μνημόσυνο του ζωγράφου.

¹²⁶ Βλ. ἐπὶ παραδείγματι τὸν γνωστὸ κώδικα ἀρ. 70 της μονῆς Διονυσίου, του ἔτους 995: Σ. Μ. Πελεκανίδης, Π. Κ. Χρήστου, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σ. Ν. Καδᾶς, *Οἱ Ἐρημίται τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα*, Α', Αθήνα 1973, 422-423. Μόνον στη Μονὴ Βατοπεδίου ἔχουν σωθεῖ τρεῖς εἰκονογραφημένοι κώδικες που περιέχουν ομιλίες του Χρυσοστόμου: ἀρ. 300

γ'. Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας

Κάτω από τις σκηνές του Πάθους και της Ανάστασης του Χριστού, όπως φάνηκε από την διάταξη του προγράμματος, ακολουθεί μία ζώνη με εξαιρετικά ενδιαφέρουσες, από άποψη συμβολισμού και εικονογραφίας, παραστάσεις. Στο ανατολικό της άκρο παριστάνεται το ευχαριστιακό θέμα του **οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας**¹²⁸ (Εικ. 62). Στα αριστερά ο ιεράρχης εικονίζεται ολόσωμος, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα και με τεταμένα τα δύο χέρια σε στάση προσευχής προς τον Ιησού. Έχει λευκή, κοντή και κατσαρή κόμη και κοντό γένιο. Φέρει φωτοστέφανο και φορεί πολυτελή άμφια: λευκό στιχάριο με κοκκινωπούς ποταμούς, επιτραχήλιο και επιγονάτιο διάλιθα με ρομβοειδές κόσμημα, επιμανίκια με κεντητή παρυφή και ωχρό φελόνιο, στους ώμους του οποίου ξεχωρίζουν δύο μελανοί σταυροί. Τον συνοδεύει η επιγραφή *Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕ/ΤΡΟΣ / ΑΛΕ/ΞΑΝ/ΔΡΕΙ/ΑΣ*, γραμμένη κιονηδόν στο άνω αριστερό άκρο της παράστασης. Αντίκρυ του ο αγένειος, έφηβος Χριστός, παριστάνεται ως θυόμενος όρθιος πάνω στην πενταγωνικού σχήματος αγία Τράπεζα. Φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο και εικονίζεται φορώντας τον λευκό, ποδήρη, διερρηγμένο του χιτώνα, τον οποίο συγκρατεί με το αριστερό χέρι μπροστά,

(11ος αιώνας), αρ. 327 (1335), αριθμ. 328 (14ος αιώνας). Π. Κ. Χρήστου, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σ. Ν. Καδᾶς, Α. Κατσαρού, *Οί Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα*, Δ', Ἀθήναι 1991, 244-247. Οι λόγοι του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου αποτελούσαν απαραίτητο εφόδιο των μοναστικών κοινοτήτων, όπως φαίνεται από το ποσοστό τους επί του συνόλου των διασωθέντων χειρογράφων, λ.χ. των Μετεώρων: Δ. Ζ. Σοφινός, Γ. Γαλάβαρης, *Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα των Μετεώρων*, Α', Αθήνα 2007, 47 και σποραδικά.

¹²⁷ Ας αναφερθούν η μικρογραφία του κώδικα Α 172 της Αμβροσιανής Βιβλιοθήκης του Μιλάνου που περιέχει τους λόγους του αγίου Ιωάννη (11ος-12ος αιώνας), στο ειλητάριο του αγίου αναγράφεται η αρχή της υπόθεσης της ερμηνείας του Χρυσοστόμου στην προς Ρωμαίους επιστολή του Παύλου, ή σε εικόνα της συλλογής Λοβέρδου (τέλη 13ου αιώνα), όπου στον κώδικα του αγίου διαβάζεται η αρχή της πρώτης ομιλίας του στην προς Εφεσίους επιστολή του Παύλου. Α. Ευγγόπουλος, «Άγιος Ιωάννης ὁ Χρυσόστομος Ἡγή τῆς σοφίας», *ΑΕ* 1942-1944, 1-2, 24. Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. Μητσάνη, «Το όραμα του Πρόκλου», 148-161.

¹²⁸ Για την εικονογραφία του οράματος, βλ.: G. Millet, «La Vision de Pierre d'Alexandrie», *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris 1930, 99-114. Ch. Walter, *L' iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 246-248. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, 245-248, καθώς και τις πρόσφατες μελέτες: Koukiaris, «The depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria». S. Cvetkovski, «The Vision of Saint Peter of Alexandria from the Church of St. Archangels in Prilep. Iconographical research», *Zograf* 36 (2012), 83-88, όπου συγκεντρωμένη παλαιότερη βιβλιογραφία.

στο ύψος της κοιλιάς. Η τράπεζα φέρει πολυτελή πορφυρή ενδυτή, κοσμημένη με μαργαριτοποίκιλτες ταινίες στην παρυφή και στις ακμές της άνω επιφάνειάς της. Η βάση της είναι κολουροπυραμιδοειδής και φέρει διακοσμητικούς κύκλους. Ο Χριστός δείχνει με το δεξιό του χέρι προς τα κάτω, όπου εικονίζεται κολουριασμένος ο Άρειος. Στα ρόδινα ενδύματά του τελευταίου ξεχωρίζει ο καρπός του, που ξεπροβάλλει από χειρίδα του ιματίου του, όχι όμως το κεφάλι του, το οποίο είναι κρυμμένο.

Μεταξύ των δύο μορφών παρεμβάλλεται επιγραφή σε δύο στίχους: *ΤΙC COY ΤΟΝ ΧΙΤΩΝΑ C(ΩΤΕΡ) ΔΙΕ(ΙΛΕ) / ΑΡΕΙΟC Ο ΠΑΡΑΦΡΟΝ · Ο ΠΑ(ΓΚΑΚΙCΤΟC)*. Στον κάμπο μεταξύ Αρείου, Πέτρου και της Τράπεζας σώζονται ίχνη εξίτηλης επιγραφής σε τρεις στίχους.

Πρόκειται για εικαστική απόδοση ενός από τα επιμέρους επεισόδια της Α΄ Οικουμενικής Συνόδου της Νικαίας (325), που σκοπό είχε την διακήρυξη του ορθοδόξου δόγματος. Ο χιτώνας του Χριστού εδώ είναι λευκός, όπως στις περισσότερες απεικονίσεις του θέματος¹²⁹. Η δε τράπεζα αποτελεί μεταγενέστερη εικονογραφική προσθήκη στο θέμα, καθώς δεν απαντά στις πρώιμες πηγές¹³⁰.

Η παράσταση σπανίζει στους διακόσμους της Δωδεκανήσου, και δεν έχει σωθεί κανένα παράδειγμα που να χρονολογείται πριν από τον 15ο αιώνα. Στη Ρόδο απαντά στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Αρχαγγέλου (1428)¹³¹ και στην Αγία Τριάδα (Ντολαπλί)¹³², στην Πάτμο στον Άγιο Δημήτριο της Χώρας (15ος αιώνας)¹³³ και στην Τήλο στον Ταξιάρχη στο κάστρο του Μεγάλου Χωριού (β΄ στρώμα, 15ος αιώνας)¹³⁴.

¹²⁹ Για εξαιρέσεις, στις οποίες το ένδυμα είναι ερυθρό, βλ. Koukiaris, “The depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria”, 66, με βιβλιογραφία.

¹³⁰ Koukiaris, “The depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria”, 65.

¹³¹ Αδημοσίευτο. Μνεία: Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 40.

¹³² Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 106.

¹³³ Αδημοσίευτο.

¹³⁴ Αδημοσίευτο.

δ'. Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας

Στο μέτωπο της δυτικής κόγχης, ανωπά, παριστάνονται **η οσία Μαρία η Αιγυπτία και ο αββάς Ζωσιμάς**, συναπαρτίζοντας το επεισόδιο της κοινωνίας της οσίας¹³⁵. Στο νότιο μέρος, ολόσωμος, *Ο ΑΓΙ/ΟC ΖΩCΙ/ΜΑ[C]*, στρέφεται κατά τα τρία τέταρτα προς βορρά (**Εικ. 70**). Ο ηλικιωμένος άγιος έχει κοντή, πάλλευκη κόμη, και στρογγυλό γένιο. Ανυπόδητος και ασκεπής, με το κουκκούλιό του βγαλμένο πίσω στο λαιμό του, φορεί φαρδιά χειριδωτή, ποδήρη τρίχινη μηλωτή και μακρύ επιτραχήλιο, καθώς κρατεί το ιερό ποτήριο με τη χρήση μακριού, άλίκου ποτηροκαλύμματος. Στον αντίποδά του η οσία Μαρία η Αιγυπτία απεικονίζεται στον παγιωμένο, ρεαλιστικό εικονογραφικό της τύπο¹³⁶ (**Εικ. 71**). Ισχνή, με έντονη κύφωση και με την τρίχινη μηλωτή να αφήνει ακάλυπτα τα αποστεωμένα πόδια της κάτω από τα γόνατα, τείνει τις χείρες προς τον αββά. Το πρόσωπό της έχει εξ ολοκλήρου καταστραφεί.

Η οσία Μαρία γεννήθηκε στην Αίγυπτο και έζησε κατά τους χρόνους του αυτοκράτορα Ιουστινιανού (527 - 565 μ.Χ.). Από τα δώδεκα χρόνια της πέρασε στην Αίγυπτο μια ζωή ασωτίας, ώσπου αποφάσισε να μονάσει στην έρημο, «θηρσίν άνημέροις ταίς άλόγοις έπιθυμίαις πυκτεύουσα». Εκείνη την περίοδο ασκήτεψε σε ένα μοναστήρι ο ιερομόναχος αββάς Ζωσιμάς (τιμάται στις 4 Απριλίου) ο οποίος, λόγω του ότι ζούσε μέχρι τα πενήντα τρία του χρόνια με μεγάλη άσκηση, ήταν φημισμένος στην περιοχή του. Ο αββάς Ζωσιμάς, καθώς περιηγείτο στην έρημο, συνάντησε την οσία Μαρία, την ώρα που προσευχόταν. Η οσία κατά την συνάντηση αυτή, αφού του εξομολογήθηκε όλη την ζωή της, ζήτησε από τον Ζωσιμά να έλθει κατά την Μεγάλη Πέμπτη της επόμενης χρονιάς στην όχθη του Ιορδάνη ποταμού, κοντά σε μια κατοικημένη περιοχή, για να την κοινωνήσει ύστερα από πολλά χρόνια μεγάλης μετάνοιας που μεταμόρφωσε την ύπαρξή της. Την καθορισμένη στιγμή πήρε μαζί του σε ένα μικρό ποτήριο τη Θεία Κοινωνία και συνάντησε την οσία, την οποία είδε «περιπατοῦσαν ἐπὶ τῶν ὑδάτων ἐπάνω καὶ πρὸς ἐκεῖνον βαδίζουσιν». Αφού

¹³⁵ Tomekonić, *Les saints ermites*, 127-131.

¹³⁶ Για την εικονογραφία της, βλ. Στρατή, «Η εικονογραφία του βίου της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας».

κοινώνησε των αχράντων μυστηρίων, ύψωσε τα χέρια της στον ουρανό, αναστέναξε με δάκρυα και είπε: «Νῦν ἀπολύεις τὴν δούλη σου, ὦ Δέσποτα, κατὰ τὸ ρῆμά σου ἐν εἰρήνῃ, ὅτι εἶδον οἱ ὀφθαλμοί μου τὸ σωτήριόν σου». Ὅπως αποδείχθηκε το επόμενο έτος, η οσία κοιμήθηκε την ίδια ημέρα που κοινώνησε¹³⁷.

Στα Δωδεκάνησα, οι ελάχιστες απεικονίσεις του θέματος περιορίζονται στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο Λέρου (13ος αιώνας)¹³⁸, στον Προφήτη Αββακούμ στο Παραδείσι Ρόδου¹³⁹, στον Άγιο Βασίλειο Τήλου (15ος αιώνας)¹⁴⁰, στην Αγία Τριάδα στα Νικειά Νισύρου (μέσα 15ου αιώνα)¹⁴¹ και στην Αγία Τριάδα (Ντολαπλί) της πόλης της Ρόδου (1490-1510)¹⁴². Η διαφορά του εξεταζόμενου παραδείγματος με τα παραπάνω έγκειται στο διαχωρισμό των δύο μορφών, καθώς σε όλες τις λοιπές απεικονίσεις μοιράζονται τον ίδιο πίνακα.

¹³⁷ Ο βίος της οσίας παραδίδεται σε δύο αφηγήσεις, του Κυρίλλου του Σκυθοπολίτη (6ος αιώνας) και του πατριάρχη Σωφρονίου Ιεροσολύμων (7ος αιώνας), που είναι και η δημοφιλέστερη: *PG* 87, στήλ. 3697-3726. F. Halkin, “Panégyrique de Marie l’Égyptienne par Euthyme de protasecretis”, *AnBol* 99 (1981), 17-44. Για το βίο της οσίας, βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία: *ODB* II, στήλ. 1310 (A. Kazhdan, N. Patterson-Ševcenko) και στην αγγλική μετάφρασή του: M. Kouli (transl.), “Life of St. Mary Of Egypt”, στο: Alice-Mary Talbot (ed.), *Holy Women of Byzantium: Ten Saints’ Lives in English Translation* (Dumbarton Oaks Research Library and Collection), Washington, D.C. 1996, 65-93.

¹³⁸ Κατσιώτη, «Επισκόπηση», 275-276, πίν. 88α. A. Katsioti, G. Kiourtzian, “L’église de Saint Jean le Théologien de Léros (Dodécanèse) et la dédicace de l’énèque Nikolaos”, *JÖB* 67 (2017), 31, 38 εικ. 11. Για το ναό, βλ. επίσης: A. Katsioti, “Between Princes and Labourers: The Legacy of Hosios Christodoulos and his Successors in the Aegean Sea (11th-13th Centuries)”, στο: E. Moutafon-I. Toth (eds), *Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders (Art Readings 2017.I)*, Sofia 2018, 91-128.

¹³⁹ Παραδόξως, δεν αναφέρεται από τον μελετητή της στην πρόσφατη δημοσίευση του διακόσμου: Βολανάκης, «Ο ναός του Προφήτου Αββακούμ».

¹⁴⁰ Δημοσίευτο.

¹⁴¹ Δημοσίευτο.

¹⁴² Ὀρλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου», 180 εικ. 141. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 113, εικ. 68.

II. ΧΡΙΣΤΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

α'. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου

Στο μέτωπο της κόγχης του ιερού, κάτω από το άγιο Μανδήλιο, την μεγαλογράμματη επιγραφή και τους ευαγγελιστές Ματθαίο και Ιωάννη Θεολόγο, έχουν τοποθετηθεί αντωποί ο αρχάγγελος Γαβριήλ και η Παναγία της χωρισμένης σε δύο τμήματα σκηνης του Ευαγγελισμού¹⁴³. Η Θεοτόκος στα δεξιά εικονίζεται καθισμένη σε πολυτελές ορθογώνιο θρονί με φουσκωτό, ερυθρό μαξιλάρι (Εικ. 46). Φορεί λευκό χιτώνα και καφετί μαφόριο. Με συνεσταλμένο, ελαφρώς χαμηλωμένο βλέμμα, δέχεται την είδηση από τον Αρχάγγελο. Η ευγένεια της στάσης της, με το αριστερό χέρι εφαπτόμενο στο δεξί της γόνατο συνδυάζεται με τη χειρονομία του υψωμένου δεξιού της, που δηλώνει ομιλία και αποδοχή του ρήματος του Γαβριήλ. Η πιθανότητα να έγενθε κρατώντας αδράχτι στο αριστερό της και ρόκα στο δεξιό χέρι της¹⁴⁴ παραμένει ανοικτή, λόγω της κακής κατάστασης διατήρησης της ζωγραφικής. Ο θρόνος της, χωρίς ερεισίνωτο, κοσμεύεται με ερυθρά γραπτά θωράκια στα οποία εγγράφονται σταυροειδώς διατεταγμένα τετράγωνα στα δεξιά της και με κάθετα και οριζόντια στοιχεία στα αριστερά, επίθετα στο πορτοκαλί του ξύλου, μιμούμενα ξυλόγλυπτη διακόσμηση. Στα δεξιά επάνω δυσανάγνωστα ίχνη μόνο διακρίνονται από την συνοδευτική επιγραφή της παράστασης.

Σχεδόν όλο το επάνω τμήμα της μορφής του αρχαγγέλου Γαβριήλ είναι κατεστραμμένο (Εικ. 45). Με την συμπλήρωση της Ιταλικής Αρχαιολογικής Υπηρεσίας, παρερμηνεύοντας το θέμα, αποκαταστάθηκε ως γενειοφόρος μεσήλικας άγιος, με χαρακτηριστικά που θα άρμοζαν στον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο. Το

¹⁴³ Για την εικονογραφία της σκηνης, βλ. ενδεικτικά: Millet, *Recherches*, 67-92. D. Robb, "The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth centuries", *ArtBull* XVIII (1936), 480-526. Schiller, *Ikonographie*, 44 κ.ε. D. Denny, *The Annunciation from the Right from the Early Christian Times to the Sixteenth Century*, New York and London 1977. Maguire, *Art and Eloquence*, 44-52. H. Papastavrou, "Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation", *ΔΧΑΕ* ΙΕ' (1989-1990), 145-160. C. Mango, "The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-Eternal Logos", *ΔΧΑΕ* ΙΖ' (1993-1994), 165-170. Βαραλής, «Ευαγγελισμός», 201-219. H. Papastavrou, "L'idée de l'Ecclesia et la scène de l'annonciation. Quelques aspects", *ΔΧΑΕ* ΚΑ' (2000), 227-240. Papastavrou, *L'Annonciation*.

¹⁴⁴ Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, XI, 21.

αριστερό του πόδι αποδίδεται προτεταμένο, διαταράσσοντας την πλούσια πτυχολογία ως υπόμνηση της παραδιδόμενης από τα κείμενα ορμητικής του κίνησης¹⁴⁵.

Το θέμα του Ευαγγελισμού είναι γνωστό από το Ευαγγέλιο του Λουκά και το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου¹⁴⁶. Η τοποθέτηση της σκηνής χωρισμένης σε δύο πίνακες εκατέρωθεν της αψίδας είθισται ήδη από τον 12ο αιώνα¹⁴⁷. Ο εικονογραφικός τύπος στο Φουντουκλί είναι λιτός, χωρίς οικοδομήματα πίσω από την Παναγία, λόγω και της περιορισμένης, στενής διαθέσιμης επιφάνειας. Ο συγκεκριμένος, με την Παναγία καθήμενη, επικρατεί στη βυζαντινή τέχνη κυρίως από τον 12ο αιώνα, με χαρακτηριστικό δείγμα την μικρογραφία του κώδικα Par. gr. 1208 των Ομιλιών του Ιακώβου Κοκκινοβάφου, του β' τετάρτου του 12ου αιώνα¹⁴⁸. Ανάλογα παραδείγματα απαντούν στη Ρόδο, με ενδεικτικά την αρκετά φθαρμένη παράσταση του ναού των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου (1372)¹⁴⁹, στην Αγία Αναστασία στη Μονόλιθο (πρώτες δεκαετίες 15ου αιώνα)¹⁵⁰, στο Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/5)¹⁵¹, σε φορητή εικόνα του ύστερου 15ου αιώνα από τη μονή Ευαγγελίστριας στη Νίσυρο¹⁵² (Εικ. 154) κ.α.

¹⁴⁵ Για την εικονογραφία του Γαβριήλ στη σκηνή του Ευαγγελισμού, βλ. H. Maguire, "The Self-Conscious Angel: Character Study in Byzantine Paintings of the Annunciation", στο: C. Mango, O. Pritsak (eds), *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students*, Cambridge (Massachusetts) 1983, 377-392.

¹⁴⁶ Λουκ. α', 26-38. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, XI, 21-22.

¹⁴⁷ Επί παραδείγματι στην Cappella Palatina και την Martorana στο Παλέρμο: E. Kitzinger, "The Descent of the Dove. Observations on the Mosaic of the Annunciation in the Cappella Palatina in Palermo", στο: I. Hutter (επιμ.), *Byzanz und der Westen. Studien zur europäischen Mittelalters*, Wien 1984, (99-115), πίν. XXXIII-XXXIV, την Παναγία του Άρακος στα Λαγουδερά (Winfield, *Panaghia tou Arakos*, figs 81a, 81b), τους Αγίους Αποστολους στο Πέρα Χωριό Νήσου: A. Megaw, E. Hawkins, "The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus and Its Frescoes", *DOP* 16 (1962), εικ. 28-29.

¹⁴⁸ Millet, *Recherches*, 72, εικ. 12. J. C. Anderson, "The Illustrated Sermons of James the Monk, Their Dates, order and Place in the History of Byzantine Art", *Viator* 22 (1991), 69-120.

¹⁴⁹ Γιακουμάκη, *Η αρχιτεκτονική και οι τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου*, 24-26.

¹⁵⁰ Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 173 εικ. 56.

¹⁵¹ Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 100 εικ. 16.

¹⁵² Αδημοσίευτη. Βλ. σχετικά το υποκεφάλαιο των ροδιακών εικόνων.

β'. Η Γέννηση του Χριστού

Η εξίτηλη και αρκετά φθαρμένη σκηνή της Γεννήσεως¹⁵³ έχει απεικονισθεί στο τεταρτοσφαίριο της δυτικής κόγχης (Εικ. 47). Ψηλά διακρίνονται ίχνη της απωλεσθείσας επιγραφής της παράστασης. Σε βραχώδες τοπίο παριστάνεται στο κέντρο η Θεοτόκος, σχεδόν ολοσχερώς επιζωγραφισμένη, ανακεκλιμένη σε πορφυρόχρωμη στρωμή πλάι στο σπαργανωμένο Βρέφος που φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο. Μόνο ο φωτοστέφανος, ο δεξιός καρπός της και τμήματα του σκουροκόκκινου μαφορίου της έχουν σωθεί. Ο Χριστός, τοποθετημένος σε κτιστό λίκνο, φέρει φωτοστέφανο κοσμημένο με υπόλευκο σταυρό. Προσκλίνουν σε αυτόν ζεσταίνοντάς τον με τα χνώτα τους ένα γαϊδουράκι και ένας μόσχος.

Πάνω αριστερά τρεις εξίτηλες ανδρικές μορφές κατευθύνονται προς τον Χριστό. Διακρίνονται τα σκουρόχρωμα ενδύματά τους και το κιβωτίδιο που κρατεί ο πλησιέστερος στο κέντρο της σύνθεσης, γεγονός που τους ταυτίζει με τους τρεις μάγους. Ο τελευταίος έχει άτεχνα ολοσχερώς επιζωγραφισθεί, πάνω από τη γραμμή του εδάφους ωσάν να ίπταται.

Το επεισόδιο του λουτρού έχει απεικονισθεί κάτω αριστερά. Στην άκρη η θεραπαινίδα, που φορεί σκουροκόκκινο μάτιο, σκύβει προς το κέντρο, όπου θα παριστανόταν το Βρέφος στην χαμένη σήμερα κολυμβήθρα. Από την καθισμένη σε φυσικό έξαρμα μαία σώζονται ίχνη του ροδοκόκκινου ενδύματός της και μέρος της κεφαλής της, όπου διακρίνεται ο λευκός κεφαλόδεσμος με ενυφασμένες μαύρες γραμμές υπό τύπον ψαθωτού κοσμήματος. Στην αριστερή γωνία, πίσω από την θεραπαινίδα, μόνος και περίφροντις, παρακολουθεί τη σκηνή ο Ιωσήφ.

Ψηλά, πάνω από την Παναγία, ένας όμιλος τριών αγγέλων δοξολογεί, με τα χέρια υψωμένα. Φορούν ερυθρωπούς χιτώνες και φέρουν φωτοστεφάνους. Στα δεξιά

¹⁵³ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. ενδεικτικά: Millet, *Recherches*, 93-169. Καλοκύρης, *Η Γέννησις τοῦ Χριστοῦ*. G. Ristow, *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst*, Recklinghausen 1963. Ο ίδιος, λήμμα "Geburt Christi", *RbK II*, στήλ. 637 κ.ε. Lafontaine-Dosogne, "Iconography of the Cycle of the Infancy", 194-241. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου*, 33-60. T. Pérez-Higuera, *La Nativité dans l'art medieval*, Paris 1996. Baltoyanni, "Portrayals of Christ proclaiming His Incarnation", 19-20. T. Valeva, "The Scene of the Nativity of Christ in the Monasteries of Kremokovtsi and Poganovo in the Context of the Kastoria Art Production", *Niš and Byzantium IV*, Niš 2006, 297-306.

τους ένας λευκοντυμένος τέταρτος άγγελος, που τον διαχωρίζει από την ομάδα η κορυφή του όρους που παρεμβάλλεται, ευαγγελίζεται την χαρμόσυνη είδηση σε έναν ποιμένα. Ο μικρός βοσκός φορεί κοντό χειριδωτό χιτώνα και καθισμένος οκλαδόν αγραυλεί κρατώντας μακριά φλογέρα. Η χαρίεσσα νεανική μορφή έχει ατημέλητη κόμη, από την οποία εξέχουν τρεις θύσανοι. Οι τονισμένες παρειές του αποδίδουν με ρεαλιστικό τρόπο την εκπνοή του παιζιματός του. Μπροστά του ένας μαύρος αίγαγρος με μακριά κέρατα προσδίδει την αναλογούσα φαιδρότητα στη σκηνή. Τέλος, στο δεξιό άκρο, μια εξίτηλη ανδρική μορφή εικονίζεται γερτή και ακουμπισμένη πάνω σε στήριγμα. Φορεί σκουρογάλανο κοντό, χειριδωτό χιτώνα, ο οποίος αφήνει γυμνά τα πόδια του κάτω από τον αστράγαλο και τα χέρια του κάτω από τους αγκώνες.

Η Γέννηση του Χριστού και τα παραπληρωματικά της επεισόδια παραδίδονται στα Ευαγγέλια του Λουκά και του Ματθαίου, αλλά και σε απόκρυφα κείμενα¹⁵⁴. Η παράσταση στο Φουντουκλί είναι πληρέστατη όσον αφορά τα δομικά εικονογραφικά της στοιχεία και παραπληρωματικά επεισόδια. Σε αυτό συντείνει επιπρόσθετα το εύρος και το σχήμα της επιφάνειας. Ωστόσο, η πληρότητα της σκηνής απαντά ήδη από την μεσοβυζαντινή περίοδο σε σειρά εικονογραφημένων χειρογράφων, με κορυφαία παραδείγματα το «Ευαγγέλιο του Αυτοκράτορος Φωκά» στην μονή Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους (11ος αιώνας)¹⁵⁵ και, από τον 12ο αιώνα, τις ομιλίες του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού (Paris, Bibliothèque Nationale cod. gr 550)¹⁵⁶.

Δυστυχώς, δεν δύναται κανείς να προβεί σε εικονογραφικές παρατηρήσεις ως προς την εικονογραφία της Θεοτόκου και του Βρέφους, των μάγων και άλλων λεπτομερειών λόγω της κακής κατάστασης της ζωγραφικής. Στη σκηνή του λουτρού, ο κεφαλόδεσμος της μαίας ή θεραπεινίδας ακολουθεί τον κανόνα ρεαλιστικών παραδειγμάτων που απηχούν συχνά τον συρμό της εκάστοτε εποχής¹⁵⁷, όπως στον Άγιο Γεώργιο το Βάρδα (1289/90)¹⁵⁸. Η τοποθέτηση του Ιωσήφ μόνου στα αριστερά,

¹⁵⁴ Λουκ. β':1-20. Ματθ. α':18-25 και β':1-23. Πρωτευαγγέλιο Ιακώβου (XIX-XXI) και Ευαγγέλιο Ψευδο-Ματθαίου (XIII-XVII).

¹⁵⁵ Σ. Μ. Πελεκανίδης, Π. Κ. Χρήστου, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σ. Ν. Καδᾶς, Α. Κατσαρού. *Οι Θεσσαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, Γ', Αθήνα 1979, 32 εικ. 7.

¹⁵⁶ G. Galavaris, *The Illustrations of Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, 82, εικ. 414, πίν. XCI.

¹⁵⁷ Βλ. ενδεικτικά: Emmanuel, "Some notes on the external appearance", 774-775, 777.

¹⁵⁸ Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 177.

απαντά ήδη σε μεσοβυζαντινά καππαδοκικά παραδείγματα και συνεχίζεται και στην παλαιολόγεια περίοδο¹⁵⁹. Η κτιστή φάτνη εμφανίζεται ήδη από τον 6ο αιώνα στην εικονογραφία της παράστασης¹⁶⁰. Η λεπτομέρεια με τον αγραλούντα βοσκό μπροστά στον οποίο στέκει ή χορεύει αίγαγρος απαντά από την μεσοβυζαντινή εποχή και είναι ιδιαίτερα προσφιλής στη δυτική τέχνη¹⁶¹, ενώ ο αριθμός των αγγέλων και η διάταξή τους στην υπό εξέταση παράσταση δεν ξεφεύγει από τα ειωθότα¹⁶².

γ'. Η Φυγή στην Αίγυπτο

Η επόμενη παράσταση είναι εκείνη της Φυγής στην Αίγυπτο¹⁶³ (Εικ. 48). Η Παναγία εικονίζεται καθισμένη στα νώτα ενός λευκού όνου, του οποίου ο χαλινός κρέμεται μπροστά. Φορεί μελανό μιάτιο και λευκό χιτώνα, ο οποίος μόλις διακρίνεται από τη λαιμόκοπή της, και ιώδη υποδήματα. Θέση σέλας επέχει ένα ωχροκίτρινο ύφασμα, με οριζόντια ταινιωτή ερυθρή παρυφή. Με την δεξιά της σε χειρονομία συνομιλίας, στρέφεται προς τα πίσω στον ακόλουθό της. Ο τελευταίος, που ταυτίζεται με τον Ιάκωβο, υιό του Ιωσήφ, φορεί πορφυροκόκκινο μιάτιο με ομοιόχρωμη σκούφια και φέρει στο δεξιό του ώμο σκουροπράσινο ύφασμα, του οποίου την παρυφή κρατά με το δεξιό του χέρι υψωμένο.

Της Παναγίας προπορεύεται πεζός ο Ιωσήφ, ο οποίος κρατεί τον Χριστό στο δεξιό του ώμο¹⁶⁴. Φορεί γκριζωπό χειριδωτό χιτώνα με ερυθρό σημείον, ποδήρες λευκό μιάτιο και φέρει φωτοστέφανο. Με αφύσικη συστροφή γυρίζει τον κορμό του,

¹⁵⁹ Βλ. ενδεικτικά την απεικόνιση από το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Κούνενι Χανίων, Κ. Λασιθιωτάκη, «Δύο εκκλησίες στο νομό Χανίων», *ΔΧΑΕ Β'* (1960-1961), 11-12, πίν. 5.1.

¹⁶⁰ Καλοκύρης, *Η φάτνη των Χριστουγέννων*, 49-50. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 99.

¹⁶¹ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 102 και σημ. 49, όπου παραδείγματα. Για την ιδιαίτερη θέση που επέχει το ελάφι ως σύμβολο με σωτηριολογικό και αποτροπαϊκό χαρακτήρα, N. Thierry, "Le culte du cerf en Anatolie et la Vision de saint Eustathe", *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 72 (1991), 77-79.

¹⁶² Πρβλ. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 177.

¹⁶³ Millet, *Recherches*, 155-158. Lafontaine-Dosogne, "Iconography of the Cycle of the Infancy", 226-229. D. Simić-Lazar, *Kalenic et la dernière période de la peinture byzantine*, Skopje 1995, 159. Terrier Aliferis, "Joseph christophore dans la Fuite en Egypte", όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

¹⁶⁴ Για την εικονογραφία του Ιωσήφ στην παράσταση της Φυγής στην Αίγυπτο, βλ. Terrier Aliferis, "Joseph christophore dans la Fuite en Egypte".

δείχνοντας στην Θεοτόκο με το αριστερό του χέρι την Αίγυπτο, ευαγγελιζόμενος την άφιξή τους και το τέλος του μακρού ταξιδιού. Πίσω από τα τείχη της πόλης ένα δέντρο που ομοιάζει με φοινικιά σηματοδοτεί το τοπίο της ερήμου. Από την αρχική τοιχογράφηση η μορφή του Ιησού, απεικονισμένου, κρίνοντας από το μέγεθος, ως νηπιού, έχει ολοσχερώς χαθεί, με σωζόμενο μόνον τμήμα του περιγράμματος του ένσταυρου φωτοστεφάνου. Βραχώδες τοπίο περιγράφει τη μορφή της Παναγίας, τέμνοντας σχεδόν διαγωνίως την παράσταση. Η πόλη του δεξιού άκρου έχει απεικονισθεί συνοπτικά με ένα πολυώροφο οικοδόμημα με δίρριχτη στέγη. Στον γαλανό κάμπο του ουρανού σώζονται δυσανάγνωστα ίχνη πολύστιχης επιγραφής και το αγιωνύμιο του *ΙΩC(HΦ)*.

Οι πρωιμότερες απεικονίσεις της Φυγής στην Αίγυπτο ανάγονται στην παλαιοχριστιανική περίοδο, με ενδεικτικό το παράδειγμα μαρμάρινης πλάκας στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο που έχει χρονολογηθεί περί το 400¹⁶⁵. Η εικονογραφία της σκηνής είναι όμοια με αυτή του Ταξιδιού στη Βηθλεέμ, με την προσθήκη, πλέον, της μορφής του Ιησού¹⁶⁶. Ωστόσο, η παράσταση ως μέρος του κύκλου της Γεννήσεως, είναι αρκετά σπάνια στην βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική, αποτελεί όμως μέρος του κύκλου του Ακαθίστου ως απεικόνιση του Λ' οίκου¹⁶⁷. Ενώ στην μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης απαντά με μεγαλύτερη συχνότητα¹⁶⁸, ιδίως σε ναούς της περιοχής του Ρεθύμνου από το δεύτερο μισό του 14ου και τις αρχές του 15ου αιώνα¹⁶⁹, στα Δωδεκάνησα απουσιάζει εντελώς από τους σωζόμενους διακόσμους, καθιστώντας το παράδειγμα του Φουντουκλί μοναδικό.

¹⁶⁵ Μ. Σκλάβου-Μαυροειδή, «Παρατηρήσεις στις παραστάσεις της πλάκας Τ. 95 του Βυζαντινού Μουσείου», *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992), 271-276, εικ. 2.

¹⁶⁶ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 97.

¹⁶⁷ Α. Patzolt, *Der Akathistos Hymnos. Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalereien des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 30, 69-71. L. M. Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden 2001, 167-173. Γενικώς για τον κύκλο του Ακαθίστου, βλ. I. Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005.

¹⁶⁸ Για παραδείγματα από την επαρχία Σελίνου και γενικώς την Κρήτη, βλ. Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki*, 168-170.

¹⁶⁹ Προηγείται χρονολογικά η απεικόνιση στο ναό της Παναγίας στον Κισσό Αγίου Βασιλείου (πρώτες δεκαετίες 14ου αιώνα): Φραϊδάκη, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας στον Κισσό», 160-161. Έπονται οι απεικονίσεις στον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό (1401), Δρανδάκης, «Αρτός», 107-109, τον Άγιο Ιωάννη στην Αξό Μυλοποτάμου, Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη στην Αξό Μυλοποτάμου», 173, ή τον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο στον Κισσό Αγίου Βασιλείου, Πύρρου, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κισσό», 126-127, όπου λοιπά παραδείγματα και βιβλιογραφία.

Το λιτό της εικονογραφικό σχήμα, με μόνο τα τέσσερα πρόσωπα παρόντα, έρχεται σε αντίθεση με την πλειονότητα των παραδειγμάτων της Κρήτης, στα οποία παριστάνονται η προσωποποίηση της Αιγύπτου, όμιλος κατοίκων και δαίμονες να κατακρημνίζονται από τα δέντρα¹⁷⁰. Ο Ιωσήφ στο Φουντουκλί προπορεύεται της Θεοτόκου, σε συμφωνία με την ευαγγελική διήγηση¹⁷¹. Όμοια διάταξη της σκηνής απαντά σε μικρογραφίες ψαλτηρίων του 14ου αιώνα¹⁷². Η απεικόνιση της Αιγύπτου, ή πιο συγκεκριμένα της πόλης Σοτίνης σύμφωνα με τη διήγηση του Ψευδομαθαίου¹⁷³, δεν διαφέρει από την απόδοση των αρχιτεκτονημάτων στις λοιπές σκηνές του διακόσμου, ενώ μόνον η προσθήκη της φοινικιάς είναι αυτή που σηματοδοτεί το τοπίο της ερήμου. Ενδιαφέρον θα είχε να γνωρίζαμε ποιο επίγραμμα συνόδευε την παράσταση, καθώς δεν θα ήταν απίθανο να προερχόταν από τον Λ΄ Οίκο του Ακαθίστου¹⁷⁴.

δ΄. Η Υπαπαντή του Χριστού

Πλάι στην Φυγή στην Αίγυπτο, παριστάνεται η Υπαπαντή¹⁷⁵ (Εικ. 49). Στην δεξιά πλευρά η γηραιά μορφή του αγίου Συμεών κρατεί στην αγκάλη της το θείο

¹⁷⁰ Εξάιρεση αποτελεί η γνωστή κρητική φορητή εικόνα του Μουσείου Μπενάκη, του β΄ μισού του 15ου αιώνα, Μ. Μπορμπουδάκης (επιμ.), *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, κατ. έκθ., Αθήνα 1994, 234 αρ. 55 (Α. Δρανδάκη).

¹⁷¹ Ματθ. β΄:13-14.

¹⁷² Millet, *Recherches*, 155-158. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 70, όπου βιβλιογραφία.

¹⁷³ Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, κεφ. XXII(2).

¹⁷⁴ *Λάμπας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ φωτισμὸν ἀληθείας, ἐδίωξας τοῦ ψεύδους τὸ σκότος· τὰ γὰρ εἰδῶλα ταύτης, Σωτήρ, μὴ ἐνέγκαντά σου τὴν ἰσχύν πέπτωκεν· οἱ τούτων δὲ ρυσθέντες ἐβόων πρὸς τὴν Θεοτόκον...* Για μία διαφορετική εκδοχή επιγράμματος που εντοπίστηκε στην παράσταση της Φυγής στην Αίγυπτο στον Άγιο Γεώργιο στο Kremikovtsi της Βουλγαρίας (1493), βλ. T. Vasilev, "A Byzantine Epigram in the Pictorial Cycle of Akathistos Hymn for the Virgin from the Narthex of Kremikovtsi Monastery St George (1493)", *Scripta & e-Scripta* 16-17 (2017), 313-324.

¹⁷⁵ Για την εικονογραφία της Υπαπαντής, βλ. ενδεικτικά: Α. Ξυγγόπουλος, «Υπαπαντή», *ΕΕΒΣ ΣΤ΄* (1929), 328-339. D. C. Schorr, "The Iconographic Development of the Presentation in the Temple", *ArtBull* 18 (1946), 17-32. K. Wessel, "Darstellung Christi in Tempel", *RbK*, 1, στήλ. 1134-1145. H. Maguire, "The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art", *DOP* 34-35 (1980-1981), 260-269. A. Weyl-Carr, "The Presentation of an Icon at Mount Sinai", *ΔΧΑΕ ΙΖ΄* (1993-1994), 242-248. Ειδικά για την εικονογραφία του Συμεών με το θείο Βρέφος, εκτός της

Βρέφος. Έχει μακριά γκριζα μαλλιά και οξύληκτη λευκή γενειάδα και είναι ντυμένος με γκριζωπό ποδήρη χιτώνα και καστανωπό ιμάτιο. Ο Χριστός, με ένσταυρο φωτοστέφανο, που κρύβει μέρος του προσώπου του Συμεών, και ασπρορόδινο ιμάτιο, είναι στραμμένος κατά τρία τέταρτα προς τον θεατή και τον Θεοδόχο και ευλογεί με το δεξιό χέρι, ενώ στο αριστερό κρατεί κλειστό ειλητό. Η προφήτιδα Άννα, σχεδόν ολοσχερώς κατεστραμμένη ραδινή μορφή πίσω από τον Συμεών, έχει αποκατασταθεί από τους Ιταλούς ως γενειών άνδρας.

Στην αριστερή πλευρά η Θεοτόκος, ευγενική μορφή ντυμένη με κοκκινωπό μαφόριο, στραμμένη προς τα δεξιά εκτείνει τα χέρια της ακάλυπτα προκειμένου να δεχθεί το βρέφος. Πίσω της, από την αρχική μορφή του Ιωσήφ, που την παρέστεκε, σώζονται μόνον τμήμα του ρόδινου ποδήρους ιματίου και το περίγραμμα του φωτοστεφάνου του.

Το κέντρο της σύνθεσης καταλαμβάνει επιβλητικό κιβώριο. Μπροστά στη βάση του προτάσσεται οξυκόρυφο βημόθυρο περίτεχνα κοσμημένο στην επίστεψη με σειρές μαργαριταριών και σφαιροειδείς απολήξεις στους δύο κιονίσκους και στην κορυφή. Τέσσερις ραδινοί κίονες, που φέρουν σφαιρικά κιονόκρανα και σχηματίζουν τρίβηλο, ανέχουν την δίρριχτη οροφή του, η οποία απολήγει αετωματική στα αριστερά. Η εξέχουσα, οξύληκτη πρόσοψη δεν αποδίδεται φυσιοκρατικά, καθώς η κεντρική στέγαση του κιβωρίου λείπει. Τη θέση της έχει πάρει η πτύχωση του ρόδινου υφάσματος που επιστέφει τη σκηνή, οι άκρες του οποίου ακουμπούν τους φωτοστεφάνους των δύο ακραίων μορφών.

Ο εικονογραφικός τύπος που ακολουθεί η παράσταση στο Φουντουκλί είναι ο τύπος Ε της σκηνής κατά τον Ξυγγόπουλο¹⁷⁶, σύμφωνος και με την περιγραφή της *Ερμηνείας*¹⁷⁷, με το βρέφος στις αγκάλες του Συμεών και τις τέσσερις μορφές ανά δύο διατεταγμένες εκατέρωθεν του κιβωρίου. Ο τύπος αυτός διαδίδεται από τον 12ο αιώνα και σε μεμονωμένες παραστάσεις του Συμεών, χωρίς τη Θεοτόκο, όπως στο διάκοσμο της Παναγίας του Άρακος στην Κύπρο (1192)¹⁷⁸. Στο ροδιακό παράδειγμα,

προαναφερθείσας μελέτης του Maguire, βλ. Χατζηδάκη, «Άγνωστη εικόνα του αγίου Συμεών», 243-256, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁷⁶ Ο Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 92 σημ. 168, εκ παραδρομής κατατάσσει την σκηνή στον τύπο Β, όπου τον Χριστό βαστάζουν από κοινού η Θεοτόκος και ο Συμεών.

¹⁷⁷ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία*, 87.

¹⁷⁸ Baltoyanni, “Christ the Lamb and the ένώτιον”, 53-58. A. Nicolaidès, “L’eglise se la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre: Étude iconographique des fresques de 1192”, *DOP* 50 (1996), 79-83. Winfield, *Panaghia tou Arakos*, 192-194.

όμως, ο Ιησούς κάθεται άνετα στις αγκάλες του Συμεών, σε ήρεμη στάση, στρεφόμενος προς αυτόν και όχι προς την Παναγία, ενόσω ο Θεοδόχος, σε στάση ανάλογη με της Γλυκοφιλούσας, πλησιάζει τον Χριστό με στοργή¹⁷⁹. Οι ίδιες λεπτομέρειες απαντούν, με ελάχιστες παραλλαγές, σε εικόνα των αρχών του 15ου αιώνα από την Σίφνο¹⁸⁰. Δυστυχώς στην υπό εξέταση παράσταση έχουν επιζωγραφισθεί τα πόδια του Χριστού, φαίνεται όμως πως δεν απέδιδαν την έντονη κίνηση που απαντά αλλού και έχει συνδεθεί με δογματικούς συμβολισμούς¹⁸¹.

Στο Φουντουκλί η προφήτις Άννα τοποθετήθηκε πίσω από τον Συμεών, όπως στην Αγία Άννα την Καλλιώτισσα στην Κάλυμνο (τέλη 13ου αιώνα)¹⁸², στον Άγιο Γεώργιο το Βάρδα (1289/90)¹⁸³ και στον Άγιο Νικόλαο στα Χείλη της Τήλου (τέλη 14ου αιώνα)¹⁸⁴, και ταυτόχρονα έχει παραλειφθεί το ειλητό που είθισται να κρατεί¹⁸⁵.

Στη Ρόδο η παράσταση περιλαμβάνεται στους περισσότερους μονόχωρους ναούς, ανεξαρτήτως εάν σώζουν πλήρες ή συνεπτυγμένο Δωδεκάορτο, με προτιμώμενο τον τύπο Β', όπου ο Χριστός βαστάζεται συγχρόνως από τη Θεοτόκο και τον Συμεών¹⁸⁶. Το πλησιέστερο εικονογραφικό παράλληλο της σύνθεσης του Φουντουκλί, ως προς τη διάταξη των μορφών, το κιβώριο και την όλη σύλληψη εντοπίζεται στην Αγία Αικατερίνη της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου (τέλη 14ου αιώνα)¹⁸⁷. Επιμέρους ομοιότητες όσον αφορά τη μορφή του κιβωρίου (με εξαίρεση τη στέγασή του), τη στάση του Συμεών και τη χρήση του άλικου υφάσματος απαντούν και σε μία σύγχρονη με το υπό εξέταση μνημείο τρίζωνη εικόνα Υπαπαντής, σήμερα στην έκθεση του Παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου στη Ρόδο¹⁸⁸.

¹⁷⁹ Maguire, *Art and Eloquence*, 84-90.

¹⁸⁰ Χατζηδάκη, «Άγνωστη εικόνα του αγίου Συμεών», 244 εικ. 1.

¹⁸¹ Βλ. σχετικά: Χ. Μπαλτογιάννη, «Η Παναγία Γλυκοφιλούσα και το “ανακλινόμενον βρέφος” σε εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου», *ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992), 228-236. Baltoyanni, “Christ the Lamb and the ενώτιον”, 53-58. Πρβλ. τη μικρογραφία του χειρογράφου του Karahissar, στην οποία ο Συμεών παριστάνεται ως «γλυκοφιλών», και ο τρόμος είναι ζωγραφισμένος στις κινήσεις του βρέφους, προτύπωση της μελλοντικής του θυσίας: A. Weyl-Carr, *Byzantine Illumination 1150-1250, The Study of a Provincial Tradition*, Chicago 1987, 239-241.

¹⁸² Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ», 392-393 εικ. 2.

¹⁸³ Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 178-180 εικ. 92-93.

¹⁸⁴ Κατσιώτη, «Ησυχασμός», πίν. 141γ.

¹⁸⁵ Για παραδείγματα με την εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια, Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ», 393 σημ. 16.

¹⁸⁶ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 92-93.

¹⁸⁷ Βλ. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 90-91.

¹⁸⁸ Κόλλιας, *Η ζωγραφική στη Ρόδο μέχρι τον 18ο αιώνα*, αρ. 8.

ε'. Η Βάπτιση του Χριστού

Μια από τις καλύτερα σωζόμενες παραστάσεις της ιστόρησης του ναού είναι αυτή της Βάπτισης¹⁸⁹ (Εικ. 50). Στο κέντρο χαμηλά, μέσα στα ύδατα του Ιορδάνη ο ολόγυμνος Ιησούς δέχεται το βάπτισμα. Φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο και έχει ελαφρά ανασηκωμένα και αποσπασμένα τα χέρια από τους γλουτούς του. Με το δεξιό χειρονομεί ευλογώντας. Στα αριστερά, σε βραχώδες έξαρμα της απότομης κλιτύος παρά τον Ιορδάνη, η λιπόσαρκη μορφή του Προδρόμου ακουμπά το δεξιό χέρι στην κεφαλή του Ιησού, ενώ έχει το αριστερό υψωμένο σε χειρονομία δέησης. Έχει κοντό μαύρο γένι και ομοιόχρωμα ακατάστατα μαλλιά, που πέφτουν μπροστά στο μέτωπό του. Φορεί κατάσαρκα τη μηλωτή και εξωτερικά βαθυκάστανο ιμάτιο, που αφήνει ακάλυπτο το δεξιό του χέρι. Κάτω από τα πόδια του Ιωάννη, στο άκρο της σύνθεσης, ένα δέντρο με γέρικο, ελικοειδή κορμό και πυκνό φύλλωμα έχει τοποθετηθεί ως υπόμνηση της ευαγγελικής διήγησης. Αδιευκρίνιστο παραμένει αν η αξίνη έχει σκόπιμα παραλειφθεί από τον ζωγράφο ή απλώς δεν συμπληρώθηκε κατά την αποκατάσταση των τοιχογραφιών.

Στον αντίποδα του Προδρόμου, στην δεξιά πλευρά, ένας όμιλος τριών αγγέλων συμμετέχει στη σκηνή (Εικ. 51). Ο πλησιέστερος στο κέντρο, καλύτερα σωζόμενος, φορεί λευκό ποδήρη χιτώνα με ερυθρό σημείον, ανοιχτοπράσινο ιμάτιο, με το οποίο καλύπτει τους προτεταμένους καρπούς σεβίζοντας, και σκουροκόκκινες δρομίδες. Ομοιόχρωμα, σε διαφορετικές τονικότητες, έχουν αποδοθεί και τα ενδύματα των άλλων δύο αγγέλων.

Γραφικότητα στη σκηνή προσδίδουν τέσσερις μικρογραφημένες μορφές στον Ιορδάνη¹⁹⁰. Στην αριστερή πλευρά, κάτω από τα πόδια του Ιωάννη ένα παιδί

¹⁸⁹ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. J. Strzygorsky, *Ikongraphie der Taufe Christi*, München 1885. Millet, *Recherches*, 170-215. Réau, *Iconographie*, II, 2, 295-304. Schiller, *Iconographie*, 1, 137-146. G. Ristow, *Die Taufe Christi* (Iconographia Ecclesiae Orientalis), Recklinghausen 1965. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 123-130. C. Walter, "Baptism in Christian iconography", *Sobornost* 2 (1980), 8-25. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου*, 61-77. Β. Κατσαρός, «Η παράσταση της Βάπτισης στην Παλαιά Μητρόπολη Βεροίας», *ΔΧΑΕ ΚΖ* (2006), 169-179. Πρβλ. Επίσης C. F. Rogers, "Baptism and Christian Archaeology", *Analecta Gorgiana* 6, New Jersey 2006.

¹⁹⁰ Συνήθως είναι η προσωποποίηση του Ιορδάνη στη σκηνή, βλ. G. Ristow, "Zur personification des Jordan in Taufdarstellungen der frühem christlichen Kunst", *Berliner Byzantinische Arbeiten* 6

ετοιμάζεται να μπει στα νερά του ποταμού. Ο ζωγράφος αποτυπώνει τη στιγμή ακριβώς που αυτό βγάζει το χιτώνα του, κρύβοντας το κεφάλι του και δίνοντας την εντύπωση ότι είναι ακέφαλο. Πλάι του ένα μικρό γυμνό αγόρι παίζει εύθυμα στα νερά του ποταμού, σηκώνοντας το αριστερό χέρι προς τον Χριστό, και στηριζόμενο στα βράχια με το δεξιό. Στα δεξιά, ένα παιδί, που κάθεται στη ράχη ενός μελανόφαιου φανταστικού υδρόβιου όντος, συστρέφει το κεφάλι προς τα πίσω, ενώ ένα τέταρτο κάθεται σκεπτικό στην όχθη, εγγίζοντας με τα πόδια και το δεξιό χέρι το νερό.

Η λιτή, χωρίς εκζήτηση, εικονογραφία της παράστασης στο Φουντουκλί συνάδει με αυτή των επαρχιακών μνημείων της ύστερης παλαιολόγιας εποχής στη νησιωτική και ηπειρωτική Ελλάδα. Ο γυμνός, χωρίς περιζώμα Χριστός, ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της μορφής όπως συνηθίζεται κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή, όπως, για παράδειγμα, στη Νέα Μονή Χίου¹⁹¹ και σε χειρόγραφα του 10ου-11ου αιώνα¹⁹². Στη Ρόδο, όπως έχει επισημανθεί¹⁹³, ο γυμνός Χριστός απαντά σε αρκετά μνημεία: στον Άγιο Ιωάννη στον Κουφά Παραδεισίου (δεύτερη εικοσαετία 13ου αιώνα)¹⁹⁴, στον Άγιο Γεώργιο το Βάρδα στην Απολακκιά (1289/90)¹⁹⁵, στον Άγιο Γεώργιο Κουναρά στο Ασκληπειό (τέλη 13ου αιώνα)¹⁹⁶, στον Άγιο Νικήτα στη Δαματριά (τέλη 13ου αιώνα)¹⁹⁷, στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372)¹⁹⁸, στον Προφήτη Αββακούμ στο Παραδείσι (πριν από το 1395)¹⁹⁹, στην Αγία Αναστασία Μονολίθου (15ος αιώνας)²⁰⁰, στον Άγιο Θωμά στο Μεσαναγρό (15ος

(1957), 120-126. L. Popovich, *Personifications in Paleologan Painting (1261-1453)*, Bryn Mawr College PhD 1963, 17 κ.ε. K. Keiko, "The Personifications of the Jordan and the Sea: Their Function in the Baptism in Byzantine Art", *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, Θεσσαλονίκη 2001, 161-212. Για τα ρωπογραφικά στοιχεία της παράστασης: D. Mouriki, "Revival Themes with Elements of Daily life in Two Palaeologan Frescoes Depicting the Baptism", στο: C. Mango, O. Pritsak (eds), *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students*, Cambridge (Massachusetts) 1983, 458-488.

¹⁹¹ Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, 2, Αθήνα 1985, εικ. 144, 145.

¹⁹² Ενδεικτικά αναφέρονται οι κώδικες Ιβήρων I και Paris. Gr. 533. Millet, *Recherches*, εικ. 129-130.

¹⁹³ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 94.

¹⁹⁴ Βλ. Κατσιώτη, «Επισκόπηση», 278-279, πίν. 94.

¹⁹⁵ Κεφαλά, «Οι δράκοντες», 422.

¹⁹⁶ Κεφαλά, «Οι δράκοντες», 422.

¹⁹⁷ Brandi, "La capella rupestre del Monte Paradiso", tav. IV. Κεφαλά, «Οι δράκοντες», 422-423.

¹⁹⁸ Γιακουμάκη, *Η αρχιτεκτονική και οι τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου*, 24-26, 31-32.

¹⁹⁹ Τοιχογραφία αδημοσίευτη.

²⁰⁰ Τοιχογραφία αδημοσίευτη. Για το ναό, Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 172 κ.ε.

αιώνας)²⁰¹, στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/5)²⁰² και στον Ταξιάρχη στο Καμειρί Μασάρων (15ος αιώνας)²⁰³. Άλλα μνημεία της Δωδεκανήσου στα οποία απαντά η ίδια εικονογραφική λεπτομέρεια είναι η Παναγία η Εννιαμερίτισσα στη Χάλκη (1367)²⁰⁴ και ο Άγιος Νικόλαος στα Χείλη της Τήλου (τέλη 14ου-αρχές 15ου αιώνα)²⁰⁵.

Οι άγγελοι παραλείπονται πολύ σπάνια από τη σκηνή²⁰⁶, και τοποθετούνται συνήθως όλοι στη μία πλευρά, απέναντι από τον Πρόδρομο. Ήδη από τον 12ο αιώνα, ο αριθμός τους αυξάνεται από δύο σε τρεις, σε ορισμένα μνημεία ακόμα και σε τέσσερις, για να υπερβεί στα χρόνια των Παλαιολόγων ακόμη και τους έξι²⁰⁷. Δεν λείπουν όμως παραδείγματα προσκόλλησης στον τύπο του 12ου αιώνα με τους δύο αγγέλους σε παλαιολόγεια μνημεία, όπως, για παράδειγμα, στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης²⁰⁸. Τρεις τον αριθμό άγγελοι, όπως στο Φουντουκλί, εντοπίζονται στη σκηνή της Παναγίας Εννιαμερίτισσας στη Χάλκη (1367)²⁰⁹, των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου (1372/3)²¹⁰, της Αγίας Αναστασίας στη Μονόλιθο (πρώτες δεκαετίες 15ου αιώνα)²¹¹ και του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά (1434/5)²¹², αλλά και σε μνημεία της Κρήτης, όπως στην Παναγία στα Καπετανιανά Μονοφατσίου (1401/2) και στη μονή Βαλσαμονέρου (κλίτος Παναγίας, γύρω στο 1400)²¹³.

²⁰¹ Τοιχογραφία αδημοσίευτη. Για το ναό, βλ. Lojaco, "Pitture parietali bizantine rodiate", 183. *AI* 35 (1980), B2, Χρονικά, 564. Παπασιλειού-Αρχοντοπούλου, "Nouveaux éléments", 325.

²⁰² Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 93 σημ. 41.

²⁰³ Τοιχογραφία αδημοσίευτη. Βλ. Χ. Γιακουμάκη, «Ενεπίγραφο μεσοβυζαντινό επιστύλιο από τη μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Καμυρί Ρόδου», *Σοφία άδολος. Τιμητικός τόμος για τον Ιωάννη Χρ. Παπαχριστοδούλου*, Ρόδος 2014, 195 σημ. 4.

²⁰⁴ Σιγάλα, «Εννιαμερίτισσα», 364, 348-351, εικ. 13.

²⁰⁵ Κατσιώτη, «Ησυχασμός», πίν. 142.

²⁰⁶ Βλ. ενδεικτικά: Ν. Coumbaraki-Panselinou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta*, Θεσσαλονίκη 1976, 85, πίν. 29.

²⁰⁷ Millet, *Recherches*, 178.

²⁰⁸ Α. Ευγγόπουλος Α., *Η ψηφιδωτή διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953, 16, πίν. 15.

²⁰⁹ Σιγάλα, «Εννιαμερίτισσα», 348-350, εικ. 13.

²¹⁰ Γιακουμάκη, *Η αρχιτεκτονική και οι τοιχογραφίες των Αγίων Θεοδώρων Αρχαγγέλου*, 31-32, εικ. 27.

²¹¹ Τοιχογραφία αδημοσίευτη.

²¹² Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 93 σημ. 41.

²¹³ Μ. Μπορμπουδάκης, «Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου», *Ευφρόσυτον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, πίν. 195α-β.

Η απεικόνιση λουομένων στα νερά του Ιορδάνη στην εικονογραφία της Βάπτισης δεν είναι συχνή. Από τον 11ο αιώνα, οπότε και εμφανίζονται στην τέχνη, απεικονίζεται κατά κανόνα μόνον η στιγμή που ετοιμάζονται να πέσουν στο νερό²¹⁴. Ειδικά η λεπτομέρεια του απεκδυόμενου παιδιού είναι γνωστή κυρίως από την εικονογραφία της σκηνης της Βαϊοφόρου²¹⁵. Η δε απεικόνιση της μορφής που κάθεται στα νώτα του δράκοντα έχει υποστηριχθεί ότι αποτελεί εικαστική απόδοση-προσωποποίηση της μορφής της θάλασσας²¹⁶. Άλλωστε, η παρουσία δρακόντων στην παράσταση είναι συχνή σε επαρχιακά μνημεία²¹⁷.

στ´. Η Μεταμόρφωση του Χριστού

Η σκηνή της Μεταμόρφωσης²¹⁸ διαδραματίζεται στο βραχώδες τοπίο του όρους Θαβώρ (Εικ. 53). Σειρά λόφων σε κεραμιδί απόχρωση συνθέτουν τον περιβάλλοντα χώρο. Ο Χριστός παριστάνεται στο κέντρο, μέσα σε ελλειψοειδή δόξα, τον άλικο πυρήνα της οποίας περικλείουν εναλλάξ πράσινες και λευκές ανισοπαχείς δέσμες. Ανυπόδητος, φορεί πάλλευκο χιτώνα και υπόλευκο ιμάτιο. Με υψωμένο το δεξιό χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατά κλειστό ειλητάριο, δεμένο με πορφυρή

²¹⁴ Για τις εξαιρέσεις, βλ. Βαραλής, «Εικόνα Ανάληψης», 172-173, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

²¹⁵ Για το θέμα, βλ. Γερμανίδου, «Το απεκδυόμενο παιδί της Βαϊοφόρου», 87-102 (ειδικά για τη Βάπτιση, 91).

²¹⁶ Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 45. Για τους δράκοντες των υδάτων, βλ. Κεφαλά, «Οι δράκοντες».

²¹⁷ Κεφαλά, «Οι δράκοντες», 421-433.

²¹⁸ Για την εικονογραφία της Μεταμόρφωσης βλ. Millet, *Recherches*, 216-231. Schiller, *Iconographie*, 1, 155-161. H. Riesenfeld, *Jesus transfiguré*, Uppsala 1947. W. Kronig, “Zur Transfiguration der Capella Palatina”, *Zeitschrift zur Kunstgeschichte* 19 (1956), 162 κ.ε. K. Weitzmann, “A Metamorphosis Icon or Miniature on Mountain Sinai”, *Starinar*, n.s., XX (1969), 418 κ.ε. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 142-147. Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα 1985, 139-142. J. A. Guckin, *The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition*, Lewiston and Queenston 1986. S. Dufrenne, “La manifestation divine dans l’iconographie de la Transfiguration”, *Nicée II, 787-1987, Actes du Colloque International*, Paris 1987, 185-296. A. Andreopoulos, *Metamorphosis: the Transfiguration in Byzantine Theology & Iconography*, Crestwood, NY 2005, όπου βιβλιογραφία. Επίσης, E. Smirnova, “Une icône novgorodienne inédite de la première moitié du XV^e siècle au thème de la Transfiguration et des icônes russes illustrant le même sujet”, *ΔΧΑΕ ΚΗ´* (2007), 237-246.

μήρινθο. Στο εσωτερικό της δόξας, εκατέρωθεν της κεφαλής του, διακρίνεται το θεωνύμιο *IC XC*.

Ο Χριστός πλαισιώνεται από τους προφήτες Ηλία και Μωυσή, καθένας εκ των οποίων στέκει σε συμβατικά αποδοσμένη βουνοκορφή. Ο προφήτης Ηλίας εικονίζεται δεόμενος στο άνω αριστερά άκρο της σύνθεσης, γυρισμένος κατά τρία τέταρτα προς τον Ιησού. Ασπρομάλλης και οξυγένης, φορεί ποδήρες πορτοκαλί ιμάτιο, από την χειρίδα του οποίου διακρίνεται τμήμα της μηλωτής του. Ο σγουρομάλλης Μωυσής στο δεξιό άκρο εικονίζεται να βαστά στα χέρια του τις πλάκες του νόμου, πάνω στις οποίες αχνοφαίνονται μελανοί χαρακτήρες. Φορεί γαλανό χιτώνα και ρόδινο ιμάτιο. Μεταξύ του τελευταίου και του Ιησού σώζεται εξίτηλη η επιγραφή *M[ETA]MO(PΦΩCIC)*.

Στο κάτω μέρος της σύνθεσης, οι τρεις μαθητές εικονίζονται πεσμένοι στο έδαφος, έντρομοι. Στο άκρο αριστερά ο Πέτρος καθιστός, με ελαφρά προτεταμένο το δεξιό πόδι, έχει στραμμένο με δέος το βλέμμα προς τον Χριστό και με υψωμένο το χέρι συνομιλεί και ταυτόχρονα δείχνει με τον αντίχειρά του τα θαυμαστά δρώμενα. Ο απόστολος φορεί υπόλευκο χιτώνα με πλατύ πορφυρό σημείον και ροδοκόκκινο ιμάτιο, η παρυφή του οποίου ανεμίζει προς τα πίσω, αποτυπώνοντας την ένταση της κίνησης. Στο κέντρο του κάτω επιπέδου, κάτω από τη μορφή του Ιησού, ένας νεότερος μαθητής, πιθανώς ο Ιωάννης, εικονίζεται γονυπετής να μαζεύει το ένδυμά του από το έδαφος. Φορεί γαλανό χιτώνα με πλατύ κόκκινο σημείον και ρόδινο ιμάτιο. Τέλος, ο Ιάκωβος, το άνω μέρος του οποίου δεν έχει σωθεί, εικονίζεται, όπως και ο Πέτρος, καθιστός, με συνεσταλμένα όμως τα κάτω άκρα. Φαίνεται πως στηριζόταν πίσω με το αριστερό του αγκώνα, ενώ έφερνε την δεξιά του στο πρόσωπο, σε χειρονομία έκπληξης και δέους. Φορεί κυανό χιτώνα και ερυθρωπό ιμάτιο.

Η Μεταμόρφωση, σύμφωνα με το Ευαγγέλιο, έλαβε χώρα στο όρος Θαβώρ μπροστά στους αποστόλους Πέτρο, Ιάκωβο και Ιωάννη²¹⁹. Η εικονογραφία της παράστασης, με τον Χριστό να στέκει, μέσα σε δόξα, ανάμεσα στους προφήτες Μωυσή και Ηλία είναι διαμορφωμένη ήδη από τον 6ο αιώνα, με εξέχον παράδειγμα το ψηφιδωτό της αψίδας του καθολικού της Μονής Σινά²²⁰.

²¹⁹ Ματθ. ιζ':1-9, Μάρκ. θ':2-13, Λουκ. θ':28-36.

²²⁰ J. Miziolek, "Transfiguration Domini in the Apse of Mount Sinai and the Symbolism of Light", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 53 (1990), 42-60. Βλ. επίσης: Ν. Γκιολές,

Στην παράσταση του Αγίου Νικολάου, ο Πέτρος συστρέφει την κεφαλή κατευθύνοντας το βλέμμα του προς τον Χριστό, όπως σε αρκετά παραδείγματα των παλαιολόγειων χρόνων²²¹. Όπως συνηθίζεται από τον 13ο αιώνα και εξής, οι απόστολοι δεν φέρουν φωτοστεφάνους²²². Το ριγμένο στο έδαφος ένδυμα απαντά, μεταξύ άλλων, και σε εικόνα του ύστερου 14ου-αρχών 15ου αιώνα από το Budisavci, σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Βελιγραδίου²²³.

ζ'. Η Έγερση του Λαζάρου

Το μοναδικό ευαγγελικό κείμενο που παραδίδει το θαύμα της Έγερσης του Λαζάρου²²⁴ είναι αυτό του Ιωάννη (Ιω. 11:1-45)²²⁵.

Το επεισόδιο διαδραματίζεται σε βραχώδες τοπίο, μεταξύ δύο λόφων, με τις μορφές να έχουν μοιρασθεί σε δύο ομάδες (**Εικ. 54**). Ο Χριστός στα αριστερά απλώνει το δεξιό του χέρι ευλογώντας το Λάζαρο, ενώ στο αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητάριο. Ο Θεάνθρωπος έχει αποδοθεί σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο από τις λοιπές απεικονίσεις του στο μνημείο, αρχιγένης, με αδρά χαρακτηριστικά. Φέρει, όπως πάντα, ένσταυρο φωτοστέφανο και φορεί

Παλαιοχριστιανική μνημειακή ζωγραφική (π. 300-726), Αθήνα 2007, 116-118, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία.

²²¹ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 97, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα της εικονογραφικής λεπτομέρειας.

²²² Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 97, όπου σημειώνονται οι εξαιρέσεις στις οποίες οι φωτοστέφανοι είναι παρόντες.

²²³ M. Marković, D. Vojvodić (eds), *Serbian artistic heritage in Kosovo and Metohija. Identity, significance, vulnerability* (Gallery of the Serbian Academy of Arts 141), exh. cat., Belgrade 2017, 318-319 n. V.7. (M. Matić).

²²⁴ Για την εικονογραφία της βλ. Millet, *Recherches*, 232-254. Schiller, *Ikongraphie*, 1, 189-194. K. Wessel, "Erweckung des Lazarus", *RbK*, II, 388-414. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 132-135. E. Sauser, "Das bild von der Auferweckung des Lazarus in der fruhchristlichen und in der ostlichen Kunst", *Trierer Theologische Zeitschrift* 90 (1981), 276-288. J. S. Partyka, *La résurrection de Lazare dans les monuments funéraires des nécropoles chrétiennes à Rome (peintures, mosaïques et décors des épitaphes). Etude archéologique, iconographique et iconologique*, Varsovie 1993. M. Dulaey, "L'Évangile de Jean et l'iconographie : Lazare, la Samaritaine, et la pédagogie des Pères", στο: C. Bidilita, C. Kannengiesser (eds), *Les Pères de l'Église dans le monde d'aujourd'hui, Colloque de Bucharest, 7-8 octobre 2004*, Paris-Bucharest 2006, 137-164.

²²⁵ Για τους υμνολογικούς κανόνες της εορτής, βλ. πρόσφατα: B. Saylor-Rodgers, "Romanos Melodos on the Raising of Lazarus", *BZ* 107.2 (2014), 811-830, όπου βιβλιογραφία.

χονδροκόκκινο χιτώνα με πορτοκαλί σημείον και μελανόχρωμο ποδήρες ιμάτιο. Ο πρώτος από τους μαθητές πίσω του, ασπρομάλλης και στρογγυλογένης, φορεί πρασινωπό ιμάτιο και είναι γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τον επόμενο, σχολιάζοντας και δείχνοντας με το αριστερό χέρι τα τεκταινόμενα. Ο δεύτερος, επίσης μεσήλικας, ντυμένος με πορτοκαλί ένδυμα, παρακολουθεί έκπληκτος με διεσταλμένες τις κόρες και με ανοικτό το στόμα. Οι φωτοστέφανοι των δύο μορφών ελάχιστα αφήνουν πίσω τους να φανεί μέρος του κεφαλιού ενός τρίτου μαθητή. Μπροστά από τον Χριστό, η γονυπετής αρχικά μορφή της αδελφής του Λάζαρου, της Μάρθας, έχει αντικατασταθεί από τους Ιταλούς με γενειώσα ανδρική μορφή, στα χαρακτηριστικά του Πέτρου. Τον εν λόγω απόστολο επιχείρησαν να αποδώσουν καθήμενο, τμήμα όμως καστανού ενδύματος που πτυχώνεται πίσω του μαρτυρεί την προαναφερθείσα αρχική επιλογή του ζωγράφου.

Στο δεξιό μέρος της σύνθεσης ο Λάζαρος εικονίζεται όρθιος μπροστά στο μνήμα, που αποδίδεται ως λίθινη σαρκοφάγος με γωνιώδη απόληξη. Φορεί λευκό χιτώνα, στο κεφάλι του φέρει το σουδάριο και είναι τυλιγμένος μέχρι την οσφύ με λευκές κειρίδες. Πλάι στο μνήμα στέκεται μία ομάδα τριών ανδρών. Ο πρώτος, μεσήλικας με λιγοστά γκριζωπά μαλλιά και κοντό γένιο, φορεί σκούρο κόκκινο ιμάτιο. Είναι στραμμένος προς τον Λάζαρο και φέρνει το αριστερό χέρι προς τη μύτη του, ενώ με το δεξιό κρατεί την άκρη της κειρίας. Οι δύο ηλικιωμένοι άνδρες πίσω του κοιτούν με θαυμασμό τον Ιησού. Μπροστά από τον Λάζαρο ένας υπηρέτης απομακρύνει γονατιστός, αποδοσμένος κατά κρόταφο την βαριά ταφόπλακα, έτοιμος να την ακουμπήσει στο έδαφος. Νεαρός κοκκινομάλλης, φορεί σκουροπράσινο ιμάτιο με σηκωμένα τα μανίκια. Στο ρόδινο κάλυμμα της σαρκοφάγου έχουν αποδοθεί με πλατιές ελεύθερες πινελιές οι φλεβώσεις του μαρμάρου²²⁶.

Στον λιτό εικονογραφικό τύπο που έχει επιλεγεί στην παράσταση ακολουθείται διμερής διάταξη, με τους δύο ομάδες να τοποθετούνται αντίστοιχα μπροστά από τα όρη. Η αφηγηματική απόδοσή της όμως δεν διακόπτεται, καθώς οι όμιλοι συνδέονται με την χειρονομία του Ιησού. Η διάταξη αυτή, με τον ορίζοντα μεταξύ των δύο ομάδων να σχηματίζει ανάστροφη πυραμίδα, υπερτονίζει την μορφή του Χριστού και εξαίρει την θαυματουργή επίδραση της παρουσίας του και της ευλογίας του. Ο προσωπογραφικός τύπος του Ιησού που έχει επιλεγεί δεν συνάδει με τις λοιπές απεικονίσεις του στο μνημείο και δεν ανακαλεί στη μνήμη αντίστοιχο

²²⁶ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 100-102.

παράδειγμα ως παράλληλο. Το σχήμα του τάφου του Λαζάρου, με την αετωματική επίστεψη, απαντά και στην παράσταση του Λίθου του μνημείου μας (βλ. παρακάτω). Η ρεαλιστική απόδοση της κίνησης του άνδρα προς αποφυγή της οσμής του θανάτου, καθώς *τεταρταῖός ἐστιν καὶ ἤδη ὄζει*, ακολουθεί την ευαγγελική αφήγηση²²⁷, ενώ η λεπτομέρεια, τέλος, με τον άνδρα που αφαιρεί τις κειρίες, ελευθερώνοντας τον αναστημένο Λάζαρο από τα νεκρικά του ενδύματα, απαντά ήδη από τον 13ο αιώνα²²⁸.

η'. Η Βαϊοφόρος

Στην Βαϊοφόρο²²⁹ (Εικ. 54), ο Χριστός, καθισμένος πλάγια σε λευκό ημίονο, πλησιάζει από αριστερά την πόλη της Ιερουσαλήμ. Φορεί βυσσινί χιτώνα και πορτοκαλί μιάτιο και φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο. Με υψωμένο το δεξιό χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατά, στο ύψος της μέσης του, κλειστό ειλητάριο. Το υποζύγιο, χωρίς σκευή, αποδίδεται σε κίνηση.

Μπροστά σε σχηματοποιημένο λόφο, που υποδηλώνει το όρος των Ελαιών, τον Χριστό ακολουθεί ομάδα τριών μαθητών του, από τους οποίους ο πλησιέστερος σε αυτόν προσωπογραφικά παραπέμπει στον Πέτρο. Φορεί πρασινωπό μιάτιο, κάτω από το οποίο διακρίνεται η παρυφή λευκού ποδήρους χιτώνα. Πίσω του μόλις διακρίνεται το κεφάλι νεανικής αγένειας μορφής, ενώ η ύπαρξη μιας τρίτης δηλώνεται με τμήμα του φωτοστεφάνου της, που υπερκαλύπτεται από τους δύο μπροστινούς.

²²⁷ Ιωάν. ια':39. Για τη λεπτομέρεια αυτή της σκηνής της Έγερσης, βλ. πρόσφατα: P.-O. Dittmar, "La puanteur du ressuscité", *Terrain* 66 (2016), 172-187.

²²⁸ Siomkos, *Saint Etienne à Kastoria*, 188, εικ. 92.

²²⁹ Ματθ. κα':1-9, Λουκ. ιθ':29-40, Μάρκ. ια':1-10, Ιωάν. ιβ':12-15. Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. ενδεικτικά: Millet, *Recherches*, 255-284. Schiller, *Iconographie*, 2, 28-31. E. Lucchesi Palli, "Einzug in Jerusalem", *RbK* II, στήλ. 22-30. E. Dinkler, *Der Einzug in Jerusalem*, Opladen 1970. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 135-142. T. Velmans, "Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'Entrée à Jérusalem dans quelques églises de Svanétie (Géorgie)", *Rayonnement Grec. Hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles 1982, 471 κ.ε. Koumoussi, *Transfiguration de Pyrgi*, 81-88. Thierry, "Le thème de la Descente du Christ aux enfers", 59-66. M. Vassilaki, "An icon of the Entry into Jerusalem and a question of archetypes, prototypes and copies in late- and post-byzantine icon painting", *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 271-284.

Το δεξιό τμήμα της σύνθεσης καταλαμβάνουν τα τείχη της Ιερουσαλήμ²³⁰, μπροστά στην είσοδο της οποίας στέκει μικρή ομάδα Εβραίων. Πίσω από τις επάλξεις των ψηλών, ισόδομα αποδοσμένων τειχών της, διακρίνεται πυκνό πλήθος οικοδομημάτων. Οι λεπτομέρειες και η ποικιλία των στεγών τους, οξύληκτων, δίρριχτων και μονόρριχτων, ακόμη και ένας ημισφαιρικός τρούλλος ενός ναού, αποδίδουν με ξεχωριστό τρόπο το μέγεθος και την σημασία της ιερής πόλεως, σε συνδυασμό με τις μικρογραφικές λεπτομέρειες των προσώπων τους. Ο όμιλος των Εβραίων αποτελείται από έξι άτομα, με καλύτερα σωζόμενη την ανδρική μορφή στο άκρο. Προχωρημένης ηλικίας, συνοφρυωμένος, με κοντό λευκό γένι, φορεί κεραμιδί μάτιο και μαύρο σκούφο, όπως όλοι οι παραστεκόμενοι του.

Στο πρώτο επίπεδο, σε μικρότερη κλίμακα, ένα μικρό παιδί βοηθά ένα δεύτερο να βγάλει το ιμάτιό του. Μεταξύ του Χριστού και της πόλης, ψηλά, πάνω σε σχηματοποιημένο δέντρο, εικονίζονται σκαρφαλωμένα δύο ακόμη παιδιά να κόβουν βάγια για την υποδοχή του Θεανθρώπου. Οι παραπληρωματικές αυτές μορφές προσδίδουν φαιδρότητα και αποτυπώνουν το χαρμόσυνο γεγονός της άφιξης του Ιησού στην ιερή πόλη.

Η παράσταση στον Άγιο Νικόλαο ακολουθεί λιτό εικονογραφικό τύπο, όπως αυτός διαμορφώθηκε ήδη από την μεσοβυζαντινή περίοδο²³¹, από τον οποίο απουσιάζει η πληθώρα των γραφικών λεπτομερειών. Ο Χριστός στρέφεται προς τους Εβραίους, όπως σε αρκετά μνημεία της Δωδεκανήσου: στον Άγιο Γεώργιο Βάρδα (1289/90)²³², στον Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα Καλύμνου (τέλη 13ου αιώνα)²³³, στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372)²³⁴, στην Αγία Αικατερίνη (Ιλκ Μιχράμπ) στη Ρόδο (τελευταίο τέταρτο 14ου αιώνα)²³⁵, στον Άγιο Γεώργιο στα

²³⁰ Για την εικονογραφία της πόλης της Ιερουσαλήμ, βλ. B. Kühnel, *From the Earthly to Heavenly Jerusalem. Representations of the Holy City in the Christian Art of the First Millenium*, Rome-Freiburg-Wien 1987.

²³¹ Millet, *Recherches*, 256 κ.ε. Ενδεικτικά παραδείγματα λιτής εικονογραφίας με περιορισμένο αριθμό προσώπων αποτελούν το El Nazar στην Καπαδοκία, (10ος αιώνας. M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, εικ. 19), οι Άγιοι Ανάργυροι Καστοριάς (τέλη 11ου αιώνα. Στ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, *Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα. Καστοριά*, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα 1984, 35, εικ. 16) και το Kurbinovo (1191. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, εικ. 61).

²³² Όρλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 124-125, εικ. 106.

²³³ Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», εικ. 11.

²³⁴ Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 118 εικ. 9.

²³⁵ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 99-100.

Λώρυμα Μασάρων (αρχές 15ου αιώνα)²³⁶, στην Αγία Αναστασία Μονολίθου (15ος αιώνας), στον Άγιο Νικόλαο στο Μαριτσά (1434/5)²³⁷ κ.α. Περιορισμένος είναι ο αριθμός των παιδιών της σκηνής, λεπτομέρεια που απαντά στο Χριστό στη Βέροια²³⁸, στην Όμορφη Εκκλησιά στο Γαλάτσι²³⁹, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό²⁴⁰, στην Κοίμηση στο Λογκανίκο²⁴¹, στον Άγιο Νικόλαο στην Πλάτσα της Μάνης²⁴² κ.α., όχι όμως στην Παντάνασσα του Μυστρά²⁴³ και σε άλλα παλαιολόγια μνημεία, όπως η Ravanica²⁴⁴. Στην έλλειψη χώρου μπορεί να αποδοθεί και η απεικόνιση του ενός μόνο παιδιού, το οποίο αποδίδει στο Χριστό τις τιμές, αντί της συνήθους τοποθέτησης δύο ή περισσότερων²⁴⁵.

Ο μικρός αριθμός των αποστόλων αποτελεί εικονογραφική λεπτομέρεια γνωστή ήδη από τον 10ο αιώνα²⁴⁶, που απαντά και στην Αγία Αικατερίνη της Ρόδου²⁴⁷. Στην παράσταση εντύπωση προκαλούν τα δυτικότερα αρχιτεκτονήματα, που συνηθίζονται όμως σε παραδείγματα της ύστερης βυζαντινής περιόδου²⁴⁸.

²³⁶ Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη*, πίν. 7.

²³⁷ Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 118 εικ. 24.

²³⁸ Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης όλης Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1994, πίν. 21.

²³⁹ Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιάς*, Αθήνα 1971, πίν. 25.

²⁴⁰ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 25.

²⁴¹ Chassoura, *Les peintures murales de Longanikos*, 128, εικ. 91.

²⁴² Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα*, εικ. 63.

²⁴³ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 124-125, εικ. 49-51.

²⁴⁴ M. Ljubinkovic, *Ravanica*, Beograd 1966, εικ. 20.

²⁴⁵ Για τη συμμετοχή των παιδιών στη σκηνή, βλ. C. Hennessy, *Images of Children in Byzantium*, Farnham 2008, 38, 70-72. Γερμανίδου, «Το απεκδύομένο παιδί της Βαϊοφόρου».

²⁴⁶ Απαντούν στο Tokali I (Wharton Epstein, *Tokali Kilise*, εικ. 33) και στον Μεγάλο Περιστερεώνα στο Çavuşin (G. De Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantine. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925-1941, I, πίν. 141, 2).

²⁴⁷ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 100.

²⁴⁸ Β. Φωσκόλου, ««Δυτικές επιδράσεις» στην τέχνη της λατινοκρατούμενης Ανατολής. Μια πρόταση ιστορικής ανάγνωσης», στο: Ο. Γκράτζιου, Χ. Λούκος (επιμ.), *Ψηφίδες. Μελέτες Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Τέχνης στη Μνήμη της Στέλλας Παπαδάκη-Oekland*, Ηράκλειο 2009, 145-155.

θ'. Ο Ελκόμενος

Στην επόμενη σκηνή, ο Χριστός, συνοδευόμενος από δύο στρατιώτες και τον Σίμωνα τον Κυρηναίο, βαδίζει προς τον Γολγοθά²⁴⁹ (Εικ. 58). Φορεί ερυθρό χιτώνα με βαθύ άνοιγμα και κυανόχρωμο ιμάτιο, το οποίο καλύπτει μέχρι τον καρπό τα δύο του χέρια, ενωμένα μπροστά σε υπόμνηση της περιδεδής του. Τον μεγάλο, αφύσικα λεπτό σταυρό τύπου Αναστάσεως, φέρει στους ώμους του γογγύζοντας ο Σίμων ο Κυρηναίος, σχεδόν ολοσχερώς χαμένος με εξαίρεση τα γυμνά πέλματά του, καλυμμένα στις φτέρνες με ράκη. Πίσω του ένας στρατιώτης σε πλήρη εξάρτυση χειρονομεί εναντίον του τελευταίου, που καλύπτει με τη στάση του σώματός του το μεγαλύτερο μέρος του. Νέος αγένειος, φορεί φαιόχρωμο κοντό στρατιωτικό χιτώνα, πορφυρό μανδύα και ιώδεις αναξυρίδες. Η καλύτερα σωζόμενη, ωστόσο, μορφή της παράστασης είναι ο στρατιώτης που κλείνει την πομπή. Ψηλός και στιβαρός, νέος με μαύρο κοντό γένιο, έχει υψωμένο το αριστερό του χέρι ψηλά πάνω από το κεφάλι του και ετοιμάζεται με δύναμη να χειρονομήσει προς την κατεύθυνση του Ιησού και του Σίμωνα. Φορεί και αυτός γκριζωπό κοντό, χειριδωτό χιτώνα, με ερυθρό ζωνάρι στη μέση και σκουρότερης απόχρωσης μακρύ μανδύα, που κλείνει λοξά μπροστά στο στέρνο του. Στο κεφάλι του φορεί ωσαύτως ωοειδές, ακόσμητο μεταλλικό κράνος. Πίσω του διακρίνεται η μοναδική στη σκηνή αποτύπωση φυσικού τοπίου, με απότομα βράχια που βαίνουν παράλληλα με την μορφή του στρατιώτη.

Η εικονογραφία ακολουθεί τον βυζαντινό τύπο, όπου ο Σίμων ο Κυρηναίος μεταφέρει στους ώμους του τον Σταυρό. Η απεικόνιση αυτή απαντά και στη Δύση²⁵⁰. Το θέμα του Ελκομένου Χριστού απαντά με ιδιαίτερη συχνότητα από τους

²⁴⁹ Ματθ. κζ':32-33, Μάρκ. ιε':21-22, Λουκ. κγ':26, Ιωάν. ιθ':17-18 και απόκρυφα κείμενα. Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. Millet, *Recherches*, 362-379. Β. Κώττα, «Η εξέλιξις τῆς εικονογραφικῆς παραστάσεως τοῦ Χριστοῦ Ἐλκομένου ἐν τῇ χριστιανικῇ τέχνῃ», *BNJ* 14 (1938), 245-267. Α. Κατσελάκη, «Ο Χριστός Ελκόμενος ἐπὶ Σταυροῦ. Εικονογραφία καὶ τυπολογία τῆς παράστασης στὴ βυζαντινὴ τέχνη (4ος-15ος αι.)», *ΔΧΑΕ* ΙΘ' (1996-1997), 167-200, όπου καὶ προηγούμενη βιβλιογραφία. Για τον εμπλουτισμό της σκηνής μετά τον 15ο αιώνα, βλ. πρόσφατα: Μ. Kulusheva, "The Scene of the Road to Calvary in St George's Church in Veliko Tarnovo", στο: Ε. Moutafon, Ι. Toth (eds), *Byzantine and Post-Byzantine Art: Crossing Borders (Art Readings 2017.1)*, Sofia 2018, 391-410.

²⁵⁰ Α. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996, 119 κ.ε.

παλαιολόγειους χρόνους σε διακόσμους της Πελοποννήσου²⁵¹. Η εικονογραφική λιτότητα της σύνθεσης δεν συνάδει με σύγχρονα πολυπρόσωπα παραδείγματα, όπως, λ.χ., ο Άγιος Δημήτριος στο Boboshevo (1487/8)²⁵², ή τις ελάχιστες σωζόμενες σε διακόσμους της Ρόδου, όπως του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα²⁵³, ή του Αγίου Γεωργίου του Χωστού στο Φιλέρημο²⁵⁴.

ι'. Η Σταύρωση του Χριστού

Η Σταύρωση²⁵⁵ κοσμεί το τεταρτοσφαίριο της βόρειας κόγχης του Αγίου Νικολάου (**Εικ. 55**). Στο κέντρο της σκηνής της δεσπόζει ραδινός ο Χριστός νεκρός επί του σταυρού που στηρίζεται σε σχηματοποιημένο βραχώδες έξαρμα. Αποστεωμένος, με εμφανή τα σημάδια του μαρτυρίου και με το κεφάλι του να σημειώνει ελαφρά κάμψη προς τα δεξιά, φορεί λευκό περίζωμα δεμένο μπροστά (**Εικ. 56**). Βόστρυχοι της πλούσιας, μακριάς κόμης του πέφτουν ελεύθερα στους ώμους του. Η μυολογία του, ως απότοκο της στάσης του πάνω στο σταυρό, είναι τονισμένη· χέρια λιπόσαρκα, βραχίονες στους οποίους διακρίνονται οι τεντωμένοι μύες, στέρνο με εμφανή τη διαμόρφωση της γαστρικής κοιλότητας και τα πλευρά. Ο

²⁵¹ Β. Φωσκόλου, «Αναζητώντας την εικόνα του Ελκομένου της Μονεμβασίας. Το χαμένο παλλάδιο της πόλεως και η επίδρασή του στα υστεροβυζαντινά μνημεία του νότιου ελλαδικού χώρου», *Σύμμεικτα* 14 (2001), 229-250, ιδίως 244-245. Πρβλ. Ν. Ι. Σκάγκος, «Τρεῖς ένυπόγραφες φορητὲς εἰκόνες τοῦ ζωγράφου Ναταλίου ἀπὸ τὸ Ἄργος», *Πρακτικὰ Γ' Τοπικοῦ Συνεδρίου Ἀργολικῶν Σπουδῶν, Ναύπλιο 19-20 Φεβρουαρίου 2005*, Αθήναι 2006, 201.

²⁵² H. Staneva, R. Rousseva, *The Church of St Demetrius in Boboshevo. Architecture, Wall Paintings, Conservation*, Sofia 2009, 72-73.

²⁵³ Κόλλιας, «Η διαπόμπευση του Χριστού», πίν. ΙΓ'.

²⁵⁴ Κεφαλά, «Ο Χριστός αἴρων τον σταυρόν», 222.

²⁵⁵ Ματθ. κζ':33-56, Μάρκ. ιε':22-41, Λουκ. κγ':33-49, Ιωάν. ιθ':17-37. Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 396-460. E. Sandberg-Vavalà, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia delle passioni*, Verona 1929, ²Roma 1980, 27-57. Martin, "The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art". K. Wessel, *Die Kreuzigung* (Iconographia Ecclesiae Orientalis), Bongers: Recklinghausen 1966. Schiller, *Iconographie*, 2, 88-99. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 147-152. Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athènes 1982, 44-49. T. Velmans, "Note sur les signes de la redemption dans l'image du Crucifiement byzantine au moyen âge", *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, 1, 337-340. Για τις απαρχές και τις πρώιμες απεικονίσεις του θέματος, βλ. J. Spier, *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art*, Fort Worth 2007, 227-232. Για ερμηνευτική προσέγγιση της πρώιμης εικονογραφίας της Σταύρωσης, βλ. Peers, *Sacred Shock*, 13-34.

σταυρός είναι ασύμμετρα σχεδιασμένος, σχηματίζοντας καμπύλη προκειμένου να προσαρμοσθεί στην επιφάνεια, και μοιάζοντας σχεδόν με ταυ, καθώς η άνω κεραία του αποδόθηκε εξαιρετικά βραχεία, προκειμένου στο άκρο να τοποθετηθεί η πλατειά *tabula ansata* με την εξίτηλη σήμερα επιγραφή. Ο φορέας του, ωστόσο, είναι ρεαλιστικά αποδοσμένος με εμφανείς κατά τόπους τις νευρώσεις του ξύλου. Ψηλά, πάνω από τον ένσταυρο φωτοστέφανό του, ο ήλιος και η σελήνη θρηγνούν²⁵⁶, συμμετρικά με δύο ημίσωμους φωτοστεφανωμένους αγγέλους που εικονίζονται περίλυποι κάτω από τα τεταμένα χέρια του Ιησού να φέρνουν τα σκεπασμένα με τα ολόλευκα ενδύματά τους χέρια κοντά στα πρόσωπά τους. Χαμηλά, ίχνη μόνον σώζονται από τους δύο στρατιώτες, τον κεντυρίωνα και τον σπογγοφόρο. Οι μορφές αποδίδονται μικρογραφημένες, με τον εικονιζόμενο στα δεξιά να υψώνει το χέρι προς το μέρος του Χριστού.

Εκατέρωθεν του σταυρού δύο όμιλοι συγκροτούν τους λοιπούς πρωταγωνιστές της σκηνής, μπροστά από συμμετρικά τοποθετημένα, ψηλά οικοδομήματα. Στα δεξιά του η περίλυπη Παναγία²⁵⁷ ακολουθείται από τις δύο Μαρίες της ευαγγελικής περικοπής (**Εικ. 57**). Η Θεοτόκος φορεί εσωτερικά γαλαζωπό χιτώνα, που διακρίνεται κάτω από το ανοικτό μπροστά κεραμιδοκόκκινο μαφόριό της, και σκούρο κόκκινο επενδύτη, τον οποίο φέρνει μπροστά σταυρώνοντας τα χέρια της. Η Μαρία πίσω της φέρει γαλανό κεκρύφαλο, όμοιο με της Παναγίας μαφόριο και εσωτερικά ρόδινο ποδήρη χιτώνα, ενώ η τελευταία συνοδός φορεί υπόλευκο χιτώνα και μακρύ πορφυρό επενδύτη-κάπα.

Στα αριστερά του Εσταυρωμένου ο νεαρός Ιωάννης, που παριστάνεται σε ελαφρύ διασκελισμό, κρατά με το δεξιό χέρι το πρόσωπο, ενώ το αριστερό είναι ακουμπισμένο άτονα στο μηρό του. Έχει κοντή, ατημέλητη κόμη και φορεί γαλανό χιτώνα και ρόδινο ιμάτιο στον τύπο της εξωμίδας. Στη γαλανή επιφάνεια του χιτώνα του δεσπόζει ραμμένος, μπροστά στο στήθος του, ένας λευκός σταυρός.

²⁵⁶ Πράξεις των Αποστόλων 2,20. Αποκάλυψη 6,12.

²⁵⁷ Για την Παναγία στη Σταύρωση, βλ. Μ. Βασιλάκη, Ν. Τσιρώνη, «Απεικονίσεις της Παναγίας και η σχέση τους με το Πάθος», στο: Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Μητηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 2000, 453-463, και πρόσφατα: S. J. Shoemaker, “A Mother’s Passion: Mary at the Crucifixion and Resurrection in the Earliest Life of the Virgin and its Influence on George’s of Nikomedeia’s Passion Homilies”, στο: L. Brubaker, M. B. Cunningham (eds), *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, Farnham-Burlington 2011, 53-67.

Αντίθετα με την περίπτωση μας, όπου η σύνθεση είναι πολυπρόσωπη²⁵⁸, οι ολιγοπρόσωπες Σταυρώσεις είναι αυτές που απαντούν στα περισσότερα τοιχογραφημένα σύνολα της Δωδεκανήσου: Άγιος Νικήτας στη Δαματριά (τέλη 13ου αιώνα)²⁵⁹, Άγιος Γεώργιος Βάρδας (1289/90), Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου (1372), Άγιος Φανούριος στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου (γ' στρώμα, α' μισό 15ου αιώνα), Παναγία Γουρλομάτα στη Λέρο (1387;), Άγιος Προκόπιος στη Σύμη (τέλη 14ου αιώνα), Άγιος Ζαχαρίας στο Φοινίκι της Χάλκης (β' μισό 14ου αιώνα) κ.α.²⁶⁰, αλλά και σε φορητά έργα της εποχής, με ιδιαίτερη προτίμηση στην απεικόνιση του θέματος στην οπίσθια όψη αμφίγραπτων εικόνων²⁶¹. Από τη Ρόδο, ενδεικτικά αναφέρονται η εικόνα του Χριστού στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου, χρονολογημένη στα μέσα του 14ου αιώνα²⁶², η εικόνα της Παναγίας στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Λίνδου (τέλη 15ου αιώνα)²⁶³ (Εικ. 108) και της Παναγίας Ελεούσας από τη Λάρδο²⁶⁴ (Εικ. 145).

Η στάση του Χριστού²⁶⁵, ο οποίος κρέμεται από το Σταυρό, με το κεφάλι να έχει γείρει στον ώμο και το σώμα του να διαγράφει καμπύλη, πρωτοεμφανίζεται στη μεσοβυζαντινή περίοδο, με παραδείγματα ήδη από τον 11ο-12ο αιώνα²⁶⁶. Ανάλογη

²⁵⁸ Για σχετικά εικονογραφικά στοιχεία: A. Stavropoulou-Makri, "La creation d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans", *Communications Grecques Présentées au Ve Congrès International des Études du Sud-Est Européen, Belgrade 1984*, Αθήναι 1985, 241-257. A. Kartsonis, "The emancipation of the Crucifixion", στο: A. Guillo, J. Durand (επιμ.), *Byzance et les images*, Paris 1994, 151-187.

²⁵⁹ Brandi, "La capella rupestre del Monte Paradiso", tav. VII.

²⁶⁰ Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Ταξιάρχη Μιχαήλ», 252-252, σημ. 125 και Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 105-106.

²⁶¹ Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγειες εικόνες στα Ίεροσόλυμα», 303. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 44. Katsioti, Mastrochristos, "Two-sided icon", 595. Επίσης, βλ. πρόσφατα: Μ. Π. Παϊσιδου, «Αμφιπρόσωπη φορητή εικόνα στην Παναγία Αχειροποίητο Θεσσαλονίκης: Παναγία Ρευματοκρατόρισσα-Σταύρωση» στο: Α. Σέμογλου, Ι. Π. Αρβανιτίδου, Ε. Γ. Γούναρη (επιμ.), *Λεπέτυμνος, Μελέτες Αρχαιολογίας και Τέχνης στη μνήμη του Γεωργίου Γούναρη*, Θεσσαλονίκη 2018, 215-216.

²⁶² Η εικόνα προέρχεται από το ναό των Αγίων Αναργύρων της ομώνυμης συνοικίας της Ρόδου και εκτίθεται στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Δύο αμφιπρόσωπες εικόνες», 206, εικ. 6.

²⁶³ Βλ. παρακάτω στο υποκεφάλαιο της τέχνης της ύστερης Ιπποτοκρατίας.

²⁶⁴ Katsioti, Mastrochristos, "Two-sided icon", 588-602.

²⁶⁵ Για τη στάση του Χριστού στο Σταυρό, βλ. ενδεικτικά: Millet, *Recherches*, 407-416. Martin, "The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art". Στ. Πελεκανίδης, «Χρονολογικά προβλήματα των τοιχογραφιών του καθολικού της Μονής της Παναγίας Μαυριώτισσας Καστοριάς», *AE* 1978, 150-152.

²⁶⁶ Millet, *Recherches*, 407-416.

απαντά στο ναό της Αγίας Άννας της Καλλιώτισσας στην Κάλυμνο (τέλος 13ου αιώνα).

Στην παράσταση, λόγω κυρίως του προσφερόμενου χώρου, όπως είπαμε συμπεριλαμβάνονται και ο Λογγίνος και οι στρατιώτες²⁶⁷. Τόσο ο εκατόνταρχος, όσο και οι συνοδοί της Θεοτόκου φέρουν φωτοστεφάνους, όπως συμβαίνει ήδη από την μεσοβυζαντινή περίοδο²⁶⁸. Διακοσμητικού χαρακτήρα φόβος του κενού χαρακτηρίζει τη διαμόρφωση του περιβάλλοντος χώρου και γενικώς της εικόνας. Οι θρηγνούντες άγγελοι απαντούν στη σκηνή με μεγαλύτερη συχνότητα από τον 12ο αιώνα²⁶⁹. Κάτω από την οριζόντια κεραία του Σταυρού απαντούν, εκτός από το Φουντουκλί, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στην Κρητηνία (15ος αιώνας)²⁷⁰. Οι προσωποποιήσεις του ηλίου και της σελήνης, γνωστές ήδη από τις πρώιμες απεικονίσεις του θέματος²⁷¹, απαντούν συχνά σε παραστάσεις της Σταύρωσης στα Δωδεκάνησα²⁷² (Εικ. 108, 145, 153), στην Κρήτη και αλλού²⁷³.

Τα οικοδομήματα, παρ' όλες τις λεπτομέρειες στην εκτέλεσή τους, δεν κυριαρχούν στο βάθος, όπως συμβαίνει συνήθως, παρά μόνον τοποθετούνται πίσω από τους δύο ομίλους, εξάιροντας την ραδινή μορφή του Χριστού πάνω στο βαθυκύανο του ορίζοντα. Ο σταυρός ως επίρραμμα στο ένδυμα του αγίου Ιωάννη χρήζει ιδιαίτερης μνείας, καθώς δεν έχει εντοπισθεί σε κανένα, εξ όσων γνωρίζουμε, παράλληλο, καθιστώντας το παράδειγμα του Αγίου Νικολάου εικονογραφικό άπαξ. Όπως έχει ήδη υποστηριχθεί, το στοιχείο αυτό παραπέμπει στους Ιωαννίτες, βρίσκοντας παράλληλα στις μικρογραφίες του κώδικα Caoursin, σήμερα στην Εθνική

²⁶⁷ Βλ. σχετικά: Α. Ευγγόπουλος, «Αί παραστάσεις τοῦ ἑκατοντάρχου Λογγίνου καὶ τῶν μετ'αὐτοῦ μαρτυρησάντων δύο στρατιωτῶν», *ΕΕΒΣ* 30 (1960-1961), 54-81.

²⁶⁸ S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stylistische Analyse der Malereien* (Miscellanea Byzantina Monacensia, 20), München 1975, 102-103.

²⁶⁹ Maguire, "The Depiction of Sorrow", 145.

²⁷⁰ Αδημοσίευτη. Βλ. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 105.

²⁷¹ Όπως τη Σταύρωση του χειρογράφου του Rabbula (586). Maguire, "The Depiction of Sorrow", εικ. 36.

²⁷² S. Djurić, "The representations of Sun and Moon at Dečani", *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIV siècle*, Belgrade 1989, 339-346.

²⁷³ Βλ. σχετικά: Θ. Ξανθάκη, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας στο Κάδρος, Σέλινο, νομός Χανίων», *ΔΧΑΕ ΛΣΤ'* (2015), 96-98.

Βιβλιοθήκη των Παρισίων²⁷⁴. Δεν πρέπει να ξενίζει η καθαυτή χρήση του συμβόλου των Ιπποτών σε σύγχρονους τοιχογραφικούς διακόσμους, ιδίως σε απεικονίσεις έφιππων αγίων²⁷⁵. Στη Ρόδο, ο έφιππος άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης στο ναό του Αγίου Μηνά στη Λίνδο κρατεί λάβαρο με το ίδιο έμβλημα²⁷⁶, αντίστοιχο με αυτό της κυπριακής εικόνας του αγίου Γεωργίου του *Πολυβαριώτη* από το ναό της Υπαπαντής στη Χώρα Πάτμου²⁷⁷. Αλλά και στην Κρήτη, ο λευκός σταυρός στο σκουτάρι του ίδιου αγίου εμφανίζεται στην απεικόνισή του στο ναό του Αγίου Γεωργίου στους Αποστόλους Πεδιάδας²⁷⁸.

Το δυτικού τύπου, ανοικτό μαφόριο της Παναγίας και των λοιπών μορφών δεν απαντά μόνον στο Φουντουκλί. Έχει επισημανθεί και στην εικόνα του Επιταφίου Θρήνου από τα Τριάντα²⁷⁹, αλλά και στην Παναγία από τη Σταύρωση της αμφίγραπτης εικόνας της Λίνδου²⁸⁰ (**Εικ. 108**). Το άψυχο σώμα του Χριστού με την έκφραση πόνου και γαλήνης στο πρόσωπό του, την τονισμένη μυολογία και την πλούσια, καστανόξανθη βοστρυχωτή του κόμη που καλύπτει τους ώμους του, ανακαλούν στη μνήμη δυτικά, αναγεννησιακά παραδείγματα²⁸¹.

Ο σταυρός τύπου *tau* και οι ρεαλιστικά αποδοσμένες νευρώσεις του ξύλου είναι ήδη γνωστές από τη δυτική τέχνη, με ενδεικτικά τα παραδείγματα από το έργο του Pietro Lorenzetti από τη βασιλική του αγίου Φραγκίσκου στην Ασίζη (1315-1319)²⁸². Η ιταλική αυτή επίδραση απαντά συχνά σε κυπριακές και κρητικές εικόνες

²⁷⁴ Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 257 σημ. 41. Πρβλ. και άλλες απεικονίσεις Ιωαννιτών, λ.χ.: A. Luttrell, “A Hospitaller in a Florentine Fresco: 1366/8”, *The Burlington Magazine* 114/831 (Jun. 1972), 362-367, figs 10-14.

²⁷⁵ Για την παρουσία του συμβόλου σε αντίστοιχες παραστάσεις γενικά, βλ.: Stylianos, “A cross inside a crescent on the shield of Saint George”, 133-140.

²⁷⁶ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 155 σημ. 157.

²⁷⁷ Η Κατσιώτη, αναζητώντας τις απαρχές της, συγκρίνει την εικονογραφική λεπτομέρεια με παραδείγματα από την Συρία και το Λίβανο. Κατσιώτη, «Άγιος Γεώργιος Ο ΠΟΛΙΒΑΡΙΟΤΗΣ», 540.

²⁷⁸ Μπορμπουδάκη, *Άγιος Γεώργιος στους Αποστόλους Πεδιάδας*, 145.

²⁷⁹ Κεφαλά, «Εικόνα του Επιταφίου Θρήνου», 231 εικ. 1.

²⁸⁰ Υπό δημοσίευση.

²⁸¹ Πρβλ. ενδεικτικά την εικόνα της Σταύρωσης από το Δωδεκάορτο του τέμπλου του ναού της Παναγίας Καθολικής στο Πελέντρι (περ. 1500: Sophocleous, *Icones de Chypre*, 483 εικ. 172) ή από το καθολικό της μονής Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο, έργο του Ιωσήφ Χούρη (1544), Παπαγεωργίου, *Ιερά Μητρόπολις Πάφου*, 193 εικ. 129. Sophocleous, *Icons of Cyprus*, 63 εικ. 31.

²⁸² Malafarina, *The basilica of St Francis in Assisi*, 97, 98, 100.

του 15ου αιώνα, αλλά και σε ροδιακά παραδείγματα²⁸³ (**Εικ. 108, 152**). Τα τείχη, με έντονη διακοσμητική διάθεση, βρίσκουν παράλληλα στις προαναφερθείσες ροδιακές εικόνες, ιδίως σε αυτήν της Λάρδου²⁸⁴ (**Εικ. 145**).

Δύο είναι τα κύρια παράλληλα της Σταύρωσής μας από τα Δωδεκάνησα, και απαντούν αμφοτέρωθεν σε φορητές εικόνες. Στην αδημοσίευτη εικόνα από ιδιωτική συλλογή της Λίνδου (**Εικ. 153**) ακολουθείται επίσης η πολυπρόσωπη απόδοση του θέματος, με παρούσες όλες τις δευτερεύουσες μορφές, συμπεριλαμβανομένης και της Μαγδαληνής στα πόδια του Ιησού. Από τα τείχη της πόλης προβάλλουν τρουλλαία κτήρια. Από άψυχο σώμα του Θεανθρώπου, το οποίο αυλακώνουν τεφρές πινελιές, δύο άγγελοι συλλέγουν με ποτήρια το αίμα και το ύδωρ. Ψηλά, ο ήλιος και η σελήνη πέμπουν τις ακτίνες τους προς τον Εσταυρωμένο. Στο έργο, έκδηλος είναι ο συγκερασμός καθαρά βυζαντινών στοιχείων, όπως η τυπολογία των ενδυμάτων, οι ευγενικές στάσεις και η συγκρατημένη θλίψη των κύριων μορφών, με καθαρά δυτικά στοιχεία, όπως η απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους, η προσθήκη των αγγέλων, εδώ σε νεφέλες, η ολοφυρόμενη γονυπετής Μαγδαληνή κ.ά. Η όλη αντίληψη του έργου, αλλά και οι επιμέρους τεχνοτροπικές ομοιότητες, το εντάσσουν στο ίδιο καλλιτεχνικό ιδίωμα και το τοποθετούν στην ίδια εποχή.

Εγγύτερη στην εξεταζόμενη παράσταση είναι η εικόνα από την Παναγία του Κάστρου στη Λέρο²⁸⁵. Ο φυσιογνωμικός τύπος του Χριστού, όπως και η μυολογία του, έχουν πολλές ομοιότητες. Την αίσθηση του φόβου του κενού εδώ υποκαθιστά η αντίθεση μεταξύ του άνω επιπέδου, στο οποίο κυριαρχεί η μορφή του Ιησού και οι θρηνούντες άγγελοι είναι μικροσκοπικοί, και του κάτω, όπου το τρίμορφο έχει εμπλουτισθεί με αρχιτεκτονήματα και παραπληρωματικές μορφές. Τα δυτικού τύπου ενδύματα, με εξαίρεση τα λυτά μαλλιά των γυναικών, της Θεοτόκου συμπεριλαμβανομένης, αποτελούν επίσης στοιχεία που εντοπίζονται στο Φουντουκλί.

²⁸³ Όπως εύστοχα έχει επισημάνει η συνάδελφος Κ. Κεφαλά, με αφορμή δύο ροδιακές εικόνες του Χριστού αίροντος τον Σταυρό: Κεφαλά, «Ο Χριστός αίρων τον σταυρόν», 220-221. Για παραδείγματα της μνημειακής τέχνης στα Δωδεκάνησα, βλ. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 104.

²⁸⁴ Katsioti, Mastrochristos, “Two-sided icon”. Για τη δεινότητα απόδοσης αρχιτεκτονικών λεπτομερειών ζωγράφων που δραστηριοποιούνταν στα Δωδεκάνησα, βλ. Αρχοντόπουλος, «Μνείες για φορητά έργα ζωγραφικής στα Δωδεκάνησα».

²⁸⁵ Μ. Μπορμπουδάκη, «Κρητική Σχολή Ζωγραφικής», στο: *Η Παναγία του Κάστρου* (εκδ. Ι. Μ. Λέρου, Καλύμνου και Αστυπαλαίας), Αθήνα 1989, 150-151.

ια'. Η Εις Άδου Κάθοδος

Ακολουθεί η παράσταση της Καθόδου στον Άδη²⁸⁶, η οποία βασίζεται, μεταξύ άλλων, στο Απόκρυφο Ευαγγέλιο του Νικοδήμου²⁸⁷ και στην υμνολογία της Κυριακής του Πάσχα²⁸⁸. Το επεισόδιο εκτυλίσσεται σε βραχώδες τοπίο, χωροθετημένο εκατέρωθεν του Χριστού, παραλλάσσοντας τα κείμενα τα οποία παραδίδουν ότι έλαβε χώρα μέσα σε σπήλαιο²⁸⁹ (Εικ. 59). Στο κέντρο ο Χριστός ακροπατεί ανυπόδητος πάνω στις πεσμένες χιαστί στο έδαφος πύλες του Άδη. Φορεί πορτοκαλόχρωμο χειριδωτό ένδυμα και κρατεί με το αριστερό του χέρι υψωμένο τον διπλό σταυρό της Ανάστασης. Με το δεξιό χέρι επιχειρεί να ανασηκώσει από τη γη τον Αδάμ, κρατώντας τον από το βραχίονα²⁹⁰.

Ο γηραιός προπάτορας, με μακριά πάλλευκα μαλλιά και γένια, στρέφει το ρικνό πρόσωπό του προς τον Ιησού, την ώρα που το δεξιό του πόδι ήδη πατάει το έδαφος, ενώ το αριστερό είναι ακόμα τεταμένο μπροστά. Φορεί ποδήρη ρόδινο χιτώνα. Πίσω από τον Αδάμ στέκει η ηλικιωμένη μορφή της Εύας. Αγέρωχη, υψώνει το βλέμμα προς τον αναστάντα Χριστό. Φορεί πορφυρό μαφόριο, στην παρυφή του οποίου διακρίνονται τα πάλλευκα μαλλιά της. Πλάι της, μια αγένεια νεανική ανδρική

²⁸⁶ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. μεταξύ άλλων: Α. Ξυγγόπουλος, «Ο ύμνολογικός εικονογραφικός τύπος τῆς εἰς τὸν Ἄδην Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ», *ΕΕΒΣ ΙΖ'* (1941), 113-129. J. Vilette, *La Résurrection Christ dans l'art chrétien du IIe au VIIe siècle*, Paris 1957. E. Lucchesi Palli, "Der syrisch palästinische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi", *RQ* 57 (1962), 250-267. Η ίδια, *Anastasis, RbK*, I, στήλ. 142-148. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 162-167. J. Radovanosić, "Les représentations rares de la Descente du Christ aux Limbes dans la peinture serbe du XIVe siècle", *Zograf* 8 (1977), 34-47. Γκιολές, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Πέτρου Διροῦ», 145-151. Γκιολές, «Η σταυροθήκη Fieschi-Morgan», 130-143. Kartsonis, *Anastasis. Δεληγιάννη-Δωρή*, «Παλαιολόγεια εικονογραφία». Thierry, "Le thème de la Descente du Christ aux enfers", 59-66. Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφοι», 305-317. E. Smirnova, "More about the Rare Iconography of the Descent into Hell", *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), 303-310.

²⁸⁷ C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Leipzig 1896, 323 κ.ε.

²⁸⁸ Για περισσότερες πηγές του θέματος, βλ. Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφοι», 305.

²⁸⁹ Kartsonis, *Anastasis*, 207-209.

²⁹⁰ Για ιδεολογική προσέγγιση του στιγμιότυπου, βλ. πρόσφατα: N. Isar, *ΧΟΡΟΣ. The Dance of Adam. The Making of Byzantine Chorography*, Leiden 2011, 49 κ.ε.

μορφή, ο πρωτόθνητος Άβελ²⁹¹, έχει το βλέμμα στραμμένο προς την μητέρα του. Αρκετά φθαρμένος, φορεί πρασινωπό χιτώνα και ερυθρό μιάτιο-εξωμίδα.

Στο κάτω αριστερό άκρο της παράστασης έχει απεικονισθεί, χωμένη μέχρι τη μέση στο εσωτερικό μιας περίτεχνα αποδοσμένης, με ελεύθερες πορφυρές πινελιές, μαρμάρινης σαρκοφάγου, μια γεροντική ανδρική μορφή που δέεται με προτεταμένα τα δύο χέρια. Τα μαλλιά και το κοντό στρογγυλό γένι του είναι λευκά. Ασκεπής, ντυμένος με ερυθρό χιτώνα και μελανό μιάτιο με φαρδιές χειρίδες, είναι ο μοναδικός από τους παρισταμένους που φέρει φωτοστέφανο. Σύμφωνα με το κείμενο του Νικοδήμου, μόνο ο ένας προφητάναξ παρίσταται στη σκηνή, ο Δαβίδ, και με αυτόν θα πρέπει να ταυτίσουμε τη μορφή. Πλάι του, όμως, μόλις διακρίνεται το αριστερό, σε στάση δέησης χέρι και ο ώμος του συμπαριστάμενού του προφητάνακτος, προφανώς του υιού του, Σολομώντος.

Η σκηνή στο Φουντουκλί είναι απαλλαγμένη από δευτερεύοντα πρόσωπα, αποδοσμένη με λιτότητα η οποία συνάδει με μνημεία της μεσοβυζαντινής εποχής (π.χ. Νέα Μονή Χίου²⁹², Kurbinovo²⁹³ κλπ) και όχι με αντίστοιχα της ύστερης παλαιολόγεια (λ.χ. Παντάνασσα Μυστρά²⁹⁴). Ο εικονογραφικός τύπος που επελέγη είναι ο αρχαιότερος και πλέον διαδεδομένος, όπου ο Χριστός στρέφεται προς τα δεξιά και τραβά τον Αδάμ να βγει από τη σαρκοφάγο²⁹⁵. Στην περίπτωσή μας, όμως, ο Αδάμ παριστάνεται πεσμένος στο έδαφος. Ο τύπος του διπλού μαργαριτοποίκιλτου σταυρού που κρατεί ο Χριστός έλκει την καταγωγή του από την αυτοκρατορική εικονογραφία της πρώιμης βυζαντινής περιόδου²⁹⁶.

Η μεμονωμένη αυτή μορφή του Δαβίδ ξενίζει. Παρόλο που η χωροθέτησή του, μέσα σε σαρκοφάγο στο άκρο της σύνθεσης, συνάδει με αυτήν του ζεύγους των προφητανάκτων, όπως, λόγου χάριν, στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372)²⁹⁷, σπανίζουν οι περιπτώσεις που παραλείπεται ένας από τους δύο²⁹⁸. Το ζεύγος των προφητών, που διατρανώνει την ανθρώπινη καταγωγή του Χριστού,

²⁹¹ Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφοι», 306, όπου βιβλιογραφία.

²⁹² Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Β', Αθήνα 1985, εικ. 48, 180.

²⁹³ Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, εικ. 79.

²⁹⁴ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 128-134, εικ. 52-53.

²⁹⁵ Kartsonis, *Anastasis*, 8-9.

²⁹⁶ Ν. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα 1985, I, 148. Καραγιάννη, *Ο Σταυρός*.

²⁹⁷ Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 119 εικ. 10.

²⁹⁸ Για την παρουσία και τον αριθμό προφητών στη σκηνή, βλ. Kartsonis, *Anastasis*, 186, 198, 199.

εμφανίζεται για πρώτη φορά στη ψηφιδωτή παράσταση του Αγίου Ζήνωνος στη Ρώμη (817-824)²⁹⁹. Η επιλογή του ζωγράφου να απεικονίσει μόνο τον Δαβίδ και να κάνει υπόμνηση μόνον, μέσω του χεριού και του ώμου, της παρουσίας του Σολομώντος, ενώ θα δήλωνε υπό άλλες συνθήκες την προσήλωση στις γραπτές πηγές του Νικοδήμου, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως σχεδιαστική αστοχία.

Εδώ, επίσης, ελλείπει και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, που απαντά από τον 10ο αιώνα και συνήθως παρίσταται στα ύστερα παραδείγματα³⁰⁰. Αντίθετα, ο *πρωτόθνητος* Άβελ συμπεριλήφθηκε στην παράσταση³⁰¹. Στη Ρόδο απαντά, μεταξύ άλλων, στον Άγιο Αββακούμ στο Παραδείσι (τέλη 14ου αιώνα)³⁰², στην Αγία Αικατερίνη της μεσαιωνικής πόλης κ.α.³⁰³ Η διακόσμηση, τέλος, της σαρκοφάγου παρουσιάζει ομοιότητες με την ορθομαρμάρωση κάτω από την αγία Τράπεζα του ναού του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα (1490-1510)³⁰⁴.

ιβ'. Ο Λίθος

Η επόμενη σκηνή, στο άκρο της ζώνης, είναι αυτή των Μυροφόρων στο μνήμα (**Εικ. 60**). Στο κέντρο παριστάνεται λευκοντυμένος ο άγγελος, καθισμένος στον μαρμάρινο Τάφο, που αποδίδεται ως ευρύ ορθογώνιο κάθισμα, καλυμμένο με ρόδινη στρωμνή. Τα πόδια του πατούν σε σκουροκόκκινο μαργαριτοποίκιλτο υποπόδιο. Στο αριστερό του χέρι κρατεί σφιχτά κλειστό ειλητάριο τυλιγμένο με πορφυρή μήρινθο, ενώ με το δεξιό δείχνει προς το κενό μνήμα στα δεξιά, στρέφοντας σε αντικίνηση την κεφαλή προς τις τρεις γυναικείες μορφές πίσω του. Η προεξάρχουσα των μυροφόρων είναι νεαρή, ντυμένη με πορφυρό μαφόριο, μέσα από το οποίο διακρίνεται γαλανός χιτώνας. Τα κόκκινα μαλλιά της διακρίνονται μέσα από το μαφόριο, ενώ στο δεξιό της αυτί φορεί απλό κυκλικό ενώτιο. Στο αριστερό της

²⁹⁹ Γκιολές, «Η σταυροθήκη Fieschi-Morgan», 140.

³⁰⁰ Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφοι», 306.

³⁰¹ Kartsonis, *Anastasis*, 210. Δεληγιάννη-Δωρή, «Παλαιολόγια εικονογραφία», 405. Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφοι», 306.

³⁰² Kartsonis, *Anastasis*, 210.

³⁰³ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 106-107, εικ. 18.

³⁰⁴ Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, εικ. 53.

χέρι κρατεί γυάλινο μυροδοχείο και στο προτεταμένο δεξιό της ένα κατζί. Ενάλληλοι φωτοστέφανοι δηλώνουν την ύπαρξη των δύο ακολούθων της, με μέρος μόνον της κεφαλής της δεύτερης να διακρίνεται πίσω από τον φωτοστέφανο της πρώτης.

Στην δεξιά μεριά της σύνθεσης ορθώνεται το ανοικτό μνήμα του Χριστού, που αποδίδεται ως σαρκοφάγος με αετωματική απόληξη. Στο εσωτερικό του διακρίνονται το σουδάριο και τα οθώνια³⁰⁵, αποτελούμενα από χιαστί περιπλεγμένες κειρίες. Στην έδραση του μνήματος περιελίσσεται πλατύ καστανόχρωμο ύφασμα με κροσσωτή απόληξη, που πιθανώς αποτελεί μέρος των σαβάνων.

Η παράσταση ακολουθεί το τυπικό εικονογραφικό σχήμα που αποκρυσταλλώνεται από πολύ νωρίς στη βυζαντινή περίοδο³⁰⁶. Η Θεοτόκος δεν συμμετέχει στο επεισόδιο, όπως συμβαίνει συχνά κατά την ύστερη περίοδο³⁰⁷. Ο αριθμός των μυροφόρων, τρεις, παραπέμπει στην αφήγηση του Μάρκου και του Λουκά³⁰⁸. Πρόκειται για επιλογή συνήθη στην εικονογραφία της Δύσης και σχετίζεται με την χρήση των ευαγγελικών αναγνωσμάτων στην πρώτη Ανάσταση. Στην Ανατολή αρχίζει να γίνεται συχνή από τον προχωρημένο 13ο αιώνα, βάσει των παραδειγμάτων της Μάνης, και, σύμφωνα με τον Γκιολέ, θα πρέπει να συσχετισθεί με την Φραγκοκρατία³⁰⁹. Στο λιτό εικονογραφικό σχήμα δεν επελέγησαν να συμπεριληφθούν οι κοιμώμενοι στρατιώτες, ενώ η παντελής απουσία οικοδομημάτων δίνει έμφαση στο κενό μνήμα, που, ως είθισται, αποδίδεται ως ναΐσκος³¹⁰.

³⁰⁵ Ιωάν. κ':6-7.

³⁰⁶ Millet, *Recherces*, 517-540. A. S. Roe, "A Steatite Plaque in the Museo Sacro of the Vatican Library", *ArtBull* 23 (1941), 216-218. J. Villette, *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du I^{er} au VII^e siècle*, Paris 1957, 59-87. K. Wessel, "Erscheinungen des Auferstandenen", *RbK* 2 (1971), στήλ. 371-388. Γκιολές, «Πορευθέντες», 128-129. Zarras, "La presence de la Vierge dans les scenes du 'Lithos' et du 'Chairete'". Ζάρρας, *Εωθινά*, κυρίως 115-126, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία. Για την ερμηνεία της σκηνής και τους συμβολισμούς της, βλ. πρόσφατα: R. Ousterhout, "Women at Tombs: Narrative, Theatricality, and the Contemplative Mode", στο: A. Eastmond, L. James (eds), *Wonderful Things: Byzantium through Its Art, Papers from the Forty-Second Spring Symposium of Byzantine Studies, London, 20-22 March 2009*, Farnham-Burlington 2013, 229-246.

³⁰⁷ Zarras, "La presence de la Vierge dans les scenes du 'Lithos' et du 'Chairete'", 113-120.

³⁰⁸ Millet, *Recherces*, 517. Ζάρρας, *Εωθινά*, 119.

³⁰⁹ Γκιολές, «Ο ναός τοῦ Ἁγ-Στρατηγοῦ», 441.

³¹⁰ Millet, *Recherces*, 519-521. Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα στὸ Ἀλεποχώρι*, 27, όπου παραδείγματα. Βλ. επίσης πρόσφατα: R. Ousterhout, "Visualizing the Tomb of Christ: Images, Settings and Ways of Seeing", στο: B. Kühnel, G. Noga-Banai, H. Vorholt (eds), *Visual Constructs of Jerusalem*, Turnhout 2014, 439-450.

Η απεικόνιση του μνήματος ως σαρκοφάγου, και όχι ως κοιλότητα λαξευμένη στον φυσικό βράχο, γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση κατά την παλαιολόγια εποχή και έχει υποστηριχθεί πως αποτελεί δυτική επίδραση³¹¹. Έχει, άλλωστε, από παλιά επισημανθεί ότι το κενό μνήμα αποδιδόμενο ως ναΐσκος παραπέμπει στο οικοδόμημα του Πανάγιου Τάφου³¹². Στα *realia* της σκηνής αξίζει να αναφερθεί η απεικόνιση του κατζίου³¹³, γνωστή ήδη από παλαιότερα παραδείγματα της Πελοποννήσου³¹⁴ και της Κρήτης³¹⁵, αλλά και του γυάλινου μυροδοχείου³¹⁶, σε τυπολογία χαρακτηριστική της εποχής σύμφωνα με ανασκαφικά ευρήματα³¹⁷.

Η μυροφόρος γυναίκα η οποία προεξάρχει είναι νεαρής ηλικίας και φορεί ενώτια, ενώ στις παρειές της διακρίνονται τα κόκκινα μαλλιά της. Όμοιο σκουλαρίκι, με μονό, απλό κρίκο, φορεί η αγία Κυριακή στο ναό του Αγίου Νικήτα στη Δαματριά (13ος αιώνας)³¹⁸ και παρόμοιο, καίτοι μεγαλύτερο, οι μαίες της σκηνής της Γέννησης του Αγίου Νικολάου στον ομώνυμο ναό της μεσαιωνικής πόλης³¹⁹ (Εικ. 129). Η απόδοση της μορφής με ενώτια θα μπορούσε να θεωρηθεί ως επιλογή να τονισθεί η εγκόσμια, ανθρώπινη όψη της. Το γεγονός όμως ότι καμία άλλη γυναικεία μορφή στο ναό, μεμονωμένη³²⁰ ή συμμετέχουσα σε παράσταση, ούτε καν η κτητόρισα και η

³¹¹ Ζάρρας, *Εωθινά*, 124, όπου βιβλιογραφία.

³¹² Millet, *Recherches*, 519-521. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα στο Αλεποχώρι*, 27, όπου παραδείγματα.

³¹³ Για το κατσί ή κατζί, βλ. Μπαρμπαρίτσα, «Θυμιατήρια της Ύστερης Βυζαντινής περιόδου», 225-245. Για την απεικόνισή του σε νεκρικού χαρακτήρα σκηνές, βλ. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 90, όπου βιβλιογραφία.

³¹⁴ Βλ. ενδεικτικά: Γκιολές, «Ο ναός του Άι-Στρατηγού», 441. Albani, *Panagia Chrysaphitissa*, 68, Taf. 27a.

³¹⁵ Μεταξύ άλλων: Θεοχαροπούλου, «Τοιχογραφίες των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 309. Πύρρου, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κισσό», 134.

³¹⁶ Στη σκηνή τα μυροδοχεία γνωρίζουν ιδιαίτερη διάδοση από τον 13ο αιώνα και μετά, ενώ το κατσί ήδη από τον 10ο αιώνα, βλ. Ζάρρας, *Εωθινά*, 121.

³¹⁷ Πρβλ. ενδεικτικά: *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*, 472 αρ. 648 (Α. Αντωνάρας).

³¹⁸ Brandi, “La capella rupestre del Monte Paradiso”, ταν. XIII-XIV. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η μνημειακή ζωγραφική στα νησιά του Αιγαίου κατά τον 13ο αιώνα. Η περίπτωση της Ρόδου και της Νάξου», *Η βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία. Η τέταρτη Σταυροφορία και οι επιπτώσεις της*, Αθήνα 2007, πίν. 23α.

³¹⁹ Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 129 εικ. 69.

³²⁰ Εκτός από το προαναφερθέν παράδειγμα της Ρόδου, βλ. ενδεικτικά τα σχεδόν σύγχρονά του στη Μάνη, στον Άγιο Θεόδωρο στον Τσόπακα και στον Άγιο Νικόλαο στον Πολεμίτα: Ν. Δ. Δρανδάκης, «Ο Άγιος Θεόδωρος εις τὸν Τσόπακα Μάνης», *Φίλιον δώρημα εἰς τὸν Τάσον Ἀθ. Γριτσόπουλον, Πελοποννησιακά* 16 (1985-1986), 253. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, 146-147 (εικ. 8-9), πίν. 28-29. Με ενώτιο εικονίζεται ορισμένες φορές και ο Χριστός, απότοκο θεολογικών και δογματικών συμβολισμών, βλ. Baltoyanni, “Christ the Lamb and the ενώτιον”, 53-

θυγατέρα της, δεν φορούν ενώτια, όπως αλλού³²¹, ανατρέπει εν τη γενέσει αυτή την θεωρία. Κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες, είναι γνωστό ότι η νοερή εικόνα της στολισμένης με κοσμήματα γυναίκας απετέλεσε στόχο οξείας κριτικής από τους πατέρες της Εκκλησίας, που την χρησιμοποίησαν στα κείμενά τους ως έμβλημα της ματαιοδοξίας, της αμαρτίας και της κενής ενασχόλησης με τα εγκόσμια, αντιτιθέμενη πλήρως στις πνευματικές αρετές και την αληθινή ομορφιά³²². Χωρίς να υποστηρίζουμε ότι κάτι τέτοιο αντικατοπτρίζεται στο ροδιακό παράδειγμα, πιθανολογούμε πως η γήινη υπόσταση και το κάλλος της μορφής στην περίπτωση μας εξαιρείται με το ενώτιο. Με βάση τα παραπάνω, φρονούμε πως η μυροφόρος δεν θα μπορούσε να ταυτισθεί με καμία άλλη πλην της Μαρίας της Μαγδαληνής.

Η απεικόνιση του εικονογραφικού θέματος του Λίθου είναι γενικώς σπάνια στα Δωδεκάνησα. Από τα πρωιμότερα παραδείγματα είναι αυτά στον Άγιο Αντώνιο³²³ και στην Αγία Άννα Καλλιώτισσα στο Βαθύ Καλύμνου (τέλος 13ου αιώνα)³²⁴. Ακολουθούν απεικονίσεις της σκηνής στον Άγιο Ζαχαρία στο Φοινίκι Χάλκης (τέλη 14ου αιώνα)³²⁵ στην Παναγία Κυπαρισσιώτισσα στη Ζια Ασφενδιού Κω (γύρω στο 1400)³²⁶, στο ναό του Σωτήρος στη Μεσαριά Τήλου (1423/4)³²⁷, στην Αγία Μαρίνα Νεράς Σύμης (15ος αιώνας)³²⁸, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Κρητηνίας Ρόδου (ύστερος 15ος αιώνας)³²⁹ (Εικ. 119) και στον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα (1490-1510)³³⁰.

58, και: Parani, "Byzantine male dress accessories", 417 σημ. 37. Ενώτια επίσης φορούν και άλλες ανδρικές άγιες μορφές, όπως ο Ιάκωβος ο Πέρσης, ως ένδειξη της Ανατολικής καταγωγής τους, βλ. Sophocleous, *Icons of Cyprus*, no. 12b. Για συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. Parani, "Byzantine male dress accessories", 417 σημ. 38.

³²¹ Βλ. επί παραδείγματι την δωρήτρια Ατούμισσα στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372), Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 136-138, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

³²² Α. Δρανδάκη, «Κοσμήματα και καλλωπισμός», στο: Μ. Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου (επιμ.), *Η γυναίκα στο Βυζάντιο. Λατρεία και τέχνη*, Αθήνα 2012, 157.

³²³ Κατσιώτη, «Επισκόπηση», 284-285, πίν. 104. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 291 εικ. 146.

³²⁴ Θ. Αρχοντόπουλος, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Βαθύ Καλύμνου», *Κάλυμνος. Ελληνορθόδοξος ορισμός του Αιγαίου*, Αθήνα 1994, 395-396. Κατσιώτη, «Επισκόπηση», 284.

³²⁵ Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ζαχαρία στο Φοινίκι», 237.

³²⁶ Κατσιώτη, «Ησυχασμός», 330 πίν. 147α.

³²⁷ Mastrochristos, "The Church of the Saviour at Messaria".

³²⁸ Αδημοσίευτο. Το μνημείο μελετά, στο πλαίσιο διδακτορικής διατριβής, ο κ. Μ. Ασφενταγάκης.

³²⁹ Αδημοσίευτο.

³³⁰ Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 93-97.

Εν κατακλείδι, φαίνεται ότι στην παράσταση του Αγίου Νικολάου η αναδρομή σε εικονογραφικά πρότυπα που δεν συμβαδίζουν με την εποχή, πρωτίστως αναφορικά με την απεικόνιση των τριών μυροφόρων και όχι της Θεοτόκου, ισοσταθμίζεται με την απόδοση των δευτερευόντων στοιχείων εκλεκτικισμού, όπως το ενώτιο.

ιγ'. Η Ανάληψη του Χριστού

Η σκηνή της Ανάληψης³³¹ κοσμεί, ως είθισται, ολόκληρη την καμάρα του ιερού μπροστά από τη Δέηση (**Εικ. 35-37**). Η παράσταση φέρει εκτενείς φθορές και επιζωγραφήσεις, αλλά και πολλά άλατα που καθιστούν θολή την επιφάνεια και δυσδιάκριτο το μεγαλύτερο μέρος των λεπτομερειών της.

Στην κορυφή διακρίνεται ολόσωμος ο αναλαμβανόμενος Χριστός (**Εικ. 35**). Γηραιός, με ρικνό πρόσωπο και μακριά λευκά μαλλιά και γένια, φορεί ρόδινο χιτώνα και φέρει πορφυρό ένσταυρο φωτοστέφανο, που στην αριστερή κεραία του σταυρού έχει σωθεί το όμικρον από την επιγραφή *O(ΩΝ)*. Τα χέρια του είναι τεταμένα πλάγια προς τα κάτω. Τέσσερεις άγγελοι τον ανέχουν ιπτάμενοι, κρατώντας πίσω του τεντωμένο λευκό ορθογώνιο ύφασμα, το οποίο φτάνει μέχρι την οσφύ του, και τον φωτοστέφανό του και το πορφυρό υποπόδιό του αντίστοιχα³³², σχηματίζοντας ένα νοητό κύκλο ως υπόμνηση της δόξας. Τα πρόσωπα των αγγέλων είναι φθαρμένα και αφαιρετικά επιζωγραφισμένα, όπως και μεγάλο μέρος των πορτοκαλοκόκκινων ενδυμάτων τους.

Οι θεατές του συμβάντος είναι χωρισμένοι, ως είθισται, ανά έξι σε δύο ημιχόρια, που καταλαμβάνουν το βόρειο και το νότιο άκρο της καμάρας. Στο βόρειο

³³¹ Μάρκ. ιστ':19-20, Λουκ. κδ': 50-53, Πράξ. Αποστ. α':1-14, Απόκρυφο Νικοδήμου. Για την εικονογραφία της Ανάληψης, βλ. ενδεικτικά: E. Dewald, "The Iconography of the Ascension", *AJA* 19 (1915), 277-319. Α. Ξυγγόπουλος, «Η τοιχογραφία της Αναλήψεως ἐν τῇ ἀψίδι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης», *ΑΕ* 1938, 32-53. Grabar, *Martyrium*, II, 178-179. K. Wessel, *Himmerfahrt Christi*, *RbK*, II, στήλ. 1224-1256. Μ. Παναγιωτίδη, «Η παράσταση τῆς Ἀνάληψης στὸν τροῦλλο τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης», *ΕΕΠΣΑΠΘ ΣΤ' 2* (1974), 69 κ.ε. Hadermann-Misguich, *Kurbino*, 167-175. Γκιολές, *Ανάληψις*. Βαραλής, «Εικόνα Ανάληψης», 161-178. Th. Gouma-Peterson, "A Paleologan Ascension Icon in the Menil Collection", *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, I, Αθήνα 1994, 107-113.

³³² Βλ. και Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 258-259.

η Παναγία, που απεικονίζεται στο κέντρο, πιθανότατα σε στάση δέησης, και φορεί πορφυρό μαφόριο³³³ έχει επιζωγραφισθεί κατά τη διάρκεια της συντήρησης και έχει αποδοθεί ως γενειών άνδρας (Εικ. 36). Η έκσταση και η έκπληξη που προκλήθηκε στους μαθητές είναι έκδηλη από τις χειρονομίες τους. Στο βόρειο σκέλος, από τα σπαράγματα των δορυφορούντων την Παναγία διακρίνουμε ότι σχεδόν όλοι ύψωναν το ένα χέρι τους προς το μέρος της Θεοφάνειας, όπως ο καλύτερα διατηρημένος απόστολος του ανατολικού άκρου. Οι αποχρώσεις του ερυθρού κυριαρχούν στα ενδύματά τους, εκτός των δύο που πλαισιώνουν την Θεοτόκο οι οποίοι ξεχωρίζουν με σκουρογάλανα. Ανάλογοι θερμοί τόνοι κυριαρχούν και στα ενδύματα του ομίλου στο νότιο σκέλος (Εικ. 37α). Το ακραίο, ανατολικό τμήμα και αυτής της πλευράς σώζεται καλύτερα. Με τα νώτα γυρισμένα προς την πλευρά του ιερού, ένας νεαρός, αγένειος μαθητής με σφριγηλό πρόσωπο ατενίζει στραμμένος προς τα άνω το θαυμαστό γεγονός (Εικ. 37β). Φορεί λευκό χιτώνα και ανοικτοπράσινο ιμάτιο. Έχει υψωμένο το δεξιό χέρι και στρέφει το δείκτη του προς τον αναλαβανόμενο Χριστό. Το αριστερό του χέρι, κι αυτό υψωμένο, το πλησιάζει στο μέτωπό του, σε κίνηση που καθιστά άδηλο αν εκφράζει έκπληξη, δέος, την επίδραση της εκτυφλωτικής λάμψη του φωτός ή την χαρακτηριστική κίνηση στην προσπάθειά του να συγκεντρώσει το βλέμμα του σε κάτι μακρινό. Πίσω από το κεφάλι του διακρίνονται οι οξύληκτοι κλάδοι μιας φοινικιάς. Αμέτοχος του γεγονότος, σε περίσκεψη, ο πλαϊνός του απόστολος κοιτά ελαφρώς προς τα κάτω. Μεσήλικας, αναφαλαντίας, με μαύρο γένι, φορεί υπόλευκο χιτώνα και ρόδινο ιμάτιο. Στο αριστερό του χέρι, στο ύψος της οσφύος, κρατεί πολύτιμο διάλιθο κώδικα κοσμημένο με λευκή διαγώνια διαγράμμιση, ενώ με το δεξιό, στο ύψος του στήθους, δακτυλοδεικτεί το Χριστό. Τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά και το γεγονός ότι κρατεί τον κοσμημένο κώδικα όχι ένσταυρο, παραπέμπουν στη μορφή του Παύλου³³⁴.

³³³ Το πορφυρό μαφόριο της Παναγίας απαντά σε όλες τις απεικονίσεις της στη σκηνή. Βλ. Γκιολές, *Ανάληψις*, 313, σημ. 52.

³³⁴ Για τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του Παύλου, βλ. ενδεικτικά: P. Lechner, "Paulus", *LCI* 8, στήλ. 128-147. Για τον κώδικα με την διαγώνια διαγράμμιση, προς υποδήλωση των επιστολών του Παύλου και όχι του Ευαγγελίου, βλ. ενδεικτικά: Μ. Σωτηρίου, «Αί τοιχογραφίαί τοῦ βυζαντινοῦ ναυδρίου τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης», *ΔΧΑΕ* 3 (1962-1963), πίν. 53. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 168 πίν. 83. Ν. Γκιολές, «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Γαρδενίτσας Μέσα Μάνης», *ΛακΣπουδ* 3 (1977), 48. Γκιολές, *Ανάληψις*, 328-329.

Η παράσταση του Φουντουκλί ακολουθεί την παγιωμένη διάταξη ως προς τη θέση της στην καμάρα του ιερού και ως προς τη κατανομή των μορφών στο χώρο³³⁵. Τα πυκνά θεολογικά μηνύματα και οι συμβολισμοί που περιέχει η σκηνή, ως προεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας, έχουν αναλυθεί πολλάκις και θα εξετασθούν συνολικά στο κεφάλαιο της ερμηνείας του εικονογραφικού προγράμματος. Αξίζει να σταθούμε περισσότερο στις λεπτομέρειες που διαφοροποιούν την παράστασή μας, προσδίδοντάς της ξεχωριστό ενδιαφέρον.

Ξεκινώντας από την κεντρική μορφή, αυτή του αναλαμβανόμενου Χριστού (Εικ. 35), η ξεκάθαρη απεικόνισή του με τα χαρακτηριστικά του Παλαιού των Ημερών εκπλήσσει³³⁶. Σύμφωνα με την εικονογραφία της σκηνής, ο εικονογραφικός τύπος, με τον οποίο κατά κανόνα αποδίδεται ο Ιησούς, είναι αυτός του ώριμου άνδρος με μακριά κόμη και γένια ήδη από τον 6ο αιώνα. Ο τύπος αυτός επεκράτησε του παλαιότερου, βάσει του οποίου ο Χριστός παριστάνονταν νέος και αγένειος³³⁷. Σε κανένα, όμως, από τα γνωστά σε εμάς παραδείγματα δεν παριστάνεται γηραιός και ασπρομάλλης.

Με επιμέρους χαρακτηριστικά γνωστά ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο³³⁸, ιδιαίτερα την λευκή κόμη, η εικαστική απόδοση της μορφής του Παλαιού των Ημερών στη μνημειακή τέχνη δεν μαρτυρείται πριν από τον 12ο αιώνα, οπότε απαντά στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς για πρώτη φορά σε προτομή μεταξύ των μορφών του Ευαγγελισμού³³⁹. Στο πλαίσιο της Αγίας Τριάδας, μιας σύνθεσης με βαθύ, και παράλληλα εύληπτο δογματικό υπόβαθρο, συναντούμε περισσότερα

³³⁵ Παλαιότερο παράδειγμα απεικόνισης της Ανάληψης στην καμάρα του ιερού απαντά στον Άγιο Παντελεήμονα στους Μπουλαριούς (991). Βλ. Ν. Β. Δρανδάκης, «Άγιος Παντελεήμων Μπουλαριών», *ΕΕΒΣ ΛΖ'* (1969-1970), 437-458. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, 372 κ.ε., όπου βιβλιογραφία.

³³⁶ Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 258.

³³⁷ Αναφορικά με τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του Χριστού στη σκηνή και το θεολογικό τους υπόβαθρο, Γκιολές, *Ανάληψις*, 278 κ.ε.

³³⁸ Βλ. την γνωστή εγκαυστική εικόνα του Χριστού Εμμανουήλ της μονής Σινά, της οποίας νέα εννοιολογική προσέγγιση δημοσιεύθηκε πρόσφατα: Α. F. Bergmeier, “Behältnisse visueller Erfahrungen: die Pilgerampullen von Monza und Bobbio”, στο: D. Ariantzi, I. Eichner (Hrsg.), *Für Seelenheil und Lebensglück. Das byzantinische Pilgerwesen und seine Wurzeln*, Mainz 2018, 353.

³³⁹ Σ. Πελεκανίδης, *Καστορία I, Βυζαντινά τοιχογραφία (πίνακες)*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 14α. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, Αθήνα 2001, 183.

παραδείγματα της μορφής του Παλαιού των Ημερών στην μνημειακή τέχνη³⁴⁰. Με αυτή τη μορφή, όμως, παραδίδεται και απεικονίζεται και σε συνθέσεις οραμάτων, όπως το προφητικό όραμα της Αποκάλυψης του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου³⁴¹.

Παραδείγματα στα οποία ο αναλαμβανόμενος Χριστός απεικονίζεται ως Παλαιός των Ημερών δεν έχουμε εντοπίσει. Όπως θα φανεί στο κεφάλαιο του σχολιασμού, είναι δογματικοί και συμβολικοί οι λόγοι, προφανώς, που οδήγησαν τον ζωγράφο σε αυτή την επιλογή. Πώς όμως συμφύρονται οι εικονογραφικοί τύποι και με ποιο κριτήριο; Χαρακτηριστικό παράδειγμα εντοπίζεται στο Bijelo Polje (1320), όπου η Αγία Τριάδα εντάσσεται μέσα στην Ανάληψη, καθώς ο αναλαμβανόμενος Χριστός συνδυάζεται με τον όρθιο Παλαιό των Ημερών και την κατερχόμενη περιστέρα³⁴².

Η χειρονομία της διπλής ευλογίας του Ιησού, παρόλο που είναι σπάνια, δεν είναι άγνωστη στην εικονογραφία της Ανάληψης. Εμφανίζεται στην παράσταση κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο σε σειρά μνημείων³⁴³. Αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα του εικονογραφικού τύπου του Χριστού όπως απαντά στην αμέσως προηγούμενη, σύμφωνα με την ευαγγελική αφήγηση, σκηνή «Πορευθέντες μαθητεύσατε», στην τελευταία δηλαδή εμφάνιση του Χριστού στους μαθητές του πριν από την

³⁴⁰ Για τη σκηνή, βλ. ενδεικτικά: Ι. Σίσιου, «Μία άγνωστη σύνθεση στον Άγιο Νικόλαο Τζότζα Καστοριάς. Συνένωση δύο σημαντικών θεμάτων της βασιλικής Δέησης και της Αγίας Τριάδας», *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσα*, Θεσσαλονίκη 2001, 511-536. Πρόσφατη βιβλιογραφία στο: Μ. Κάππας, «Νεότερα για το ναό του Άι Στράτηγου (Ταξιάρχη) παρά την Καστάνια της Μεσσηνιακής Μάνης», *ΔΧΑΕ* ΛΘ' (2018), 218-220.

³⁴¹ Βλ. ενδεικτικά: Δ. Ι. Πάλλας, «Οι βενετοκρατικές μικρογραφίες Olschki 35398 του έτους 1415», *Συναγωγή Μελετών Βυζαντινής Αρχαιολογίας (Τέχνη-Λατρεία-Κοινωνία)*, Β', Αθήνα 1987-1988, 484-486, πίν. ΡΚΛ' (ανατύπωση από: *Πεπραγμένα Β' Διεθνούς Κρητολογικού συνεδρίου (Χανιά 1966)*, Α', Αθήνα 1968, 362-373). Υ. Criste (ed.), *L'Apocalypse de Jean: Traditions exégétiques et iconographiques IIIe-XIIIe siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt (29 février-3 mars 1976)*, Gèneve 1979. Α. Κατσιώτη, *Ο εικονογραφικός κύκλος της Αποκάλυψης στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ασκληπιείο της Ρόδου (1676-7)* (Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, Ακαδημία Αθηνών, 3 Μαρτίου 2009), Αθήνα 2011, 30-36. Γ. Δ. Τσιμπούκης, *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη στην μνημειακή ζωγραφική του Αγίου Όρους*, Αθήνα 2013, 69-75. Γενικά για τις αποκαλυπτικές σκηνές και θεοφάνειες, βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Αποκαλύψεις οράματα στην Κύπρο. Ιστορική πραγματικότητα και εσχατολογική προοπτική», *ΚυπρΣπουδ* ΞΔ'-ΞΕ' (2000-2001), 385-428, όπου βιβλιογραφία.

³⁴² P. Simić, «La fresque de l'Ascension du Christ à Bijelo Polje et son contenu liturgique», *Zograf* 6 (1975), 22. Γκιολές, «Οι λειτουργικές πηγές της Ανάληψης», 515, 519-520.

³⁴³ Για συγκεντρωμένα παραδείγματα, βλ. Γκιολές, *Ανάληψις*, 282-283 σημ. 24. Georgitsoyanni, *Transfiguration aux Meteores*, 173, 238 σημ. 679. Βαραλής, «Εικόνα Ανάληψης», 166.

Ανάληψη³⁴⁴. Παρόλο, όμως, που τα χέρια του Χριστού δεν είναι πλήρως εκτεταμένα στα πλάγια, παρά μάλλον εγγύτερα στο σώμα του, σηκώνει το δεξιό ανεπαίσθητα ψηλότερα³⁴⁵. Σε μεσοβυζαντινές ήδη παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας, ο αποκαλυπτικός Χριστός έχει ανάλογη στάση και χειρονομίες σε μικρογραφίες χειρογράφων, σε φορητές εικόνες και στη μνημειακή τέχνη³⁴⁶, με εξέχον παράδειγμα την μνημειακή απεικόνιση της σκηνής στη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη³⁴⁷.

Συμπεραίνοντας, κατέστη φανερό ότι η σκηνή στο Φουντουκλί, με τους πυκνούς θεολογικούς συμβολισμούς και τις εικονογραφικές της ιδιαιτερότητες, αποτελεί μοναδικό παράδειγμα ιδιαίτερης σύλληψης. Η τάση αυτή της κοινής απεικόνισης της Ανάληψης με κάποια ποικιλία θεμάτων της τριαδικής θεότητας έχει επισημανθεί και παλαιότερα, με αφορμή την συμπερίληψη στο επεισόδιο της Ετοιμασίας του Θρόνου³⁴⁸. Αξίζει, τέλος, να ληφθεί υπόψη ότι με ανάλογους συμβολισμούς έχει συσχετισθεί η επιλογή της απεικόνισης ενός άλλου σπάνιου εικονογραφικού θέματος στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας μιας ομάδας μνημείων της Ρόδου, σύγχρονων με το Φουντουκλί. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, με τη λεγόμενη «εκλεκτική» τάση της Ρόδου, στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας ορισμένων ναών εμφανίζεται το αμιγώς δυτικοευρωπαϊκό θέμα του ένθρονου Παλαιού των Ημερών, ο οποίος κρατά μπιστά του από τις δύο οριζόντιες κεραίες τον σταυρωμένο και νεκρό Χριστό (Tronum Gratiae), ανάμεσα σε σεβίζοντες αγγέλους. Πρόκειται για τους ναούς της Υπαπαντής και του Προφήτη Αββακούμ, και οι δύο στο Παραδείσι, καθώς

³⁴⁴ Βλ. σχετικά: Γκιολές, «Πορευθέντες», 104-142 (ειδικά για τη χειρονομία του Χριστού, βλ. κυρίως 133-137). Μ. Αχειμιάστου-Ποταμιάνου, «'Πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τα έθνη'. Εικόνα από τον κύκλο της τέχνης του Ανδρέα Ρίτζου», στο: Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη (επιμ.), *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, 1, Αθήνα 2003, 83-94.

³⁴⁵ Γκιολές, *Ανάληψις*, 282.

³⁴⁶ Μ. Κ. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Ésthétique*, Θεσσαλονίκη 1985, πίν. I-IV. Μ. Angheben, "Les jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l' iconographie du jugement immédiate", *CahArch* 50 (2002), εικ. 1, 3-6.

³⁴⁷ Για τη σκηνή, βλ. S. Der Nersessian, "Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion", P. A. Underwood (ed), *The Kariye Djami, 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, Princeton 1975, 325-332, πίν. 204-2 (Vol. 3). R. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, London 2002, 86-88. A. Volan, "Picturing the Last Judgement in the Last Days of Byzantium", στο: H. A. Klein, R. G. Ousterhout, B. Pitarakis (eds), *The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul 2011, 426 κ.ε.

³⁴⁸ Γκιολές, «Οί λειτουργικές πηγές τῆς Ανάληψης», 513-521.

και της Αγίας Τριάδας της οδού Ιπποτών στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου³⁴⁹ και αποτελεί νεωτερισμό για τη μνημειακή τέχνη της περιοχής, σε συνδυασμό με τα αποκαλυπτικά οράματα των προφητών Ησαΐα, Αββακούμ, Δανιήλ, Δαβίδ και Ιεζεκιήλ, που εμφανίζονται στην εντοίχια ζωγραφική των τελών του 15ου αιώνα στη Ρόδο³⁵⁰. Η εγγύτητα ως προς τη θέση και το κοινό θεολογικό και συμβολικό υπόβαθρο στο Φουντουκλί μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για μία παρεμφερή εικαστική απόδοση του ίδιου νοήματος.

ιδ'. Η Κοίμηση της Θεοτόκου

Στο τεταρτοσφαίριο της δυτικής κόγχης παριστάνεται η Κοίμηση της Θεοτόκου³⁵¹ (Εικ. 52). Το κέντρο καταλαμβάνει το σκηνώμα της Παναγίας στη νεκρική κλίνη, με την δεξιά της ακουμπισμένη πάνω στη μέση της. Φορεί μελανόφαιο μαφόριο και λευκό κεκρύφαλο εσωτερικά, ενώ μέσα στο φωτοστέφανο, πάνω από το μέτωπό της, έχει αναγραφεί το συμπίλημα *MP ΘΥ*. Το νεκροκρέβατο είναι επενδεδυμένο με ρόδινο ύφασμα, που κοσμεύεται με μαργαριτοποίκιλτη ταινία στην παρυφή και στο άκρο της επιφάνειάς του. Στο κέντρο πίσω της ο Χριστός, σε ωοειδή δόξα, στέκει περίλυπος, ευλογώντας την με το δεξιό, ενώ με το καλυμμένο με το μιάτιό του αριστερό χέρι κρατεί την σπαργανωμένη ψυχή της. Φορεί πορτοκαλοκόκκινο μάτιο και φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο. Η φωτοστεφανωμένη ψυχή της Παναγίας αποδίδεται ανοιχτοπράσινη σε μονοχρωμία. Την πρασινωπή δόξα

³⁴⁹ Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 218-219

³⁵⁰ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 83-84.

³⁵¹ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. ενδεικτικά: L. Wratisslau-Mitrović, N. Okunev, “La Dormition de la sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe”, *Byzslav III* (1931), 134-173. Jugie, *La Mort et l’Assomption de la sainte Vierge*. K. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, 126-140. K. Kalokyris, “La Dormition et l’Assomption de la Théotokos dans l’art de l’Église Orthodoxe”, *ΕΕΘΣΑΠΘ ΙΘ’* (1974), 131-146. Μ. Αχειμιάστου-Ποταμιάνου, «Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο εικόνες της Κω», *ΔΧΑΕ ΙΓ’* (1985-1986), 125-156. Χρ. Μπαλτογιάννη, «Η Κοίμηση του Ανδρέου Ρίτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αιώνα», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 1, Αθήνα 1991, 353-374. Μαυρουδής, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*. Για την ψυχή της Θεοτόκου, βλ. Α. Ευγγόπουλος, «Η πτερωτή ψυχή τῆς Θεοτόκου», *ΔΧΑΕ ΣΤ’* (1970-1972), 1-12. Σχετικά με παραδόσεις που αφορούν την Κοίμηση, βλ. S. J. Shoemaker, *Ancient Traditions of the Virgin Mary’s Dormition and Assumption*, New York 2002.

του Χριστού πλαισιώνουν ψηλά δύο άγγελοι σε προτομή. Λευκοντυμένοι, περίλυποι, φέρουν φωτοστεφάνους και έχουν καλυμμένα τα χέρια τους με υφάσματα.

Την κλίνη πλαισιώνουν δύο όμιλοι εννέα συνολικά αποστόλων, τεσσάρων αριστερά και πέντε στα δεξιά. Στον δεξιό όμιλο, ο προεξάρχων Παύλος, με πορτοκαλόχρωμο ιμάτιο, σκύβει σε βαθιά υπόκλιση μπροστά στο σκήνωμα κρατώντας θυμιατό³⁵². Ομοιόχρωμα ενδύματα, σε διαφορετικές αποχρώσεις, φέρουν και οι απόστολοι πίσω του. Στην αριστερή ομάδα ο Πέτρος, με προτεταμένη την δεξιά, θυμιάζει με κατζίο την κεκοιμημένη. Φορεί πρασινωπό ποδήρες ιμάτιο και εσωτερικά λευκό χιτώνα που φέρει δύο κατακόρυφες πλατιές ερυθρές ταινίες. Πλάι στο προσκέφαλο της Παναγίας αγνοφαινεται η μορφή ενός εκ των αποστόλων, ο οποίος σε βαθιά επίκυψη προσκυνά το σκήνωμα, κρύβοντας τμήμα του σώματος του Χριστού με το ερυθρό ιμάτιό του. Δυστυχώς οι μορφές πίσω του είναι πλέον σχεδόν ολοσχερώς κατεστραμμένες. Μόνον ο μελανός χιτώνας του παρακείμενού του σώζεται σήμερα, ενώ σε παλαιότερες, δυστυχώς ασπρόμαυρες φωτογραφίες, διακρίνονται τα πρόσωπα των υπολοίπων. Μεταξύ αυτών και του Χριστού, πίσω από το φωτοστέφανο της Θεοτόκου, έχουν απεικονισθεί σε μικρότερη κλίμακα δύο ιεράρχες³⁵³. Γηραιοί και ασπρογένηδες, φέρουν λευκά ένσταυρα ωμοφόρια. Σύμφωνα με τον Διονύσιο Αρεοπαγίτη³⁵⁴ και τον Ιωάννη Δαμασκηνό³⁵⁵, οι ιεράρχες που λαμβάνουν μέρος στη σκηνή της Κοίμησης της Θεοτόκου είναι τέσσερις: ο Εφέσου Τιμόθεος, ο Ιάκωβος Αδελφόθεος, ο Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης και ο Αθηνών Ιερόθεος. Από αυτούς, δύο απαντούν στη σκηνή του Αγίου Νικολάου, οι οποίοι, ως σγουροκέφαλοι αμφοτεροι, θα μπορούσαν να ταυτισθούν με βάση την *Ερμηνεία* με τον Ιάκωβο τον Αδελφόθεο³⁵⁶ και τον Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη³⁵⁷. Ας αναφέρουμε, όμως, ότι ο Τιμόθεος Εφέρου, ο οποίος παραλείπεται από τη σκηνή, απεικονίζεται στηθαίος στο μέτωπο της πλαϊνής νότιας κόγχης, σε εγγύτητα με την παράσταση της Κοίμησης.

³⁵² Για το θυμιατό στη σκηνή, Μ. Evangelatou, “The symbolism of the censer in Byzantine representations of the Dormition of the Virgin”, στο: Μ. Vassilaki (ed.), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot 2005, 117-132.

³⁵³ Βλ. Μ. Σιγάλα, «Εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου των όψιμων παλαιολόγειων χρόνων στην Αστυπάλαια», *ΔΧΑΕ ΚΖ* (2006), 261, σημ. 10.

³⁵⁴ *PG* 96, 3, στήλ. 681.

³⁵⁵ *PG* 96, στήλ. 749.

³⁵⁶ «γέρων σγουροκέφαλος, μακρυγένης». Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία*, 154.

³⁵⁷ «γέρων σγουροκέφαλος, διχαλογένης, μακρυμάλλης». Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία*, 154.

Η παράσταση στον Άγιο Νικόλαο ακολουθεί λιτό εικονογραφικό τύπο, με απουσία δευτερευόντων σκηνών και προσώπων που συνηθίζεται αλλού κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο³⁵⁸. Το θέμα της Κοίμησης ανάγεται ήδη πριν τον 7ο αιώνα, αν λάβει κανείς υπόψη το γεγονός ότι τότε χρονολογείται ο ομώνυμος ναός στη Νίκαια της Βιθυνίας³⁵⁹. Στον 10ο αιώνα χρονολογούνται τα παλαιότερα παραδείγματα στη μνημειακή ζωγραφική από την Καππαδοκία (Tokali Kilise II³⁶⁰, Sümbüllü Kilise³⁶¹ κ.ά.).

Στοιχεία της παράστασης του Φουντουκλί, όπως ο τρόπος που κρατεί ο Χριστός την ψυχή της μητέρας του, οι ήρεμες χειρονομίες με τις οποίες οι απόστολοι εκφράζουν τη θλίψη τους, απαντούν ήδη από τον 13ο αιώνα στη Σταυροφορική Ανατολή³⁶². Εντύπωση προκαλεί ότι ο ζωγράφος επέλεξε να απεικονίσει μικρότερο αριθμό αποστόλων, συνολικά εννέα³⁶³, τη στιγμή που δεν συντρέχει λόγος στενότητας χώρου, όπως θα συνέβαινε σε περιορισμένη επιφάνεια ή σε εικόνα³⁶⁴. Ο καλλιτέχνης δεν χρησιμοποίησε καν την υπέρθεση των μορφών, επιλέγοντας προφανώς να απεικονίσει λιγότερες παρά να δείξει αδυναμία της σύνθεσης.

³⁵⁸ Βλ. Μαυρουδής, *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*, 149 κ.ε.

³⁵⁹ Jugie, *La Mort et l'Assomption de la sainte Vierge*, 175.

³⁶⁰ Wharton Epstein, *Tokali Kilise*, εικ. 101, 102.

³⁶¹ N. et M. Thierry, *Nouvelles Églises Rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı*, Paris 1963, 179-180, πίν. 78.

³⁶² Folda, *Crusader Art in the Holy Land*, 438-439.

³⁶³ Ο Όρλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 188-189, εκ παραδρομής αναφέρει ότι απεικονίζονται έντεκα και όχι εννέα απόστολοι στην παράστασή μας.

³⁶⁴ Πρβλ. την παλαιότερη, του 13ου αιώνα, εικόνα από το Σινά: Folda, *Crusader Art in the Holy Land*, 441 εικ. 265.

VI. MEMONΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ

α'. Χριστός

Στο τύμπανο του τρούλλου η μορφή του **Παντοκράτορος** έχει ολοσχερώς χαθεί (Εικ. 38). Οι υπεύθυνοι των εργασιών της Ιταλικής Αρχαιολογικής Υπηρεσίας, αντιβαίνοντας στην γνώριμη από τις λουπές ζωγραφικές επιφάνειες του ναού τακτική τους, δεν προέβησαν σε επιζωγράφιση ή αισθητική αποκατάσταση της μορφής του Παντοκράτορα, πιθανότατα επειδή ήταν ολοσχερώς χαμένη. Έτσι, ο χώρος που φιλοξενούσε την απεικόνιση του Χριστού καλύφθηκε με κιτρινωπή ώχρα. Το μέταλλιο ορίζεται από πλατιά βαθυκόκκινη ταινία η οποία εξωτερικά κοσμείται με ζικ-ζακ στο χρώμα του εσωτερικού του.

Η απεικόνιση του Παντοκράτορα στον τρούλλο, ακολουθώντας μακραίωνη παράδοση που ανάγεται στην εποχή των Μακεδόνων³⁶⁵, συνεχίζεται αδιάλειπτα κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο³⁶⁶. Στα Δωδεκάνησα έχει απεικονισθεί στο σύνολο, σχεδόν³⁶⁷, των τρουλλαίων μνημείων που σώζουν τον ζωγραφικό διάκοσμο. Το αρχαιότερο παράδειγμα εντοπίζεται στο καθολικό της Μονής Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Θάρι (1240-1260)³⁶⁸, και ακολουθούν οι απεικονίσεις στον Άγιο Νικόλαο στο Χαράκι Μαλώνας (14ος αιώνας)³⁶⁹, στον Άγιο Γεώργιο στο Καπί Καλάθου (14ος αιώνας)³⁷⁰, στον Άγιο Ιωάννη τον Μερογλίτη στους Πεύκους Λίνδου (14ος αιώνας)³⁷¹ και στον Άγιο Φανούριο στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου (14ος-15ος

³⁶⁵ Βλ. σχετικά: J. Timken-Mathews, *The Pantokrator: Title and Image* (ιδ. διατριβή, New York University), Ann Arbor 1979, 10. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*.

³⁶⁶ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 61-79.

³⁶⁷ Εξάιρεση αποτελεί ο μονόχωρος ναός του Αγίου Μάμα στις Εξήλες Μενετών στην Κάρπαθο, όπου τον τρούλλο καταλαμβάνει η σκηνή της Ανάληψης. Ν. Μουτσόπουλος, «Κάρπαθος: Σημειώσεις ιστορικής τοπογραφίας και αρχαιολογίας. Αρχαίες πόλεις και μνημεία, βυζαντινές και μεσοβυζαντινές εκκλησίες, μεσαιωνικοί και νεότεροι οικισμοί, λαϊκή αρχιτεκτονική», *ΕΕΠΣΑΠΘ Ζ'* (1975-1977), 397-398.

³⁶⁸ Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 48-49, εικ. πίν. 3, 57β. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 61-64 (για την αναχρονολόγηση των τοιχογραφιών, 84-91).

³⁶⁹ *ΑΔ* 33 (1978), Β2, Χρονικά, 409. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 19.

³⁷⁰ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 19.

³⁷¹ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 19.

αιώνα)³⁷². Σε όλες τις περιπτώσεις, τον Χριστό πλαισιώνουν στη σφενδόνη του τρούλλου προφήτες. Το ίδιο συνέβαινε και στο Φουντουκλί, όπου, διατεταγμένοι ανά τρεις στον προσφερόμενο μεταξύ των τεσσάρων παραθύρων χώρο, θα εικονίζονταν συνολικά δώδεκα ολόσωμοι προφήτες (**Εικ. 38**). Από το αρχικό στρώμα τοιχογράφησης έχουν σωθεί μόνο τμήματα των κάτω άκρων δύο από αυτούς. Η κατάσταση διατήρησής τους, δυστυχώς, δεν αφήνει περιθώρια για περαιτέρω ανάλυση, εξ' ου και δεν θα γίνει εκτενέστερος λόγος γι' αυτούς.

Στην κορυφή του μετώπου του ανατολικού τόξου, στη βάση δηλαδή του τρούλλου, έχει απεικονισθεί, μικρογραφημένο λόγω της στενής προσφερόμενης επιφάνειας, **το άγιο Μανδήλιο**³⁷³. Το αποτύπωμα της κεφαλής του γενειώντος, με κόμη που θυμίζει φενάκη, Χριστού έχει αποδοθεί εντός φωτοστεφάνου (**Εικ. 39**). Εκατέρωθεν της το θεωνύμιο *IC XC*. Καταλαμβάνει το κέντρο επιμήκους λευκού υφάσματος, που εκτείνεται και στα δύο σκέλη του μετώπου της ελαφρώς οξυκόρυφης καμάρας. Ελάχιστα στοιχεία ιώδους και ερυθρού χρώματος στην αποφλοιωμένη και, πλέον, σχεδόν ολοσχερώς χαμένη λευκή επιφάνειά του δηλοποιούν ότι έφερε διάκοσμο που μιμούνταν, ενδεχομένως, σύγχρονα υφάσματα. Πράγματι, σε ασπρόμαυρες φωτογραφίες του 1966 διακρίνονται τέσσερις οριζόντιες λεπτές ταινίες

³⁷² Τοιχογραφία αδημοσίευτη. Για περιγραφή του διακόσμου του τρούλλου, βλ. Όρλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 165. Οι επιζωγραφίσεις της περιόδου της ιταλοκρατίας στο πλαίσιο της ίδιας φιλοσοφίας με το ναό στο Φουντουκλί, κυρίως όμως η χρήση του ναού ως ενοριακού και η προκαλούμενη από αυτήν αιθάλη καθιστούν αδύνατη την ενδελεχή μελέτη των τοιχογραφιών του τρούλλου, οι οποίες ανήκουν, πιθανότατα, στο τρίτο και τελευταίο στρώμα ζωγραφικής.

³⁷³ Από την περί του εικονογραφικού θέματος εκτενέστατη βιβλιογραφία, βλ. ενδεικτικά, A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, Prague 1931, 16-32. K. Weitzmann, "The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos", *CahArch* 11 (1960), 163-184. D. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus das Bild*, (Miscellanea Byzantina Monacensia, 2), München 1965, 134-146. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1991, 233-252. Velmans, "Valeurs sémantiques du Mandylion", 173-184. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 68-77. Z. Aleksidzé, "Les images acheiropoïètes du Sauveur -le mandylion et le kèramion- en Géorgie : la tradition de leur translation dans l'ancienne littérature géorgienne", *Journal des Savants* 2016, 3-16. Για την ιστορία του αγίου Μανδηλίου, A. Cameron, "The History of the Image of Edessa: The Telling of a Story", *Okeanos: Essays Presented to Ihor Sevcenko* (Harvard Ukrainian Studies 7), Cambridge, Mass., 1984, 80-94. P. Hetherington, "The Frame of the *Sacro Volto* Icon in S. Bartolomeo degli Armeni, Genoa: the Reliefs and the Artist", *CahArch* 50 (2002), 175-184. C. Jolivet-Lévy, "Note sur la représentation du *Mandylion* dans les églises byzantines de Cappadoce", στο: A. R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf (eds), *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Venezia 2007, 137-144. A. Tsakalos, "Une représentation du «vrai» *Mandylion* en Cappadoce?" *ΔΧΑΕ* ΛΔ' (2013), 107-116.

στο ύφασμα, ενώ στις άκρες του είναι διατεταγμένες τρεις επάλληλες κάθετες πλατιές ταινίες. Η όλη σύνθεση του Μανδηλίου πλαισιώνεται από αταύτιστη, ημιεξίτηλη κεφαλαιογράμματα επιγραφή: [C]Y ΔΟΞΑ ΤΕΘΗΚ[ΕΝ;] ΔΥΝΑΜ... ΔΟΞΑΖΟΝΤ[ΑC;].

Οι αχειροποίητες εικόνες του Χριστού, το άγιο Μανδήλιο και το άγιο Κεράμιο, εμφανίζονται στην εικονογραφία λίγο μετά την μετακομιδή του πρώτου λειψάνου στην Κωνσταντινούπολη από την Έδεσσα της Συρίας το 944 επί Κωνσταντίνου Ζ΄ του Πορφυρογέννητου, και του δεύτερου από την Ιεράπολη της Συρίας το 968 από τον Νικηφόρο Φωκά³⁷⁴. Δεν γνώρισαν ιδιαίτερη διάδοση στην βυζαντινή εικονογραφία, όμως, πριν από τα μέσα του 12ου αιώνα, απαρχή της συχνής απεικόνισής τους συμμετρικά στα ανώτερα σημεία του εικονογραφικού προγράμματος.

Το άγιο Μανδήλιο στο Φουντουκλί εικονίζεται τετρωμένο, σύμφωνα με την παλαιότερη εικονογραφική παράδοση, που θεωρείται πως απορρέει από τη μνεία των βυζαντινών συγγραφέων ότι ο Αύγαρος το είχε κολλήσει σε σανίδα³⁷⁵. Παρόλο που απαντά σε ικανό αριθμό μνημείων, δεν αποτελεί το πλέον προσφιλέθ θέμα στο εικονογραφικό πρόγραμμα ναών των Δωδεκανήσων. Στα σωζόμενα παραδείγματα, επί του συνόλου των σχεδόν 300 διακόσμων της ευρύτερης περιοχής, συγκαταλέγονται αυτά του Αγίου Μηνά (περί το 1200) και του Αγίου Γεωργίου Παχυμαχώτη (1394/5)³⁷⁶ στη Λίνδο, των Αγίων Θεοδώρων (1372)³⁷⁷, του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (1428) και του Αγίου Γεωργίου του Πετρωνιάτη στον Αρχάγγελο (τέλη 15ου αιώνα)³⁷⁸, του καθολικού της μονής Θάρι (1506)³⁷⁹, και αυτές στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου των Άγγλων στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου (15ος αιώνας)³⁸⁰, στον Άγιο Γεώργιο τον Κοκκενό στη Χάλκη (15ος αιώνας), στην Παναγία τη Χωστή στο Βαθύ Καλύμνου (στρώμα 14ου αιώνα)³⁸¹, στην Αγία Μαρίνα της Νεράς (15ος αιώνας) και τον Άγιο Προκόπιο (τέλη 14ου αιώνα) στη Σύμη, στην

³⁷⁴ Γκιολές, *Τρούλλος*, 183.

³⁷⁵ Γκιολές, «Οί τοιχογραφίες του Αγίου Πέτρου Διροῦ», 144.

³⁷⁶ Μπίθα, «Κτητορική επιγραφή Αγίου Γεωργίου Παχυμαχώτη», 160.

³⁷⁷ Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 214-215.

³⁷⁸ Αδημοσίευτα. Μνεία: Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 39, 106.

³⁷⁹ Και για τα δύο μνημεία, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 85 και 132-133.

³⁸⁰ Ο διάκοσμος του ναού μελετάται προς δημοσίευση από τις συναδέλφους Ι. Μπίθα και Α.-Μ. Κάσδαγλη.

³⁸¹ Αδημοσίευτη. Τον διάκοσμο του ναού μελετά ο συνάδελφος Β. Καραμπάτσος.

Αγία Ελέσα στον Αρνό, τον Άγιο Νικόλαο στα Χείλη³⁸² και τον Σταυρό του Μελέτη στην Τήλο, στην Αγία Τριάδα στα Νικειά Νισύρου, στον Ταξίαρχη στο Παλιό Πυλί Κω και στον Άγιο Δημήτριο Χώρας Πάτμου³⁸³. Στην πλειοψηφία τους οι διάκοσμοι χρονολογούνται στον 14ο και, κυρίως, στον 15ο αιώνα, με μόνη εξαίρεση τον Άγιο Μηνά της Λίνδου. Η θέση του σε όλες τις περιπτώσεις είναι η ίδια, στο μέτωπο της αγίδας του ιερού³⁸⁴.

Αντίκρυ στο άγιο Μανδήλιο, την κορυφή του μετώπου της δυτικής αγίδας του ναού κοσμεί **το άγιο Κεράμιο (Εικ. 40)**. Σε πανομοιότυπη εικονογραφία με το Μανδήλιο, διαφέρει από αυτό ως προς το κεραμιδί ακόσμητο φόντο, στο κέντρο του οποίου εγγράφεται φωτοστεφανωμένο το αποτύπωμα της κεφαλής του Χριστού. Η ρεαλιστική αυτή απόδοση της επιφάνειας συμβαδίζει με αυτήν του πάρισού του ιερού λειψάνου. Η όλη σύνθεση πλαισιώνεται από ημιεξίτηλη κεφαλαιογράμματη παλαιοδιαθηκική επιγραφή, με ορατό μόνον το αριστερό, πρώτο σκέλος: *[Μ]ΕΓΑΛΗ [Η] ΔΟΞΑ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ ΤΟΥΤΟΥ Η ΕΣΧΑΤΗ ΥΠΕΡ ΤΗΝ ΠΡΩΤΗΝ*³⁸⁵.

Αξίζει ιδιαίτερης μνείας το γεγονός ότι σε κανένα, εξ όσων γνωρίζουμε, από τα σωζόμενα μνημεία της Δωδεκανήσου δεν έχει απεικονισθεί το άγιο Κεράμιο. Η αρχιτεκτονική των ναών αυτών, στη συντριπτική πλειοψηφία τους μονόχωροι καμαροσκέπαστοι, δεν προσέφερε την δυνατότητα της απεικόνισής τους σε θέση ανάλογη με αυτή του Φουντουκλί.

³⁸² Κατσιώτη, «Ησυχασμός», 327.

³⁸³ Πρόκειται στην πλειοψηφία τους για τοιχογραφίες ανέκδοτες, εκτός αυτών των οποίων υποσημειώνεται η δημοσίευση.

³⁸⁴ Για τη θέση του θέματος στο εικονογραφικό πρόγραμμα, βλ. Velmans, “Valeurs sémantiques du Mandyliion”, 173-184 και πρόσφατα: R. Ousterhout, “The Acheiropoietos That Wasn’t There”, στο: S. Brodbeck et al. (eds), *Mélanges Catherine Jolivet-Levy. Travaux et Mémoires* 20/2 (2016), 285-296.

³⁸⁵ Αγγαίος, 2, 9. Η ανάγνωση είναι της Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 254. Το ίδιο χωρίο φέρει μαρμάρινος κοσμήτης του ναού της Οδηγήτριας (Αφεντικού) στο Μυστρά, βλ. Α. Τάντσης, «Η χρονολόγηση του ναού της Οδηγήτριας στο Μυστρά», *Βυζαντικά* 31 (2014), 196.

β'. Ευαγγελιστές

Στα σφαιρικά τρίγωνα παριστάνονται οι τέσσερις Ευαγγελιστές³⁸⁶. Δυστυχώς δεν έχουν σωθεί οι επιγραφές που τους συνόδευαν. Οι δύο γηραιότεροι, ο Ματθαίος και ο Ιωάννης ο Θεολόγος, εικονίζονται στα προς ανατολάς λοφία, στραμμένοι προς το ιερό, όπου τελείται η Θεία Λειτουργία³⁸⁷. Στα της δυτικής πλευράς εικονίζονται, με ίδιο προσανατολισμό, ο Μάρκος στο νοτιοδυτικό και ο Λουκάς στο βορειοδυτικό.

Ο ευαγγελιστής του νοτιοανατολικού λοφίου, εικονίζεται καθισμένος σε κάθισμα με ψηλό, στο ύψος των ώμων του, ερεισίνωτο (**Εικ. 41**). Προχωρημένης ηλικίας, έχει πάλλευκο στρογγυλό γένη και κόμη. Κάθεται σε βυσσινί μαξιλάρι και πατά σε ομοιόχρωμο υποπόδιο. Φορεί εσωτερικά λευκό χιτώνα και ανοικτοπράσινο ιμάτιο. Εικονίζεται να γράφει σε ανεπτυγμένο ειλητό, η κορυφή του οποίου στηρίζεται σε αναλόγιο και η απόληξή του στον δεξιό μηρό του. Στην επιφάνειά του έχουν αποδοθεί οι οδηγοί, αλλά δεν διακρίνεται επιγραφή με ευαγγελικό χωρίο. Έκδηλη είναι η διακοσμητική τάση τόσο στο αναλόγιο, όσο και στο κάθισμα. Στο τελευταίο, παρά την αφύσικη κύρτωση του ερεισίνωτου, έχουν αποδοθεί οι τρεις σειρές από κιονίσκους που το συγκροτούν, καθώς επίσης ένα κομβίο στην άνω δεξιά γωνία και τέσσερα στο δεξιό άκρο, σε ευθεία με τη βάση και την επίστεψη εκάστης από αυτές. Το αποτελούμενο από δύο φύλλα ξυλόγλυπτο αναλόγιο επιστέφεται με κομβίο, και το στέλεχός του, το οποίο στο κέντρο φέρει ηράκλειον άμμα, υποβαστάζεται από μικρογραφημένη ανθρώπινη μορφή. Στα δεξιά, πίσω από τον ευαγγελιστή, έχει τοποθετηθεί οικοδόμημα με αμφικλινή στέγη, στη μακρά πλευρά του οποίου διακρίνεται, στον κάτω όροφο, θύρα και τοξωτό άνοιγμα στον επάνω. Στη γωνία του σφαιρικού τριγώνου στα αριστερά και μπροστά του εικονίζεται περίκεντρο, εξαγωνικής κάτοψης κτήριο, η φολιδωτά αποδοσμένη κεράμωση του οποίου είναι σταχτόχρωμη. Και τα δύο κτήρια περιβάλλονται από σκουροκόκκινα υφάσματα. Τόσο η προκεχωρημένη ηλικία του απεικονιζόμενου, όσο η ανθρώπινη

³⁸⁶ Για την εικονογραφία των ευαγγελιστών, βλ. κυρίως: H. Hunger, K. Wessel, "Evangelisten", *RbK* II, στήλ. 452-507. R. Bergman, "Portraits of the Evangelists in Greek Manuscripts", στο: G. Vican (επιμ.), *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1973, 44-49.

³⁸⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 83.

μορφή που στηρίζει το αναλόγιο τον ταυτίζουν με τον ευαγγελιστή Ματθαίο, με το ευαγγέλιο του οποίου αρχίζει η Καινή Διαθήκη.

Ο μεσήλικας ευαγγελιστής του νοτιοδυτικού λοφίου εικονίζεται καθισμένος σε πορφυρό ύφασμα, τοποθετημένο σε εξάπλευρο ξυλόγλυπτο σκίμποδα με συμφυές υποπόδιο (**Εικ. 42**). Το έπιπλο, στη βάση και στην δεξιά πλευρά του, είναι διάλιθο. Ο ευαγγελιστής φορεί ωχροκίτρινο χιτώνα και κυανό ιμάτιο. Με την δεξιά του εγγίζει το ελίσσόμενο προς τα δεξιά ειλητό, επί του οποίου διακρίνεται η μεγαλογράμματη εξίτηλη επιγραφή: *ΑΡΧΗ Τ[ΟΥ] ΕΥΑΓ[ΓΕΛΙΟΥ]*....., που τον ταυτίζει με τον Μάρκο³⁸⁸. Το ειλητό είναι τοποθετημένο στο δεξιό φύλλο λιθοποίκιλτου αναλογίου, το οποίο, ως στέλεχος στήριξης, φέρει ξυλόγλυπτο, σχηματικά αποδοσμένο, λέοντα. Το ζώδιο, σύμβολο του ευαγγελιστή, στέκει στα πίσω του πόδια πάνω σε χαμηλή ξυλόγλυπτη βάση και το αναλόγιο φαίνεται να στηρίζεται στο διάπλατα ανοικτό στόμα του. Τις άκρες του λοφίου καλύπτουν και εδώ αρχιτεκτονήματα, καλυμμένα με βαθυκόκκινα υφάσματα. Πίσω από την μορφή εικονίζεται οικοδόμημα με κιονοστήρικτη, γωνιωδώς προεξέχουσα πρόσοψη, ενώ μπροστά της, επίμηκες κτίσμα με αμφικλινή στέγη και καμαρωτή θύρα.

Στο βορειοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο έχει απεικονισθεί ο έτερος μεσήλικας ευαγγελιστής, ο Λουκάς (**Εικ. 42**). Έχει καστανή την κόμη και οξύληκτο, κοντό γένι. Στραμμένος προς τα δεξιά, κάθετος σε ξυλόγλυπτο σκίμποδα και πατά σε χαμηλό υποπόδιο. Φορεί λευκό χιτώνα με ερυθρό σημείον και ρόδινο ιμάτιο. Έχει προτεταμένην τη δεξιά του πάνω σε τραπέζι, όπου πιθανώς θα εικονίζονταν τα σύνεργα της γραφής³⁸⁹. Σε οριζόντια διάταξη στους μηρούς του στηρίζει το ειλητό του, στην εξίτηλη επιφάνεια του οποίου διαβάζεται η αρχή του ευαγγελίου του: + *Ε[ΠΕΙΔΗΠΕΡ]*....³⁹⁰. Πίσω από τον απόστολο εικονίζεται στενόμακρο οικοδόμημα, στο δυτικό άκρο του οποίου στέκει πυργίσκος με κωνική στέγαση. Μπροστά του, στο ανατολικό άκρο του σφαιρικού τριγώνου, έχει τοποθετηθεί σύνθετο αρχιτεκτόνημα εξαγωνικής κάτοψης, με διπλή θολωτή επίστεψη. Λόγω της κακής κατάστασης

³⁸⁸ Μάρκ. α':1: *Αρχή τοῦ εὐαγγελίου Ἰησοῦ Χριστοῦ, υἱοῦ τοῦ Θεοῦ...* Η ανάγνωση της σχεδόν εξίτηλης σήμερα επιγραφής κατέστη δυνατή χάρη στην λεπτομερή αντιπαραβολή της με φωτογραφία στο Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη της εικοσαετίας 1930-1950.

³⁸⁹ Για τα σύνεργα του γραφέως, βλ. ενδεικτικά: Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*⁵, Αθήνα 1948-1952, Α', 78-79. Ν. Ελεόπουλος, *Η βιβλιοθήκη και το βιβλιογραφικόν εργαστήριον της μονής των Στουδίου*, Αθήνα 1967, 27-28.

³⁹⁰ «*Ἐπειδήπερ πολλοὶ ἐπέχειρησαν ἀνατάξασθαι διήγησιν...*». Λουκ. α':1.

διατήρησης της εκεί ζωγραφικής, εικάζουμε ότι πλησίον του θα είχε απεικονισθεί και το σύμβολο του ευαγγελιστή, ο μόσχος.

Ο τέταρτος και τελευταίος ευαγγελιστής, ο Ιωάννης, εικονίζεται στο βορειοανατολικό λοφίο, πλαισιώνοντας, μαζί με τον Ματθαίο, το ιερό βήμα (Εικ. 44). Αντί της συνήθους απεικόνισής του στο εσωτερικό του σπηλαίου της Αποκάλυψης³⁹¹, εδώ ακολουθεί την εικονογραφία των υπόλοιπων ευαγγελιστών του μνημείου. Ο γηραιός, αναφαλαντίας απόστολος εικονίζεται ελαφρά σκυφτός, καλυμμένος με το ωχροκίτρινο μιάτιο με τρόπο που δεν αφήνει ορατό τον χιτώνα του. Κάθεται σε ξυλόγλυπτο κάθισμα με λιτό, από τρεις οριζόντιες δοκίδες αποτελούμενο, ερεισίνωτο, πάνω σε ερυθρό μαξιλάρι. Τα πόδια του ακουμπούν σε υποπόδιο παρόμοιο με του Μάρκου του νοτιοδυτικού λοφίου. Ο ευαγγελιστής, εν αντιθέσει με τους άλλους τρεις, δεν κρατεί ειλητό. Στα χέρια του βαστά σταχωμένο, ένσταυρο κώδικα, το βλέμμα του όμως, αντ' αυτού, κατευθύνεται αόριστα προς το ιερό. Πάνω από το ευαγγέλιο διακρίνεται άδειο το αναλόγιο, το οποίο στηρίζεται σε αετό, το σύμβολο του ευαγγελιστή, με τρόπο όμοιο με αυτό του Ματθαίου και του Μάρκου. Στα δύο άκρα του σφαιρικού τριγώνου έχουν τοποθετηθεί αρχιτεκτονήματα. Πίσω από τον απεικονιζόμενο στέκει τετράγωνης κάτοψης κτίσμα με επιβλητική ορθογώνια θύρα και αμφικλινή στέγη, εφαπτόμενο σε περίκεντρο, εξάπλευρο οικοδόμημα με θολοσκέπαστη οροφή. Μπροστά του επίμηκες, επιβλητικό κτήριο.

Η απεικόνιση των ευαγγελιστών συνοδευόμενων από τα σύμβολά τους³⁹² απαντά από τον 11ο, συχνότερα όμως από τον 12ο αιώνα και εντεύθεν, ενώ έχει επισημανθεί η σπανιότητά της κατά την παλαιολόγια περίοδο³⁹³. Τα αναλόγια των ευαγγελιστών στο Φουντουκλί στηρίζονται στα αποκαλυπτικά ζώδια-σύμβολά τους, όπως συμβαίνει σε μικρογραφίες χειρογράφων³⁹⁴. Η θέση τους αυτή κάτω από τα

³⁹¹ Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. Π. Παπανικολάου, «Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Χαλκίδα, ένα πιθανό έργο του Θωμά Μπαθά», *ΔΧΑΕ ΛΣΤ'* (2015), 197-218, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

³⁹² Για τα σύμβολα των ευαγγελιστών, βλ. ενδεικτικά: R. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Books*, New York 1980, 15-53. Ν. Πανσελήνου, «Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 79-86.

³⁹³ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 166, όπου παρατίθενται τρία παραδείγματα: ο Άγιος Αθανάσιος στο Λεοντάρι (1370-1390), η Αγία Παρασκευή στο Γεράκι (15ος αι.) και ο Άγιος Δημήτριος (Μητρόπολη) του Μυστρά (15ος αι.).

³⁹⁴ Π.χ. στον κώδικα 247 της Μονής Βατοπεδίου (14ος αιώνας). Π. Κ. Χρήστου, Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Σ. Ν. Καδᾶς, Α. Καλαμαρτζῆ-Κατσαροῦ, *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους, Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, Δ', Ἀθήναι 1991, 243, εικ. 9.

αναλόγια αποτελεί, κατά τον Γαλάβαρη, στοιχείο επηρεασμένο από τη δυτική εικονογραφία³⁹⁵. Άλλωστε, δεν είναι άγνωστη η απεικόνιση των συμβόλων των ευαγγελιστών να κρατούν τους κώδικες στους οποίους έκαστος απόστολος συγγράφει το κείμενό του³⁹⁶. Τα φανταστικά οικοδομήματα εκατέρωθεν των μορφών, στα άκρα των λοφίων, συνηθίζονται κατά την υστεροβυζαντινή εποχή και αποτελούν μεταφορά της σκηνης του αρχαίου θεάτρου³⁹⁷. Τα πορφυρά υφάσματα που συνδέουν και καλύπτουν τα αρχιτεκτονήματα, γνωστά από χειρόγραφα και από παλαιότερα εντοίχια παραδείγματα³⁹⁸, απαντούν συχνά σε τοιχογραφικά σύνολα του 15ου αιώνα³⁹⁹.

γ'. Ιεράρχες

Στον νότιο τοίχο του ιερού βήματος εικονίζεται ο πάτρωνας του ναού, **άγιος Νικόλαος**⁴⁰⁰ (Εικ. 31). Ο γηραιός ιεράρχης εικονίζεται μετωπικός μέχρι την οσφύ. Έχει μακριά λευκά μαλλιά και στρογγυλό γένι. Φορεί καφετί φελόνιο και λευκό ωμοφόριο με ευρείς μελανούς σταυρούς. Ο άγιος κρατεί την άκρη του φελονίου στο αριστερό του χέρι, και πάνω της στηρίζει κλειστό σταχωμένο ευαγγέλιο. Δεξιά και αριστερά της κεφαλής του η επιγραφή: *O A[ΓΙΟ]C / NI/KO/AA/OC*. Τη μορφή περιβάλλει γραπτό αψιδωτό πλαίσιο, που ορίζεται από δύο στρεπτούς κιονίσκους που φέρουν επιθήματα, πάνω στα οποία πατά η παρόμοια αποδοσμένη αψίδα. Στις άνω γωνίες, εκτός του εσωτερικού πλαισίου, παριστάνονται ημίσωμοι ο Χριστός στα

³⁹⁵ Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces*, 41-42, όπου απαριθμούνται παραδείγματα από δυτικά χειρόγραφα. Πρβλ. τους ευαγγελιστές από τον επάνω όροφο της βασιλικής του Αγίου Φραγκίσκου στην Ασίζη, έργο του Cimabue και του εργαστηρίου του (1277-1280); Malafarina, *The basilica of St Francis in Assisi*, 218-223.

³⁹⁶ Όπως στο τετραεπάγγελο αρ. 1 της Μονής Μεγάλου Σπηλαίου Αχαΐας (β' τέταρτο 12ου αιώνα). Γ. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995, αρ. 142.

³⁹⁷ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 166 και σημ. 14-15.

³⁹⁸ Όπως, επί παραδείγματι, στον Άγιο Πέτρο του Διρού στη Μάνη (β' μισό 13ου αιώνα). Γκιολές, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Πέτρου Διρού», 138, 144, όπου εκτενής αναφορά σε χειρόγραφα και παλαιότερη βιβλιογραφία.

³⁹⁹ Βλ. λόγου χάριν τις απεικονίσεις των ευαγγελιστών από το παλαιό καθολικό της μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων (1483). Georgitsoyanni, *Transfiguration aux Meteores*, Πίν. 30-32.

⁴⁰⁰ Για το βίο του αγίου, βλ. Anrich I και Anrich II.

δεξιά του και η Παναγία αριστερά που προσκλίνουν στον ιεράρχη. Το εξίτηλο των μορφών δεν αφήνει περιθώρια για περαιτέρω σχολιασμό, πλην του γεγονότος ότι ο Χριστός, με ένσταυρο φωτοστέφανο, κομίζει κλειστό ειλητάριο και η Θεοτόκος το ωμοφόριο.

Ο άγιος Νικόλαος ήταν αρχιεπίσκοπος Μύρων της Λυκίας, καταγόμενος από τα Πάταρα. Η εικονογραφία του αγίου είναι παγιωμένη ήδη από τον 11ο αιώνα⁴⁰¹, όπως φαίνεται από φορητές εικόνες του στο Σινά. Από την μεσοβυζαντινή περίοδο χρονολογείται η παρουσία των μικρογραφημένων μορφών του Χριστού και της Παναγίας, τόσο στις φορητές εικόνες⁴⁰², όσο και στην μνημειακή τέχνη⁴⁰³. Πρόκειται για απεικόνιση του οράματος που είδε ο άγιος ως φυλακισμένος, αφού καθαιρέθηκε από τον Μεγάλο Κωνσταντίνο κατά τη διάρκεια της Α΄ Οικουμενικής Συνόδου (325) επειδή είχε ραπίσει τον αιρετικό Άρειο. Σύμφωνα με τη *Vita Compilata*, στο

⁴⁰¹ Από την πληθώρα μελετών για την εικονογραφία του αγίου, βλ. ενδεικτικά: Th. Gouma-Peterson, “A Palaiologan Icon of St. Nicholas Reconsidered”, στο: C. Moss, K. Kiefer (eds), *Byzantine East, Latin West. Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 511-514. K. Weitzmann, “Fragments of an early St. Nicholas triptych on mount Sinai”, *ΔΧΑΕ ΙΘ΄* (1996-1997), 1-23. Ζίας, «Εικόνες τοῦ ἁγίου Νικολάου», 275-296. E. Clare, *Saint Nicholas: His Legends and Iconography*, Firenze 1985. Γ. Αντουράκης, *Ο Άγιος Νικόλαος στη βυζαντινή τέχνη και παράδοση: εικονογραφική και λειτουργική σπουδαιότητα του Αγίου Νικολάου ως συλλειτουργού Ιεράρχου στις αφίδες των Βυζαντινών εκκλησιών*, Αθήνα 1988. Χατζούλη, «Αμφίγραπτη εικόνα από την Πτελέα», 381-403. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ταμπάκη, «Ο άγιος Νικόλαος στις τοιχογραφίες της Καστοριάς», 101-115. M. Bacci (ed.), *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, κατ. έκθ., Milano 2006 (ιδίως το εκεί άρθρο της N. Patterson-Ševčenko, “San Nicola nell’arte bizantina”, 61-76). Bacci, *San Nicola. Il grande taumaturgo*, κυρίως 78-98 και 122 κ.ε. Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ο άγιος Νικόλαος στη λατρεία και την τέχνη της Κύπρου», στο: I. A. Ηλιάδης (επιμ.), *Η Κύπρος και η Ιταλία την εποχή του Βυζαντίου. Το παράδειγμα της εικόνας του Αγίου Νικολάου της Στέγης που συντηρήθηκε στη Ρώμη*, Λευκωσία 2009, 70-89. Για την εικονογραφία του στη Δύση, βλ. M. Castiñeiras, “Iconografia e culto di San Nicola nella sponda occidentale del Mediterraneo (XI-XIII secolo)”, στο: M. S. Calò Mariani (ed.), *I Santi venuti dal mare. Atti del V Convegno Internazionale di Studio (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005)*, Bari 2009, 131-154. V. Pace, “Iconografia di San Nicola di Bari nell’Italia meridionale medievale: alcuni esempi e qualche precisazione”, *San Nicola da Myra dal Salento alla Costa d’Amalfi: il mito di un culto in cammino, Atti del VI Convegno di Studi. Ravello, 24-25 luglio 2009*, Napoli-Roma 2012, 75-84. S. Pajić, “The cycle of Saint Nicholas in the Monumental Painting of the Dubočica Monastery”, *Byzslav LXXIII* (2015), 171-194

⁴⁰² Από τον 11ο αιώνα, ενδεικτικά αναφέρουμε την ψηφιδωτή εικόνα της Πάτμου, Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, 44-45 αρ. 1, και το χάλκινο εικονίδιο του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη: *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*, 158 αρ. 179 (Γ. Παπαζώτου).

⁴⁰³ Ήδη από τον 12ο αιώνα στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη: Στ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, *Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα. Καστοριά*, Εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1984, 54 εικ. 4. Από τον 14ο αιώνα, χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό της αφίδας του νότιου κλίτους στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Καμπινάρι (1343/4): Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Πλάτσα*, 29, 51, εικ. 24, 93-94.

προφητικό ενύπνιο τού αναγγέλθηκε η μελλοντική του ανάρρηση στο αρχιερατικό αξίωμα⁴⁰⁴.

Η απεικόνισή του, ωστόσο, στο νότιο τοίχο του Φουντουκλί ασφαλώς μιμείται την ζωγραφική φορητών εικόνων. Η τακτική, άλλωστε, της ζωγραφικής απόδοσης φορητών εικόνων στους τοίχους κατά τη βυζαντινή περίοδο δεν είναι σπάνια⁴⁰⁵. Τόσο το γεγονός ότι είναι ημίσωμος, όσο και η το διακοσμητικό εν είδει ποδέας που έχει ζωγραφιστεί κάτω από την διαχωριστική ταινία το καθιστούν πρόδηλο. Με παρόμοιο τρόπο συμβαίνει, κατά περίπτωση, να απεικονίζονται όχι μόνον οι επώνυμοι των ναών άγιοι, αλλά και ιδιαιτέρως τιμώμενοι, όπως ο άγιος Τρύφων στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά (1434/5)⁴⁰⁶. Οι ποδέες είθισται, άλλωστε, να ζωγραφίζονται και κάτω από τις κόγχες της πρόθεσης⁴⁰⁷. Ειδικότερα, τα γραπτά προσκυνητάρια, εγγεγραμμένα όπως εδώ στο ορθογώνιο πλαίσιο, απαντούν ήδη από τον 12ο αιώνα, όπως στο Κυρβίνονο ή τους Αγίους Αναργύρους της Καστοριάς⁴⁰⁸. Η μορφή και το σχήμα τους παραμένει το ίδιο καθ' όλη την υστεροβυζαντινή περίοδο. Στο παράδειγμα του Φουντουκλί, το τοξωτό σχήμα του πλαισίου, με τα υποτυπώδη τετράγωνα κιονόκρανα, θυμίζει τοιχογραφίες του προηγούμενου αιώνα στη Ρόδο, όπως λ.χ. τις μορφές των αγίων Πέτρου και Παύλου στο κεντρικό κλίτος της Αγίας Αικατερίνης στην μεσαιωνική πόλη⁴⁰⁹.

Μεταξύ του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και της θύρας της νότιας κόγχης, στην κάτω ζώνη, εικονίζεται, για δεύτερη φορά, ο **άγιος Νικόλαος (Εικ. 81)**. Ολόσωμος και μετωπικός, σώζεται αποσπασματικά, με σχεδόν όλο το επάνω μέρος του σώματός του επιζωγραφισμένο, εκτός από τμήμα του φωτοστεφάνου του και του γκριζωπού γενιού του. Φορεί την καθιερωμένη αρχιερατική του ενδυμασία· εσωτερικά υπόλευκο στιχάριο με ερυθρούς ποταμούς και ρόδινο φελόνιο με βυσσινί πτυχές. Την αμφίεσή του συμπληρώνουν το μακρύ χρυσίζον επιτραχήλιο, κεντημένο με ζατρικιοειδές ερυθρό κόσμημα και μαργαριτοποίκιλτες παρυφές που κοσμούνται κάτω με

⁴⁰⁴ Anrich I, 224.

⁴⁰⁵ Για την απεικόνιση εικόνων στους τοίχους, βλ. Grabar, "Les representations d'icônes sur les murs".

⁴⁰⁶ Παρόλο που η τοιχογραφία ανήκει στο γ' στρώμα (αρχών 18ου αιώνα), είναι ορατή η προγενέστερη, σύγχρονη με τον αρχικό διάκοσμο, πιστοποιώντας ότι αντιγράφει την πρώτη: Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 180-181.

⁴⁰⁷ Βλ. ενδεικτικά: Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 152-153.

⁴⁰⁸ Kalopissi-Verti, "The Proskynetaria of the Templon and the Narthex", 113.

⁴⁰⁹ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 322-323, εικ. 22-23.

θυσάνους, ανά τρεις σε κάθε σκέλος, και το ομοιόχρωμο επιγονάτιο, με ερυθρή ταινιωτή μαργαριτοποικιλτη παρυφή. Πιθανότατα έφερε και ένσταυρο ωμοφόριο σύμφωνα με τα καθιερωμένα και σε αντιστοιχία με την προαναφερθείσα απεικόνισή του στο ιερό. Φαίνεται από την θέση του φελονίου του ότι έφερε την δεξιά στο στήθος, πιθανώς σε στάση ευλογίας. Με το αριστερό κρατεί σε απόσταση από το σώμα του βαρύτιμο διάλιθο ένσταυρο ευαγγέλιο. Σώζεται μόνο μέρος του αγιωνυμίου του (*O*) *ΑΓΙΟΣ* στα αριστερά.

Στο μικρό χώρο μεταξύ της κόγχης της πρόθεσης και των στηθαρίων της μεσαίας ζώνης, σε ενιαίο πλαίσιο οριοθετούμενο από πλατιά κόκκινη διαχωριστική ταινία, έχουν τοποθετηθεί δύο μικρά μετάλλια (**Εικ. 30**). Στο δυτικό εικονίζεται ανδρική μορφή σε ερυθρό κάμπο. Στραμμένος ελαφρά προς το ιερό, έχει μαύρα μαλλιά και ομοιόχρωμο κοντό γένιο. Φορεί κυανό φελόνιο κοσμημένο με πλατύ μαβί σταυρό στο δεξιό ώμο. Έχει την δεξιά μπροστά στο στήθος, πιθανώς σε χειρονομία ευλογίας.

Ο γενειών επίσκοπος θα μπορούσε να ταυτισθεί ενδεχομένως με τον **άγιο Ελευθέριο**⁴¹⁰, ο οποίος είθισται να εικονίζεται μαζί με τους διακόνους στους πλάγιους τοίχους του ιερού, όπως στον Άγιο Ιωάννη τον Μερογλίτη στους Πεύκους Ρόδου (τέλη 14ου αιώνα)⁴¹¹ και σε πλείστα παραδείγματα της Κρήτης⁴¹².

Στην ανατολική παραστάδα του μετώπου της βόρειας κόγχης, πλάι στη Νικοποϊό, εικονίζεται ολόσωμος, στραμμένος κατά τρία τέταρτα προς το Ιερό, ο **άγιος Χαράλαμπος**, που επιγράφεται: *O ΑΓΙΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΟΣ*. Ο άγιος εικονίζεται πολίος, «γέρων μακροδιχαλογένης», κατά τον συνήθη προσωπογραφικό

⁴¹⁰ Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. J. Boberg, "Eleutherius von Illyricum", *LCI* VI, στήλ. 116-117.

⁴¹¹ Στα Δωδεκάνησα, σε κάποιες περιπτώσεις, ο Ελευθέριος εικονίζεται μεταξύ των συλλειτουργούντων ιεραρχών, βλ. σχετικά: Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 42.

⁴¹² Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki*, 58-60. Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη στην Αζό Μυλοποτάμου», 166 (η συχνότητα απεικόνισής του στην Κρήτη). Μ. Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του βυζαντινού ναού του Αγίου Γεωργίου στη Μουρνέ», στο: *Η επαρχία Αγίου Βασιλείου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου (Σπήλι-Πλακιάς 19-23 Οκτωβρίου 2008)*, Β', *Βυζαντινοί χρόνοι-Βενετοκρατία*, Ρέθυμνο 2014, 280, όπου παραδείγματα και βιβλιογραφία.

του τύπο⁴¹³ (Εικ. 67). Φορεί μακρύ, τεφροπράσινο μάτιο και κρατεί στο αριστερό του χέρι κλειστό ένσταυρο, σταχωμένο κώδικα ποικιλμένο με πολύτιμους λίθους καθώς ευλογεί με το δεξιό.

Σύμφωνα με το Συναξάριο της Εκκλησίας της Κωνσταντινουπόλεως, ο άγιος ήταν ιερέας στην Μαγνησία της Μικράς Ασίας και μαρτύρησε στις αρχές του 3ου αιώνα σε ηλικία 113 ετών⁴¹⁴. Η μνήμη του τιμάται στις 10 Φεβρουαρίου και θεωρείται προστάτης κατά της πανώλους. Οι απεικονίσεις του στη μνημειακή τέχνη σπανίζουν κατά την βυζαντινή περίοδο, ενώ αυξάνονται μετά τον 15ο αιώνα⁴¹⁵. Στις παλαιότερες συγκαταλέγονται η αυτές στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη στην Καστοριά⁴¹⁶ και στη Studenica⁴¹⁷. Μια από τις ελάχιστες, εξ όσων γνωρίζουμε, περιπτώσεις αφιέρωσης βυζαντινού ναού στον άγιο είναι αυτή στο Σπήλι της επαρχίας Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνης (τέλη 14ου αιώνα), όπου ο άγιος, ταυτισμένος με επιγραφή, απεικονίζεται μεταξύ των συλλειτουργούντων ιεραρχών της αψίδας⁴¹⁸.

Πλάι στον κτητορικό πίνακα έχουν τοποθετηθεί, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, τρία στηθάρια σε κάθετη διάταξη. Στο άνω μέταλλιο, σε ερυθρό βάθος, εικονίζεται ο **άγιος Τιμόθεος (Εικ. 92)**. Από το κεφάλι του σώζεται μόνο το κάτω μέρος της κοντής καστανής γενειάδας του. Ο άγιος επίσκοπος φορεί καστανοκόκκινο φελόνιο και λευκό ωμοφόριο με μεγάλους μελανούς σταυρούς αντίστοιχα στο ύψος των κλειδών. Με το δεξιό χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατεί κλειστό ευαγγέλιο. Εκατέρωθεν της κεφαλής του η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟ/Σ ΤΙ/Μ[Ο]/ΘΕ/ΟΣ*.

Ο απόστολος Τιμόθεος, εκ των Εβδομήκοντα, γεννήθηκε στα Λύστρα της Λυκαονίας και ήταν ο πιο αγαπητός μαθητής, πιστός συνεργάτης και στενός φίλος του Αποστόλου Παύλου, τον οποίο και συνόδευσε στην δεύτερη και την τρίτη

⁴¹³ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 269, 292. Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. ενδεικτικά: Βασιλάκη, «Εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπους», 247-260. Παπασταύρου, «Μεταβυζαντινὴ εἰκόνα ἁγίου Χαραλάμπους», 54-60. Μπίθα, «Σχόλια σε εἰκόνα τοῦ ἁγίου Χαραλάμπους», 333-346.

⁴¹⁴ *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, στήλ. 455.

⁴¹⁵ Ζίνκονιέ, “Images of hierarchs in Studenica”, 247.

⁴¹⁶ Σ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1984, 52.

⁴¹⁷ Ζίνκονιέ, “Images of hierarchs in Studenica”, εικ. 6.

⁴¹⁸ I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete. Vol. IV: Agios Basileios Province*, Leiden 2015, 198-199, 221, fig 497.

ιεραποστολική περιοδεία του⁴¹⁹. Κατόπιν, χειροτονήθηκε από τον Παύλο πρώτος επίσκοπος Εφέσου σε νεαρή ηλικία, περί το έτος 60. Στη διακονία του εκεί έλαβε και τις δύο επιστολές του Παύλου, που φέρουν και το όνομά του, δηλαδή τις Α' και Β' προς Τιμόθεον. Για την ιεραποστολική του δράση στην Έφεσο φυλακίσθηκε⁴²⁰. Στην προσπάθειά του να αντιμετωπίσει φανατικούς ειδωλολάτρες κωμαστές, μαρτύρησε δια λιθοβολισμού και ραπισμών. Ενταφιάσθηκε στην Έφεσο και από εκεί το ιερό του λείψανο μεταφέρθηκε το έτος 356 επί Κωνσταντίου, γιού του μεγάλου Κωνσταντίνου, στο ναό των Αγίων Αποστόλων στην Κωνσταντινούπολη, μαζί με τα λείψανα των Αποστόλων Ανδρέα και Λουκά. Η μνήμη του τιμάται στις 22 Ιανουαρίου⁴²¹.

Όπως προαναφέρθηκε, σύμφωνα με τον Διονύσιο Αρεοπαγίτη⁴²² και τον Ιωάννη Δαμασκηνό⁴²³, οι ιεράρχες που λαμβάνουν μέρος στη σκηνή της Κοίμησης της Θεοτόκου είναι τέσσερις: ο Εφέσου Τιμόθεος, ο Ιάκωβος Αδελφόθεος, ο Διονύσιος Αρεοπαγίτης και ο Αθηνών Ιερόθεος. Ο νεότερος εξ αυτών ηλικιακά, «νέος σιμογένης»⁴²⁴ είναι ο Εφέσου Τιμόθεος. Σε αυτή την παράσταση συνήθως απεικονίζεται ο άγιος, και σπανίως περιλαμβάνεται ως μεμονωμένος στο εικονογραφικό πρόγραμμα βυζαντινών μνημείων. Οι παλαιότερες απεικονίσεις του προέρχονται από τη μικροτεχνία, σε χρυσόαλο αγγείο του 5ου αιώνα στο Βατικανό, όπου παριστάνεται νέος αγένειος⁴²⁵. Ως μεμονωμένος άγιος απαντά ήδη από τον 12ο αιώνα στο ναό του Χριστού Αντιφωνητή στην Καλογραία⁴²⁶, αλλά και στη μικροτεχνία, σε σταυρό-λειψανοθήκη στο Βατικανό⁴²⁷. Μία και μοναδική φορά έχει απεικονισθεί μεταξύ των συλλειτουργούντων ιεραρχών της αψίδας στο ναό του

⁴¹⁹ *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, 411 κ.ε. Α' Τιμόθεου 1, 2. Β' Τιμόθεου 1,2-4. 4,20. Φιλιπησίους 2,20-22

⁴²⁰ Προς Εβραίους 13,23

⁴²¹ *ΘΗΕ* 11, 770-771, όπου βιβλιογραφία.

⁴²² *ΘΗΕ* 3, στήλ. 681.

⁴²³ *ΡG* 96, στήλ. 749.

⁴²⁴ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Έρμηνεία*, 264. Για την εικονογραφία του ενδεικτικά βλ. *LCI* 8 (1990), στήλ. 494-495.

⁴²⁵ Ch. R. Morey, G. Ferrari, *The Gold Glass Collection of the Vatican Library with Additional Catalogues of Other Gold Glass Collections (Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vatic. pubblicato per ordine della Santità di Giovanni Papa XXIII, vol. IV)*, Città del Vaticano 1959, πίν. XII Nr. 74).

⁴²⁶ Προσωπική παρατήρηση, αδημοσίευτο.

⁴²⁷ Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Fresken*, 300 Nr. Me110, όπου βιβλιογραφία.

Παντοκράτορος στη Dečani⁴²⁸. Στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Μονεμβασία (β΄ μισό 13ου αιώνα)⁴²⁹ και στο καθολικό της μονής Žižča⁴³⁰ εικονίζεται μετωπικός, στον ίδιο με το Φουντουκλί εικονογραφικό τύπο, αλλά ολόσωμος. Πιθανώς θα συμπεριλαμβανόταν και στη Σύναξη των Εβδομήκοντα Αποστόλων στο καθολικό της μονής Παντάνασσας στο Μυστρά (περί το 1430)⁴³¹. Γύρω στο 1500 χρονολογείται η απεικόνισή του στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Τάλα της Πάφου⁴³² ενώ αργότερα, στα 1559/60, χρονολογείται εκείνη στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου του καθολικού της μονής Μεγίστης Λαύρας, έργο του Φράγγου Κατελλάνου⁴³³. Στις σπανιότατες γνωστές περιπτώσεις απεικόνισης μορφών αποστόλων εκ των Εβδομήκοντα σε μετάλλια συγκαταλέγεται το καθολικό της μονής της Resava (1407-1418)⁴³⁴. Τέλος, στη μεταβυζαντινή περίοδο, το μαρτύριό του περιλαμβάνεται στα μηνολόγια που κοσμούν τα μεγάλα καθολικά μοναστηριών⁴³⁵. Δεν έχει εντοπισθεί ανάλογη, μεμονωμένη απεικόνισή του σε κανένα μνημείο της Δωδεκανήσου ή της ευρύτερης περιοχής.

⁴²⁸ Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 134.

⁴²⁹ Δρανδάκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», 220, χωρίς φωτογραφία.

⁴³⁰ Čanak-Medić, Ρορονιό, Vojvodić, *Žižča Monastery*, 485.

⁴³¹ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 182-193. Για το εικονογραφικό θέμα της σύναξης των Εβδομήκοντα, βλ.: Σ. Κουκιάρης, «Η σύναξη των Όστη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία», *Κληρονομία* 18 (1986), 289-304.

⁴³² Mango, Dawkins, “The Hermitage of St. Neophytos”, 121.

⁴³³ Ν. Τουτός, Γ. Φουστέρης, *Ευρετήριο της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους (10ος-17ος αιώνας)*, Αθήνα 2010, 75-77, όπου βιβλιογραφία.

⁴³⁴ Β. Todić, *Le monastère de Resava*, Βεογραδ 1995, 153 εικ. 57-58 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη). Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντανασσα*, 191.

⁴³⁵ Όπως στο Μεγάλο Μετέωρο, την μονή Φιλανθρωπηνών και αλλού, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών*, 179, 199, όπου βιβλιογραφία.

δ'. Διάκονοι

Στην κάτω ζώνη του βόρειο τοίχου του ιερού, δυτικά της κόγχης της πρόθεσης, έχουν απεικονισθεί δύο ολόσωμοι διάκονοι⁴³⁶. Η κατάσταση διατήρησης της αρχικής ζωγραφικής είναι αποσπασματικότητα, με τις επιζωγραφήσεις να καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας (**Εικ. 26**).

Ο παρά την πρόθεση διάκονος, νεαρός και αρχιγένης, κατά πάσα πιθανότητα tonsatus⁴³⁷, φορεί γαλανό χιτώνα με διάλιθα περιβραχιόνια, ρόδινο στιχάριο και σκουρογάλανη ορθογώνια επωμίδα. Στον αριστερό του ώμο διακρίνεται πορτοκαλί *μανδήλιο* το οποίο καλύπτει και μέρος του βραχιόνα, ένδυμα χαρακτηριστικό της τάξης των υποδιακόνων που επέχει θέση οραρίου⁴³⁸. Μπροστά στο στήθος του, σε αντιστοιχία με τους αγγέλους-διακόνους της Κοινωνίας των Αποστόλων, διακρίνεται σταυρός και ίχνη επιγραφής πάνω στο λευκό τμήμα υφάσματος. Στο δεξιό του χέρι, που το έχει λυγισμένο μπροστά του, πιθανότατα κρατούσε λιβανωτίδα⁴³⁹ ή κατζίο⁴⁴⁰.

Ο εξ ευωνύμων διάκονος, με γυρισμένο τον κορμό προς τον κυρίως ναό, στρέφει σε αντικίνηση το βλέμμα προς την αψίδα. Φορεί κυανόχρωμο στιχάριο με κατάκοσμα μαργαριτοποίκιλτα επιμάνικα και κεραμιδόχρωμη τραχηλέα, που καλύπτει το κοσμημένο με γαλανά ταινιωτά επιρράμματα υπόλευκο ένδυμά του. Κάτω από την οσφύ του διακρίνεται το σκουροκόκκινο, λεπτό, διάλιθο οράριό του,

⁴³⁶ Για την εικονογραφία των διακόνων, βλ. G. de Jerphanion, "L'attribut des diacres dans l'art chrétien du moyen âge en Orient", *Εἰς μνήμην Σπυρίδωνος Λάμπρου*, Εν Αθήναις 1935, 403-416. Πάλλας, «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά», 164. S. Salaville, G. Nowack, *Le rôle du diacre dans la liturgie orientale. Étude d'histoire et de liturgie*, Paris 1962, 123-129. Δρανδάκης, «Ἀρτός», 68. S. Gabelic, "L'hermitage Saint-Elie", *ZLU* 18 (1982), 179-186. Κωνσταντιδίδη, *Μελισμός*, 123 σημ. 60-61.

⁴³⁷ Για την πρακτική αυτή βλ. D. Oltean, "Les origines de la tonsure monastique. Les sources grecques", *Byzantion* 87 (2017), 259-297.

⁴³⁸ Πάλλας, «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά», 161-163, 165-166.

⁴³⁹ Πάλλας, «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά», 164. Βλ. ενδεικτικά Δρανδάκης, «Ἀρτός», σημ. 68.

⁴⁴⁰ Για το κατσί ή κατζί, βλ. Μπαρμπαρίτσα, «Θυμιατήρια της Ὑστερης Βυζαντινῆς περιόδου», 225-245, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

που απολήγει σε θύσανο στο ύψος του γονάτου. Μπροστά στο στήθος του, σώζονται ημιεξίτηλοι οι χαρακτήρες της επιγραφής $T T \Delta \Phi$ ⁴⁴¹.

Η συνύπαρξη δύο τύπων οραρίων, του μανδηλίου και της επωμίδας, έχει επισημανθεί σε μεσοβυζαντινά παραδείγματα και, ειδικά η χρήση της τελευταίας, φαίνεται πως αντιπροσωπεύει τάση εμμονής στην αρχαϊκή ενδυμασία των διακόνων⁴⁴². Το μανδήλιο, ωστόσο, απαντά και σε ύστερα παραδείγματα, όπως στο ναό του Αγίου Νικολάου στους Αποστόλους Αμαρίου (τέλη 14ου αιώνα)⁴⁴³. Παράλληλο στάδιο προφανώς αντιπροσωπεύει και το ένδυμα στον δεύτερο διάκονο, που, εφόσον αποτελεί διαφορετικό τρόπο απόδοσης του ίδιου αμφίου⁴⁴⁴, συνυπάρχει με το ταινιωτό οράριο.

Τα αγιωνύμια των δύο μορφών δεν έχουν σωθεί. Πιθανώς πρόκειται για τον **άγιο Ρωμανό τον Μελωδό**, η μνήμη του οποίου εορτάζει την 1η Οκτωβρίου, και τον **άγιο Στέφανο τον Πρωτομάρτυρα**, που εορτάζει την 27η Δεκεμβρίου. Ως οι δημοφιλέστεροι μεταξύ των διακόνων που συνήθως περιλαμβάνονται στην ιστορία των ναών, συνήθως απεικονίζονται μαζί, όπως στον Άγιο Γεώργιο το Βάρδα (1289/90), τον Άγιο Φανούριο στη Μεσαιωνική πόλη, τον Άγιο Νικήτα στη Δαματριά⁴⁴⁵, σε δύο ζωγραφικά στρώματα στο Θάρι⁴⁴⁶ κ.α. Η εικονογραφία τους, αρχιγένης ο Ρωμανός και αγένειος ο Στέφανος⁴⁴⁷, συνηγορεί επίσης προς την κατεύθυνση αυτή.

Μεταξύ της Ανάληψης και της κάτω ζώνης, στον ίδιο τοίχο, παρεμβάλλονται τρεις στηθαίες μορφές σε μετάλλια. Η κατάσταση της διατήρησής τους είναι, ως επί το πλείστον, κακή, καθώς είναι απολεπισμένες σε μεγάλο βαθμό.

Από ανατολικά, σε κόκκινο βάθος παριστάνεται νεαρός διάκονος. Είναι στρογγυλοπρόσωπος και έχει μαύρη κόμη που φτάνει κάτω από τα αυτιά. Φορεί λευκό στιχάριο και ερυθρό ωμίτη που καλύπτει το άνω μέρος του κορμού του, με

⁴⁴¹ *Τοῦτο τον Τύπον Δαίμονες Φρίττουσιν*: Walter, *The Iconography of Constantine the Great*, 163. E. Moutafon, “Typology and Semantics of Cryptograms and Acrolexa in the Orthodox East in the Byzantine and Post-Byzantine Period”, *Initial. A Review of Medieval Studies* 1 (2013), 63.

⁴⁴² Πάλλας, «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά», 175-176, όπου παραδείγματα.

⁴⁴³ Spatharakis, Van Essenberg, *Amari Province*, εικ. 266 εικ. 97.

⁴⁴⁴ Πάλλας, «Μελετήματα λειτουργικά-ἀρχαιολογικά», 179-180.

⁴⁴⁵ Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 120-121, 172-173, 269-270.

⁴⁴⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 62, 104-105.

⁴⁴⁷ Διονυσίου του ἑκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 157. Για την εικονογραφία του αγίου Στεφάνου, βλ. πρόσφατα: Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, «Η λατρευτική εικόνα του πρωτομάρτυρα Στεφάνου στη μονή του Σινά», *ΔΧΑΕ ΛΘ'* (2018), 347-356.

πλατιά οριζόντια πορτοκαλί παρυφή κοσμημένη με σειρά ερυθρών ρόμβων. Στα χέρια κρατούσε αντικείμενα αδιάγνωστα λόγω φθοράς. Από το αγιωνύμιό του διακρίνονται ξεκάθαρα μόνο τα τρία πρώτα γράμματα (*O AΓΙOC*) / *ΛΑ/B(PENTIOC)* (**Εικ. 24**).

Ο άγιος Λαυρέντιος απαντά στο ναό του Μερογλίτη στους Πεύκους (τέλη 14ου αιώνα), στην Αγία Τριάδα (Ντολαπλί)⁴⁴⁸ στη Ρόδο και στο βόρειο τοίχο του ιερού του παλαιού καθολικού της μονής Αρχαγγέλου Μιχαήλ του Ρουκουνιώτη στη Σύμη (15ος αιώνας)⁴⁴⁹. Στις ομοιότητες του αγίου μας με τη μορφή από το Ρουκουνιώτη ας επισημανθούν η κόμη πίσω από τα αυτιά και ο παρόμοιος ωμίτης.

Ο μεσαίος άγιος, ζωγραφισμένος σε πράσινο κάμπο, διατηρείται σε κακή κατάσταση (**Εικ. 28**). Από τα ίχνη διακρίνεται η κόμη του, σε μήκος ανάλογη αυτής του Λαυρεντίου. Φορεί ερυθρό στιχάριο και υπόλευκη επωμίδα σε σχήμα όμοια με των ολόσωμων διακόνων. Μια λεπτή σκουροκάστανη ταινία που διατρέχει όλο τον κορμό του μπορεί να ταυτισθεί με το οράριο. Το αγιωνύμιό του έχει απωλεσθεί.

Ίχνη μόνο σώζονται από τον ακραίο, προς τα δυτικά, στηθαίο άγιο (**Εικ. 29**). Εικονίζεται σε ερυθρό βάθος, ενώ από την περιβολή του σώζονται νησίδες μόνον του σκουροκόκκινου ενδύματος του.

Το μεγαλύτερο μέρος της μορφής πλάι στον άγιο Ελευθέριο (**Εικ. 30**), στο χώρο μεταξύ της κόγχης της πρόθεσης και των στηθαρίων της μεσαίας ζώνης, έχει απωλεσθεί και αποκατασταθεί από τους Ιταλούς ως γυναίκα. Το μόνο που διακρίνεται είναι τμήμα του ρόδινου κάμπου, του κεραμιδόχρωμου ιματίου, της χειρίδας του γαλανού χιτώνα, και το δεξιό χέρι που, σε κίνηση αντίστοιχη με τον διπλανό άγιο, είχε μπροστά στο στήθος. Πιθανώς πρόκειται για διάκονο. Ωστόσο, δεδομένης της κακής της κατάστασης, οποιαδήποτε υπόθεση αναφορικά με την ταύτιση της μορφής θα θεωρείτο παράτολμη.

Πάριση με την μεσαία ζώνη του βόρειου τοίχου, σειρά τριών μεταλλίων κοσμεί το χώρο πάνω από την κόγχη του διακονικού (**Εικ. 32**). Όμοιες είναι και οι αποχρώσεις του κάμπου των στηθαρίων, με την ίδια σειρά όπως στην απέναντι ζώνη.

⁴⁴⁸ Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 109 εικ. 63.

⁴⁴⁹ Τοιχογραφίες αδημοσίευτες. Βλ. μνεία στο: Π. Ψαρρή, Κ. Κακακιού, Ι. Σιναμίδης, «Συντήρηση και αποκατάσταση της Ιεράς Σταυροπηγιακής Μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Ρουκουνιώτη στη Σύμη», στο: Π. Τριανταφυλλίδης (επιμ.), *Το αρχαιολογικό έργο στα νησιά του Αιγαίου. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο (Ρόδος, 27 Νοεμβρίου-Δεκεμβρίου 2013)*, Α', Μυτιλήνη 2017, 279.

Ξεκινώντας από ανατολικά, σε κόκκινο βάθος εικονίζοταν μορφή με φαιόχρωμο ιμάτιο. Ίχνη γραμμάτων στα αριστερά αντιστοιχούν στη θέση όπου θα αναγράφονταν η λέξη *άγιος*.

Στο μεσαίο μέταλλο, σε πράσινο βάθος, παριστάνεται μορφή ντυμένη με ερυθρό ιμάτιο. Με το δεξιό χέρι κρατεί αδιάγνωστο, λόγω εκτεταμένης φθοράς, αντικείμενο.

Στον στενό κάθετο χώρο μεταξύ του μετώπου της αψίδας και της κόγχης του διακονικού έχουν εικονισθεί δύο μορφές σε ορθογώνια στηθάρια (**Εικ. 34**). Από τον επάνω άγιο, που εικονίσθηκε μετωπικός μέχρι την οσφύ, σώζεται μόνο το περίγραμμα της καστανής, μακριάς του κόμης, και μεγάλο μέρος του ιώδους ματιού του.

Στο ελαφρώς μικρότερο κάτω στηθάριο εικονίζεται ένας ακόμη αδιάγνωστος διάκονος. Μέρος της καστανής ίσιας κόμης του μόνον σώζεται, αλλά ευτυχώς μεγάλο μέρος της ενδυμασίας του. Φορεί πολυτελές λευκό στιχάριο κατάκοσμο με σκουροκόκινα ερυθρά φυτικά και γεωμετρικά μοτίβα, και ωμίτη παρόμοιο με του Λαυρεντίου του βόρειου τοίχου. Στην δεξιά του κρατεί τον σταυρό του μάρτυρα. Η ελαφρά κλίση της κεφαλής του προς την κόγχη του διακονικού φαίνεται πως δεν ανταποκρίνεται στην αρχική απεικόνιση.

ε΄. Στρατιωτικοί άγιοι

Στην κάτω ζώνη της νότιας κόγχης, δυτικά της θύρας, παριστάνεται έφιππος και θαλασσοπεράτης ο **άγιος Γεώργιος**⁴⁵⁰. Η μορφή, σε αντίθεση με άλλες στο ναό, φέρει κατά τόπους μόνον, μικρής σχετικώς έκτασης επιζωγραφίσεις κυρίως στην περιοχή του προσώπου και του δεξιού χεριού (**Εικ. 82-83**).

Ο νεαρός στρατιωτικός άγιος, που εικονίζεται να ιππεύει προς τα δεξιά, έχει στραμμένο τον κορμό του προς το θεατή. Φορεί κοντό, βαθυκύανο χιτώνα,

⁴⁵⁰ Για τον άγιο και την καταγωγή της λατρείας του, βλ. Chr. Walter, "The Origins of the Cult of Saint George", *REB* 53 (1995), 295-322. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, 109-144. Για την εικονογραφία του βίου του, βλ. T. Mark-Wiener, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, New York 1977. Για τον εικονογραφικό τύπο στο Φουντουκλί, βλ. Dimitrokallis, "Saint Georges passant sur la Mer".

καλυμμένο, στο μεγαλύτερο μέρος του, από φολιδωτή, πιθανότατα μεταλλική, επένδυση⁴⁵¹. Κάτω από το γόνατο διακρίνεται η μακριά, σκουροκόκκινη κάλτσα που καλύπτει την κνήμη του. Ο θώρακάς του είναι περίτεχνα κοσμημένος με ενάλληλους ρόμβους, εναλλάξ ερυθρούς και βαθυπράσινους. Τους ώμους του καλύπτει, εν μέρει, το δεμένο μπροστά, κάτω από το λαιμό του βαθυκόκκινο *αναπετάριν* του, που παρασύρεται από τον ταχύ καλπασμό και ανεμίζει αναδιπλούμενο πίσω από τον δεξιό του ώμο. Στον αριστερό βραχίονά του φαίνεται πως στηρίζεται η ασπίδα του, ενώ στην παλάμη του κρατεί τον χαλινό του αλόγου. Η ασπίδα, που στον γαλανό δίσκο της φέρει διάκοσμο λευκών βλαστών εν είδει μαρμαροθετήματος, ορίζεται από μαργαριτοποίκιλτη, χρυσοκίτρινη ταινία. Διάλιθο αποδίδεται και το δόρυ. Ο άγιος με το δεξιό του χέρι συγκρατεί το νεαρό αιχμάλωτο Γεώργιο. Ο τελευταίος, αρκετά φθαρμένος, φέρει τουρμπάνι στο κεφάλι και κρατεί στο αριστερό του χέρι κύλικα. Σύμφωνα με το συναξάριο, ο μικρός μετέφερε πλήρες το σκεύος στον αφέντη του την ώρα της διάσωσής του⁴⁵².

Το πάλλευκο άλογο, που παριστάνεται σε καλπασμό, έχει επίμηκες σώμα και δυσανάλογα μικρό κεφάλι. Τα γκέμια του, το προστερνίδιο, ο διάκοσμος της κεφαλής του, καθώς επίσης και η υποουρίδα του με τους δύο ραχιαίους συνδέσμους, είναι διάλιθα. Θέση σέλας επέχει πολυτελές πορτοκαλόχρωμο ύφασμα, πλουμισμένο με δικτυωτό κόσμημα που συνίσταται από εγγεγραμμένα ενάλληλα τετράγωνα που ακτινωτά σχηματίζουν σταυρούς, καθώς και διάλιθη παρυφή που στις γωνίες φέρει θυσάνους.

Εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί η επιγονατίδα του, η οποία είναι σε σχήμα θυρεού (**Εικ. 110**). Σε παραδείγματα του 14ου αιώνα έχουν επισημανθεί επιγονατίδες (*poleyns*) διακοσμημένες, πιθανώς σε δέρμα, όπως το παράδειγμα του σχεδίου του επιτύμβιου αναγλύφου του Λορέντζο Ατσαγιόλι στη Φλωρεντία

⁴⁵¹ Για την ενδυμασία και τον οπλισμό των στρατιωτικών αγίων, βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία στα: Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*. C. Vanderheyde, “La monture des saints cavaliers dans l’art byzantin”, στο: S. Lazaris (ed.), *Le cheval, animal de guerre et de loisir dans l’Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout 2012, 201-211.

⁴⁵² Για το επεισόδιο, βλ. J. B. Aufhauser, *Das Drachenwunder des heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung = Byzantinisches Archiv* 5 (1911), 3-4. Για το ελληνικό κείμενο, βλ. J. B. Aufhauser (ed.), *Miracula S. Georgii*, Lipsiae 1913, 13-18. Σε κατοπινούς βίους ο νεανίας ταυτίζεται με τον γιο μίας χήρας από τη Μυτιλήνη. Βλ. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, 623-626. Για συγκεντρωμένη προγενέστερη βιβλιογραφία και τις διάφορες εκδοχές του θέματος, βλ. Spatharakis, *Rethymnon Province*, 231-232.

(Certosa di Valdema), περί το 1353⁴⁵³. Είθισται να εικονίζονται οικόσημα τόσο στο σκουτάρι, όσο και στο φλάμπουρο των στρατιωτικών αγίων. Το θέμα του είναι αδιάγνωστο, διακρίνονται όμως δυο τουλάχιστον οριζόντιες ταινίες. Μεταξύ των παλαιότερων παραδειγμάτων, ήδη από τον 14ο αιώνα, ξεχωρίζουν παραδείγματα ιπποτών που στην πολεμική αμφίεσή τους φέρουν επιρράμματα με το οικόσημό τους στους ώμους, ενώ και η ασπίδα τους και ο αχειρίδωτος χιτώνας που κάλυπτε το θώρακά τους έφερε το οικόσημό τους⁴⁵⁴. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι σε ανάλογες, ακόμη πρωιμότερες περιπτώσεις, ιδίως σε μνημεία της Συρίας, του Λιβάνου και σε φορητές εικόνες του Σινά έφιπποι στρατιωτικοί άγιοι κρατούν σταυροφόρα λάβαρα⁴⁵⁵, όπου ο λευκός σταυρός σε κόκκινο βάθος συνδέεται με τους Ιππότες του Αγίου Ιωάννη⁴⁵⁶, ενώ ο ερυθρός σε άσπρο βάθος με τους Ναΐτες⁴⁵⁷. Η Ρόδος, στο ευρύτερο καλλιτεχνικό πλαίσιο, δεν αποτελεί εξαίρεση⁴⁵⁸.

Δεν είναι μοναδική η περίπτωση που ένας θυρεός απεικονίζεται σε ένδυμα στα Δωδεκάνησα. Εκτός από τον Ιωάννη το Θεολόγο στη σκηνή της Σταύρωσης του υπό εξέταση ναού (βλ. παραπάνω), στο δεόμενο ιπότη στο αποκαλυπτικό όραμα του τεταρτοσφαιρίου της αψίδας στο ναό του Προφήτη Αββακούμ στο Παραδείσι απαντά το οικόσημο του Τάγματος⁴⁵⁹. Ας προστεθούν, επίσης, και οι δεόμενοι γονυπετείς

⁴⁵³ Για το παράδειγμα ευχαριστώ θερμά τη φίλη συνάδελφο Δρ Ελένη Μπαρμπαρίτσα. Για την τυπολογία της επιγονατίδας (poleyn), βλ. J. Bradbury, *The Routledge Companion to Medieval Warfare*, London-New York 2005, 278.

⁴⁵⁴ Όπως στην απεικόνιση του Sir Archibald Douglas στο Halidon Hill το 1333: S. Turnbull, *The Book of the Medieval Knights*, London 1985, 15.

⁴⁵⁵ L. A. Hunt, “A woman’s prayer to St Sergios in latin Syria: Interpreting a thirteenth – century icon at Mount-Sinai”, *Byzantium, Eastern Christendom and Islam*, London 2000, II, essay XIV, ιδίως 78-79.

⁴⁵⁶ Όπως στο λάβαρο του έφιππου αγίου Βάκχου στο Mar Musa της Συρίας (1208), βλ. M. Immerzeel, “Holy Horsemen and Crusader Banners: Equestrian Saints in Wall Paintings in Lebanon and Syria”, *Eastern Christian Art* 1 (2004), πίν. 19. M. Zibawi, *Images chrétiennes du Levant. Les décors peints des églises syro-libanaises au Moyen-Age*, Paris 2009, εικ. σελ. 123.

⁴⁵⁷ Για παραδείγματα της “σταυροφορικής” αυτής εικονογραφικής λεπτομέρειας από την Απουλία, βλ. V. Pace, “Italy and the Holy Land: Import-export”, 2. *The case of Apulia, Crusader Art in the Twelfth century* (επιμ. J. Folda) (BAR 152), Oxford 1982, 247-248, σημ. 16-18. Για τα σύμβολα αυτά γενικά, βλ. Stylianiou, “A cross inside a crescent on the shield of Saint George”, 133-140.

⁴⁵⁸ Βλ. ενδεικτικά τις απεικονίσεις των στρατιωτικών αγίων στον Άγιο Μηνά της Λίνδου (14ος αιώνας, αδημοσίευτες), στην Παναγία Καθολική στη Λάρδο (Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 130). Στην ασπίδα του Λογγίνου της σκηνής της Σταύρωσης στο ναό του Αγίου Γεωργίου στον Κουναρά Ασκληπείου, στα τέλη του 13ου αιώνα, έχει απεικονισθεί ένας υποτυπώδης θυρεός, βλ. την ανάλυση και την ερμηνεία στο: Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 245-246 εικ. 127.

⁴⁵⁹ Μνεία στο: Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 226. Takoumi, “Tracing Knights”, πίν. 4a.

ιπότες του ναού του Αγίου Γεωργίου του Χωστού στο Φιλέρημο (Εικ. 111), στους χιτώνες των οποίων επαναλαμβάνονται τα κεντρικά μοτίβα των οικοσήμεων των οίκων τους που προηγούνται παραπλεύρως των απεικονίσεών τους στον κάμπο⁴⁶⁰. Στα ρεάλια της σκηνης ας αναφερθεί το γυάλινο, διαφανές κολωνάτο ποτήρι-κύλικα, που ανήκει σε τυπολογία γνωστή από ανασκαφικά ευρήματα, κυρίως πήλινα, που χρονολογούνται στον Μεσαίωνα⁴⁶¹.

Ο άγιος Γεώργιος ήταν εξαιρετικά δημοφιλής στην Ανατολή⁴⁶², αλλά και σε άλλα σημεία της βυζαντινής επικράτειας, όπως επί παραδείγματι στην περιοχή της σημερινής Βουλγαρίας⁴⁶³. Στη δε Ρόδο αποτελεί έναν από τους πλέον τιμώμενους αγίους, με πλήθος λαογραφικών και άλλων θρύλων⁴⁶⁴, όπως και στην Κρήτη⁴⁶⁵. Η παράδοση τον συνδέει, μεταξύ άλλων, και με ιαματικές ιδιότητες, ρευματικά, πνευματικές αρρώστιες, απάλυνε τις ωδίνες της γέννας και βοηθούσε στην εύρεση

⁴⁶⁰ Για τον διάκοσμο έχουν προταθεί χρονολογήσεις από τον ύστερο 14ο έως και τα τέλη του 15ου αιώνα. Βλ. σχετικά: G. Schlumberger, “Fresques du XIVe siècle d’un caveau funéraire de l’église de Notre-Dame de Philéremos (ou Philerme) à Rhodes”, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 19 (1911), 211-216. G. Ferraris di Celle, *La Madonna del Filerimo*, Verona 1988, 96-129. J.-B. de Vaivre, “Peintures murales à Rhodes: Les quatre chevaliers de Philerimos”, *Académie des Inscriptions et Belles Lettres, Comptes Rendus des Séances de l’Année 2004, avril-juin 2004*, 919-943. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 127-128 εικ. 68. Takoumi, “Tracing Knights”, 94-105. Για τα οικοσήμεα του εν λόγω διακόσμου, Α.-Μ. Κάσδαγλη, «Κατάλογος των θυρεών της Ρόδου», *ΑΔ* 49-50 (1994-1995), Α΄, Μελέτες, 211-246, αρ. 9/1, 11/1, 83/1, 110/1. Γενικώς για την εικονογραφία των ιπποτών, βλ. C. Constantini, *L’iconografia del cavaliere medievale*, Todi 2009.

⁴⁶¹ Πρβλ ενδεικτικά τις κυπριακές κούπες που χρονολογούνται στον 14ο αιώνα: G. Durand, D. Giannoni (eds), *Chypre entre Byzance et l’Occident, IVe-XVIe siècle*, κατ. έκθ., Paris 2012, 318-325, n. 144, 146, 147, 151. Για τις απεικονίσεις γυάλινων σκευών και τη σημασία τους, βλ. M. Parani, “Representations of Glass Objects as a Source on Byzantine Glass: How Useful Are They?”, *DOP* 59 (2005), 147-171, όπου ανάλογα παραδείγματα και βιβλιογραφία. Για τη σημασία αυτού του είδους των ποτηριών στη βυζαντινή περίοδο, βλ. πρόσφατα: Η. Αναγνωστάκης, «Τα ευτελή στη βυζαντινή τράπεζα και διατροφή» στο: Α. Γ. Γιαγκάκη, Α. Πανοπούλου (επιμ.), *Το Βυζάντιο χωρίς λάμψη. Τα ταπεινά αντικείμενα και η χρήση τους στον καθημερινό βίο των Βυζαντινών*, Αθήνα 2018, 341.

⁴⁶² Βλ. ενδεικτικά J. Folda, «The Freiburg Leaf: Crusader Art and Loca Sancta around the Year 1200», στο: P. Edbury et al. (επιμ.), *The Experience of Crusading*, 2, Cambridge 2003, 113-134. K. Weitzmann, *Byzantium and the West around the Year 1200 The Year 1200: A Symposium*, (επιμ. J. Hoffeld), New York 1975, 53-93. M. Immerzeel, «Divine cavalry. Mounted saints in middle eastern christian art», στο: K. Ciggaar, H. Teule (επιμ.), *East and West in the crusader states. Context-contacts-confrontations*, Leuven 2003, 273-281, και πρόσφατα: Κατσιώτη, «Άγιος Γεώργιος Ο ΠΟΛΙΒΑΡΙΟΤΗΣ», 539-546.

⁴⁶³ Για την ύπαρξη του Διασορίτη στην ευρύτερη περιοχή της Βουλγαρίας, με αφορμή την απεικόνισή του στην Dolna Kamenica, βλ. D. Piguet-Panayotova, *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas moyen-âge*, Paris 1987, 180-184.

⁴⁶⁴ Βλ. σχετικά: Βρόντης, *Ο Άγιος Γεώργιος στη ροδίτικη λαογραφία*.

⁴⁶⁵ *Μηνιαίον Απριλίου*, έκδ. Αποστολικής Διακονίας της Ελλάδος, Έν Αθήναις 1972, 89.

χαμένων παιδιών⁴⁶⁶. Το συγκεκριμένο θέμα με το νεαρό ελευθερωμένο υπηρέτη γνωρίζει έντονη διάδοση, καθώς αποτυπώνει με ενάργεια το χωρίο από το τροπάριο του αγίου, όπου χαρακτηρίζεται *ὡς τῶν αἰχμαλώτων ἐλευθερωτῆς καὶ τῶν πτωχῶν ὑπερασπιστῆς*⁴⁶⁷, και δη σε ναούς με κοιμητηριακό χαρακτήρα⁴⁶⁸.

Η διάσωση και μεταφορά του νεαρού αιχμαλώτου απεικονίζεται για πρώτη φορά στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου Ικνί στο Καρτλί της Γεωργίας (τέλος 11ου αιώνα)⁴⁶⁹. Ο τύπος αυτός απαντά ενίοτε τόσο στη μνημειακή ζωγραφική όσο και σε εικόνες της σταυροφορικής ανατολής, με το άλογο σε παρέλαση⁴⁷⁰, ή, πιο σπάνια, ανασηκωμένο στα πίσω του πόδια⁴⁷¹.

Στη Ρόδο, *Διασορίτης* επιγράφεται ο άγιος στην Παναγία Καθολική στα Αφάντου (περ. 1300)⁴⁷², στην Αγία Κυριακή στην Κάλαθο (14ος αιώνας)⁴⁷³, στον Άγιο Ιωάννη το Μερογλίτη στους Πεύκους (τέλη 14ου – αρχές 15ου αιώνα)⁴⁷⁴, στον Άγιο Μηνά της Λίνδου (στρώμα 14ου-15ου αιώνα)⁴⁷⁵, στο ναό του Αγίου Ιωάννη του

⁴⁶⁶ Peers, *Sacred Shock*, 88.

⁴⁶⁷ *Μέγας και ιερός συνέκδημος ὀρθοδόξου χριστιανού*, Αθήναι 1972, 725.

⁴⁶⁸ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 154.

⁴⁶⁹ T. Velmans, «Une image rare de saint cavalier à Chypre et ses origines orientales», *ΔΧΑΕ Λ'* (2009), 235, εικ. 2. Στη μελέτη παρατίθενται παραδείγματα της Ανατολικής Μεσογείου με αφορμή την απεικόνιση της διάσωσης του νεαρού αιχμαλώτου. Για την εικονογραφία του επεισοδίου, βλ. επίσης: D. Talbot-Rice, «The accompanied Saint George», *Actes du Vie Congrès International d'Études Byzantines (Paris 1948)*, II, Paris 1951, 383-387.

⁴⁷⁰ Για την εικονογραφία του αγίου Γεωργίου «σε παρέλαση», βλ. Ν. Χατζηδάκη, «Κρητική εικόνα του αγίου Γεωργίου Καβαλάρη “σε παρέλαση”», *Τα Νέα των Φίλων του Μουσείου Μπενάκη* (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1989), 9-23. Ν. Chatzidakis, «Saint George on Horseback “in parade”. A Fifteenth Century Icon in the Benaki Museum», *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, I, Αθήνα 1994, 61-65. Η ίδια, «Une icône crétoise de saint Georges à cheval au musée du Louvre. La diffusion du thème du saint chevalier «en parade» dans les icônes crétoises des XVe et XVIe siècles», *La Revue des Musées de France-Revue du Louvre* 4 (2014), 58-69, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

⁴⁷¹ Όπως, λ.χ. στον Άγιο Γεώργιο στα Πλεμενιανά Σελίνου: K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, 218- 219, εικ. 168, ή στο ναό της Αγίας Μαρίνας στον οικισμό της Παναγιάς Πεδιάδος (14ος αιώνας): Βολανάκης, «Ο ναός της Αγίας Μαρίνας της Παναγιάς Πεδιάδος», 229 εικ. 14.

⁴⁷² Αδημοσίευτη, βλ. μνεία: Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 140. Το αγιωνύμιο δεν διακρίνεται πλέον μετά τις φθορές που υπέστη ο ναός σε πυρκαγιά προ λίγων ετών.

⁴⁷³ Αδημοσίευτη, βλ. μνεία: Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 140.

⁴⁷⁴ Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», 44, εικ. 9. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 140. Για χρονολόγηση του εν λόγω στρώματος των τοιχογραφιών του ναού στα τέλη του 14ου – αρχές του 15ου αιώνα, βλ. Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 129-130.

⁴⁷⁵ Αδημοσίευτος.

Προδρόμου στον Αρχάγγελο (1428)⁴⁷⁶, στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/5)⁴⁷⁷, και στη διπλανή Χάλκη, στο β' στρώμα του Πανορμίτη στην Πλαγιά (14ος-15ος αιώνας)⁴⁷⁸. Στα δε Μαριτσά έχει υποτεθεί ότι το προσωνόμιο Διασορίτης σχετίζεται πιθανώς με γνωστό από τις πηγές πλούσιο ναό στη γειτονική περιοχή της Βιλανόβας (σημερινό Παραδείσι)⁴⁷⁹.

Στον ανάγλυφο φωτοστέφανο του αγίου έχουν πυκνά τοποθετηθεί εμπίεστα στο κονίαμα κυκλικά κοσμήματα αποτελούμενα από σταυρό και 4 κουκίδες στα διάχωρα, όπως στον περίπου σύγχρονο διάκοσμο της Παναγίας Χρυσοκουρδαλιώτισσας στο Κούρδαλι της Κύπρου⁴⁸⁰. Το σχέδιο, όμοιο με αυτό των πήλινων σφραγίδων άρτου⁴⁸¹, φαίνεται πως έχει και αποτροπαϊκή, πλην της διακοσμητικής του ιδιότητας⁴⁸². Η συνήθεια της διακόσμησης των φωτοστεφάνων, γνωστή ήδη από τον 12ο αιώνα στην Καστοριά⁴⁸³, συνηθίζεται σε λατινοκρατούμενες περιοχές⁴⁸⁴. Στη Ρόδο, η διακοσμητική αυτή τάση έχει διαπιστωθεί σε ευάριθμα μόνο

⁴⁷⁶ Η. Κόλλιας, “Τοιχογραφία της Ίπποκρατίας (1309-1522) εἰς Ρόδον”, *AAA* VI (1973), εικ. 7-8. Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 45. Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», 44.

⁴⁷⁷ Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 137-139, εικ. 41. Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου και ο ζωγράφος Αλέξιος», 178, 181. Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», 44.

⁴⁷⁸ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 139 σημ. 422.

⁴⁷⁹ Απαντά σε ιπποτικό έγγραφο του έτους 1445. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, αρ. 150, στ. 4.

⁴⁸⁰ Ι. Α. Ηλιάδης, *Η μονή της Παναγίας Χρυσοκουρδαλιώτισσας στο Κούρδαλι* (Οδηγοί Βυζαντινών Μνημείων Κύπρου), Λευκωσία 2012, 74.

⁴⁸¹ Βλ. ενδεικτικά τον τρόπο απεικόνισης του κεντρικού πλαισίου του σταυρού: G. Galavaris, *Bread and the Liturgy. The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps*, Madison, Milwaukee and London 1970, 37, 73, 120. Πρβλ. και: *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*, 362 αρ. 426 (Ε. Γκίνη-Γσοφοπούλου).

⁴⁸² V. François, “Υπαγε Σατανά. Des fonctions apotropaïque et prophylactique de la vaseille de table à Byzance”, *CahArch* 51 (2003-2004), 58-59.

⁴⁸³ Siomkos, *Saint Etienne à Kastoria*, 253-255, όπου βιβλιογραφία.

⁴⁸⁴ Για την ανάγλυφη τεχνική και την σύνδεσή της με την Κύπρο, βλ. D. Talbot Rice, “Cypriot Icons with Paster Relief Backgrounds”, *JÖB* XXI (1972), 269-278. M. S. Frinta, “Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons and the Occurrence of the Technique in the West”, *Gesta* 20 (1981), 333-347. Ο ίδιος, “Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons and its Propagation in the West”, *Πρακτικά τοῦ Β' Διεθνoῦς Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου, τ. Β': Μεσαιωνικὸν Τμήμα*, Λευκωσία 1986, 539-544. G. Meyer-Fernandez, “Donner du relief à l'icône : les décors en stuc des icônes de Chypre au XIIIe siècle”, *CahArch* 57 (2018), 75-91. Για παραδείγματα κυρίως της Μάνης και της Κύπρου, βλ. Σ. Καλοπίση-Βέρτη, «Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σὲ εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες τῆς Κύπρου καὶ τοῦ ἑλλαδικoῦ χώρου», *Πρακτικά τοῦ Β' Διεθνoῦς Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου, τ. Β': Μεσαιωνικὸν Τμήμα*, Λευκωσία 1986, 555-560. Για την Κρήτη, βλ. M. Vassilakis-Mavrakakis, “Western influences on the fourteenth century art of Crete”, *Akten des XVI Internationaler Byzantinistenkongress (Wien, 4-9 Oktober 1981)*, *JÖB* 32/5 (1982), 303. Mailis,

σύνολα. Με τον τύπο των έγκοιλων φυγόκεντρων ακτίνων διαπιστώνονται τα πρώτα παραδείγματα της τάσης, στην μορφή της αγίας Λουκίας στην Παναγία του Κάστρου (δεύτερο μισό 14ου αιώνα)⁴⁸⁵, στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου των Άγγλων (β' φάση, 1382-1396)⁴⁸⁶, στον Προφήτη Αββακούμ στο Παραδείσι (πριν από το 1395)⁴⁸⁷, στον Άγιο Γεώργιο τον Πλακωτό στη Μαλώνα (τέλη 14ου – αρχές 15ου αιώνα)⁴⁸⁸, στον Άγιο Νικόλαο ή Βερναρδίνο (Abdul Djelil) στην μεσαιωνική πόλη (τέλη 15ου αιώνα)⁴⁸⁹. Το ακτινωτό σχέδιο φαίνεται πως ήταν το δημοφιλέστερο στη Ρόδο, καθώς δεν έχει εντοπισθεί μέχρι στιγμής παράλληλο του κοσμήματος του εν λόγω φωτοστεφάνου του Φουντουκλί στη μνημειακή τέχνη της περιοχής.

Ιδιαίτερα έχει απασχολήσει την έρευνα ο εικονογραφικός τύπος του Διασορίτη⁴⁹⁰, σε συνδυασμό με του *θαλασσοπεράτη*⁴⁹¹. Στην Κρήτη ειδικά οι απεικονίσεις του ως *θαλασσοπεράτη* σπανίζουν⁴⁹². Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός

“Orthodox Templa and Latin Tramezzi at the Late Medieval Cretan Churches”, 467 και σημ. 37. Βολανάκης, «Ο ναός της Αγίας Μαρίας της Παναγιάς Πεδιάδος», 225. Ι. Η. Βολανάκης, *Ο ναός της Αγίας Μαρίας στον οικισμό της Παναγιάς Πεδιάδος Ηρακλείου Κρήτης* (Εκδ. Πολιτιστικού Συλλόγου Παναγιάς Πεδιάδος), χ.τ. 2017, 68 και σημ. 104. Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 119. Για την Πελοπόννησο, βλ. ενδεικτικά: Α. Drandaki, “A *Maniera Greca*: Content, Context and Transformation of a Term”, *Studies in Iconography* 35 (2014), 61-63 και σημ. 62-63. Μ. Agrevi, “The Byzantine wall-paintings in the church of Saint Theodore at Platanos, Kynouria (Arcadia)”, *Zograf* 39 (2015), 98, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα. Για την Μακεδονία, Ε. Τσιγαρίδας, «Σχέσεις βυζαντινής και δυτικής τέχνης στη Μακεδονία από τον 13ο έως τον 15ο αιώνα», *Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών. Εορταστικός τόμος, 50 χρόνια (1939-1989)*, Θεσσαλονίκη 1992, 160-161.

⁴⁸⁵ Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 118 εικ. 61. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, εικ. 39.

⁴⁸⁶ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, εικ. 41, 43. Α.-Μ. Κάσδαγλη, Ι. Μπίθα, «Ο Άγιος Γεώργιος των ‘Άγγλων’ στη μεσαιωνική οχύρωση της Ρόδου», *Εικοστό Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθήνα 2008, 47-48.

⁴⁸⁷ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, εικ. 42.

⁴⁸⁸ Αδημοσίητο. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 144.

⁴⁸⁹ Αδημοσίητο. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 144.

⁴⁹⁰ Δημητροκάλλης, «Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης», 39-63 όπου συγκεντρωμένη η προγενέστερη βιβλιογραφία. Επίσης, Α.-Κ. Wassileiou, “Ο Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης auf Siegel. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Laskariden”, *BZ* 90 (1997), 416-425. Για τον Άγιο Γεώργιο το Διασορίτη στην Κρήτη, βλ. επίσης: Θ. Δετοράκης, «Το μοναστήρι του Αγίου Γεωργίου του Διασορίτη στο Χάνδακα», *Νέα Χριστιανική Κρήτη* 4 (1992), 99-103.

⁴⁹¹ Dimitrokallis, “Saint Georges passant sur la Mer”.

⁴⁹² Λ.χ. στο ναό της Παναγιάς Φανερωμένης στον Άγιο Ιωάννη Μυλοποτάμου ο άγιος φέρει το επίθετο Διασορίτης, παριστάνεται σε παρέλαση και δεν είναι θαλασσοπεράτης. Κ. Γιαπιτσόγλου, *Ο ναός της Παναγιάς Φανερωμένης στον Άγιο Ιωάννη Μυλοποτάμου*, Ρέθυμνο 2011, 69-70 εικ. 76. Για συγκεντρωμένα τα παραδείγματα της Κρήτης, βλ. Κ. Καλοκύρης, *Αί βυζαντινά τοιχογραφία της Κρήτης*, Αθήνα 1955, 121. Κ. Ε. Λασηθιωτάκης, «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης, Ε'. Επαρχία Σφακίων», *Κρητικά Χρονικά* 23 (1971), 120-121. Μπορμπουδάκη, *Άγιος Γεώργιος στους*

τύπος του αγίου Γεωργίου απαντά σε κυπριακές εικόνες ήδη από τον 14ο αιώνα. Συχνότερη γίνεται η απεικόνισή του σε τοιχογραφίες και εικόνες της Κύπρου, αλλά και της Ρόδου που χρονολογούνται από τον ύστερο 14ο αιώνα και εντεύθεν, με μια από τις διαφορές να έγκειται στο ότι στην Μεγαλόνησο, κατά κανόνα, ο μάρτυρας ευλογείται από τη χείρα του θεού στο άνω άκρο. Το παλαιότερο ροδιακό παράδειγμα αποτελεί η απεικόνιση του θαλασσοπεράτη αγίου Γεωργίου με τον νεανία στα καπούλια του αλόγου του στο ναό της Παναγίας Καθολικής στα Αφάντου (περί τα 1300)⁴⁹³. Μία από τις πρωιμότερες απεικονίσεις του, από τον 13ο αιώνα, και τις πλησιέστερες εικονογραφικά από τον χώρο της ανατολικής Μεσογείου, είναι αυτή στην μνημειακών διαστάσεων εικόνα από το ναό της Παναγίας Φανερωμένης στη Λευκωσία⁴⁹⁴. Εδώ ο έφιππος άγιος έχει αντίθετη κατεύθυνση, προς τα αριστερά, ενώ το άλογό του εικονίζεται σε παρέλαση και όχι καλπάζον πάνω στα σχηματικά αποδοσμένα κύματα. Όμως, η μορφή έχει το προσωνύμιο ο *Διασορότης* και φέρει πισωκάπουλα τον νεανία, όπως ακριβώς και στην μνημειακή απεικόνισή του στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά (1474)⁴⁹⁵. Στις ομοιότητες, εν τη ευρεία εννοία, προστίθενται οι διαστάσεις της εικόνας, που υπαγορεύουν την χρήση της ως αφιερωματική, τοποθετημένη σε παρόμοια, ίσως, θέση με αυτήν του Διασορίτη στο Φουντουκλί⁴⁹⁶. Τα παραπάνω εικονογραφικά στοιχεία απαντούν και σε άλλες δύο εικόνες της Πάφου. Στην παλαιότερη, του 14ου αιώνα αμφίγραπτη εικόνα από την εκκλησία της Αγίας Μαρίνας στη Φιλούσα Κελοκεδάρων ο έφιππος άγιος Γεώργιος φέρει το προσωνύμιο ο *Καππαδόκης*⁴⁹⁷, ενώ σε όμοιων σχεδόν διαστάσεων εικόνα του 16ου αιώνα από την εκκλησία του Αγίου Κενδέα στην Πάφο *Περβολιάτης*⁴⁹⁸.

Αποστόλους Πεδιάδας, 141-145, που αναπτύχθηκαν και σε ανακοίνωσή της ίδιας, με τίτλο: «Ο Άγιος Γεώργιος ο «θαλασσοπεράτης» στη ζωγραφική της Κρήτης», *12ο Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ηράκλειο 21-25/9/2016, Πρόγραμμα-Περιλήψεις*, Ηράκλειο 2016, 294-295 και δημοσιεύθηκαν πρόσφατα: Bormproudaki, "Saint George 'Thalassoperatis' at Diavaide".

⁴⁹³ Αδημοσίευτη. Για την τοιχογραφία και χρονολόγηση, βλ. Κατσιώτη, Μαστροχρήστος, «Παλαιολόγια εικόνα Παναγίας Ελεούσας», 311.

⁴⁹⁴ *Η Κυρά της Λευκωσίας. Η Φανερωμένη και τα κειμήλιά της*, (κατ. έκθ.), Λευκωσία 2012, λήμ. αρ. 40 (Χ. Χατζηχριστοδούλου).

⁴⁹⁵ Περδίκης, *Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά*, 76-79.

⁴⁹⁶ Ο σαρικοφόρος δεόμενος δωρητής της έχει άλλωστε απεικονισθεί στο αριστερό μέρος, μπροστά από το άλογο.

⁴⁹⁷ Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, 77, 79, αρ. 53.

⁴⁹⁸ Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, εικ. 98.

Με παρόμοιο τρόπο θα πρέπει να λειτουργούσε και το επίθετο *ΚΟΡΑΙ* της τοιχογραφίας του Φουντουκλί. Από το τελευταίο γράμμα σώζεται μόνον η κάθετη κεραία. Πιθανή εξήγηση για το αινιγματικό επίθετο θα μπορούσε να δώσει η υπόθεση ότι προέρχεται από κάποιο τοπωνύμιο. Σε μικρή απόσταση από το Φουντουκλί υπάρχει θέση καλούμενη *Κόρακας* (ο) ή, καθώς και άλλη, *Κορακιά* (η), του οικισμού των Απολλώνων⁴⁹⁹. Η υπόθεση να μιμείται ενδεχομένως, τον εικονογραφικό τύπο της λατρευτικής εικόνας ή παράστασης σημαντικού προσκυνήματος⁵⁰⁰, παρόλο που θεωρείται εκλυστική, δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί, καθώς ουδείς από την πληθώρα ναών αφιερωμένων στον άγιο στην ευρύτερη περιοχή δεν έχει διασώσει το συγκεκριμένο προσωνύμιο, ούτε ερείπια ναών έχουν εντοπισθεί, έως τώρα, στις εν λόγω θέσεις. Ωστόσο, ο ιδιαίτερα αγαπητός στους πιστούς άγιος, με βάση τα σωζόμενα παραδείγματα, φέρει το μεγαλύτερο ποσοστό προσωνυμίων/επιθέτων σε σύγκριση με άλλους αγίους⁵⁰¹. Στην κοντινή Χάλκη, στον 15ο αιώνα χρονολογείται ο

⁴⁹⁹ Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό της Ρόδου*, 188.

⁵⁰⁰ Εκλυστική θεωρείται η πιθανότητα το επίθετο να χρησιμοποιείται ως “σήμα κατατεθέν- trademark”, του αγίου στον οποίο αναφέρεται, βλ. Ν. Οικονομίδης, “The holy icon as an asset”, *DOP* 45 (1991), 43. Ενδεικτικά για τα τοπωνυμικά επίθετα της Παναγίας, με αφορμή τα παραδείγματα της Κρήτης, και τη σχέση τους με λατρευτικές εικόνες, βλ. Ο. Γκράτζιου, «Παναγία η Λαμπηνή: Μία χαμένη, ιδιαίτερα τιμώμενη, μεσοβυζαντινή εικόνα της Κρήτης», στο: Ο. Γκράτζιου, Χ. Λούκος (επιμ.), *Ψηφίδες. Μελέτες ιστορίας, αρχαιολογίας και τέχνης στη μνήμη της Στέλλας Παπαδάκη-Oekland*, Ηράκλειο 2009, 245-255, όπου παραδείγματα και βιβλιογραφία.

⁵⁰¹ Όπως έχει ήδη επισημάνει η Κατσιώτη (Κατσιώτη, «Άγιος Γεώργιος *Ο ΠΟΛΙΒΑΡΙΟΤΗΣ*», 545 σημ. 43), η τοπωνυμική διάσταση επιβεβαιώνεται και με άλλα επίθετα που συνοδεύουν τον άγιο Γεώργιο. Ας αναφερθούν τα: **Ανδριώτης**, στην κτητορική επιγραφή (1323) της ομώνυμης εκκλησίας στους Ανύδρους Σελίνου στην Κρήτη, βλ. Sh. Gerstel, A. M. Talbot, “Nuns in the byzantine countryside”, *ΔΧΑΕ ΚΖ* (2006), 483 εικ. 1. **Ξεροκαμπιανός** στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Γεωργίου στη θέση Τρούλα Αγίου Θεοδώρου Σελίνου (τέλη 13ου–αρχές 14ου αιώνα), Gerola, *Monumenti Veneti*, 441. **Πλατανίτης** στο ναό του Αγίου Γεωργίου στην Άνω Βιάννο, βλ. Τ. Παπαμαστοράκης, «Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης», *ΔΧΑΕ ΙΔ* (1987-1988), 315. Spatharakis, *Rethymnon Province*, 95. **Σφακιώτης** στο ναό του Αγίου Γεωργίου στο Διαβαϊδέ Ηρακλείου, βλ. Bormproudaki, “Saint George ‘Thalassoperatis’ at Diavaide”, 152. **Νουφείτης** στο ναό του αγίου Γεωργίου στο Αποδούλου Αμαρίου (αρχές 14ου αιώνα), βλ. Ι. Βολανάκης, «Ο εις Αποδούλου Αμαρίου βυζαντινός ναός του αγίου Γεωργίου Ξιφηφόρου», *Πεπραγμένα του Δ’ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου* (Ηράκλειο, 29 Αυγούστου - 3 Σεπτεμβρίου 1976), Αθήνα 1981, Β’, 54-55. **Πρασιώτης**, στην ομώνυμη εκκλησία στα Πραστειά στη Σιδερούντα της Χίου (1415), Κοιλιάκου, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Πραστειά», 54-55 εικ. 11-12. **Σκεπονίτης** στον Άγιο Γεώργιο Σκεπονίου στη στη Νάξο (τέλη 13ου – αρχές 14ου αιώνα), βλ. Γ. Σ. Μαστορόπουλος, «Οι εκκλησίες των Ανούμερων της Νάξου», στο: Ι. Προμπονάς – Σ. Ψαρράς (επιμ.), *Πρακτικά του Γ’ Πανελληνίου Συνεδρίου με θέμα «Η Νάξος δια μέσων των αιώνων»*, (Κόρωνος 2003), Αθήνα 2007 264-266. **Κυπρισσιώτης** στην ομώνυμη ερειπωμένη εκκλησία του αγίου στην Τάλα, **Νησιώτης** στην Πέγεια, **Λιμανιώτης**, όλα στην Πάφο της Κύπρου, βλ. Ι. Τσικνόπουλλος, *Ιστορία της Εκκλησίας Πάφου*, Λευκωσία 1971, 158, 204. Στη ίδια τη Ρόδο,

διάκοσμος του ναού του Αγίου Γεωργίου του *Κοκκενού*, όπου ο έφιππος άγιος επιγράφεται με το τοπωνυμικό του επίθετο⁵⁰². Δεν είναι, άλλωστε, άγνωστη η συνήθεια τα τοπωνυμικά ως συνοδευτικά αγιωνυμίων σε τοιχογραφίες της Ρόδου. Ενδεικτικά αναφέρουμε το επίθετο *Πετρωνιάτισσα* στην Βλαχερνίτισσα της αψίδας του ναού του Αγίου Γεωργίου στην περιοχή Πετρώνας Αρχαγγέλου Ρόδου⁵⁰³, το *Σγουρινός* στην τοιχογραφία του αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Άγιο Μηνά της Λίνδου (ύστερος 15ος αιώνας)⁵⁰⁴ ή το προσωνύμιο *Θαρενός* στην τοιχογραφία του αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/5)⁵⁰⁵. Στην κτητορική επιγραφή του ναού της Παναγίας στη θέση Παρμένι της Ψίνθου (15ος αιώνας) μνημονεύεται η ανοικοδόμηση και η ιστόρηση του ναού *της Παρμενιωτήσεως*⁵⁰⁶. Γεγονός, σίγουρα, είναι πως σπάνια συνυπάρχει το επίθετο του Διασορίτη με τοπωνυμικό, ενώ η χρήση των τελευταίων δεν συνηθίζεται, όπως είδαμε και στα παραδείγματα της Ρόδου, αποκλειστικά σε απεικονίσεις του αγίου Γεωργίου⁵⁰⁷.

άλλωστε, στην κτητορική επιγραφή του Αγίου Γεωργίου του *Παχυμαχιώτη* στη Λίνδο (1394/5), γίνεται αναφορά του εν λόγω προσωνυμίου. Μπίθα, «Κτητορική επιγραφή Αγίου Γεωργίου Παχυμαχιώτη», 160-161, εικ. 2. Περισσότερα παραδείγματα της Κρήτης, τέλος, κυρίως μαρτυρούμενα από πηγές, δημοσιεύονται στα: Ζ. Τσιρπανλής, *Κατάστιχο εκκλησιών και μοναστηρίων του κοινού (1248-1548)*, Ιωάννινα 1985, 75· Θ. Ε. Δετοράκης, «Επίθετα του αγίου Γεωργίου στην Κρήτη», *Όνόματα. Revue Onomastique* 13 (1989-1990), 85-93. Πρβλ. και Ι. Βολανάκης, «Εικόνα του Αγίου Γεωργίου στο Αποδούλου Αμαρίου Κρήτης», *Κρητολογικά Γράμματα* 7-8 (1993), 93-94.

⁵⁰² *Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ Γ(ΕΩΡΓΙ)ΟΣ / Ο ΚΟΚΚΕΝΟΣ*. Μ. Ζ. Σιγάλα, *Η Χάλκη από την παλαιοχριστιανική εποχή μέχρι και το τέλος της περιόδου της Ιπποτοκρατίας (5ος αιώνας-1523 μ.Χ.): μνημεία, αρχιτεκτονική, τοπογραφία, ιστορία*, (αδημ. διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α.), Αθήνα 2011, μέρος Β', 58-60, εικ. 259.

⁵⁰³ Αδημοσίευτο.

⁵⁰⁴ Στρώμα 15ου αιώνα, αδημοσίευτο. Κατά τον Χρ. Παπαχριστοδούλου, το τοπωνύμιο Σγουρού (τα) έλκει την καταγωγή, πιθανώς, από την βυζαντινή οικογένεια των Σγουρών. Οι κάτοικοι του χωριού μέχρι σήμερα ονομάζονται *Σγουρευοί*. Βλ. Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό της Ρόδου*, 188. Στον εν λόγω οικισμό σώζεται βυζαντινή εκκλησία τιμώμενη στο όνομα του Αγίου Ιωάννου, άγνωστης αρχικής αφιέρωσης. Όρλάνδος, «Μνημεία τῆς Ρόδου», 89-90, εικ. 74-75.

⁵⁰⁵ Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 135 εικ. 39-40. Ειδικώς το τελευταίο επίθετο έχει σωθεί και σε κυπριακές εικόνες του αρχαγγέλου, απότοκο των αδιάλειπτων σχέσεων των δύο νησιών, οι οποίες έχουν μελετηθεί από τον φίλο συνάδελφο Χρ. Χατζηχριστοδούλου και αναμένεται η δημοσίευσή τους.

⁵⁰⁶ Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 222.

⁵⁰⁷ Πλήθος τοπωνυμικών επιθέτων θησαυρίζονται σε κτητορικές επιγραφές, ιδίως στην Κρήτη, όπου υπάρχει μεγαλύτερη συγκέντρωση μνημείων. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα εξής: ως ναός του *Χριστού του Μεσησκλώτη* αναγράφεται στην επιγραφή του Σωτήρος στα Μεσκλά Χανίων (1303): Gerola, *Monumenti Veneti*, 426 αρ. 20. Άγιος Νικόλαος ο *Μαζιανός* στις ομώνυμης εκκλησίας στη Μάζα Αποκορώνου (1325/6). Gerola, *Monumenti Veneti*, 429-430 αρ. 5. Άγιος Ιωάννης ο *Ποταμίτης* στην κτητορική επιγραφή του ναού στο Προδρόμι Σελίνου (14ος αιώνας). Gerola, *Monumenti*

Πάνω από την κτητορική επιγραφή σώζεται, σε κακή κατάσταση, η μορφή του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη σε ορθογώνιο διάχωρο (Εικ. 91). Στηθαίος και μετωπικός, φέρει το δεξιό του χέρι μπροστά στο στήθος. Φορεί σκουροκόκκινο επενδύτη με μαργαριτοποίκιλτο περικάρπιο. Ο φυσιογνωμικός του τύπος είναι άγνωστος, καθώς έχει δεχθεί δραστικές επεμβάσεις από τους ιταλούς ζωγράφους (βλ. το ανάλογο υποκεφάλαιο). Εκατέρωθεν της κεφαλής του σώζεται, σχεδόν άθικτη, η επιγραφή: *Ο Α(ΓΙΟΣ) ΘΕΟΔΩΡΟ/Σ Ο/ ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ/ ΛΑ/ΤΗΣ/ ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ*.

Η παράδοση της ύπαρξης του ζεύγους των αγίων Θεοδώρων, του Τήρωνος και του Στρατηλάτη⁵⁰⁸, όπως έχει πολλάκις υποστηριχθεί, είναι αποτέλεσμα της διπλής εκδοχής του βίου του ίδιου προσώπου, του αγίου Θεοδώρου⁵⁰⁹. Η λατρεία του παλαιότερου, του Τήρωνος⁵¹⁰, είχε εξαπλωθεί από πολύ νωρίς, καθώς ναοί αφιερωμένοι σε αυτόν μνημονεύονται ήδη από τον 5ο αιώνα⁵¹¹. Αντίθετα, ο Στρατηλάτης εμφανίζεται μετά τον 9ο αιώνα, οπότε και γίνεται η πρώτη αναφορά στην ιδιότητά του⁵¹², παράλληλα όμως, έχει συνδεθεί και με την παράδοση που τον θέλει να έχει βοηθήσει σε μάχη κατά των Ρώσων τον αυτοκράτορα Ιωάννη Α΄

Veneti, 447 αρ. 20. Παναγία **Σκαφιδιανή** στην εκκλησία της Παναγίας στο Προδρόμι Σελίνου (1347). Gerola, *Monumenti Veneti*, 447-448 αρ. 21, κ.ά. Στην επιγραφή, τέλος, του ναού του Αγίου Παύλου στον Άγιο Ιωάννη Μεραμπέλλου (1303/4) αναφέρεται ξεκάθαρα: *ἀνεκένισθη καὶ ἀνιστορήθη ὁ πάνσεπτος καὶ θεῖος ναὸς τοῦ ἁγίου καὶ ἐνδόξου πρωτοκορυφαίου ἀποστόλου Παύλου τοῦ ἐν τῇ τοποθεσίᾳ τῆς Βαπτιστήρας, διὰ συνεργίας ...* Gerola, *Monumenti Veneti*, 538 αρ. 7.

⁵⁰⁸ Βλ. και την άποψη που θέλει τη λέξη *στρατηλάτης* να αποτελεί είτε αξίωμα είτε να χρησιμοποιείται σε κάποιες περιπτώσεις ως απλός τιμητικός όρος. Walter, "Theodore, Archetype of the Warrior Saint", 186 κ.ε. Για την εικονογραφία του, βλ. C. Weigert, "Theodor Stratelates (der Heerführer) von Euchaita", *LCI* 8, στήλ. 444-446, όπου βιβλιογραφία.

⁵⁰⁹ Σχετικά με τον άγιο Θεόδωρο, βλ. Walter, "Theodore, Archetype of the Warrior Saint", 163-210. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, 44-66. Για το φαινόμενο της δημιουργίας «δίδυμων» αγίων, βλ. τις απόψεις των: H. Delehay, *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909, 15. Walter, "Theodore, Archetype of the Warrior Saint", 186. L. Mavrodinova, "St. Théodore. Évolution et particularités de son type iconographique dans la peinture médiévale", *Bulletin de l'Institut des Arts de Sofia* 13 (1969), 50 (στη βουλγαρική με γαλλική περίληψη). N. Oikonomidès, "Le dédoublement de S. Théodore et les villes de Euchaita et Euchaneia", *AnBoll* 104 (1986), 330-335.

⁵¹⁰ Το επίθετο χρησιμοποιείται καταχρηστικά, καθώς στις πρώιμες απεικονίσεις του αγίου Θεοδώρου ποτέ δεν γίνεται ο διαχωρισμός του ή σαφής αναφορά της ιδιότητάς του ως νεοσυλλέκτου. Walter, *Archetype*, 59. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, 185. Για τις πρώιμες απεικονίσεις του αγίου, βλ. Κ. Π. Χαραλαμπίδης, «Η πρώιμη εικονογραφία του αγίου Θεοδώρου», *Βυζαντινά* 16 (1991), 117-129.

⁵¹¹ Walter, "Theodore, Archetype of the Warrior Saint", 170 κ.ε.

⁵¹² Walter, "Theodore, Archetype of the Warrior Saint", 185 σημ. 131.

Τζιμισκή το 971⁵¹³. Πρόκειται, κατά πάσα πιθανότητα, για ένα μυθοπλαστικό πρόσωπο, η λατρεία του οποίου, μετά την εξάπλωση της φήμης του, μεταφέρθηκε στους αφιερωμένους στον συνώνυμό του Τήρωνα ναούς στην Κωνσταντινούπολη⁵¹⁴.

Από τα ελάχιστα σωζόμενα εικονογραφικά στοιχεία της μορφής, ως σημειώσουμε τα διάλιθα περικάρπια, τα οποία είναι όμοια με αυτά των στρατιωτικών αγίων, συμπεριλαμβανομένου του Θεοδώρου, στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά⁵¹⁵. Ωστε, το ενδεχόμενο να απεικονίζονταν και ο εξεταζόμενος με αυλική περιβολή, όπως στο μνημείο των Μαριτσών, δεν μπορεί να αποκλεισθεί.

Χρήζει ειδικής μνείας το γεγονός ότι στα Δωδεκάνησα, στο ναό του Άη Θώρη στο Απέρι Καρπάθου (μετά το 1399) έχει εντοπισθεί ο μοναδικός σωζόμενος εικονογραφικός κύκλος του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη στη μεσαιωνική μνημειακή τέχνη⁵¹⁶ και αρκετοί ναοί τιμώνται στο όνομά του⁵¹⁷. Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι στα σωζόμενα μνημεία της περιοχής απαντούν απεικονίσεις μόνον του Στρατηλάτη, και καθόλου του Τήρωνος⁵¹⁸.

⁵¹³ H. Grégoire, “L’expédition d’Igor (941) et la Chronique russe, Saint Théodore Spongarios ou Sporakios”, *Byz* 11 (1936), 605-607. Ο ίδιος, “La dernière campagne de Jean Tzimiskès contre les Russes”, *Byz* 12 (1937), 267-276. Ο ίδιος, “Saint Théodore le Stratilate et les Russes”, *Byz* 13 (1938), 291-300. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, 176. Π. Ιωαννίδου, «Ο πόλεμος του αυτοκράτορα Ιωάννη Τσιμισκή εναντίον των Ρώσων», *Βυζαντινός Δόμος* 16 (2007-2008), 228. Για διαφορετική ερμηνεία, βλ. J.-Cl. Cheynet, “Le culte de saint Théodore chez les officiers de l’armée d’Orient”, στο: Α. Αβραμέα, Α. Λαΐου, Ε. Χρυσός (επιμ.), *Βυζάντιο, Κράτος και Κοινωνία. Μνήμη Νίκου Οικονομίδη*, Αθήνα 2003, 141.

⁵¹⁴ Με κυριότερο αυτόν στα ανάκτορα του Σφωρακίου. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art*, 59.

⁵¹⁵ Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», *Δωδεκάνησος Η΄* (2012), 141, εικ. 41-43.

⁵¹⁶ Μαστροχρήστος, «Ο ναός του Άη Θώρη στο Απέρι», 147-171.

⁵¹⁷ Μαστροχρήστος, «Ο ναός του Άη Θώρη στο Απέρι», 148 σημ. 3.

⁵¹⁸ Οι δύο άγιοι Θεόδωροι απεικονίζονται μαζί στην ύστερη μεταβυζαντινή περίοδο στο νησί, όπως στον ναό που τιμάται στο όνομά τους στον Αρχάγγελο: Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 125.

στ'. Ιαματικοί και αγροτικοί άγιοι

Ψηλά στο μέτωπο της νότιας κόγχης, στη δυτική πλευρά, έχει απεικονισθεί ο **άγιος Παντελεήμων (Εικ. 69)**. Η νεαρή μορφή είναι ολόσωμη και μετωπική, με τα καθιερωμένα ήδη από τη μέση βυζαντινή περίοδο προσωπογραφικά της χαρακτηριστικά. Έχει μεγάλους αμυγδαλωτούς οφθαλμούς, καλογραμμένα τοξωτά φρύδια, μύτη με τονισμένα ελαφρώς τα περύγια και μικρό στόμα. Η κόμμωσή του είναι μακριά, γραμμικά αποδοσμένη. Ο άγιος φορεί ποδήρη ερυθρό χιτώνα, λευκό μάτιο, σκουροκόκκινο μανδύα που ομοιάζει με φελόνιο, το οποίο καλύπτεται από κοντό, σε σκουρότερη απόχρωση, κάλυμμα-μανδύα. Στο δεξιό, υψωμένο μπροστά στο στήθος χέρι του κρατεί χειρουργική λαβίδα, ενώ στο αριστερό κρατούσε εξίτηλη σήμερα ιατρική πυξίδα⁵¹⁹. Εκατέρωθεν της κεφαλής του η επιγραφή: *Ο/ ΑΓΙ/Ο/Σ ΠΑ/ΝΤ/ΕΛΕ/ΗΜ/Ο/Ν*.

Η εικονογραφία του μάρτυρα στο Φουντουκλί, με την ιατρική περιβολή, το οράριο, το φελόνιο, και τον μανδύα, που καλύπτει την αριστερή του πλευρά, βρίσκει το πλησιέστερο παράλληλό της στη μορφή από τον διάκοσμο της Παναγίας της Παρμενιώτισσας στην Ψίνθο, της ίδιας εποχής, και σε παλαιότερα παραδείγματα της περιοχής⁵²⁰.

Ο άγιος Παντελεήμων, ιατρός από τη Νικομήδεια⁵²¹, κατέχει πρωτεύουσα θέση στην λατρεία των ανατολικών επαρχιών της αυτοκρατορίας⁵²², της Ρόδου και

⁵¹⁹ Για τα ιατρικά εργαλεία στην βυζαντινή ζωγραφική, βλ. Parani, *Byzantine Material Culture*, 204-205. Ε. Χαριτόπουλος, «Ιατρικά εργαλεία σε παραστάσεις ιαματικών αγίων. Περιπτώσεις από τοιχογραφημένους ναούς του Αμαρίου», στο: Σ.Μ. Μανουράς (επιμ.), *Η επαρχία Αμαρίου από την αρχαιότητα έως σήμερα. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Δήμοι Κουρητών και Συβρίτου 27-31 Αυγούστου 2010, Α'*, Αθήνα 2014, 303-312. S. Pajić, “Representations of medical instruments and equipment in Serbian medieval painting”, *Zograf* 38 (2014), 59-76 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη).

⁵²⁰ Papanikolaou, “Saint Panteleemon in Telos”, 207-208.

⁵²¹ Για τον βίο και τα εγκώμιά του, βλ. πρόσφατα: G. Makris, «Το εγκώμιο προς τιμήν του αγίου Παντελεήμονος BHG 1418c και ο συντάκτης του», στο: S. Kotzabassi, G. Mavromatis (Hrsg) *Realia Byzantina* 22, Berlin 2009, 103-135, όπου βιβλιογραφία. Γενικά για τον άγιο Παντελεήμονα, βλ. ενδεικτικά: Cl. Caserta (ed.), *Pantaleone da Nicomedia santo tra cielo e terra: reliquie, culto, iconografia. I santi venuti dall'Oriente. Trifone e Barbara sul cammino di Pantaleone*, Napoli 2009. S. E. J. Gerstel, “‘Tiles of Nicomedia’ and the Cult of Saint Panteleimon”, στο: D. Sullivan, E. Fischer, S. Papaioannou (eds), *Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice-Mary*

των πλησίον αυτής νησιών συμπεριλαμβανομένων⁵²³. Γι' αυτό το λόγο, η απεικόνισή του απαντά σε πλήθος ναών της πόλης και της υπαίθρου της Ρόδου. Εκτός των τοιχογραφιών, δύο φορητές εικόνες που τον απεικονίζουν, έχουν πρόσφατα εντοπισθεί και συντηρηθεί, το παλλάδιο της μονής της Τήλου και λιτανική από το Μονόλιθο Ρόδου⁵²⁴ (Εικ. 148-149), χρονολογούμενες αμφότερες στον 15ο αιώνα.

Στο ιερό, στη σειρά των τριών μεταλλίων που καταλαμβάνει το χώρο πάνω από την κόγχη του διακονικού (Εικ. 32), το ακριανό, στα δυτικά, σώζεται κάπως καλύτερα, με εξαίρεση το κεφάλι που έχει αποκατασταθεί ως γυναικείο με λευκή καλύπτρα. Σε ερυθρό κάμπο εικονίζεται μορφή με κυανό ιμάτιο. Φέρνει το δεξιό χέρι πλάγια μπροστά στο ύψος του θώρακα, ενώ σπαράγματα του αριστερού χεριού διακρίνονται χαμηλότερα, ελάχιστα πάνω από το πλαίσιο. Στα δεξιά του ίχνη του αγιωνυμίου του: *M[A]MA[C]* (Εικ. 33).

Πρόκειται, επομένως, για απεικόνιση του αγίου Μάμαντος⁵²⁵, προστάτη της κτηνοτροφίας⁵²⁶, προσφιλούς μορφής στην ιστορία, επαρχιακών και μη, ναών. Η

Talbot, Leiden-Boston 2012, 173-186. Papanikolaou, "Saint Panteleemon in Telos", 204-208, όπου αναδρομή στην εικονογραφία του αγίου και βιβλιογραφία.

⁵²² Ν. Πάσσαρης, «Η εικονογραφία του αγίου Παντελεήμονα του ιαματικού», *Διαχρονία* 7 (2009), 23-40.

⁵²³ Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων», 670-671. Βλ. επίσης πρόσφατα: Papanikolaou, "Saint Panteleemon in Telos", 199-226.

⁵²⁴ Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων», 670-671, εικ. 3α. Η εικόνα αποτελεί αντικείμενο μελέτης της συναδέλφου Κ. Κεφαλά.

⁵²⁵ Σχετικά με την εικονογραφία του αγίου, βλ. Μαραβά-Χατζηνικολάου, *Ο άγιος Μάμας*. Ε. Balicka-Witakowska, "Mamas: A Cappadocian Saint in Ethiopian Tradition", *Λειμών, Studies Presented to Lennart Rydén on his 65 Birthday*, Uppsala 1966, 211-256. S. Gabelić, "Представе св.Маманта у зидном сликарству на Кипру", *Zograf* 15 (1984), 69-75. Η ίδια, "Contribution to the Iconography of Saint Mamas and Saints with Attributes. Unpublished Fresco of St. Mamas and St. Vlasios 'Voucolos'", *Πρακτικά Β' Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου*, Β', Λευκωσία 1986, 577-581. Ν. Μπονόβας, «Η εικονογραφία του αγίου Μάμαντος στην Ελλάδα», στο: Μπονόβας κ.ά., *Η τιμή του αγίου Μάμαντος*, 118-125. Αναφορικά με το βίο του, βλ. Κ. Π. Κύρρης, «Δύο κυπριακά αγιολογικά μελετήματα», *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κόκκου* 5 (2001), 98 κ.ε. I. Spatharakis, A. A. T. van den Brink, A. Verweij, "A Cycle of St. Mamas in a Cretan Church", *JÖB* 53 (2003), 229-238. V. Ruggieri, "An altar in the archaeological museum of Kayseri: St. Mamas and the Prophet Elijah", *OCP* 84/II (2018), 339-356. Συγκεντρωμένη βιβλιογραφία για τον άγιο στον προαναφερθέντα κατάλογο της έκθεσης: Μπονόβας κ.ά., *Η τιμή του αγίου Μάμαντος*, και, πρόσφατα: Α. Tsilipakou, "The Veneration of Saint Mamas in the Mediterranean: a Traveller, Border-Defender Saint", στο: J. Crow, D. Hill (eds), *Naxos and the Byzantine Aegean: Insular Responses to Regional Change*, (Papers and Monographs from the Norwegian Institute at Athens vol. 7), Athens 2018, 299-310.

λατρεία του ξεκίνησε από την Καισάρεια της Καππαδοκίας, όπου και μαρτύρησε τον 3ο αιώνα. Γνώρισε, όμως, ιδιαίτερα μεγάλη διάδοση στην Κύπρο⁵²⁷, όπου εντοπίζονται αρκετοί ναοί αφιερωμένοι σε αυτόν⁵²⁸, όπως και στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο⁵²⁹. Ο άγιος εικονίζεται ως μάρτυρας με ποιμενική ράβδο ήδη από τον 11ο αιώνα, στο Elmali Kilise του Göreme⁵³⁰, και στα υπόλοιπα παραδείγματα από την Καππαδοκία⁵³¹. Στην Κύπρο, από την παλαιολόγιο εποχή και εντεύθεν, ο γνωστότερος εικονογραφικός του τύπος είναι αυτός του καθισμένου στα νώτα λιονταριού⁵³². Ως μάρτυρας αποδίδεται στα παραδείγματα απεικονίσεών του από τη Δωδεκάνησο, με πιο πρώιμες αυτές του ναού της Ζωοδόχου Πηγής στο Μονάγρι της Κω (πρώτη τριακονταετία 13ου αιώνα)⁵³³ και του ναού του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα στην Απολακκιά (1289/90)⁵³⁴. Από τον 15ο αιώνα, ενδεικτικά αναφέρονται απεικονίσεις του στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/5)⁵³⁵ και στην Αγία Τριάδα στα Νικεΐα της Νισύρου (μέσα 15ου αιώνα), όπου κρατά ράβδο και αρνί⁵³⁶. Παρόλο που ήταν δημοφιλής άγιος, οι αφιερώσεις εκκλησιών στο όνομά του ήταν μάλλον σπάνιες στα Δωδεκάνησα. Ας αναφερθούν ο ναός στην περιοχή Εξήλες Μενετών

⁵²⁶ Θ. Ε. Δετοράκης, «Η λαϊκή λατρεία του αγίου Μάμα στην Κρήτη», *Υδωρ εκ Πέτρας* 5-6 (1982-1983), 107-134.

⁵²⁷ Mouriki, “The Cult of Cypriot Saints”, 249-251.

⁵²⁸ H. Delehay, “Saints de Chypre”, *AnBoll* 26 (1907), 267.

⁵²⁹ Π.χ. στη Μάνη: Χ. Κωνσταντινίδη, «Ο Άγιος Μάμας στον Καραβά Κούνου Μέσα Μάνης», *ΛακΣπουδ* 10 (1990), 140-165. Για περισσότερα παραδείγματα ναών αφιερωμένων στον άγιο, βλ. Μπονόβας κ.ά, *Η τιμή του αγίου Μάμαντος*, 140-151.

⁵³⁰ Μαραβά-Χατζηνικολάου, *Ο άγιος Μάμας*, πίν. 4α.

⁵³¹ Η Μαραβά-Χατζηνικολάου αναφέρει απεικονίσεις του αγίου στο El Nazar, το Kiliçlar Kilise και το Ballik Kilise. Μαραβά-Χατζηνικολάου, *Ο άγιος Μάμας*, 92.

⁵³² Παναγία της Ασίνου (στρώμα 14ου αιώνα. Mouriki, “The Cult of Cypriot Saints”, 272, εικ. 18. Χρ. Χατζηχριστοδούλου, Δ. Μυριανθεύς, *Ο ναός της Παναγίας της Ασίνου, Οδηγοί Βυζαντινών Μνημείων της Κύπρου*, Λευκωσία 2002, 38). Σταυρός του Αγιασμάτι στην Πλατανιστάσα (Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, 208, εικ. 118. Αργυρού, Μυριανθεύς, *Ο ναός του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι*, εικ. στη σελ. 20). Σωτήρας στο Παλαιοχώρι (αρχές 16ου αι.: Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, 274, εικ. 161) κ.ά.

⁵³³ Ευ. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες δύο μνημείων της Κω: Παναγία των Καστριανών και Ζωοδόχος Πηγή στο Μονάγρι» στο: Γ. Κοκκορού-Αλευρά, Α. Λαιμού, Ε. Σημαντώνη-Μπουρνιά (επιμ.), *Ιστορία-Τέχνη-Αρχαιολογία της Κω, Α΄ Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο, Κως, 2-4 Μαΐου 1997*, Αθήνα 2001, 359-361, εικ. 5. Κατσιώτη, «Επισκόπηση», 273-274, πίν. 84^α.

⁵³⁴ Όρλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 132.

⁵³⁵ Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 144-146, εικ. 46-47.

⁵³⁶ Τοιχογραφία αδημοσίευτη.

Καρπάθου, με τοιχογραφίες που χρονολογούνται περί το 1300⁵³⁷, το παρεκκλήσι του Αγίου Μάμαντος στο ναό του Αγίου Κωνσταντίνου στο Μισοχώρι Νισύρου⁵³⁸, ο μεταβυζαντινός ναός του αγίου στην Κάσο και ένα τοπωνύμιο περιοχής μεταξύ Γενναδίου και Λαχανιάς στη Νότια Ρόδο⁵³⁹.

Στην ανατολική πλευρά κάτω από το μέτωπο της νότιας κόγχης, εικονίζεται ολόσωμος και μετωπικός ο άγιος Τρύφων (Εικ. 68). Νέος άγνεις, κατσαρομάλλης⁵⁴⁰, φορεί εσωτερικά τεφροπράσινο χιτώνα με κοσμημένους, πορτοκαλόχρωμους ωμίτη και παρυφή και διάλιθο περικάρπιο, καθώς και ροδοκόκκινο μανδύα που πορπώνεται ψηλά μπροστά. Στην δεξιά του φαίνεται πως κρατούσε αντικείμενο το οποίο έχει απολεπισθεί. Ο φωτοστέφανός του είναι ποικιλμένος με σταυρόχημο κόσμημα. Εκατέρωθεν της κεφαλής του επιγράφεται: Ο ΑΓΙΟΣ ΤΡΥΦΩΝ.

Η αυλική ενδυμασία του αγίου φαίνεται παγιωμένη από την ύστερη παλαιολόγεια περίοδο, όπως φαίνεται από απεικονίσεις του στην Κρήτη, με ενδεικτική αυτή στο ναό του Αγίου Δημητρίου στο ομώνυμο χωριό της Ρεθύμνης⁵⁴¹. Ο άγιος θεωρείται προστάτης της βλάστησης και ιδιαίτερα των αμπελιών, ως εκ τούτου η απεικόνισή του, σε αρκετές περιπτώσεις κρατώντας κλαδευτήρι, σε ναούς της υπαίθρου είναι συνήθης⁵⁴². Ας αναφερθούν ενδεικτικά τα παραδείγματα από τον

⁵³⁷ Ν. Μουτσόπουλος, «Κάρπαθος, Σημειώσεις ιστορικής τοπογραφίας και αρχαιολογίας», *ΕΕΠΣΑΠΘ Ζ'* (1975-1977), 141. Κατσιώτη, «Επισκόπηση», 290-291.

⁵³⁸ Α. Katsioti, Ν. Mastrochristos, "The wall-paintings of Saint Constantine at Missochori. New evidence concerning middle Byzantine Nissyros, Greece", *Zograf* 36 (2012), 65.

⁵³⁹ Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό της Ρόδου*, 175.

⁵⁴⁰ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνῶ, *Ἑρμηνεία*, 162. Για τον άγιο Τρύφωνα, βλ. G. Luongo, "Il dossier agiografico di San Trifone", στο: Cl. Caserta (ed.), *Pantaleone da Nicomedia santo tra cielo e terra: reliquie, culto, iconografia. I santi venuti dall'Oriente. Trifone e Barbara sul cammino di Pantaleone*, Napoli 2009, 371-389. Για την εικονογραφία του αγίου Τρύφωνα, βλ. Α. Κατσελάκη, «Εικονογραφία του Αγίου Τρύφωνος, προστάτη της αμπέλου: μία ιδιαίτερη περίπτωση σε βυζαντινό ναό της Κρήτης», στο: *Οἶνος παλαιός, ἡδύποτος. Το κρητικό κρασί από τα προϊστορικά έως τα νεότερα χρόνια, Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συμποσίου, Κουνάβοι 1998*, Ηράκλειο 2002, 207-216.

⁵⁴¹ Gerstel, *Rural Lives*, 121-124.

⁵⁴² Μ. Βασιλάκη, Ν. Πύρρου, «Ανασκαφική έρευνα και εργασίες αποκατάστασης στο ναό του Αγίου Δημητρίου στον Άγιο Δημήτριο Ρεθύμνου», στο: Π. Καραναστάση, Α. Τζιγκουνάκη, Χ. Τσιγωνάκη (επιμ.), *Αρχαιολογικό Έργο Κρήτης. Πρακτικά της 3^{ης} Συνάντησης, Ρέθυμνο 5-8 Δεκεμβρίου 2013, Β' (Χανιά-Ρέθυμνο-Λασιθί)*, Ρέθυμνο 2015, 361 εικ. 8. Gerstel, *Rural Lives*, 121-124.

Άγιο Γεώργιο το Βάρδα (1289/90)⁵⁴³, τον Άγιο Γεώργιο του Νοταρά στο Λευκό Καρπάθου (περ. 1300)⁵⁴⁴ την Εννιαμερίτισσα στη Χάλκη (1367)⁵⁴⁵, τον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/5)⁵⁴⁶, Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα (1490-1510)⁵⁴⁷ κ.ά.

ζ'. Αρχάγγελοι

Στο ανατολικό άκρο της κάτω ζώνης στη νότια κόγχη εικονίζεται επιβλητικός, ολόσωμος και μετωπικός ο **αρχάγγελος Μιχαήλ**⁵⁴⁸ (Εικ. 80). Εκατέρωθεν του φωτοστεφάνου του επιγράφεται: *Ο ΑΡΧΩΝ/ ΜΗΧΑΗΛ*. Η μορφή έχει δεχθεί εκτεταμένες επιζωγραφίσεις. Με την κεφαλή σε ελαφρά κλίση προς τα δεξιά, ο αρχάγγελος στέκει στιβαρός κρατώντας στο δεξιό του χέρι υψωμένο το σπαθί του,

⁵⁴³ Όρλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 138, εικ. 117. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 197, 216, εικ. 114.

⁵⁴⁴ Αδημοσίευτο.

⁵⁴⁵ Σιγάλα, «Εννιαμερίτισσα», 362.

⁵⁴⁶ Η σωζόμενη μορφή του αγίου στο χώρο του ιερού, που χρονολογείται περί τις αρχές του 18ου αιώνα, φαίνεται πως αντιγράφει αυτήν του προηγούμενου στρώματος, του 1434/5: Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 180-181.

⁵⁴⁷ Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 97 εικ. 52.

⁵⁴⁸ Για την εικονογραφία του αρχαγγέλου Μιχαήλ, βλ. ενδεικτικά: Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ερμηνεία*, 46, 58, 174-174. *LCI* 1 (1968), 674-681. *RbK* III, 14-119. G. Bereflet, *A Study of the Winged Angel. The Origin of a Motiv*, Stockholm 1968. J. P. Rohland, *Der Erzengel Michael, Arzt und Feldherr. Zwei Aspekte des vor. Und frühbyzantinischen Michaelskultes*, Leiden 1977. H. Maguire, "A Murderer among the Angels: The Frontispiece Miniatures of Paris. Gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art", στο: R. Ousterhout, L. Brubaker (eds), *The Sacred Image East and West*, Urbana 1995, 63-71. Βοκοτόπουλος, «Τρεῖς εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα στὴν Ζάκυνθο», 347-349. *MOXE* 1 (2010), 102 κ.ε. (Κ. Χαραλαμπίδης). Για τις απαρχές της, C. Mango, "St. Michael and Attis", *ΔΧΑΕ* IB' (1984), 39-62. G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley-Los Angeles-London 2001, σποράδην. R. Giorgi, *Angels and Demons in Art*, Milan 2003. Jolivet-Levy, "Culte et iconographie del'archange Michel".

Για τον εικονογραφικό κύκλο των αρχαγγέλων, βλ. Αρχιμ. Σ. Κουκιάρης, *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα 1989. Ο ίδιος, *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στην μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 2006. S. Gabelić, *Byzantine and Post-Byzantine Cycles of the Archangels (11th to 18th Century)*. *Corpus*, Belgrade 2004 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη). Για την απεικόνιση των αρχαγγέλων σε μνημεία της Σερβίας, βλ. T. Starodubcev, «Under the Protection of the Asomatoi: Presentations of Archangel Gabriel in the Churches Painted During the Lazarević Period», στο: I. Stevonić (ed.), *Σύμμεικτα. Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, Belgrade 2012, 329-326 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη).

ενώ το αριστερό το φέρει λοξώς σε γροθιά μπροστά από τη οσφύ του. Από το σχεδόν ολοσχερώς χαμένο κεφάλι του σώζονται μόνο τμήματα της κόμμωσης και του διάλιθου περιγράμματός του. Ο αρχάγγελος είναι ντυμένος με κοντό λευκό χιτώνα και ερυθρωπό επενδύτη, που φτάνει μέχρι την οσφύ, με ταινιωτό χρυσίζον περιλαίμιο. Πίσω και κάτω δεξιά του σώζονται ίχνη των πτυχώσεων μακριού πορφυρού μανδύα πάνω στον πρασινωπό κάμπο του εδάφους. Στις, ομοίως πορφυρές, περισκελίδες του διακρίνονται κατά τόπους νησίδες της αρχικής ζωγραφικής, ποικιλμένες με ρομβοειδή λευκά κατάκοσμα διάχωρα πάνω στο ερυθρό του υφάσματος. Μακριές πορτοκαλόχρωμες, οξύληκτες δρομίδες καλύπτουν τα πόδια του. Οι ευρείες φτερούγες του, που φτάνουν ως το ύψος των γονάτων, είναι ζωγραφικά αποδοσμένες σε εναλλαγή τόνων καστανής ώχρας, ενώ στα πλησιέστερα προς το σώμα της μορφής τμήματά τους είναι λευκές.

Τα ελάχιστα εναπομείναντα τμήματα της αρχικής ζωγραφικής στη μορφή οδηγούν σε περιορισμένης έκτασης εικονογραφικές παρατηρήσεις. Το χαμένο ολοσχερώς τμήμα του κορμού της μας στερεί τη δυνατότητα να αναγνωρίσουμε εάν φορούσε στρατιωτικό θώρακα, επιτρέπει όμως να το υποθέσουμε ο κοντός χιτώνας του⁵⁴⁹. Άδηλο επίσης παραμένει εάν κρατούσε σφαίρα, τον κολεό του ξίφους του ή ενεπίγραφο ειλητό στο αριστερό του χέρι⁵⁵⁰. Η περιβολή του, σε συνδυασμό με το υψωμένο σπαθί, παραπέμπει σε απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ ως ψυχοπομπού, γνωστή από πληθώρα παραδειγμάτων από την ύστερη βυζαντινή περίοδο και εντεύθεν⁵⁵¹.

Η στάση, επιπρόσθετα, του σώματος του αρχαγγέλου ξεφεύγει από τις συνηθισμένες, αυστηρά μετωπικές απεικονίσεις του⁵⁵², διαφέροντας από τα υπόλοιπα μνημεία της περιοχής της Δωδεκανήσου. Το ίδιο συμβαίνει και με τη ρομφαία του,

⁵⁴⁹ Για τα ενδύματα των αγγέλων, βλ. ενδεικτικά: Grotowski, *Arms and Armour of the Warrior Saints*, σποράδην. Parani, *Byzantine Material Culture*, 42-50, 99-100, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁵⁵⁰ Πρόκειται για λεπτομέρειες οι οποίες απαντούν με παρόμοια συχνότητα σε απεικονίσεις του αρχαγγέλου.

⁵⁵¹ Βλ. ενδεικτικά: S. Gabelić, *The Monastery of Konče*, Belgrade 2008, 173-189. Επίσης: Ν. Χατζηδάκη, Έ. Κατερίνη, «Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του στην Καλαμάτα. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα», *ΔΧΑΕ ΚΣΤ'* (2005), 246 κ.ε., με σχετική βιβλιογραφία.

⁵⁵² Πρβλ. ενδεικτικά την αποδιδόμενη στον ζωγράφο Άγγελο εικόνα της Κέρκυρας, Βοκοτόπουλος, «Τρεις εικόνες του 15ου αιώνα στην Ζάκυνθο», 347-349, πίν. 199, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, 62-63 αρ. 6.

που, ειδικά κατά την ύστερη περίοδο, κατά κανόνα είναι τοποθετημένη όρθια μπροστά στο στήθος και όχι λοξά. Η διευθέτηση αυτή του σπαθιού, γνωστή από πολύ ενωρίς στην τέχνη, αποβαίνει συχνότερη κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο⁵⁵³. Η όλη αντίληψή του Ταξιάρχη στο Φουντουκλί βρίσκει περισσότερα παράλληλα κυρίως σε έργα του 15ου αιώνα και εξής, κυρίως σε απεικονίσεις στρατιωτικών αγίων, στις οποίες η στατικότητα έχει παραχωρήσει τη θέση στις κινημένες στάσεις. Ας αναφερθεί ενδεικτικά το παράδειγμα της εικόνας του δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου από το ναό του Αγίου Γεωργίου του Άνω στην πόλη της Ρόδου, σήμερα στην βυζαντινή έκθεση στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου (1489 ή 1497)⁵⁵⁴ (Εικ. 155), η οποία παραπέμπει ευθέως στην μικρή εικόνα των στρατιωτικών αγίων Γεωργίου και Μερκουρίου, σήμερα στη Συλλογή Μαρίας Λάτση, αποσπασμένο τμήμα πιθανώς κρητικού πολυπύχου των αρχών του 15ου αιώνα⁵⁵⁵, με τρόπο ανάλογο που η τελευταία επηρέασε αυτήν του δρακοντοκτόνου αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος, έργο του ζωγράφου Αγγέλου⁵⁵⁶.

Ως προς τη στρατιωτική ενδυμασία που συνήθως φέρει ο αρχάγγελος Μιχαήλ, λόγω της κατεστραμμένης ζωγραφικής επιφάνειας, δεν μπορούμε να προβούμε σε ενδελεχή σχολιασμό. Ωστόσο, οι κατάκοσμες περισκελίδες του βρίσκουν παράλληλα με αρκετές απεικονίσεις στρατιωτικών αγίων στη Ρόδο ήδη από τον 13ο αιώνα, όπως στη μορφή του αγίου Γεωργίου στον σπηλαιώδη ναό του Αγίου Νικήτα στη Δαματριά⁵⁵⁷, στον έφιππο άγιο Νικήτα του ναού της Παναγίας Καθολικής στη Λάρδο (μέσα 15ου αιώνα), την ροδιακή φορητή εικόνα του αγίου Δημητρίου από την Πάτμο (πρώτες δεκαετίες 15ου αιώνα)⁵⁵⁸ κ.ά.

⁵⁵³ Όπως, λ.χ., ο αρχάγγελος Γαβριήλ ο Φύλαξ στη Μεταμόρφωση στο Πυργί Ευβοίας (1296): Koumoussi, *Transfiguration de Pyrgi*, 393 πίν. 35, ή πληθώρα απεικονίσεων του Μιχαήλ, μεταξύ άλλων στον Άγιο Προκόπιο Βεροίας (14ος αιώνας): Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, πίν. 20, την Αγία Παρασκευή στο Μονοδένδρι (1414): Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες του έτους 1414 στη μονή της Αγίας Παρασκευής του Βίκου στο Ζαγόρι της Ηπείρου*, Αθήνα 2017, 92-95, όπου βιβλιογραφία, και άλλου.

⁵⁵⁴ Κόλλιας κ.ά., *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ.*, 92 εικ. 106.

⁵⁵⁵ Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη βενετοκρατούμενη Κρήτη*, κατ. έκθ., Αθήνα 2010, 92-93, αρ. 12 (Μ. Καζανάκη-Λάππα). Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Η τέχνη των φορητών εικόνων στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη», στο: Συθιακάκη, *Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου*, 35 εικ. 2β.

⁵⁵⁶ *Χειρ Αγγέλου*, ό.π., 168-169, αρ. 33 (Α. Μπεκιάρης).

⁵⁵⁷ Brandi, «La capella rupestre del Monte Paradiso», tav. XII. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 147-148, εικ. 79.

⁵⁵⁸ Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 127, 131, εικ. 1, 5.

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ έχαιρε ιδιαίτερης τιμής στην περιοχή της Δωδεκανήσου ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο⁵⁵⁹. Η απεικόνιση αρχαγγέλων είναι συνήθης στην κάτω ζώνη ναών της υπαίθρου της Ρόδου και των γειτονικών νησιών κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο. Ενδεικτικά αναφέρονται τα παραδείγματα στον Άγιο Γεώργιο Βάρδα στην Απολακκιά (1289/90)⁵⁶⁰, στον Άγιο Φανούριο (τρίτο στρώμα, α΄ μισό 15ου αιώνα)⁵⁶¹ και την Αγία Αικατερίνη στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου⁵⁶², στον Άγιο Νικόλαο (1434/5)⁵⁶³ και στον Άγιο Γεώργιο στα Μαριτσά (15ος αιώνας), στην Αγία Τριάδα στην Ψίνθο (1407/8)⁵⁶⁴, στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο (1428) και στον Άγιο Γεώργιο τον Πετρωιάτη στον Αρχάγγελο κ.α. Η παράδοση αυτή εξακολουθεί να έχει μεγάλη διάδοση στο νησί και κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο⁵⁶⁵. Μεταξύ των αφιερωμένων στον αρχάγγελο ναών, ιδιαίτερα σημαντική θέση φαίνεται πως κατείχε η μονή του στο Θάρι, καθώς το προσωνόμιο *Θαρινός* συνοδεύει τον Μιχαήλ στην τοιχογραφία του προαναφερθέντος ναού του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά, αλλά απαντά και σε κυπριακή εικόνα του 16ου αιώνα στο Σκευοφυλάκιο του Οικουμενικού Πατριαρχείου στην Κωνσταντινούπολη⁵⁶⁶.

⁵⁵⁹ Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Σύμης, της οποίας η φήμη μέχρι σήμερα συνδέεται από πολλούς, και όχι αδικώς, με την εκεί Μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ του Πανορμίτη, ένα από τα μεγαλύτερα προσκυνήματα στο Αιγαίο. Αξίζει ιδιαίτερης μνείας και σχολιασμού ότι, εκτός της προαναφερθείσας, στο νησί υπάρχουν ακόμη οκτώ ναοί αφιερωμένοι στους Αρχαγγέλους, όσες και τα αγγελικά τάγματα, οι περισσότερες κτίσματα της περιόδου της Τουρκοκρατίας. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον Συμαίο λόγιο του περασμένου αιώνα Δημοσθένη Χαβιαρά, οι ναοί αυτοί είναι κτισμένοι σε θέσεις ανάλογες με τις τρεις τάξεις, δηλαδή τους βαθμούς διαίρεσης των αγγελικών ταγμάτων [Δ. Χαβιαράς, «Συλλογή χριστιανικῶν ἐπιγραφῶν καὶ περιγραφὴ χριστιανικῶν ἀρχαιοτήτων», *VizVrem* 19 (1912), 151-170]. Τα άλλα προσωνόμια του Αρχαγγέλου, εκτός του Πανορμίτη, είναι: Ρουκουνιώτης, Αυλακιώτης, Καϊλλιώτης, Κοκκιμήδης, Περιμπλιώτης, Θαρρεϊνός, Κουρκουνιώτης και Μιχαηλιδάκι. Η υπερτονισμένη λατρεία αυτή των αρχαγγέλων στο νησί μπορεί να αναχθεί στην παλαιοχριστιανική ήδη περίοδο, όπως μαρτυρεί ενεπίγραφος κίονας του 5ου πιθανότατα αιώνα, σήμερα ως βάση της αγίας Τράπεζας στο καθολικό της μονής του Κοκκιμήδη. Βλ. στο ίδιο, 151-153.

⁵⁶⁰ *ABME* ΣΤ' (1948), 135. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 219-220.

⁵⁶¹ Όρλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 168.

⁵⁶² Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 147.

⁵⁶³ Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 134-137 εικ. 39-40.

⁵⁶⁴ Τοιχογραφίες αδημοσίευτες. Βλ. μνεία Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 135.

⁵⁶⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι κολοσσικές φορητές εικόνες στο ναό του Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Αρχάγγελο, ύψους 5 περίπου μέτρων, οι οποίες αποτελούν αντικείμενο μελέτης της συναδέλφου Χαρούλας Γιακουμάκη.

⁵⁶⁶ Υπό έκδοση από τον Δρ Χρ. Χατζηχριστοδούλου. Ο συγγραφέας αποδίδει το έργο σε κυπριακό εργαστήριο, συγκρίνοντάς το με εικόνες προερχόμενες από τη Γαλάτα και την Πάφο. Τον αγαπητό

η'. Μοναχοί

Στα μετάλλια της μεσαιάς ζώνης της νότιας κόγχης, πέντε τον αριθμό, απεικονίσθηκαν ανδρικές μορφές αγίων και οσίων (**Εικ. 75**). Μόνον τρεις από αυτούς μπορούν να ταυτισθούν, καθώς το δεύτερο από ανατολικά και το μεσαίο έχουν σχεδόν ολοσχερώς χαθεί.

Στο ανατολικό άκρο των στηθαρίων εικονίζεται σε ερυθρό βάθος μία ανδρική μορφή (**Εικ. 76**). Φορεί σκουροπράσινο ιμάτιο και λευκό χειριδωτό χιτώνα. Έχει υψωμένο το δεξιό του χέρι δείχνοντας προς τα πάνω, προς τη σκηνή της Γέννησης, ενώ με το αριστερό θα κρατούσε το πάνω μέρος του ανεπτυγμένου πλαγίως ειλητού του. Η αρχή της επιγραφής έχει χαθεί, διαβάζονται όμως τα εξής: (*MYCTHPION EENON*) / *OPΩ K(AI) ΠA/PAΔOΞON* / *OYPANON TO CΠHΛEON* / *ΘPON(ON)* / *XEPOY(BIKON)*.

Παρόλο που το δεξιό τμήμα του στηθαρίου, όπου θα υπήρχε το αγιωνύμιο, έχει καταστραφεί, μπορούμε να ταυτίσουμε την μορφή με τον ποιητή **άγιο Ιωάννη το Δαμασκηνό**⁵⁶⁷. Το κείμενο του ειληταρίου προέρχεται από τις Καταβασίες της Θ' Ωδής των Χριστουγέννων⁵⁶⁸ και επεξηγεί την χειρονομία της μορφής προς την υπερκείμενη σκηνή της Γέννησης.

Ο άγιος αναχώρησε μαζί με τον Κοσμά τον Μελωδό στη μονή του Αγίου Σάββα, όπου παρέμεινε ως μοναχός και επιδόθηκε στη μελέτη και συγγραφή. Χαρακτηριστικό της εικονογραφίας του αποτελεί ο κεφαλόδεσμός του, συνήθως ταινιωτός, δηλωτικός της αραβικής καταγωγής του⁵⁶⁹. Ο άγιος απεικονίζεται συχνά

συνάδελφο κ. Χατζηχριστοδούλου ευχαριστώ θερμά για τις επί μακρόν συζητήσεις επί του θέματος.

⁵⁶⁷ Για τον άγιο, βλ. P. J. Nasrallah, *Saint Jean de Damas. Son époque, sa vie, son oeuvre*, Harissa 1950. Για τις απεικονίσεις του βλ. επίσης: Babić, "Les moines-poètes", 206-210. Sinkević, *St. Panteleimon at Nerezi*, 62-66. Tomeković, *Les saints ermites*, 43-44, 238.

⁵⁶⁸ Το χωρίο του ειληταρίου δεν συνάδει με το παραδεδομένο στην Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 167: «Εὐφράνθητι, Ἱερουσαλήμ, πανηγυρίσατε πάντες». Ο ὕμνος του αγίου στο Φουντουκλί, σύμφωνα με τον Δετοράκη, έχει γραφεί από τον Κοσμά τον Ποιητή: Δετοράκης, *Κοσμάς ο Μελωδός*, 173. Για το φαινόμενο των «νόθων» ὕμνων και την προσγραφή κανόνων και τροπαρίων σε διαφορετικούς δημιουργούς, βλ. Δετοράκης, *Κοσμάς ο Μελωδός*, 167 κ.ε.

⁵⁶⁹ Babić, "Les moines-poètes", 206. Tomeković, *Les saints ermites*, 43-44.

μαζί με τον Κοσμά⁵⁷⁰ ήδη από τον 10ο αιώνα⁵⁷¹. Ανάλογη διάταξη απαντά στο καθολικό του Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Θάρρι⁵⁷². Μαζί, όμως, παριστάνονται και σε παραστάσεις της Κοίμησης της Θεοτόκου, ως οι κατεξοχήν υμνωδοί της θεομητορικής εορτής⁵⁷³.

Στον Δωδεκανησιακό χώρο, σπανιότατα περιλαμβάνεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών. Εκτός από το Θάρρι και το Φουντουκλί, μόνη γνωστή σε εμάς απεικόνισή του απαντά στο ναό του Αγίου Γεωργίου στα Λώρυμα Μασάρων (τέλη 14ου αιώνα)⁵⁷⁴.

Στο άλλο ακριανό μετάλλιο, σε ερυθρό αυτή τη φορά βάθος, έχει απεικονισθεί **ο άγιος Κοσμάς ο ποιητής (Εικ. 77)**. Η γηραιά μορφή με το κοντό σταχτόχρωμο γένιο εικονίζεται κατά τα τρία τέταρτα στραμμένη προς ανατολάς. Φορεί μελανό μοναστικό κουκκούλιο και λαδοπράσινο μανδύα, δεμένο κόμπο μπροστά στο στήθος του. Με το υψωμένο στο ύψος της κεφαλής δεξιό του χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατεί ανεπτυγμένο ειλητό με ημιεξίτηλη επιγραφή, που ξετυλίγεται σχεδόν οριζόντια. Στο ειλητό του διαβάζεται με δυσκολία: «ΑΔΑΜ ΤΟΝ ΦΘΑΡΕΝ/ΤΑ ΑΝΑΠΛΑΤΤΕΙ / ΡΕΙΘΡΕΙΣ ΙΟΡ/ΔΑΝΟΥ Κ(ΑΙ) ΔΡΑ/ΚΟΝΤΩΝ ΚΕ/ΦΑΛΑΣ ΕΜ/(ΦΩΛΕΥΟΝΤΩΝ)». Την μορφή συνδέει η επιγραφή: Ο/ ΑΓΙ/Ο/Σ ΚΟΣ/ΜΑΣ Ο ΠΟΙ/ΗΤΗΣ (Εικ. 78).

Ο άγιος Κοσμάς ο Ποιητής, ή ο Μελωδός, ή του Μαΐουμά, έζησε τον 8ο αιώνα και υιοθετήθηκε από τον πατέρα του Ιωάννη του Δαμασκηνού. Οι δύο άγιοι μεγάλωσαν μαζί και, όπως είπαμε παραπάνω, μαζί εισήλθαν στη μονή του Αγίου

⁵⁷⁰ Βλ. μεταξύ άλλων: A. Grabar, “Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive”, *Zograf* 10 (1979), 13-16. Babić, “Les moines-poètes”, 205-217. N. Patterson-Sevcenko, “The Five Hymnographers at Nerezi”, *Palaeoslavica* 10 (2002), 55-68 [ανατύπωση στο: N. Patterson-Sevcenko, *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Variorum Collected Studies Series, Farnham-Burlington 2013]. Bakalova, “Hymnography and Iconography”, 246-273. *Draginja Simić-Lazar*, “Rayonnement de constantinople a la fin de l’epoque des paleologues: quelques exemples iconographiques”, στο: M. Rakocija (ed.), *Niš and Byzantium VIII* (2010), 297-308.

⁵⁷¹ Babić, “Les moines-poètes”, 207-208.

⁵⁷² Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρρι*, 138-139, πίν. 43.

⁵⁷³ Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου*, 66. Πρβλ περιπτώσεις από την Κρήτη, με ενδεικτικές τις παραστάσεις της Κοίμησης στον Άγιο Ιωάννη στην Αζό (β’ τέταρτο 14ου αιώνα), τον Άγιο Μάμα Μυλοποτάμου (μέσα 14ου αιώνα): Spatharakis, *Mylopotamos Province*, 46, 68.

⁵⁷⁴ Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη*, 34.

Σάββα στα Ιεροσόλυμα. Ο Κοσμάς χειροτονήθηκε επίσκοπος της πόλης Μαΐουμά της Παλαιστίνης και πέθανε γύρω στο 752⁵⁷⁵. Απαντά συχνά σε τοιχογραφημένα σύνολα της βυζαντινής περιόδου, με πρωιμότερο τον Άγιο Παντελεήμονα στο Nerezi⁵⁷⁶, άλλοτε ενδεδυμένος με μοναστική αμφίεση, άλλοτε ασκεπής, όπως στο Πρωτάτο⁵⁷⁷, συνηθέστερα όμως με το χαρακτηριστικό του τουρμπάνι⁵⁷⁸. Η επιγραφή του ειληταρίου του στο Φουντουκλί είναι σπάνια⁵⁷⁹. Το κείμενο, που αποτελεί τροπάριο της α΄ ωδής του όρθρου των Θεοφανείων, ακροστιχίδα την οποία συνέγραψε ο Κοσμάς, συνδέεται με την υπερκείμενη παράσταση της Βάπτισης προς την οποία δακτυλοδεικτεί⁵⁸⁰.

Πλάι στον Κοσμά τον Ποιητή, σε πράσινο βάθος, σώζεται μία ακόμη σχεδόν πλήρως επιζωγραφισμένη μορφή (**Εικ. 79**). Ο άγιος εικονίζεται μέχρι την οσφύ, στρέφοντας ελαφρώς τον κορμό και το κεφάλι του προς τα δεξιά. Σε τμήμα του αυθεντικού ενδύματος στα δεξιά διακρίνονται οι λοξές γραμμές που παραπέμπουν σε ψάθινο χιτώνα. Στις επεμβάσεις συντήρησης του μεσοπολέμου τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά αποδόθηκαν αφαιρετικά και ζωγραφίστηκε το ένδυμά του με υποκίτρινο χρώμα. Με το αριστερό χέρι κρατεί το πάνω μέρος ανεπτυγμένου ειλητού με παντελώς εξίτηλη επιγραφή. Δεξιά του σώζεται το αγιωνύμιο ΠΑΥΛΟΣ Ο ΘΗΒΕΟΣ.

Ο άγιος Παύλος ο Θηβαίος, περιώνυμος ασκητής της Θηβαΐδας, έζησε τον 3ο αιώνα. Επί αυτοκράτορος Δεκίου (249-251) κατέφυγε σε σπήλαιο όπου έζησε ως ερημίτης επί περίπου εκατό χρόνια. Κοιμήθηκε σε ηλικία 113 ετών αφού δέχθηκε την επίσκεψη του ενενηντάχρονου τότε αγίου Αντωνίου⁵⁸¹. Χαρακτηριστικά των

⁵⁷⁵ Για το βίο του βλ. ενδεικτικά: Θ. Δετοράκης, «Ανέκδοτος Βίος Κοσμά τοῦ Μαΐουμᾶ», *ΕΕΒΣ* 41 (1974), 265-296. Δετοράκης, *Κοσμάς ο Μελωδός*. Για την εικονογραφία του, βλ. Tomekonί, *Les saints ermites*, 44-45.

⁵⁷⁶ Sinkeνί, *St. Panteleimon at Nerezi*, 61, 62-63, 180 εικ. 69.

⁵⁷⁷ Τσιγαρίδας, *Μανουήλ Πανσέληνος*, εικ. 130-131.

⁵⁷⁸ Για συγκεντρωμένα παραδείγματα και βιβλιογραφία: Tomekonί, *Les saints ermites*, 44-45.

⁵⁷⁹ Για την ποικιλία των κειμένων που συνήθως εγγράφονται στο ειλητό του: Tomekonί, *Les saints ermites*, 73, όπου, εκ παραδρομής, η συγγραφέας αναφέρει ότι τα κείμενα των ειληταρίων δεν μνημονεύονται στην Ερμηνεία του Διονυσίου εκ Φουρνά.

⁵⁸⁰ «Ἀδάμ τὸν φθαρέντα ἀναπλάττει, ρείθροις Ἰορδάνου καὶ δρακόντων, κεφαλὰς ἐμφωλεόντων διαθλάττει, ὁ Βασιλεὺς τῶν αἰώνων Κύριος· ὅτι δεδόξασται». *Μηναῖον Ἰανουαρίου*, Ἐν Ἀθήναις 1970, 81.

⁵⁸¹ H. Delehay, «La personnalité historique de S. Paul de Thèbes», *AnBoll* 44 (1926), 64-69.

απεικονίσεών του είναι το πλατύ μέτωπο, τα λευκά μαλλιά και η μακριά γενειάδα, καθώς και ο ψάθινος χιτώνας⁵⁸², παρόμοιος με το σωζόμενο τμήμα του ροδιακού παραδείγματος.

Ο άγιος σπανιότατα απαντά στους σωζόμενους διακόσμους της Δωδεκανήσου: στη χορεία των ασκητών του ναού του Αγίου Νικολάου στα Χείλη της Τήλου (τέλη 14ου-αρχές 15ου αιώνα)⁵⁸³ και σε δύο παραδείγματα της Ρόδου, στο ναό του Αγίου Γεωργίου στα Λώρυμα Μασάρων (τέλη 14ου αιώνα)⁵⁸⁴ και στον Άγιο Κωνσταντίνο και Ελένη της μεσαιωνικής πόλης (15ος αιώνας)⁵⁸⁵.

Στη βόρεια πλευρά του μετώπου της δυτικής αψίδας, στην κάτω ζώνη, εικονίζεται ο **άγιος Ονούφριος**⁵⁸⁶ (Εικ. 84). Ο γηραιός ασκητής παριστάνεται ολόσωμος, μετωπικός, γυμνός και ανυπόδητος. Η λευκή του κόμη, μακριά και βοστρυχωτή, πέφτει πλάγια στους ώμους του, ενώ η ομοιόχρωμη στριφτή γενειάδα του κατέρχεται μέχρι το ύψος της κνήμης, καλύπτοντας αρκούντως τη γύμνια της ηβικής περιοχής. Στο αποστεωμένο σώμα του διακρίνονται ακόμη και τα οστά των πλευρών. Στο αριστερό του χέρι βαστά ανεπτυγμένο ειλητάριο με κοσμημένο πλατύ ταινιοειδές βαθυκόκκινο επίτιτλο, το βάθος του οποίου κοσμούν τρίγωνα που περικλείουν σχηματοποιημένα καρδιόσχημα μοτίβα. Με εξίσου περίτεχνο, ομοιόχρωμο αρχικό γράμμα έψιλον με αγκιστροειδή κάτω απόληξη και σημειωμένη την ψιλή ξεκινά η επιγραφή με τη λέξη "EAN. Δυστυχώς, τα λοιπά γράμματα του κειμένου έχουν χαθεί. Το μόνο που μπορούμε να επισημάνουμε με σιγουριά είναι ότι στο ειλητό του δεν ανεγράφετο το χωρίο που συνοδεύει τη μορφή σύμφωνα με την

⁵⁸² Tomekonić, *Les saints ermites*, 40-43. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 199-200. Για χαρακτηριστικές απεικονίσεις του σε σερβικά μνημεία, βλ. επίσης: D. Vojvodić, "On the trail of lost frescoes of Žiča", *Zograf* 35 (2011), (σερβικά με αγγλική περίληψη) εικ. 3-5. Todić, "The fresco painting of the narthex of Zrze", 213 εικ. 2. Čanak-Medić, Popović, Vojvodić, *Žiča Monastery*, 485

⁵⁸³ Κατσιώτη, «Ησυχασμός», 328 πίν. 142

⁵⁸⁴ Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη*, 38, 45.

⁵⁸⁵ Όρλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 156-159 εικ. 127.

⁵⁸⁶ Για την εικονογραφία του αγίου Ονούφριου βλ. ενδεικτικά: Δρανδάκης, «Συμπληρωματικά εἰς τὸν Ἐμμανουήλ Τζάνε». Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 261-262 και Tomekonić, *Les saints ermites*, 26. M. Acquafredda, "Santi del deserto: Sant'Onofrio eremita e la Puglia" στο: M. S. Calò Mariani (ed.), *I Santi venuti dal mare. Atti del V Convegno Internazionale di Studio (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005)*, Bari 2009, 461-480. Μαλαδάκης, Στρατή, «Ο άγιος Ονούφριος και ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης», 319-345, όπου συγκεντρωμένη παλαιότερη βιβλιογραφία.

Ερμηνεία⁵⁸⁷, γεγονός σύνηθες στις απεικονίσεις του⁵⁸⁸ και εν γένει των αγίων ασκητών.

Ο άγιος Ονούφριος ο ερημίτης είναι ένας από τους σημαντικότερους αναχωρητές, καθώς μαρτυρείται ότι έζησε επί εξήντα συναπτά έτη στην έρημο⁵⁸⁹. Ο συνήθης εικονογραφικός τύπος του αγίου συνάδει με την περιγραφή του αββά Παφνούτιου «άνθρωπος φοβερός τήν θεάν, γυμνός τὸ σῶμα καὶ μαλλᾶτος ὄλος, σκεπόμενος ὡσάν ζῶον ἄγριον μὲ τὰς τρίχας του εἰς δὲ τὸ μέσον ἦτον περιζωσμένος μὲ βλαστάρια δένδρων»⁵⁹⁰. Στο Φουντουκλί, ὅμως, ὅπως και στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος στο Κάστρο Χώρας Καλύμνου (αρχές 16ου αιώνα)⁵⁹¹, ο ζωγράφος επέλεξε ένα απλούστερο τρόπο, με καθολική γύμνια και παράλειψη του φυτικού περιζώματος, σε αντίθεση με άλλες απεικονίσεις του, ὅπως λ.χ. στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου Ρόδου (1372)⁵⁹² ή το σύνολο των γνωστών παραδειγμάτων από την Κύπρο⁵⁹³, την Μακεδονία κ.α., ὅπως εξελίχθηκαν από τον 14ο αιώνα και εντεύθεν⁵⁹⁴. Η παραλλαγή του αγίου να κρατεί ειλητό, που ακολουθείται σε πολλά μεταβυζαντινά

⁵⁸⁷ «Μὴ κόρος ἐντέρων σε Χριστοῦ χωρίση...». Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἐρμηνεία*, 165.

⁵⁸⁸ Ἀς αναφερθεῖ χαρακτηριστικά ὅτι καμμία ἐπιγραφή ἀπὸ αὐτές που μνημονεῦει ὁ Δρανδάκης, «Συμπληρωματικά εἰς τὸν Ἐμμανουὴλ Τζάνε», 61 σημ. 123, δὲν ξεκινᾶ με *E*. Περί του φαινομένου των διαφορετικῶν χωρίων στο ειλητό του αγίου, ἐκτὸς του προαναφερθέντος, βλ. Μαλαδάκης, Στρατή, «Ὁ ἅγιος Ονούφριος και ὁ ἅγιος Πέτρος ὁ Αθωνίτης», 325-326, 329 σημ. 65.

⁵⁸⁹ Για τους ἐκδοθέντες βίους του αγίου, βλ. Π. Β. Πάσχος, «Ὁ ἀναχωρητικὸς μοναχισμὸς κατὰ τον Δ΄ αἰῶνα (Ὁ Βίος του Μεγάλου Ονούφριου)», *Θεολογία* ΞΑ΄ τεύχος Δ΄ (1990), 823 σημ. 24-27. *BHG* II, 255-258. Για την υμνογραφία του, Ι. Π. Τσικνόπουλος, «Ἀκολουθία τοῦ ὀσίου καὶ θεοφόρου πατρὸς ἡμῶν Ὀνούφριου τοῦ Αἰγυπτίου», *ΚυπρΣπουδ* 36 (1972), 165-195. Βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία στο: Μαλαδάκης, Στρατή, «Ὁ ἅγιος Ονούφριος και ὁ ἅγιος Πέτρος ὁ Αθωνίτης», 319-320.

⁵⁹⁰ Σ. Δουκάκης, *Ὁ Μέγας Συναξαριστής*, Αθήνα 1948-1966, Ιούνιος, 100. Βλ. και τὸ ἐπίγραμμα που συνέθεσε ὁ Μανουὴλ Φιλῆς για εἰκόνα του αγίου, καθώς και τον συμβολισμό της γυμνότητάς του: I. Drić, *Epigram, Art, and Devotion in Later Byzantium*, Cambridge 2016, 169-172.

⁵⁹¹ Βολανάκης, «Ναύδρια του Κάστρου Χώρας Καλύμνου», 142.

⁵⁹² Γιακουμάκη, «Ἅγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 123 εικ. 15.

⁵⁹³ Ὅπως, λ.χ. σε φορητὴ εἰκόνα του 13ου αἰῶνα ἀπὸ τη Φλάσου, Χ. Χατζηχριστοδούλου, «Εἰκόνες και σταυροὶ του 12ου-14ου αἰῶνα ἀπὸ την Ἱερά Μητρόπολη Μόρφου», στο: Ι. Α. Ηλιάδης (ἐπιμ.), *Κυπριακὸ τὸ τρόπο-Μανιέρα Συρία. Ἡ ζωγραφικὴ του 13ου αἰῶνα στην Κύπρο ἀνάμεσα σε δύο κόσμους*, κατ. ἐκθ., Λευκωσία 2017, 72-74, εικ. 75· φορητὴ εἰκόνα (14ος – 15ος αἰῶνας) ἀπὸ τὸ ναὸ του Προδρόμου στο ομόνυμο χωριὸ της Κύπρου: Λ. Μιχαηλίδου, Χ. Χατζηχριστοδούλου (ἐπιμ.), *Ἡ Μόρφου ὡς Θεομόρφου του χθες, του σήμερα και του ἀρίου*, κατ. ἐκθ., Λευκωσία 2011, 108-109. (Χ. Α. Χατζηχριστοδούλου) κ.ά.

⁵⁹⁴ Παϊσίδου, *Οἱ τοιχογραφίες του 17ου αἰῶνα στην Καστοριά*, 235 σημ. 2314-2316.

παραδείγματα, φαίνεται πως δημιουργήθηκε κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο⁵⁹⁵. Αναφορικά με το κόσμημα του επίτιτλου, απαντά απaráλλακτο ήδη από την μεσοβυζαντινή περίοδο, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον γνωστό χειρόγραφο κώδικα της συλλογής Jaharis (περ. 1100)⁵⁹⁶.

Από τις παλαιότερες απεικονίσεις του στην περιοχή είναι αυτές της Τήλου, στον Άγιο Ιωάννη τον Αβαλά και τον Άγιο Νικόλαο στο Μισοσκάλι (13ος αιώνας)⁵⁹⁷. Ακολουθούν, στη Ρόδο, αυτές από το καθολικό της μονής Θάρι (στρώμα 14ου αιώνα)⁵⁹⁸, τον Άγιο Γεώργιο στα Λώρυμα Μασάρων (τέλη 14ου αιώνα)⁵⁹⁹, τη Ζωοδόχο Πηγή στις Στελιές Σιαννών (15ος αιώνας)⁶⁰⁰, την Παναγία Παρμενιώτισσα Ψίνθου (τέλη 15ου αιώνα)⁶⁰¹ και την Υπαπαντή στον Κουφά Παραδεισίου (15ος αιώνας)⁶⁰², και στη Νίσυρο, στην Αγία Τριάδα στα Νικειά (μέσα 15ου αιώνα)⁶⁰³. Βυζαντινοί, τέλος, ναοί αφιερωμένοι στον άγιο απαντούν στον Αρχάγγελο Ρόδου⁶⁰⁴, στο Βουνό της Χάλκης⁶⁰⁵ και στην περιοχή Φράχτια της Τήλου⁶⁰⁶.

Στη δυτική πλευρά του μετώπου της βόρειας κόγχης, πλάι στον άγιο Ονούφριο, εικονίζεται ένας ολόσωμος άγιος ασκητής (**Εικ. 85**). Φορεί μελανό ποδήρη χιτώνα, σκουροκόκκινο ιμάτιο και ομοιόχρωμο βραχύ μανδύα⁶⁰⁷. Από την κεφαλή του, λόγω της κακής κατάστασης, δεν διακρίνονται λεπτομέρειες πλην της

⁵⁹⁵ Α. Καραμπερίδη, *Η Μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2009, 270 σημ. 2185-2186.

⁵⁹⁶ J. Lowden, *The Jaharis Gospel Lectionary. The Story of a Byzantine Book*, New York 2009, 51 εικ. 46.

⁵⁹⁷ Katsioti, “Les déplacements d’artistes syriens”.

⁵⁹⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 124.

⁵⁹⁹ Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη*, 35.

⁶⁰⁰ Τοιχογραφίες αδημοσίευτες.

⁶⁰¹ Τοιχογραφίες αδημοσίευτες. Μνεία στο: Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 222.

⁶⁰² Τοιχογραφίες αδημοσίευτες.

⁶⁰³ Τοιχογραφίες αδημοσίευτες.

⁶⁰⁴ Μνείες: Papavassiliou, Archontopoulos, “Nouveaux éléments”, 324. Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 31. Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 129 σημ. 65. Χ. Γιακουμάκη, Φ. Ζερβάκη, «Μνημειακή τοπογραφία της περιοχής του Αρχαγγέλου στη Ρόδο», *Δωδύχρον ΚΕ'* (2012), 124.

⁶⁰⁵ Σιγάλα, «Έννιαμερίτισσα», 364 σημ. 224. Μ. Σιγάλα, «Τα εκκλησάκια της Χάλκης σηματοδοτούν το αρχαίο τοπίο της» *Δωδύχρον ΚΣΤ'* (2014), 180-181.

⁶⁰⁶ Αδημοσίευτος.

⁶⁰⁷ Για τα ενδύματα των μοναχών, βλ. P. Oppenheim, *Das Mönchskleid im christlichen Altertum*, Freiburg im Breisgau 1931.

σκουρόχρωμης κοντής του κόμης. Φέρει το δεξιό χέρι μπροστά στο στήθος σε χειρονομία ευλογίας, ενώ στο αριστερό στηρίζει μετάλλιο με την κατεστραμμένη μορφή του Χριστού σε προτομή και κρατεί ανεπτυγμένο ειλητό με εξίτηλη επιγραφή. Από την επιγραφή του έχουν σωθεί αποσπασματικά μόνο τέσσερα γράμματα: .../ CTE..., που καθιστούν πιθανή την ταύτισή του με τον άγιο Στέφανο το Νέο⁶⁰⁸.

Ο άγιος Στέφανος ο Νέος είναι ένας από τους σημαντικότερους εικονοφίλους ομολογητές, επιφανής μοναχός του 8ου αιώνα και ένας από τους σπουδαιότερους μάρτυρες κατά την Α΄ περίοδο της Εικονομαχίας. Σύμφωνα με το βίο του, που γράφτηκε από τον Συμεών το Μεταφραστή⁶⁰⁹, μόνασε σε ηλικία δεκαέξι ετών, και δεκαπέντε χρόνια αργότερα ίδρυσε κοινόβιο και έγινε ηγούμενος. Αντιταχθείς στις αποφάσεις της Συνόδου της Ιέρειας (754) ψάλλοντας δημόσια το τροπάριο «τήν ἄχραντον εἰκόνα σου προσκυνούμεν»⁶¹⁰, φυλακίσθηκε και αργότερα μαρτύρησε δια ξυλοδαρμού, αφού τον έσυραν από τα πόδια στους δρόμους της Κωνσταντινούπολης. Εμφανίζεται στη μνημειακή τέχνη τον 11ο αιώνα, στον Όσιο Λουκά Βοιωτίας και στη Νέα Μονή της Χίου⁶¹¹. Στη δεύτερη περίπτωση εμφανίζεται για πρώτη φορά η πρόθεση να κρατεί μία εικόνα στα χέρια του, ως σύμβολο του μαρτυρίου του λόγω του προαναφερθέντος συμβάντος⁶¹². Κατά τους επόμενους αιώνες στις απεικονίσεις του το στοιχείο αυτό έχει παγιωθεί, είτε ως δίπτυχο, όπως στο Βαčκονο, την Mileševa και την Sorocani, είτε ως απλή εικόνα. Σε κάποιες πρώιμες περιπτώσεις, όπως στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο, η εικόνα αυτή είναι της Βρεφοκρατούσας Παναγίας⁶¹³. Από τον 14ο όμως αιώνα υιοθετείται αποκλειστικά η

⁶⁰⁸ Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. Α. Δ. Παλιούρας, «Εικονογραφία αγίου Στεφάνου του Νέου», *Δωδώνη* ΙΣΤ΄ (1987), 483-496. Tomekonis, *Les saints ermites*, 30-31, όπου βιβλιογραφία.

⁶⁰⁹ Για το βίο του, βλ.: G. L. Huxley, “On the *Vita* of St Stephen the Younger”, *Greek Roman and Byzantine Studies* 18/1 (1977), 97-108. F. Iadevaia, *Simeone Metafraste, Vita di S. Stefano Minore*, Messine 1984. M.-Fr. Auzépy, *La Vie d’Étienne le diacre. Introduction, édition et traduction*, Aldershot 1997 (Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs 3). G. L. Huxley, “Some intertexts of the *Vita Stephanis Junioris*”, *Byzantine and Modern Greek Studies* 22 (1998), 200-214.

⁶¹⁰ Auzépy, *ό.π.*, 130-131.

⁶¹¹ Ν. Χατζηδάκη, *Όσιος Λουκάς*, Εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1996, 48 εικ. 40. Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου, Α΄*, Αθήνα 1985, 171-173. Η Μουρίκη αναλύει την πρόθεση να συμπεριληφθεί η εικόνα στα χέρια του αγίου, η οποία όμως δεν ολοκληρώθηκε αφήνοντας τον προβλεπόμενο χώρο ημιτελή, πιθανώς για τεχνικούς λόγους.

⁶¹² Bacci, “L’attribut des saints”, 244.

⁶¹³ Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, 367 εικ. 218.

μορφή του Χριστού στην εικόνα που ο άγιος φέρει⁶¹⁴. Παρόλο που το σχήμα της δεν είναι πάντα το ίδιο⁶¹⁵, δεν έχει επισημανθεί άλλο παράδειγμα στο οποίο αυτή να έχει σχήμα μεταλλίου, όπως στο Φουντουκλί. Αντίθετα, σε πολλές περιπτώσεις μέταλλιο του Χριστού κρατεί ο άγιος Μηνάς⁶¹⁶. Ο συνδυασμός, τέλος, εικόνας και ανεπτυγμένου ειλητού απαντά σε αρκετές περιπτώσεις διακόσμων του ευρύτερου Βαλκανικού χώρου⁶¹⁷.

Η σπάνις των απεικονίσεών του επισημαίνεται και στα Δωδεκάνησα, καθώς πρόκειται για την μοναδική γνωστή, μέχρι στιγμής, συμπερίληψή του στο εικονογραφικό πρόγραμμα μεσαιωνικής εκκλησίας στην περιοχή.

Στη βόρεια κόγχη, πρώτος από τους τρεις ολόσωμους ασκητές της κάτω ζώνης απεικονίζεται, αποσπασματικά σωζόμενος, ο **άγιος Γεράσιμος**⁶¹⁸ (Εικ. 86). Ολόσωμος, μετωπικός, φορεί υπόλευκο κολόβιο κάτω από τον κεραμιδόχρωμο μακρύ μανδύα του και βαθυκύανο ανάλαβο. Το κεφάλι του καλύπτεται από φαιόχρωμο κουκούλιο. Με το δεξιό του χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό με σχεδόν ολοσχερώς κατεστραμμένη πολύστιχη επιγραφή στην οποία διαβάζεται (Εικ. 87): ΑΥΘΑΔ[ΕΙΑ] / ... ΑΜΑΡΤΑΝΕΙ / CΩΤΗΡ ΑΡ... Δεν κατέστη δυνατή η ταύτιση του χωρίου λόγω αποσπασματικότητας. Στα δεξιά του, κάτω από τη χειρίδα του ενδύματός του, σώζονται ίχνη από το πορτοκαλόχρωμο λιοντάρι που τον συνόδευε. Εκατέρωθεν της κεφαλής του η επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ / Ο ΔΟΥ... / Ο ΘΗΡ.

Ο άγιος Γεράσιμος, με καταγωγή από τη Λυκία, ήταν ένας από τους πλέον φημισμένους ασκητές του 5ου αιώνα, ιδρυτής σημαντικού μοναστικού κέντρου ανάμεσα στην Ιερικό και τον Ιορδάνη⁶¹⁹. Ο άγιος, σε αντίθεση με τους άλλους

⁶¹⁴ Tomekonić, *Les saints ermites*, 30, όπου παραδείγματα. Πρβλ. Durand, Jolivet-Lévy, “Les «attributs» des saints”, 217-218.

⁶¹⁵ Durand, Jolivet-Lévy, “Les «attributs» des saints”.

⁶¹⁶ Βλ. σχετικά: W. T. Woodfin, “An Officer and a Gentleman: Transformations in the Iconography of a Warrior Saint”, *DOP* 60 (2006), 111-143. Για τους εικονοφόρους αγίους, βλ. στο ίδιο, 122-123, όπου βιβλιογραφία. Πρβλ. και: Bacci, “L’attribut des saints”, 244.

⁶¹⁷ Tomekonić, *Les saints ermites*, με συγκεντρωμένα παραδείγματα και βιβλιογραφία.

⁶¹⁸ Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. ενδεικτικά: Tomekonić, “Notes sur saint Gerasime”, 277-285. Tomekonić, *Les saints ermites*, 51, 159-162. Bakalova, “Scenes from the Life of St. Gerasimus”, 105-122.

⁶¹⁹ Για τον βίο του αγίου Γερασίμου, βλ. ενδεικτικά: Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Συλλογή Παλαιστινής και συριακής αγιολογίας*, (ανατύπωση) Θεσσαλονίκη 2001, 115-135. Tomekonić,

μεγάλους ασκητές, δεν έχει απεικονισθεί σε πρώιμα μνημεία· απαντά σπανιότατα μέχρι τον 14ο αιώνα⁶²⁰, όπως σποραδικές είναι οι απεικονίσεις του κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο⁶²¹.

Το αγιωνύμιό του στα δεξιά ακολουθούν δυσανάγνωστες λέξεις, δύο ή τρεις, με μόνα ευδιάκριτα τα τελευταία γράμματα: *ὁ θήρ*. Παρόλο που φαινομενικώς εικονίζεται, όπως πάντα, μόνος και κατ'ενώπιον, ο ζωγράφος του Φουντουκλί δεν παραλείπει να κάνει υπόμνηση του γνωστότερου θαύματός του. Σύμφωνα με το βίο του, ο άγιος κάποτε έβγαλε ένα αγκάθι από το πόδι ενός λιονταριού που είχε πρησθεί. Αφού το καθάρισε και έδεσε την πληγή, *ὁ θήρ*⁶²² τον ακολουθούσε έκτοτε παντού και, μετά την κοίμηση του αγίου, πέθανε από λύπη επάνω στον τάφο του. Μεμονωμένα το σπάνιο επεισόδιο απεικονίζεται στην πίσω όψη αμφίγραπτης εικόνας στο Πατριαρχείο Ιεροσολύμων (περί το 1300)⁶²³, στο κλίτος της Παναγίας στη μονή Βαλσαμονέρου στην Κρήτη (1407)⁶²⁴ και στο σύνολο των τεσσάρων γνωστών εικονογραφικών κύκλων του αγίου, με αρχαιότερο αυτό του Αγίου Νικολάου του Ορφανού Θεσσαλονίκης⁶²⁵. Στο Φουντουκλί, ο ζωγράφος προσαρμόζει στην κάτω

“Notes sur saint Gerasime”, 277-284. Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγειες εικόνες στα Ίεροσόλυμα», 291-297.

⁶²⁰ Αρχαιότερη όλων είναι η απεικόνισή του στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Τάλα Πάφου (τέλη 12ου αιώνα): Mango, Dawkins, “The Hermitage of St. Neophytos”, 170-171 εικ. 78.

⁶²¹ Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγειες εικόνες στα Ίεροσόλυμα», 295.

⁶²² Βλ. λήμμα: *θήρ* (ὁ) στο λεξικό Liddell-Scott, I, 799. Η λέξη προσδιορίζει, εκτός του θηρίου, το λιοντάρι. Για το επεισόδιο, βλ. E. Haustein-Bartsch, “*So gehorchten die wilden Tiere Adam*”. Zur Ikonographie einer Ikone des heiligen Gerasimos mit dem Löwen”, στο: B. Borkop, B. Schellewald, L. Theis (eds), *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, Amsterdam 1995, 259-278. Βοκοτόπουλος, « Δύο παλαιολόγειες εικόνες στα Ίεροσόλυμα», 295. N. Ševčenko, “The Hermit as Stranger in the Desert”, στο: D. C. Smythe (ed.), *Strangers to Themselves: The Byzantine Outsider. Papers from the Thirty-second Spring Symposium of Byzantine Studies, Unoversity of Sussex, Brighton, March 1998*, Aldershot 2000, 82. Ανάλογο επεισόδιο απαντά και στους βίους άλλων αγίων, όπως του Ιερωνύμου. Βλ. σχετικά: M. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ὁ ἅγιος Ἱερώνυμος με τὸν λέοντα σὲ εἰκόνες κρητικῆς τέχνης. Τὸ θέμα καὶ οἱ συμβολισμοὶ του», στο: N. Παναγιωτάκης (επιμ.), *Ἄνθη Χαρίτων*, Βενετία 1998, 193-226.

⁶²³ Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγειες εικόνες στα Ίεροσόλυμα».

⁶²⁴ Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγειες εικόνες στα Ίεροσόλυμα», 295. Οι τοιχογραφίες της μονής Βαλσαμονέρου παραμένουν αδημοσίευτες.

⁶²⁵ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 176-179, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία και εικονογραφικά παράλληλα. Βλ. επίσης: Bakalova, “Scenes from the Life of St. Gerasimus”, 105-122 και K. Kirchhainer, “Die Bildausstattung des südlichen Annex des Nikolauskirche in Thessaloniki – Überlegungen zum Verhältnis von Bildauswahl und Funktion eines Seitenraumes”, στο: G. Koch (Hrsg.), *Byzantinische Malerei. Bildprogramme-Ikonographie-Stil, Symposion in Marburg vom 25.-29.6.1997*, Wiesbaden 2000, 147-164.

γωνία της ζωγραφικής επιφάνειας καθήμενο, σε μεγάλο βαθμό κατεστραμμένο, το καφετί λιοντάρι, και όχι όρθιο όπως στην εικόνα.

Ο άγιος Γεράσιμος συμπεριλαμβάνεται στις χορείες των ασκητών σε μνημεία της Κρήτης στη στροφή του 15ου αιώνα, με ενδεικτικό παράδειγμα την Παναγία στα Καπετανιανά Μονοφατσίου (1401/2)⁶²⁶. Όπως έχει υποστηριχθεί από τον Βοκοτόπουλο, παρά το γεγονός ότι η σχετικώς συχνή απεικόνιση του αγίου σε εκκλησίες μετά τον 14ο αιώνα, όπως λ.χ. στο ναό του Αγίου Γεωργίου Μαλέα της Επιδαύρου Λιμηράς (α' τρίτο 15ου αιώνα)⁶²⁷, έχει αποδοθεί στην επίδραση των Ησυχαστών του Αγίου Όρους, απουσιάζει εντελώς από τους εκεί διακόσμους, και περιλαμβάνεται μόνον σε βυζαντινές που ανήκουν στη σφαίρα της Σερβίας⁶²⁸. Σε συνέχεια, λοιπόν, της παραπάνω άποψης, η παρουσία του στο Φουντουκλί, που πόρρω απέχει από το βεληνεκές της Σερβίας και της Μακεδονίας, έρχεται να ανατρέψει αυτή την άποψη, συνδέοντας το παράδειγμα ευθέως με τον απόηχο του Ησυχασμού⁶²⁹.

Πλάι στον άγιο Γεράσιμο, σε ίδιο εικονογραφικό σχήμα, στέκει ο **άγιος Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης** (επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΟCΙΟC/ Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡΧΗC*) (Εικ. 86). Ο γηραιός άγιος με την κοντή γκριζωπή κόμη, εικονίζεται ολόσωμος μετωπικός και φορεί ενδύματα μεγαλόσχημου μοναχού: ρόδινο κολόβιο το οποίο καλύπτεται από τον γαλανό ανάλαβο και τον κεραμιδόχρωμο μακρύ μανδύα. Με το δεξιό του χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατά ανεπτυγμένο ειλητό με πολύστιχη επιγραφή, της οποίας μόνο τμήματα είναι ευανάγνωστα: *Η ΑΛΗΘΙΝΗ ΥΠΟΤΑΓΗ / ΕCΤΙ ΤΟ ΚΑΤΕ.....ΕΙΟΝ/ Η ΔΙΑ ΤΟ Θ...../ .ΠΑΤ/* (Εικ. 88).

Ο άγιος Θεοδόσιος «ο κοινοβιάρχης» καταγόταν από το χωριό Μογαρισσό της Καπαδοκίας. Σε νεαρή ηλικία μόνασε αρχικά σε κοινόβιο, κατόπιν όμως αναχώρησε, όπως και ο απεικονιζόμενος πλάι του άγιος Σάββας, για ένα μεγάλο διάστημα ασκούμενος. Έπειτα αποφάσισε να ιδρύσει κοινόβιο του τύπου του αγίου

⁶²⁶ Τοιχογραφία αδημοσίευτη. Βλ. μνεία στο: Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, 159.

⁶²⁷ Ν. Β. Δρανδάκης, Ν. Γκιολές, Ε. Δωρή, Σ. Καλοπίση, Β. Κέπετζη, Χ. Κωνσταντινίδη, Μ. Κωνσταντουδάκη, Μ. Παναγιωτίδη, «Ερευνα στην Επίδαυρο Λιμηρά», *ΠΑΕ* 1982, 465, πίν 248.

⁶²⁸ Βοκοτόπουλος, «Δύο παλαιολόγειες εικόνες στα Ίεροσόλυμα», 296.

⁶²⁹ Αναφορικά με τις ησυχαστικές αντιλήψεις στα Δωδεκάνησα, βλ. Κασιώτη, «Ησυχασμός».

Γερασίμου. Η σχέση του κοινοβίου αυτού με την Λαύρα του αγίου Σάββα ήταν στενή. Τους αρχαίους μοναχούς παρέπεμπε ο άγιος Σάββας στον Θεοδόσιο, τον οποίο ονόμαζε «ηγούμενο παίδων», ενώ τον εαυτό του θεωρούσε «ηγούμενο ηγουμένων», καθιστώντας το κοινόβιο ένα προκαταρκτικό στάδιο προετοιμασίας για όσους ήθελαν να γίνουν αναχωρητές, με άσκηση για την προσωπική τους τελειοποίηση και εργασία προς όφελος του πλησίον. Η εργασία ήταν απαραίτητος όρος της μοναχικής ζωής. Στην είσοδο του κοινοβίου υπήρχε η επιγραφή: «μηδείς ράθυμος εισίτω». Υπήρχαν εργαστήρια για ποικίλα εργόχειρα, αλλά και ξενώνες, πτωχοκομεία, γηροκομεία και νοσοκομεία. Από το κοινόβιο εξήλθαν πολλοί επίσκοποι και πατριάρχες της Εκκλησίας (Μόδεστος, Σωφρόνιος κ.α.). Ο άγιος Θεοδόσιος κοιμήθηκε την 11η Ιανουαρίου 529, ημέρα που τελείται η μνήμη του από την Εκκλησία.

Ο άγιος εικονίζεται συνήθως ως γέρος διχαλογένης⁶³⁰. Η εικονογραφία του αυτή ακολουθείται και στην τοιχογραφία του Φουντουκλί, όπως και σε μια εικόνα από την εκκλησία του Αγίου Κασσιανού Λευκωσίας, του 15ου αιώνα, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ'⁶³¹. Οι απεικονίσεις του ελλείπουν από τους σύγχρονους με το Φουντουκλί διακόσμους της περιοχής, δημοσιευμένους και μη.

Το κείμενο του ειλητού του αποτελεί παραλλαγή των χωρίων του αγίου Ευθυμίου⁶³². Αξίζει να σημειωθεί ότι οι λέξεις που διακρίνονται στο απόσπασμα του δεν έχουν επισημανθεί σε κανένα από τα γνωστά δημοσιευμένα παραδείγματα⁶³³. Δεν μπορεί να θεωρηθεί απίθανο, ωστόσο, να πρόκειται για παραφρασμένη εκδοχή πατερικού κειμένου, όπως έχει παρατηρηθεί και αλλού⁶³⁴.

Τελευταίος σε σειρά, πλάι στην βόρεια θύρα, εικονίζεται ο **άγιος Σάββας (Εικ. 86)**. Από την σε μεγάλο βαθμό κατεστραμμένη μορφή διακρίνονται καλύτερα ο ρόδινος μακρύς μανδύας και ο κυανός ανάλαβος. Το χρώμα του γενίου του είναι

⁶³⁰ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία*, 162. Tomekonić, *Les saints ermites*, 46-47.

⁶³¹ I. A. Ηλιάδης, *Ίδρυμα Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ'. Οδηγός Βυζαντινού Μουσείου*, Λευκωσία 2017, 94.

⁶³² J. C. Guy, *Les apophthegmes des peres. Collection systématique*, 1, Paris 1995, 333.

⁶³³ Tomekonić, *Les saints ermites*, 70, όπου βιβλιογραφία.

⁶³⁴ Βλ. επί παραδείγματι το ειλητό του μοναχού, πιθανώς του Ευθυμίου, στο ναό του Αγίου Δημητρίου στο Κάστρο Γερακίου, στο οποίο φαίνεται πως παραφράζεται χωρίο από το βίο του αγίου. Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 89-90.

τεφρό, δεν είναι ωστόσο εύκολο να υποστηριχθεί ότι ήταν διχαλωτό, σύμφωνα με την διαδεδομένη εικονογραφία του⁶³⁵. Στο αριστερό του χέρι κρατεί ανεπτυγμένο ειλητό με ολοσχερώς απωλεσθείσα πολύστιχη επιγραφή⁶³⁶ (Εικ. 89). Εκατέρωθεν της κεφαλής του, το αγιωνύμιο: *O/ ΑΓΙΟC CA/BAC/ O Η/ΓΙΑ/CΜΕ/ΝΟC*.

Ο άγιος Σάββας γεννήθηκε το 439 στην Καππαδοκία και θεωρείται ως ένας από τους θεμελιωτές του μοναχισμού στην περιοχή της Παλαιστίνης⁶³⁷. Ασκήτευσε νέος και διακρίθηκε ιδρύοντας τέσσερα μοναστήρια, με σημαντικότερα το Mar Saba (Μεγάλη Λαύρα) και τη Νέα Λαύρα, αμφότερα στην Ιερουσαλήμ. Η μνήμη του εορτάζεται στις 5 Δεκεμβρίου⁶³⁸.

Στη μνημειακή τέχνη εμφανίζεται ήδη από τον 8ο αιώνα στην Santa Maria Antiqua⁶³⁹, οι απεικονίσεις του όμως αυξάνονται κατά την παλαιολόγια περίοδο, με χαρακτηριστικά παραδείγματα το παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου στον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης (1302/3)⁶⁴⁰, τον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό στη Θεσσαλονίκη (1310-1320)⁶⁴¹, τον Άγιο Ανδρέα στην Treska (1389)⁶⁴² την Παντάνασσα του Μυστρά⁶⁴³. Στη Ρόδο απαντά μεταξύ άλλων στο καθολικό της μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ στο Θάρι (στρώμα 14ου αιώνα)⁶⁴⁴, στο ναό του Αγίου Γεωργίου στα Λώρυμα Μασάρων (τέλη 14ου αιώνα)⁶⁴⁵ και στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά (1434/5)⁶⁴⁶.

⁶³⁵ Ο άγιος Σάββας γέρων, ἔχων τὸ γένειον εἰς δύο χωρισμένον... Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία, 162. Tomekonίς, *Les saints ermites*, 23-24. G. Kühnel, "Palestinian Monasticism and Political Iconography", στο: Patrich, *The Sabaite Heritage*, 353 κ.ε.

⁶³⁶ Δυστυχώς οι επανειλημμένες προσπάθειές μας δεν απέδωσαν καρπούς, καθώς ήταν αδύνατο από τα σποραδικά καλύτερα σωζόμενα γράμματα να εξαχθεί νόημα. Για τα κείμενα που συνήθως εγγράφονται στο ειλητό του: Tomekonίς, *Les saints ermites*, 71.

⁶³⁷ Για τον άγιο Σάββα, βλ.: J. Patrich, *Sabas, Leader of Palestinian Monasticism. A comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Centuries*, Washington D.C. 1995. Patrich, *The Sabaite Heritage*.

⁶³⁸ Σ. Ευστρατιάδης, *Αγιολόγιον τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας*, Αποστολική Διακονία, Ἀθήναι χχ, 412-413.

⁶³⁹ W. de Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, Rome 1911, 113, πίν. IC. XXVIII.

⁶⁴⁰ Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου*, εικ. 38.

⁶⁴¹ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 204.

⁶⁴² Prolovίς, *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska*, 165-166 εικ. 62.

⁶⁴³ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 194-196.

⁶⁴⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 124.

⁶⁴⁵ Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη*, 36.

⁶⁴⁶ Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 132-133, εικ. 35-36. Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου και ο ζωγράφος Αλέξιος», 181 εικ. 4.

θ'. Αγίες

Αντίκρυ στον άγιο Παντελεήμονα, στη δυτική πλευρά του μετώπου της βόρειας αψίδας και πλάι στην Μαρία την Αιγυπτία, εικονίζεται ολόσωμη και μετωπική μία νεαρή αγία (**Εικ. 72**). Φορεί ποδήρη πάλλευκο χιτώνα και ανοικτό, δυτικού τύπου ερυθρό μαφόριο, ανάλογο με αυτό της Παναγίας στη Δέηση⁶⁴⁷. Η αγία στο υψωμένο δεξιό της χέρι κρατεί σταυρό τύπου αναστάσεως, ενώ το αριστερό της είναι χαμηλωμένο, ελαφρώς αποκομμένο από το μηρό της. Η εκατέρωθέν της επιγραφή είναι δυσανάγνωστη: *M...Δ...H*.

Το εξίτηλο του αγιωνυμίου, με τα ίχνη, εκτός των τριών ευδιάκριτων γραμμμάτων της επιγραφής, υποδεικνύουν ότι πρόκειται για την **αγία Μαγδαληνή**. Η εικονογραφία της μάρτυρος δεν στέκει εμπόδιο στην ταυτίσή της με την αγία, της οποίας η λατρεία στη Δύση ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, ενώ στην Ανατολή έναυσμα για την αναβίωση, αν όχι για την εισαγωγή της, δόθηκε επί βασιλείας Ανδρονίκου Β', με ένα εγκώμιο του Νικηφόρου Κάλλιστου Ξανθόπουλου⁶⁴⁸. Ο συμφυρμός που έχει σημειωθεί με το πρόσωπο της Μαρίας, αδελφής του Λαζάρου, της μυροφόρου και ακολούθου του Χριστού και της ανώνυμης αμαρτωλής που έπλυνε και σκούπισε με τα μαλλιά της τα πόδια του Χριστού, επηρέασε τα αγιολογικά της κείμενα και τις απεικονίσεις της στη δυτική τέχνη, όχι όμως και στο Βυζάντιο, όπου η εκδοχή της αμαρτωλής Μαγδαληνής θεωρείται πως ήταν άγνωστη⁶⁴⁹.

Η μόνη, εισέτι, γνωστή απεικόνισή της ως μεμονωμένης αγίας στην ορθόδοξη εικονογραφία προέρχεται από το ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στα Χρύσαφα της Λακωνίας (1367/8)⁶⁵⁰, γεγονός που αποκαλύπτει ότι η αγία δεν έχαιρε

⁶⁴⁷ Βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 257 σημ. 42, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα και βιβλιογραφία.

⁶⁴⁸ Foskolu, "Mary Magdalene between East and West", 271-296.

⁶⁴⁹ Β. Φωσκόλου, «Η ξανθομαλλούσα αδελφή του Λαζάρου στην Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας. Μια ακόμη πρόταση ιστορικής ανάγνωσης των «δυτικών επιδράσεων» στην τέχνη της λατινοκρατούμενης Ανατολής», στο: Π. Πετρίδης, Β. Φωσκόλου (επιμ.), *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, Αθήνα 2015, 507-523.

⁶⁵⁰ Ν. Β. Δρανδάκης, «Ο σταυροειδής ναός του Προδρόμου στα Χρύσαφα της Λακεδαίμονος», *ΛακΣπουδ* 9 (1988), 308 σημ. 4.

ιδιαίτερης τιμής στη δημόσια λατρεία⁶⁵¹. Ενδείξεις, ωστόσο, προκύπτουν ότι αυτό φαίνεται να αλλάζει κατά την ύστερη περίοδο, τουλάχιστον σε φραγκοκρατούμενες περιοχές, όπως στην Κύπρο, όπου η αγία εικονίζεται στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Εξορινού στην Αμμόχωστο (τέλη 14ου αιώνα)⁶⁵². Από την άλλη, στην Κύπρο έχει δημοσιευθεί φορητή εικόνα από το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ του Τρυπιώτη στη Λευκωσία, στην οποία παριστάνεται η Θεοτόκος Οδηγήτρια πλαισιωμένη από τον Ιωσήφ και την Μαρία τη Μαγδαληνή. Εξαιρετο δείγμα εκλεκτικής κυπριακής ζωγραφικής της Βενετοκρατίας, χρονολογημένο στα τέλη του 15ου-αρχές 16ου αιώνα, συγκεράζει και αναδεικνύει τα συμφραζόμενα της συνύπαρξης Ελλήνων και Λατίνων στη Μεγαλόνησο κατά τη συγκεκριμένη περίοδο⁶⁵³. Ωστε, καίτοι από δύο μόνον γνωστά σε εμάς παραδείγματα, εκτός του Φουντουκλί, καθίσταται φανερή η εισαγωγή της εικονογραφίας της αγίας στην ευρύτερη περιοχή τουλάχιστον κατά τον 15ο αιώνα.

Στον αντίποδα της αγίας Μαγδαληνής, στη δυτική κόγχη, μία άλλη νεαρή αγία παριστάνεται σε παρόμοια εικονογραφία. Μετωπική έως την οσφύ, φορεί ανοιχτοπράσινο, κλειστό στο λαιμό, μανδύα (**Εικ. 73**). Στην κόμη της διακρίνονται τα ίσια μαλλιά της πίσω από αραχνούφαντη καλύπτρα που πέφτει στους ώμους της και συγκρατείται από το επιβλητικό, πολυτελές στέμμα της⁶⁵⁴. Ίχνη μόνον γραμμάτων που σώζονται από το αγιωνύμιο καθιστούν αμφίβολη την ταύτιση της μορφής, η έκτασή τους όμως καθιστά πιθανότερο να πρόκειται για την **αγία Αικατερίνη**, παρά

⁶⁵¹ Foskolou, “Mary Magdalene between East and West”, 282.

⁶⁵² M. Bacci, “Syrian, Palaiologan, and Gothic Murals in the ‘Nestorian’ Church of Famagusta”, *ΔΧΑΕ ΚΖ* (2006), 217-218 εικ. 8. Bacci, “L’attribut des saints”, 254-256 εικ. 18.

⁶⁵³ Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Εικόνα Οδηγήτριας με δύο αγίους στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ Τρυπιώτη στη Λευκωσία. Το έργο και τα νοήματά του», *Πρακτικά του Τρίτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία, 16-20 Απριλίου 1996). Β'. Μεσαιωνικό Τμήμα*, Λευκωσία 2001, 395-409. S. G. Casu, X. Χατζηχριστοδούλου, Γ. Τουμαζής, (επιμ.), *Θεοτόκος-Madonna*, Λευκωσία 2005, 56-57 αρ. 10 (Χρ. Χατζηχριστοδούλου).

⁶⁵⁴ Για τις αγίες με αυτοκρατορική αμφίεση, βλ. Parani, *Byzantine Material Culture*, 39-41. Για τη γυναικεία βυζαντινή κόμμωση, βλ. ενδεικτικά: M. Emmanuel, “Hairstyles and headdresses of empresses, princesses and ladies of aristocracy in Byzantium”, *ΔΧΑΕ ΙΖ* (1993-1994), 113-120. Emmanuel, “Some notes on the external appearance”, 769-778. Μ. Εμμανουήλ, «Η γυναικεία κόμμωση στα χρόνια του Βυζαντίου», στο: Μ. Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου (επιμ.), *Η γυναίκα στο Βυζάντιο. Λατρεία και τέχνη*, Αθήνα 2012, 161-170. Durand, Jolivet-Lévy, “Les «attributs» des saints”, 224 κ.ε.

για κάποια άλλη μάρτυρα που αποδίδεται με παρόμοια, αυτοκρατορική εικονογραφία, όπως, λόγου χάριν, την Ειρήνη⁶⁵⁵.

Λόγω της θέσης της μορφής στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Φουντουκλί, ακριβώς απέναντι από την Μαγδαληνή, όπως θα φανεί και στον σχολιασμό του εικονογραφικού προγράμματος, θεωρούμε πως η επιλογή της Αικατερίνης και όχι της Ειρήνης είναι η πιθανότερη. Συνηγορούν επιπρόσθετα στην διαπίστωση αυτή και τα ίχνη του μεγάλου σε έκταση, σε σχέση με τα έξι γράμματα του ονόματος της Ειρήνης, αγιωνυμίου της.

Η Αικατερίνη, η νεαρή μάρτυς από την Αλεξάνδρεια, απεικονίζεται στην παγιωμένη ήδη από την μεσοβυζαντινή περίοδο εικονογραφία της⁶⁵⁶. Με ανάλογο τρόπο, με βασιλικά ενδύματα και στέμμα, αποδίδεται και στον σύγχρονο με το Φουντουκλί διάκοσμο του νοτίου κλίτους του ομώνυμου ναού της στην μεσαιωνική πόλη της Ρόδου. Δυστυχώς, η κακή διατήρηση της τοιχογραφίας μας δεν αφήνει περιθώριο περαιτέρω εικονογραφικού σχολιασμού της, όπως εάν με το αριστερό της χέρι κρατούσε κλαδί φοίνικα ή είχε την παλάμη της ανοικτή προς τον θεατή⁶⁵⁷.

Αξίζει, εν κατακλείδι, να αναφερθεί ότι στην ύπαιθρο του νησιού δεν αποτελεί την πλέον προσφιλή αγία, και απαντά μάλλον σπάνια σε διακόσμους⁶⁵⁸.

Στο άνω, ορθογώνιο διάχωρο της ανατολικής παραστάδας του μετώπου της νότιας κόγχης εικονίζεται ημίσωμη η **αγία Βαρβάρα**, όπως προκύπτει από τα ίχνη του σχεδόν εξίτηλου αγιωνυμίου της *H AΓ[IA] / B[A]PB[APA]*(**Εικ. 74**). Η νεαρή αγία φορεί δυτικού τύπου τεφροκύανο μανδύα, τον οποίο ενώνει πάνω από το στήθος στρογγυλή πόρπη, διάλιθη όπως και η ταινιωτή παρυφή του, αφήνοντας τριγωνικό άνοιγμα στο λαιμό. Διάλιθες ομοίως είναι και οι παρυφές του χιτώνα της, που

⁶⁵⁵ Για την αγία Ειρήνη, βλ. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, στήλ. 653 κ.ε. Για την επιλογή της απεικόνισής της σε ναούς της περιφέρειας, βλ. ενδεικτικά: Gerstel, *Rural Lives*, 82. Ειδικά για τη Ρόδο, βλ. Όρλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 150 σημ. 1. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 110-111.

⁶⁵⁶ Από την πλουσιότετη βιβλιογραφία για την αγία βλ. ενδεικτικά: Ch. Walsh, *The Cult of St. Katherine of Alexandria in Early Medieval Europe*, Aldershot and Burlington 2007. N. Patterson-Sevcenko, "The Monastery of Mount Sinai and the Cult of St Catherine", στο: *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Variorum Studies, Farnham and Burlington 2013, XVIII, 1-27. A. Stavropoulou, "Catherine, sage et sainte: les débuts de son iconographie en France", στο: S. Brodbeck et al. (eds), *Mélanges Catherine Jolivet-Levy. Travaux et Mémoires* 20/2 (2016), 595-613.

⁶⁵⁷ Αρχοντόπουλος, «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης», 88, πίν. 22.

⁶⁵⁸ Αρχοντόπουλος, «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης», 99-100.

διακρίνονται καθώς η αγία προτείνει την αριστερή παλάμη στη συνήθη στάση των μαρτύρων, ενώ με το δεξιό καρπό, αντί του σταυρού⁶⁵⁹, ως είθισται, φαίνεται πως κρατεί φιαλίδιο, που ελάχιστα διακρίνεται.

Η αγία Βαρβάρα, μια από τις πλέον αγαπητές μάρτυρες στην ορθόδοξη εικονογραφία⁶⁶⁰, καταγόταν από τη Νικομήδεια και έζησε κατά τον 3ο αιώνα. Αποκεφαλίσθηκε από τον ίδιο τον πατέρα της, που ήταν ειδωλολάτρης αξιωματούχος, λόγω της μεταστροφής της στο Χριστιανισμό. Η μνήμη της εορτάζεται στις 4 Δεκεμβρίου⁶⁶¹ και θεωρείτο προστάτις των ασθενών κατά της ευλογιάς⁶⁶².

Παρά το γεγονός ότι, ως είθισται, στο Φουντουκλί απεικονίζεται χωρίς στέμμα, εκπλήσσει το γεγονός ότι δεν διακρίνεται ο συνήθης πολυτελής κεφαλόδεσμός της. Αν αυτός δεν ήταν λευκός και αραχνούφαντος, γεγονός που θα δικαιολογούσε την απολέπιση και οιονεί αφομοίωσή του λόγω της διάβρωσης της εκεί ζωγραφικής επιφάνειας, δεν θεωρείται απίθανο ο ζωγράφος να ακολούθησε είτε την δυτική εικονογραφία της αγίας⁶⁶³, είτε παραλλαγή του τύπου που για πρώτη φορά εμφανίζεται στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά Κύπρου (1474). Εκεί, η ξανθοί βόστρυχοί της πέφτουν μπροστά εκατέρωθεν του προσώπου της, ενώ ο λευκός κεκρύφαλός της αφήνει ακάλυπτα τα μαλλιά περιμετρικά του προσώπου της⁶⁶⁴. Η διαφορά με το ροδιακό παράδειγμα έγκειται στο γεγονός ότι, εν προκειμένω, δεν

⁶⁵⁹ Υπόθεση ότι η μάρτυς κρατούσε σταυρό δεν μπορεί να ευσταθεί, καθώς η υποθετική οριζόντια κεραία αναπόφευκτα θα διακρίνονταν πάνω στην λευκή κάθετη παρυφή του μανδύα της μπροστά στο στήθος.

⁶⁶⁰ Για την πρώιμη εικονογραφία της μορφής, βλ. ενδεικτικά: Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, 259-261.

⁶⁶¹ Για το βίο και το μαρτύριό της, βλ. Delehay, *Synaxarium*, 277-278. *ΘΗΕ* 3, 608-611. Πρόσφατα: Θ. Αντωνοπούλου, «Ένα ανέκδοτο ποίημα για την αγία Βαρβάρα από τον κώδ. Barrocci 197», στο: Θ. Κορρές, Π. Κατσώνη, Ι. Λεοντιάδης, Α. Γκουτζιουκώστας (επιμ.), *Φιλοτιμία, Τιμητικός τόμος για την ομότιμη καθηγήτρια Αλκμήνη Σταυρίδου-Ζαφράκα*, Θεσσαλονίκη 2011, 69-74, με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

⁶⁶² Βλ. ενδεικτικά: Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό της Ρόδου*, 178.

⁶⁶³ Για την εικονογραφία και τη λατρεία της αγίας στη Δύση, βλ.: E. Elba, “Culto e iconografia di Santa Barbara in Italia meridionale. Lineamenti di una ricerca”, στο: M. S. Calò Mariani (ed.), *I Santi venuti dal mare. Atti del V Convegno Internazionale di Studio (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005)*, Bari 2009, 415-446.

⁶⁶⁴ Περδίκης, *Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά*, 83-84, 90-91. Ανάλογες απεικονίσεις της είναι συνηθέστερες κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, βλ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στην Καστοριά*, 251, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα.

διακρίνεται ο πολυτελής κεφαλόδεσμός της ούτε στους ώμους, ούτε μπροστά στο στήθος της, όπως στον Πεδουλά.

Το έτερο, εξίσου ενδιαφέρον, κοινό εικονογραφικό στοιχείο μεταξύ των απεικονίσεων του Φουντουκλί και αυτής του Πεδουλά είναι το φιαλίδιο που κρατεί η αγία⁶⁶⁵. Συγκρίνοντας με το κυπριακό παράδειγμα και υπολογίζοντας τόσο τον διαθέσιμο χώρο, όσο και τις δυσδιάκριτες λεπτομέρειες, δεν θα μπορούσε παρά η αγία Βαρβάρα και εδώ να κρατούσε ένα φιαλίδιο-μυροδοχείο ανάλογο με αυτά που έχει φέρει στο φως η αρχαιολογική σκαπάνη κατά το παρελθόν. Πρόκειται για γνωστό τύπο γυάλινου φιαλιδίου-μυροδοχείου που έχει χρονολογηθεί στην ίδια εποχή (τέλη 15ου – αρχές 16ου αιώνα)⁶⁶⁶ και αποτελούσε σύνηθες ταφικό κτέρισμα. Η απεικόνισή του εδώ φαίνεται να συνδέεται μάλλον με τις θεραπευτικές της αγίας ιδιότητες και λιγότερο με την ταφική του χρήση. Παρόλο που ανάλογη απεικόνιση φαίνεται να αποτελεί άπαξ για τον Δωδεκανησιακό χώρο, θεωρούμε πως μία ιδιότυπη εικόνα των τελών του 15ου αιώνα που εκτίθεται σήμερα στη Βυζαντινή έκθεση του Παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου στη Ρόδο (Εικ. 164), όπου η ταύτιση της απεικονιζόμενης ήταν προβληματική⁶⁶⁷, πιθανότατα απεικονίζει την αγία Βαρβάρα, καθώς συγκεντρώνει τα παραπάνω στοιχεία (η αγία έχει ξέπλεκα μαλλιά, εδώ όμως φέρει στέμμα και κρατεί σταυρό μάρτυρα). Στην Κύπρο, άλλωστε, έχουν επισημανθεί τουλάχιστον τρία σύγχρονα παράλληλα⁶⁶⁸.

Κάτω από τον άγιο Τιμόθεο, σε σκουροπράσινο βάθος, ακολουθεί η στηθαία απεικόνιση της αγίας Κυριακής (Εικ. 93). Έχει σχεδόν ολοσχερώς χαθεί, εκτός από τμήματα του κεραμιδόχρωμου ενδύματός της με την μαργαριτοποίκιλτη παρυφή,

⁶⁶⁵ Το φιαλίδιο είναι σύνηθες εικονογραφικό στοιχείο που συνοδεύει την αγία Αναστασία τη Φαρμακολύτρια, βλ. ενδεικτικά: Kalopissi-Verti, “The Murals of the Narthex”, 115-122.

⁶⁶⁶ Βλ. ενδεικτικά: Μ. Ζ. Σιγάλα, «Γυάλινα κτερίσματα στη μεσαιωνική έκθεση στο Καστέλλο της Ρόδου», *Χάρης Χαίρε. Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια*, Β', Αθήνα 2004, 211 εικ. 1-3. Κόλλιας κ.ά., *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ.*, 69 εικ. 80

⁶⁶⁷ Η εικόνα είναι ουσιαστικά αδημοσίευτη. Σε φυλλάδιο της έκθεσης της Παναγίας του Κάστρου, όπου έχει δημοσιευθεί έγχρωμη φωτογραφία της, χρονολογείται στα τέλη του 15ου-αρχές του 16ου αιώνα: Κόλλιας, *Η ζωγραφική στη Ρόδο μέχρι τον 18ο αιώνα*, αρ. 4. Στον κατάλογο της έκθεσης του Παλατιού αναφέρεται ως Αγία Αικατερίνη (:) και χρονολογείται στις τελευταίες δεκαετίες του 15ου αιώνα: Κόλλιας κ.ά., *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ.*, 105.

⁶⁶⁸ Πρόκειται για μία εικόνα από το ναό του Αγίου Κασσιανού Λευκωσίας και μία από το ναό της Αγίας Ζώνης Αμμοχώστου, αμφότερες χρονολογημένες στον 16ο αιώνα: Περδίκης, *Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πεδουλά*, 90.

ορατή στο αριστερό της βραχίονα. Την συνοδεύει η επιγραφή: *H / ΑΓΙΑ / Κ[Υ]/ΡΙΑ/ΚΗ*.

Οι απεικονίσεις της αγίας Κυριακής, νεαρής μάρτυρος με αριστοκρατική, πολυτελή ένδυση και ενίοτε στέμμα⁶⁶⁹ την καθιστούν ιδιαίτερα λαοφιλή από τον 13ο αιώνα και μετά, ιδίως στην Ανατολική Μεσόγειο και την Κύπρο⁶⁷⁰, όπου έχει παράλληλα επικρατήσει ο εικονογραφικός τύπος σύμφωνα με τον οποίο ο λώρος της κοσμείται με μετάλλια που περιέχουν γυναικείες προτομές-προσωποποιήσεις των ημερών της Μεγάλης Εβδομάδας⁶⁷¹. Ο συμφυρμός της αγίας Κυριακής με την Κυριακή του Πάσχα παραλληλίζεται με την αντίστοιχη της αγίας Παρασκευής με τη Μεγάλη Παρασκευή. Η από κοινού, άλλωστε, απεικόνισή τους είναι γνωστή και από άλλα σύγχρονα εικονογραφικά προγράμματα⁶⁷².

Στο κατώτατο στηθάριο εικονίζεται, σε ερυθρό βάθος, η αγία Παρασκευή (Εικ. 94). Φορεί γκριζογάλανο μαφόριο που καλύπτει και την κεφαλή της. Από τη φθαρμένη παράσταση έχει σωθεί μόνον το αριστερό της χέρι, το οποίο φέρει μπροστά στο στήθος με ανοικτή προς το θεατή την παλάμη. Εκατέρωθεν της κεφαλής της η επιγραφή: *[Η]/ ΑΓ[ΙΑ] ΠΑ/ΡΑ/ΚΕΥΗ*.

Η αγία Παρασκευή, η πλέον λαοφιλής αγία στον χριστιανικό κόσμο μετά τη Θεοτόκο⁶⁷³ απαντά συχνότατα στους τοιχογραφικούς διακόσμους των ναών⁶⁷⁴. Ο

⁶⁶⁹ Για την εικονογραφία της αγίας Κυριακής εν γένει: Z. Gavrilović, “Observations on the Iconography of St. Kyriake, principally in Cyprus”, *Λαμπεδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, τ. 1, Αθήνα 2003, 255-264. S. Gabelić, “St. Kyriaki in Wallpainting in Cyprus”, *Archaeologia Cypria* 1 (1985), 115-119.

⁶⁷⁰ Mouriki, “The Cult of Cypriot Saints”, 254, εικ. 22. C. L. Connor, “Female Saints in Church Decoration of the Troodos Mountains in Cyprus”, στο: N. Patterson Sevcenko, Ch. Moss (eds), *Medieval Cyprus, Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, 211-228.

⁶⁷¹ Mouriki, “The Cult of Cypriot Saints”, 254.

⁶⁷² Όπως, λόγου χάριν, στην περίπτωση της Παναγίας «στης Γιαλλούς» Νάξου (1288/9): Μ. Χατζηδάκης (επιμ.), *Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Νάξος*, Αθήνα 1989, 103 εικ. 6 (Ν. Δρανδάκης) ή στον Άγιο Νικόλαο στο Κάστρο της Ζαρνάτας (δεύτερο μισό 15ου αιώνα) (Δρανδάκης κ.ά., «Έρευνα στη Λακωνική Μάνη», 484). Για τον συνδυασμό των δύο αγίων και τους συμβολισμούς τους, Gerstel, “Female Piety”, 100. Gerstel, *Rural Lives*, 66. Η Κ. Κεφαλά έχει ήδη επισημάνει, μεταξύ άλλων, την συναπεικόνιση των δύο αγίων στο περιθώριο μίας αμφιπρόσωπης εικόνας με θέμα την Παναγία Γλυκοφιλούσα και τη Σταύρωση, του 15ου αιώνα, που βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών και έχει αποδοθεί σε τοπικό εργαστήριο της περιοχής της Δωδεκανήσου, Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες, Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 1994, 160, αρ. 38, πίν. 71.

⁶⁷³ Αρχιμ. Σ. Κουκιάρης, *Ο κύκλος του βίου της αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ' Ικονίου στη χριστιανική τέχνη*, Αθήνα 1994.

⁶⁷⁴ Για την αγία Παρασκευή βλ. παραπάνω, στον σχολιασμό της αγίας Κυριακής. Επίσης, S. Tomeković, «Hagiographie peinte: trois exemples crétois», *Zograf* 15 (1984), 44-47.

εικονογραφικός της τύπος, που επαναλαμβάνεται σταθερός από την μεσοβυζαντινή εποχή⁶⁷⁵, ακολουθείται και στο Φουντουκλί, χωρίς να είμαστε σε θέση να προβούμε σε εκτενέστερο σχολιασμό γύρω της κακής κατάστασης της ζωγραφικής. Άλλος γνωστός εικονογραφικός της τύπος είναι αυτός που απαντά, μεταξύ άλλων, και σε κυπριακές εικόνες στις οποίες κρατά σε μετάλλιο την Άκρα Ταπείνωση⁶⁷⁶.

ι'. Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη

Το ανατολικό τμήμα της βόρειας κόγχης καλύπτει η μνημειακή απεικόνιση των ισαποστόλων Κωνσταντίνου και Ελένης (**Εικ. 90**). Οι άγιοι εικονίζονται μετωπικοί, κλίνοντας ανεπαίσθητα προς το κέντρο, με το ένα χέρι τους μπροστά στο στήθος, πιθανότατα σε στάση δέησης, ενώ με το άλλο συμβαστάζουν τον σταυρό⁶⁷⁷. Τα κεφάλια των μορφών δεν σώζονται, καθώς το μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας έχει υποστεί ανεπανόρθωτες φθορές και εκτεταμένες επιζωγραφήσεις. Οι δύο αυτοκράτορες φέρουν ενδυμασίες δηλωτικές του αξιώματός τους⁶⁷⁸ και τα στέμματά τους κοσμούνται με πρεπενδούλια⁶⁷⁹. Εκατέρωθεν κάθε μορφής οι επιγραφές: *O / A / Γ / I / O C / K Ω N / C T A N / T I N O C* και: *H / A / Γ / I / A / E Λ E / N / H*.

Οι απεικονίσεις των αγίων αυτοκρατόρων Κωνσταντίνου⁶⁸⁰ και Ελένης⁶⁸¹ αποκτούν μεγάλη διάδοση ιδιαίτερα μετά τον 13ο αιώνα⁶⁸². Η κακή κατάσταση

⁶⁷⁵ Για σχολιασμό της χειρονομίας της αγίας με την ανοικτή παλάμη και τον συμβολισμό της, βλ. Gerstel, *Rural Lives*, 83.

⁶⁷⁶ Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι*, 149. Για τη μικρογραφία του χειρογράφου, βλ.: S. Der Nersessian, «The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris. Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Image», *DOP* 16 (1962), 201-202, πίν. 3. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du Vie au XIVe siècles*, Παρίσι 1929, 25, πίν. XLIII. Βλ. και την εικόνα της αγίας Παρασκευής στην Παναγία τη Χρυσαιλιώτισσα της Λευκωσίας (τέλη 14ου αιώνα), Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, 63, εικ. 41.

⁶⁷⁷ Για το ιερό λείψανο του Τιμίου Σταυρού και τη λατρεία του, βλ. A. Frolov, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961.

⁶⁷⁸ Parani, *Byzantine Material Culture*, 38-41.

⁶⁷⁹ E. Pilz, *Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques*. (Acta Universitatis Upsaliensis Figura, Nova series, 15), Uppsala 1977.

⁶⁸⁰ Για την εικονογραφία του Μεγάλου Κωνσταντίνου, βλ. μεταξύ άλλων: Walter, *The Iconography of Constantine the Great*. U. Peschlow, G. Schmaltzbauer, "Konstantin als Vorbild weltlicher Herrschaft in Byzanz", στο: A. Demandt, J. Engemann (hrsg), *Imperator Caesar Flavius*

διατήρησής τους στον Άγιο Νικόλαο δεν επιτρέπει εκτενέστερες εικονογραφικές παρατηρήσεις.

Από τα παραδείγματα της περιοχής ας αναφερθούν χαρακτηριστικά αυτά από τον Πανορμίτη στην Πλαγιά (14ος αιώνας)⁶⁸³ και τον Άγιο Νικόλαο στο Κάστρο στη Χάλκη (15ος αιώνας)⁶⁸⁴, τους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372)⁶⁸⁵, την Αγία Τριάδα στη Ψίνθο (1407/8)⁶⁸⁶, τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο Αρχαγγέλου (περ. 1428)⁶⁸⁷, το καθολικό της μονής Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Καμυρί (15ος αιώνας)⁶⁸⁸ και την Παναγία Παρμενιώτισσα στη Ψίνθο (1490-1510)⁶⁸⁹, όλα στη Ρόδο, την Αγία Τριάδα στα Νικειά Νισύρου (μέσα 15ου αιώνα)⁶⁹⁰ και αλλού.

Konstantin – Constantinus der Grosse, κατ. έκθ, Mainz 2007, 450-453. Επίσης, βλ. πρόσφατα: *Saint Emperor Constantine and Christianity*.

⁶⁸¹ Για την αγία Ελένη, βλ. H. A. Pohlsander, *Helena: Empress and Saint*, Chicago 1995. A. Georgiou, *The Cult of Flavia Iulia Helena in Byzantium. An analysis of authority and perception through the study of the textual and visual sources from the fourth to the fifteenth century* (αδημ. διδ. διατριβή, University of Birmingham). Η ίδια, “Helena: The subversive persona of an ideal Christian empress in Early Byzantium”, *Journal of Early Christian Studies* 21:4 (2013), 597-624.

⁶⁸² Βλ. μεταξύ άλλων, B. Penkova, “Les saints Apôtres Constantin et Hélène dans les fresques de l’église de Boïana”, στο: M. Rakocija (ed.), *Niš and Byzantium VIII* (2010), 273-282. T. Staroducev, “Saint Constantine and Saint Helen in the Mural Painting in the Lazarević and Branković States (1371-1459)”, *Niš and Byzantium, Twelfth Symposium* (2014), 361-378 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη). Z. Brzozowska, “The Ideal Christian Rulers – Sts. Constantine and Helena in the Spiritual and Politocal Culture of Kievan Russia”, στο: *Saint Emperor Constantine and Christianity*, 497-507.

⁶⁸³ Αδημοσίευτο.

⁶⁸⁴ Αδημοσίευτο.

⁶⁸⁵ Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 123 εικ. 15.

⁶⁸⁶ Αδημοσίευτο.

⁶⁸⁷ Αδημοσίευτο. Μνεία: Βολανάκης, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου*, 45-46.

⁶⁸⁸ Χ. Γιακουμάκη, «Ενεπίγραφο μεσοβυζαντινό επιστύλιο από τη μονή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Καμυρί Ρόδου», *Σοφία άδολος. Τιμητικός τόμος για τον Ιωάννη Χρ. Παπαχριστοδούλου*, Ρόδος 2014, 195-197 σημ. 5.

⁶⁸⁹ Τοιχογραφίες αδημοσίευτες. Μνεία στο: Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 222.

⁶⁹⁰ Αδημοσίευτο.

ια'. Το Όραμα του αγίου Παχωμίου

Το επεισόδιο του οράματος του αγίου Παχωμίου⁶⁹¹ λαμβάνει χώρα σε βραχώδες τοπίο (Εικ. 61). Στα αριστερά εικονίζεται γηραιός, πρωτογένης με πάλλευκα μαλλιά, Ο ΑΓ(ΙΟC) ΠΑΧΩΜΙΟC. Φορεί ποδήρη χιτώνα λευκό, κοσμημένο με ερυθρές οριζόντιες και κάθετες γραμμές που σχηματίζουν μεγάλα τετράγωνα, σε συμφωνία με τις πηγές που παραδίδουν ότι φορούσε *μηλωτήν αίγείαν είργασμένην*.⁶⁹² Με το δεξιό του χέρι ακουμπά σε οζυρά ράβδο, ενώ το αριστερό στηρίζεται στο βραχίονά του. Αντίκρυ στον άγιο στέκει ο άγγελος, ντυμένος με ποδήρη λευκό χιτώνα, θαλασσί μοναστικό μανδύα, που δένει στο λαιμό του και σχηματίζει μακρύ απόπτυγμα έως τα γόνατα, και κουκούλλιο. Φέρει φωτοστέφανο και μακριές φτερούγες σε εναλλαγή ώχρας και γαλανού. Με το αριστερό του χέρι αναπτύσσει ειλητό, ενώ με το δεξιό δείχνει προς το κουκούλλιο του, τονίζοντας το μοναστικό του σχήμα⁶⁹³. Πίσω από τον άγιο Παχώμιο ορθώνονται απότομα βράχια, μπροστά από τα οποία έχει απεικονισθεί ρεαλιστικά ψηλός φοίνικας με καφεκόκκινο κορμό και λογχοειδείς κλάδους που φύονται από την κορυφή του. Μπροστά στο δέντρο αδιάγνωστο αντικείμενο, πιθανότατα βράχος, συμπληρώνει το φυσικό τοπίο. Τη σκηνή επιστέφει δυσανάγνωστη, ημιεξίτηλη επιγραφή.

Ο άγιος Παχώμιος ήταν ένας από τους πρώτους θεμελιωτές μοναστικών κοινοτήτων στον χώρο της Παλαιστίνης κατά τον 4ο αιώνα και ιδρυτής των πρώτων κοινοβίων⁶⁹⁴. Ενώ η απεικόνιση του Παχωμίου μεμονωμένου απαντά ήδη από τη

⁶⁹¹ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. J. E. Goehring, "Pachomius vision of heresy. The development of a Pachomian tradition", *Muséon XCV* (1982), 241-262. Gerstel, "Civic and Monastic Influences on Church Decoration", 233, όπου βιβλιογραφία.

⁶⁹² Halkin, "Vies grecques de S. Pachôme", 271.

⁶⁹³ Όπως στην Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας: Constantinides, *Panagia Olympiotissa*, εικ. 92b, 182. Για το ένδυμα του αγίου Παχωμίου και τον κοινωνικό συμβολισμό του, βλ. Π. Καλαμαρά, «Αναζητώντας στις φορεσιές την ταυτότητα των 'αδυνάτων' και των 'μέσων' της βυζαντινής κοινωνίας», στο: Α. Γ. Γιαγκάκη, Α. Πανοπούλου (επιμ.), *Το Βυζάντιο χωρίς λάμψη. Τα ταπεινά αντικείμενα και η χρήση τους στον καθημερινό βίο των Βυζαντινών*, Αθήνα 2018, 257.

⁶⁹⁴ Βλ. ενδεικτικά: Halkin, "Vies grecques de S. Pachôme", 257-301. F. Halkin, *Sancti Pachomii Vitae Graecae* (Subsidia Hagiographica 19), Bruxelles 1932. Ο ίδιος, *Le corpus Athénien de saint Pachôme*, Genève 1982. Chadwick, "Pachomios and the Idea of Sanctity", 11-24. L. D' Ayala Valva (μτφρ.), *Pacomio, servo di Dio e degli uomini. Fonti greche sulla vita di Pacomio e dei sui discepoli*, Magnano 2013.

μεσοβυζαντινή περίοδο⁶⁹⁵, από τον 13ο αιώνα και εντεύθεν, συνήθως⁶⁹⁶, εικονογραφείται σε συνδυασμό με τον άγγελο.

Σε όμοια διάταξη τοποθετούνται οι δύο μορφές ήδη από τις αρχές του 14ου αιώνα, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό Θεσσαλονίκης⁶⁹⁷, ωστόσο όχι ως ξεχωριστή παράσταση, αλλά στη σειρά των μεμονωμένων αγίων. Σε αντιμετάθεση της θέσης των απεικονιζόμενων, η συνομιλία Παχωμίου και αγγέλου απαντά στο νάρθηκα του Ζrze, και πάλι στην κάτω ζώνη⁶⁹⁸. Ο άγιος στο Φουντουκλί κρατεί βακτηρία, όπως στο περίπου σύγχρονό του παράδειγμα από το διάκοσμο του Αγίου Γεωργίου στο Kremikontzi της Βουλγαρίας (1493)⁶⁹⁹.

Το θέμα είναι μοναδικό στη μνημειακή τέχνη της Δωδεκανήσου. Αξίζει να αναφερθεί ότι και στην Κύπρο απεικονίζεται άπαξ, στα σωζόμενα δημοσιευμένα παραδείγματα, στον σύγχρονο με τον εξεταζόμενο ναό του Σωτήρος στο Παλαιχώρι⁷⁰⁰.

ιβ'. Θαύμα του αγίου Νικολάου

Πάνω από τη θύρα της βόρειας κόγχης, μεταξύ των δύο οραμάτων παρεμβάλλεται μία σκηνή βασισμένη στον εικονογραφικό κύκλο του αγίου Νικολάου, σε μεγάλο βαθμό κατεστραμμένη στο κάτω μέρος της.

Το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει αδιάγνωστο ον σε ερυθρή μονοχρωμία (**Εικ. 63**). Από τον κορμό του φύονται λογχοειδείς αποφύσεις, που μοιάζουν με φτερά ή ακόμα και κλαδιά. Η αίσθηση που αποπνέει είναι αγάλματος

⁶⁹⁵ Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Α', Αθήνα 1985, 183. Tomekonić, *Les saints ermites*, 27, 242.

⁶⁹⁶ Όπως, λ.χ. στον Άγιο Ανδρέα στην Treska (1389), Prolović, *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska*, εικ. 67, ή την μονή Βαλσαμονέρου (αδημοσίευτη).

⁶⁹⁷ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 205-206, εικ. 106.

⁶⁹⁸ Todić, "The fresco painting of the narthex of Zrze", 212 εικ. 1.

⁶⁹⁹ G. Geron, «La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe-début du XVIe siècle. Nouvelles données», στο: Ε. Δρακοπούλου (επιμ.), *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη, Πρακτικά Επιστημονικού Διημέρου 28-29 Μαΐου 1999*, Αθήνα 2002, 171 εικ. 25.

⁷⁰⁰ Χ. Αργυρού, «Τοιχογραφίες», στο: Σ. Σοφοκλέους, Χ. Χατζηχριστοδούλου, *Τα Παλαιχώρια κληρονομιά αιώνων*, Λευκωσία 2002, 136-137. Ι. Α. Ηλιάδης, *Ναός Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Παλαιχωρίου*, Λευκωσία 2009, 72 εικ. 49.

με μεγάλο γερτό κεφάλι, και με το άνω τμήμα του κορμού σε κλίση αρκετών μοιρών προς τα δεξιά. Η σχεδίαση του αριστερού «χεριού» του, που ακουμπά στην οσφύ, δεν μπορεί με ασφάλεια να θεωρηθεί ότι αντιγράφει πιστά την αρχική ζωγραφική. Στα αριστερά, ως προς τον θεατή, μπροστά από αφαιρετικά αποδοσμένο βράχο, ένας ιεράρχης προσεύχεται με προτεταμένες τις δύο του παλάμες με κατεύθυνση προς το αδιάγνωστο ον. Γηραιός, αναφαλαντίας, έχει κοντό γένιο και φέρει φωτοστέφανο. Από τα άμφιά του το μοναδικό που διακρίνεται είναι το λευκό φαιλόνιο, που κοσμεείται με δύο μεγάλους, κεραμιδοκόκκινους σταυρούς στους ώμους. Στο άκρο δεξιά, μέσα σε νεφέλη, ο Χριστός παρακολουθεί το συμβάν. Εικονίζεται ολόσωμος, ντυμένος με ποδήρες μιάτιο και εσωτερικό λευκό χειριδωτό χιτώνα. Φέρνει την δεξιά παλάμη του στο μέτωπό του, ενώ στο αριστερό του χέρι κρατά ανοικτό κώδικα, επί του οποίου μετά βίας διακρίνονται ίχνη επιγραφής σε ένα στίχο. Πίσω του διακρίνεται διάλιθος πολυτελής σκίμποδας, πάνω στον οποίο έχει τοποθετηθεί κυανό μαξιλάρι.

Για την παράσταση ο Ορλάνδος αναφέρει: *τὸ ὄραμα ἐπισκόπου τινὸς-ὡς σαφῶς δηλοῖ τὸ πολυσταύριον φαιλόνιον ὅπερ φορεῖ-πιθανώτατα Ἰωάννου Εὐχαΐτων*⁷⁰¹. Η ταύτιση αυτή όμως δεν φαίνεται να ισχύει, καθώς στην εικονογράφηση του οράματος θα έπρεπε να περιλαμβάνονται και οι τρεις Ιεράρχες, όπως στη μοναδική, τουλάχιστον σε εμάς, γνωστή απεικόνιση του θέματος στο νοτιοανατολικό παρεκκλήσι της Οδηγήτριας της μονής Βροντοχίου στο Μυστρά⁷⁰².

Η ιδιάζουσα εικονογραφία της παράστασης δεν βρίσκει παράλληλα σε άλλα γνωστά ζωγραφικά σύνολα, ακόμα και σε εκείνα με εκτεταμένους βιογραφικούς εικονογραφικούς κύκλους. Με βάση τα υπάρχοντα στοιχεία, θα γίνει προσπάθεια στη συνέχεια να ανιχνευθεί το θέμα.

Δεν χωρούν πιθανότητες αμφισβήτησης ότι πρόκειται για θαύμα του πάτρωνος του ναού αγίου Νικολάου, καθώς και ο εικονογραφικός τύπος του

⁷⁰¹ Ορλάνδος, «Ναοὶ τῆς Ρόδου, 191.

⁷⁰² G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, πίν. 108.6. Μ. Χατζηδάκης, *Μυστράς. Η μεσαιωνική πολιτεία και το κάστρο*, Αθήνα 1987, 67. S. Dufrenne, “Quelques aspects de l’iconographie des peintures de Mistra au temps de Déspotât du Morée”, στο: V. Djurić (ed.), *L’Ecole de Morava et son temps (Symposium de Resava 1968)*, Belgrade 1972, 29. Για το θέμα, βλ. επίσης: Ρ. Ετζέογλου, Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Το παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών στον ναό της Οδηγήτριας του Βροντοχίου στον Μυστρά», *Συμπόσιο ΧΑΕ 2016*, Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, 52-53.

επισκόπου συμβαδίζει απόλυτα με αυτόν⁷⁰³. Ωστόσο, σε εκτενείς μελέτες του κύκλου του⁷⁰⁴, που, ως γνωστόν, είναι από τους πλέον αγαπητούς στη βυζαντινή ζωγραφική, ουδεμία σκηνή περιλαμβάνεται με παρόμοια εικονογραφία. Η ιδιότυπη παράσταση στο Φουντουκλί μοιράζεται στοιχεία με απεικονίσεις τριών εκ των θαυμάτων του: της εκδίωξης των δαιμόνων από το δέντρο στο Πλάκωμα⁷⁰⁵, του θαύματος με την Άρτεμη και το λαδικό⁷⁰⁶ και της καταστροφής των ειδώλων⁷⁰⁷.

Με τις απεικονίσεις του πρώτου θαύματος, η παράσταση της Ρόδου συγγενεύει ως προς τη μορφή του δέντρου. Σύμφωνα με τον βίο του αγίου, κοντά στο πόλισμα Πλάκωμα της Λυκίας υπήρχε ένα τεράστιο κυπαρίσσι, που είχε καταληφθεί από έναν δαίμονα ο οποίος έβλαπτε την περιοχή. Ο άγιος, παρουσία θεατών, αφού προσευχήθηκε σήκωσε το τσεκούρι του και έκοψε το δέντρο. Ο δαίμονας ηττήθηκε, ο άγιος σήκωσε χωρίς βοήθεια τον βαρύ κορμό, ο οποίος μεταφέρθηκε κατόπιν στο μοναστήρι της Σιών. Η συνάφεια του παγιωμένου εικονογραφικού τύπου, με απαρχές που ανάγονται σε παράσταση νομίσματος του αυτοκράτορα Γορδιανού Γ' (238-244), όπου περιλαμβάνεται η μορφή της Αρτέμιδος στα κλαδιά ενός δέντρου, την ώρα που δύο μορφές το κόπτουν⁷⁰⁸, θα μπορούσε να θεωρηθεί εμφανής με την παράσταση του ροδιακού μνημείου. Στην περίπτωσή μας, όμως, αφενός ο άγιος δεν κρατεί τσεκούρι, και αφετέρου τη σκηνή παρακολουθεί ο Χριστός.

Από την άλλη, το θαύμα με την Άρτεμη και το λαδικό περιλαμβάνεται στα θαλασσινά θαύματα του αγίου, και όχι σε βραχώδες τοπίο όπως στο Φουντουκλί. Σύμφωνα με την αφήγηση του βίου του⁷⁰⁹, στο λιμάνι της Εφέσου μία γυναίκα προσέγγισε τους επιβάτες ενός караβιού που σάλπαρε για προσκύνημα στον τάφο του αγίου Νικολάου στα Μύρα, προκειμένου να μεταφέρουν ένα φλασκί με λάδι για τα καντήλια της εκκλησίας. Όμως η γυναίκα δεν ήταν άλλη από τη θεά Αρτέμιδα, το πνεύμα της οποίας ο άγιος είχε εκδίωξει όσο ήταν στη ζωή και τη δεδομένη στιγμή

⁷⁰³ Για την εικονογραφία του αγίου, βλ. μεταξύ άλλων: Th. Gouma-Peterson, "A Palaiologan Icon of St. Nicholas Reconsidered", στο: C. Moss, K. Kiefer (eds), *Byzantine East, Latin West. Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 511-514. K. Weitzmann, "Fragments of an early St. Nicholas triptych on Mount Sinai", *ΔΧΑΕ ΙΘ'* (1996-1997), 1-23. Bacci, *San Nicola. Il grande taumaturgo*, κυρίως 78-98 και 122 κ.ε. Βλ. επίσης: παραπάνω υποσημ. 403.

⁷⁰⁴ Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*. Bacci, *San Nicola. Il grande taumaturgo*.

⁷⁰⁵ Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 91-94.

⁷⁰⁶ Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 96.

⁷⁰⁷ Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 130-133.

⁷⁰⁸ Bacci, *San Nicola. Il grande taumaturgo*, 40 εικ. 2.3.

⁷⁰⁹ Βλ. Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 96, όπου βιβλιογραφία.

σχεδίαζε ως αντίποινα την καταστροφή του δικού του ναού. Αφού οι άνδρες δέχθηκαν, την πρώτη νύχτα του πλου τους ο άγιος εμφανίστηκε σε έναν εξ αυτών και του υπέδειξε να πετάξει το λαδικό στη θάλασσα. Δεδομένης της εικονογραφίας που ακολουθείται εδώ, δεν θα ήταν απίθανο να απέδιδε ανάλογα ο ζωγράφος το επεισόδιο, όπου: *φλόξ τε μετέωρος εἰς τὸν ἀέρα ἤρreto, καὶ καπνὸς ἐκεῖθεν καὶ ὄδμαι δυσώδεις ἐπέμποντο· τό τε ὕδωρ διέσχε καί, κάτωθεν ἀνακαχλάσαν, βρασμώδεις ψόφους ἐποίει, καὶ σπινθήρες αἱ σταγόνες ἦσαν*⁷¹⁰. Η συμμετοχή του δεόμενου αγίου θα αιτιολογείτο στην περίπτωση της επιλογής αυτού του θέματος.

Το τρίτο και τελευταίο θαύμα από το οποίο δανείζεται τα περισσότερα στοιχεία η παράστασή μας είναι αυτό της καταστροφής των ειδώλων από τον άγιο Νικόλαο. Σύμφωνα με τις περισσότερες εκδοχές του βίου του, ο άγιος, αφού διαπίστωσε ότι στα Μύρα εξακολουθούσαν να λατρεύονται τα είδωλα και οι παγανιστικοί ναοί, διέταξε να καταστραφούν και εξεδίωξε τους δαίμονες που κατοικούσαν σε αυτά⁷¹¹. Σε μία και μόνη εκδοχή, την *Vita Lycio-Alexandrina*, η ιστορία είναι εντελώς διαφορετική⁷¹². Ο δαίμων που ο άγιος είχε εκδιώξει από το δέντρο στο Πλάκωμα, αφού ταξίδεψε στην Αλεξάνδρεια, εγκαταστάθηκε σε ένα ορειχάλκινο άγαλμα και έβλαπτε τους κατοίκους. Κατόπιν εντολής του πατριάρχη, όλος ο κόσμος ξεκίνησε νηστεία και προσευχή, ώσπου ο Χριστός φανερώθηκε σε ενύπνιο στον πρώτο και του υπέδειξε ότι μόνον ο άγιος Νικόλαος θα μπορούσε να τους σώσει από αυτόν. Ο πατριάρχης έστειλε επιστολή στον άγιο, ο οποίος πρόθυμα κατέπλευσε στην Αλεξάνδρεια. Προτού ακόμα όμως αυτός πλησιάσει, ο δαίμονας πέταξε και το άγαλμα έπεσε στο έδαφος.

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι η απεικόνιση στο Φουντουκλί αποτελεί συμπύλημα επιμέρους εικονογραφικών λεπτομερειών που βρίσκουν αναφορές σε διαφορετικές σκηνές, με βάση τις δημοσιευμένες εκδοχές του βίου του αγίου Νικολάου⁷¹³. Είναι γνωστό πως ο άγιος Νικόλαος αποτελεί μία «σύνθεση» που

⁷¹⁰ Vita per Metaphrasten, στο: Anrich I, 266.

⁷¹¹ Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 130, όπου βιβλιογραφία. Για την εικονογραφία των συγκεκριμένων δαιμόνων, βλ. πρόσφατα: I. Jevtić, “«Pierres vivantes» sur la représentation des idoles dans la peinture paléologue”, στο: S. Brodbeck et al. (eds), *Mélanges Catherine Jolivet-Levy. Travaux et Mémoires* 20/2 (2016), 255-276.

⁷¹² Αυτόθι.

⁷¹³ Θεμελιώδης ως προς το θέμα παραμένει μέχρι σήμερα η προαναφερθείσα μελέτη του G. Anrich, *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche*, Band 1: *Die Texte*, Leipzig-Berlin 1913, Band 2: *Prolegomena untersuchungen-Indices*, Strassburg 1917.

μεταφέρει την παράδοση δύο αγίων, του γνωστού επισκόπου Μύρων της Λυκίας (4ος αιώνας) και του Νικολάου του Σιωνίτου, που συνδέεται με την ανέγερση της μονής της Αγίας Σιών κοντά στα Μύρα και πέθανε στις 10 Δεκεμβρίου του 564, κατά τη διάρκεια της βασιλείας του αυτοκράτορα Ιουστινιανού Α'⁷¹⁴. Εκτός των εκδοχών του βίου του, οι υμνογραφικοί κανόνες του Ιωάννη Μαυρόποδος⁷¹⁵, του Μανουήλ Φιλί⁷¹⁶ και άλλων συγγραφέων⁷¹⁷, καθώς και μεταγενέστερα έμμετρα εγκώμια, όπως του Μοσχολέου Θεολογίτη⁷¹⁸ περιλαμβάνουν στοιχεία για τη ζωή και τα θαύματά του, ενίοτε όμως άλλα παραλείπονται και άλλα υπερτονίζονται.

Εν κατακλείδι, ας αναφερθεί ότι ο Άγιος Νικόλαος στο Φουντουκλί δεν αποτελεί το μοναδικό σωζόμενο παράδειγμα με σκηνές από τον βιογραφικό κύκλο του αγίου στα Δωδεκάνησα. Εκτός από τον Άγιο Νικόλαο τον Φτωχό στην Κω, τον μόνο δημοσιευμένο, υπάρχουν και δύο ακόμα παραδείγματα, στους ομώνυμους ναούς του Κάστρου Χάλκης και της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου (**Εικ. 129**), αμφότερα χρονολογημένα στον 15ο αιώνα⁷¹⁹.

⁷¹⁴ E. Kountoura-Galake, "The Cult of the Saints Nicholas of Lycia and the Birth of the Byzantine Maritime Tradition", στο: E. Κουντούρα-Γαλάκη (επιμ.), *Οι ήρωες της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Οι νέοι άγιοι, 8ος-16ος αιώνας*, Αθήνα 2004, 91-106, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης: E. Κουντούρα-Γαλάκη, «Αμφίδρομες σχέσεις αφανούς και επιφανούς αγίου: η περίπτωση του αγίου Νικολάου», στο: I. Βιγγοπούλου (επιμ.), *Ηρώες και ανώνυμοι, αφανείς και επώνυμοι στις παρυφές της ιστορίας και της τέχνης*, Αθήνα 2008, 73-87.

⁷¹⁵ Παναγιώτου, *Ο Ιωάννης Μαυρόπουλος*.

⁷¹⁶ Th. Antonopoulou, "A Canon on Saint Nicholas by Manuel Philes", *REB* 62 (2004), 197-213.

⁷¹⁷ S. P. Paschos, "Saint Nicolas dans l'hymnographie byzantine", *Θεολογία* 57 (1986), 397-422. Για εκτενέστατη συγκεντρωμένη φιλολογική βιβλιογραφία, βλ. Παναγιώτου, *Ο Ιωάννης Μαυρόπουλος ύμνογράφος τοῦ ἁγίου Νικολάου*, 12-14 σημ. 2-10, 175-188.

⁷¹⁸ Σ. Κακλαμάνης (εκδ.), *Μοσχολέου Θεολογίτη, Βίος τοῦ ἁγίου καὶ μεγάλου Νικολάου*, Αθήνα 2000, 17 κ.ε.

⁷¹⁹ Μ. Ζ. Σιγάλα, «Ο ζωγραφικός "πλούτος" του Αγίου Νικολάου του "Φτωχού" στην πόλη της Κω», στο: Γ. Κοκκορού-Αλευρά, Α. Α. Λαιμού, Ε. Σημαντώνη-Μπουρνιά (επιμ.), *Ιστορία – Τέχνη – Αρχαιολογία της Κω, Α' Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο, Κως, 2-4 Μαΐου 1997*, Αθήνα 2001, 450-451.

13'. Δεήσεις

Το τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού καταλαμβάνει η παράσταση της Δέησης (Εικ. 19), όπως συμβαίνει στην πλειονότητα των ναών της Ρόδου. Στο κέντρο η στιβαρή μορφή του Χριστού σε προτομή, ευλογεί με το δεξιό χέρι, ενώ με το αριστερό στηρίζει ανοικτό κώδικα (Εικ. 18, 122). Φορεί κοκκινωπό χιτώνα με πλατύ πορτοκαλόχρωμο σημείον και κυανό ιμάτιο. Στον κώδικα διακρίνονται ίχνη εξίτηλης επιγραφής. Ο Ιησούς φέρει πορφυρό ένσταυρο φωτοστέφανο, το υπόλευκο βάθος του οποίου διακοσμείται με μαργαριτοποίκιλτους οκτάκτινους σταυρούς, εναλλάξ γαλανούς και ερυθρούς. Στα δεξιά του η Παναγία, σε πολύ μικρότερη κλίμακα, προσκλίνει μελαγχολικά προς τον Υιό της. Φορεί πορφυρό μαφόριο δυτικού τύπου, το οποίο ανασηκώνει με τη στάση των χεριών της, κάνοντας ορατό σε μεγάλη έκταση τον εσωτερικό λευκό χιτώνα της. Με το αριστερό της χέρι θα κρατούσε το άνω άκρο του ανεπτυγμένου ειλητού της, ενώ το δεξιό θα ήταν τεταμένο μπροστά σε στάση δέησης. Δυστυχώς το μεγαλύτερο μέρος της μορφής έχει άτεχνα επιζωγραφισθεί, όπως προκύπτει από το αριστερό χέρι της, το οποίο φαίνεται να φέρει ελεύθερα μπροστά από το στήθος, κάνοντας το ειλητό να φαντάζει αιωρούμενο στο βαθυκύανο βάθος της παράστασης. Στο ειλητό διακρίνονται ίχνη μόνον της οκτάστιχης επιγραφής: *(Δ)ΕΞΕ (ΔΕΗCIN) / (ΤΗC ΤΕΚΟΥCΗC) / CΕ ΛΟ(ΓΕ) ΤΙ ΜΗΤ/ΕΡ ...*

Στα αριστερά του Χριστού στέκει ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Η ραδινή μορφή έχει μακριά καστανή, βοστρυχωτή κόμη και οξύληκτο γένι. Ανυπόδητος, φορεί κατάσαρκα λαδοπράσινη μηλωτή, η οποία καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος των μηρών του. Τη μέση του ζώνει πορφυρό ύφασμα, δεμένο σφιχτά στην αριστερή πλευρά του. Στο δεξιό του χέρι στηρίζει ανεπτυγμένο ειλητό με εξίτηλο κείμενο, που ήταν αρχικά γραμμένο σε οκτώ στίχους, όπως μαρτυρούν οι διπλές γραμμές σε θέση οδηγών.

Η παράσταση της Δέησης⁷²⁰ είναι το πλέον σύνηθες θέμα που καταλαμβάνει το τεταρτοσφαίριο της αψίδας σε ναούς της περιφέρειας. Στη Ρόδο και στα λοιπά

⁷²⁰ Για την εικονογραφία της Δέησης, βλ.: λημ. Deisis, *RbK*, I, στήλ. 1178-1186 (Th. von Bogyay). Λήμ. Deisis, *LCI*, 1, στήλ. 494-499 (Th. von Bogyay). Chr. Walter, "Two Notes on the Dēesis", *REB* 26 (1968), 311-336. Chr. Walter, "Further Notes on the Dēesis", *REB* 28 (1970), 161-165. D.

νησιά παριστάνεται στην πλειοψηφία των ναών του 14ου-15ου αιώνα, πλην ορισμένων εξαιρέσεων⁷²¹. Η επιλογή της ολόσωμης απεικόνισης των δεόμενων προς τον Χριστό μορφών της Παναγίας και του Προδρόμου δεν είναι η συνηθέστερη⁷²². Σπανίζει όμως και ο συνδυασμός της με την προσθήκη ειληταρίων στις δύο μορφές, με μόνα γνωστά παράλληλα την παράσταση της Δέησης στην Αγία Άννα Αμαρίου (1225)⁷²³, αλλά και αυτή του ναού του Άη-Στράτηκου στο Πανόρος της Λάγιας στη Μάνη (μέσα 14ου αιώνα)⁷²⁴.

Η εξίτηλη επιγραφή στο ειλητό της Παναγίας αποτελεί την αρχή επίκλησης υπό τύπον διαλόγου μεταξύ Παναγίας και Χριστού, που απαντά σε πληθώρα παραδειγμάτων από τον 12ο αιώνα και εξής. Πρόκειται για επίγραμμα που συνήθως αναγράφεται στο ειλητό της Θεοτόκου στην παράσταση της Δέησης, αλλά και όταν αυτή εικονογραφείται στον τύπο της Παράκλησης, όπως στο ναό της Παναγίας Ασίνου στην Κύπρο⁷²⁵. Ο «τυποποιημένος» αυτός διάλογος⁷²⁶ γραμμένος σε ειλητό δεν είναι άγνωστος στην περιοχή των Δωδεκανήσων, καθώς απαντά στο ναό του

Mouriki, "A Deesis Icon in the Art Museum", *Record of the Art Museum, Princeton University* XXVII, 1 (1968), 13-28. Hadermann-Misguich, *Kurbino*, 232 κ.ε. T. Velmans, "L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantine. I. La Déisis dans l'abside", *CahArch* 29 (1980-1981), 47-102. Η ίδια, "L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantine. I. La Déisis dans la coupole, sur la façade et dans les images du Jugement Dernier", *CahArch* 31 (1983), 129-173. A. Cutler, "Under the Sign of the Deësis. On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature", *DOP* 41 (1987), 145-154. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, σποράδην. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 96-112. Καζαμία Τσέρνου, *Δέηση*. V. Pace, "Il mosaico della Deesis sul portale d'ingresso alla chiesa dell'Abbazia di San Nilo a Grottaferrata", στο: I. Stevović (ed.), *Σύμμεικτα. Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, Belgrade 2012, 79-84.

⁷²¹ Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 93 σημ. 41.

⁷²² Στη Ρόδο απαντά ήδη στις μεσοβυζαντινές τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου του Πλακωτού στη Μαλώνα (11ος αιώνας), όπου ο Χριστός παριστάνεται ένθρονος. Α. Κατσιώτη, «Οι παλαιότερες τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Πλακωτού στη Μαλώνα της Ρόδου», *ΔΧΑΕ ΚΓ'*(2002), 108 εικ. 2.

⁷²³ Παπαδάκη-Oekland, «Οι τοιχογραφίες της Άγιας Άννας στο Άμάρι», 31-57.

⁷²⁴ Ν. Β. Δρανδάκης, Έ. Δωρή, Σ. Καλοπίση, Μ. Παναγιωτίδη, «Έρευνα στη Μάνη», *ΠΑΕ* 1978, 154. Βλ. και Καζαμία-Τσέρνου, *Δέηση*, 110.

⁷²⁵ Kalopissi-Verti, "Representations of the Virgin in Lusignan Cyprus", 305-309. N. Patterson-Ševčenko, "The Metrical Inscriptions in the Murals of the Panagia Phorbiotissa", στο: A. Weyl Carr, A. Nikolaïdès (eds), *Asinou Across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus DOS XLIII*, Washington DC 2012, 86-87. Kalopissi-Verti, "The Murals of the Narthex", 154-157.

⁷²⁶ Συγκεντρωμένα τα γνωστά παραδείγματα: Djordjević, Marković, "On the Dialogue Between the Virgin and Christ", 13-48. Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Fresken*, 334-341.

Αγίου Προκοπίου στη Σύμη (τέλη 14ου αιώνα)⁷²⁷ και στην Αγία Τριάδα Ψίνθου στη Ρόδο (1407/8)⁷²⁸. Εξάιρεση αποτελεί η παράσταση του ναού του Σωτήρος στη Μεσαριά Τήλου (1423/4), όπου στους στίχους του επιγράμματος, γραμμένου στον κάμπο της παράστασης, πλέκεται η αφιερωτική επιγραφή⁷²⁹.

Η στιβαρή μορφή του Χριστού στο κέντρο της παράστασης ακολουθεί τον συνήθη εικονογραφικό τύπο με τον ανοικτό κώδικα στο αριστερό χέρι και με το δεξιό να ευλογεί⁷³⁰. Το ερυθρό χρώμα του φωτοστεφάνου του είναι μοναδικό στην διακόσμηση του μνημείου⁷³¹. Ο ρομβοειδής-σταυροειδής διάκοσμος του ένσταυρου φωτοστεφάνου του⁷³² δεν είναι άγνωστος στα Δωδεκάνησα, καθώς απαντά ήδη στο ναό του Αγίου Μηνά στη Λίνδο (τέλη 12ου αιώνα)⁷³³, στον Ταξιάρχη Μιχαήλ στον Έμπολα⁷³⁴ και τον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο στο Βαθύ Καλύμνου (αμφότερα χρονολογημένα στα τέλη του 13ου αιώνα)⁷³⁵. Από την πληθώρα παραλλήλων του, ως σημειωθούν ενδεικτικά αυτά μνημείων της Κρήτης, όπως του Χριστού από τον Άγιο Νικόλαο στις Ελένες (γύρω στα 1300)⁷³⁶, την Πατσώ Αμαρίου (αρχές 14ου αιώνα)⁷³⁷ ή την Παναγία στον Κισσό⁷³⁸, της Νάξου, όπως στον Άγιο Γεώργιο στις Μέλανες⁷³⁹ κ.α. Ο τύπος του διακόσμου των κεραιών του σταυρού έχει υποστηριχθεί ότι μιμείται την τεχνική των σμάλτων και έχει αποδοθεί σε δυτική επίδραση, και μάλιστα σε

⁷²⁷ Καζαμιά-Τσέρνου, *Δέηση*, 211, εικ. 33, 63. Για επανεξέταση του επιγράμματος, Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Fresken*, 340.

⁷²⁸ Καζαμιά-Τσέρνου, *Δέηση*, εικ. 33.

⁷²⁹ Mastrochristos, “The Church of the Saviour at Messaria”.

⁷³⁰ Βλ. πρόχειρα: Καζαμιά-Τσέρνου, *Δέηση*, 184-190.

⁷³¹ Ενδεικτικά, ερυθρός και ένσταυρος είναι ο φωτοστέφανος σε όλες τις δημοσιευμένες απεικονίσεις του Χριστού στο ναό του Αγίου Ιωάννη στο Γερακάρι (Φώτη) Αμαρίου (α' μισό 13ου αιώνα) βλ. Spatharakis, Van Essenberg, *Amari Province*, εικ. 205-209, 215. Όμοιος απαντά, μεταξύ άλλων, και στην Παναγία στον Αλικάμπο Αποκορώνου Χανίων (1315/6), βλ. Καζαμιά-Τσέρνου, *Δέηση*, 404 εικ. 69, στον Άγιο Ονούφριο στη Γέννα Αμαρίου (1329), βλ. Spatharakis, Van Essenberg, *Amari Province*, εικ. 163 κ.α.

⁷³² Για τον ένσταυρο φωτοστέφανο του Χριστού, βλ. A. Cutler, “Under the sign of the Deesis”, *DOP* 41 (1987), 153.

⁷³³ Αδημοσίευτη τοιχογραφία.

⁷³⁴ Κατσιώτη, «Επισκόπηση», πίν. 85α.

⁷³⁵ Κατσιώτη, «Επισκόπηση», πίν. 105β.

⁷³⁶ Spatharakis, Van Essenberg, *Amari Province*, εικ. 123, 125.

⁷³⁷ Ν. Πύρρον, «Ο ναός της Παναγίας στην Πατσώ Αμαρίου. Μια πρώτη παρουσίαση», στο: *Ευμάθιος Φιλοκάλης. Ανάδειξη βυζαντινών μνημείων Κρήτης και Κύπρου*, Ρέθυμνο 2014, 79 εικ. 5.

⁷³⁸ Φραιδάκη, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας στον Κισσό», 155 εικ. 2.

⁷³⁹ Αδημοσίευτο.

συνδυασμό με την εναλλακτική διαδοχή του κόκκινου και της ώχρας στον χρωματισμό των φωτοστεφάνων⁷⁴⁰, που, όμως, απαντά μόνον σε αυτή την περίπτωση στον ναό μας.

Ενδιαφέρον εικονογραφικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί η ζώνη του αγίου Ιωάννου του Προδόμου⁷⁴¹. Η εικονογραφία του αγίου ανταποκρίνεται πλήρως στο ευαγγελικό κείμενο του Ματθαίου (γ, 4), καθώς φέρει την γνωστή μηλωτή από τρίχες καμήλου και δερμάτινη ζώνη *περί την οσφύν*. Άλλωστε, παρόμοια δεμένη ζώνη φέρει τόσο σε παλαιότερες απεικονίσεις του, όπως στην αμφίγραπτη εικόνα της καθολικής μητρόπολης Νάξου (τέλη 13ου αιώνα)⁷⁴² ή την σχεδόν σύγχρονη με το Φουντουκλί ροδιακή εικόνα του αγίου που φυλάσσεται στην πόλη Apt της Γαλλίας (αρχές 16ου αιώνα)⁷⁴³ (Εικ. 151). Το κόκκινο χρώμα της, ωστόσο, σπανίζει στην βυζαντινή εικονογραφία. Στην τρίμορφη Δέηση του επιστυλίου της μονής του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη της Κύπρου (τέλη 14ου αιώνα) ο Πρόδρομος φέρει παρόμοια ζώνη, δεμένη όμως μπροστά⁷⁴⁴, ενώ σε φορητή εικόνα των αρχών του 16ου αιώνα από τη Λυσό, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο της Πάφου, ο άγιος φορεί λεπτή ερυθρή ζώνη πάνω από την μηλωτή⁷⁴⁵. Δεν λείπουν, επίσης, ανάλογα παραδείγματα από τη Μακεδονία⁷⁴⁶. Η λεπτομέρεια αυτή, άγνωστη σε παλαιότερα παραδείγματα, φαίνεται πως έλκει την καταγωγή της από ανάλογες απεικονίσεις της δυτικής τέχνης του 13ου αιώνα, όπως την πορφυρή ζώνη που στηρίζει το περιζώμα

⁷⁴⁰ Βλ. Τ. Αλμπάνη, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίας στον Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιογραφικός κύκλος της αγίας Μαρίας», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 220, όπου παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁷⁴¹ Για την εικονογραφία του αγίου Ιωάννη του Προδόμου, βλ. Ε. D. Sdrakas, *Ioannes der Täufer in der Kunst des Christlichen Ostens*, München 1943. Γ. Σωτηρίου, «Χριστιανική και βυζαντινή εικονογραφία. Η εικὼν τοῦ Προδόμου», *Θεολογία ΚΗ'* (1957), 489-492. Α. Masseron, *Saint Jeanne Baptiste dans l'art*, Paris-Grenoble 1957. Κατσιώτη, *Εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη*, σποράδην. Barber, "Contemplating an Icon of John the Forerunner", 305-317. Παπαγεωργίου, «Η απεικόνιση του αγίου Ιωάννη του Προδόμου», 319-340, όπου συγκεντρωμένα παραδείγματα και παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁷⁴² Μ. Βασιλάκη (επιμ.), *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, κατ. έκθ., Αθήνα 2000, 434-437, αρ. 67 (Χ. Μπαλτογιάννη).

⁷⁴³ Kefala, "L' icône de saint Jean le Précurseur".

⁷⁴⁴ Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, 91 εικ. 55μ.

⁷⁴⁵ Παπαγεωργίου, *Ιερά Μητρόπολις Πάφου*, 173 εικ. 109.

⁷⁴⁶ Όπως, λόγου χάριν, στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού (τέλη 14ου αιώνα): Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, 243 εικ. 139.

του Χριστού στον γραπτό σταυρό του μουσείου του Cleveland (μέσα 13ου αιώνα)⁷⁴⁷ ή τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στην τοιχογραφία της Casa dell'Opera della Primaziale της Πίζας⁷⁴⁸.

Στην βόρεια στενή επιφάνεια κάτω από το μέτωπο της ανατολικής κόγχης, παριστάνεται η Θεοτόκος ολόσωμη, μετωπική, στον εικονογραφικό τύπο της **Νικοποιού**⁷⁴⁹ (Εικ. 64). Φορεί γαλανό χιτώνα και κεραμιδί μαφόριο. Μπροστά στο στήθος της κρατά και με τα δύο χέρια τον Χριστό σε μετάλλιο. Ο ώχρινος φωτοστέφανός της φέρει γραπτά καστανά οκτάκτινα κοσμήματα και έχει δίζωνο περίγραμμα, σκουροκόκκινο μαργαριτοποίκιλτο εσωτερικά και λευκό εξωτερικά. Ο στηθαίος Ιησούς, σε ερυθρό βάθος, εικονίζεται ως εύρωστο, στρογγυλοπρόσωπο νήπιο με ξανθοκάστανη βοστρυχωτή κόμη. Φορεί ρόδινο χιτώνα και κυανό ιμάτιο. Με το δεξιό χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατεί κλειστό κώδικα. Εκατέρωθεν του ένσταυρου φωτοστεφάνου του η επιγραφή *I(HCOY)C X(PICTO)C*. Την Παναγία συνοδεύουν οι επιγραφές *M(HTH)P Θ(EO)Υ* στις άνω γωνίες και πιθανώς *H [Π]ΑΡ[ΑΚΛΗCΙC]* με βάση τους σωζόμενους χαρακτήρες του εξίτηλου θεοτοκωνυμίου.

Η προέλευση και η διαμόρφωση του εικονογραφικού τύπου της Παναγίας Νικοποιού παραμένει αδιευκρίνιστη. Πρόκειται για θέμα αρκετά σπάνιο σε τοιχογραφικούς διακόσμους, παρόλο που απαντά ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο⁷⁵⁰. Σε δύο παραδείγματα της Νάξου απεικονίζεται στην αψίδα του ιερού δορυφορούμενη από τον αρχάγγελο Μιχαήλ και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο⁷⁵¹. Από την άλλη, το θεοτοκωνύμιο που εδώ έχει αποδοθεί στην Θεοτόκο την συνοδεύει

⁷⁴⁷ M. Burrelli, A. Caleca (επιμ.), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, κατ. έκθ., Pisa 2005, 174-177 (L. Carletti).

⁷⁴⁸ Στο ίδιο, εικ. στη σελ. 84.

⁷⁴⁹ Για τον εικονογραφικό τύπο της Νικοποιού βλ. W. Seibt, "Der Bildtypus der Theotokos Nikopoios. Zur Ikonographie der Gottesmutter-Ikone, die 1030/31 in der Blachernenkirche wiederaufgefunden wurde", *Βυζαντινά* 13.1 (1985), 549-564. *ODB* 3, 2176 (N. Patterson-Ševčenko). Schulz, "Die Nikoorea", 475-501, όπου βιβλιογραφία. Βλ. επίσης: B. Miljković, *Miracle-Working Icon in Byzantium*, Belgrade 2017, 239-240 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη).

⁷⁵⁰ Λ.χ. στη Δροσιανή της Νάξου, Ν. Γκιολές, «Οι παλαιότερες τοιχογραφίες της Παναγίας Δροσιανής και η εποχή τους», *ΔΧΑΕ Κ'* (1998), 66 κ.ε., εικ. 1.

⁷⁵¹ Στην Παναγία στις Γιαλλούς (1288/9) και στην Παναγία Αρχατού (1285). Μητσάνη, «Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες», 96. Καζαμία-Τσέρνου, *Δέηση*, 214.

κατά βάση όταν αυτή απεικονίζεται στον εικονογραφικό τύπο της *Παράκλησης*, καθώς δέεται προς τον Χριστό για την σωτηρία του κόσμου⁷⁵².

Αντίκρυ στην Παναγία, στη νότια πλευρά, στραμμένος προς αυτήν και το Ιερό, εικονίζεται ο **άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος**. Επιγράφεται: *Ο ΑΓΙΟ/Σ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟ/ΔΡΟ/Μ/Ο/Σ (Εικ. 65)*. Η ασκητική μορφή, με τα μακριά ακατάστατα μαλλιά να πέφτουν στους ώμους, φορεί κατάσαρκα την ωχροκίτρινη μηλωτή, την οποία καλύπτει εν μέρει ιώδες μάτιο, αφήνοντας το δεξιό του χέρι, με το οποίο δείχνει προς τα πάνω, και τα ανυπόδητα κάτω άκρα του γυμνά μέχρι περίπου το γόνατο. Στο αριστερό του χέρι βαστά ανεπτυγμένο ειλητό, στο οποίο διακρίνεται μέρος της συνήθους επιγραφής: *+ ΙΑΕ Ο ΑΜΝΟC / ΤΟΥ Θ(ΕΟΥ Ο ΑΙΡΩΝ) / ΤΗΝ (ΑΜΑΡΤΙΑΝ) / Τ(ΟΥ) Κ(ΟCΜΟΥ) / ΟΥΤ[ΟC ...]* (Εικ. 66). Η δεξιά του είναι υψωμένη πάνω από το κεφάλι του, με την χαρακτηριστική κίνηση των προφητών. Παράλληλο της απεικόνισης στο Φουντουκλί αποτελεί αυτή στο αρκοσόλιο του ναού του Αγίου Γεωργίου του Θηριαύλη στη Ζια της Κω (περί το 1300) πλάι στην Παναγία την *Κηδωκτηνή*⁷⁵³, καθώς και η μεταγενέστερη μορφή του Προδρόμου στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κουφά Παραδεισίου (17ος αιώνας)⁷⁵⁴.

Η εικονογραφία του αγίου είναι, όπως ειπώθηκε, παγιωμένη ήδη από την μεσοβυζαντινή περίοδο⁷⁵⁵. Το χωρίο της επιγραφής, προερχόμενο από το Ευαγγέλιο του Ιωάννη (1.29), είναι το συνηθέστερο που απαντά στο ειλητό του⁷⁵⁶. Το ίδιο χωρίο απαντά και στην κολοσσική παράστασή του στο αρκοσόλιο του Αγίου Ιωάννη του Μερογλίτη στους Πεύκους (τέλη 14ου – αρχές 15ου αιώνα)⁷⁵⁷. Ο συνδυασμός του εν λόγω κειμένου με την χειρονομία του απαντά και στο Lesnovo⁷⁵⁸.

⁷⁵² Για τον εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Παράκλησης, βλ. ενδεικτικά: Παπαδάκη-Oekland, «Οι τοιχογραφίες της Αγίας Άννας στο Άμარი», 34 κ.ε. S. Kalopissi-Verti, “Representations of the Virgin in Lusignan Cyprus”, 305-309. Djordjević, Marković, “On the Dialogue Between the Virgin and Christ”, 14-15 σημ. 5, όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

⁷⁵³ Κ. Κεφαλά, «Μήτηρ Θεού η Ακηδιωκτηνή: Ανάγνωση και ερμηνεία μιας επιγραφής από τη Ρόδο», στο: Π. Πετρίδης, Β. Φωσκόλου (επιμ.), *Δασκάλα. Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μ. Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου*, Αθήνα 2015, 205-206, 222 εικ. 6.

⁷⁵⁴ Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 93 εικ. 52.

⁷⁵⁵ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 743.

⁷⁵⁶ Koumoussi, *Transfiguration de Pyrgi*, 134. Παπαγεωργίου, «Η απεικόνιση του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου», 327.

⁷⁵⁷ Αδημοσίευτη, βλ. μνεία της τοιχογραφίας: Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 434.

⁷⁵⁸ S. Gabelić, *The Monastery of Lesnovo. History and Painting*, Beograd 1999, 59 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη). Βλ. και Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 244, πίν. 105α.

Πλάι στην Παναγία και τον Πρόδρομο στέκουν αντίστοιχα ο άγιος Χαράλαμπος και ο άγιος Τρύφων, των οποίων η εικονογραφία έχει ήδη αναλυθεί παραπάνω.

IV. Η ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ ΤΩΝ ΚΤΗΤΟΡΩΝ

Στο νότιο μέτωπο της δυτικής κόγχης, κάτω από την μορφή του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη και πλάι στον πίνακα των αφιερωτών, σώζεται η αρκετά κατεστραμμένη **κτητορική επιγραφή (Εικ. 95)**. Αρχικά ήταν μάλλον δωδεκάστιχη, όπως φαίνεται από τα υπολείμματα των γραμμάτων. Η επιγραφή ήταν σε κακή κατάσταση ήδη από την δεκαετία του 1960, όπως φαίνεται από την πρώτη συστηματική φωτογράφιση, εξ ου και τα διακρινόμενα γράμματα διαβάζονται με επιφύλαξη.

Το κείμενο έχει αναγνωσθεί από την Μ. Αχειμάστου Ποταμιάνου⁷⁵⁹ ως εξής:

*Ζῷς ΕΤΕΙ [...] ΗC Τ[...] Ζ[...] / ΟΙΚΟΔΟΝΜΗΘΕΙ Ο ΠΑΝCΕ/ΠΤΟC
ΘΕΙΟC ΝΑΟC ΤΟΥ ΟC[ΙΟΥ] Π[Α]ΤΡ[ΟC] ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΠΑΓΓΑΛΟΥ / ΚΑΙ
Θ(ΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟ)Υ, ΤΟΥ ΙΑΤΡ(ΟΥ) ΔΙΑ CΥΝ[ΔΡΟΜΗC] / ΚΑΙ ΔΙ ΕΞΟΔΟΥ ΚΑΙ
ΚΟΠΟΥ ΠΑ[ΡΑ] / ΤΟΥ ΠΑΝCΕΒΑCΤΟΥ Κ(ΥΡ)ΟΥ ΝΙ[ΚΟΛΑΟΥ...] / [ΚΑΙ] ΤΗC
CΥΝΒΙ[ΟΥ ΑΥΤΟΥ...] Τ(ΩΝ) ΓΟΝ[ΕΩΝ] / [...] / [...] ΜΙΧ[ΑΗΛ] Β[ΑΡ]ΔΟ[Α]Ν[Η]
/ [...] / [...]*

Η επιγραφή είναι μεγαλογράμματη, με μελανά γράμματα σε λευκό κάμπο με διπλούς οδηγούς. Το ύψος των γραμμάτων κυμαίνεται μεταξύ 2 και 5 εκατοστών. Είναι γραμμένη, όπως το σύνολο των επιγραφών που απαντούν στο μνημείο, με ιδιότυπη καλλιγραφία και δυσανάγνωστα συμπλέγματα. Τύποι γραμμάτων, όπως το άλφα επί παραδείγματι, απαντά γωνιώδες, ενώ το θήτα και το όμικρον είναι σταγονόσχημα. Το τελευταίο, σε περιπτώσεις που συμπλέκεται με το ύψιλον σχηματίζοντας δίφθογγο, είναι στρογγυλό, λόγου χάριν στην κιονηδόν, ως συνήθως, γραμμένη αντωνυμία *του*. Στο συνδετικό και το κ εσωκλείεται περίτεχνα σε ελισσόμενη καμπύλη γραμμή. Οι συχνές συντομογραφίες της εποχής, λ.χ. *θεού*, έχουν χρησιμοποιηθεί στην επιγραφή μας.

Περνώντας στο σχολιασμό του κειμένου, διαπιστώνεται ότι αυτό αρχίζει με την αναγραφή του έτους 7006 από Κτίσεως, που αντιστοιχεί στο έτος 1497/8. Η προτασόμενη χρονολογία, όπως έχει επισημάνει η Αχειμάστου-Ποταμιάνου, δεν αποτελεί άπαξ στη Ρόδο, καθώς εντοπίζεται στον διάκοσμο του ναού των Αγίων

⁷⁵⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 249.

Θεοδώρων στον Αρχάγγελο του έτους 1372⁷⁶⁰. Καίτοι αρκετά σπάνια, απαντά και σε άλλα παραδείγματα⁷⁶¹.

Από τους επόμενους στίχους πληροφορούμαστε ότι την χρονιά αυτή (1497/8), η οποία επαναλαμβάνεται και σε άλλες επιγραφές παρακάτω, έγινε η ανέγερση του ναού, που αφιερώθηκε στον άγιο Νικόλαο. Τα προσωνόμια του αγίου είναι αρκετά. Το πρώτο επίθετο που έπεται του ονόματος έχει αναγνωσθεί ως *πάγγαλος*. Αμάρτυρο συνοδευτικό από γνωστές επιγραφές, προσδιορίζει συνήθως τον *πάννυ καλόν* Ιωσήφ, βιβλικό πατριάρχη και υιό του Ιακώβ⁷⁶². Η φθορά στο συγκεκριμένο σημείο όμως αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο ο άγιος να έχει προσδιορισθεί ως *ισάγγελος*, όπως προκύπτει από την υμνογραφία του: *Βροτὸς ὑπάρχων οὐράνιος, ἰσάγγελος ἐν γῆ πεφανέρωσαι...*⁷⁶³ και η οποία δεν απαντά, εξ όσων γνωρίζουμε, σε άλλη επιγραφή της μνημειακής τέχνης. Η επόμενη προσωνομία, *θαυματουργός*, που αποδίδεται και σε άλλους αγίους⁷⁶⁴, είναι συνηθισμένη για τον άγιο Νικόλαο. Εκτός των συνοδευτικών επιγραφών στις απεικονίσεις του σε τοιχογραφίες και φορητές εικόνες, απαντά και σε κτητορικές επιγραφές ναών. Παλαιότερο γνωστό παράδειγμα αποτελεί ο ναός του Αγίου Νικολάου στη μονή Σελίνου Κρήτης (1315)⁷⁶⁵, απαντά όμως με μεγαλύτερη συχνότητα από τον 15ο αιώνα και εντεύθεν⁷⁶⁶. Στα Δωδεκάνησα οι μόνες

⁷⁶⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 249. Για την επιγραφή, βλ. Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 212.

⁷⁶¹ Ενδεικτικά αναφέρουμε μία εκ των επιγραφών του ναού των Αγίων Θεοδώρων στην Καφιόνα της Μέσα Μάνης (1263-1271): S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992, 67.

⁷⁶² Η μνήμη του τελείται τη Μεγάλη Δευτέρα κάθε έτους, *ODB* 2, 1072-1073. Βλ. σχετικά: B. Todić, “A note on the Beauteous Joseph in Late Byzantine Painting”, *ΔΧΑΕ* ΙΗ' (1995), 89-96.

⁷⁶³ Τροπάριο α' ωδής από την ακολουθία του εσπερινού της παραμονής της 6ης Δεκεμβρίου. *Μηναίων Δεκεμβρίου*, Εκδ. Αποστολικής Διακονίας της Ελλάδος, Αθήνα 1970, 36.

⁷⁶⁴ Όπως του αγίου ιεράρχη Γρηγορίου, του αγίου Σπυρίδωνος κλπ. Για παραδείγματα, βλ. Δημητροκάλλης, *Άγιος Νικόλαος Ιστιαίας*, 56 σημ. 42.

⁷⁶⁵ Για την επιγραφή βλ. Gerola, *Monumenti Veneti*, 470 n. 53. Περισσότερα για το ναό και συγκεντρωμένη παλαιότερη βιβλιογραφία: Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, 40-43. Βλ. και Μ. Γ. Ανδριανάκης, Κ. Δ. Γιαπιτσόγλου, *Χριστιανικά Μνημεία της Κρήτης*, Ηράκλειο 2012, 385.

⁷⁶⁶ Στη στροφή του 15ου αιώνα έχει χρονολογηθεί ο ναός του Αγίου Νικολάου Ιστιαίας Ευβοίας, Δημητροκάλλης, *Άγιος Νικόλαος Ιστιαίας*, 55-57 και η τοιχογραφία του ιεράρχη στο ναό της Αγίας Παρασκευής στο Γεράκι: Δημητροκάλλης, *Γεράκι*, 33-35, εικ. 52-54. Στα 1460 απαντά στην επιγραφή του Αγίου Νικολάου Βεύης Φλώρινας. G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle*, Ohrid 1980, 86-87. Στο 16ο και 17ο αιώνα απαντά σε πληθώρα μνημείων, με ενδεικτικά παραδείγματα την Μονή Φιλανθρωπινών. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, 21. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπινών*, 15-21, τους ναούς του Αγίου

γνωστές σε εμάς περιπτώσεις είναι εκείνο του συλλειτουργούντος αγίου Νικολάου στον ημικύλινδρο της αψίδας του ναού της Αγίας Μαρίνας της Νεράς στη Σύμη (15ος αιώνας)⁷⁶⁷ και η κτητορική επιγραφή του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά (1434/5)⁷⁶⁸. Το δε σπάνιο επίθετο *ιατρός*, αν η ανάγνωσή του είναι σωστή, αμάρτυρο όπως και το ενδεχόμενο *ισάγγελος*, προκύπτει και πάλι από την υμνολογία⁷⁶⁹. Είναι γνωστό, άλλωστε, ότι από την υμνολογία έχει προέλθει το προσωνύμιο «*Βρύσις τῶν θαυμάτων*» σε τοιχογραφία του αγίου στο βόρειο παρεκκλήσι της Σπηλιάς Πεντέλης (1233/4)⁷⁷⁰ και από τροπάριο αφιερωμένο σε αυτόν έχει προκύψει η επιγραφή «*Ὁ θερμὸς προστάτης*», που απαντά σε διακόσμους της σφαίρας επιρροής της Καστοριάς⁷⁷¹.

Η επιλογή της αφιέρωσης στο ναό λοιπόν οφείλεται, κυρίως, στις ιαματικές ιδιότητες του αγίου. Δεν είναι όμως αυτός ο μόνος λόγος. Ακολουθώντας, συνάγεται ότι με την *συνδρομή* και τα *έξοδα* και τον *κόπο* του δωρητή έγινε η εν λόγω ανέγερση. Ο *πανσέβαστος κυρ Νικόλαος*, που έφερε δηλαδή το όνομα του αγίου, και το επώνυμο του οποίου προκύπτει από τις λοιπές επιγραφές, *Βαρδοάνης*, είναι αυτός που επέλεξε να αφιερώσει το ναό στον προστάτη αγίο του, του οποίου και το όνομα έφερε. Στο τέλος του σωζόμενου τμήματος της επιγραφής μεταξύ της οικογένειάς του μνημονεύεται και κάποιος Μιχαήλ μετά των γονέων, πιθανότατα ένας από τους γιούς

Νικολάου του μοναχού Ανθίμου (1565), του Κομνηνού Καλοκρατά (1566) και της Μακαριώτισσας (1571) στη Βέροια: Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, 114-119 αρ. 44, 46, 49. Από το 17ο αιώνα αναφέρουμε τις περιπτώσεις του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα Ζαγορίου (1618/9) και του Αγίου Νικολάου ενορίας Ελεούσας στην Καστοριά (1639). Α. Γ. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, 29-30, 35-36. Για περισσότερα παραδείγματα, βλ. Δημητροκάλλης, *Άγιος Νικόλαος Ιστιαίας*, 56 σημ. 46.

⁷⁶⁷ Τοιχογραφία αδημοσίευτη, προσωπική παρατήρηση.

⁷⁶⁸ Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου και ο ζωγράφος Αλέξιος», 176-177.

⁷⁶⁹ «Ποταμὸν ἰαμάτων ὑπερχειλῆ, καὶ πηγὴν σέ θαυμάτων ἀνελλιπῆ, ἔδειξε Νικόλαε τοῦ ἐλέους ἢ ἄβυσσος· οἱ γὰρ βαρεῖαις νόσοις, πικρῶς πιεζόμενοι, καὶ συμφοραῖς τοῦ βίου, δεινῶς ἐταζόμενοι, πάσης ἀθυμίας, ἀκεσώδυνον ὄντως, εὐρίσκουσι φάρμακον, τὴν θερμὴν σου ἀντίληψιν...». *Μηναῖον Δεκεμβρίου*, 37.

⁷⁷⁰ Ντ. Μουρίκη, «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιάς Πεντέλης», *ΔΧΑΕ Ζ'* (1973/4), 91.

⁷⁷¹ Πρόκειται για το τροπάριο (Κάθισμα) «*Προστάτης θερμότετος τῆς Ἐκκλησίας Χριστοῦ...*», *Μηναῖον Δεκεμβρίου*, 37. Για παραδείγματα της επιγραφής, βλ. ενδεικτικά: Ζίας, «Εἰκόνες τοῦ ἀγίου Νικολάου», 275-296. Georgitsoyanni, *Transfiguration aux Meteores*, 287-289, Πίν. 100. Χατζούλη, «Αμφίγραπτη εικόνα από την Πελέα», 381-403. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ταμπάκη, «Ο ἅγιος Νικόλαος στις τοιχογραφίες της Καστοριάς», 101-115. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Καστοριά. Κέντρο ζωγραφικῆς τὴν εποχὴ τῶν Παλαιολόγων (1360-1450)*, Θεσσαλονίκη 2016, 203, 206, 221, 224, 322, 323, 324, 336.

του. Το επώνυμό του, που προέρχεται, κατά πάσα πιθανότητα, από σύνθεση των Βάρδας και Ιωάννης⁷⁷², είναι άγνωστο τόσο στη Ρόδο, όσο και αλλού κατά την παλαιολόγεια εποχή⁷⁷³. Ωστόσο, χαμένη σήμερα επιγραφή μας πληροφορεί για χορηγία του βέστη Βάρδα στη Ρόδο⁷⁷⁴. Στο νησί, τοπωνύμια σχετιζόμενα με το όνομα Βάρδας απαντούν, πλην του γνωστού ναού του Αγίου Γεωργίου στην Απολακκιά (1289/90)⁷⁷⁵, αρκετά, όπως τα *Καλαβάρδα*, τα *Βαρδάνια* κ.ά.⁷⁷⁶ Βαρδάνης ονομαζόταν, ως γνωστόν, ο βυζαντινός αυτοκράτορας Φίλιππος (711-713)⁷⁷⁷, ενώ τον 13ο αιώνα μαρτυρείται, ως επώνυμο πλέον, του Γεωργίου Βαρδάνη, μητροπολίτη Κερκύρας⁷⁷⁸. Η συνήθεια, ωστόσο, των σύνθετων ονομάτων με δεύτερο συνθετικό το Ιωάννης έχει ήδη επισημανθεί και στη Ρόδο με το γνωστό παράδειγμα του κεκοιμημένου αφιερωτή *Κωστοϊάννη*, του 1336 στο ναό του Αγίου Φανουρίου στη μεσαιωνική πόλη⁷⁷⁹, κατ' αντιστοιχία με το επώνυμο *Ευδαιμονογιάννης* της γνωστής

⁷⁷² Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Φουντουκλί*, 251.

⁷⁷³ Η αναζήτηση τόσο στα προσωπογραφικά λεξικά, όσο και στις δημοσιευμένες πηγές που έπονται της δημοσίευσης της Ποταμιάνου απέβη άκαρπη.

⁷⁷⁴ Η επιγραφή αναφέρει: +ΚΑΙ ΤΑΥΤΑ ΠΟΝΩΝ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΒΕΣΤΟΥ ΒΑΡΔΑ / ΜΕΘ ΩΝ ΤΑ ΚΥΚΛΩ ΤΗΣ ΔΕ ΠΕΡΙΟΙΚΙΑΟΣ+. J. Hedenborg, *Geschichte der Insel Rhodos. Von Urzeit bis auf heutigen Tagen* (χ.τ. χ.χ.), πίν. XXI.9. Papavassiliou, Archontopoulos, "Nouveaux éléments", 328-329. Α. Κατσιώτη, Θ. Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο της οικογένειας των Αρμενόπουλων στη Ρόδο και η τέχνη του τέλους του 12ου αιώνα στα Δωδεκάνησα», *Ρόδος 2400 χρόνια. Η πόλη της Ρόδου από την ίδρυσή της μέχρι την κατάληψη από τους Τούρκους (1523)*, Πρακτικά διεθνούς επιστημονικού συνεδρίου, Β', Αθήνα 2000, 385.

⁷⁷⁵ Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 168-169.

⁷⁷⁶ Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικό της Ρόδου*, 192, 199.

⁷⁷⁷ Για τον αρμενικής καταγωγής αυτοκράτορα Βαρδάνη-Φίλιππο βλ. ενδεικτικά: Αικ. Χριστοφιλοπούλου, *Βυζαντινή Ιστορία, Β1 (610-867)*, Θεσσαλονίκη 1998, 86-90. Για το όνομα Βαρδάνιος και τη σχέση του με τη Συρία, βλ. Α. Crabbe, "St. Polychronius and his Companions – but which Polychronius", στο: S. Hackel (ed), *The Byzantine Saint*, New York 2001, 146, 149.

⁷⁷⁸ E. Kurtz, "Georgios Bardanes, Metropolit von Corfu", *BZ* 15 (1906), 603-613. R. J. Loenertz, "Lettres de Georges Bardanès, métropolit de Corcyre, au Patriarche oecumenique Germain II, 1226-1227c.", *ΕΕΒΣ* 33 (1964), 87-118. Δ. Τσουγκαράκης, «Άγιοι και ιεράρχες της Κέρκυρας. Παρατηρήσεις στους επισκοπικούς καταλόγους της Κέρκυρας κατά τη βυζαντινή περίοδο», *Όψεις της εκκλησιαστικής ιστορίας της Κέρκυρας. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (7-8 Δεκεμβρίου 2005)*, *Κερκυραϊκά Χρονικά* περ. Β', τ. Δ' (2007), 13-19. Σ. Σκλαβενίτης, *Γεώργιος Βαρδάνης, Μητροπολίτης Κερκύρας (1219-περ. 1238). Συμβολή στη μελέτη του βίου και του συγγραφικού του έργου* (αδημ. διδ. διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο), Κέρκυρα 2007. Α. Γαλώνη, *Γεώργιος Βαρδάνης. Συμβολή στη μελέτη του βίου, του έργου και της εποχής του*, (Βυζαντινά Κείμενα και Μελέται 46), Θεσσαλονίκη 2008. Για την υπόδειξη των μελετών ευχαριστώ θερμά τη συνάδελφο, διευθύντρια της ΕΦΑ Κερκύρας, κ. Τένια Ρηγάκου.

⁷⁷⁹ Για την διορθωμένη ανάγνωση της επιγραφής, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 251 και σημ. 15.

μονεμβασιώτικης οικογένειας⁷⁸⁰ ή του *Ερημοϊωάννης*, επώνυμο του κτήτορα του ναού των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου (1470)⁷⁸¹.

Οι τίτλοι του κτήτορα, *σεβαστός* και αλλού *πανσέβαστος*, και το αξίωμα *λογοθέτης* αποτελούν ενδείξεις της υψηλής κοινωνικής του θέσης. Τους σεβαστούς⁷⁸² ο Ψεοδοκωδινός στο «Περί Οφφικιαλίων» τους κατατάσσει στις χαμηλότερες τάξεις της ιεραρχίας, την 78η, μεταξύ των *δρουγγαρίων* και των *μυρταϊτών*. Η ενδυμασία του αποτελείτο από λευκό *σκιάδιον*, μακρύ μεταξωτό *καββάδιον* και βελούδινο *σκαράνικον*⁷⁸³. Στα Δωδεκάνησα ο τίτλος του σεβαστού και του πανσεβάστου δεν έχουν εντοπισθεί στα δημοσιευμένα έγγραφα της περιόδου των Ιπποτών⁷⁸⁴.

Η προσηγορία *κυρ* δεν αποτελεί αξίωμα, ούτε τιμητικό τίτλο. Ιδίως κατά την ύστερη περίοδο επρόκειτο για μορφή άτυπης κοινωνικής ιεράρχησης, που επαφίετο στη διακριτική ευχέρεια εκείνου που τον χρησιμοποιούσε προκειμένου να προσδώσει επιπλέον αξία και σεβασμό σε σχέση με τους ομοίους του⁷⁸⁵. Από την άλλη, ο τίτλος του απλού λογοθέτου απαντά μόνον σε πρώιμα μολυβδόβουλλα, του 6ου και 7ου αιώνα⁷⁸⁶. Μετά τον 7ο αιώνα, όταν το αξίωμα του επάρχου του πραιτωρίου (*praefectus praetorio*) έχασε την ισχύ του, οι επικεφαλής ορισμένων ανεξάρτητων τμημάτων ονομάστηκαν λογοθέται (*λογοθέτης του Δρόμου*, των *Γενικών*, των *Στρατιωτικών*, των *Αγελών*), καθιστώντας τους κατά τον 9ο και 10ο αιώνα υψηλόβαθμους αυλικούς⁷⁸⁷. Στην ύστερη βυζαντινή περίοδο φαίνεται πως το αξίωμα ήταν καθαρά τίτλος ευγενείας και δεν αντιστοιχούσε σε συγκεκριμένη διοικητική,

⁷⁸⁰ Βλ. ενδεικτικά το επίμετρο της Χ. Μαλτέζου στο: Μ. Χατζηδάκης, Ι. Μπίθα, *Ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Κυθήρων*, Αθήνα 1997, 308-309.

⁷⁸¹ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Η χρονολογία των τοιχογραφιών του Ξένου Διγενή στα Απάνω Φλώρια Σελίνου», *AAA XVI* (1983), 142-145.

⁷⁸² Για τον τίτλο, βλ. L. Stiernon, “Notes de titulature et de prosopographie byzantines: Sébaste et gambros”, *REB* 23 (1965), 222-243. W. Seibt, *Die byzantinischen Bleisiegel in Österreich*, I, Vienna 1978, 311-318. Maksimović, *The Byzantine Provincial Administration*, 174 σημ. 23. L. Maksimović, “Sebasti u srednjovekovnoj Srbiji”, *ZRVI* 32 (1993), 137-147. *ODB* 3, 1862-1863.

⁷⁸³ J. Verpeaux (ed.), *Pseudo-Kodinos, Traité des Offices*, Paris 1966, 166

⁷⁸⁴ Η χρήση των αξιωμάτων ως επωνύμων στις πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα δεν εμπίπτει στη συγκεκριμένη κατηγορία. Για τον *Μιχάλη Πανσεβαστό*, γραμματικού στο Κάστρο της Νεραντζιάς στην Κω (μνείες: 1433, 1436, 1452), βλ. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, 129, 178, 253, 276, 656. Για τον *Βασίλη Σεβαστό*, έμπορο από την Μικρά Ασία (μνεία 1450), βλ. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, 131, 154, 546.

⁷⁸⁵ Α. Κοντογιαννοπούλου, «Η προσηγορία *κυρ* στη βυζαντινή κοινωνία», *Βυζαντινά* 32 (2012), 224.

⁷⁸⁶ V. Laurent, *Le Corpus des sceaux de l'empire byzantin*, II, Paris 1981, n. 269-271.

⁷⁸⁷ Βλ. σχετικά: R. Guiland, “Les logothètes”, *REB* 29 (1971), 5-10. N. Oikonomidès, *Les listes de préséance byzantines des IXe et Xe siècles*, Paris 1972, 289-290, 310-312, 314, 320. *ODB* 2, 1247.

οικονομική ή άλλη δικαιοδοσία⁷⁸⁸. Παράλληλα, ο τίτλος του λογοθέτη αποτελούσε εκκλησιαστικό οφφίκιο⁷⁸⁹. Όπως μαρτυρείται σε έγγραφο του Μεγάλου Μαγίστρου χρονολογημένο στα 1511⁷⁹⁰, ο παπάς Κωνσταντίνος της εκκλησίας της Αγίας Μαρίνας που το έφερε ήταν ένας από τους 14 εκκλησιαστικούς εκλέκτορες του νέου μητροπολίτη Ρόδου. Η αμφίεση όμως του κτήτορά μας, όπως θα φανεί παρακάτω, δεν αφήνει αμφιβολία ότι αυτή δεν είναι η περίπτωσή μας. Ας προηγηθεί όμως η περιγραφή των κτητορικών παραστάσεων και η ανάγνωση των επιγραφών τους, προκειμένου να οδηγηθούμε σε περαιτέρω συμπεράσματα.

Στην κάτω ζώνη της δυτικής κόγχης, εκατέρωθεν της εκεί θύρας, σε δύο μνημειακών διαστάσεων ορθογώνιους πίνακες **απεικονίζεται η οικογένεια του κτήτορα**, συνιστώντας τις πλέον γνωστές παραστάσεις του ναού⁷⁹¹. στα αριστερά του θεατή ο πανσέβαστος λογοθέτης Νικόλαος Βαρδοάνης με τη συμβία του, και στα δεξιά τα τρία κεκοιμημένα παιδιά τους.

Στον πρώτο πίνακα (**Εικ. 97, 98**), οι κήτορες παριστάνονται μέσα σε τρίλοβο κιονοστήρικο τόξο, ποικιλμένο με μαργαριτάρια και πολύχρωμο πλοχμό, και στους διπλούς, λεπτούς κίονες με δίχρωμο κόσμημα από επάλληλες οξείες γωνίες, καστανέρυθρες ή βαθυγάλαζες και υπόλευκες. Στο κεντρικό ημικύκλιο εγγράφεται η μορφή του Χριστού, και στα εκατέρωθέν του τεταρτοκύκλια οι αφιερωτές. Στις άνω γωνίες του εξωτερικού, ορθογώνιου πλαισίου, προσκλίνουν σε προτομή δεόμενοι στο Χριστό η Παναγία στα δεξιά του και αριστερά ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.

Οι κήτορες εικονίζονται ολόσωμοι, κατά μέτωπο, ντυμένοι με σκουρόχρωμα καστανοπόρφυρα ενδύματα ενδεικτικά του πένθους τους⁷⁹². Κρατούν ομοίωμα της εκκλησίας με το ένα χέρι μπροστά τους, και με το άλλο δέονται προς τον Χριστό που

⁷⁸⁸ Maksimović, *The Byzantine Provincial Administration*, 22 σημ. 45.

⁷⁸⁹ Β. Α. Λεονταρίτου, *Εκκλησιαστικά αξιώματα και υπηρεσίες στην πρώιμη και μέση Βυζαντινή περίοδο*, Αθήνα-Κομοτηνή 1996, 302-304.

⁷⁹⁰ Τσιρπανλής, *Η Ρόδος και οι Νότιες Σποράδες*, 307, 324.

⁷⁹¹ Το υποκεφάλαιο, αναπόφευκτα, βασίστηκε στις άσπογες περιγραφές και εύστοχες ερμηνείες της Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί». Γενικά για τα κτητορικά πορτρέτα, βλ. πρόσφατα: R. Franses, *Donor Portraits in Byzantine Art. The Vicissitudes of Contact Between Human and Divine*, Cambridge 2018.

⁷⁹² Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 253.

επιφαινεται στο κέντρο επάνω⁷⁹³. Ο Νικόλαος Βαρδοάνης είναι επιβλητικός, ψηλόλιγνος, ευρύτερονος, με ρικνό, επίμηκες, αυστηρό πρόσωπο. Η προχωρημένη ηλικία του δηλώνεται με τα μακριά γκριζαρισμένα μαλλιά του και το ομοιόχρωμο, περιποιημένο γένι του. Φορεί κεντητό χειριδωτό λευκό καμίσιο, μακρύ, άλικο, κοφτό⁷⁹⁴ επενδύτη (*επιβαλτάριον*) με κοντές χειρίδες, επενδεδυμένο με γούνα, και στην κεφαλή λευκό σκούφο με ιδιότυπο, ψηλό, βαθυπόρφυρο τραπεζιοειδές κάλυμμα⁷⁹⁵. Στη μέση του φέρει την δηλωτική της ευγενείας ζώνη, από την οποία κρέμονται το λευκό με πράσινες πτυχές και μαύρα σχέδια μαντήλι, το *αποκόμβιο*, περίτεχνα κεντημένο με εφαπτόμενα πεντάγωνα που σχηματίζουν μεταξύ τους αστέρια, ποικιλμένο με ελισσόμενο βλαστό στην περιφέρεια και μικρές φούντες στο κάτω μέρος⁷⁹⁶, και, τέλος, το κομψό εγχειρίδιο σε περίτεχνη καστανή θήκη με πράσινα μετάλλινα διακοσμητικά⁷⁹⁷. Τα υποδήματά του είναι μαύρα, ψηλά, έως τη μέση της κνήμης, με μυτερή άκρη (*μακρυμύτικα*)⁷⁹⁸. Η κτητόρισσα Ευδοκία είναι λεπτή, νεότερη του συζύγου της όπως προδίδουν τα καστανά της μαλλιά. Φορεί πράσινο καμίσιο με στενές χειρίδες ορατές στους καρπούς της, και ποδήρες βαθυπόρφυρο φόρεμα ντυμένο με λευκό μεταξωτό ύφασμα και με τα μακριά

⁷⁹³ Για ενδεικτικά παραδείγματα ανάλογης εικονογραφικής διάταξης σε κτητορικές συνθέσεις, βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Η κτιτορική τοιχογραφία στο περίστωο της Παντανάσσης Φιλιπιάδος», *ΔΧΑΕ ΚΘ'* (2008), 76-78. Για την απεικόνιση ναών σε φορητές εικόνες, βλ. Μ. Καζανάκη-Λάππα, «Εικόνα με παράσταση της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων της Βενετίας», *ΔΧΑΕ ΙΗ'* (1995), 103-114, όπου παραδείγματα και βιβλιογραφία.

⁷⁹⁴ Χαμηλά φαίνεται, ανάμεσα στο σχίσμο, τμήμα του κάμπου. Πρόκειται για στοιχείο που έχει συνδεθεί με ιππείς, πιθανώς σχεδιασμένο προκειμένου να παρέχει ελευθερία κατά την ίππευση: S. Frigerio-Zeniou, «Μονή των Φορβίων à Asinou de Chypre», στο: A. D. Lazaridis, V. Barras, T. Bircler (eds), *Βουκόλεια. Mélanges offerts a Bertrand Bouvier*, Genève 1995, 191-199.

⁷⁹⁵ Για τη σημασία των ψηλών καπέλων, σε παραπλήσιο σχήμα και μέγεθος με αυτό του Νικόλαου, βλ. Τ. Κιουσοπούλου, «Στοιχεία της βυζαντινής ενδυμασίας κατά την ύστερη εποχή. Τα καπέλα», στο: Χ. Γ. Αγγελίδη (επιμ.), *Το Βυζάντιο ώριμο για αλλαγές. Επιλογές, ευαισθησίες και τρόποι έκφρασης από τον ενδέκατο έως τον δέκατο πέμπτο αιώνα*, Αθήνα 2004, 187-196.

⁷⁹⁶ Πλησιέστερο παράλληλο του πουγκιού, πρωτίστως ως προς το σχήμα, αλλά και ως προς τους θυσάνους, απαντά στην επιτύμβια πλάκα του Ιωάννη του Πεταλούδη από την Κύπρο (1558). B. Imhaus (ed.), *Lacrimae Cypriae, Les Larmes de Chypre*, Nicosie 2004, 277, f. 530. G. Durand, D. Giovannoni (eds), *Chypre entre Byzance et l'Occident, IVe-XVIIe siècle*, κατ. έκθ., Paris 2012, 351-352, n. 164 (B. Imhaus). S. Frigerio-Zeniou, *Luxe et humilité: se vêtir à Chypre au XVIIe siècle*, Limassol 2012, 225-227 n. 42.

⁷⁹⁷ Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 440. Για την ανδρική ζώνη και τα εξαρτήματα που κρεμιούνταν σε αυτήν: Parani, «Byzantine male dress accessories», 420 κ.ε.

⁷⁹⁸ Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 443.

μανίκια⁷⁹⁹ περίτεχνα αγλαϊσμένα με στικτά χρυσοκέντητα μοτίβα. Ευρύχωρος ποδήρης καστανός επενδύτης, χωρίς χειρίδες, επενδεδυμένος όπως του κτήτορα με γούνα, όπως διακρίνεται χαμηλά από το άνοιγμα που κοσμεύεται με ταινίες, συμπληρώνει την αμφίεση της δέσποινας. Στο κεφάλι της διακρίνεται σκουρόχρωμο, ριγμένο ως τους ώμους, μαντήλι.

Ο Ιησούς είναι ορατός πίσω από το ομοίωμα του ναού ως χαμηλά στους μηρούς. Φορεί σκουροκόκκινο χιτώνα και βαθυκύανο ιμάτιο, που πτυχώνεται καλύπτοντας το μεγαλύτερο μέρος του αριστερού χεριού του. Ο φωτοστέφανός του είναι ένσταυρος, ερυθρός, με μαργαριτοποίκιλτο δίζωνο περίγραμμα. Με την δεξιά του χειρονομεί προς το ναό, αποδεχόμενος την ευλαβική προσφορά και τις προσευχές που την συνοδεύουν, καθώς τείνει το αριστερό χέρι παρηγορητικά στο κεφάλι της δωρήτριας. Τη μορφή συνοδεύει η επιγραφή: *I(HCOY)C X(PICTO)C [O CΩ]THP*. Η Θεοτόκος στα δεξιά του, με έκδηλη στο πρόσωπό της την θλίψη, φορεί κεραμιδόχρωμο μαφόριο και λευκό κεκρύφαλο. Ο φωτοστέφανός της με το διπλό, σκούρο εσωτερικά και λευκό εξωτερικά περίγραμμα, καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος της πλατιάς ταινίας που ορίζει την παράσταση. Εκατέρωθεν της κεφαλής της το θεοτοκωνύμιο *M(HTH)P Θ(EO)Y*. Από τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στα αριστερά διακρίνεται το μυτερό του γένι και το μεγαλύτερο τμήμα της χειριδωτής καφετιάς μηλωτής. Καθώς το δεξιό μέρος της μορφής έχει καταστραφεί, σώζεται μόνο τμήμα της επιγραφής *O ΑΓΙΟΣ*.

Τετράστιχη πυκνογραμμένη επιγραφή εκατέρωθεν της κεφαλής του κτήτορα μάς γνωστοποιεί το ονοματεπώνυμο και το αξίωμά του. Διαβάζεται: + *O ΠΑΤΗΡ ΤΩΝ ΔΥΣΤΥΧ[ΩΝ] ΤΡ[ΙΩΝ] ΠΑΙΔΙΩΝ ΤΟΥΤ[ΩΝ] / O ΛΟΓΟΘ(Ε)Τ(Η)C O ΒΑΡΔΟΑΝ[ΗC ΝΙ]ΚΟΛΑ[Ο]C [...] CYN TH C[YNBIΩ] / ΜΗΤΡΙ ΕΥΔΟΚ(ΙΑ) CΤΡΕ[Υ]ΛΟΥ [...], Ζ^ϑς ΗΜ ΤΕΛΟΥC [...] ΝΟΛΗC [...]*.

Ο δεύτερος πίνακας έχει χαρακτήρα επιτύμβιας παράστασης (Εικ. 99, 100). Τα τρία παιδιά των κτητόρων απεικονίζονται σε υπόλευκο κάμπο παραδείσιου τοπίου, κάτω από ψηλό ημικυκλικό τόξο που στηρίζεται σε ζωόμορφα κιονόκρανα, κοσμημένο με πολύχρωμο σχέδιο ίριδας. Θαλερές κληματίδες με βότρες που

⁷⁹⁹ Στα γυναικεία ενδύματα, τα μακριά έως κάτω τον ποδόγυρο μανίκια απαντούν στη Δύση έως τις αρχές του 15ου αιώνα. F. Boucher, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité a nos jours*, Paris ²1983, figs 238-239. Ανάλογα απαντούν στη δωρήτρια του νότιου τυφλού αφιδώματος του Αγίου Φανουρίου στη Ρόδο (1335), Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», πίν. 170α, αλλά και στην Κύπρο, βλ. λ.χ. την δωρήτρια Αναστασία Σαραμαλίνα στο νάρθηκα της Παναγίας της Ασίνου στο Νικητάρι (τέλη 13ου αιώνα), Kalorissi-Verti, “The Murals of the Narthex”, 115-122, εικ. 5.2.

συμπλέκονται και συνελίσσονται δημιουργώντας στο κέντρο σπειροειδή σύνθεση πλοχμών, καθώς και τέσσερα πτηνά αποδίδουν τον λειμώνα του Παραδείσου, σε απόλυτη συμφωνία με την νεκρώσιμη υμνολογία. Τα αρχοντόπουλα σε μετωπική, τυπική σε νεκρικές προσωπογραφίες, στάση, έχουν σταυρωμένα τα χέρια τους μπροστά στο ύψος της μέσης. Στο κέντρο ψηλά, ο *I(HCOY)C X(PICTO)C / O EMMANOYHI* προβάλλει ημίσωμος ευλογώντας τα και με τα δύο τεταμένα του χέρια, συνοδευόμενος από την Παναγία και τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο⁸⁰⁰, που απεικονίζονται στον σκουρόχρωμο κάμπο των άνω άκρων, όμοια με την παράσταση των κτητόρων.

Οι ενδυμασίες των παιδιών είναι εξίσου πλούσιες με αυτές των γονέων τους. Η νεάνιδα στα αριστερά φέρει πάλλευκο φόρεμα με πυκνές πτυχώσεις, το οποίο καλύπτει κομψός καφετής μανδύας, ανοικτός μπροστά, με στρογγυλεμένες και κοσμημένες με σκούρες ταινίες παρυφές. Οι δύο γιοί είναι όμοια ντυμένοι, με διαφορά στα χρώματα μόνον. Πάνω από το μακρυμάνικο καμίσιόν τους, ερυθρό του νεαρού, πορτοκαλόχρωμο του παιδιού, φορούν επενδύτη χωρίς χειρίδες, με χρωματική μεταξύ τους αντιμετάθεση. Χαμηλά στη μέση τους φορούν πλατιά υφασμάτινη ζώνη, πορτοκαλόχρωμη όπως ο επενδύτης στον μεγαλύτερο, μελανή του μικρού, πάνω στην οποία δένονται όμοια με του πατέρα τους το μαντήλι και το αποκόμβιο. Η αμφίεση του λυγερόκορμου νεανία συμπληρώνεται από τα μυτερά, ψηλά, ωχρά του υποδήματα. Τα δύο μεγαλύτερα παιδιά, όπως και τα αρχοντόπουλα στην αυτοκρατορική αυλή, εικονίζονται ασκεπή και με μικρό διάλιθο στέφανο να στολίζει τα μαλλιά τους⁸⁰¹.

Πάνω από τον νέο στα δεξιά σώζεται αποσπασματικά τρίστιχη επιγραφή (**Εικ. 96**): + *EK[OIMHΘH O ΔΟΥΛΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ...] ΥΙΟΣ / ΤΟΥ ΛΟ[ΓΩΘΕΤΟΥ Β]ΑΡ[Δ]ΩΑΝΗ / ΤΟΝ [...]*. Στα αριστερά, πάνω από την κόρη, η τετράστιχη επιγραφή σώζεται καλύτερα: + *EKOIMH[ΘH] Η ΔΟΥΛ(Η) ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΜΑΡΙΑ / Η ΒΑΡΔΟΑΝΙ Η ΘΥΓΑΤΗΡ ΤΟΥ ΣΕΒ[Α]/ΤΟΥ ΛΟΓΩΘΕΤΟΥ ΚΑΙ ΕΥΔΟΚ(ΙΑΣ) ΣΤΡΕΥΛΟΥ Τ(ΩΝ) ΓΟΝΕ(ΩΝ) ΘΑΝΟΥ[Σ]Α [ΕΙ]Σ ΡΟΔ[ΟΝ] / Ζ^ϕ ΕΚ ΠΑΝΟΛΗΣ*. Στα αριστερά του μικρού παιδιού + *EKOIMH[ΘH O ΔΟΥΛΟΣ] ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΓΕΩΡ[ΓΙΟΣ Ο] / ΥΙΟ[Σ Τ]ΟΥ Κ(ΥΡ)ΟΥ ΒΑ[ΡΔΟΑΝ]Ι*. Στο κέντρο ψηλά, κάτω από

⁸⁰⁰ Την αρχική δημοσίευση του Ορλάνδου, στην οποία οι δύο παριστάμενοι θεωρήθηκαν λανθασμένα άγγελοι, διόρθωσε η Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 255.

⁸⁰¹ Η περίπτωση της Μαρίας είναι αρκετά σπάνια, καθώς οι γυναίκες απεικονίζονται, κατά κανόνα, φορώντας μαντήλι. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 443.

τον Εμμανουήλ, έχει γραφεί τετράστιχη επιγραφή: *ΥΙΕ Θ(ΕΟ)Υ Ο ΔΙΔΟΥΣ ΗΜΑΣ
ΤΑ [Τ]ΡΙΑ ΠΑΙΔΙΑ ΔΕΞΟ[Ν] ΝΕΑΚ / ΤΑΣ ΠΡΕΣΒΙΑΣ ΤΗΣ ΑΧΡΑΝΤΟΥ
Μ(ΗΤΡ)ΟΣ ΟΥ Κ(ΑΙ) ΤΟΥ ΒΑΠΤΙΣΤΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) / ΤΑΞΟΝ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥΤΑ
ΕΝ ΤΑΙΣ ΟΥΡΑΝΙΑΙΣ / Μ[Ο]ΝΑ[Ι]Σ ΤΟΥ] Π[ΑΤΡΟΣ ΟΥ]*.

Ο γαλανός κάμπος των ζώντων κτητόρων έρχεται σε αντιπαραβολή με το παραδείσιο λευκό τοπίο, με τις κληματίδες και τα πτηνά του ταφικού πίνακα των παιδιών⁸⁰². Στην περίπτωση των κτητόρων, ο ευλογών το ζεύγος Χριστός⁸⁰³ επιγράφεται ως *Σωτήρ*, με εμφανή τον εσχατολογικό και σωτηριολογικό συμβολισμό που προσδίδει⁸⁰⁴. Στη δε Δέηση της τελευταίας παράστασης ο Χριστός είναι στον τύπο του Εμμανουήλ, συνοδευόμενος με την ανάλογη επιγραφή⁸⁰⁵, προσιδιάζοντας στη νεανική ηλικία των κεκοιμημένων⁸⁰⁶. Ο όλος χαρακτήρας της σύνθεσης παραπέμπει σε επιτύμβια παράσταση⁸⁰⁷, αφήνοντας ανοικτό το ενδεχόμενο τα παιδιά να έχουν ταφεί εντός του ναού. Δυστυχώς, το γεγονός ότι ανασκαφική έρευνα δεν έχει πραγματοποιηθεί στο χώρο δεν αφήνει περιθώρια επιβεβαίωσης αυτής της πιθανότητας. Σε περίπτωση που το ενδεχόμενο αυτό ευσταθεί, θα μπορούσε τον

⁸⁰² Για τις απαρχές του παραδείσιου τοπίου σε επιτύμβιες παραστάσεις, βλ. ενδεικτικά: Ε. Μαρκή, «Γάφος με παράσταση παραδείσου από τη δυτική νεκρόπολη της Θεσσαλονίκης», *Θωράκιον* 355-362. Για τα πτηνά, βλ. Μ. Lee Coulson, “Birds in Paradise: Funerary Iconography at Merbaka Church”, *ΔΧΑΕ* ΛΔ’ (2013), 157-166. Για τη σημασία του παραδείσιου τοπίου σε παραστάσεις κεκοιμημένων της ύστερης βυζαντινής περιόδου, Gerstel, “The Chora Parekklesion”, 142.

⁸⁰³ Πρβλ. ενδεικτικά: Μ. Παϊσίδου, «Η κτητορική παράσταση και η χρονολόγηση των εξωτερικών τοιχογραφιών του Αγίου Γεωργίου Ομορφοκκλησιάς», *ΔΧΑΕ* ΚΔ’ (2003), εικ. 1-3.

⁸⁰⁴ Στη μνημειακή τέχνη της Δωδεκανήσου η επωνυμία *Σωτήρ* απαντά στους Αγίους Θεοδώρους Αρχαγγέλου (1372. Γιακουμάκη, «Αγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου», 127), στην Αγία Αναστασία στη Μονόλιθο (15ος αιώνας, τοιχογραφία αδημοσίευτη), αμφότερα στη Ρόδο, δύο φορές στο ναό της Παναγίας Εννιαμερίτισσας στη Χάλκη (1367. Σιγάλα, «Εννιαμερίτισσα», 338 εικ. 5, 364 εικ. 23), στον Άγιο Προκόπιο στο Βουνό Σύμης (τέλη 14ου – αρχές 15ου αιώνα, τοιχογραφία αδημοσίευτη) και στον Σωτήρα στη Μεσαριά Τήλου (1423/4. Mastrochristos, “The church of the Saviour at Messaria”). Για συγκεντρωμένα, σύγχρονα με το Φουντουκλί, παραδείγματα, βλ. Μ. Αγρέβη, *Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491). Η επίδραση της κρητικής ζωγραφικής στο έργο ενός πελοποννήσιου ζωγράφου*, Leipzig 2010, 123.

⁸⁰⁵ *Εμμανουήλ* επιγράφεται και ο Χριστός στο μετάλλιο που κρατεί ο ολόσωμος αρχάγγελος Μιχαήλ στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά (1434/5), βλ. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 135 εικ. 40.

⁸⁰⁶ Απεικόνιση του Χριστού Εμμανουήλ σε μετάλλιο απαντά και στην άντυγα του αρκοσολίου στο νότιο τοίχο του ναού του Αγίου Νικολάου στο κάστρο Κρεμαστής (τέλη 14ου αιώνα, αδημοσίευτο). Για το ναό βλ. Μπίθα, «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο», 444.

⁸⁰⁷ Ν. Thierry, “Le portrait funéraire byzantin. Nouvelles données”, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, 582-592. Semoglou, “Contribution à l’étude du portrait funéraire”, 6-7. Τ. Παπαμαστοράκης, «Επιτύμβιες παραστάσεις κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ* ΙΘ’ (1996-1997), 285-304. Talbot, “The Death and Commemoration of Byzantine Children”, 304.

ορθογώνιο χώρο πάνω από τη θύρα, του οποίου η ζωγραφική έχει χαθεί, να κατελάμβανε ανάλογο περιεχομένου επιγραφή.

Συνεξετάζοντας τα πορτρέτα της οικογένειας των δωρητών και το σύνολο των επιγραφών, έχουμε ως δεδομένο αρχικά ότι ο Νικόλαος Βαρδοάνης, κτήτορας της εκκλησίας, ήταν ένας υψηλής κοινωνικής και οικονομικής επιφάνειας κάτοικος της Ρόδου. Ακόμα και αν οι τίτλοι του δεν αντιστοιχούσαν σε κάποια δικαιοδοσία και ήταν απλώς τιμητικοί, ο πλούτος της οικογένειάς του είναι έκδηλος από τις πολυτελείς ενδυμασίες που όλοι τους φορούν φορούν. Άλλωστε, το κόστος της ανέγερσης του ναού και της διακόσμησής του αναμφισβήτητα προϋπέθετε μεγάλες δαπάνες. Από την άλλη, η συμβία του Ευδοκία⁸⁰⁸ φέρει το πατρικό της όνομα *Στρευ(β)λού*, αμάρτυρο από αλλού, γεγονός που εύλογα οδήγησε την Αχειμάστου-Ποταμιάνου σε υπόθεση ότι θα ήταν από αριστοκρατική γενιά⁸⁰⁹. Σε κάθε περίπτωση, ακόμα και σε κατώτερα οικονομικά στρώματα έχει παρατηρηθεί, όχι όμως συχνά, το εν λόγω φαινόμενο διατήρησης του πατρικού ονόματος της γυναίκας μετά το γάμο, δηλώνοντας την σημασία και τη βαρύτητά του έναντι του ονόματος του ανδρός⁸¹⁰.

Από τα συμφραζόμενα, γεννώνται αρκετά ερωτήματα αναφορικά με την προσωπικότητα του Βαρδοάνη. Το γεγονός ότι δεν έχουν σωθεί, ή έως σήμερα δημοσιευθεί έγγραφα που τον μνημονεύουν, παρά την κοινωνική και οικονομική του επιφάνεια, μπορεί να αποδοθεί σε τυχαίο γεγονός. Το ίδιο ίσως να συμβαίνει και με την σύζυγό του, προφανώς γόνο σημαίνουσας οικογένειας, αφού το πατρικό της όνομα παραδίδεται στην επιγραφή. Εύλογα η Αχειμάστου-Ποταμιάνου διερωτάται εάν ο Βαρδοάνης «είχε καταφύγει στη Ρόδο από κάποια τουρκοκρατούμενη, ίσως ελληνική περιοχή και εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στη Ρόδο, διατηρώντας τους τίτλους που είχε, άγνωστο πώς, αποκτήσει»⁸¹¹. Τι όμως μπορεί να ώθησε κάποιον ευκατάστατο, αξιωματούχο ή μη, να ανεγείρει έναν τόσο επιβλητικό για την κλίμακα του νησιού, ναό στην συγκεκριμένη τοποθεσία;

Τα τρία, ίσως μοναδικά, παιδιά των Βαρδοάνη απεικονίζονται κεκοιμημένα σε παραδείσιο τοπίο. Η νεαρή Μαρία, ο μικρός Γεώργιος και ο μάλλον έφηβος που θα

⁸⁰⁸ Πρόκειται για όνομα κοινό κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο, βλ. Λαΐου-Θωμαδάκη, *Η άγροτική κοινωνία*, 151. Το όνομα Ευδοκία απαντά σε τουλάχιστον σε τρεις αφιερωματικές επιγραφές μνημείων της Κρήτης, Gerstel, *Rural Lives*, 81 σημ. 50.

⁸⁰⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 250.

⁸¹⁰ Λαΐου-Θωμαδάκη, *Η άγροτική κοινωνία*, 169-170.

⁸¹¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 251.

πρέπει να ταυτισθεί με τον Μιχαήλ της κτητορικής επιγραφής, φαίνεται πως πέθαναν τον ίδιο καιρό. Εκτός από την κτητορική, τόσο η κεντρική επιγραφή πάνω από τις προσωπογραφίες τους, όσο και η σωζόμενη συνοδευτική της Μαρίας μνημονεύουν το έτος 1497/8. Πιθανώς αυτός ήταν ο λόγος της ανέγερσης του ναού σε κτήμα που ανήκε στην οικογένεια⁸¹². Ήταν όμως ο σεβαστός Νικόλαος μέλος της αγροτικής αριστοκρατίας; Τόσο ο τίτλος του όσο και η αμφίεσή του παραπέμπουν σε αστικό περιβάλλον. Δεν θα μπορούσε παρά να προέρχεται από την πρωτεύουσα των Ιωαννιτών Ιπποτών. Γιατί όμως επέλεξε να ανεγείρει τον αφιερωμένο στον προστάτη αγίο του ναό στο ειδυλλιακό ορεινό αυτό μέρος;

Οι επιγραφές μας πληροφορούν ότι τα τρία παιδιά του Βαρδοάνη πέθαναν *εκ πανώλης*. Οι επιδημίες του *μαύρου θανάτου*, όπως αποκαλούνταν η αρρώστια, έπλητταν την Μεσόγειο καθ' όλο τον Μεσαίωνα⁸¹³. Μια από τις μεγαλύτερες και πλέον θανατηφόρες εξάρσεις της νόσου είναι αυτή που περιγράφεται με ενάργεια από τον Εμμανουήλ Λιμενίτη ή Γεωργιλλά στο έργο του *Το θανατικόν της Ρόδου*, γραμμένο το έτος 1500⁸¹⁴. Ήδη η Αχειμάστου-Ποταμιάνου έχει σημειώσει ότι η χρονία των επιγραφών δεν συμφωνεί με τα δεδομένα που παραδίδει ο Γεωργιλλάς, καθώς η έναρξη του λοιμού από αυτόν τοποθετείται ένα με δύο μήνες μετά τη λήξη του ημερολογιακού έτους 7006 (στις 31-8-1498)⁸¹⁵. Πιστεύουμε πως το γεγονός δεν θα πρέπει να μας προβληματίσει. Η πανώλη υπήρχε πάντα, οι εξάρσεις της νόσου ήταν αυτές που δημιουργούσαν τις πανδημίες. Ωστε, δεν θεωρείται αβάσιμο να υποτεθεί ότι τα παιδιά θα μπορούσαν να είναι από τα πρώτα θύματα του εν λόγω

⁸¹² Για τις απαρχές του φαινομένου των ιδιωτικών ναών, την κοινωνική τάξη των κτητόρων και τις προϋποθέσεις προκειμένου κάποιος να ανεγείρει ένα *εὐκτήριον*, βλ. ενδεικτικά: T. F. Matthews, “‘Private’ Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-appraisal”, *CahArch* 30 (1982), 135 κ.ε.

⁸¹³ Από την εκτενέστατη βιβλιογραφία σχετικά με το θέμα, βλ. ενδεικτικά: W. H. Mc Neill, *Plagues and Peoples*, London 1976. R. Horrox (trans. and ed.), *The Black Death*, [Manchester Medieval Sources series], Manchester – New York 1994. Κ. Π. Κωστής, *Στον καιρό της πανώλης. Εικόνες από τις κοινωνίες της ελληνικής χερσονήσου (14ος-19ος αιώνας)*, Ηράκλειο 1995. J. Abeth, *The Black Death. The Great Mortality of 1348-1350. A Brief History with Documents*, New York – Hampshire 2005. N. Varlik, *Disease and Empire: A History of Plague Epidemics in the Early Modern Ottoman Empire (1453-1600)*, (Ph.D. diss., University of Chicago), Chicago 2008. C. Tsiamis, E. Poulakou-Rebelakou, A. Tsakris, E. Petridou, “Epidemic waves of the Black Death in the Byzantine Empire (1347-1453 AD)”, *Le infezioni nella storia della medicina* 19.3 (Sep. 2011), 194-201.

⁸¹⁴ Wagner, *Carmina graeca medii aevi*, 203-225. Χ. Παπαχριστοδούλου, «Παρατηρήσεις στο ‘Τὸ θανατικὸν τῆς Ρόδου’ τοῦ Εμμανουὴλ Γεωργιλλᾶ ἢ Λιμενίτη», *Εἰς μνήμην Κ. Ἀμάντου*, Ἀθῆναι 1960, 76-88. Α. Μίχα-Λαμπάκη, «Τὸ ‘Θανατικὸν τῆς Ρόδου’ ὡς πηγὴ πληροφοριῶν γιὰ τὴν γυναικεῖα ἐνδυμασία τῆς νήσου», *Βυζαντινὸς Δόμος* 3 (1989), 49-62.

⁸¹⁵ Ο λοιμός ξεκίνησε τον Οκτώβριο του 1498 και διήρκεσε έως τον Ιούνιο του 1500.

λοιμού. Και αν όχι και τα τρία, η διατύπωση της επιγραφή της Μαρίας είναι αυτή που κατά τη γνώμη μας σηματοδοτεί τα γεγονότα. Μόνο σε αυτήν ξεκάθαρα τονίζεται ότι η νέα είναι θανούσα *εις Ρόδον έκ πανώλης*. Αν ίσχυε το ίδιο και με τα αγόρια, θα θεωρείτο ανούσιο να μνημονευθεί. Αφού τονίζεται, σημαίνει ότι ξεφεύγει από τον κανόνα, εν προκειμένω από τα δύο αδέλφια της.

Η θεία βούληση, λοιπόν, και η λαίλαπα της επάρατης νόσου που ξεκλήρισε το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού της Ρόδου στέρησαν από τον Βαρδοάνη το πολυτιμότερο απόκτημά του, τα παιδιά του. Όλα τα προαναφερθέντα θα συνεξετασθούν παρακάτω και θα αποτελέσουν πολύτιμα πρωτογενή τεκμήρια που θα μας συνδράμουν στην ερμηνεία και κατανόηση του εικονογραφικού προγράμματος. Όπως θα φανεί αναλυτικότερα, σε αυτούς τους λόγους οφείλεται το ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού συνδυάζει, μεταξύ άλλων, τον σωτηριολογικό και ευχαριστιακό χαρακτήρα της χριστιανικής πίστης και τον διακαή πόθο του κτήτορα για την ίαση, με τους ιαματικούς αγίους να κατέχουν σημαντική θέση στον διάκοσμο.

V. ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Διακοσμητικά μοτίβα καλύπτουν το σύνολο των επιφανειών στις οποίες, κυρίως λόγω μεγέθους ή σχήματος, δεν εικονογραφούνται σκηνές ή μεμονωμένες μορφές. Παρακάτω θα παρουσιαστούν ομαδοποιημένα, προς αποφυγήν επαναλήψεων.

Το τύμπανο της **πρόθεσης**⁸¹⁶ κοσμεί τεφρόχρωμος φυλλοφόρος σταυρός τύπου Αναστάσεως σε υπόλευκο κάμπο (**Εικ. 25**). Αδρά σχεδιασμένος, με ανεπιτυχή προσπάθεια απόδοσης των κεραιών σε ευθεία, περιβάλλεται από ασύμμετρα παρατεταγμένους ελικοειδείς βλαστούς. Στο άνω, πλέον κατεστραμμένο τμήμα, δεν διακρίνονται ίχνη αποτροπαϊκών συμπλημάτων. Ανάλογη θεματικά διακόσμηση απαντά στην πλειοψηφία των διακόσμων ναών του νησιού, αλλά και εν γένει της βυζαντινής επικράτειας⁸¹⁷.

Τις επιφάνειες που καλύπτουν τις παραστάδες των τριών θυρών, καθώς και τα κατώτερα μέρη του διακόσμου του ιερού βήματος, καταλαμβάνουν ευρείς πίνακες διακοσμητικών μοτίβων, οριοθετημένων με πλατιά ερυθρή ταινία. Ξεκινώντας από το ιερό, στο νότιο τοίχο, ως ποδέα της εν είδει φορητής εικόνας απεικόνισης του επωνύμου αγίου έχει τοποθετηθεί πίνακας από οκτάκτινα αστέρια, μεταξύ των οποίων σχηματίζονται σταυροί (**Εικ. 101**). Κάτω από την κόγχη του διακονικού η διακόσμηση συνίσταται σε συμπλεκόμενα οκτάγωνα που περιβάλλουν τετράγωνα με ελικοειδές κόσμημα (**Εικ. 102**) ενώ, κάτω από την πρόθεση, ενάλληλα εξάγωνα που περικλείουν σχηματοποιημένα φυτικά μοτίβα (**Εικ. 103**). Ως κάθετο διαχωριστικό του ιερού, στη θέση που θα στηριζόταν, εαν υπήρχε, το τέμπλο, έχει τοποθετηθεί κόσμημα από εναλλασσόμενους σταυρούς και ορθογώνια στα μεταξύ τους διάχωρα (**Εικ. 101**).

⁸¹⁶ Για την πρόθεση και τα εκεί θέματα απεικόνισης, βλ.: Για την πρόθεση, βλ. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung*. M. Altripp, "Beobachtungen zum Bildprogramm der Prothesis", στο: G. Koch (Hrsg.), *Byzantinische Malerei. Bildprogramme-Ikonographie-Stil, Symposium in Marburg vom 25.-29.6.1997*, Wiesbaden 2000, 25-40. Για τον διάκοσμο της πρόθεσης, θεμελιώδης παραμένει και η μελέτη της S. Duffenne, "Images du décor de la Prothèse", *REB* 26 (1968), 297-310.

⁸¹⁷ Για τον φυλλοφόρο σταυρό της πρόθεσης: Gerstel, "An Alternate View of the Late Byzantine Sanctuary Screen", 145-146, όπου βιβλιογραφία. Για τον αποτροπαϊκό και φυλακτικό του χαρακτήρα, βλ. Walter, "The Apotropaic Function of the Victorious Cross", 139-166.

Τρία διαφορετικά σχέδια κοσμούν τους ευρείς, λόγω του πάχους των τοίχων, πίνακες που σχηματίζονται στις παραστάδες των θυρών. Στη νότια θύρα έχει επιλεγεί μοτίβο συμπλεκόμενων οκταγώνων, όμοιο με αυτό κάτω από την κόγχη του διακονικού (**Εικ. 104**)· στη δυτική παραστάδα όμοιο με αυτό του επωνύμου αγίου του νοτίου τοίχου του ιερού, δηλαδή οκτάκτινα αστέρια με σταυρούς στα διάχωρα (**Εικ. 97, 105**). Στην βόρεια, τέλος, σειρές από οκτάγωνα που περικλείουν σχηματοποιημένο ανθικό διάκοσμο, μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται σταυροί εγγεγραμμένοι σε ρόμβους, συμπληρώνουν το διάκοσμο⁸¹⁸ (**Εικ. 106**). Από τις τρεις αυτές διαφορετικές συνθέσεις, εκείνη της νότιας θύρας έχει επισημανθεί σε εντοίχιους διακόσμους της Κρήτης και της Λακωνίας⁸¹⁹. Αυτή της δυτικής απαντά, λιγότερο επιτηδευμένη, στο δεύτερο στρώμα του διακόσμου του ναού του Αγίου Γεωργίου του Βάρδα στην Απολακιά Ρόδου (ύστερος 15ος αιώνας) και, όπως έχει επισημανθεί, δεν ανήκει στη χορεία των διακοσμητικών που παραδοσιακά χρησιμοποιούνται στη βυζαντινή τέχνη⁸²⁰.

Μεταξύ των παραστάσεων απαντούν διαχωριστικές διακοσμητικές ταινίες με διαφορετικά σχέδια. Το κύριο μοτίβο εκατέρωθεν πολλών, όπως του μετώπου της κόγχης της ανίδας, του Λίθου και της Μεταμόρφωσης αποτελείται από ερυθρά ρομβοειδή σταυρόσχημα κοσμήματα με βαθμίδες, εγγεγραμμένα σε κύκλο, καθέτως συνδεδεμένα με λεπτή ομοιόχρωμη ταινία. Τα περιθώρια που δημιουργούνται πληρώνονται με μελανόχρωμα ελικοειδή κοσμήματα (**Εικ. 47-50, 53-55, 59-60**). Τα χρώματα κατά περίπτωση εναλλάσσονται. Σε μικρό διάχωρο κάτω αριστερά από την Μεταμόρφωση, για παράδειγμα, άτεχνα μαβιά ρομβοειδή περικλείονται στο λευκό κάμπο συνεχούς ρομβοειδούς κοσμήματος (**Εικ. 53**). Ανάλογα κοσμήματα επισημαίνονται στη μνημειακή ζωγραφική από τον 12ο αιώνα, γνωρίζοντας μεγαλύτερη διάδοση σε επαρχιακά μνημεία του 13ου αιώνα⁸²¹.

Το μέτωπο του τεταρτοσφαιρίου της ανίδας καλύπτει τρίχρωμο πτυχωτό κόσμημα, γαλανό ερυθρό και λευκό (**Εικ. 12**). Παρόμοιο διακοσμητικό, με διαφορετικό συνδυασμό αποχρώσεων, περιγράφει το τόξο που περικλείει τα κεκοιμημένα παιδιά του Βαρδοάνη. Το «τρισδιάστατο» αυτό κόσμημα, που αποτελεί

⁸¹⁸ Η Gerstel περιγράφει το κόσμημα ως “repeated octagons and diamonds”. Gerstel, “Phountoukli”, 160.

⁸¹⁹ Gerstel, “Phountoukli”, 160, όπου παραδείγματα και βιβλιογραφία.

⁸²⁰ Gerstel, “Phountoukli”, 160-161 εικ. 4.

⁸²¹ Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι*, 155-157.

παραλλαγή της ονομασθείσας από τον S. Ćurčić «ακτινωτής ζωφόρου» (*radiant frieze*), απαντά ως η γνωστή οδοντωτή ταινία για πρώτη φορά στην αρχιτεκτονική, στον κεραμοπλαστικό διάκοσμο του ναού της Παναγίας στη μονή του Οσίου Λουκά στη Βοιωτία (10ος αιώνας), και στη ζωγραφική κατά κόρον από την μεσοβυζαντινή περίοδο και εξής⁸²². Τα μέτωπα των κογχών, καθώς και τα σημεία ένωσης των λοφίων με τον τρούλλο, κοσμούν μετάλλια τα οποία περικλείουν σταυρό τύπου Μάλτας ή πυροστρόβιλο⁸²³ (**Εικ. 12-17**).

Κάτω από την κτητορική επιγραφή και από άλλες στενές επιφάνειες, όπως αυτήν που φιλοξενεί τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στο μέτωπο της ανατολικής κόγχης, χωροθετείται πλατιά διακοσμητική ταινία με εναλλασσόμενους διπλούς πελέκεις, κάθετους και οριζόντιους, εσωτερικά κοσμημένους με ελικοειδή εναλλάξ μελανά και ερυθρά (**Εικ. 13-15, 17, 65**). Τα πρότυπα του μοτίβου ανάγονται στα αρχαία μωσαϊκά και την παλαιοχριστιανική τέχνη⁸²⁴, ωστόσο, αρχίζει να χρησιμοποιείται σποραδικά στα ζωγραφικά σύνολα του τέλους του 12ου αιώνα⁸²⁵. Πιο συστηματικά εντοπίζεται σε διακόσμους του 13ου και 14ου αιώνα⁸²⁶, αλλά και σε χειρόγραφα της ίδιας περιόδου⁸²⁷.

Στη βάση των σφαιρικών τριγώνων, κάτω από τους Ευαγγελιστές, σε μικρά κάθετα διάχωρα χωροθετούνται φυτικά ελικοειδή κοσμήματα σε λευκό κάμπο (**Εικ. 41-42**).

Στο διάκοσμο απαντούν επίσης ταινίες με το μοτίβο της *τεθλασμένης γραμμής* (ζιγκ-ζαγκ) σε διάφορες παραλλαγές και χρωματισμούς. Πρόκειται για δημοφιλές κόσμημα, ιδιαίτερα στη μνημειακή ζωγραφική και ζωγραφική των χειρογράφων⁸²⁸

⁸²² Για το κόσμημα, τις απαρχές του και την πρόταση ερμηνείας του ως εικαστική απεικόνιση του ακτίστου φωτός, βλ. S. Ćurčić, “Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture”, στο: B. D. Wescoat, R. G. Ousterhout (eds), *Architecture of the Sacred. Space, Ritual and Experience from Classical Greece to Byzantium*, New York 2012, 307-337.

⁸²³ Για τον πυροστρόβιλο, βλ. ενδεικτικά: X. Μπούρας, Λ. Μπούρα, *Η ελληνική ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα*, Αθήνα 2003, 544.

⁸²⁴ Hadermann- Misguish, *Kurbinovo*, 298-299, όπου και παραδείγματα και σχολιασμός της συχνής παρουσίας του συγκεκριμένου κοσμήματος στα έργα δυτικής τέχνης.

⁸²⁵ Hadermann- Misguish, *Kurbinovo*, 299, όπου και παραδείγματα.

⁸²⁶ Βλ. ενδεικτικά: Chassoura, *Les peintures murales de Longanikos*, 246, όπου και παραδείγματα.

⁸²⁷ Τετραεγγέλο Ms. Gr 54 (1300 περ), βλ. σχετικά: *Byzantium. Faith and Power*, 277.

⁸²⁸ Hadermann- Misguish, *Kurbinovo*, 296-298.

(Εικ. 98-100). Γνωστό ήδη από τα ρωμαϊκά χρόνια⁸²⁹, συστηματοποιείται στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική κυρίως κατά τον 12ο αιώνα⁸³⁰. Ωστόσο, η πλήρωση των τριγωνικών επιφανειών με ελικοειδή βλαστό δεν είναι ιδιαίτερα συχνή⁸³¹, καθώς συνήθως συνδυάζεται με νηματοειδείς απολήξεις ή με μαργαριτάρια⁸³².

Όπως έγινε φανερό, το σύνολο χαρακτηρίζεται από μεγάλη ποικιλία στα διακοσμητικά μοτίβα. Πέραν αυτών που τα παράλληλά τους ανιχνεύθηκαν στην βυζαντινή τέχνη, περισσότερο ενδιαφέρον εντοπίζεται σε αυτά που αποτελούν δάνεια από διαφορετικής πολιτισμικής προέλευσης και φύσεως διακόσμους, όπως τα κεραμικά πλακίδια, και καλύπτουν ευρείες επιφάνειες του εντοίχιου διακόσμου. Πρώτος ο Ηλίας Κόλλιας τόνισε τη σημασία της μίμησης αυτής στο ιερό βήμα του Φουντουκλί – συνεπώς και σε αυτά που επαναλαμβάνονται στις παραστάδες – παραβάλλοντάς τα με επένδυση ισπανομαυριτανικών κεραμικών πλακιδίων του τέλους του 14ου ή των αρχών του 15ου αιώνα⁸³³.

Πρόσφατα η Sharon Gerstel, εξετάζοντας τα διακοσμητικά του Αγίου Νικολάου, προτείνει διαφορετική άποψη. Η έκταση των διακοσμητικών στο Φουντουκλί ανακαλεί στη μνήμη αντίστοιχα μεσοβυζαντινά παραδείγματα της Κωνσταντινούπολης, της Βιθυνίας, αλλά και στο Μεγάλο Τζαμί της Κόρδοβας στην Ισπανία⁸³⁴. Η προέλευση, ωστόσο, του μοτίβου δεν είναι Ισπανομαυριτανική, αλλά Σελτζουκική. Τα λαμπρά Σελτζουκικά πλακίδια, με ρίζες στην Περσική τέχνη, χρονολογούνται κυρίως στον 12ο και 13ο αιώνα και απαντούν για κάποιο διάστημα αργότερα⁸³⁵. Μνεία ανάλογης διακόσμησης απαντά στο έργο του Νικόλαου Μεσαρίτη, στην περιγραφή της αίθουσας του Μουχρουτά στο Μέγα Παλάτιον⁸³⁶.

⁸²⁹ Βλ. τη συχνή απεικόνιση του σε ψηφιδωτά δάπεδα βλ. σχετικά : C. Balmelle, M. Blanchard-Lemée, J. Christophe, J. P. Darmon, A. M. Gimier-Sorbets, H. Lavagne, R. Prudhomme, H. Stern, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, Paris 1985, 37, 320

⁸³⁰ M. Cambouri-Vamvoucou, *Les motifs décoratifs dans les mosaïques murales du XIe siècle*, Paris 1983, 34.

⁸³¹ Hadermann- Misguish, *Kurbinovo*, 297-298, όπου και τα σχετικά παραδείγματα από τα τέλη του 11ου αιώνα.

⁸³² Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 238-240.

⁸³³ Κόλλιας, *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική*, 56-57 εικ. 25-26.

⁸³⁴ S. Gerstel, J. Lauffenburger (eds), *A Lost Art Rediscovered: The Architectural Ceramics of Byzantium*, University Park PA 2001, 230, 236-237, 239-241. Gerstel, "Phountoukli", 161.

⁸³⁵ Για τα Σελτζουκικά πλακίδια, βλ. κυρίως: M. Meinecke, *Fayencedekorationen seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien*, Tübingen 1976. Arik and Arik, *Tiles of the Seljuk and Beylik Periods*.

Ενώ ο Μεσαρίτης, χριστιανός ων, επικεντρώνεται στα σταυρόσχημα κοσμήματα των πινάκων, άλλο είναι το κύριο στοιχείο της εν λόγω διακόσμησης: οι οκτάκτινοι αστέρες, γνωστοί ήδη από απεικονίσεις σε σελτζουκικά παλάτια και λουτρά.

Παρόμοια με αυτά του Φουντουκλί αστέρια απαντούν σε πλακίδια που βρέθηκαν στην ανασκαφή του παλατιού του Kubadabad στην περιοχή του Ικονίου (τέλη 13ου – αρχές 14ου αιώνα), αλλά και στην Αττάλεια και την Αλάνεια της Τουρκίας⁸³⁷. Ομοιότητες εντοπίζονται στην όλη αντίληψη, ιδίως στα χρώματα, τις τριγωνικές απολήξεις και τον διάκοσμο των σταυρών. Αφίσταται των παραδεδομένων η διακόσμηση του Αγίου Νικολάου ως προς τα κοσμήματα που πληρώνουν τα οκτάκτινα αστέρια, καθώς εδώ είναι καθ' ολοκληρίαν φυτικά, σε αντίθεση με τα ανατολίτικα ζωομορφικά παραδείγματα⁸³⁸. Αλλά και τα ενάλληλα οκτάγωνα του Φουντουκλί, αποτελούμενα από τραπεζοειδή που περικλείουν τετράγωνο, βρίσκουν παράλληλα – εκτός από την αφαιρετική τους εκδοχή που απαντά στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Γεωργίου στον Πύργο Μονοφατσίου της Κρήτης (14ος αιώνας)⁸³⁹ – στην διακόσμηση του Buruciye Madrasa στη Σεβάστεια (Sivas) που χρονολογείται στο 1271⁸⁴⁰. Αξίζει, ακόμη, να τονισθεί ότι το μοτίβο του οκτάκτινου αστέρα, εναλλασσόμενο με εξάγωνα, επιλέγεται και για την διακόσμηση και του αποκομβίου του Νικόλαου Βαρδοάνη (βλ. παραπάνω).

Η μεγάλη έκταση που τα κοσμήματα καταλαμβάνουν, καθώς και η θέση τους στο Φουντουκλί, παραπέμπουν σε ανάλογες σελτζουκικές διακοσμήσεις κεραμικών πλακιδίων. Η τοποθέτησή τους στην κατώτερη ζώνη του ιερού βήματος (καίτοι πάρα

⁸³⁶ Gerstel, “Phountoukli”, 161-162. Για το κείμενο του Μεσαρίτη, βλ. A. Heisenberg (ed), Nikolaos Mesarites, *Die Palastrevolution des Johannes Komnenos*, Würzburg 1907. F. Grabler (transl. and ed.), *Nikolaos Mesarites: Die Palastrevolution des Johannes Komnenos*, Graz 1958. Για την διακόσμηση του Παλατιού, βλ. μεταξύ άλλων: L.-A. Hunt, “Comnenian Aristocratic Palace Decoration: Descriptions and Islamic Connections” στο: M. Angold (ed), *The Byzantine Aristocracy, IX to XIII Centuries*, Oxford 1984, 138-170. N. Asutay-Effenberger, “Mucharas: Der seldschukische Schaupavillon im Grossen Palast von Konstantinopel”, *Byzantion* 74 (2004), 313-329. A. Walker, “Middle Byzantine Aesthetics and the Incomparability: The Architectural Ekphrasis of Nikolaos Mesarites”, *Muqarnas* 27 (2010), 79-101. Η ίδια, *The Emperor and the World: Exotic Elements and the Imaging of Middle Byzantine Imperial Power, Ninth-Thirteenth Centuries*, Cambridge 2012, 144-164.

⁸³⁷ Gerstel, “Phountoukli”, 163. S. Redford, “Thirteenth-Century Rum Seljuk Palaces and Palace Imagery”, *Ars Orientalis* 23 (1993), 219-236.

⁸³⁸ Gerstel, “Phountoukli”, 164 εικ. 6.

⁸³⁹ Gerstel, “Phountoukli”, 165. Βλ. Θεοχαροπούλου, «Τοιχογραφίες των Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 340.

⁸⁴⁰ Gerstel, “Phountoukli”, 164-165. Arik and Arik, *Tiles of the Seljuk and Beylik Periods*, εικ. 90.

πολύ στενή, λιγότερο από ένα μέτρο), έρχεται σε αντιδιαστολή με την βυζαντινή παράδοση, σύμφωνα με την οποία χρησιμοποιούντο ως πλαίσια ή κορνίζες.

Εν κατακλείδι, ας τονίσουμε ότι, όπως έχει υποστηριχθεί, οι κοσμολογικοί συμβολισμοί που ενέχονται στην ερμηνεία της διακόσμησης πλακιδίων σε ισλαμικά σύνολα είναι πολλαπλοί⁸⁴¹. Τοποθετώντας τα στις παραστάδες της εισόδου στο Φουντουκλί, οριοθετώντας τον εσωτερικό και τον εξωτερικό χώρο, σηματοδοτούν, αναγόμενα στην χριστιανική παράδοση, την μετάβαση από τα επίγεια στα υπέργεια. Ταυτόχρονα, υποκαθιστούν την παραδοσιακή στη θέση χωροθέτηση αποτροπαϊκών σταυρών⁸⁴². Τοποθετούμενα, τέλος, κάτω από την τοιχογραφία του επωνύμου αγίου, προσδίδουν εύλογα σε αυτήν την εντύπωση φορητής εικόνας, αντικαθιστώντας την συνήθη σε ανάλογες περιπτώσεις μίμηση ποδέας ή ορθομαρμάρωση.

⁸⁴¹ Gerstel, “Phountoukli”, 165. Βλ. σχετικά: O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992.

⁸⁴² Όπως, λ.χ., στα παράθυρα του ναού της Παναγίας Κυράς στην Πυλώνα (αδημοσίευτα). Γενικώς για τους αποτροπαϊκούς σταυρούς στις θύρες, βλ. G. Babić, “Les croix à cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIII^e et XIV^e siècles”, στο: S. Dufrenne (ed), *Byzance et les Slaves. Études de civilization. Mélanges Ivan Dujčev*, Paris 1979, 1-13. Καραγιάννη, *Ο Σταυρός*.

Γ'. ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Το ανεπτυγμένο εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Νικολάου ανταποκρίνεται στις διαστάσεις του μνημείου και στη διάταξη του τετράκογχου ναού. Τα θέματα και οι μορφές κατανέμονται σύμφωνα με την συμβολική ερμηνεία, κατά τον Ιωάννη Δαμασκηνό και τον Μάξιμο τον Ομολογητή, του ναού ως μικρόκοσμου⁸⁴³, περιλαμβάνοντας ευχαριστιακά θέματα - που στην περίπτωσή μας δεν περιορίζονται μόνον στο ιερό - αφηγηματικές σκηνές από Χριστολογικό και Θεομητορικό κύκλο, δύο οράματα, μία σκηνή από τα θαύματα του επωνύμου αγίου Νικολάου, καθώς και πλήθος μεμονωμένων αγίων μορφών. Τον διάκοσμο συμπληρώνουν διακοσμητικά μοτίβα και επιγραφές και, σε περίοπτη θέση, οι παραστάσεις της οικογένειας του κτήτορα Νικόλαου Βαρδοάνη. Το εικονογραφικό πρόγραμμα θα ερμηνευθεί με βάση τους εννοιολογικούς άξονες που ακολουθούνται στον διάκοσμο.

Στους τρουλλαίους ναούς, όπως έχει πολλάκις επισημανθεί, η τοποθέτηση της μορφής του **Παντοκράτορα** στον υψηλότερο χώρο της εκκλησίας, ενέχει το συμβολισμό του Θεού κυβερνήτη και επόπτη των πάντων (**Εικ. 38**). Χαρακτηριστική είναι, μεταξύ άλλων, η ερμηνεία του Κωνσταντίνου Ροδίου, ο οποίος παραλληλίζει την υπέρτατη εξουσία του Θεού με την εξουσία του αυτοκράτορα⁸⁴⁴. Παράλληλα, σε επιγράμματα του Μανουήλ Φιλή και του Χριστόφορου Μυτιληναίου δίδεται έμφαση σε άλλες πτυχές των συμβολισμών της απεικονιζόμενης μορφής· κατά τον μεν πρώτο, με την απεικόνιση του Παντοκράτορα στον τρούλλο τονίζεται εύγλωττα η έννοια του Χριστού-Σωτήρα, ενώ ο δεύτερος διατρανώνει την ιδέα της

⁸⁴³ Ιωάννης Δαμασκηνός: *PG* 94, στήλ. 921. Μάξιμος ο Ομολογητής: *PG* 91, στήλ. 684 κ.ε. Βλ. επίσης: K. McVey, "The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of an Architectural Symbol", *DOP* 37 (1983), 94-121. Πρβλ.: N. Zias, "The House of God in the Orthodox Church as an Expression of Christ and of Liturgical Life", στο: X. A. Μαλτέζου, Γ. Γαλάβαρης (επιμ.), *Ο Χριστός στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, Πρακτικά Συνεδρίου, Βενετία, 22-23 Σεπτεμβρίου 2000*, Βενετία 2002, 51-56.

⁸⁴⁴ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 62. Για τη μορφή του Παντοκράτορος στον τρούλλο, βλ. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 55 κ.ε.

φιλευσπλαχνίας του Θεού, στον οποίο δεν αποδίδονται οι ιδιότητες του επόπτη και διοικητή⁸⁴⁵.

Οι παλαιοδιαθηκικές μορφές των **προφητών** στο τύμπανο του τρούλλου, σε θέση καθιερωμένη από τον 11ο αιώνα, υπογραμμίζουν το έργο της θείας Ενσάρκωσης και σχετίζονται άμεσα με τα γεγονότα της ζωής και του Πάθους του Χριστού που εικονίζονται στις υποκείμενες επιφάνειες⁸⁴⁶.

Στα σφαιρικά τρίγωνα παριστάνονται, σε θέση παγιωμένη ήδη από την μεσοβυζαντινή περίοδο⁸⁴⁷, **οι τέσσερις Ευαγγελιστές (Εικ. 41-44)**. Η απεικόνισή τους σε αυτή τη θέση οφείλεται κυρίως σε λόγους δογματικούς⁸⁴⁸. Μέσω των ευαγγελίων ο Κύριος σκόρπισε την σωτηρία σε ολόκληρο τον κόσμο και συνετέλεσε στην αναγέννηση του ανθρωπίνου γένους⁸⁴⁹. Η τοποθέτησή τους, άλλωστε, στα σφαιρικά τρίγωνα της εκκλησίας, σε σημείο που αποτελεί τον σύνδεσμο μεταξύ επουράνιου και επίγειου κόσμου, αυτό δηλώνει με τον πλέον παραστατικό τρόπο⁸⁵⁰. Η χωροθέτηση των τεσσάρων ευαγγελιστών συμβαδίζει με την διαδοχή των κειμένων τους στην Καινή Διαθήκη. Δογματικοί, παράλληλα, είναι και οι λόγοι που οδήγησαν στην απεικόνιση του Ματθαίου και του Ιωάννη στα δύο ανατολικά σφαιρικά τρίγωνα· τα κείμενά τους, που θεωρούνται τα πλέον σημαντικά, βρίσκονται εγγύτερα στο ιερό βήμα, σε σημείο δηλαδή που δηλοί την συμβολική ένωση των επουρανίων με τα επίγεια μέσω της θείας Ενανθρώπησης. Άλλωστε, τα περιεχόμενα της αρχής των ευαγγελίων τους μιλούν για την γενεαλογία του Ιησού· του Ματθαίου για την ανθρώπινη και του Ιωάννη για τη θεία⁸⁵¹.

Περνώντας στα **ευχαριστιακά** θέματα, η **Κοινωνία των Αποστόλων** στον ημικύλινδρο του ιερού (**Εικ. 12, 20-22**), με τη διπλή παρουσία του Χριστού και της αγίας Τράπεζας, βασιζόμενη στην ευαγγελική διήγηση του Μυστικού Δείπνου⁸⁵², έχει

⁸⁴⁵ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 62-63.

⁸⁴⁶ Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 136.

⁸⁴⁷ O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1953², 27. Τα παλαιότερα παραδείγματα έθρονων ευαγγελιστών στα σφαιρικά τρίγωνα είναι η Νέα Μονή Χίου και η Αγία Σοφία Κιέβου. Γκιολές, *Τρούλλος*, 193.

⁸⁴⁸ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 166.

⁸⁴⁹ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 27, όπου βιβλιογραφία.

⁸⁵⁰ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 32-33.

⁸⁵¹ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 32-33. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 166.

⁸⁵² Ματθ. κστ':26-29, Μάρκ. ιδ':22-25, Λουκ. κβ':19-20. Βλ. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 125-134, όπου βιβλιογραφία.

προκύψει από το τυπικό των πρώτων αιώνων της Εκκλησίας, ιδίως από το γεγονός ότι αρχικά η θεία Κοινωνία μετεδίδετο ξεχωριστά, ως φαίνεται σε σχεδόν όλο τον χριστιανικό κόσμο, έως περίπου τον 10ο-11ο αιώνα⁸⁵³. Η διπλή παρουσία του Χριστού τονίζει την διπλή του φύση και τον διττό ρόλο του στην θεία Ευχαριστία, καθώς είναι αυτός που μεταδίδει τα Τίμια Δώρα, και ταυτόχρονα ο προσφερόμενος σώματι και αίματι· είναι ο προσδεχόμενος αλλά και αποδεχόμενος την θυσία Χριστός⁸⁵⁴. Στο Φουντουκλί, οι απόστολοι παρουσιάζονται ως κοινωνοί της θείας Ευχαριστίας και όχι ως συλλειτουργοί του Χριστού⁸⁵⁵, καθιστώντας στην αντίληψη των πιστών τη σκηνή της Κοινωνίας ως μία απεικόνιση αυτών που εκείνοι βίωναν, αναμένοντας υπομονετικά στη σειρά για να κοινωνήσουν των αχράντων μυστηρίων από τον εκπρόσωπο του Χριστού, τον λειτουργούντα ιερέα⁸⁵⁶. Το επεισόδιο της Κοινωνίας των Αποστόλων υπογραμμίζει το αναμνηστικό περιεχόμενο του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας, σύμφωνα με την επίγεια εντολή του Χριστού, και το γεγονός ότι ο ίδιος ο Κύριος είναι ο αιώνιος κοινωνός στην επίγεια εκκλησία⁸⁵⁷.

Το δογματικό περιεχόμενο του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας, όπως αποκρυσταλλώθηκε κατά την διάρκεια των χριστολογικών ερίδων της κομνήνειας περιόδου, διατρανώνεται με την σκηνή του **Μελισμού** και των συλλειτουργούντων ιεραρχών. Το θέμα του Μελισμού αποτελεί την κατ' εξοχήν εικαστική απόδοση της θείας Ευχαριστίας, που εμφανίζεται στην τέχνη στο τέλος του 12ου και επικρατεί στο διάκοσμο της κόγχης του ιερού από τον 13ο αιώνα⁸⁵⁸.

Η χορεία των τεσσάρων **συλλειτουργούντων ιεραρχών**, καίτοι περιλαμβάνει τους δύο σημαντικότερους αγίους, Ιωάννη τον Χρυσόστομο και Γρηγόριο τον Θεολόγο, εμπλουτίζεται με τον άγιο Αθανάσιο, πιθανότατα τον πατριάρχη Αλεξανδρείας, και τον άγιο Αντώνιο Κωνσταντινουπόλεως (**Εικ. 12, 23**). Ειδικά η απεικόνιση του τελευταίου, και δη στο κέντρο πλησίον της τράπεζας, αποτελεί άπαξ,

⁸⁵³ Caseau, “L’abandon de la communion dans la main”, 79-94. Βλ. επίσης Varalis, “The Communion of the Apostles”, 47.

⁸⁵⁴ Varalis, “The Communion of the Apostles”, 50-51.

⁸⁵⁵ Για την αλληλουχία των φάσεων της θείας κοινωνίας από τους συλλειτουργούς και από το εκκλησίασμα, βλ. Τρεμπέλας, *Αί τρεις λειτουργίες*, 138-145, 148-151.

⁸⁵⁶ Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries*, 56.

⁸⁵⁷ Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 22. Για το αναμνηστικό περιεχόμενο της Κοινωνίας των Αποστόλων, Ν. Γκιολές, «*Τοῦτο ποιεῖτε εἰς τὴν ἐμὴν ἀνάμνησιν*». Εικονογραφικά θέματα στη βυζαντινή τέχνη άμεσα εμπνευσμένα από τα λειτουργικά κείμενα», *Η μνήμη της κοινότητας και η διαχείρισή της*, (Ιστορήματα 3), Αθήνα 2011, 222-226.

⁸⁵⁸ Γκιολές, *Μονή Διονυσίου*, 15-16.

ερείδεται δε, προδήλως, στο υψηλό πνευματικό επίπεδο του κτήτορα και εκφράζει δική του επιταγή. Η χειρονομία ευλογίας των Τιμίων Δώρων πάνω στην αγία Τράπεζα από τους συλλειτουργούντες ιεράρχες υπογραμμίζει το γεγονός ότι ο καθαγιασμός και η μεταβολή τους σε σώμα και αίμα Χριστού γίνεται με την επενέργεια του Αγίου Πνεύματος και όχι με την απλή εκφώνηση των ιδρυτικών φράσεων του μυστηρίου από τον Χριστό στο Μυστικό Δείπνο⁸⁵⁹. Ένα ευχαριστιακού περιεχομένου τμήμα επιγράμματος που συνοδεύει την παράσταση, προέρχεται, όπως φάνηκε στην εικονογραφική ανάλυση, από τις ομιλίες του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου (**Εικ. 24**), κειμένων σε ευρεία κυκλοφορία ήδη από την μεσοβυζαντινή εποχή⁸⁶⁰. Το ευχαριστιακό περιεχόμενο του διακόσμου του ιερού συνεχίζεται και στους πλάγιους του τοίχους. **Η χορεία των διακόνων (Εικ. 26-30, 32, 34)** τονίζει την ιδιότητά τους, επικουρική των ιερουργούντων, καθώς τα λειτουργικά τους καθήκοντα στην προετοιμασία των Τιμίων Δώρων δικαιολογούν την απεικόνισή τους μέσα στο ιερό βήμα, και δη στο βόρειο τοίχο και πλάι στην πρόθεση⁸⁶¹. Σε πατερικά κείμενα, άλλωστε, οι διάκονοι παρομοιάζονται με τους αγγέλους που περιστοιχίζουν τον Κύριο⁸⁶². Μεταξύ των διακόνων, όπως συνηθίζεται, εικονίζεται και ο επίσκοπος άγιος Ελευθέριος, με ωμοφόριο κοσμημένο με κόκκινους σταυρούς, που, όπως έχει υποστηριχθεί, συμβολίζουν το αίμα και ύδωρ που έτρεξε από την πλευρά του Χριστού⁸⁶³. Στη δε πρόθεση (**Εικ. 25**), που ενέχει κατά τον Γερμανό Κωνσταντινουπόλεως τον διττό συμβολισμό του κρανίου τόπου και του σπηλαίου της Γεννήσεως⁸⁶⁴, ο τεφρόχρωμος **φυλλοφόρος σταυρός** αποτελεί υπόμνηση της σταυρικής θυσίας του Χριστού και της ανθρώπινης σωτηρίας που κομίζει. Ως παραλλαγή του δένδρου της ζωής συμβολίζει τον παράδεισο, ενώ ταυτόχρονα ενέχει

⁸⁵⁹ Γκιολές, «Εικονογραφικά θέματα», 272.

⁸⁶⁰ Βλ. παραπάνω υποσημ. 128.

⁸⁶¹ Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 90-91. Γκιολές, «Άγιος Θεόδωρος Άνω Πούλας», 281-282. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 164-166.

⁸⁶² Archim. S. Koukiaris, “The depiction of the Acts Passage 6.1-6”, *Zograf* 32 (2006), 23-28.

⁸⁶³ F. E. Brightman, “The Historia Mystagogica and other Greek Commentaries on the Byzantine liturgy”, *Journal of Theological Studies* 9 (1908), 263, 7-8.

⁸⁶⁴ *PG* 98, στήλ. 387-388B, 400BC. Βλ. επίσης: G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, 58-65, 79-84. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung*, 38-40.

και αποτροπαϊκό και φυλακτικό χαρακτήρα, αναπαριστώντας το τρόπαιο του θριάμβου του Θεανθρώπου επί του θανάτου⁸⁶⁵.

Η τελευταία χρονολογικά σκηνή του χριστολογικού κύκλου, αυτή της **Ανάληψης (Εικ. 35-37)**, η οποία καταλαμβάνει, ως συνήθως, ολόκληρη την καμάρα του ιερού μπροστά από τη Δέηση, περιλαμβάνει πυκνά θεολογικά μηνύματα και συμβολισμούς, ως προεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας.

Η σπάνια απεικόνιση του αναλαμβανόμενου Χριστού ως Παλαιού των Ημερών⁸⁶⁶ μπορεί να δεχθεί πολλαπλές ερμηνείες (Εικ. 35). Κατ' αρχάς, είναι γνωστό ότι περί της εξωτερικής εμφάνισης του Χριστού δεν υπάρχει ουδεμία γνήσια παράδοση, και αναφορικά με αυτό οι εκκλησιαστικοί Πατέρες καταφεύγουν στην φράση του Ησαΐα «οὐκ ἔστιν εἶδος αὐτῶ οὐδὲ δόξα»⁸⁶⁷. Ο Παλιός των Ημερών περιγράφεται από τον προφήτη Δανιήλ⁸⁶⁸ και θεωρείται ότι συμβολίζει τον προαιώνιο Λόγο⁸⁶⁹, μορφοποιώντας μία από τις τρεις ηλικίες του Χριστού και συγχωνεύοντας τις ιδιότητες του Δημιουργού και του Σωτήρα⁸⁷⁰. Εντασσόμενος στην εν λόγω σκηνή, θεωρείται πως συντελεί στην εικαστική προβολή του μυστηρίου της Ενσάρκωσης του αιωνίου και άναρχου Θεού⁸⁷¹. Είναι δογματικοί και συμβολικοί οι λόγοι, προφανώς, που οδήγησαν τον ζωγράφο σε αυτή την επιλογή.

Η δόξα ως σημείο έξαρσης της θείας μορφής και της ουράνιας καταγωγής της, ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο αποτελεί απαραίτητο εικονογραφικό στοιχείο στις προφητικές και ιστορικές σκηνές θεοφάνειας της χριστιανικής τέχνης⁸⁷². Η απουσία της στην παράστασή μας, καίτοι σπανιότατη, δεν πρέπει θεολογικά να εκπλήσσει. Σε κανένα από τα κανονικά ή απόκρυφα κείμενα δεν αναφέρεται ότι ο Χριστός αναλήφθηκε σε τόξο ίριδος. Σε όλα υπογραμμίζεται ο παθητικός τρόπος της Ανάληψης, και κοινός τόπος είναι η πίστη ότι τον ανέλαβε στον ουρανό νεφέλη⁸⁷³. Η

⁸⁶⁵ Για τον αποτροπαϊκό και φυλακτικό χαρακτήρα του φυλλοφόρου σταυρού της πρόθεσης, βλ. Walter, "The Apotropaic Function of the Victorious Cross", 139-166.

⁸⁶⁶ Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 258.

⁸⁶⁷ Γκιολές, *Ανάληψις*, 278, όπου βιβλιογραφία.

⁸⁶⁸ Δανιήλ 7.9.

⁸⁶⁹ Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 71 κ.ε..

⁸⁷⁰ Παϊσίδου, «Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα», 376. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces*, 93-100.

⁸⁷¹ Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος*, 74. Μαντάς, *Ιερό Βήμα*, 183.

⁸⁷² Grabar, *Martyrium*, II, 191.

⁸⁷³ Γκιολές, *Ανάληψις*, 285.

απουσία της δόξας φρονούμε πως δεν μειώνει τη σημασία του γεγονότος, αλλά μαρτυρεί εμμέσως ότι αυτή είναι το μεταφέρον μέσον και μόνον, η νεφέλη δηλαδή η οποία υπέλαβε τον Χριστό. Τυχόν υπόνοια, όμως, της μη παθητικής φύσης του συμβάντος στο Φουντουκλί, σε αντιστοιχία με την δυτική εικονογραφία της σκηνης⁸⁷⁴, αναιρείται αυτομάτως λόγω της παρουσίας των τεσσάρων αγγέλων, του σχήματος της δόξας που σχηματίζουν με τα χέρια τους και του υφάσματος στο οποίο ο Χριστός βαίνει. Στον Άγιο Νικόλαο επιλέγεται μία πιο αφαιρετική απόδοση της λεπτομέρειας αυτής του επεισοδίου, όπου το άκτιστο συμβολικό φως της δόξας αντικαθίσταται από τον ίδιο τον ουρανό του βάθους, μη υποτιμώντας δογματικά την καθαυτό σημασία της Ανάληψης. Η επιλογή, άλλωστε, διάσπαρτων αστέρων εντός της δόξας, που απέβη πολύ προσφιλής στη βυζαντινή εικονογραφία της σκηνης, έχει αυτόν ακριβώς το σκοπό, να τονίσει περαιτέρω τον ουράνιο χαρακτήρα της⁸⁷⁵.

Το ύφασμα, λοιπόν, πάνω στο οποίο οι τέσσερις άγγελοι ανέχουν τον Χριστό πιστεύουμε πως αποδίδει σχηματοποιημένα τα νέφη, που απαντούν συχνά σε δυτικές απεικονίζεις του θέματος⁸⁷⁶, αντί τον ευχαριστιακό αέρα, όπως προτείνει η Αχειμάστου-Ποταμιάνου⁸⁷⁷. Η νεφέλη, σύμβολο της θείας καταγωγής και της επιστροφής του στον ουρανό, εξαίρει τη θεότητα του Ιησού⁸⁷⁸. Το υποπόδιο, άλλωστε, στη βυζαντινή τέχνη χρησιμοποιείται για την έξαρση του προσώπου το οποίο φέρει. Έτσι η σκηνή εξέρχεται από τα καθαρά ιστορικά της όρια και αποκτά συμβολική, υπερχρονική σημασία⁸⁷⁹.

Ταυτόχρονα, η χειρονομία της διπλής ευλογίας του Χριστού, παρόλο που εντάσσεται στην εικονογραφία του *Πορευθέντες*, δεν σηματοδοτεί τόσο τη στιγμή της εντολοδοσίας της ιεραποστολής, αλλά την αμέσως επόμενη, αυτή του επίσημου, τελευταίου αποχαιρετισμού του Θεανθρώπου από τους επίγειους συνεργάτες του, καθώς, σύμφωνα με τον Γκιολέ, από συσχετισμό των δύο βιβλικών γεγονότων, της «Ευλογίας των Μαθητών» και της Ανάληψης εισήλθε η χειρονομία της ευλογίας και με τα δύο χέρια στην τελευταία σκηνή κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο⁸⁸⁰. Εκ

⁸⁷⁴ Για τον ενεργητικό τύπο της Ανάληψης στη δυτική τέχνη, βλ. Γκιολές, *Ανάληψις*, 289-290.

⁸⁷⁵ Γκιολές, *Ανάληψις*, 295.

⁸⁷⁶ Γκιολές, *Ανάληψις*, 291 και σημ. 73.

⁸⁷⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Φουντουκλί*, 258-259.

⁸⁷⁸ Γκιολές, *Ανάληψις*, 290.

⁸⁷⁹ Γκιολές, «Πορευθέντες», 136.

⁸⁸⁰ Γκιολές, «Πορευθέντες», 142.

παραλλήλου, μια άλλη παράμετρος, η οποία σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή θα πρέπει να συνεξετασθεί, είναι η τάση που χαρακτηρίζει την ύστερη βυζαντινή τέχνη για απόδοση του αυθόρμητου και στιγμιαίου: η ξαφνική αρπαγή του Χριστού την ώρα που ευλογούσε τους μαθητές του από τη νεφέλη⁸⁸¹.

Ας ληφθεί υπόψη, επίσης, ότι η παρουσία της Θεοτόκου στην παράσταση υπογραμμίζει το ρόλο της στη Θεία Οικονομία ως μέσου της ενσάρκωσης του Χριστού⁸⁸². Επιπρόσθετα, εξάιρεται ο συμβολικός της χαρακτήρας ως προσωποποίηση της επίγειας εκκλησίας, η οποία συνεχίζει το έργο του αναληφθέντος Χριστού μέχρι τη Δευτέρα Παρουσία⁸⁸³. Παράλληλα, η δεικτική χειρονομία του Παύλου (Εικ. 37β), τυπική στην εικονογραφία της σκηνης, εμφανίζεται ήδη στις πρωιμότερες απεικονίσεις της σκηνης και έχει ερμηνευθεί ως συμβολική προαναγγελία της Δευτέρας Παρουσίας⁸⁸⁴.

Μέσω των επιλογών του ζωγράφου, η έξαρση του ομοουσίου του Υιού με τον Πατέρα είναι φανερή, καθώς ο δεύτερος παίρνει τη μορφή του πρώτου. Παράλληλα, υποδηλώνεται το τρισυπόστατο της θεότητας μέσω της επιλογής της μορφής του Παλαιού των Ημερών. Στο χώρο του ιερού στο Φουντουκλί τοποθετούνται και οι τρεις μορφές του: ο Παλαιός των Ημερών στην Ανάληψη, ο Παντοκράτωρ στη Δέηση και το άγιο Πνεύμα ως υπόμνηση στη σκηνή του Ευαγγελισμού. Παράλληλα, παρούσες είναι και οι τρεις ηλικίες του, υπολογίζοντας τον Χριστό Εμμανουήλ που κρατεί η Θεοτόκος Νικοποιός στη Δέηση, κάτω από το μέτωπο της κόγχης του ιερού, η οποία θα σχολιασθεί και παρακάτω. Η δε τάση αυτή της κοινής απεικόνισης της Ανάληψης με κάποια ποικιλία θεμάτων της τριαδικής θεότητας έχει επισημανθεί και παλαιότερα, με αφορμή την συμπερίληψη στη σκηνή της Ετοιμασίας του Θρόνου⁸⁸⁵. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Γερμανό Κωνσταντινουπόλεως, το ίδιο το τελούμενο μυστήριο της θείας Ευχαριστίας είναι θεοφάνεια της αγίας Τριάδας και, κατά συνέπεια, η θεία Λειτουργία είναι τριαδική θεοφάνεια⁸⁸⁶.

⁸⁸¹ Γκιολές, «Πορευθέντες», 134-135.

⁸⁸² Grabar, *Martyrium*, II, 178-179. Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978, 30-31. Γκιολές, *Ανάληψις*, 310-313. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Εμμανουήλ, Παντάνασσα*, 143.

⁸⁸³ Γκιολές, *Ανάληψις*, 304-314.

⁸⁸⁴ Γκιολές, *Ανάληψις*, 163, 187, 190-191. Θεοχαροπούλου, *Επισκοπή Ευρυτανίας*, 222.

⁸⁸⁵ Γκιολές, «Οι λειτουργικές πηγές τῆς Ανάληψης», 513-521.

⁸⁸⁶ PG 98, στήλ. 401B. Γκιολές, «Οι λειτουργικές πηγές τῆς Ανάληψης», 517.

Στη βάση του τρούλλου έχουν αντικριστά τοποθετηθεί το **Άγιο Μανδήλιο** και το **Άγιο Κεράμιο (Εικ. 39-40)**, τα οποία, μετά την Δ΄ Σταυροφορία, ως χειροποίητες εικόνες του Θεανθρώπου και σύμβολα της θείας Ενσάρκωσης⁸⁸⁷, πέραν των θεολογικών λόγων που οδήγησαν στην συχνότερη επιλογή τους, απετέλεσαν μέσο προβολής της ασέβειας των λατίνων που κατέστρεψαν τα ιερά παλλάδια της Βασιλεύουσας⁸⁸⁸. Από τα τέλη του 12ου – αρχές του 13ου αιώνα, το άγιο Μανδήλιο απαντά ως ένα από τα προτιμώμενα εικονογραφικά θέματα για τον ημικυλίνδρο της αγίδας⁸⁸⁹. Ωστόσο, δεν λείπουν και οι περιπτώσεις που αυτό εικονογραφείται στην πρόθεση ή το διακονικό. Σε όλες αυτές τις εμφανίσεις το Μανδήλιο πίσω ή πάνω από την υπαρκτή αγία τράπεζα και πλαισιούμενο από ιεράρχες επέχει θέση συμβόλου της Θείας Ευχαριστίας⁸⁹⁰. Είναι σαφές ότι ο αυτός συμβολισμός δεσπόζει όταν αυτό εικονίζεται, εν προκειμένω, στη βάση του τρούλλου, στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου⁸⁹¹, και μάλιστα σε εγγύτητα με τον Ευαγγελισμό, όπως συμβαίνει από τον 13ο αιώνα και εντεύθεν⁸⁹². Η τοποθέτησή του εκεί ακολουθεί το εικονογραφικό πρότυπο που δημιουργήθηκε ένεκα της θέσης που έλαβε το ιερό λείψανο, κρεμασμένο με ασημένιες αλυσίδες στο μέσον της εκκλησίας, μετά το 944, όταν αποθησαυρίστηκε στο ναό της Παναγίας του Φάρου⁸⁹³. Όπως έχει επισημανθεί, η απεικόνισή τους γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση μετά το 1204, ιδίως στις φραγκοκρατούμενες περιοχές⁸⁹⁴.

⁸⁸⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο ναός του Αγίου Νικολάου, στον Άγιο Νικόλαο της Μονεμβασιάς, του τρίτου τέταρτου του 13ου αιώνα, όπου το Μανδήλιο έχει απεικονιστεί στον ημικύλινδρο της πρόθεσης μεταξύ μετωπικών ιεραρχών. Δρανδάκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», 39, 44-45.

⁸⁸⁸ Βλ. παραπάνω υποσημ. 375.

⁸⁸⁹ Χ. Κωνσταντινίδη, «Το άγιο Μανδήλιο μεταξύ Ιεραρχών: Ένα ακόμα σύμβολο της Θείας Ευχαριστίας», *Λαμπηδών*, 2, Αθήνα 2003, 483-498. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 25-29, όπου εκτενής βιβλιογραφία.

⁸⁹⁰ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο ναός του Αγίου Νικολάου, στον Άγιο Νικόλαο της Μονεμβασιάς, του τρίτου τέταρτου του 13ου αιώνα, όπου το Μανδήλιο έχει απεικονιστεί στον ημικύλινδρο της πρόθεσης μεταξύ μετωπικών ιεραρχών. Δρανδάκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», 39, 44-45.

⁸⁹¹ Pallas, *Passion*, 137.

⁸⁹² Κοιλιάκου, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Πραστειά», 64.

⁸⁹³ Όπως είναι γνωστό το Μανδήλιο, μαζί με το Κεράμιον και άλλα άγια λείψανα είχαν αποθησαυριστεί στο ναό της Παναγίας του Φάρου, Γκιολές, *Τρούλλος*, 181 κ.ε. M. Bacci, “Relics of the Pharos Chapel: A view from the Latin West”, *Eastern Christian Relics*, A. Lidov (ed.), Moscow 2003, 234-246. Ειδικά για τη λατρεία των λειψάνων αυτών, Kalavrezou, “Imperial Ceremonies and the Cult of Relics”.

⁸⁹⁴ Γκιολές, «Εικονογραφικά θέματα», 275-276.

Το **όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας (Εικ. 62)** αποτελεί ένα από τα επιμέρους επεισόδια της Α΄ Οικουμενικής Συνόδου της Νικαίας (325), που σκοπό είχε την διακήρυξη του ορθοδόξου δόγματος. Η σκηνή προσλαμβάνει λειτουργικό, ευχαριστιακό περιεχόμενο και υπογραμμίζει την πραγματική παρουσία του ομοούσιου με τον Πατέρα Υιού στο μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας. Ο σχισμένος χιτώνας του Χριστού συμβολίζει το σχίσμα του σώματος της Εκκλησίας, το οποίο θα δημιουργούσε η διδασκαλία του Αρείου καθώς αφαιρούσε από τον Χριστό τη θεϊκή του φύση⁸⁹⁵. Η παρουσία του Ιησού ως παιδιού στην αγία Τράπεζα συμβολίζει τη θυσία, συνδέοντας το θέμα με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας.

Ξενίζει η απεικόνιση της παράστασης στον κυρίως ναό του Αγίου Νικολάου, και όχι στο ιερό, ως είθισται, όπου υπήρχε άφθονος χώρος να την φιλοξενήσει. Αξίζει να αναφερθεί ότι σε σπάνια αντίστοιχη περίπτωση, στην Αγία Θεοδώρα της Άρτας (αρχές 14ου αιώνα), όπου η παράσταση εντοπίζεται στο νάρθηκα, η εκτός του ιερού απεικόνισή της έχει θεωρηθεί ως ένδειξη πρωιμότητας, πριν από την αποκρυστάλλωση της θέσης της στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού⁸⁹⁶. Εν προκειμένω όμως, στα τέλη του 15ου αιώνα η θέση ήταν προ πολλού παγιωμένη⁸⁹⁷. Την επιλογή αυτή όρισε, πιθανώς, η συνάφεια με τις σκηνές της ίδιας ζώνης, κυρίως

⁸⁹⁵ P. Devos, “Une passion grecque inedite de S. Pierre d’Alexandrie, et sa traduction par Anastase le Bibliothécaire”, *AnBoll* 83 (1965), 167-177. Ν. Τωμαδάκης, «Βίος και μαρτύριον τοῦ ἁγίου καὶ ἐνδόξου ἱερομάρτυρος τοῦ Χριστοῦ Πέτρου, ἀρχιεπισκόπου Ἀλεξανδρείας», στο: Ν. Τωμαδάκης, *Συλλάβιον Βυζαντινῶν Μελετῶν καὶ κειμένων*, II, Ἀθῆναι 1966, 59-60. Για τη σύνδεση των δύο θεμάτων, βλ. την απεικόνιση του θέματος σε εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού: Συθιακάκη, *Μουσείο Αγίας Αικατερίνης Ηρακλείου*, 80-81 αρ. 8 (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου), όπου βιβλιογραφία.

⁸⁹⁶ Δ. Γ. Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περίοδο του Δεσποτάτου της Ηπείρου*, Ιωάννινα 2010, 303.

⁸⁹⁷ Για τη θέση της παράστασης στο ιερό, βλ.: Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung*, 163-168. Κωνσταντινίδη, *Μελισμός*, 49, 113. Koukiaris, “The depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria”, 63 κ.ε. Πρβλ. ενδεικτικά τα μακεδονικά παραδείγματα: Χ. Σαρηγιαννίδου (επιμ.), *Ο ναός του Αγίου Νικολάου Τζώτζα στην Καστοριά*, Καστοριά 2015, 18 εικ. 13. Γ. Γ. Γούναρης, *Οί τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980, 63-65, 142-143 και, συγκεντρωμένα, Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, 75-77, ή τα κυπριακά του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι στην Πλατανιστάσα (1494): Αργυρού, Μυριανθεύς, *Ο ναός του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι*, 19, της Παναγίας Αμασγού στο Μονάγρι (στρώμα 1564): Δ. Μυριανθεύς, Ντ. Νικολάου, Γ. Φιλοθέου, Χρ. Χατζηχριστοδούλου, *Η μονή της Παναγίας Αμασγού στο Μονάγρι* (Οδηγοί Βυζαντινών Μνημείων Κύπρου), Λευκωσία 2012, εικ. σελ. 84, κ.ά. Συγκεντρωμένα τα παραδείγματα: Koukiaris, “The depiction of the Vision of Saint Peter of Alexandria”, 69, και: J. Bogdanović, “The Rhetoric and Performativity of Light in the Sacred Space: A Case Study of the Vision of St. Peter of Alexandria” στο: A. Lidov (ed.), *Hierotopy of Light and Fire in the Culture of the Byzantine World*, Moscow 2013, 286-287.

όμως το γεγονός ότι πρόκειται για το πλησιέστερο στο ιερό Βήμα τμήμα της βόρειας κόγχης.

Ο κύκλος κλείνει με την αντωπή με τον Ευαγγελισμό και ανάλογα χωρισμένη σε δύο μέρη, **κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας (Εικ. 14, 70-71)**. Η ευχαριστιακού χαρακτήρα παράσταση, η οποία αποτυπώνει το υπέρτατο μυστήριο της Θείας Κοινωνίας, αποτελεί ταυτόχρονα ένα στέρεο πρότυπο της ειλικρινούς μεταμέλειας και του εξαγνισμού, καθώς και του στερημένου από κάθε υλικό αγαθό και σαρκική απόλαυση βίου. Το επεισόδιο συχνά εικονίζεται στο ιερό, θέση που δικαιολογείται λόγω του θέματός της. Δεν λείπουν όμως οι περιπτώσεις που τοποθετείται, όπως εδώ, στο δυτικό τοίχο του ναού⁸⁹⁸, ιδιαίτερα σε μοναστικά μνημεία⁸⁹⁹.

Ο κύκλος των Χριστολογικών και Θεομητορικών θεμάτων, ο οποίος αναπτύσσεται στις άνω ζώνες των κογχών, πρέπει να θεωρηθεί πληρέστατος. Η αφήγηση ξεκινά με τον Ευαγγελισμό μπροστά στο ιερό και ακολουθώντας δεξιόστροφη φορά καταλήγει στον ίδιο χώρο. Οι εν λόγω παραστάσεις θα ερμηνευθούν ακολουθώντας τη σειρά με την οποία έχουν λάβει στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Νικολάου, προκειμένου να σημειωθούν οι περιπτώσεις που δεν ακολουθείται η χρονολογική σειρά της ευαγγελικής διήγησης.

Κάτω από το μέτωπο της αψίδας του ιερού, και σε άμεση λογική συνάφεια που δηλώνεται δια της εγγύτητας με τους ευαγγελιστές των λοφίων, έχουν τοποθετηθεί αντίστοιχα ο αρχάγγελος Γαβριήλ και η Παναγία της χωρισμένης σε δύο τμήματα σκηνής του **Ευαγγελισμού της Θεοτόκου (Εικ. 45-46)**. Καθώς κατά τον Θεόδωρο Στουδίτη «ὁ Εὐαγγελισμὸς πάρεστι, καὶ τῶν δεσποτικῶν ἑορτῶν ἐστὶν ἡ πρώτη»⁹⁰⁰, η παράσταση εγκαινιάζει τον αφηγηματικό κύκλο των χριστολογικών σκηνών, λόγω του ευχαριστιακού της χαρακτήρα ως απαρχής της Θείας Οικονομίας⁹⁰¹, ενώ παράλληλα, με την τοποθέτησή της στην προαναφερθείσα θέση, εκατέρωθεν της κόγχης, τονίζεται η συμβολική απόσταση μεταξύ του αγγέλου και

⁸⁹⁸ Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Αγίου Νικολάου στὴν Πλάτσα*, 33. Στρατή, «Ἡ εικονογραφία τοῦ βίου τῆς οσίας Μαρίας τῆς Αἰγυπτίας», 31.

⁸⁹⁹ Siomkos, *Saint Etienne à Kastoria*, 86-87, ὅπου βιβλιογραφία.

⁹⁰⁰ *PG* 99, στήλ. 592.

⁹⁰¹ Βαραλής, «Ευαγγελισμός», 201 κ.ε.

της Παναγίας⁹⁰². Τέλος, ο εντυπωσιακός διάκοσμος του θρόνου στον οποίο κάθεται η Θεοτόκος, ανεξαρτήτως τυπολογίας, θα μπορούσε να συσχετισθεί με τον Ακάθιστο Ύμνο και άλλα κείμενα υμνολογικού περιεχομένου, όπου η Θεοτόκος παρομοιάζεται με θρόνο⁹⁰³.

Η **Γέννηση του Χριστού** στο τεταρτοσφαίριο της νότιας κόγχης (**Εικ. 47**), αποτελεί εικαστική απόδοση της Ενσάρκωσης, και το επεισόδιο του Λουτρού που περιλαμβάνει συμβολίζει εύλογα το μυστήριο του Βαπτίσματος⁹⁰⁴. Η τοποθέτηση του Ιωσήφ μόνου στα αριστερά, καταδεικνύει το γεγονός ότι δεν συμμετείχε φύσει στην γέννηση του Θεανθρώπου⁹⁰⁵, ενώ η κτιστή φάτνη, θεωρείται ότι αποτελεί απόδοση του *locus sanctus* του Σπηλαίου της Γέννησης⁹⁰⁶, αλλά και προεικόνιση του Πάθους και της Ταφής του Χριστού⁹⁰⁷.

Στην επομένη, σύμφωνα και με την ευαγγελική διήγηση, σκηνή της **Φυγής** της Αγίας Οικογένειας από την Ιουδαία στην ειδωλολατρική **Αίγυπτο** (**Εικ. 48**) συμβολίζεται ο θρίαμβος του Χριστού έναντι των δυνάμεων του σκότους και η αποκάλυψη της θεότητάς του στους Εθνικούς. Πλάι της έχει τοποθετηθεί η **Υπαπαντή** (**Εικ. 49**) και ακολουθεί η **Βάπτιση**, μία από τις σημαντικότερες χριστολογικές σκηνές (**Εικ. 50-51**), που αποτυπώνει το θαυμαστό γεγονός της θεοφάνειας, αλλά αποτελεί ταυτόχρονα και το πρότυπο κάθε χριστιανικού βαπτίσματος. Παράλληλα, η παράσταση έχει εσχολογικές προεκτάσεις⁹⁰⁸, καθώς από τον Απόστολο Παύλο παραβάλλεται με τον θάνατο και την ανάσταση του Χριστού (Ρωμ. στ΄.4 κ.ε.) και ο Ευαγγελιστής Ιωάννης την χαρακτηρίζει ως αναγέννηση (Ιω. γ΄.4-5). Η παρουσία αγγέλων στη Βάπτιση έχει ρίζες στα λειτουργικά κείμενα και όχι στην ευαγγελική διήγηση⁹⁰⁹. Η απεικόνιση του

⁹⁰² Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 97-98.

⁹⁰³ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 94.

⁹⁰⁴ Για το επεισόδιο, βλ. P. J. Nordhagen, “The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene”, *BZ* 54 (1961), 333-337. E. Kitzinger, “The Hellenistic Heritage in Byzantine Art”, *DOP* 17 (1963), 104. V. Juhel, “Le bain de l’Enfant Jésus dès origines à la fin du douzième siècle”, *CAhArch* 39 (1991), 111-132 και πρόσφατα: Π. Μάστορα, «Το πρώτο λουτρό βρέφους στην αρχαία και χριστιανική εικονογραφία», *Ελληνικά* 65.2 (2015), 227-259.

⁹⁰⁵ Καλοκύρης, *Η Γέννησις τοῦ Χριστοῦ*, 60.

⁹⁰⁶ Weitzmann, “Loca Sancta”, 36-39.

⁹⁰⁷ Καλοκύρης, *Η φάτνη των Χριστουγέννων*, 49-50. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 99.

⁹⁰⁸ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, 107-108 και σημ. 69.

⁹⁰⁹ Millet, *Recherches*, 178, σημ. 11.

απεκδυόμενου παιδιού, ενέχει συμβολικό και θεολογικό περιεχόμενο⁹¹⁰, ενώ οι δράκοντες των υδάτων συμβολίζουν την κατίσχυση των δαιμόνων από το Χριστό⁹¹¹.

Στο τεταρτοσφαίριο της δυτικής κόγχης, η **Κοίμηση της Θεοτόκου**, η σημαντικότερη θεομητορική παράσταση, ανακόπτοντας την χρονολογική ροή των ευαγγελικών γεγονότων, έλαβε εξέχουσα θέση λόγω τόσο του κοιμητηριακού της χαρακτήρα, πάνω από τους ταφικούς πίνακες, όσο και της ευρείας επιφάνειας που, λόγω εικονογραφίας, δικαιωματικά καταλαμβάνει (**Εικ. 52**). Με την τοποθέτησή της ακριβώς απέναντι από τον Ευαγγελισμό, γίνεται αντιπαραβολή της αρχής και του τέλους της θείας Ενσάρκωσης και δίδεται έμφαση στην αποτελεσματικότητα του μεσολαβητικού ρόλου της Παναγίας, που απορρέει από την στενή σχέση του Χριστού με την μητέρα του⁹¹². Σύμφωνα, άλλωστε, με τον Γερμανό Κωνσταντινούπολεως, η ψυχή της Παναγίας περνά στα χέρια του Υιού της ως ανταπόδοση της Ενσάρκωσης του Λόγου⁹¹³.

Η **Μεταμόρφωση**, (**Εικ. 53**) λόγω του έντονου εσχατολογικού συμβολισμού της⁹¹⁴, ως μία από τις θεοφάνειες, προαναγγελία του Πάθους και ταυτόχρονα προεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας⁹¹⁵, αποτελεί μια από τις σημαντικότερες παραστάσεις του χριστολογικού κύκλου. Η τρίχρωμη ελλειψοειδής δόξα του Χριστού έχει υποστηριχθεί ότι, συνεπεία του Ησυχασμού, αποτελεί αναφορά της Αγίας

⁹¹⁰ Για το θέμα, βλ. Γερμανίδου, «Το απεκδυόμενο παιδί της Βαϊοφόρου», 87-102 (ειδικά για τη Βάπτιση, βλ. σελ. 91).

⁹¹¹ Κεφαλά, «Οι δράκοντες», 421-433.

⁹¹² Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 35.

⁹¹³ *PG* 98, στήλ. 369. Πρβλ. και το εγκώμιο στην Κοίμηση της Θεοτόκου του Θεοδώρου Στουδίτου, *PG* 99, στήλ. 720-729.

⁹¹⁴ Ghiotes, “Eschatological Representations of Christ”, 44-45.

⁹¹⁵ Η ερμηνεία της ως προεικόνισης της Δευτέρας Παρουσίας οφείλεται στον Ιωάννη τον Χρυσόστομο, *PG* 58, στήλ. 554.

Τριάδας⁹¹⁶, ενώ το άκτιστο φως στην παράσταση έχει συσχετισθεί με αυτό της Αναστάσεως⁹¹⁷.

Στον κύκλο των Παθών εντάσσονται και οι παραστάσεις της Έγερσης του Λαζάρου, που προηγείται των γεγονότων της Εβδομάδας των Παθών, και της Βαϊοφόρου, συνδεδεμένες με την Ανάσταση του Χριστού⁹¹⁸, ως προτυπώσεις της, όπως φαίνεται από το τέταρτο στιχηρό ιδιόμελο του εσπερινού της ακολουθίας των Βαΐων⁹¹⁹. Στην Έγερση του Λαζάρου, ο εσχατολογικός συμβολισμός της σαρκοφάγου (Εικ. 54), που παραπέμπει σε απεικόνιση του Αγίου Τάφου, συνδυάζεται με τον σωτηριολογικό χαρακτήρα της ανάστασης. Της παράστασης έπεται η Βαϊοφόρος, η θριαμβευτική είσοδος του Χριστού στην Ιερουσαλήμ (Εικ. 54).

Στο τεταρτοσφαίριο της βόρειας κόγχης του Αγίου Νικολάου, και πάλι σε ανακολουθία με την ευαγγελική διήγηση, έχει απεικονισθεί η πολυπρόσωπη Σταύρωση (Εικ. 55-57). Η θέση της παράστασης πάνω από την είσοδο υπογραμμίζει την σημασία του θέματος για την σωτηρία του πιστού, η οποία υλοποιείται μέσω της θυσίας του Θεανθρώπου και της Εκκλησίας⁹²⁰. Ταυτόχρονα, με την τοποθέτησή της αντίκρυ στην Γέννηση, διαφαίνεται ο ρόλος της Θεοτόκου στην πραγμάτωση του σωτηριολογικού έργου της εκκλησίας⁹²¹.

Ακολουθεί, εκτός χρονολογικής ακολουθίας, η σκηνή του Ελκομένου (Εικ. 58). Όπως έχει παλαιότερα επισημανθεί, η παράσταση σε σύγχρονα παραδείγματα αποτελεί υπόμνηση της σκληρής, αλλά και τόσο συνηθισμένης κατά τον Μεσαίωνα,

⁹¹⁶ Millet, *Recheches*, 230-231. Για τη δόξα, βλ. V. Mako, “Geometrical Forms of Aureoles and Mandorlas in Medieval Art of Byzantium”, *Zograf* 21 (1990), 41-59 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη). Κ. Π. Χαραλαμπίδης, «Η παράσταση του ακτίστου φωτός (lux increata) στη βυζαντινή εικονογραφία της Μεταμορφώσεως του Χριστού, στο: Α. Παλιούρας, Α. Σταυροπούλου (γεν. εποπτεία), *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996). Αφιέρωμα*, Β΄, Ιωάννινα 2003, 847-858. Todorova, “Mandorla as a Vision of God”, 287-296. Για την σκηνή της Μεταμόρφωσης και τον Ησυχασμό, βλ. πρόσφατα: Α. Semoglou, “La version «théophanienne» de la Transfiguration. Elenchos d’une hypothèse sur les origines d’un schéma iconographique”, *Convivium* III/2 (2016), 36-47, με εκτενή βιβλιογραφία.

⁹¹⁷ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 37.

⁹¹⁸ Η σύνδεση αυτή, θεολογική και εικαστική, ανιχνεύεται και σε επίγραμμα που συνοδεύει την Ανάσταση του Λαζάρου στον ναό της Κοίμησης στον Άγιο Ιωάννη Μυλοποτάμου. Πατεδάκης, «Άγνωστο επίγραμμα», 64-68.

⁹¹⁹ «Τὴν σεπτὴν Ἀνάστασιν, τὴν σὴν προτυπούμενος ἡμῖν, ἤγειρας θανόντα τῇ προστάξει σου, τὸν ἄπνουν Λάζαρον...». Βλ. Πατεδάκης, «Άγνωστο επίγραμμα», 66-67 σημ. 29.

⁹²⁰ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 35.

⁹²¹ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 35.

σκηνής της διαπόμπευσης⁹²². Ωστόσο, με την λιτότητα της απόδοσης στο Φουντουκλί, επιδιώκεται να αποδοθεί αυτό καθαυτό το επεισόδιο, το μέγεθος του εξευτελισμού και οι δοκιμασίες που υπέφερε ο Χριστός για την σωτηρία του κόσμου.

Στην παράσταση της **Καθόδου στον Άδη (Εικ. 59)**, ο διπλός μαργαριτοποίκιλτος σταυρός που κρατεί ο Χριστός ενέχει πολλαπλά νοήματα, καθώς, εκτός από σύμβολο του Πάθους μέσω του οποίου ο Κύριος θρυμμάτισε τις πύλες του Άδου, αποτελεί ταυτόχρονα σημείο της νίκης και του θριάμβου του⁹²³. Μαζί με την Μεταμόρφωση, λόγω του έντονου θριαμβευτικού περιεχομένου τους, καταδεικνύουν με σαφήνεια τη θεία φύση του Ιησού όπως αποκαλύφθηκε στην γη, και αποτέλεσαν πρόγευση της επουράνιας μεγαλειότητάς του⁹²⁴. Ο *πρωτόθνητος* Άβελ, ο οποίος συμπεριλαμβάνεται στη σύνθεση, από πολλούς συγγραφείς έχει θεωρηθεί ως η προτύπωση του ποιμένου της εκκλησίας Χριστού και της άδικης σφαγής και του Πάθους του⁹²⁵.

Το επεισόδιο του **Λίθου (Εικ. 60)**, όπως κατά κανόνα συμβαίνει από την ύστερη βυζαντινή περίοδο, έχει εύλογα απεικονισθεί πλάι στην Εισ Άδου Κάθοδο, καθώς αποτελούν εικαστική και δογματική εικονογράφηση του γεγονότος της Ανάστασης, άμεσα σχετιζόμενη και με την λειτουργική πρακτική του όρθρου της Κυριακής του Πάσχα⁹²⁶. Η τοποθέτησή τους, άλλωστε, κοντά, ενίοτε και εντός του χώρου του ιερού βήματος οφείλεται στο γεγονός ότι τα αναστάσιμα αυτά θέματα είναι τα τελευταία στη σειρά του αφηγηματικού χριστολογικού προγράμματος του ναού, που ξεκινά από τα ανατολικά της νότιας κόγχης και περατούται στα ανατολικά της βόρειας, και ως αναστάσιμα, ενέχουν εσχατολογικό και συνάμα ευχαριστιακό περιεχόμενο⁹²⁷. Η επιλογή της απεικόνισης του κυβόσχημου μαρμάρινου Τάφου στον οποίο κάθεται ο άγγελος, βασισμένη στην περικοπή του Ματθαίου⁹²⁸, συνδέει την παράσταση επιπρόσθετα με το προηγούμενο, σύμφωνα με την ευαγγελική αφήγηση,

⁹²² Κόλλιας, «Η διαπόμπευση του Χριστού», 260.

⁹²³ Kartsonis, *Anastasis*, 205 κ.ε. Βλ. επίσης: Καραγιάννη, *Ο Σταυρός*, 165-168.

⁹²⁴ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 36-37.

⁹²⁵ Kartsonis, *Anastasis*, 210. Δεληγιάννη-Δωρή, «Παλαιολόγια εικονογραφία», 405. Κουκιάρης, «Οι ανεπίγραφου», 306.

⁹²⁶ Ζάρρας, *Εωθινά*, 115-116.

⁹²⁷ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 36, όπου και συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

⁹²⁸ Ματ. 28.2: «ἄγγελος γὰρ Κυρίου καταβάς ἐξ οὐρανοῦ προσελθὼν ἀπεκύλισε τὸν λίθον ἀπὸ τῆς θύρας καὶ ἐκάθητο ἐπάνω αὐτοῦ».

επεισόδιο του Επιταφίου Θρήνου⁹²⁹, που δεν έχει συμπεριληφθεί στο Φουντουκλί και του οποίου παρέχει την υπόμνηση.

Περνώντας στα **κοιμητηριακά-ταφικά θέματα** του διακόσμου, η **Δέηση** είναι η πλέον συνήθης παράσταση που κοσμεί, όπως εδώ, το τεταρτοσφαίριο της ανίδας σε ναούς της περιφέρειας (**Εικ. 12, 18-19**). Στο εσχατολογικό περιεχόμενο της σκηνής δίδεται περαιτέρω έμφαση όταν αυτή κοσμεί τις ανίδες ταφικών παρεκκλησιών⁹³⁰, ως πλαστική έκφραση της ευχής της Αναφοράς κατά τη Θεία Λειτουργία, όπου ο ιερέας επικαλείται τη Θεοτόκο, τον Πρόδρομο, τους αποστόλους και τους αγίους, καθώς ο διάκονος αναγιγνώσκει τα δίπτυχα των κεκοιμημένων⁹³¹.

Στις στενές επιφάνειες κάτω από το μέτωπο της κόγχης του ιερού, απαρτίζοντας μια ακόμη Δέηση, παριστάνονται η Παναγία και ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, επιβεβαιώνοντας και με την απεικόνισή τους αυτή, εν είδει δεσποτικών εικόνων, την υπόθεση ότι ο ναός δεν έφερε εξ αρχής τέμπλο. Τις δύο μορφές παραστέκουν οι άγιοι Χαράλαμπος και Τρύφων αντίστοιχα, οι οποίοι θα σχολιασθούν παρακάτω.

Στα αριστερά η Θεοτόκος αντικρίζει τους κήτορες και το εκκλησίασμα, ολόσωμη, μετωπική, στον εικονογραφικό τύπο της **Νικοποιού**⁹³² (**Εικ. 64**), με την επωνυμία *Η Παράκλησις*. Το θεολογικό περιεχόμενο του εικονογραφικού τύπου της Παναγίας Νικοποιού, είναι φανερό πως συνίσταται στην ανάδειξη της βαρύτητας του ρόλου της στην Ενσάρκωση του θείου Λόγου⁹³³. Άλλωστε, και η δόξα, το μετάλλιο στο οποίο εγγράφεται ο Χριστός⁹³⁴ συμβολίζει την Ενσάρκωση⁹³⁵. Η προσωυμία *Νικοποιός* υπογραμμίζει την νικηφόρο, ενίοτε και αποτρεπτική, δύναμη της

⁹²⁹ Spatharakis, “The Influence of the Lithos”, 435-446.

⁹³⁰ Ενδεικτικά, βλ. Μ. Παναγιωτίδη, «Οι τοιχογραφίες της κρύπτης του Αγίου Νικολάου στα Καμπιά της Βουωτίας», *Actes du XVe CIEB, Athènes, septembre 1976*, II B (Art et Archéologie, Communications), Athènes 1981, 611.

⁹³¹ Τρεμπέλας, *Αί τρεῖς λειτουργίαι*, 117-119. Βλ. σχετικά: Μουρίκη, «Σπηλιά Πεντέλης», 92-93. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques), Paris 1970, 46. Ghiolos, “Eschatological Representations of Christ”, 48-49.

⁹³² Βλ. παραπάνω, υποσημ. 751.

⁹³³ Tatić-Djurić, “L’icône de Kyriotissa”, 770.

⁹³⁴ Βλ. σχετικά: Pentcheva, *The Mother of God in Byzantium*, 79-80.

⁹³⁵ Baltoyanni, “Portrayals of Christ proclaiming His Incarnation”, 17-18.

Θεομήτορος⁹³⁶, ενώ η *Παράκλησις* την διαμεσολάβησή της, μέσω των δεήσεών της, για την σωτηρία του κόσμου και των ψυχών των κεκοιμημένων.

Αντίκρυ στην Θεοτόκο ο **άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (Εικ. 65)**, στην καθιερωμένη εικονογραφία του, βαστά ανεπτυγμένο ειλητό, και έχει το δεξιό του χέρι υψωμένο πάνω από το κεφάλι του, υπογραμμίζοντας την ιδιότητά του ως του τελευταίου προφήτη της Παλαιάς Διαθήκης⁹³⁷. Ο Ιωάννης δέεται προς τον Χριστό και δακτυλοδεικτεί προς τα άνω, συνδιαλεγόμενος νοερά με τις απεικονίσεις Του στο άγιο Βήμα: αυτήν της Δέησης της αγίδας και αυτήν του Παλαιού των Ημερών της υπερκείμενης αυτού Ανάληψης.

Στο ανατολικό άκρο της νότιας ζώνης στέκει στιβαρός ο σπαθοφόρος **αρχάγγελος Μιχαήλ (Εικ. 80)**. Η καίριας σημασίας, αποτροπαϊκή τοποθέτησή του μεταξύ της νότιας εισόδου και του ιερού βήματος, προσιδιάζει στην ιδιότητά του ως φύλακα του ναού, υπαινισσόμενη την θέση του στην πύλη της ουράνιας Ιερουσαλήμ κατά την ημέρα της Κρίσεως, συνάδοντας ταυτόχρονα και με τον εσχατολογικό συμβολισμό του ως ψυχοπομπού⁹³⁸, αφήνοντας να εισέλθουν μόνον όσοι έχουν καθαρή καρδιά και έχουν επιδοθεί σε αγαθοεργίες⁹³⁹. Εκ παραλλήλου όμως με τον εσχατολογικό του χαρακτήρα, ο αρχάγγελος ήταν γνωστός για τις θεραπευτικές του ιδιότητες, όπως γνωστή ήταν και η σύνδεσή του με το νερό και τα αγιάσματα⁹⁴⁰, καθιστώντας εύλογη την απεικόνισή του σε ναό που βρίσκεται πλησίον φημισμένης πηγής, όπως το Φουντουκλί⁹⁴¹.

Η απεικόνιση των αγίων αυτοκρατόρων **Κωνσταντίνου και Ελένης (Εικ. 17, 90)** επιτείνει τον εσχατολογικό και, κατ' επέκταση, σωτηριολογικό χαρακτήρα του εικονογραφικού προγράμματος, καθώς ο σταυρός συμβολίζει τον επίγειο θάνατο και

⁹³⁶ Pentcheva, *The Mother of God in Byzantium*, 76-80.

⁹³⁷ Για τις απεικονίσεις του Ιωάννη του Προδρόμου μεταξύ των προφητών και τα χωρία στο ειλητό του, βλ.: Παπαμαστοράκης, «Η σημασία των προφητών στον τρούλο», 87. Παπαμαστοράκης, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλου*, 242-244.

⁹³⁸ Για τους συσχετισμούς και για τις σχετιζόμενες με αυτούς απεικονίσεις του Μιχαήλ, βλ. συγκεντρωμένη βιβλιογραφία στο: Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, 284-286.

⁹³⁹ Α. Ευγγόπουλος, «Αρχάγγελος Μιχαήλ ὁ Φύλαξ», *ΠΧΑΕ* περ. Γ', τ. Α' (1932), 18. Μ. Tatić-Djurić, «Archanges gardiens de porte à Dečani», *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka*, Beograd 1989, 359-366. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στην Καστοριά*, 197. Κεφαλά, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα*, 191, με συγκεντρωμένη την παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁹⁴⁰ Βλ. ενδεικτικά: Jolivet-Levy, "Culte et iconographie del'archange Michel", 188 κ.ε.

⁹⁴¹ Βλ. παραπάνω στην εισαγωγή.

την Ανάσταση⁹⁴². Η θέση τους στα δεξιά της θύρας είναι η καθιερωμένη⁹⁴³, και εκεί τοποθετήθηκαν σε όλα σχεδόν τα γνωστά παραδείγματα από τα Δωδεκάνησα, με εξαίρεση το ναό της Ζωοδόχου Πηγής στις Στελιές Σιαννών (15ος αιώνας), που παριστάνονται στο ιερό, πάνω από την κόγχη της πρόθεσης και την Άκρα Ταπείνωση⁹⁴⁴. Παράλληλα, στον Άγιο Νικόλαο, το ζεύγος των ισαποστόλων αντικρίζει την σκηνή της Βάπτισης. Η σχέση αυτή μπορεί να εξηγηθεί, μεταξύ άλλων, από το γεγονός ότι στην Ακολουθία του Αγιασμού, η τριπλή κατάδυση του σταυρού από τον ιερέα στην λεκανίδα με το νερό συμβολίζει την Βάπτιση του Χριστού στον Ιορδάνη⁹⁴⁵. Ο Τίμιος Σταυρός, τρόπαιο νίκης κατά του θανάτου, προσλαμβάνει αποτροπαϊκό και σωτηριολογικό περιεχόμενο. Επομένως, πλαισιωμένος από τους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη ενέχει την εσχατολογική, ζωοποιού δύναμη της Ανάστασης και, κατά συνέπεια, μπορεί να διακοσμήι χώρους με κοιμητηριακό περιεχόμενο. Άλλωστε, η σύνθεση εικονίστηκε συχνά πλησίον θεμάτων που σχετίζονται με το Πάθος και την Ανάσταση του Χριστού, όπως στο Φουντουκλί, ή κοντά στην Κοίμηση της Θεοτόκου⁹⁴⁶.

Εσχατολογικό περιεχόμενο ανιχνεύεται και στην **επιγραφή από τις προφητείες του Αγγαίου** που δεσπόζει στο μέτωπο της δυτικής κόγχης, όπου τονίζεται ότι «ή δόξα τοῦ οἴκου μεγάλη, ή ἐσχάτη ὑπὲρ τῆς πρώτης». Το χωρίο, το οποίο αναφέρεται στη δεύτερη ανοικοδόμηση του ναού του Σολομώντος, αποτελεί, πιστεύουμε, προφανή αναφορά στην μετά θάνατον ζωή των μελών του *οίκου* του κτήτορα. Άλλωστε, όπως θα φανεί και στη συνέχεια, αυτή καθαυτή η απεικόνιση των κεκοιμημένων παιδιών σε παραδείσιο τοπίο, κάτωθεν της προαναφερθείσας επιγραφής, καθιστά πρόδηλο τον νεκρικό χαρακτήρα του προγράμματος. Πιθανώς ανάλογο θα ήταν και το εξίτηλο σήμερα χωρίο το οποίο είχε γραφεί στο απέναντι μέτωπο.

⁹⁴² Teteriatnikov, “The True Cross Flanked by Constantine and Helena”, 169-188. Kartsonis, *Anastasis*, 85-88. Καραγιάννη, *Ο Σταυρός*, 165-168.

⁹⁴³ «Εἰς τὸ δεξιὸν τοῦ ναοῦ ἔσω τῶν θυρῶν γράφε οὕτως· Ὁ ἅγιος Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη». Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνῶ, *Ἑρμηνεία*, 77.

⁹⁴⁴ Τοιχογραφίες αδημοσίευτες.

⁹⁴⁵ Teteriatnikov, “The True Cross Flanked by Constantine and Helena”, 178-182. Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Αγίου Ιωάννου του Λαμπαδιστή».

⁹⁴⁶ Teteriatnikov, “The True Cross Flanked by Constantine and Helena”, 178 κ.ε. Για συγκεντρωμένη βιβλιογραφία, βλ. Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Αγίου Ιωάννου του Λαμπαδιστή».

Το **μοναστικό-ασκητικό ιδεώδες** τονίζεται με αναλόγου περιεχομένου θέματα στο ναό. Ιδιαίτερη και εκτεταμένη θέση έχουν στο εικονογραφικό πρόγραμμα οι μοναχοί και ασκητές⁹⁴⁷. Στη βόρεια κόγχη, το **όραμα του αγίου Παχωμίου (Εικ. 61)**, ενός από τους πρωτοπόρους θεμελιωτές μοναστικών κοινοτήτων στον χώρο της Παλαιστίνης κατά τον 4ο αιώνα και ιδρυτή των πρώτων κοινοβίων⁹⁴⁸. Το σπάνιο εικονογραφικό θέμα, μοναδικό στη Δωδεκάνησο, τοποθετείται στη βόρεια κόγχη πάνω από την κύρια είσοδο, κατ' αναλογία των γνωστών απεικονίσεών του σε μεγάλα μοναστικά μνημεία, όπως το Staro Nagoricino (δυτικός τοίχος του νάρθηκα), τον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό ή την Ολυμπιώτισσα Ελασσόνας που τοποθετείται στο περίστωο⁹⁴⁹.

Στη χορεία των αγίων μοναχών ανήκουν οι **άγιοι Παύλος ο Θηβαίος, Ονούφριος, Στέφανος ο Νέος, Γεράσιμος, Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης και Σάββας (Εικ. 79, 84-89), η Μαρία Αιγυπτία και ο Ζωσιμάς, και οι μελωδοί άγιοι Κοσμάς του Μαΐουμά και Ιωάννης ο Δαμασκηνός**. Τουτέστιν, πέντε Παλαιστινοί ασκητές (Θεοδόσιος, Γεράσιμος, Σάββας, Ιωάννης ο Δαμασκηνός και Κοσμάς) (Εικ. 76, 86), τέσσερις Αιγύπτιοι (Ζωσιμάς, Μαρία Αιγυπτία, Ονούφριος και Παύλος Θηβαίος) (Εικ. 71, 71, 75, 84), και ένας εκ Κωνσταντινούπολης (Στέφανος Νέος) (Εικ. 85) απαρτίζουν το σύνολο. Η επιλογή τους σχετίζεται προδήλως, όπως θα φανεί στη συνέχεια, με το πνευματικό υπόβαθρο του κτήτορα. Στο παραπάνω συμπέρασμα οδηγεί επιπρόσθετα η σπάνις των απεικονίσεων των εν λόγω αγίων σε σύγχρονα τοιχογραφικά σύνολα της περιοχής, με μοναδική ίσως εξαίρεση τους Ονούφριο και Σάββα. Ειδικότερα, ο άγιος Γεράσιμος, σε σπανιότατη απεικόνισή του συνοδευόμενος από τον λέοντα (Εικ. 86), συμπεριλαμβάνεται στις χορείες των ασκητών σε μνημεία της Κρήτης (βλ. παραπάνω), ελλείπει όμως από τους σωζόμενους διακόσμους της Δωδεκανήσου⁹⁵⁰. Εξίσου σπάνια και μοναδική για τα δεδομένα της περιοχής είναι η απεικόνιση του αγίου Στεφάνου του Νέου (Εικ. 85), καθώς και του Θεοδόσιου του Κοινοβιάρχη.

⁹⁴⁷ Για την απεικόνιση ερημιτών στα εικονογραφικά προγράμματα εκκλησιών, βλ. ενδεικτικά: L. James, "Monks, Monastic Art, the Sanctoral Cycle and the Middle Byzantine Church", στο: M. Mullet, A. Kirby (eds), *The Theotokos Evergetis and Eleventh-century Monasticism*, Belfast 1994, 162-175. V. Pace, "Eremiti in scena nell'Italia Meridionale (e altrove)", στο: P. De Leo (ed.), *San Bruno di Colonia: un eremite tra Oriente e Occidente*, Soveria Mannelli 2004, 253-289.

⁹⁴⁸ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 696.

⁹⁴⁹ Gerstel, "Civic and Monastic Influences on Church Decoration", 233.

⁹⁵⁰ Αναφορικά με τις ησυχαστικές αντιλήψεις στα Δωδεκάνησα, βλ. Κασιώτη, «Ησυχασμός».

Η θέση που οι ασκητές άγιοι λαμβάνουν είναι, όπως είδαμε, στη βόρεια και τη νότια κόγχη, πλησίον των θυρών. Όπως έχει υποστηριχθεί, η μεταφορική ερμηνεία του χώρου, της εισόδου στον χριστιανικό ναό, η λειτουργική χρήση και η κατηχητική σκοπιμότητά του οδήγησε στην απεικόνιση ερημιτών και μοναχών στο δυτικό τμήμα του κυρίως ναού, και κατ' εξοχήν στον χώρο του νάρθηκα, από τις αρχές του ΙΙου αιώνα και θα κυριαρχήσει στα παλαιολόγια χρόνια⁹⁵¹. Στο Φουντουκλί, λόγω του ιδιάζοντος αρχιτεκτονικού τύπου του μνημείου, οι μορφές μετατοπίστηκαν στο βόρειο και νότιο τμήμα, και πάλι όμως σε άμεση γειτνίαση με τις εκεί θύρες.

Στη χορεία των αγίων, ξεχωριστή θέση καταλαμβάνει ο πάτρωνας του ναού **άγιος Νικόλαος**⁹⁵², με διπλή απεικόνισή του στην κάτω ζώνη και μία σκηνή από τα θαύματά του ενταγμένη στη βόρεια κόγχη. Σε προβεβλημένη θέση στον νότιο τοίχο του ιερού βήματος, εικονίζεται ο επώνυμος άγιος, σε μίμηση ζωγραφικής φορητής εικόνας⁹⁵³ (**Εικ. 31**). Μεταξύ του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και της θύρας της νότιας κόγχης ο άγιος εικονίζεται για δεύτερη φορά (**Εικ. 81**), ολόσωμος και μετωπικός. Θα πρέπει να θεωρηθεί σχεδόν βέβαιο δε, με βάση τα εκεί σπαράγματα, ότι είχε εικονισθεί και στο τύμπανο της πρόσοψης πάνω από την βόρεια είσοδο⁹⁵⁴. Η τοποθέτηση του επώνυμου αγίου στο νότιο τοίχο, και μάλιστα σε προβεβλημένη θέση, είναι συνήθης⁹⁵⁵, η δε διπλή απεικόνισή του στο ναό υπαγορεύεται, εκτός των άλλων, από τις διαστάσεις του μνημείου. Σε μονόχωρο καμαροσκέπαστο ναό αυτό θα

⁹⁵¹ Tomeković, *Les saints ermites*, 307-331. Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Αγίου Ιωάννου του Λαμπαδιστή».

⁹⁵² Για το βίο του αγίου, βλ. Anrich I και Anrich II.

⁹⁵³ Για την απεικόνιση εικόνων σε τοιχογραφίες, βλ. Grabar, “Les representations d’icônes sur les murs”, 21-30.

⁹⁵⁴ Βλ. σχετικά: Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, 283-284. S. Tomeković, «Contribution à l’étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe- première moitié du XIIe.)», *Byzantion* 58.1 (1988), 142. Kalopissi-Verti, “The Proskynetaria of the Templon and the Narthex”, 129,131.

⁹⁵⁵ Όπως σε αρκετά μνημεία, λ.χ. στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά (1360-1380): Παζαράς, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη*, 260-263. Για τη θέση του επώνυμου αγίου, βλ. J. Lafontaine-Dosogne, “L’évolution du programme decorative des églises de 1071 à 1261”, *Actes du XV^e Congrès International d’Études Byzantines, Athènes, septembre 1976*, I, Athènes 1979, 287-329. S. Tomeković, “Les repercussions du choix du saint Patron sur le programme iconographique d’églises du 12e siècle à Macedoine et dans le Peloponnese”, *Zograf* 12 (1981), 25-42. Αρχιμ. Σ. Κουκιάρης, «Η θέση του επώνυμου αγίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα του βυζαντινού ναού (Γενικές αρχές)», *Κληρονομία* 22 (1990), 105-123.

ήταν άνευ ουσίας, ενώ αντίθετα σε μεγάλων διαστάσεων και σύνθετων αρχιτεκτονικών τύπων μνημεία, όπως τα σερβικά, απαντά κατά κόρον⁹⁵⁶.

Παράλληλα, πάνω από τη θύρα της βόρειας κόγχης, μεταξύ των δύο οραμάτων παρεμβάλλεται και ένα **επεισόδιο από τον εικονογραφικό κύκλο του πάτρωνος του ναού αγίου Νικολάου (Εικ. 63)**. Η ιδιότυπη αυτή παράσταση στο Φουντουκλί αποτελεί συμπίλημα επιμέρους εικονογραφικών λεπτομερειών που βρίσκουν αναφορές σε διαφορετικές εικαστικές απεικονίσεις τριών εκ των θαυμάτων του: της εκδίωξης των δαιμόνων από το δέντρο στο Πλάκωμα⁹⁵⁷, του θαύματος με την Άρτεμη και το λαδικό⁹⁵⁸ και της καταστροφής των ειδώλων⁹⁵⁹. Όμως, αφού οι εσωτερικές επιφάνειες του τετράκογχου ναού θα μπορούσαν να φιλοξενήσουν έναν εκτενή εικονογραφικό κύκλο του αγίου, γιατί επελέγη αυτή η «μειζογενής» σκηνή μόνον; Γεγονός, πάντως, είναι ότι ακόμα και τα επεισόδια στα οποία βασίζεται η παράσταση στο Φουντουκλί είναι από τα πλέον σπάνια, καθώς ελλείπουν από υστεροβυζαντινούς και μεταβυζαντινούς εικονογραφικούς κύκλους του αγίου, και δη από βιογραφικές του εικόνες που φέρουν μεγάλο αριθμό σκηνών⁹⁶⁰.

Ο λόγος απεικόνισης μιας τόσο σπάνιας σκηνής στον Άγιο Νικόλαο παραμένει άδηλος. Πιθανώς αυτός καθαυτός ο συμφυρμός, με τον οποίο κατάφερε ο ζωγράφος να συμπτύξει τρία επεισόδια σε ένα διάχωρο, πιστεύουμε πως συνέτεινε στην επιλογή της. Προφανώς υποδηλώνεται η ικανότητα του ζωγράφου, αλλά και, ενδεχομένως, και η επιθυμία του δωρητή, να συγχωνευθούν περισσότερα του ενός επεισόδια σε μία περιορισμένων διαστάσεων επιφάνεια. Έχει άλλωστε ήδη παρατηρηθεί ότι οι ζωγράφοι προέβαιναν σε πειραματισμούς στην απόδοση επεισοδίων των βιογραφικών κύκλων των αγίων και σε άλλες περιπτώσεις⁹⁶¹. Περαιτέρω υποθέσεις, όπως επί παραδείγματι στο ενδεχόμενο να απεικονίζεται το επεισόδιο του δέντρου, ως πιθανή υπόμνηση ενός πραγματικού γεγονότος, όπως της

⁹⁵⁶ Ας αναφέρουμε ενδεικτικά ότι στον Άγιο Αχίλλειο στο Arilje της Σερβίας (1295/6) ο πάτρωνας άγιος παριστάνεται τέσσερις φορές σε προβεβλημένες θέσεις του διακόσμου, D. Vojvodić, *Wall Paintings of the Church of Saint Achilleos in Arilje*, Beograd 2005, 223-224.

⁹⁵⁷ Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 91-94.

⁹⁵⁸ Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 96.

⁹⁵⁹ Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 130-133.

⁹⁶⁰ Βλ. ενδεικτικά: Ζίας, «Εικόνες του αγίου Νικολάου», 275-298. Α. Στρατή, «Εικόνα του αγίου Νικολάου με σκηνές του βίου του από την Καστοριά. Σχόλια και παρατηρήσεις», στο: Β. Κατσαρός, Α. Τούρτα (επιμ.), *Αφιέρωμα στον ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο*, Αθήνα 2015, 585-592, όπου πρόσφατη βιβλιογραφία.

⁹⁶¹ Gerstel, *Rural Lives*, 63, όπου παραδείγματα.

κοπής ενός δέντρου στην δασώδη θέση όπου κτίστηκε η εκκλησία, θα οδηγούσαν σε αναπόδεικτες, εκ των πραγμάτων, θεωρίες.

Η θέση την οποία συγκεκριμένοι άγιοι κατέχουν στο εικονογραφικό πρόγραμμα αντανακλά πτυχές τους που επελέγησαν να τονισθούν, υποδηλώνοντας τη σημασία τους. Έτσι, τις μορφές της Παναγίας και του Προδρόμου στο μέτωπο της κόγχης του ιερού παραστέκουν, στις αντίστοιχες θέσεις των πλαϊνών κογχών, ο **άγιος Χαράλαμπος** και ο **άγιος Τρύφων** αντίστοιχα (Εικ. 67-68). Ο μεν πρώτος αποτελεί προστάτη των πιστών κατά της πανώλους⁹⁶², ενώ ο δεύτερος, ωσαύτως ιαματικός⁹⁶³, εδώ ως προστάτης της αμπελουργίας συγκαταλέγεται και στους ιδιαίτερα τιμώμενους αγίους των αγροτικών περιοχών.

Στην κάτω ζώνη της νότιας κόγχης, δυτικά της θύρας, παριστάνεται έφιππος και θαλασσοπεράτης ο **άγιος Γεώργιος**⁹⁶⁴ (Εικ. 82-83), ένας από τους πλέον τιμώμενους αγίους στη Ρόδο⁹⁶⁵, με πλήθος λαογραφικών και άλλων παραδόσεων να τον συνδέουν, μεταξύ άλλων, και με ιαματικές ιδιότητες για ρευματισμούς, πνευματικές αρρώστιες, διευκόλυνση στις ωδίνες της γέννας και αρωγή στην εύρεση χαμένων παιδιών⁹⁶⁶. Το επεισόδιο της διάσωσης του νέου υπηρέτη σχετίζεται με τον κοιμητηριακό χαρακτήρα του μνημείου⁹⁶⁷, ενώ τα επίθετά του, *Διασορίτης* και *Κορα(κιώτης)* σε συνδυασμό τόσο με τις μνημειακές διαστάσεις του πίνακα, αναδεικνύουν συνάμα την τοπική διάσταση της ευρύτατα διαδεδομένης λατρείας του. Ταυτόχρονα, η εμφαντική απεικόνιση της θάλασσας, πάνω στην οποία καλπάζει, με ψάρια, δύναται να θεωρηθεί πως υπαινίσσεται το Βάπτισμα μέσω του οποίου επέρχεται η αναγέννηση του ανθρώπου, η σωτηρία με την ένταξη του νεοφώτιστου στην χορεία των πιστών της επίγειας Εκκλησίας, όπως έχει εύλογα επισημανθεί ότι

⁹⁶² Βασιλάκη, «Εικόνα του Αγίου Χαράλαμπος». Παπασταύρου, «Μεταβυζαντινή εικόνα αγίου Χαράλαμπος». Μπίθα, «Σχόλια σε εικόνα του αγίου Χαράλαμπος».

⁹⁶³ Για την ιαματική του υπόσταση, αλλά και την απεικόνισή του σε κοιμητηριακό-ταφικό περιβάλλον, βλ. ενδεικτικά: Β. Cvetković, “A contribution to the understanding of the Iconographical Programme in the Church of Dormition of the Virgin in Smederevo”, *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 34-35 (2003), 256.

⁹⁶⁴ Βλ. παραπάνω, σελ. 128 κ.ε.

⁹⁶⁵ Βλ. σχετικά: Βρόντης, *Ο Άγιος Γεώργιος στη ροδίτικη λαογραφία*.

⁹⁶⁶ Peers, *Sacred Shock*, 88.

⁹⁶⁷ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 154.

συμβολίζει ο ποταμός με τα ψάρια⁹⁶⁸. Ανάλογη απόδοση έχει συνδεθεί από τον Γκιολέ σε απεικόνιση άλλου θέματος (αυτό του αγίου Χριστοφόρου) με την λεπτομέρεια των ψαριών, που όμως, όπως και στο Φουντουκλί, βρισκόταν σε άμεση γειννίαση με την σκηνή της Βάπτισης⁹⁶⁹. Με όμοιο, λοιπόν, τρόπο συνδέεται η σκηνή με το υπερκείμενο χριστολογικό γεγονός που σχετίζεται με το νερό, στο οποίο ο Χριστός ασκεί θαυματουργική δύναμη και το καθιστά μέσο σωτηρίας, *τὸ ἀλλόμενον ὕδωρ* (Ιω. 4.14) που θα οδηγήσει στην κληρονομία της αιώνιας ζωής⁹⁷⁰.

Η απεικόνιση του έτερου στρατιωτικού αγίου, του **Θεοδώρου του Στρατηλάτη (Εικ. 91)**, σε περίοπτη θέση πάνω από την κτητορική επιγραφή, σχετίζεται και με τις ιαματικές του ιδιότητες. Συνακόλουθα, ας υπομνησθεί η προτίμηση της απεικόνισης στρατιωτικών αγίων, στην πρώτη διακοσμητική ζώνη του βυζαντινού ναού, που συνηθίζεται από την μεσοβυζαντινή εποχή, εντείνεται κατά τους παλαιολόγειους χρόνους. Τότε, οι στρατιωτικοί άγιοι αποκτούν χαρακτήρα αποτροπαϊκό, συντείνοντας στο να εκλαμβάνονται ως προστάτες του ναού και του ποιμνίου από τις εξωτερικές επιβολές των κατακτητών⁹⁷¹.

Παρόλο που σε αρκετούς αγίους έχουν αποδοθεί, παράλληλα με άλλες, και θεραπευτικές ιδιότητες (όπως, λόγου χάριν, ο άγιος Γεώργιος ή ο αρχάγγελος Μιχαήλ), εν τούτοις κάποιοι επελέγησαν με ιδιαίτερη έμφαση σε αυτή τους την πτυχή. Στους κατ' εξοχήν ιαματικούς αγίους συγκαταλέγονται, μεταξύ άλλων, οι άγιοι **Παντελεήμων (Εικ. 69)**, ο πλέον τιμώμενος άγιος ιατρός στο νησί της Ρόδου, **Χαράλαμπος (Εικ. 67)**, προστάτης εναντίον της πανώλους, **Τιμόθεος Εφέσου (Εικ. 92)**, προστάτης κατά των δερματολογικών παθήσεων, ιδιότητα που βασίζεται προφανώς στην υμνογραφία του⁹⁷² και η **αγία Βαρβάρα (Εικ. 74)**, με την ιαματική της υπόσταση να τονίζεται λόγω του φιαλιδίου που κρατεί, ως προστάτιδα των ασθενών κατά της ευλογιάς⁹⁷³. Η απεικόνισή των ιαματικών αγίων έχει συνδεθεί με

⁹⁶⁸ Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Αγίου Ιωάννου του Λαμπαδιστή».

⁹⁶⁹ Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Αγίου Ιωάννου του Λαμπαδιστή».

⁹⁷⁰ Πρβλ. Ιωάν. ζ':37-38, Αποκ. 21.2, 22.1. Ν. Γκιολές, «Άγιολογικό κείμενο και εικόνα. Ή περίπτωση του ψηφιδωτού της Μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη», *ΕΕΒΣ* 52 (2006), 219. Γκιολές, «Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Αγίου Ιωάννου του Λαμπαδιστή».

⁹⁷¹ Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 46, με βιβλιογραφία στη σημ. 289.

⁹⁷² Στα στιχηρά προσόμοια του Αποστόλου, στην ακολουθία του εσπερινού της 22ας Ιανουαρίου, μεταξύ άλλων τονίζεται: «*Θεόφρον Τιμόθεε, πικναῖς ἄρρωστίαις σώματος καὶ ἀσθενίαις ρωννύμενος, τὸν νοῦν μακάριε, τὸ τῆς πλάνης κράτος, εὐχερώς διέλυσας...*». *Μηναῖον Ἰανουαρίου*, Εκδ. Αποστολικής Διακονίας, Ἐν Ἀθήναις 1970, 186.

⁹⁷³ Βλ. ενδεικτικά: Παπαχριστοδούλου, *Τοπωνυμικὸ τῆς Ρόδου*, 178.

την θεραπεία και την προφύλαξη από τις μεταδοτικές ασθένειες που αποδεκάτιζαν τους πληθυσμούς κατά τον Μεσαίωνα⁹⁷⁴.

Από τις αγίες γυναίκες απεικονίζονται, εκτός από την Βαρβάρα και την Μαρία την Αιγυπτία, οι **Αικατερίνη** και **Μαγδαληνή, Παρασκευή** και **Κυριακή (Εικ. 72-74, 93-94)**. Η ταύτιση της τελευταίας με την Κυριακή του Πάσχα παραλληλίζεται με την αντίστοιχη της αγίας Παρασκευής με τη Μεγάλη Παρασκευή⁹⁷⁵. Η από κοινού, άλλωστε, απεικόνισή των δύο αγίων γυναικών είναι γνωστή και από άλλα σύγχρονα εικονογραφικά προγράμματα⁹⁷⁶. Η Παρασκευή θεωρείτο ιατρός των ασθενών, αλλά, ταυτόχρονα, ως ενσάρκωση της ημέρας της Μεγάλης Παρασκευής, σύμβολο του μαρτυρίου του Χριστού και προστάτιδα των νεκρών· στο μηναίο της 26ης Ιουλίου, ημέρα της εορτής της, εντοπίζεται επίκληση στην αγία για μεσολάβησή της στον Θεάνθρωπο κατά την Μέλλουσα Κρίση προκειμένου να σωθούν οι ψυχές των ευσεβών⁹⁷⁷. Δεν είναι, άλλωστε, τυχαία η απεικόνισή της, όπως στο Φουντουκλί, παραπλεύρως απεικονίσεων δωρητών⁹⁷⁸ (**Εικ. 97**) ή πλάι σε κτητορικές επιγραφές⁹⁷⁹. Επομένως, το εν λόγω ζεύγος αγίων αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα διττού συμβολισμού, όπως άλλωστε σχεδόν το σύνολο των μορφών που επελέγησαν να απεικονισθούν στο μνημείο. Για τις θαυματουργές αγίες Αικατερίνη και Μαγδαληνή και τους λόγους που οδήγησαν στην απεικόνισή τους θα γίνει εκτενέστερα λόγος παρακάτω. Αναφορικά με την τελευταία, ας λεχθεί εδώ ότι στο πρόσωπό της καθαγιάζεται η αμαρτία, υπερτονίζονται οι δυνατότητες της άφεσης των αμαρτιών και ενέχεται η ελπίδα της σωματικής και ψυχικής θεραπείας.

Οι προστάτες άγιοι της γεωργίας και της κτηνοτροφίας **Τρύφων** και **Μάμας** εικονίζονται στο νότιο τοίχο του ιερού και το μέτωπο της νότιας κόγχης αντίστοιχα (**Εικ. 33, 68**). Ο άγιος Τρύφων θεωρείται προστάτης της βλάστησης και ιδιαίτερα των

⁹⁷⁴ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 119-120. Για ενδεικτικά παραδείγματα, βλ. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 198-199.

⁹⁷⁵ Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακροχώρι*, 149.

⁹⁷⁶ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 674.

⁹⁷⁷ *Μηναίον Ιουλίου*, 224 (εσπερινός). Βλ. Kalopissi-Verti, "The Murals of the Narthex", 174 σημ. 296.

⁹⁷⁸ Gerstel, *Rural Lives*, 66, όπου παραδείγματα από την Κρήτη και τη Νάξο και βιβλιογραφία. Πρβλ. και την γνωστή εικόνα της αγίας Παρασκευής από την Κύπρο, σήμερα στο Μουσείο Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, 63 εικ. 41.

⁹⁷⁹ Όπως, μεταξύ άλλων, στο ναό της Αγίας Άννας ή του Αγίου Γεωργίου στο Κάστρο Χώρας Καλύμνου (1519), Βολανάκης, «Ναύδρια του Κάστρου Χώρας Καλύμνου», 103 εικ. 23.

αμπελιών, ως εκ τούτου η απεικόνισή του σε ναούς της υπαίθρου είναι συνήθης⁹⁸⁰, ενώ παράλληλα συγκαταλέγεται, όπως ειπώθηκε παραπάνω, και στους θαυματουργούς αγίους Αναργύρους⁹⁸¹. Ο πρώτος εξάιρεται με την ολόσωμη απεικόνισή του πλάι στον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο κάτω από το μέτωπο της αψίδας του ιερού, συναπαρτίζοντας τη Δέηση. Το ίδιο συμβαίνει και με τον προστάτη της κτηνοτροφίας άγιο Μάμα (Εικ. 33), τοποθετημένο πολύ κοντά στον Τρύφωνα, παραπλεύρως των άλλων, αταύτιστων αγίων των στηθαρίων και ύπερθεν του επωνύμου αγίου στο χώρο του ιερού. Ως ιαματικός άγιος, συμβαίνει να απεικονίζεται στο ιερό, καθώς επίκληση σε αυτούς γίνεται κατά την ευχή της θείας Προσκομιδής⁹⁸². Αλλά και η αγία Κυριακή, η οποία περιλαμβάνεται στην εικονογράφηση του ναού, σχετίζεται με την γεωργία, καθώς σύμφωνα με την προφορική παράδοση θεωρείται προστάτιδα του θερισμού⁹⁸³.

*

Όπως φάνηκε τόσο από την εικονογραφική ανάλυση, όσο και από την ερμηνεία, το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού, πλουσιότατο κατ' αρχήν λόγω του μεγέθους του μνημείου, βασίζεται σε στέρεες θεολογικές και λειτουργικές βάσεις. Στον μικρόκοσμο του τρουλλαίου ναού παρατίθενται με ενάργεια οι δογματικές αρχές της πίστεως. Με την επεξήγηση και την ερμηνεία τους, συμβάλλουν στην κατανόηση της σημασίας της θείας Οικονομίας, η οποία θα οδηγήσει στην κληρονομία της επουράνιας βασιλείας μέσω των μυστηρίων της επίγειας εκκλησίας.

Ας επισημανθεί ότι, ως προς τις σκηνές, ο κύκλος της ζωής και των παθών του Χριστού διευρύνεται, σε σχέση πάντα με τα παράλληλα, με παραστάσεις που περιλαμβάνονται σπανιότερα, όπως αυτή της Φυγής στην Αίγυπτο ή του Ελκομένου. Στην βόρεια κόγχη, πάνω από την είσοδο, η ζωγραφική επιφάνεια των δύο ανώτερων ζωνών μικραίνει, κατ' αντιστοιχία με τη νότια όπου τοποθετήθηκε η σειρά των στηθαρίων, προκειμένου να δεχθεί μια ζώνη σκηνών με ιδιαίζον ερμηνευτικό και

⁹⁸⁰ Μ. Βασιλάκη, Ν. Πύρρου, «Ανασκαφική έρευνα και εργασίες αποκατάστασης στο ναό του Αγίου Δημητρίου στον Άγιο Δημήτριο Ρεθύμνου», στο: Π. Καραναστάση, Α. Τζιγκουνάκη, Χ. Τσιγωνάκη (επιμ.), *Αρχαιολογικό Έργο Κρήτης. Πρακτικά της 3ης Συνάντησης, Ρέθυμνο 5-8 Δεκεμβρίου 2013, Β' (Χανιά-Ρέθυμνο-Λασιθί)*, Ρέθυμνο 2015, 361 εικ. 8. Gerstel, *Rural Lives*, 121-124.

⁹⁸¹ Πρβλ το μεταγενέστερο παράδειγμα του Αγίου Νικολάου της Αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά: Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στην Καστοριά*, 235 σημ. 244-245.

⁹⁸² G. Vican, "Art, Medicine and Magic in Early Byzantium", *DOP* 38 (1984), 84-85. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου*, 48.

⁹⁸³ Gerstel, *Rural Lives*, 113.

δογματικό υπόβαθρο: δύο οράματα και ένα μοναδικής έμπνευσης επεισόδιο εκ των θαυμάτων του πάτρωνος του ναού αγίου Νικολάου. Με αυτό τον τρόπο επιτυγχάνεται η πληρότητα του εύρους των συμβολισμών των εικονιστικών σκηνών και αναδεικνύεται το θεολογικό και πνευματικό υπόβαθρο του κτήτορα.

Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής του μνημείου είναι πρωτίστως κοιμητηριακός. Τα εσχατολογικά θέματα, όπως η πολλαπλή απεικόνιση της Δέησης, το θεωνύμιο *Σωτήρ* και το θεοτοκωνύμιο *Παράκλησις*, ο σπαθοφόρος ψυχοπομπός αρχάγγελος Μιχαήλ, η απεικόνιση του ζεύγους των αυτοκρατόρων Κωνσταντίνου και Ελένης κ.ά. οδηγούν σε αυτή τη διαπίστωση. Συνάδει ως προς αυτό και η αφιέρωση της εκκλησίας στον προστάτη και συνώνυμο του κτήτορα άγιο, στον οποίο συνηθέστατα αφιερώνονται κοιμητηριακοί ναοί⁹⁸⁴. Άλλωστε, τούτο μαρτυρεί και αυτός καθαυτός ο μνημειακών διαστάσεων ταφικός πίνακας των απογόνων των κτητόρων, με το παραδείσιο τοπίο να αντιπαραβάλλεται με τον κόσμο των εν ζωή όντων γονέων τους. Πολλώ δε μάλλον αφού αυτοί τοποθετήθηκαν στη δυτική κόγχη, που επέχει στο τετράκογχο θέση νάρθηκα, χώρο κατ' εξοχήν συνδεδεμένο με ταφική χρήση⁹⁸⁵. Καθίσταται εύληπτο, λοιπόν, το γεγονός ότι στο διάκοσμο δίδεται έμφαση σε θέματα σωτηριολογικά και εσχατολογικά.

Παράλληλα, το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού διαπνέεται από θέματα που προβάλλουν το ορθόδοξο δόγμα. Η απεικόνιση του οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας, της Θεοτόκου Νικοποιού, του αγίου Στεφάνου του Νέου και των αυτοκρατόρων Κωνσταντίνου και Ελένης διατρανώνουν την ορθή πίστη, αποτυπώνοντας τη θέση του παραγγελιοδότη σε μία περίοδο αστάθειας και αποδυνάμωσής της, σύμφωνα με την περιρρέουσα κατάσταση και κατόπιν ενεργειών των καθολικών αρχόντων του νησιού.

Στο ίδιο πλαίσιο, εμφανής στο διάκοσμο είναι και ο απόηχος της παλαμικής θεολογίας, απόρροια της οποίας υπήρξαν οι δογματικές συζητήσεις του ησυχαστικού

⁹⁸⁴ Για την αφιέρωση κοιμητηριακών ναών στον Άγιο Νικόλαο, βλ. P. Kostovska, "The Concept of Hope for Salvation and Akakios' Monastic Programme in St. Nicholas at Manastir", *Zbornik Matoca Srpska Likovne Umetnost* 39 (2011), 41-61.

⁹⁸⁵ Από την εκτενέστατη βιβλιογραφία αναφορικά με το θέμα, βλ. ενδεικτικά: F. Bache, "La fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XIIe au XIVe siècle", *Histoire de l'art* 7 (1989), 25-33. V. Marinis, "Tombs and Burials in the Monastery *tu Libos* in Constantinople", *DOP* 63 (2009), 150 κ.ε. Ο ίδος, "Defining Liturgican Space", στο: P. Stephenson (ed), *The Byzantine World*, London-New York 2010, 294 κ.ε. Ο ίδος, *Death and the Afterlife in Byzantium: The Fate of the Soul in Theology, Liturgy, and Art*, Cambridge 2017, 83 κ.ε., όπου συγκεντρωμένη πρόσφατη βιβλιογραφία.

κινήματος⁹⁸⁶. Τόσο η πληθώρα των αγίων μοναχών, όσο και εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως στην σκηνή της Μεταμόρφωσης, οδηγούν στη διαπίστωση ότι οι διδαχές του Ησυχασμού επηρέασαν το εικονογραφικό πρόγραμμα, παρά το γεγονός ότι οι τοιχογραφίες έπονται αρκετές δεκαετίες.

Πέραν όμως των θεμελιωδών νοηματικών αξόνων που αναλύθηκαν και ερμηνεύθηκαν έως τώρα, καθοριστική στην καθόλου σύνθεση του μνημείου ήταν η συμβολή του κτήτορα. Οι εικονογραφικές επιλογές του σφράγισαν με τον καλύτερο τρόπο τον χαρακτήρα του μνημείου, και συνετέλεσαν στην απόδοση, με περισσή ενάργεια, πτυχών της προσωπικότητάς του και της ζωής του.

Ο ρόλος του κτήτορα στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος

Ποια όμως η ανάμειξη του Νικόλαου Βαρδοάνη στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού; Ας γίνει εδώ η σύνδεση των απεικονιζόμενων με την τοπική ιστορία και το κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι της Ρόδου, με αναφορά στα στοιχεία της προσωπικότητας του κτήτορα και την σχέση του με το περιβάλλον των Ιωαννιτών ιπποτών που απορρέουν από τον διάκοσμο.

Όπως φάνηκε μέχρι στιγμής, οι λόγοι που πιθανώς οδήγησαν τους κήτορες στην περιοχή ήταν αυτοί της ίασης των παιδιών τους ή της προφύλαξής τους από την πανώλη. Ως εκ τούτου, εύλογη θεωρείται η επιλογή των ιαματικών και θαυματουργών αγίων του διακόσμου, αρχής γενομένης από τον **άγιο Παντελεήμονα**, έναν από τους δημοφιλέστερους στη Ρόδο και στην εγγύς νησιωτική περιοχή⁹⁸⁷. Σε τούτο συνέτεινε και η ύπαρξη της σπουδαίας, αφιερωμένης σε αυτόν, μονής στην

⁹⁸⁶ Για την επίδραση του ησυχασμού στην παλαιολόγια ζωγραφική, βλ. μεταξύ άλλων: E. Bakalova, “La société et l’art en Bulgarie au XIV siècle (L’influence de l’hesychasme sur l’art)”, *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines*, II, Bucharest 1975, 33-38. V. Djurić, “Les miniatures du manuscrit Parisinus Graecus 1242 et l’Hesychasme”, στο: *L’art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV siècle, Requeil des rapports du IVe Colloque serbo-grec*, Belgrade 1985, Belgrade 1987, 89-94. Κατσιώτη, «Ησυχασμός». R. Cormack, “... and the Word was God: Art and Orthodoxy in late Byzantium”, στο: A. Louth, A. Casiday (eds), *Byzantine Orthodoxies. Papers from the Thirty-sixth Spring Symposium of Byzantine Studies, University of Durham, 23-25 March 2002*, Aldershot 2006, 111-120. A. Strezova, *Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, Canberra 2014, όπου πρόσφατη βιβλιογραφία.

⁹⁸⁷ Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων», 670-671.

κοντινή Τήλο⁹⁸⁸. Ναοί, όμως, του αγίου υπήρχαν και στη Ρόδο. Εκτός του σωζόμενου βυζαντινού ναού-προσκυνηματός του στα Σιάννα⁹⁸⁹, όπου σήμερα φυλάσσεται λείψανό του, προκύπτει η ύπαρξη και άλλου αφιερωμένου σε αυτόν από ιπποτικό έγγραφο-απόφαση του έτους 1489, που αφορά την ανακαίνιση ορθόδοξων εκκλησιών και μονών έπειτα από την πολιορκία του 1480 και τον σεισμό του 1481⁹⁹⁰. Στην ίδια άλλωστε πολιορκία (1480), μερικά μόνον χρόνια πριν από την διακόσμηση της εκκλησίας μας, ο άγιος φέρεται πως συνέβαλε στην διάσωση της πόλης από τα στρατεύματα του Μωάμεθ του Πορθητή στην μεγάλη μάχη που έλαβε χώρα ανήμερα της εορτής του⁹⁹¹. Ας επαναληφθεί, επίσης, ότι δύο σχεδόν σύγχρονες με τις τοιχογραφίες του Φουντουκλί ροδιακές φορητές εικόνες έχουν βρεθεί και συντηρηθεί πρόσφατα από την αρμόδια Εφορεία Αρχαιοτήτων, το παλλάδιο της μονής της Τήλου και λιτανευτική από το Μονόλιθο Ρόδου⁹⁹² (Εικ. 148-149).

Οι αγίες Αικατερίνη και Μαγδαληνή έχουν τοποθετηθεί, όπως είπαμε παραπάνω, στο μέτωπο της βόρειας κόγχης του ναού (Εικ. 17, 72-73). Η μεν **αγία Αικατερίνη**⁹⁹³ ετιμάτο ιδιαίτερα κυρίως στην πόλη της Ρόδου κατά τη διάρκεια της Ιπποτοκρατίας. Λείψανο της αγίας, το δεξιό χέρι και ο βραχιόνάς της, σύμφωνα με μεσαιωνικές μαρτυρίες των Nicolo da Martoni (1394/5), Roberto Sanseverino (1458) και Santo Brasca (1480), φυλασσόταν στο ομώνυμο παρεκκλήσι της στο Παλάτι του

⁹⁸⁸ Για τη μονή, βλ. Δ. Χαβιαράς, «Η ἐν Τήλῳ Ἱερᾷ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος», *Ανατύπωσης ἐκ τοῦ Μικρασιατικοῦ Ἡμερολογίου τοῦ 1911 τῆς κυρίας Ἑλένης Σ. Σβορώνου, ἐν Σάμῳ 1910*. Χ. Κουτελάκης, *Ἁγιος Παντελεήμονας Τήλου. Ἐνα μοναστήρι-μνημεῖο γιὰ τὴν νίκη τῶν χριστιανῶν στὴν πολιορκία τῆς Ρόδου τὸ 1480. Ἱστορικὴ καὶ ἀρχιτεκτονικὴ διερεύνηση*, Ἀθήνα 1982, 27-39. *Δρόμοι τοῦ ορθόδοξου μοναχισμοῦ. Μοναστήρια νησιῶν τοῦ Αἰγαίου, Πολιτιστικὸς-τουριστικὸς ὁδηγός*, τ. 3, *Κρήτη, Δωδεκάνησα, Νησιά ΒΑ Αἰγαίου*, Ἀθήνα 1999), 112-115 (Ε. Παπαβασιλείου). Για συγκεντρωμένη βιβλιογραφία, βλ. Papanikolaou, “Saint Panteleemon in Telos”.

⁹⁸⁹ Για το ναό, βλ. Ι. Η. Βολανάκης, «Τὰ παλαιοχριστιανικὰ μνημεῖα τῆς Δωδεκανήσου», *Ἀφιέρωμα εἰς τὸν Μητροπολίτην Ρόδου κ.κ. Σπυρίδωνα ἐπὶ τῇ συμπληρώσει τεσσαράκοντα ἐτῶν ἀρχιερατείας*, Ἀθήνα 1988, 340 ἀρ. 149.

⁹⁹⁰ «...*oratorio di San Pantaleone, della Madonna di Lindo, e di Polona*»: Bosio, *Dell'istoria della Sacra Religione*, 506. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι τῆς Ρόδου*, 29. Κεφαλά, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα*, 144.

⁹⁹¹ Για συζήτηση περὶ τοῦ θέματος, με εκτεταμένη πρόσφατη βιβλιογραφία, βλ. Papanikolaou, “Saint Panteleemon in Telos”, 215 κ.ε.

⁹⁹² Κατσιώτη, «Τοπικὴ λατρεία αγίων», 670-671, εικ. 3α. Η εικόνα ἀποτελεῖ ἀντικείμενο μελέτης τῆς συναδέλφου Κ. Κεφαλά.

⁹⁹³ Βλ. παραπάνω, ὑποσημ. 658.

Μεγάλου Μαγίστρου⁹⁹⁴, σε χρυσελεφάντινο-κρυστάλλινο κιβωτίδιο-λειψανοθήκη που έφερε παραστάσεις, προφανώς από το βίο της⁹⁹⁵. Το εσωτερικό του εν λόγω παρεκκλησίου κοσμούσαν με επιτοίχιους τάπητες που έφεραν σκηνές από τους βίους της αγίας Αικατερίνης και της αγίας Μαρίας της Μαγδαληνής, παραγγελίες του Μεγάλου Μαγίστρου Pierre d'Aubusson (1476-1503)⁹⁹⁶. Η ξεχωριστή θέση που κατείχε η αγία κατά το β' μισό του 15ου αιώνα στη Ρόδο τεκμαίρεται, άλλωστε, από την ύπαρξη του μοναδικού στην τέχνη της ορθόδοξης ανατολής διευρυμένου εικονογραφικού κύκλου της, αποτελούμενου από οκτώ σκηνές που εκτυλίσσονται γύρω από ολόσωμη απεικόνισή της, σε ναό αφιερωμένο στη μάρτυρα στον βούργο της μεσαιωνικής πόλης (Ιλκ Μιχραμπ)⁹⁹⁷, αλλά και από την αφιέρωση σε αυτήν ενός από τα παλαιότερα κτίσματα της πόλης, του επιβλητικού μεσαιωνικού ξενώνα στην εβραϊκή συνοικία (1394)⁹⁹⁸. Ας τονισθεί, όμως, ότι στην ύπαιθρο του νησιού δεν αποτελεί την πλέον προσφιλή αγία, και απαντά μάλλον σπάνια σε διακόσμους. Το γεγονός αυτό, η έλλειψη ναών αφιερωμένων σε αυτήν, πλην ενός μόνον στην πόλη, καθώς και φορητών εικόνων, σύμφωνα με τον Θ. Αρχοντόπουλο, υποδεικνύει την απόπειρα ευρύτερης διείσδυσής της κατά την ύστερη Ιπποτοκρατία στο ορθόδοξο στοιχείο της Ρόδου⁹⁹⁹.

Ταυτόχρονα, και η **αγία Μαγδαληνή**, στην μοναδική για την περιοχή γνωστή μεμονωμένη απεικόνισή της, συνδέεται ωσαύτως με τους Ιωαννίτες ιππότες. Το προαναφερθέν παρεκκλήσι του παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου, άλλωστε, ήταν αφιερωμένο από κοινού στις αγίες Αικατερίνη και Μαρία Μαγδαληνή. Επίσης, μεταξύ των πολλών λειψάνων στην κατοχή του Τάγματος φαίνεται πως ήταν ένα δάκτυλο της τελευταίας, για το οποίο είχε φιλοτεχνηθεί χρυσή λειψανοθήκη, πιθανή χορηγία του Μεγάλου Μαγίστρου Fabrizio del Carretto (1513-1521)¹⁰⁰⁰. Τέλος, σε έγγραφο του αρχείου των Ιωαννιτών του 1451 μαρτυρείται ορθόδοξος ναός της Αγίας

⁹⁹⁴ Σύμφωνα με τον Bosio το παρεκκλήσι ήταν αφιερωμένο από κοινού στην αγία Αικατερίνη και την Αγία Μαγδαληνή. Bosio, *Dell'Istoria della Sacra Religione*, II, 363, 385, 485. Gabriel, *La cité de Rhodes*, 8 σημ. 8.

⁹⁹⁵ Bosio, *Dell'Istoria della Sacra Religione*, II, 485. Sommi Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier*, 80.

⁹⁹⁶ Bosio, *Dell'Istoria della Sacra Religione*, III, 111. Sommi Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier*, 80.

⁹⁹⁷ Αρχοντόπουλος, «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης», με εκτενή βιβλιογραφία.

⁹⁹⁸ Κ. Μανούσου-Ντέλλα, «Ο ιπποτικός ξενώνας της Αγίας Αικατερίνης στη Ρόδο», *Σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική. Διατηρητέα: αποκατάσταση-επανάχρηση κτιρίων*, Θεσσαλονίκη 2003, 136-141.

⁹⁹⁹ Αρχοντόπουλος, «Ο εικονογραφικός κύκλος της αγίας Αικατερίνης», 99-100.

¹⁰⁰⁰ Luttrell, "The Rhodian Background", 12-13, 72 n. 34b.

Μαρίας Μαγδαληνής στην περιοχή του Φερακλού των προαστίων της πόλης (*in suburbiis*) της Ρόδου¹⁰⁰¹.

Η επιλογή, όμως, και άλλων αγίων φαίνεται πως επιδέχεται περαιτέρω ερμηνείας και ενέχει πολλαπλούς συμβολισμούς. Η προτίμηση που διαπιστώνεται στην ετέρα θαυματουργή **αγία Παρασκευή** σε διακόσμους ειδικά της πόλης της Ρόδου έχει προταθεί παλαιότερα πως οφείλεται στο γεγονός ότι τμήμα του ακάνθινου στεφάνου του Χριστού, που φυλασσόταν μεταξύ των κειμηλίων των Ιωαννιτών, άνθιζε μόνον κάθε Μεγάλη Παρασκευή¹⁰⁰².

Οι απεικονίσεις του προστάτη των ιπποτών **αγίου Ιωάννη του Προδρόμου**, κυριάρχησαν στην πόλη και την ύπαιθρο της Ρόδου, με αφιερωτικού χαρακτήρα τοιχογραφίες¹⁰⁰³ εκ παραλλήλου με τις ενταγμένες σε συνθέσεις δέησης ιστορήσεις του, όπως εν προκειμένω. Άλλωστε, από τα σημαντικότερα λείψανα στην κατοχή του Τάγματος ήταν ένας από τους δεξιούς βραχίονες του αγίου, που τούς δωρήθηκε από τον σουλτάνο Βαγιαζήτ το 1484¹⁰⁰⁴.

Η εξέχουσα τιμή της οποίας έχαιρε **ο άγιος Γεώργιος** στη Ρόδο θα πρέπει να συνδεθεί με την ύπαρξη του λειψάνου του, του δεξιού του βραχίονα, στην πρωτεύουσα του νησιού. Σύμφωνα με μαρτυρία του 1336, το λείψανο παλαιότερα ανήκε στο τάγμα των Ναϊτών, ενώ μνείες επίσης για την ύπαρξή του χρονολογούνται από το 1418 και το 1483¹⁰⁰⁵. Ο έτερος στρατιωτικός άγιος του διακόσμου, **Θεόδωρος ο Στρατηλάτης** προτιμάται, παράλληλα με τις ιαματικές του ιδιότητες, λόγω της διάδοσης της λατρείας του στο νησιωτικό χώρο και του γεγονότος ότι ήταν

¹⁰⁰¹ Στα προάστια της πόλης, και όχι στην περιοχή του Κάστρου του Φερακλού στο Χαράκι, το οποίο απέχει περί τα 35 χιλιόμετρα από την πόλη. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, 105. Luttrell, *The Town of Rhodes*, 132 n. 463.

¹⁰⁰² Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 162, όπου βιβλιογραφία.

¹⁰⁰³ Βλ. σχετικά Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 159-160.

¹⁰⁰⁴ Sommi Picenardi, *Itinéraire d'un chevalier*, 92-93. A. Luttrell, "The spiritual life of the Hospitallers", *Ordines Militares* 7 (1993), 75-96, ιδιαίτερα σελ. 84 (ανατύπωση στο: A. Luttrell, *The Hospitaller State on Rhodes and its Western Provinces, 1306-1462*, Aldershot 1999, ch. 9). Θ. Αρχοντόπουλος, «Ο θησαυρός των Ιωαννιτών από την Ιερουσαλήμ στη Μάλτα», *Corpus* 4 (Απρίλιος 1999), 77. I. Sinkević, "Afterlife of the Rhodes Hand of St. John the Baptist" στο: L. Jones (ed.), *Byzantine images and their afterlives. Essays in honor of Annemarie Weyl Carr*, Farnham 2014, 125-141. Πρόσφατη μνεία και βιβλιογραφία στο: D. Popovic, "The Siena relic of St John the Baptist's right arm", *Zograf* 41 (2017), 77.

¹⁰⁰⁵ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 155 όπου εκτενής βιβλιογραφία.

ιδιαίτερα αγαπητός από τους Ιωαννίτες¹⁰⁰⁶. Το ίδιο ισχύει και για τον **αρχάγγελο Μιχαήλ**, ιδιαίτερα τιμώμενο στην περιοχή της Δωδεκανήσου ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο¹⁰⁰⁷. Αναφορικά, τέλος, με τον **άγιο Σάββα (Εικ. 86)**, ένας επιπλέον λόγος από αυτούς που οδήγησαν, πιθανώς, στην συχνότερη απεικόνισή του σε ναούς της περιοχής είναι, μεταξύ άλλων, το γεγονός ότι οι σχέσεις ανάμεσα στα βενετοκρατούμενα νησιά του ελλαδικού χώρου και την ομώνυμη αγιοταφική μονή δεν είχαν διακοπεί καθ' όλο τον 15ο αιώνα¹⁰⁰⁸.

Σε συνδυασμό, λοιπόν, με τα εσχατολογικά και σωτηριολογικά θέματα του διακόσμου, ιδιαίτερη έμφαση στην ελπίδα για ίαση κατά την επίγεια ζωή προσδίδει η χορεία των ιαματικών αγίων, με εξέχοντες αυτούς που σχετίζονται με την πανώλη. Ο **άγιος Αθανάσιος, ο άγιος Χαράλαμπος, ο άγιος Τιμόθεος**, καθώς και όλοι οι λοιποί για τους οποίους έγινε λόγος παραπάνω, φαίνεται ότι επελέγησαν λόγω της επάρατης νόσου που στέρησε από το ζεύγος Βαρδοάνη τα τέκνα τους. Ίσως, μάλιστα, να είχε περιληφθεί, μεταξύ των αρκετών εξίτηλων σήμερα στηθαρίων του τοιχογραφικού συνόλου, η αγία Αγάθη¹⁰⁰⁹, προστάτις της Κατάνης και θαυματουργή κατά της πανώλους, ή και ο άγιος Σεβαστιανός, ο κατ' εξοχήν άγιος κατά της εν λόγω αρρώστιας¹⁰¹⁰, γνωστοί αμφοτέρωθεν για την απεικόνισή τους σε πρωιμότερο του

¹⁰⁰⁶ Για την ιδιαίτερη τιμή του αγίου Θεοδώρου από τους Γενοβέζους ιππότες, βλ. Κάσδαγλη, «Μικρή συμβολή», 227, 229.

¹⁰⁰⁷ Βλ. παραπάνω στην εικονογραφική ανάλυση.

¹⁰⁰⁸ Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου και ο ζωγράφος Αλέξιος», 181. Βλ. επίσης την άποψη του Ζ. Τσιρπανλή ότι τα αναφερόμενα σε ιπποτικό έγγραφο του 1436 κτήματα της μονής του Αγίου Σάββα στην Κω ανήκαν στο μοναστήρι των Ιεροσολύμων. Τσιρπανλής, *Ανέκδοτα έγγραφα*, 276-277 αρ. 41, με βιβλιογραφία.

¹⁰⁰⁹ Η αγία Αγάθη υπήρξε αντικείμενο έρευνας του αλησμόνητου συναδέλφου Θ. Αρχοντόπουλου, στο πλαίσιο συνθετικής μελέτης που ετοιμάζε, αλλά δυστυχώς δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει, που αφορούσε την επιδημία της πανώλους και τον αντίκτυπό της στη θρησκεία και την τέχνη στα φραγκοκρατούμενα νησιά του ΝΑ Αιγαίου. Σημειώσεις και μια πρώτη μορφή του χειρογράφου έθεσε υπόψη μου η Α. Κατσιώτη, την οποία ευχαριστώ για άλλη μια φορά.

Για την αγία Αγάθη, βλ. M. Stelladoro, *Agata la martire dalla tradizione greca manoscritta*, Milano 2005. Για συναγωγή μελετών και απεικονίσεων της αγίας, βλ. A. Tosone (ed.), *Agata santa. Storia, arte, devozione*, κατ. έκθ., Milano 2008.

¹⁰¹⁰ Για τη σημασία του αγίου Σεβαστιανού κατά τον Μεσαίωνα, βλ. ενδεικτικά: L. Marschall, “Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy”, *Renaissance Quarterly* 47.3 (1994), 485-532, όπου βιβλιογραφία. Η ίδια, “Reading the Body of a Plague Saint: Narrative Altarpieces and Devotional Images of St Sebastian in Renaissance Art”, στο: B. J. Muir (ed.), *Reading Texts and Images. Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in Honour of Margaret M. Manion*, Exeter 2002, 237-272. S. Barker, “The Making of a Plague Saint. Saint Sebastian’s Imagery and Cult before the Counter-Reformation”, στο: F. Mormando, T. Worcester (eds), *Piety and the Plague from Byzantium to the Baroque*, Kirksville 2007, 90-131. J. M. Ortega,

Φουντουκλί διάκοσμο μνημείου της Ρόδου¹⁰¹¹ και τιμώμενοι με ναούς αφιερωμένους στο όνομά τους¹⁰¹². Ειδικά ο τελευταίος ήταν ιδιαίτερα αγαπητός από το Τάγμα, όπως συνάγεται και από τις απεικονίσεις του σε φορητά έργα σχετιζόμενα με τους Ιωαννίτες¹⁰¹³.

Από τα παραπάνω καθίσταται φανερό ότι το περιβάλλον των Ιωαννιτών ιπποτών ήταν οικείο στον Βαρδοάνη. Μεμονωμένα εικονογραφικά στοιχεία του διακόσμου έρχονται προς επίρρωση της άποψης αυτής. Σημαντικότερο όλων, στη σκηνή της Σταύρωσης, η απόδοση του σταυρού ως επίρραμμα στο ένδυμα του αγίου Ιωάννη (Εικ. 55) αποτελεί εικονογραφικό άπαξ και παραπέμπει στους Ιωαννίτες, όπως αυτοί απεικονίζονται στις μικρογραφίες του κώδικα που φιλοτέχνησε ο G. Caoursin για λογαριασμό του Μεγάλου Μαγίστρου Pierre d'Aubusson, σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη των Παρισίων¹⁰¹⁴, και αλλού όπως επισημάνθηκε στην εικονογραφική ανάλυση. Μάλιστα, καθώς η λεπτομέρεια αυτή παραλείπεται από την αρματωσιά του αγίου Γεωργίου του Διασορίτη στη μνημειώδη παράσταση της νότιας κόγχης, όπου άλλωστε θα άρμοζε, αίρονται τυχόν αμφιβολίες αναφορικά με το ότι στη ζωγραφική του Φουντουκλί αντικατοπτρίζεται ο σύγχρονος ενδυματολογικός συρμός του περιβάλλοντος των Ιπποτών.

Μία άλλη σημαντική διαπίστωση που απορρέει από την εξέταση του συνόλου του εικονογραφικού προγράμματος, και της οποίας έχει γίνει ήδη σποραδική μνεία,

Pestilence and Prayer: Saints and the Art of the Plague in Italy from 1370-1600, (αδημ. διδακτ. διατριβή, University of Central Florida), Orlando 2012.

¹⁰¹¹ Αμφότεροι οι άγιοι εικονίζονται στον αδημοσίευτο ναό της Αγίας Αγάθης στο Χαράκι Ρόδου (τέλη 14ου αιώνα).

¹⁰¹² Πρόκειται για τον προαναφερθέντα ναό της Αγίας Αγάθης και την, χαμένη σήμερα, εκκλησία του Αγίου Σεβαστιανού στην Αγορά της μεσαιωνικής πόλης της Ρόδου. Για τον τελευταίο, βλ. Έ. Μπρούσκαρη, «Η κτητορική επιγραφή του Αγίου Σεβαστιανού στη Ρόδο», στο: Ν. Παναγιωτάκης (επιμ.), *Άνθη Χαρίτων*, Βενετία 1998, 439-447.

¹⁰¹³ Τρίπτυχο με το οικόσημο του Philippe Villiers de l'Isle Adam που απεικόνιζε τη Θεοτόκο μεταξύ των αγίων Ιωάννη του Προδρόμου και Σεβαστιανού άφησαν οι Ιπότες στη Νίκαια της Γαλλίας κατά την περιπλάνησή τους μετά την κατάληψη της πόλης. Αρχοντόπουλος, «Μνείες για φορητά έργα ζωγραφικής στα Δωδεκάνησα», 276. Kefala, "L' icône de saint Jean le Précurseur", 149-150. Επίσης, συμπεριλαμβάνεται και στους αγίους που κοσμούν το πολύπτυχο της ιπποτικής μονής του Αγίου Στεφάνου στη Μονορολί της Απουλίας, σήμερα στο Museum of Fine Arts στη Βοστώνη, των αρχών του 15ου αιώνα, συνδεδεμένο με την προσωπικότητα του αμυράλη του Τάγματος Domenico d'Alamania (+1413). Για το πολύπτυχο, βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ένθρονη Βρεφοκρατούσα και άγιοι. Σύνθετο έργο ιταλοκρητικής τέχνης», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 285-302. Για τη σύνδεσή του με τη Ρόδο: Κατσιώτη, «Αμφίγραπτη παλαιολόγια εικόνα στη Νίσυρο», 69-70. Αρχοντόπουλος, «Μνείες για φορητά έργα ζωγραφικής στα Δωδεκάνησα», 276-277.

¹⁰¹⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Φουντουκλί», 257 σημ. 41.

είναι η υψηλή πνευματική καλλιέργεια του κτήτορα. Οι επιλογές των αγίων, τα εξεζητημένα χωρία των ειλητών τους, η μειζογενής παράσταση από τα θαύματα του αγίου Νικολάου και η εσχατολογική επιγραφή του χωρίου του Αγγαίου στο μέτωπο της αψίδας, αποτελούν ορισμένα μόνον από τα στοιχεία που το προδίδουν.

Το ζεύγος των δύο σημαντικότερων αγίων ποιητών, του **Κοσμά του Μαΐουμά** και του **Ιωάννη του Δαμασκηνού**¹⁰¹⁵, πλαισιώνουν, όπως είδαμε, τα στηθάρια της μεσαίας ζώνης στο νότιο τοίχο (**Εικ. 75-78**). Δείχνοντας με τις χειρονομίες τους τις υπερκείμενες σκηνές και κρατώντας ειλητά όπου αναγράφονται τροπάρια από τους υμνολογικούς κανόνες που συνέγραψαν, σηματοδοτούν τη σοφία στο σχεδιασμό του προγράμματος. Άλλωστε, στο πρόσωπο των δύο αυτών ασκητών συνυπάρχει το μοναστικό ιδεώδες, τουτέστιν μια εκούσια επιλογή ζωής με εγκράτεια, προσευχή και αυταπάρνηση, με την πνευματική καλλιέργεια,. Χωρίς δυσκολία κανείς θα μπορούσε να αντιληφθεί τον παραλληλισμό με την προσωπικότητα του Βαρδοάνη και τα πρότυπά της.

Το **επίγραμμα** του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στη σκηνή του Μελισμού, σχετιζόμενο με την χειρονομία του ιεράρχη και συγγραφέα της, δεν έχει καταγραφεί ή δημοσιευθεί από κάποιον μελετητή μέχρι τώρα¹⁰¹⁶. Αν θεωρήσουμε το χωρίο επιλογή του κτήτορα, ο Βαρδοάνης ενδεχομένως κατέφυγε στην παραβολή της ξηρανθείσας συκής σε αναζήτηση της αιτιολόγησης, αλλά και της παρηγοριάς για τον πόνο τον οποίο δέχθηκε με το χαμό των παιδιών του. Σύμφωνα, άλλωστε με τον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο, ο Χριστός καταράσθηκε τη συκή *ἐπειδὴ ἔμελλε τὸ πάθος ὑφίστασθαι, ἵνα μὴ νομίσωσιν αὐτὸν δι' ἀσθένειαν πάσχειν, ἐν τῷ ἀψύχῳ ἐνδείκνυται τὴν δύναμιν, ἵνα δείξῃ ὅτι πάντας ἠδύνατο ξηρᾶναι τοὺς ἀντιλέγοντας, πάντας ἀφανίσαι τοὺς θεομάχους. Ἀλλ' ἐπειδὴ οὐκ ἤλθε κρῖναι τὸν κόσμον, ἀλλὰ σῶσαι, ὡς αὐτὸς ἔφησε, τὴν μὲν δύναμιν ἐνδείκνυται ἐπὶ τῆς ἀψύχου, τὴν δὲ φιλανθρωπίαν ταμιεύεται τοῖς ἀνθρώποις*¹⁰¹⁷.

Συνακόλουθα, η συμπερίληψη των αγίων ασκητών και θεμελιωτών του μοναχισμού, πέραν των δογματικών λόγων που ήδη αναλύθηκαν, ας επαναλάβουμε πως φρονούμε ότι σχετίζεται με την παιδεία του κτήτορα. Δεν αποκλείεται να συνέτεινε όμως σε αυτήν το ενδεχόμενο της κοινωνικής απομόνωσης που πιθανότατα

¹⁰¹⁵ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 569, 577.

¹⁰¹⁶ Για τις πληροφορίες ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή κ. Μ. Πατεδάκη.

¹⁰¹⁷ Ιωάννου Χρυσοστόμου, «Εἰς τὸν τυφλὸν, ὃν ὁ Χριστὸς ἐθεράπευσεν, καὶ εἰς τὸν Ζακχαῖον, καὶ περὶ κρίσεως, καὶ ἐλεημοσύνης, ὁμιλία», PG 59, 603.

επέλεξε μετά τον θάνατο των παιδιών του. Το δε μοναδικό στη μνημειακή τέχνη της Δωδεκανήσου **όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας**, φρονούμε πως αποτελεί στερρή δήλωση της επιταγής του Βαρδοάνη· παρομοιάζοντας, πιθανώς, την ενδεχόμενη δική του άνωθεν κλήση προς τον μοναχισμό ή την απομόνωση, επέλεξε την παράσταση. Με λίγα λόγια, η εικαστική απόδοση των προτύπων του ζεύγους, τα συναξάρια των αγίων τους οποίους επέλεξαν να απεικονίσουν και τα χωρία των ειλητών τους, εκφράζει παραστατικά και με ενάργεια τον τρόπο με τον οποίο θα βίωναν το βαρύ πένθος. Όλα αυτά προϋποθέτουν, πέραν της δεδομένης πνευματικής καλλιέργειας και πρόσβασης στις πηγές¹⁰¹⁸, την βαθιά μελέτη και την απόγνωση που τους οδήγησε στην αναζήτηση της παρηγορίας.

Κατέστη, λοιπόν, σαφές ότι όλοι οι άγιοι οι οποίοι έχαιραν ιδιαίτερης τιμής από το Τάγμα των Ιωαννιτών έχουν ενταχθεί στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Αγίου Νικολάου. Λείψανα των αγίων Γεωργίου, Ιωάννη του Προδρόμου, Μαγδαληνής και Αικατερίνης, όπως ειπώθηκε παραπάνω, ανήκαν στο Τάγμα και φυλάσσονταν είτε στα παρεκκλήσια του παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου είτε στον παρακείμενό του καθεδρικό ναό του Αγίου Ιωάννη του Κολλακίου¹⁰¹⁹. Ο κτήτορας συμπεριέλαβε και τους τέσσερις αυτούς αγίους στον διάκοσμο της εκκλησίας του. Ωστε, ο λογοθέτης Βαρδοάνης αποδίδει την προσήκουσα τιμή σε αγίους λόγω της τοπικής διάστασης της λατρείας τους, παραπέμποντας με αυτό τον τρόπο στο περιβάλλον των Ιωαννιτών και κατ' επέκταση στη σημασία που αυτοί είχαν για το άστυ της Ρόδου, με το οποίο, όπως ήδη υποθέσαμε, πιθανότατα συνδεόταν. Δεν παραλείπει, όμως, και την συμπερίληψη των συνυφασμένων με τον αγροτικό

¹⁰¹⁸ Για πληροφορίες μέσα από επιγραφικές μαρτυρίες αναφορικά με λόγιους Έλληνες στη Ρόδο την περίοδο της Ιπποτοκρατίας, βλ. Α.-Μ. Κάσδαγλη, «Ο ροδιακός μεσαιωνικός ελληνισμός στο μεταίχμιο της αλλοτρίωσης; Μια επιγραφική μαρτυρία», *ΔωδΧρον ΚΑ'* (2007), 450-472. Α.-Μ. Kasdagli, "Funerary Monuments of Hospitaller Rhodes. An Overview", στο: J. Upton-Ward (ed.), *On Land and By Sea, (The Military Orders vol. 4)*, Aldershot 2008, 184-186, Πίν. 19.9.

¹⁰¹⁹ Για τη λατρεία των λειψάνων, τις λιτανείες τους και τη σημασία τους στο Βυζάντιο, βλ. Kalavrezou, "Imperial Ceremonies and the Cult of Relics". Β. V. Pentcheva, "The Performance of Relics: Concealment and Desire in the Byzantine Staging of *Leipsana*", στο: I. Stevonić (ed.), *Σύμμεικτα. Collection of Papers Dedicated to the 40th Anniversary of the Institute of Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade*, Belgrade 2012, 55-71, όπου εκτενής βιβλιογραφία. Βλ. επίσης πρόσφατα: C. Hahn, H. A. Klein (eds), *Saints and Sacred Matter. The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, (Dumbarton Oaks Byzantine Symposia and Colloquia) Washington D.C. 2015.

χαρακτήρα της υπαίθρου, όπου επέλεξε να οικοδομήσει την εκκλησία του, αγίων Τρύφωνος και Μάμαντος.

Ανακεφαλαιώνοντας, πιστεύουμε πως έγινε φανερό ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα του κοιμητηριακού μνημείου, με το σοφό σχεδιασμό και τη νοηματική πληρότητα, επιτυγχάνει εύγλωττα το συγκερασμό και άλλων θεματικών ενοτήτων με αρμονία και σύνεση, με έμφαση στην ποικιλία που αναδεικνύει την πολυσχιδή προσωπικότητα του κτήτορα. Πρόκειται για διάκοσμο *ad hoc*, που αφίσταται των ειωθώτων. Όλα τα ανωτέρω έγιναν μάλλον με απώτατο σκοπό να καθίστανται τα νοήματα σαφή στο διηγεκές στα μάτια του ιδίου, των οικείων του αλλά και κάθε επισκέπτη¹⁰²⁰, εις αιώνιο μνημόσυνο αυτού και της οικογένειάς του. Ανάλογο σκεπτικό με του Βαρδοάνη, τηρουμένων πάντα των αναλογιών, συναντά κανείς σε διακόσμους καθιδρυμάτων αξιώσεων, σπουδαίων λογίων, όπως, λόγου χάριν, ο Θεόδωρος Μετοχίτης στη Μονή της Χώρας¹⁰²¹. Στον μοναδικής τέχνης και σύλληψης διάκοσμό της, που χρονολογείται σχεδόν δύο αιώνες πριν από το Φουντουκλί,

¹⁰²⁰ Αναφορικά την σχέση του θεατή με τα απεικονιζόμενα, και γενικώς την αισθητική στο Βυζάντιο έχουν διοργανωθεί αρκετά συνέδρια και γραφεί τα τελευταία χρόνια πολυάριθμες μελέτες. Βλ. ενδεικτικά: R. Nelson, “To Say and to See: Ekphrasis and Vision in Byzantium”, στο: R. Nelson (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge 2000, 143-168. N. Isar, “The Vision and Its ‘Exceedingly Blessed Beholder’: Of Desire and Participation in the Icon”, *RES: Anthropology and Aesthetics* 38 (2000), 56-72. G. Peers, *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*, Pennsylvania State 2004. B. V. Pentcheva, “The Performative Icon”, *ArtBull* 88.4 (2006), 631-655. Η ίδια, *The Sensual Icon: Space, Ritual and the Senses in Byzantium*, Pennsylvania 2010. L. James, “‘Seeing’s Believing but Feeling’s the Truth’: Touch and the Meaning of Byzantine Art”, στο: A. Lymberopoulou (ed.), *Images of the Byzantine World: Visions, Messages and Meanings*, Aldershot 2011, 1-14. B. V. Pentcheva, “Glittering Eyes: Animation in the Byzantine and the Western Imago”, *Codex Aquilarensis* 32 (2016), 209-236. R. Betancourt, “Tempted to Touch: Tactility, Ritual and Meditation in Byzantine Visuality”, *Speculum* 91.3 (July 2016), 660-689. S. A. Harvey, M. Mullett, *Knowing Bodies, Passionate Souls: Sense Perceptions in Byzantium*, Washington D.C. 2017. R. Betancourt, *Sight, Touch, and Imagination in Byzantium*, Cambridge 2018. D. Kotoula, “Experiencing the Miracle. Animated images and the senses in the burial chapel of the Byzantine saint”, στο: H. Hunter-Crawley, E. O’Brien (eds), *The Multi-Sensory Image from Antiquity to the Renaissance*, London-New York 2019, 86-106.

¹⁰²¹ Για τον διάκοσμο του καθολικού της μονής, που έχει απασχολήσει πλειάδα μελετητών, βλ. την θεμελιώδη μελέτη: P. A. Underwood (ed.), *The Kariye Djami*, I-III, New York 1966, IV, Princeton 1975. Επίσης: N. Teteriatnikov, “The Dedication of the Chora Monastery”, *Byz* 66 (1996), 188-207. R. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, London 2002. Για την προσωπικότητα και το ρόλο του Μετοχίτη στη διακόσμηση, εκτός των παραπάνω, βλ. M. Bazzani, “Theodore Metochites, a Byzantine Humanist”, *Byz* 76 (2006), 32-52. R. S. Nelson, “Taxation with Representation: Visual Narrative and the Political Field of the Kariye Camii”, *Art History* 22 (1999), 56-82. Ο ίδιος, “Heavenly Allies at the Chora”, *Gesta* 41.3 (2004), 31-40. Βλ. επίσης τον πρόσφατα εκδοθέντα συλλογικό τόμο: H. A. Klein, R. G. Ousterhout, B. Pitarakis (eds), *The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul 2011.

συνδυάζονται και αναδεικνύονται τα ταφικά και σωτηριολογικά θέματα που εξασφάλιζαν την άφεση των εν ζωή αμαρτιών του παραγγελιοδότη¹⁰²². Βάσιμο θα θεωρείτο, επίσης, να παραλληλισθεί ως προς τα επί μέρους με παλαιότερους διακόσμους κοιμητηριακών ναών, στους οποίους οι χορηγοί προέβαιναν σε εικαστική απόδοση των επιλογών τους με ελευθερία, με σκοπό να δώσουν έμφαση σε σπουδαία γι' αυτούς γεγονότα, όπως, επί παραδείγματι, στο Yüksekli της Καππαδοκίας (13ος αιώνας)¹⁰²³, στην κοιμητηριακή των Κομνηνοδουκάδων εκκλησία της Παναγίας Βλαχέρνας στην Άρτα (τέλη 13ου αιώνα)¹⁰²⁴ και αλλού. Με την ίδια λογική ο Βαρδοάνης, επ' αφορμή του θανάτου των τέκνων του, φαίνεται πως έκτισε το ναό, αποτύπωσε στον διάκοσμο τις θεμελιώδεις αρχές της πίστης του, αλλά και την πορεία του στην επίγεια ζωή, πριν και μετά το οπωσδήποτε πρόσφατο τραγικό συμβάν, με σκοπό να εξασφαλίσει μια θέση για την οικογένειά του *έν ταϊς ούρανίαις μοναῖς*, τις οποίες τόσο ειδυλλιακά έχει αποδώσει ο χρωστήρας του καλλιτέχνη στον νεκρικό πίνακα των παιδιών του.

¹⁰²² Gerstel, "The Chora Parekklesion", 137.

¹⁰²³ C. Jolivet-Lévy, "L' influence des commanditaires sur le programme iconographique: l'exemple de l'église de Yüksekli (Cappadoce)", στο: *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et reception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Burrel i Altet*, Paris 2012, 149-158.

¹⁰²⁴ Μ. Αχαιμάστου-Ποταμιάνου, *Η Βλαχέρνα της Άρτας. Τοιχογραφίες*, Αθήνα 2009, 115-122.

Δ'. ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Όπως αναλύθηκε παραπάνω, ο διάκοσμος του ναού καθαρίστηκε και συντηρήθηκε από την Ιταλική Αρχαιολογική Υπηρεσία, η οποία προέβη, κατά τη γνωστή και από άλλα παραδείγματα πρακτική της¹⁰²⁵, σε δραστικές επεμβάσεις ζωγραφικής συμπλήρωσης των τοιχογραφιών (Εικ. 112-113). Οι εκτεταμένες επιζωγραφήσεις, σε ορισμένες περιπτώσεις ανεπιτυχείς, δυσχεραίνουν την καθόλου τεχνοτροπική μελέτη του διακόσμου. Τα «απείρακτα» μέρη όμως, παρόλο που μετά δυσκολίας είναι αναγνωρίσιμα, αρκούν ούτως ώστε να προβεί κανείς σε ευρύτερες παρατηρήσεις και παραλληλισμούς με σύγχρονα μνημεία του νησιού και της ευρύτερης περιοχής.

Οι συνθέσεις

Οι συνθέσεις θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ιδεαλιστικές. Καθορίζονται από έναν κεντρικό άξονα, ακολουθώντας τους καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους. Τον άξονα αυτόν ορίζει είτε η κύρια μορφή της σκηνής, όπως λ.χ. η Σταύρωση (Εικ. 55) ή η Κοίμηση (Εικ. 52), είτε το άχρονο βάθος, παρεμβαλλόμενο ανάμεσα σε συμμετρική διάταξη προσώπων εκατέρωθέν του, όπως στα Οράματα του Παχωμίου (Εικ. 61) και του Πέτρου Αλεξανδρείας (Εικ. 62) ή στη Φυγή στην Αίγυπτο (Εικ. 48). Στην τελευταία σκηνή, σημαίνοντα ρόλο στη συμμετρία κατέχουν οι διαγώνιοι άξονες που ξεκινούν από τις κορυφές του εξάρματος και του οικοδομήματος αντίστοιχα, δημιουργώντας ανεστραμμένο τρίγωνο.

Ποικιλία διακρίνεται και στον σχεδιασμό των σκηνών. Ο προσφερόμενος χώρος είναι, κατά βάση, αυτός που καθορίζει το πλήθος των προσώπων και την ένταξή τους στο χώρο, καθώς και επιμέρους αφηγηματικές λεπτομέρειες. Στις σκηνές που καταλαμβάνουν, λόγου χάριν, τα τεταρτοσφαίρια των τριών κογχών [Γέννηση (Εικ. 47), Κοίμηση Θεοτόκου (Εικ. 52) και Σταύρωση (Εικ. 55)], το πλήθος των προσώπων καθορίζεται από το μέγεθος και το επίμηκες της επιφάνειας, καθιστώντας

¹⁰²⁵ Όπως, λ.χ. στο ναό του Αγίου Φανουρίου στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου ή την Αγία Τριάδα της οδού Ιπποτών.

αμφίβολο εάν ο ζωγράφος θα επέλεγε να τα συμπεριλάβει σε αντίθετη περίπτωση. Τις υπόλοιπες διακρίνει λιτότητα σχεδιασμού και παράλειψη παραπληρωματικών μορφών.

Η δήλωση του χώρου γίνεται, ακολουθώντας την εικονογραφία, με αρχιτεκτονήματα¹⁰²⁶, φυσικό τοπίο ή συνδυασμό και των δύο, όπως στην προαναφερθείσα Φυγή στην Αίγυπτο (**Εικ. 48**). Ερυθρά παραπετάσματα ενώνουν αρχιτεκτονικά στοιχεία και κτήρια με περίτεχνες αναδιπλώσεις¹⁰²⁷ (**Εικ. 12, 20, 49, 114-115**). Σε άλλες περιπτώσεις, όπως στην Κοίμηση (**Εικ. 52**), τον Λίθο (**Εικ. 60**) ή το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας (**Εικ. 62**), δευτερεύοντα στοιχεία, όπως η στρωμή της Παναγίας ή η σαρκοφάγος, τοποθετούν νοερά το θεατή στον περιβάλλοντα χώρο, που αντικαθίσταται από το άχρονο κυανό του ορίζοντα. Η προσπάθεια απόδοσης του βάθους και η σκηνογραφική αντιμετώπιση μέσω των επιβλητικών αρχιτεκτονημάτων δεν είναι πάντα επιτυχής. Με την τοποθέτηση μορφών σε επάλληλα επίπεδα, επιτυγχάνεται, κυρίως, η αίσθηση του βάθους στις πολυπρόσωπες σκηνές, όπως αυτή της Γέννησης (**Εικ. 47**), ενώ στις μεμονωμένες μορφές προοπτική διάθεση διακρίνει κυρίως τις καθήμενες, όπως αυτές των Ευαγγελιστών στα λοφία (**Εικ. 41-44**).

Οι μορφές

Οι μορφές, ιδίως της κατώτερης ζώνης, είναι ρωμαλέες και μνημειακές. Οι προσωπογραφίες των κτητόρων (**Εικ. 14, 97-100**) αποδίδονται σε φυσικό σχεδόν μέγεθος, το ίδιο σχεδόν και οι λοιποί άγιοι των ημικυλίνδρων. Ωστόσο, με ιδιαίτερη ευχέρεια ο ζωγράφος προσαρμόζει πορτρέτα στις στενές επιφάνειες πλαγίως των μετώπων των αψίδων, όπως, επί παραδείγματι, τον άγιο Στέφανο τον Νέο (**Εικ. 85**) ή τον άγιο Ονούφριο (**Εικ. 84**). Μικρογραφεί δε εξίσου επιτυχημένα μορφές ολόσωμες σε επιφάνειες μεγέθους στηθαρίων, όπως ο Ευαγγελισμός (**Εικ. 16, 45, 46**) ή η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας (**Εικ. 14, 70, 71**), η αγία Μαγδαληνή (**Εικ. 72**) και ο άγιος Παντελεήμων (**Εικ. 69, 97**).

¹⁰²⁶ Για τα αρχιτεκτονήματα και τη σημασία τους, βλ. πρόσφατα: S. Filipova, “Images of Cities in the Macedonian Collection of Icon Painting”, *Patrimonium* 15 (2017), 287-302.

¹⁰²⁷ Για τα υφάσματα, κουρτίνες ή πετάσματα, βλ. πρόσφατα: M. Parani, “Mediating Presence: Curtains in Middle and Late Byzantine Imperial Ceremonial and Portraiture”, *BMGS* 42,1 (2018), 1-25.

Καθώς τα περισσότερα από τα πρόσωπα των μεμονωμένων μορφών είναι φθαρμένα ή ολοσχερώς χαμένα, θα σταθούμε σε παραδείγματα, κυρίως, των σκηνών. Τα σωζόμενα πρόσωπα είναι καλοσχεδιασμένα, με ευδιάκριτες φυσιοκρατικές τάσεις. Οι προπλασμοί είναι συνοπτικοί, σχεδόν μονοχρωματικοί. Στο πλάσιμο των προσώπων χρησιμοποιούνται ενίοτε, παράλληλα με τα γραμμικά, και ζωγραφικά μέσα, όπως κάποιες φαιοπράσινες σκιές, και αναδεικνύονται τα σαρκώματα. Κυριαρχούν τα έντονα περιγράμματα, που εντείνουν τη δραματικότητα, όπως στην σχεδόν σύγχρονη Παναγία Παρμενιώτισσα της Ψίνθου. Μεγάλη προσοχή έχει δοθεί στις λεπτομέρειες, θυμίζοντας σε ορισμένες περιπτώσεις φορητές εικόνες. Οι οφθαλμοί, μεγάλοι και αμυγδαλόσχημοι με συνεσταλμένες κόρες, περιγράφονται με σκούρο καστανό χρώμα και στέφονται με καλογραμμένα φρύδια, το σχήμα και το μέγεθος των οποίων ποικίλει σε αναλογία με τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Οι μύτες, ελαφρώς γαμψές με τονισμένα περύγια, κατέρχονται σχεδόν στο ύψος του άνω χείλους. Τα στόματα είναι μικρά, με το κάτω χείλος να αποδίδεται καμπύλο, σαρκώδες και ελαφρώς εξέχον, σε αντίθεση με το άνω που τις περισσότερες φορές γράφεται με παχιά σκουροκάστανη πινελιά. Τα μαλλιά σχεδιάζονται με εξέχουσα τη γραμμή, παρά την προσπάθεια απόδοσης του όγκου τους, ενώ οι θύσανοι με εναλλαγή σκούρων και ανοικτότερων τόνων και την παρεμβολή λεπτών φωτισμάτων.

Περνώντας στα επιμέρους, είναι αισθητή η ευχέρεια προσωπογραφικού σχεδιασμού του ζωγράφου. Στον άγγελο της Βάπτισης (**Εικ. 51, 116**), το σφριγηλό, νεανικό πρόσωπο είναι σχεδόν σφαιρικό. Ο αδρός σχεδιασμός του έρχεται σε αντίθεση με τις μαλακές διαβαθμίσεις των χρωμάτων και το γαλήνιο βλέμμα. Η ελαφρώς γαμψή μύτη αντιδιαστέλλεται με το μικρό στόμα και τα τοξωτά, καλογραμμένα φρύδια. Η σάρκα πλάθεται με ανοικτή καστανή ώχρα, και οι σκιάσεις με σκουρότερους τόνους του ίδιου χρώματος. Λεπτά, αδιόρατα φωτίσματα μόλις διακρίνονται στην ακμή του κανθού και στις ρυτίδες του στιβαρού λαιμού. Η κόμμωση είναι γραμμικά αποδοσμένη με εναλλαγές τόνων ιώδους και μαύρου χρώματος. Η μορφή ανακαλεί στη μνήμη παραδείγματα της ροδιακής υπαίθρου, όπως τη μορφή της γονυπετούς γυναικείας μορφής από την σκηνή του Εμπαιγμού στην Παρμενιώτισσα της Ψίνθου¹⁰²⁸ (**Εικ. 117**).

Η Παναγία από τη Σταύρωση (**Εικ. 118**) παρουσιάζει ομοιότητες με την απεικόνισή της στη σκηνή του Λίθου στον Άγιο Ιωάννη στην Κρητηνία, των μέσων

¹⁰²⁸ Κόλλιας, *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική*, 32 εικ. 14.

του 15ου αιώνα¹⁰²⁹ (**Εικ. 119**), ενώ εκείνη από τη Φυγή στην Αίγυπτο (**Εικ. 120**) θυμίζει αντίστοιχα τη μορφή από την Κοίμηση της Θεοτόκου στο Μεσαναγρό (τέλη 15ου αιώνα), καθώς και άλλες από την ίδια εκκλησία (**Εικ. 121**).

Στις απεικονίσεις του Χριστού διακρίνεται ποικιλία. Ο Παντοκράτορας της Δέησης (**Εικ. 122**), με το μνημειακό στήσιμο και την έκδηλη πνευματικότητα θυμίζει τον Χριστό της Δέησης της αγίδας της Αγίας Τριάδας στην Ψίνθο (1407/8)¹⁰³⁰ (**Εικ. 123**). Ο Εσταυρωμένος (**Εικ. 124**) παραπέμπει στην ανάλογη μορφή από την ταφική κρύπτη του Αγίου Σπυρίδωνα στη μεσαιωνική πόλη (αρχές 16ου αιώνα)¹⁰³¹ (**Εικ. 125**). Αδρά σχεδιασμένος, με τις ρυτίδες να αυλακώνουν το πρόσωπό του, παραπέμπει ευθέως, με ελαφρές τροποποιήσεις, στο παράδειγμα της Ρόδου ως προς την όλη αντίληψη της μορφής, ιδιαίτερα ως προς τη στάση του στο σταυρό και το γερμένο αναλόγως στο δεξιό ώμο κεφάλι του.

Από τις σωζόμενες απεικονίσεις του Χριστού, αξίζει να επικεντρωθεί κανείς σε δυο: την Έγερση του Λαζάρου (**Εικ. 126**) και τη Βαϊοφόρο (**Εικ. 127**). Στη δεύτερη τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά ακολουθούν αυτά της πλειοψηφίας των απεικονίσεών του στο ναό. Λεπτό πρόσωπο με κοντή κόμμωση και γένη, ελαφρώς γαμψή μύτη, μεγάλοι αμυγδαλόσχημοι οφθαλμοί, συγκροτούν μια μορφή αυστηρή και στοχαστική συνάμα. Στη γειτονική Έγερση του Λαζάρου, όμως, ο Ιησούς ζωγραφίζεται εντελώς διαφορετικά¹⁰³². Το μεγαλύτερο, ελαφρώς πεπλατυσμένο κεφάλι του φέρει ατημέλητη, θυσανωτή κόμη. Οι οφθαλμοί είναι μικρότεροι, με κόρες συνεσταλμένες, σχεδόν σε μέγεθος κουκκίδας. Η μύτη σχεδιάζεται πλατιά και ίσια και τα χείλη σαρκώδη. Λεπτές πινελιές γράφουν το αραιό, κοντό του γένη, ενώ το αυτί, που εδώ αποδίδεται σε αντίθεση με αλλού στο ναό που παραλείπεται, είναι ασύμμετρα μεγάλο. Ταυτόχρονα, όπως έχει φανεί από την εξέταση των μορφών, ιδιαίτερα αυτών της Κοινωνίας των Αποστόλων (**Εικ. 12, 18, 20-22, 114, 115**), ο ζωγράφος του Φουντουκλί χαρακτηρίζεται από δεινότητα στην εκτέλεση πορτρέτων. Αποδίδει με ευχέρεια φυσιογνωμικούς τύπους, ίσως συγχρόνων του, τονίζοντας τα

¹⁰²⁹ Αδημοσίευτες τοιχογραφίες, εκτός των σκηνών του εικονογραφικού κύκλου του ομώνυμου αγίου, βλ. Κατσιώτη, *Εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη*, 182, 343-344 εικ. 236-237.

¹⁰³⁰ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 353 εικ. 65.

¹⁰³¹ Βολανάκης, «Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνος Ρόδου», πίν. 150α. Κόλλιας, *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική*, 14 εικ. 2.

¹⁰³² Για την ποικιλία στην απόδοση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών του Χριστού, βλ. πρόσφατα: M. Bacci, *The Many Faces of Christ. Portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300*, London 2014.

ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. Οι διαφορές στα χαρακτηριστικά του Χριστού δεν θα πρέπει, ως φαίνεται, να αποδοθούν σε διαφορετικό χέρι του ίδιου συνεργείου, παρά στον ίδιο ζωγράφο. Ποιόν άραγε αντιγράφει εδώ; Γιατί να επιλέχθηκε ο διαφοροποιημένος τύπος για την συγκεκριμένη παράσταση; Το ερώτημα παραμένει αναπάντητο.

Παρομοιες φυσιοκρατικές και ρεαλιστικές τάσεις ανιχνεύονται και σε ορισμένες από τις δευτερεύουσες μορφές των σκηνών. Τα δύσμορφα χαρακτηριστικά του Ιακώβου από τη σκηνή της Φυγής στην Αίγυπτο (**Εικ. 48**), με την υπερτονισμένη μύτη, τα μεγάλα χείλη και το εισέχον πηγούνι προσφέρουν το κυριότερο παράδειγμα, μαζί με τον αγραυλούντα νεανία της Γέννησης ή την θεραπαινίδα από την ίδια σκηνή (**Εικ. 47**). Ανάλογη απόδοση των παραπληρωματικών μορφών, ειδικώς των κατά κρόταφο, απαντά και σε άλλα λίγο ως πολύ σύγχρονα μνημεία, με ενδεικτικότερα την θεραπαινίδα από το ναό του Αγίου Βερναρδίνου στη Ρόδο (τέλη 15ου αιώνα)¹⁰³³ (**Εικ. 129**) ή, από τον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο, τον άγγελο από τη Βάπτιση στο Παλαιχώρι της Κύπρου (αρχές 16ου αιώνα)¹⁰³⁴.

Το χρωματολόγιο

Η καθαρότητα των χρωμάτων, με περιορισμένους πειραματισμούς που αποσκοπούν σε σύνθετη απόδοση και εκζήτηση, χαρακτηρίζει τον χρωστήρα του καλλιτέχνη. Χρώματα καθαρά, τόνοι ήπιοι, χωρίς εξάρσεις, εναλλάσσονται ομαλά συγκροτώντας ένα αισθητικό αποτέλεσμα ρυθμικής ενοποίησης. Ιδιαίτερη αδυναμία παρατηρείται στις αποχρώσεις του ερυθρού και του κυανού. Μεγάλη ποικιλία διακρίνει τα χρώματα που χρησιμοποιούνται στον κάμπο των στηθαρίων, με διάφορες τονικοτητες του κυανού, πράσινου και ερυθρού.

Η δομική χρήση του φωτός στις συνθέσεις είναι περιορισμένη. Η αρμονική εναλλαγή ψυχρών και θερμότερων τόνων επιτυγχάνεται χωρίς εκτεταμένη χρήση του λευκού. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις, όμως, συμβάλλουν στην αποτίμηση των ικανοτήτων του ζωγράφου. Στην σκηνή της Μεταμόρφωσης (**Εικ. 53, 130**), η χρήση του φωτός είναι παραπάνω από έκδηλη. Τα πάλλευκα ενδύματα του Χριστού και οι λαμπρές δέσμες της δόξας φαίνεται να ωχριούν μπροστά στην δυναμική του εσωτερικού

¹⁰³³ Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 129 εικ. 69.

¹⁰³⁴ Στυλιανού 260. Σ. Σοφοκλέους - Χρ. Χατζηχριστοδούλου (επιμ.), *Τα Παλαιχώρια. Κληρονομία αιώνων*, Λευκωσία 2002, 132.

φωτός των μορφών, όπως συμβαίνει στην ροδιακή εικόνα της Μεταμόρφωσης από το ναό του Αγίου Νικολάου πόλεως Ρόδου (τέλη 15ου αιώνα)¹⁰³⁵ (Εικ. 131). Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και στη μορφή του αγγέλου της σκηνής των Μυροφόρων, του οποίου τα λευκά ενδύματα αυλακώνουν αχνές τεφρές πινελιές προς δήλωση της πτυχολογίας, αφήνοντας ανεπηρέαστο το αισθητικό αποτέλεσμα του εκθαμβωτικού λευκού, καθώς ο ίδιος ο άγγελος αποτελεί την πηγή του φωτός. Ιδίως στην σκηνή της Μεταμόρφωσης, ο ζωγράφος, προφανώς, ακολουθεί πρότυπα που αποτυπώνουν τον απόηχο των ησυχαστικών αντιλήψεων του προηγούμενου αιώνα, του σπουδαίου αυτού ιδεολογικού κινήματος βάσει του οποίου ο μοναστικός βίος αντανακλά την ύψιστη πνευματική αξία.

Στα ενδύματα ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί κατά κανόνα βαθύτερους τόνους του χρώματος του ενδύματος, αποδίδοντάς τα με πλατιές πινελιές. Στις περισσότερες μορφές την πτυχολογία χαρακτηρίζει ξηρότητα στον σχεδιασμό και γραμμικότητα, υπερκαλύπτοντας διακριτικά τις ανατομικές λεπτομέρειες. Στο όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας λόγου χάριν (Εικ. 62), η κίνηση του χεριού του ιεράρχη με την οποία ανασηκώνει αφύσικα το φελόνιο του δημιουργώντας γωνία, φανερώνει την αδυναμία του να αποτυπώσει οργανικότερα την πτυχολογία. Δεν λείπουν, όμως, οι περιπτώσεις στις οποίες διακρίνεται η ευελιξία και οι πειραματισμοί του ζωγράφου. Στην Κοινωνία των Αποστόλων, επί παραδείγματι, η κάμψη του σώματος του Πέτρου (Εικ. 114) επιτρέπει στον καλλιτέχνη να χρησιμοποιήσει ευρύτερη χρήση του λευκού στο ρόδινο μιάτιό του, τονίζοντας την πλαστικότητα μέσω της χρήσης βαθιών χονδροκόκκινων πτυχών, ενώ επιτυγχάνει να αποτυπώσει την ανάλαφρη αιώρηση του ματιού του μπροστά στην τραχηλιά του. Αποκορύφωμα των ικανοτήτων του αποτελεί και πάλι η σκηνή της Μεταμόρφωσης, με την ανάλαφρη, ρέουσα πτυχολογία του Μωυσή (Εικ. 53, 130). Στα κυανά ή σκουρόχρωμα ενδύματα, όπως σε ορισμένους από τους μαθητές της Κοινωνίας των Αποστόλων, η πτυχές αποδίδονται με την χρήση πλατιών πινελιών ανοικτής ώχρας, αλλά και σκουρότερων τόνων του κυανού.

*

Όπως φάνηκε από τα παραπάνω, ο διάκοσμος του ναού του Αγίου Νικολάου, παρόλο που βρίσκει επιμέρους παράλληλα σε αρκετά σύγχρονα μνημεία, δεν μπορεί με ευκολία να καταταγεί σε μία συγκεκριμένη ομάδα. Η κατά τόπους ανομοιογένεια

¹⁰³⁵ Αδημοσίευτη.

στην τεχνοτροπική απόδοση δεν αποκλείεται να οφείλεται σε δευτερεύοντα μέλη του εργαστηρίου του-μαθητευομένου του υπεύθυνου της τοιχογράφησης, όπως έχει υποστηριχθεί σε ανάλογες περιπτώσεις¹⁰³⁶. Η πολυσυλλεκτικότητα και το ιδιαίτερο ύφος της τέχνης του Φουντουκλί καθιστά το σύνολο ανάδελφο. Ωστόσο, οι ομοιότητες που επισημάνθηκαν παραπάνω με κάποια από τα μνημεία του ύστερου 15ου αιώνα της Ρόδου τεκμηριώνουν την θέση του στο ίδιο καλλιτεχνικό κλίμα. Οι συνάφειες ως προς τον σχεδιασμό και το πλάσιμο με μνημεία εκλεκτικά, όπως η Παναγία η Παρμενιώτισσα στη Ψίνθο ή ο Άγιος Νικόλαος ή Βερναρδίνος στη Ρόδο αφενός, η εγγύτητα της απόδοσης με παλαιολόγια μνημεία της υπαίθρου, όπως η Αγία Τριάδα της Ψίνθου ή ο Άγιος Ιωάννης της Κρητηνίας αφετέρου, θέτουν τα όρια της τέχνης του ζωγράφου. Εν κατακλείδι, φρονούμε πως ο χαρακτηρισμός *εκλεκτικίζουσα* τέχνη θα μπορούσε ακριβέστερα να αποδώσει το εν λόγω, ιδιαίτερο καλλιτεχνικό ιδίωμα. Είναι αυτός ο αρμονικός συγκερασμός και η επιτυχής όσμωση των εκφραστικών μέσων με τις ετερόκλητες προσλαμβάνουσες που ευθύνονται για το αισθητικό αποτέλεσμα του διακόσμου.

¹⁰³⁶ Πρβλ ενδεικτικά την προτεινόμενη δραστηριότητα του ζωγράφου Αλεξίου, ως μαθητευομένου του κύριου ζωγράφου, στο ναό της Αγίας Αναστασίας στη Μονόλιθο Ρόδου. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 178-179.

Ε΄. Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΤΗΣ ΙΠΠΟΤΟΚΡΑΤΙΑΣ

Προκειμένου να προβεί κανείς σε αποτίμηση της τέχνης του Αγίου Νικολάου, που αποτελεί το τρίτο κατά σειράν ακριβώς χρονολογημένο σύνολο του 15ου αιώνα στη Ρόδο, κρίνεται σκόπιμη μια σύντομη αναδρομή στην τέχνη της περιόδου της Ιπποτοκρατίας. Παρακάτω παρατίθενται οι κατευθυντήριες γραμμές της τέχνης και απαριθμούνται και σχολιάζονται τα κυρίαρχα ρεύματα. Ακολουθεί μια επισκόπηση με ξεχωριστή μνεία στην τέχνη του 15ου αιώνα και στα τελευταία χρόνια πριν από την κατάληψη του νησιού από τους Οθωμανούς το 1523.

Όψεις της καλλιτεχνικής παραγωγής της πρώιμης Ιπποτοκρατίας.

Από τα εκατόν πέντε (105) τοιχογραφημένα μεσαιωνικά μνημεία που έχουν καταγραφεί στη Ρόδο, η συντριπτική πλειοψηφία χρονολογείται κατά την περίοδο της Ιπποτοκρατίας, (1309-1522)¹⁰³⁷. Το ποσοστό της καλλιτεχνικής παραγωγής στα Δωδεκάνησα κατά τη φραγκοκρατία είναι απρόσμενα μεγαλύτερο σε σχέση με τις παλαιότερες εποχές, φαινόμενο που απαντά και σε άλλες περιοχές του ελλαδικού χώρου¹⁰³⁸.

Στη μνημειακή ζωγραφική της περιοχής έχουν επισημανθεί και κατηγοριοποιηθεί από τον Ηλία Κόλλια τρεις τεχνοτροπικές και εικονογραφικές τάσεις: η δυτικοευρωπαϊκή, η υστεροβυζαντινή και η εκλεκτική. Ο βαθμός της πρόσμειξης δυτικών εικονογραφικών στοιχείων οριοθετεί τις τρεις αυτές εκφάνσεις της τέχνης.

Από την αμιγώς **δυτικοευρωπαϊκή τάση** έχουν σωθεί ελάχιστα δείγματα. Η Παναγία του Κάστρου στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου, με την τοιχογραφία της αγίας

¹⁰³⁷ Ι. Μπίθα, «Το Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδος στα Δωδεκάνησα», στο: Π. Τριανταφυλλίδης (επιμ.), *Το αρχαιολογικό έργο στα νησιά του Αιγαίου. Διεθνές επιστημονικό συνέδριο*, Γ΄, Μυτιλήνη 2017, 61-66.

¹⁰³⁸ Κόλλιας, *Μεσαιωνική Πόλη*, 110, σημ. 231.

Λουκίας (**Εικ. 132**), κατέχει πρωτεύοντα ρόλο. Η μορφή εντάσσεται στα καλλιτεχνικά όρια της τοσκανικής σχολής του 14ου αιώνα¹⁰³⁹. Δείγματα της ίδιας τάσης απαντούν και στην ύστερη ιπποτική περίοδο, όπως θα φανεί παρακάτω.

Στην **υστεροβυζαντινή**, και πλέον διαδεδομένη, ανήκει η πλειοψηφία των διακόσμων της υπαίθρου της Ρόδου, μεταξύ των οποίων οι χρονολογημένοι ναοί των Αγίων Θεοδώρων στον Αρχάγγελο (1372/3)¹⁰⁴⁰ και του Αγίου Γεωργίου του Παχυμαχιώτη στη Λίνδο (1394/5)¹⁰⁴¹. Ας αναφερθούν επίσης ο Άγιος Νίκων (μέσα 14ου αιώνα) και Άγιοι Θεόδωροι Κατακαλών¹⁰⁴² (β' μισό 14ου αιώνα) στην Αρνίθα, ο Άγιος Γεώργιος στα Λαμπρά Ασκληπειού (μέσα 14ου αιώνα)¹⁰⁴³, ο Άγιος Γεώργιος στο Καπί Καλάθου (14ος αιώνας)¹⁰⁴⁴, ο Άγιος Νικόλαος στο Χαράκι¹⁰⁴⁵ και Άγιος Ιωάννης ο Μερογλίτης στους Πεύκους (14ος αιώνας)¹⁰⁴⁶, Αξεστράτηγος στην Παστίδα (πρώτες δεκαετίες 14ου αιώνα), Άγιος Γεώργιος στο Μαύρο Κάβο Κατταβιάς (β' μισό 14ου αιώνα), Ζωοδόχος Πηγή (14ος-15ος αιώνας)¹⁰⁴⁷ και Παναγία Κυρά στα Σιάννα (τέλη 14ου αιώνα)¹⁰⁴⁸, η Αγία Αγάθη στο Χαράκι και ο Άγιος Γεώργιος ο Πλακωτός Μαλώνας (τέλη 14ου αιώνα), ο Άγιος Νικόλαος στην Κρεμαστή (τέλη 14ου αιώνα)¹⁰⁴⁹ κ.ά.

Η υστεροβυζαντινή ή παλαιολόγεια ζωγραφική στη Δωδεκάνησο συμπεριλαμβάνει, μεταξύ άλλων, και έργα υψηλής ποιοτικής στάθμης τόσο στη Ρόδο, όπως ο Άγιος Γεώργιος Παχυμαχιώτης στη Λίνδο (1394/5), η Παναγία Καθολική στα Αφάντου, η Αγία Αικατερίνη στην πόλη (**Εικ. 138**) και η Παναγία Κυρά στα Σιάννα (**Εικ. 139**), όσο και στα υπόλοιπα νησιά, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τους

¹⁰³⁹ Κόλλιας, *Μεσαιωνική Πόλη*, 117, εικ. 61.

¹⁰⁴⁰ Γιακουμάκη, «Άγιοι Θεόδωροι Αρχαγγέλου».

¹⁰⁴¹ Μπίθα, «Κτητορική επιγραφή Αγίου Γεωργίου Παχυμαχιώτη».

¹⁰⁴² Νίκα, «Άγιοι Θεόδωροι Κατακαλών», 441-449.

¹⁰⁴³ Αδημοσίευντος. Για το ναό βλ. Κατσιώτη, Μαστροχρήστος, «Παλαιολόγεια εικόνα Παναγίας Ελεούσας», 311.

¹⁰⁴⁴ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος τοῦ τροῦλου*, 19.

¹⁰⁴⁵ *ΑΔ* 33 (1978), Β2, Χρονικά, 409. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος τοῦ τροῦλου*, 19.

¹⁰⁴⁶ Για το ναό βλ. πρόσφατα: Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 129-130 εικ. 4.

¹⁰⁴⁷ *ΑΔ* 36 (1981), Β2, Χρονικά, 422-423.

¹⁰⁴⁸ Μαστροχρήστος, «Ο βυζαντινός ναός της Παναγίας Κυράς». Μαστροχρήστος, «Βυζαντινά μνημεία στο Κεραμί», 182-186. Μπίθα, «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο», 445-447.

¹⁰⁴⁹ Για το ναό βλ. Μπίθα, «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο», 444.

διακόσμους του Αγίου Ζαχαρία στο Φοινίκι της Χάλκης¹⁰⁵⁰, του Άι Θώρη στο Απέρι της Καρπάθου (περ. 1399)¹⁰⁵¹ και του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Έμπολα Βαθέος Καλύμνου¹⁰⁵². Τα παραπάνω αποτελούν έργα αξιόλογων καλλιτεχνών και φαίνεται πως συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με την Κωνσταντινούπολη ή με κάποιο άλλο, μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο της εποχής¹⁰⁵³.

Η εισροή των καλλιτεχνικών ρευμάτων και των εξελίξεων της τέχνης στη Ρόδο οφείλεται εν πολλοίς στην νευραλγική γεωγραφική της θέση. Δια θαλάσσης κατέφθαναν στο νησί, εκτός από ζωγράφους, και έργα τέχνης. Στο ευρύτερο πλαίσιο της καλλιτεχνικής παρουσίας στη Ρόδο κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, αξίζει να μνημονευθούν και οι σωζόμενες φορητές εικόνες. Στην κατηγορία των αμφίγραπτων, η Δωδεκάνησος έχει να επιδείξει σημαντικό αριθμό έργων¹⁰⁵⁴. Στη Ρόδο μόνο έχουν εντοπιστεί έξι τέτοιες εικόνες, τέσσερις εκ των οποίων εκτίθενται στη βυζαντινή έκθεση του Παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου στη Ρόδο και χρονολογούνται πριν από τον 15ο αιώνα. Πρόκειται για την γνωστή Παναγία Οδηγήτρια/άγιο Νικόλαο, προερχόμενη από το ναό των Εισοδίων στο Νιοχώρι πόλεως Ρόδου¹⁰⁵⁵ (Εικ. 140), το ζεύγος των δεσποτικών εικόνων άγνωστου ναού της Ρόδου, με τον Χριστό/Σταύρωση και Παναγία/Ευαγγελιστή Λουκά, που προέρχονται από τους ναούς των Αγίων Αναργύρων και του Αγίου Ιωάννη πόλεως Ρόδου αντίστοιχα¹⁰⁵⁶, και την εικόνα της Παναγίας Χρυσοπολίτισσας/αγίου Συμεών του Στυλίτη από τον ενοριακό ναό του

¹⁰⁵⁰ Κατσιώτη, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ζαχαρία στο Φοινίκι».

¹⁰⁵¹ G. Gerola, "I monumenti medioevali delle Tredici Sporadi", *ASAtene* II (1916), 268. Ν. Κ. Μουτσόπουλος, "Κάρπαθος. Σημειώσεις Ιστορικής Τοπογραφίας και Αρχαιολογίας", *ΕΕΠΣΑΠΘ Ζ'* (1977-1979), 415-416. Μαστροχρήστος, «Ο ναός του Άι Θώρη στο Απέρι».

¹⁰⁵² Κατσιώτη, «Έμπολας Καλύμνου».

¹⁰⁵³ Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 222.

¹⁰⁵⁴ Στις έξι μεσαιωνικές αμφίγραπτες εικόνες που γίνεται λόγος στο κείμενο, αξίζει να προστεθούν, από άποψη διατήρησης της παράδοσης στα όρια του νησιού κατά τις μεταγενέστερες εποχές, η εικόνα της Παναγίας /Γενεσίου της Θεοτόκου στο ναό του Τιμίου Σταυρού στ' Απόλλωνα (17ος αιώνας) και η αμφίγραπτη με Παναγία και στις δύο όψεις στο ναό του Αγίου Ιωάννου στο ομώνυμο μαράσι της Ρόδου (18ος-19ος αιώνας, αδημοσίευτη). Για την εικόνα των Απολλώνων, βλ. Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων», 672-673, εικ. 3α-β.

¹⁰⁵⁵ Μ. Αχειμάστου, «Αμφιπρόσωπες εικόνες τῆς Ρόδου. Ἡ εἰκόνα τῆς Ὁδηγήτριας καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου», *ΑΔ* 21 (1966), Μελέται, 62-83. *Μήτηρ Θεοῦ. Ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στη βυζαντινὴ τέχνη*, Μουσείο Μπενάκη, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2000, 418-421 (αρ. 66), όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία. Katsioti, "Double-sided Icon of the Virgin Hodegetria and Saint Nicholas", 139-152.

¹⁰⁵⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Δύο αμφιπρόσωπες εικόνες», 199-214, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

Αγίου Γεωργίου Άνω πόλεως Ρόδου¹⁰⁵⁷. Οι τρεις πρώτες έχουν αποδοθεί, λόγω της εξαιρετικής ποιότητάς τους, σε καλλιτεχνικά εργαστήρια της Κωνσταντινούπολης, ενώ η τελευταία στην τοπική παραγωγή. Επίσης, έχουν σωθεί εικόνες του 14ου αιώνα και σε άλλα νησιά του συμπλέγματος, μεταξύ αυτών δύο πάριδες δεσποτικές από την Κω¹⁰⁵⁸ και δύο ακόμη αμφίγραπτες, στη Νίσυρο¹⁰⁵⁹ και στους Λειψούς¹⁰⁶⁰.

Στην τοπική καλλιτεχνική παραγωγή φορητών έργων ανιχνεύονται τεχνοτροπικές ομοιότητες με αντίστοιχα προερχόμενα από τον ευρύτερο χώρο της ανατολικής Μεσογείου, ιδίως την Κύπρο¹⁰⁶¹. Η απουσία στοιχείων που θα απέδιδαν με βεβαιότητα τις εικόνες αυτές με τον «υβριδικό» χαρακτήρα στο καλλιτεχνικό περιβάλλον γνωστών κέντρων έχει οδηγήσει τους μελετητές στην απόδοσή τους στην τοπική παραγωγή. Ξεκινώντας από τα παλαιότερα, η δεσποτική εικόνα της Παναγίας της *Πεδινής* από την Κατταβιά (**Εικ. 141**) μπορεί να συγκριθεί με κυπριακές εικόνες του α΄ μισού του 14ου αιώνα¹⁰⁶². Το ίδιο και οι εικόνες της Παναγίας Ελεούσας που βρέθηκε στη μονή Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (πρώτες δεκαετίες 14ου αιώνα)¹⁰⁶³ και του αγίου Φιλήμονος στο τέμπλο της ομώνυμης μονής της Αρνίθας, η οποία έχει πρόσφατα χρονολογηθεί στον 14ο-15ο αιώνα¹⁰⁶⁴. Άλλωστε, η απουσία στερρών ερεισμάτων μέχρι πρόσφατα και οι επιμέρους συνάψεις με τοπικά έργα έχουν καταστήσει σαφή τον δισταγμό των μελετητών στον εντοπισμό των καταβολών των ροδιακών έργων, όπως έγινε φανερό, επί παραδείγματι, με την προαναφερθείσα αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας Χρυσοπολίτισσας/αγίου Συμεών του Στυλίου (τέλη 14ου αιώνα)¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁵⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας της Χρυσοπολίτισσας», 217-228.

¹⁰⁵⁸ *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Κατάλογος έκθεσης στο παλαιό πανεπιστήμιο, Αθήνα 1985, 85-88, εικ. 88, 89 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου).

¹⁰⁵⁹ Κατσιώτη, «Αμφίγραπτη παλαιολόγια εικόνα στη Νίσυρο».

¹⁰⁶⁰ Φωτογραφία της αδημοσίευτης εικόνας στο: Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων», 667, εικ. 1.

¹⁰⁶¹ Για την αμφίδρομη σχέση μεταξύ Κύπρου και Ρόδου, με αφορμή τα φορητά έργα που έφτασαν από το ένα νησί στο άλλο, βλ. Ν. Μαστροχρήστος, «Έν τόπω τῆς χλόης... Κυπριακή εικόνα Δέησης στα Τριάντα της Ρόδου (1514)», *ΔΧΑΕ ΛΔ΄* (2013), 273-284.

¹⁰⁶² Η εικόνα παραμένει αδημοσίευτη.

¹⁰⁶³ Κατσιώτη, Μαστροχρήστος, «Παλαιολόγια εικόνα Παναγίας Ελεούσας».

¹⁰⁶⁴ Κ. Κεφαλά, «Ένας σπάνιος άγιος στα Δωδεκάνησα: ο απόστολος Φιλήμων εκ τῶν ἑβδομήκοντα», στο: Β. Κατσαρός, Α. Τούρτα, *Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Π. Α. Βοκοτοπουλο*, Αθήνα 2015, 577-584.

¹⁰⁶⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Αμφιπρόσωπη εικόνα της Παναγίας της Χρυσοπολίτισσας».

Παράλληλα, στην τοπική παραγωγή έχουν προσγραφεί και εικόνες που ανάγουν τα πρότυπά τους σε υψηλότερης ποιοτικής στάθμης έργα. Συγκρίσεις και συνάψεις με έργα μεγάλων καλλιτεχνικών κέντρων, συμπεριλαμβανομένης της Πρωτεύουσας, οδήγησαν στην απόδοση και της εικόνας της Παναγίας της *Ελεημονήτρας*, ενός από τα παλλάδια των Ιπποτών που ταξίδεψε μαζί τους και φυλάσσεται στο ναό των Ελλήνων στη Valletta, σε ροδιακό εργαστήριο του 14ου αιώνα¹⁰⁶⁶.

Οι εισηγμένες, πιθανότατα από την Πρωτεύουσα, εικόνες λειτουργούσαν ως πρότυπα για την τοπική παραγωγή και αποτέλεσαν αντικείμενο μίμησης και αντιγραφής. Ιδιαίτερα το «παλλάδιο» της έκθεσης του Παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου, η εξαιρετική εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας/αγίου Νικολάου, αποτέλεσε το πρότυπο της ομόθεμης και στις δύο όψεις αμφίγραπτης εικόνας της Νισύρου¹⁰⁶⁷. Το ίδιο φαίνεται να συμβαίνει και με την εικόνα της Παναγίας της Αληθινής στο Γηροκομείο Πατρών (τέλη 14ου αιώνα), με αποτροπαϊκό σταυρό και συμπλήματα στην οπίσθια όψη¹⁰⁶⁸. Ενώ αρχικά είχε προταθεί η προέλευσή της πιθανώς από τη βόρεια Ελλάδα¹⁰⁶⁹, κατόπιν εκ νέου πραγμάτευσης έχει, εύλογα κατά τη γνώμη μας, προσγραφεί στην παραγωγή πιθανότατα ροδιακού εργαστηρίου, ως συνέπεια μίας άκρως ενδιαφέρουσας περιπλάνησης, που αποδεικνύει τη σημασία των λατρευτικών αντικειμένων για τους κατόχους τους¹⁰⁷⁰. Είναι αυτές οι συνάψεις με την κωνσταντινουπολίτικη εικόνα της Ρόδου που οδήγησαν στην παραπάνω πρόταση. Αλλά και το ζεύγος των αμφίγραπτων εικόνων του Χριστού/Σταύρωσης και της Παναγίας/Ευαγγελιστή Λουκά που προαναφέραμε έχει υποστηριχθεί πως αποτέλεσαν το πρότυπο για το έτερο ζεύγος δεσποτικών εικόνων που εντοπίζεται στα

¹⁰⁶⁶ Θ. Α. Αρχοντόπουλος, «Η εικόνα της Παναγίας Ελεημονήτρας στη Valetta της Μάλτας: ένα ταξίδι μέσα στο χρόνο», *Δωδ.Χρον ΚΣΤ* (2014), 252-259.

¹⁰⁶⁷ Κατσιώτη, «Αμφίγραπτη παλαιολόγια εικόνα στη Νίσυρο».

¹⁰⁶⁸ Δεν είναι λίγες οι εικόνες της Ρόδου που φέρουν αποτροπαϊκό σταυρό στην πίσω όψη. Πρβλ. επί παραδείγματι την μεταγενέστερη αυτήν της Παναγίας Καλλίστου από τον Αρχάγγελο Ρόδου (1674): Γιακουμάκη, «Εικόνα Παναγίας με την επωνυμία 'Κάλληστος'».

¹⁰⁶⁹ Μ. Acheimastou-Potamianou, "The Virgin «Η Αληθινή»: A Palaiologan Icon from the Gerokomeiou Monastery in Patras", στο: C. Moss, K. Kiefer (eds) *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, 471-478.

¹⁰⁷⁰ Α. Μητσάνη, «Παναγία η Αληθινή: Μια νέα υπόθεση σχετικά με την επωνυμία και το πρότυπο της εικόνας στη μονή του Γηροκομείου Πατρών», *AAA* 35-38 (2002-2005), 259-269.

Δωδεκάνησα, του Χριστού Παντοκράτορος και της Παναγίας Γοργοεπηκόου (τέλη 14ου – αρχές 15ου αιώνα), σήμερα στη Συλλογή της Ιεράς Μητροπόλεως Κώου¹⁰⁷¹.

Στον αντίποδα των παραπάνω, οι ζωγράφοι της **εκλεκτικής τάσης**¹⁰⁷², η οποία εμφανίζεται ήδη από τα τέλη του 14ου αιώνα στο ναό του Αγίου Γεωργίου του Χωστού στο Φιλήρημο, επιλέγουν εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία από τη βυζαντινή και την δυτικοευρωπαϊκή, και άλλοτε τα παραθέτουν και άλλοτε τα παραλλάσσουν αναμειγνύοντάς τα¹⁰⁷³. Στο εν λόγω μνημείο, την κάτω ζώνη και τον ανατολικό τοίχο κοσμούν γονυπετείς ιππότες υπό την σκέπη προσωποποιήσεων αρετών, συνοδευόμενοι από τα οικόσημά τους. Δυτικότερα είναι και τα θέματα στον ανατολικό τοίχο, δίκην ασπίδας ιερού, ενώ, αντίθετα, την καμάρα καταλαμβάνουν σκηνές του δωδεκαόρτου που ακολουθούν την βυζαντινή παράδοση. Καθώς όμως τα περισσότερα μνημεία που απαρτίζουν την ομάδα έχουν χρονολογηθεί στον 15ο αιώνα, και δη στα τέλη του, θα αναφερθούμε εκτενέστερα σε αυτά στη συνέχεια.

Ήδη λοιπόν από τον 14ο αιώνα διαφαίνεται μέσα από τα παραδείγματα της τέχνης που επιλεκτικά αναφέρθηκαν, η ποικιλία των εκφραστικών τρόπων και ο πολυσυλλεκτικός χαρακτήρας της τέχνης που ασκείται στην περιοχή. Οι καλλιτεχνικές προσλαμβάνουσες μιας πόλης με στρατηγικής σημασίας λιμάνια και πανσπερμία φυλών που είτε κατοικούσαν σε αυτήν, είτε την επισκέπτονταν ευκαιριακά, αποδίδονται εναργώς στον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνονται και εξελίσσονται τα παραδείγματα του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα, που αναλύονται στη συνέχεια.

¹⁰⁷¹ Για τη δημοσίευση των εικόνων, βλ. παραπάνω υποσημ. 1060. Πρβλ. Κατσιώτη, «Αμφίγραπτη παλαιολόγια εικόνα στη Νίσυρο», 71.

¹⁰⁷² Από την πληθώρα των δημοσιεύσεων, βλ. ενδεικτικά: Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*. Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 123-131. Κόλλιας, «Η Διαπόμπευση του Χριστού», 243- 261. Κόλλιας, *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική*. Αρχοντόπουλος, «Παναγία η Φιλόστοργος». Κεφαλά, «Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου», 445-453. Κεφαλά, “L’ icône de saint Jean le Précurseur”.

¹⁰⁷³ Για το ναό βλ. παραπάνω, υποσημ. 462.

Από τον 15ο αιώνα έως την κατάληψη από τους Οθωμανούς (1522). Καινοτομία και παράδοση.

Προϊόντος του 15ου αιώνα, η καλλιτεχνική παραγωγή στη Ρόδο φαίνεται πως αυξάνει, σύμφωνα με τα σωζόμενα πάντα παραδείγματα, και συνάμα αποκρυσταλλώνονται τα χαρακτηριστικά και των τριών κυρίαρχων ρευμάτων.

Σε κοσμικά κτήρια της Ρόδου, όπως στο Διοικητήριο της Λίνδου ή το κτήριο της οδού Γαβαλάδων, έχουν σωθεί τμήματα των διακόσμων, οι οποίοι αποτελούν κατ' εξοχήν δείγματα της **δυτικοευρωπαϊκής** τέχνης· ποδέα με οικόσημα του μεγάλου μαγίστρου Pierre d'Aubusson (στενότερα χρονολογημένη μεταξύ των ετών 1489 και 1503) και του καστελλάνου της Λίνδου J. D'Aymer de la Chevalerie, κρινάνθεμα και ψάρια στο πρώτο, σειρά από οικόσημα και απεικόνιση της πόλης της Ρόδου σε συνδυασμό με αλληγορικές σκηνές (15ος – 16ος αιώνας) στο δεύτερο¹⁰⁷⁴.

Τα παραδείγματα της παλαιολόγιας τέχνης του 15ου αιώνα στα Δωδεκάνησα αποτελούν μία κλειστή, σχετικά, ομάδα, με κοινά χαρακτηριστικά. Η ζωγραφική, τόσο από εικονογραφική, όσο από άποψη τεχνοτροπίας, δεν παρακολουθεί τις σύγχρονες εξελίξεις της τέχνης. Συχνές είναι οι αναδρομές σε παλαιότερα πρότυπα, οι εικονογραφικοί τύποι που επιλέγονται είναι λιτοί, χωρίς εκζήτηση, ενώ ελάχιστα δυτικά στοιχεία αναγνωρίζεται ότι έχουν παρεισφρήσει σε αυτές. Την ομάδα αυτή απαρτίζουν αρκετοί ναοί: η Αγία Τριάδα στη Ψίνθο (1407/8) (**Εικ. 123**), ο Προφήτης Αββακούμ στην Κυμισάλα, η Αγία Αναστασία στη Μονόλιθο (15ος αιώνας)¹⁰⁷⁵, ο Άγιος Μερκούριος στην Ίστριο (γ' στρώμα, 15ος αιώνας), ο Άγιος Ιωάννης στην Κρητηγία (15ος αιώνας), η Αγία Κυριακή στην Κάλαθο (14ος-15ος αιώνας), ο Άγιος Θωμάς στο Μεσαναγρό (15ος αιώνας), ο Άγιος Νικόλαος (1434/5) (**Εικ. 136-137**) και ο Άγιος Γεώργιος στα Μαριτσά (15ος αιώνας)¹⁰⁷⁶, η Παναγία Τσαμπίκα Κυρά-Ψηλή (15ος αιώνας), ο Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος (1428;), ο Άγιος Γεώργιος Πετρωιάτης (15ος αιώνας) και η Παναγία Πλατανιώτισσα στον Αρχάγγελο, ο Άγιος

¹⁰⁷⁴ L. W. Sorensen, P. Petz, *Lindos IV.2, Excavations and Surveys in Southern Rhodes: The Post-Mycenean Periods until Roman Times and the Medieval Period*, Copenhagen 1992, 200-205, figs 42-45. Κόλλιας, *Μεσαιωνική Πόλη*, 117-119. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 184.

¹⁰⁷⁵ *ΑΔ* 36 (1981), Β2, Χρονικά, 420-421. Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 172-175.

¹⁰⁷⁶ Μαστροχρήστος, «Μαριτσά», 175-177.

Γεώργιος στα Λώρυμα Μασάρων (15ος αιώνας)¹⁰⁷⁷, ο Άγιος Δημήτριος στη Λίνδο (15ος αιώνας), η Παναγία Καθολική στα Αφάντου (τελευταίο στρώμα, τέλη 15ου αιώνα)¹⁰⁷⁸ κ.ά. Στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου και στα περίχωρά της, τοιχογραφικός διάκοσμος της ίδιας τάσης έχει επισημανθεί σε επτά ναούς: τον Άγιο Φανούριο, την Αγία Αικατερίνη, τον Άγιο Κωνσταντίνο, τον Άγιο Αρτέμιο, τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, σε ανώνυμη εκκλησία της οδού Πυθαγόρα και τους Αγίους Αναργύρους εκτός των τειχών¹⁰⁷⁹. Τρεις από τους προαναφερθέντες διακόσμους είναι ακριβώς χρονολογημένοι. Ας γίνει εδώ λόγος ενδεικτικά στα χαρακτηριστικότερα μνημεία.

Από τα εγγύτερα στη Ρόδο νησιά του Δωδεκανησιακού συμπλέγματος, ας αναφερθεί ο ναός του **Αγίου Προκοπίου στη Σύμη**, που χρονολογείται στα τέλη του 14ου αιώνα. Το ενδιαφέρον που παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες του έγκειται, πέρα από το γεγονός της απεικόνισης σκηνών από το βίο του επώνυμου αγίου¹⁰⁸⁰, στην προσεγμένη, ζωγραφική απόδοση των μορφών, η οποία απαντά και στον σύγχρονο διάκοσμο του Αγίου Γεωργίου στα Λώρυμα Μασάρων της Ρόδου. Στην Τήλο, ο ναός του **Σωτήρος στη Μεσαριά (Εικ. 158)**, όπως μας παραδίδει η κτητορική επιγραφή, κτίστηκε από τον ιερέα Νικόλαο Βλαστό και τη συμβία του στα 1423/4¹⁰⁸¹. Οι αποσπασματικά σωζόμενες τοιχογραφίες του ναού, χαρακτηρίζονται από το μαλακό πλάσιμο των μορφών, τα λεπτά άσπρα φώτα στα σαρκώματα και την πρισματική, πλην όμως αδρή, πτυχολογία.

¹⁰⁷⁷ Βολανάκης, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στα Μάσαρη*.

¹⁰⁷⁸ Οι περισσότεροι ναοί είναι αδημοσίευτοι, αναφορές σχετικά συναντά κανείς στα Χρονικά του *Αρχαιολογικού Δελτίου*. Στο κείμενο επαναλαμβάνονται οι χρονολογήσεις έκαστου όπως έχουν ευκαιριακά προταθεί ή γενικώς υποστηριχθεί. Για κατάλογο των πιο σημαντικών και βιβλιογραφία, βλ. Papavassiliou, Archontopoulos, “Nouveaux éléments”, 324-325.

¹⁰⁷⁹ Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 120 κ.ε. Για τη μνημειακή ζωγραφική στους ναούς εντός των τειχών, βλ. Θ. Αρχοντόπουλος, Α. Κατσιώτη, «Η ζωγραφική στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου από τον 11ο αιώνα μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1522): Μια εκτίμηση των δεδομένων», στο: *15 χρόνια αποκατάστασης στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Αθήνα 2007, 454-466.

¹⁰⁸⁰ Θ. Α. Αρχοντόπουλος, «Ο ιστορημένος βίος του Αγίου Προκοπίου στην ιπποκρατούμενη Σύμη», *Εικοστό πρώτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2001, 16-17.

¹⁰⁸¹ Ι. Μπίθα, «Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Τήλου», ένα ερευνητικό πρόγραμμα του Κέντρου Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών», *Δωδ.Χρον Κ΄* (2005), 130. Ν. Μαστροχρήστος, «Αποτοιχισμένη τοιχογραφία», στο: Ν. Σταμπολίδης, Γ. Τασούλας, Μ. Φιλήμονος-Τσοποπού (επιμ.), *Άγωνα Γραμμή. Ένα αρχαιολογικό ταξίδι στο Καστελλόριζο, στη Σύμη, στη Χάλκη, στην Τήλο και τη Νίσυρο*, κατ. έκθ., Αθήνα 2011, 301, λήμμα 82. Ν. Mastrochristos, “The church of the Saviour at Mesaria, Tilos and its votive inscription (1423/4)”, *Τιμητικός τόμος στην ομ. Καθηγήτρια Σ. Καλοπίση-Βέρτη* (τυπώνεται).

Στη Ρόδο, ο ναός της **Αγίας Τριάδας στη Ψίνθο (Εικ. 123)** κτίστηκε και τοιχογραφήθηκε με έξοδα της μοναχής Καταφυγής της Αλέξαινας το έτος 1407/8¹⁰⁸². Στο διάκοσμο, από τεχνοτροπική άποψη, η απόδοση των χαρακτηριστικών των μορφών είναι ζωγραφική. Τα μάτια είναι μεγάλα, αμυγδαλωτά και τα φρύδια τοξωτά. Τα χρώματα είναι σκοτεινά, η πτυχολογία πλούσια αλλά γραμμική, χωρίς να διαγράφει με επιτυχία την πλαστικότητα του σώματος.

Στα 1428 χρονολογείται η μορφή του αφιερωτή Νικόλαου Καμανού στο ναό του **Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Αρχάγγελο (Εικ. 159)**, ο οποίος εικονίζεται πλάι στη μνημειακών διαστάσεων μορφή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Η επιγραφή που τον συνοδεύει χρονολογεί και τις λοιπές τοιχογραφίες, καθώς πρόκειται για ένα ενιαίο στρώμα¹⁰⁸³. Στο δυτικό τοίχο του ναού εικονίζεται η τριμελής οικογένεια των κτητόρων, Ειρήνης και Γεωργίου¹⁰⁸⁴. Το πλάσιμο των σωζόμενων μορφών των αγίων της κάτω ζώνης, είναι μαλακό, σε τόνους πορτοκαλοκίτρινους. Η πτυχολογία είναι σκληρή, καθιστώντας αδιόρατες τις ανατομικές λεπτομέρειες των σωμάτων. Παρατηρείται ιδιαίτερη αδυναμία στο ερυθρό χρώμα, ενώ ο κάμπος είναι και εδώ δίζωνος, όμοιος με του Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά.

Οι τοιχογραφίες του **Αγίου Νικολάου στα Μαριτσά (1434/5) (Εικ. 136-137)** αποτελούν συλλογική χορηγία των κατοίκων *τοῦ χωρίου τοῦ Μαριτζᾶ ὑπὲρ ψυχικῆς αὐτῶν σωτηρίας καὶ αἰωνίων ἀγαθῶν ἀπολαύσεων*¹⁰⁸⁵. Το συνεπτυγμένο εικονογραφικό πρόγραμμα, αποτελούμενο από τις σημαντικότερες ευαγγελικές σκηνές και τους κορυφαίους στρατιωτικούς αγίους και ιεράρχες, εμπλουτίζεται με μορφές που επελέγησαν ειδικά για την εικονογράφηση του συγκεκριμένου ναού. Έτσι, οι άγιοι Τρύφων και Μάμας απεικονίσθηκαν λόγω του αγροτικού χαρακτήρα της περιοχής και οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος πιθανώς ως ένδειξη διαλλακτικότητας απέναντι στη συνένωση των δύο εκκλησιών, λίγα μόλις χρόνια πριν από τη Σύνοδο της Φερράρας-Φλωρεντίας. Η τονισμένη ύπαρξη ιεραρχών στο

¹⁰⁸² Για το ναό, βλ. Χ. Κουτελάκης, «Κτητορικές επιγραφές εκκλησιών Ρόδου», *Δωδ.Χρον* Γ' (1974), 52. *ΑΔ* 1975 (Χρονικά), 375. Παπασιλειού, Archontopoulos, "Nouveaux éléments", 325, 327. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 435. Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες», 460-1.

¹⁰⁸³ Εξαίρεση αποτελεί η μορφή του Αγίου Ιωάννη στο νότιο τοίχο, η οποία φέρει τη χρονολογία ΑΨΚΓ' (1723).

¹⁰⁸⁴ Για την παράσταση βλ. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 435 και Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες», 459-460, όπου οι τοιχογραφίες του μνημείου χρονολογούνται στο 14ο αιώνα.

¹⁰⁸⁵ Μαστροχρήστος, «Μαριτσά». Μαστροχρήστος, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου και ο ζωγράφος Αλέξιος».

διάκοσμο δεν αποκλείεται να συνδέεται με την έλλειψη επικεφαλής της μητρόπολης από το νησί της Ρόδου κατά τα παρελθόντα χρόνια και θεωρήθηκε ως υπόμνηση της διαποίμανσης της τοπικής εκκλησίας από πεφωτισμένους ιεράρχες.

Η σημασία του ναού, εκτός της ακριβούς χρονολόγησής του, έγκειται και στην μνεία του ονόματος του υπευθύνου της τοιχογράφησης ζωγράφου Αλεξίου. Η ενδεχόμενη παρουσία του στην Αγία Αναστασία στη Μονόλιθο (αρχές 15ου αιώνα)¹⁰⁸⁶, στο πλαίσιο της μαθητείας του πλάι σε ικανό ζωγράφο, έθεσε τον προβληματισμό στην έρευνα σχετικά με τη δράση επώνυμων, πλέον, καλλιτεχνών στην ιπποτοκρατούμενη Ρόδο των πρώτων δεκαετιών του 15ου αιώνα.

Η παραπάνω, συνοπτική παρουσίαση των σημαντικότερων ναών της παλαιολόγειας τάσης στη Δωδεκάνησο, οδηγεί σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Τα μνημεία που περιγράφηκαν είναι στο σύνολό τους μονόχρωμοι, μικρών συνήθως διαστάσεων, ναοί. Οι χορηγοί τους, όπου σώζονται μαρτυρίες, είναι μοναχοί (Καταφυγή μοναχή, Ψίνθος), ιερείς (ιερέυς Νικόλαος Βλαστός, Σωτήρας στη Μεσαριά Τήλου), μέλη πιθανώς της τοπικής αριστοκρατίας (Ειρήνη και Γεώργιος, Άγιος Ιωάννης Αρχαγγέλου) ή το σύνολο της ορθόδοξης κοινότητας στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά. Είναι εμφανής η σπανιότητα μνημειωδών τοιχογραφικών συνόλων και αριστοκρατικών χορηγιών. Ο αγροτικός χαρακτήρας της υπαίθρου της Ρόδου, όπου το μεγαλύτερο ποσοστό των μνημείων εντοπίζεται, εξηγεί την έλλειψη πλούσιων αναθετών και ανάλογων μνημείων. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο η χορηγία του Νικόλαου Βαρδοάνη στο Φουντουκλί είναι ιδιαίτερης σημασίας, καθώς στέκει απόμακρη από τα λοιπά παραδείγματα. Αποτελεί το μνημειωδέστερο σωζόμενο σύνολο της περιόδου, με τον διάκοσμό του να έχει διατηρηθεί στο μεγαλύτερο μέρος του και πληθώρα μαρτυριών αναφορικά με την εποχή να απορρέουν τόσο από την εξέταση της τέχνης του, όσο των επιγραφών του.

Από εικονογραφική και τεχνοτροπική άποψη, στη ζωγραφική των παραπάνω ναών παρατηρείται η αφοσίωση σε παλαιότερα πρότυπα και δεν διαπιστώνεται η διείσδυση των σύγχρονων εξελίξεων στην τέχνη. Οι σκηνές είναι κατά κανόνα ολιγοπρόσωπες, οι μορφές σχεδόν δισδιάστατες, οι κινήσεις συγκρατημένες. Ο χαρακτήρας των μνημείων και τα επιμέρους στοιχεία που αναλύθηκαν, δεν αποκλείεται να οφείλονται στο κοινωνικό υπόβαθρο των αφιερωτών των ναών. Η παλαιολόγεια ζωγραφική έχει υποστηριχθεί πως παραμένει η αισθητική έκφραση

¹⁰⁸⁶ *AI* 36 (1981), B2, Χρονικά, 420-421.

κατά κανόνα των συντηρητικών Ελλήνων των ανώτερων τάξεων, του κατώτερου κλήρου και του απλού λαού της πόλης και της υπαίθρου¹⁰⁸⁷.

Από τα μέσα όμως του 15ου αιώνα και εξής η μνημειακή τέχνη φαίνεται να εξελίσσεται και να καινοτομεί υιοθετώντας συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Ας εξεταστούν ενδεικτικά ορισμένα παραδείγματα.

Έργα ικανού και έμπειρου μετακινούμενου συνεργείου αποτελούν οι τοιχογραφίες της **Παναγίας Κυράς στην Πυλώνα (Εικ. 160)**, στην ευρύτερη περιοχή της Λάρδου Ρόδου, και της **Αγίας Τριάδας στα Νικειά της Νισύρου**¹⁰⁸⁸ (Εικ. 161). Όπως έχει υποστηριχθεί, κάποια μέλη του ίδιου συνεργείου, νωρίτερα από το 1480, βάσει σχετικού χαράγματος¹⁰⁸⁹, τοιχογράφησαν τον **Σωτήρα στο Μικρό Χωριό της Τήλου**, αλλά και φορητές εικόνες, όπως θα δούμε παρακάτω.

Και στα τρία τοιχογραφημένα μνημεία οι μορφές αποδίδονται χωρίς μικρογραφική λεπτομέρεια, με προσωπογραφική ομοιομορφία, με συγκρατημένες κινήσεις, χωρίς χειρονομίες έντονης θλίψης, εκδηλώσεις πάθους και οδύνης. Κοινοί είναι επίσης στα στρογγυλά, γεμάτα, ρόδινα πρόσωπα, οι καστανοπράσινοι προπλασμοί με την ισχυρή σκιά στα περιγράμματα και τις λίγες παράλληλες λευκές γραμμές που τονίζουν τη σταρένια σάρκα. Με πλατιές σκούρες επιφάνειες και ελάχιστα φώτα που υπογραμμίζουν τις ακμές και τις πτυχώσεις, αποδίδονται τα ενδύματα που πέφτουν χαλαρά. Τα κοινά αυτά γνωρίσματα μεταλλάσσονται ως προς την ξηρότητα και την στεγνότητα, μαζί με κάποια δυσκαμψία στην απόδοση των μορφών. Επιπρόσθετα, η απλή αντιπαράθεση των τοιχογραφιών του μνημείου της Τήλου με την όψη της Σταύρωσης στην αμφίγραπτη εικόνα της Λάρδου, πείθει για τις κοινές καταβολές και την όμοια εικονογραφική και τεχνοτροπική αντιμετώπιση

¹⁰⁸⁷ Κόλλιας, *Μεσαιωνική πόλη*, 123.

¹⁰⁸⁸ Katsioti, “Double-sided Icon of the Virgin Hodegetria and Saint Nicholas”, 147-149.

¹⁰⁸⁹ Αν και ο Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 237, προσέγραψε στη δράση του συνεργείου αυτού την φιλοτέχνηση του τέταρτου στρώματος του καθολικού της μονής Θάρι, η Αχειμάστου-Ποταμιάνου θεωρεί ότι το στρώμα αυτό ανήκει στις τοιχογραφίες του 1506 και συνδέει τη τέχνη του ευρέως (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 142, σημ. 559), με αυτήν των τριών εκκλησιών, αφήνοντας άδηλο τον χρονικό τους ορίζοντα μέσα στον 15ο αιώνα. Διαφορετική καταγράφεται η άποψη της Ι. Μπίθα, η οποία τοποθετεί την χρονολόγηση του στρώματος αυτού στο β' μισό του 15ου αιώνα, το αποδίδει στον ηγούμενο Γρηγόριο, όπως διαβάζεται σε αφιερωματική επιγραφή στην παράσταση του Ευαγγελισμού και το αποσυνδέει από αυτό του ημικυλίνδρου της αψίδας, χρονολογούμενο με επιγραφή στα 1506, επί ηγουμένου Ματθαίου: Μπίθα, «Αναχρονολόγηση μιας αφιερωτικής πράξης στο Θάρι».

ανάμεσα στα δύο έργα¹⁰⁹⁰. Δυστυχώς, από την εκκλησία της Τήλου έχουν καταστραφεί συστηματικά όλα τα πρόσωπα, ώστε να υποστηριχθεί με μεγαλύτερη αξιοπιστία η εκτέλεσή τους από το ίδιο χέρι.

Η καλλιτεχνική αυτή δραστηριότητα συμπίπτει αδρομερώς χρονικά, πιθανόν όχι τυχαία, με την κατοχή του μεγαλοϊδιοκτήτη Δραγονίνο ή Δραγονέττο Κλαβέλλη και των κληρονόμων του, γαιών στη Λάρδο, όμορη της Πυλώνας, και των νησιών της Νισύρου και της Τήλου, δηλαδή από τις αρχές του 15ου αιώνα μέχρι λίγο πριν από τα μέσα του¹⁰⁹¹. Η εικόνα άλλωστε της Λάρδου, όπως έχουμε ήδη υποστηρίξει, δεν αποκλείεται να αποτελεί έργο του εν λόγω συνεργείου που δραστηριοποιήθηκε την ίδια εποχή στις παραπάνω περιοχές¹⁰⁹². Ωστε, κάποιος από τους ζωγράφους που το αποτελούσαν, ειδικευόταν στη δημιουργία φορητών έργων, ενώ, η αυξομειούμενη ποιότητα μεταξύ των μνημείων που προαναφέρθηκαν αποδεικνύει ακριβώς τις άνισες ικανότητες των μελών του συνεργείου και όχι απαραίτητα μεγάλες χρονολογικές αποστάσεις μεταξύ των δραστηριοτήτων τους στα νησιά και στη Λάρδο. Από άλλα έργα, όπως την αμφίγραπτη εικόνα της Παναγίας Χρυσοπολίτισσας και του αγίου Συμεών, αλλά και τις τοιχογραφίες που εκτελέστηκαν με την χορηγία της αφιερώτριας Ειρήνης στην Παναγία Καθολική στη Λάρδο, του 15ου αιώνα¹⁰⁹³, γίνεται φανερή η αυξημένη παραγγελιοδοσία στην ευρύτερη περιοχή, και όχι μόνο, κατά τη διάρκεια της κατοχής της από τον Κλαβέλλη και τους κληρονόμους του.

Η τέχνη του συνεργείου αυτού που δραστηριοποιείται στα νησιά, είναι ανώτερη ποιοτικά από περίπου σύγχρονα, αλλά λαϊκότροπα ή συντηρητικά, ακριβώς χρονολογημένα σύνολα στη Ρόδο. Διαστέλλεται επίσης, όπως και το Φουντουκλί, από την εκλεκτική τάση, όπως αναπτύσσεται κυρίως στη Ρόδο από το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα¹⁰⁹⁴, αν και ενσωματώνει δευτερεύοντα δυτικοευρωπαϊκά στοιχεία. Έχει όμως κοινά υφολογικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά με άλλες περιοχές του

¹⁰⁹⁰ Ας σημειωθεί αντίστοιχα ότι στην εκκλησία της Τήλου, κάποια χαρακτηριστικά όπως η λεπτολόγος επεξεργασία των ενδυμάτων του έφιππου αγίου Γεωργίου, των προφητανάκτων από την Εισ Άδου Κάθοδο και του υφάσματος που καλύπτει την τράπεζα της Φιλοξενίας του Αβραάμ, θυμίζουν τεχνική φορητών εικόνων. Βλ. ακόμα την ομοιότητα στην απόδοση των αρχιτεκτονημάτων ανάμεσα στην εικόνα και στις παραστάσεις της Φιλοξενίας και της Σταύρωσης. Katsioti, Mastrochristos, "Two-sided icon", 598-599, εικ. 11-12.

¹⁰⁹¹ Katsioti, "Double-sided Icon of the Virgin Hodegetria and Saint Nicholas", 147-149.

¹⁰⁹² Katsioti, Mastrochristos, "Two-sided icon", 595-600.

¹⁰⁹³ Βλ. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 435, πίν. 172γ.

¹⁰⁹⁴ Κυρίως: Κόλλιας, *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική*. Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 233-238.

ελλαδικού χώρου, κυρίως την Κρήτη¹⁰⁹⁵ και θα δημιουργούσε νέες προοπτικές στην έρευνα η ενδελεχής μελέτη της για τις καταβολές και τη σχέση της με τοιχογραφίες όπως της Καθολικής της Λάρδου που προαναφέρθηκε και της Καθολικής στ' Αφάντου της Ρόδου¹⁰⁹⁶.

Έχει διατυπωθεί παλαιότερα από τον Ηλία Κόλλια η άποψη ότι κατά το 15ο αιώνα στη Ρόδο συντελείται μία μετάλλαξη στην ιδεολογία των ελλήνων αστών, ιδεολογία τώρα πια φραγκοελληνική, με συνέπεια αυτοί να αρέσκονται στην εκλεκτική τάση που κερδίζει έδαφος την εποχή εκείνη¹⁰⁹⁷. Η εκλεκτική ζωγραφική τάση αντιπροσωπεύεται με τοιχογραφίες έντεκα μνημείων, έξι στην πόλη της Ρόδου και πέντε στην ύπαιθρο. Στην πόλη, πρόκειται για τους ναούς της Παναγίας του Κάστρου¹⁰⁹⁸, του Αγίου Νικολάου ή Βερναρδίνου (οδός Ομήρου), του Αγίου Σπυρίδωνα¹⁰⁹⁹, της Αγίας Τριάδας (Ντολαπλί Μετζίτ) (Εικ. 135), του Αγίου Γεωργίου των Άγγλων στα τείχη του Κολλακίου¹¹⁰⁰ και το κοσμικό κτήριο της Καστελλανίας. Ο Άγιος Γεώργιος ο Χωστός στο Φιλήρημο, που είναι ο μοναδικός που έχει χρονολογηθεί στον προηγούμενο αιώνα, ο Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα (Εικ. 134), η Παναγία η Παρμενιώτισσα στη Ψίνθο, η Υπαπαντή και ο Άγιος Αββακούμ στο Παραδείσι, ναοί της υπαίθρου, συμπληρώνουν την ομάδα.

Περισσότερο γνωστά στη βιβλιογραφία μνημεία της τάσης αυτής, λόγω του υβριδικού τους χαρακτήρα, είναι ο **Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα** και η **Αγία Τριάδα (Ντολαπλί)** στην μεσαιωνική πόλη της Ρόδου (Εικ. 134-135), χρονολογημένα στην εικοσαετία 1490-1510. Στον Άγιο Νικόλαο σώζονται σκηνές από τη δημόσια ζωή και το Πάθος του Χριστού, ενώ η Αγία Τριάδα έχει εκτεταμένο, λόγω μεγέθους, εικονογραφικό πρόγραμμα, ευχαριστιακό κύκλο, εωθινά ευαγγέλια, Ακάθιστο Ύμνο

¹⁰⁹⁵ Βλ. ενδεικτικά τοιχογραφίες από το α' μισό του 15ου αιώνα στον Άγιο Ιωάννη Ευαγγελιστή από το Σελλί Ρεθύμνου (1411), Spatharakis, *Rethymnon Province*, εικ. 311, 312, 316, στους Αγίους Αποστόλους στους Αδρομύλους Σητείας (1415), Spatharakis, Van Essenberg, *Amari Province*, εικ. 656, στον Άγιο Γεώργιο στον Έμπαρο Πεδιάδας Ηρακλείου (1436-1437), Spatharakis, *Mylopotamos Province*, εικ. 447.

¹⁰⁹⁶ Για την σύνδεση με το ζωγραφικό αυτό ρεύμα βλ. μνεία: Μπίθα, «Αναχρονολόγηση μιας αφιερωτικής πράξης στο Θάρι». Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Θάρι*, 142 σημ. 559.

¹⁰⁹⁷ Κόλλιας, *Μεσαιωνική Πόλη*, 123.

¹⁰⁹⁸ Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η εκκλησία της Παναγιάς του Κάστρου της Ρόδου», *ΑΔ* 23 (1968), Μελέται, 221-283.

¹⁰⁹⁹ Για το ναό, βλ. Βολανάκης, «Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνος Ρόδου». Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 132 κ.ε.

¹¹⁰⁰ Τον γραπτό διάκοσμο και τα οικόσημα του ναού αντίστοιχα μελετούν προς δημοσίευση οι συνάδελφοι Ι. Μπίθα και Α.-Μ. Κάσδαγλη. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 488.

και κύκλο της Γένεσης. Η ποικιλία των συνθέσεων και το πλούσιο θεματολόγιο του εικονογραφικού προγράμματος των δύο ναών δηλοί τις ποικίλες προσλαμβάνουσες και την δυναμική του καλλιτεχνικού τους ιδιώματος.

Στον μονόχωρο ναό της **Παναγίας της Παρμενιώτισσας στη Ψίνθο (Εικ. 162-163)**, η καμάρα κοσμείται με δεκαπέντε παραστάσεις από το βίο και το Πάθος του Χριστού και μία από της Θεοτόκου. Το εκτεταμένο πρόγραμμα των σκηνών, όπως και στο Φουντουκλί, οφείλεται εν πολλοίς στις διαστάσεις του μνημείου. Στα κοινά εικονογραφικά μεταξύ των δύο ναών στοιχεία ως προστεθούν οι απεικονίσεις των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, του αρχαγγέλου Μιχαήλ, αγίων ασκητών, όπως του Ονουφρίου και ιαματικών αγίων, μεταξύ των οποίων ο Παντελεήμων. Όπως έχει ήδη τονισθεί από τον Η. Κόλλια¹¹⁰¹, στο μεγαλύτερο μέρος των σκηνών η εικονογραφία πηγάζει από την βυζαντινή παράδοση, σε πολλές μάλιστα από αυτές δεν φαίνεται να έχει εισχωρήσει κανένα δυτικό στοιχείο. Όπως και στο Φουντουκλί, λόγου χάρη, η Σταύρωση είναι αποφορτισμένη από κάθε δραματικό στοιχείο, σε αντίθεση με τη συνήθεια της εποχής. Στον διάκοσμο εμφανίζονται διάσπαρτα δυτικοευρωπαϊκά εικονογραφικά στοιχεία, όπως τα τετράλοβα πλαίσια των στηθαίων προφητών στο κλειδί της καμάρας ή το σκηνογραφικό πλαίσιο που περιβάλλει τις συνθέσεις που διαδραματίζονται σε εσωτερικούς χώρους, όπως στον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα. Εάν στην Παρμενιώτισσα δεν υπήρχαν οι δύο καθαρά δυτικές σκηνές της Προδοσίας και του Εμπαιγμού (**Εικ. 161**), το σύνολο θα θεωρείτο καθαρό δείγμα της υστεροβυζαντινής τάσης. Πλην όμως, οι παραστάσεις αυτές βρίθουν ιδιόμορφων εικονογραφικών λεπτομερειών, σύγχρονων ευρωπαϊκών ενδυματολογικών επιλογών, συναισθηματικών εξάρσεων και δραματοποίησης. Η σκωπτικότητα και οι υβριστικές χειρονομίες που απαντούν στις αντίστοιχες σκηνές μνημείων της εκλεκτικής τάσης οδήγησαν στην χρονολόγηση του συνόλου στη στροφή του 16ου αιώνα.

Τα παραπάνω τοιχογραφικά σύνολα αποτελούν τα υστερότερα γνωστά δείγματα της μνημειακής τέχνης στο νησί της Ρόδου πριν από το 1523. Αξίζει, εν κατακλείδι, να ειπωθεί ότι ο επόμενος σωζόμενος χρονολογημένος διάκοσμος τοποθετείται σχεδόν ένα αιώνα μετά την πτώση του ιπποτικού κράτους, στα 1617

¹¹⁰¹ Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα*, 222.

(Άγιος Γεώργιος στην Προφύλια)¹¹⁰² και ανοίγει το κεφάλαιο της τέχνης της τουρκοκρατίας, μιας εξαιρετικά παραγωγικής καλλιτεχνικά περιόδου¹¹⁰³.

Τα δείγματα, όμως, της καλλιτεχνικής παραγωγής της Ρόδου δεν περιορίζονται μόνο στη μνημειακή τέχνη. Πλουσιότατη αποδεικνύεται και η παραγωγή φορητών έργων στο νησί κατά την υπό εξέταση περίοδο.

Ιδιαίτερης σημασίας ως προς τον προσδιορισμό της τέχνης κατά τις πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα έχει αποβεί η μελέτη μιας εικόνας που εντοπίστηκε και συντηρήθηκε προσφάτως στην Πάτμο, αυτής του αγίου Δημητρίου από τον ομώνυμο ναό της Χώρας¹¹⁰⁴ (Εικ. 142). Στο έργο εντοπίζονται επιμέρους ομοιότητες, μεταξύ άλλων, με την κυπριακή εικόνα του αγίου Γεωργίου του *Βαλσαμίτη* της μονής Χοζοβιωτίσσης στην Αμοργό¹¹⁰⁵, αλλά και με τοιχογραφίες της Ρόδου, με ενδεικτικές αυτές από το ιερό του ναού του Αγίου Ιωάννη του Μερογλίτη στους Πεύκους, κοντά στη Λίνδο (Εικ. 4), των τελών του 14ου ή των αρχών του 15ου αιώνα¹¹⁰⁶. Το πλησιέστερο όμως παράλληλό της εντοπίζεται στην τοιχογραφία του αγίου Δημητρίου (Εικ. 143) από το ναό του Αγίου Σπυρίδωνος στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου¹¹⁰⁷. Πέραν του ίδιου εικονογραφικού τύπου, η απόδοση των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών, με τα αμυγδαλόσχημα μάτια που στεφανώνονται από καλογραμμένα φρύδια, τα σχηματοποιημένα αυτιά, η λεπτή επιμήκης μύτη και το ζωγραφικά τονισμένο στο κέντρο του μικρό στόμα, παραπέμπει ευθέως στην εικόνα της Πάτμου. Η όλη αντίληψη του έργου, σε συνδυασμό με τις παραπάνω ομοιότητες, δεν αφήνουν αμφιβολίες για τις κοινές καταβολές της τέχνης τους, αλλά και για την μικρή χρονολογική μεταξύ τους απόσταση.

Οι τόσο στενές ομοιότητες που ανιχνεύθηκαν μεταξύ ενός φορητού έργου και ενός παραδείγματος της μνημειακής τέχνης στην καρδιά της πρωτεύουσας της ιπποτοκρατούμενης Ρόδου άνοιξαν το δρόμο για ένα στέρεο, πλέον, σημείο αναφοράς

¹¹⁰² Αδημοσίευτο. Μέχρι πρότινος ως το πρώτο γνωστό σύνολο της Τουρκοκρατίας θεωρούνταν η Παναγία η Καθολική της Λάρδου (1606), ωστόσο η επιγραφή αυτή προσφάτως αναγνώσθηκε ως 1700: Γιακουμάκη, «Εικόνα Παναγίας με την επωνυμία 'Κάλληστος'», 461 σημ. 16.

¹¹⁰³ Ενδεικτικά για την καλλιτεχνική παραγωγή του 17ου αιώνα, βλ.: Γιακουμάκη, «Εικόνα Παναγίας με την επωνυμία 'Κάλληστος'» και: Κεφαλά, «Το ιδιοθέσιον του Αβραάμ».

¹¹⁰⁴ Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα».

¹¹⁰⁵ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Κυπριακές εικόνες στην Αμοργό», *ΔΧΑΕ Λ'* (2009), 227, εικ. 2.

¹¹⁰⁶ Τοιχογραφία αδημοσίευτη. Για το ναό, βλ. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 434, όπου βιβλιογραφία (σημ. 22). Βλ. και Αρχοντόπουλος, *Αγία Αικατερίνη*, 237.

¹¹⁰⁷ Για το ναό, βλ. Βολανάκης, «Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνος Ρόδου», 367-374.

της τοπικής καλλιτεχνικής παραγωγής. Οι δε ομοιότητες της εν λόγω εικόνας με αυτήν της Παναγίας Γαλακτοτροφούσας από την έκθεση του Παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου στη Ρόδο¹¹⁰⁸ (Εικ. 144) οδήγησε στην αναχρονολόγηση της τελευταίας και στην ένταξή της, πιθανώς, στο ίδιο καλλιτεχνικό εργαστήριο¹¹⁰⁹.

Ανάλογες ενδείξεις συντέλεσαν στην απόδοση δύο ακόμη έργων, που έπονται χρονολογικά στον ίδιο αιώνα, στην ροδιακή καλλιτεχνική παραγωγή. Το ένα είναι η αμφίγραπτη εικόνα της Παναγίας Ελεούσας/Σταύρωσης από το ναό των Ταξιαρχών Λάρδου¹¹¹⁰, σήμερα στο καθολικό της μονής Θάρι (Εικ. 145). Η τέχνη της οπίσθιας όψης της οδήγησε, κατόπιν συγκρίσεων, στο συμπέρασμα ότι αποτελεί πιθανότατα έργο του εργαστηρίου που διακόσμησε τους ναούς της Παναγίας Κυράς στην Πυλώνα της Ρόδου, του Σωτήρος στο Μικρό Χωρίο της Τήλου και της Αγίας Τριάδας στα Νικειά της Νισύρου περί τα μέσα του 15ου αιώνα¹¹¹¹, για το οποίο έγινε λόγος παραπάνω. Η δε εικόνα του Επιταφίου Θρήνου στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στα Τριάντα της Ρόδου παραπέμπει ευθέως στο χρωστήρα του εργαστηρίου του ναού του Αγίου Νικολάου στον ίδιο οικισμό και χρονολογήθηκε περί το 1500¹¹¹².

Και εάν σπανίζουν οι περιπτώσεις έργων που χρονολογούνται στην πρόιμη ιπποτοκρατία, το καθεστώς αλλάζει στην μέση και ύστερη περίοδο. Η καταγραφή και συντήρηση έργων τέχνης από την Εφορεία Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου κατά τα τελευταία χρόνια έχει φέρει στο φως αρκετά νέα παραδείγματα που αποδεικνύουν την ποικιλομορφία του τοπικού καλλιτεχνικού ιδιώματος.

Η λιτανευτική εικόνα του αγίου Παντελεήμονος από το ναό του Αποστόλου Θωμά στη Μονόλιθο¹¹¹³ (Εικ. 148), με την εύρωστη μορφή του ιαματικού μάρτυρα σε γαλανό βάθος, αφίσταται των γνωστών για την εποχή και την περιοχή παραδειγμάτων. Παρόλη την επιπεδότητα στην απόδοση του όγκου και την έλλειψη τρισδιάστατης αντίληψης, το προσεγμένο πλάσιμο των γυμνών μερών και η στιλπνότητα των χρωμάτων ξενίζουν. Σε εικόνα του ίδιου αγίου που δημοσιεύθηκε πρόσφατα και αποτελεί το παλλάδιο της μονής του Αγίου Παντελεήμονα της Τήλου

¹¹⁰⁸ Ε. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, «Εικόνα Παναγίας Γαλακτοτροφούσας από τη Ρόδο», *ΑΔ* 34 (1979), Α', Μελέτες, 1-14.

¹¹⁰⁹ Μαστροχρήστος, «Ροδιακή εικόνα», 133.

¹¹¹⁰ Katsioti, Mastrochristos, "Two-sided icon".

¹¹¹¹ Katsioti, Mastrochristos, "Two-sided icon", 595 κ.ε.

¹¹¹² Κεφαλά, «Εικόνα του Επιταφίου Θρήνου».

¹¹¹³ Η εικόνα δεν έχει εισέτι μελετηθεί. Βλ. φωτογραφία της στο: Κατσιώτη, «Τοπική λατρεία αγίων», 674 εικ. 2.

(**Εικ. 149**), παρά την αφαίρεση του προσώπου κατά την κοινή τακτική στη Ρόδο κατά τους ύστερους χρόνους της τουρκοκρατίας, τόσο οι διαφορές, όσο και οι ομοιότητες με τα τοπικά έργα, καθιστούν φανερό τον πολυσυλλεκτικό χαρακτήρα της ροδιακής καλλιτεχνικής παραγωγής¹¹¹⁴.

Οι δεσποτικές εικόνες του Χριστού Ελεήμονος και της Παναγίας Βρεφοκρατούσας/Σταύρωσης στο τέμπλο του ναού της Κοίμησης της Λίνδου (**Εικ. 146-147**) αποτελούν εξαιρετά δείγματα της ροδιακής τέχνης στο α΄ μισό του 15ου αιώνα. Η μικρή απόκλιση στις διαστάσεις τους και οι διαφοροποιήσεις των τεχνικών λεπτομερειών έκαστης, ιδιαίτερα ως προς το χρώμα του βάθους, καθιστούν επισφαλές εάν πρόκειται για έργο του ιδίου εργαστηρίου. Μολαταύτα, η συνεξέτασή τους φέρνει στο φως την ποικιλία των τρόπων, τα πρότυπα και τις παράλληλες εκφάνσεις της τέχνης στις πρώτες δεκαετίες του 15ου αιώνα¹¹¹⁵. Από την οπίσθια όψη της εικόνας της Παναγίας, αυτή δηλαδή της Σταύρωσης (**Εικ. 108**), καθίσταται φανερό πως οι καλλιτέχνες των τοπικών εργαστηρίων, ιδιαίτερα στη στροφή του 16ου αιώνα, προσάρμοζαν τον βαθμό της εκλεκτικότητας που χαρακτηρίζει κάθε έργο αναλόγως με τον χαρακτήρα της χορηγίας.

Παράλληλα με τις βυζαντινότροπες, αρκετές εκλεκτικής τέχνης εικόνες έχουν εντοπισθεί κατά τα τελευταία χρόνια. Η εικόνα του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στον ενοριακό ναό του ομώνυμου μαρασιού της Ρόδου (**Εικ. 150**) αποτελεί την πρώτη κατά σειρά δημοσίευσης. Η πρόσμειξη της βυζαντινής εικονογραφίας και τεχνικής και δυτικότροπων τεχνοτροπικών και εικονογραφικών χαρακτηριστικών, την κατατάσσουν στα σημαντικότερα δείγματα της εκλεκτικής τάσης περί το 1500¹¹¹⁶. Στην μέτρια ποιοτικά εικόνα του Προδρόμου στον καθεδρικό ναό της Αρτ της Γαλλίας αντικατοπτρίζεται η ευελιξία των τοπικών εργαστηρίων στην ικανοποίηση των απαιτήσεων καθολικών χορηγών, εν προκειμένω του ιππότη Jacques de Bourbon, ο οποίος εικονίζεται γονυπετής μπροστά στον άγιο, συνοδεία του οικοσήμου του¹¹¹⁷ (**Εικ. 151**).

Η τεχνοτροπική και εικονογραφική εγγύτητα μεταξύ δύο εικόνων του Χριστού αίροντος τον Σταυρό, μία στη Συλλογή της Ιεράς Μητροπόλεως Ρόδου (**Εικ. 152**) και μία στο ναό της Παναγίας του Κάστρου Λέρου, αμφότερες χρονολογημένες

¹¹¹⁴ Papanikolaou, "Saint Panteleemon in Telos", 204-208.

¹¹¹⁵ Οι δεσποτικές εικόνες της Λίνδου αποτελούν αντικείμενο υπό έκδοση μελέτης μας.

¹¹¹⁶ Κεφαλά, «Εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου».

¹¹¹⁷ Κεφαλά, "L' icône de saint Jean le Précurseur".

στη στροφή του 16ου αιώνα, αναδεικνύει την προσαρμογή καθαρά δυτικών εικονογραφικών προτύπων στη βυζαντινή παράδοση και οριοθετεί τον χαρακτήρα του εκλεκτικού ιδιώματος¹¹¹⁸. Το ίδιο συμβαίνει και με την εικονογραφία της Θεοτόκου με την επωνυμία η *Φιλόστοργος*, δορυφορούμενης από τον αρχάγγελο Μιχαήλ και τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο από τ' Ασφενδιού της Κω (τέλη 15ου – αρχές 16ου αιώνα), ιδιότυπη παραλλαγή του τύπου της *Madonna della Misericordia*¹¹¹⁹. Σε τρεις, σύγχρονες με τις παραπάνω, εικόνες της Σταύρωσης, τουτέστιν την προαναφερθείσα οπίσθια όψη της αμφίγραπτης εικόνας της Λίνδου (**Εικ. 108**), μία από ιδιωτική συλλογή, προερχόμενη από τον ίδιο οικισμό (**Εικ. 153**), και αυτή στο ναό της Παναγίας του Κάστρου στη Λέρο, ο διακοσμητικός χαρακτήρας, ο φόβος του κενού και η εξπρεσιονιστική απόδοση μορφών και αντικειμένων, ανατρέπουν την ισορροπία μεταξύ των τάσεων και προσδίδουν στα έργα χαρακτήρα περισσότερο δυτικό παρά βυζαντινό¹¹²⁰.

Ο πρισματικός φωτισμός, τα έντονα περιγράμματα και τα στιλπνά χρώματα της ανέκδοτης εικόνας της Μεταμόρφωσης από το ναό του Αγίου Νικολάου πόλεως Ρόδου (**Εικ. 131**), σε αντιπαράβολή με αυτήν του Ευαγγελισμού της ομόνυμης μονής της Νισύρου (**Εικ. 154**), αποτελούν αδιάμφευστους μάρτυρες της αντανάκλασης της ιταλικής τέχνης του 15ου αιώνα, όπως ενσωματώθηκε στην ροδιακή παραγωγή¹¹²¹. Στην εντυπωσιακή εικόνα του ολόσωμου δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου προερχόμενη από ναό της πόλης της Ρόδου, σήμερα στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου (1489 ή 1497)¹¹²² (**Εικ. 155**), αντικατοπτρίζεται η πρόσληψη των καινοτομιών στην ορθόδοξη εικονογραφία, σε αντιπαράβολή με τα πρότυπα που εισήχθησαν στην Κρήτη με κορυφαίους ζωγράφους όπως ο Άγγελος στο α' μισό του 15ου αιώνα¹¹²³. Το ίδιο συμβαίνει και με την εικόνα της Παναγίας του Πάθους από το

¹¹¹⁸ Κεφαλά, «Ο Χριστός αίρων τον σταυρόν».

¹¹¹⁹ Αρχοντόπουλος, «Παναγία η Φιλόστοργος».

¹¹²⁰ Οι εν λόγω εικόνες της Λίνδου παραμένουν αδημοσίευτες. Για την εικόνα της Λέρου και την απόδοσή της σε κρητικό εργαστήριο, βλ. Μ. Μπορμπουδάκης, «Κρητική Σχολή Ζωγραφικής», στο: *Η Παναγία του Κάστρου* (εκδ. Ι. Μ. Λέρου, Καλύμνου και Αστυπαλαίας), Αθήνα 1989, 150-151.

¹¹²¹ Εικόνες αδημοσίευτες.

¹¹²² Κόλλιας κ.ά., *Η Ρόδος από τον 4ο αιώνα μ.Χ.*, 92 εικ. 106.

¹¹²³ Η σχέση της Ρόδου με την Κρήτη και η άφιξη κρητικών έργων στο νησί τεκμαίρεται και από την ύπαρξη εικόνων που έχουν αποδοθεί σε εργαστήρια της Μεγαλονήσου του 15ου αιώνα και εκτίθενται στην Βυζαντινή Έκθεση του Παλατιού του Μεγάλου Μαγίστρου. Ενδεικτικά αναφέρονται η εξαιρετική Παναγία Οδηγήτρια (τέλη 15ου αιώνα): Κόλλιας, *Η ζωγραφική στη Ρόδο μέχρι τον 18ο αιώνα*, εικ. 11, και η εικόνα του αγίου Γεωργίου με σκηνές του βίου του (β' μισό

ναό της Αγίας Αναστασίας, σήμερα στο Παλάτι του Μεγάλου Μαγίστρου, όπου το μαλακό, ωχροπράσινο πλάσιμο, η σκληρή πτυχολογία και το περιορισμένο χρωματολόγιο προσδίδουν τον τοπικό χαρακτήρα ενσωματωμένο στον νεόφερτο εικονογραφικό τύπο¹¹²⁴, αλλά και με την εικόνα της αγίας Βαρβάρας, με την μακριά λυτή κόμη και τα περίτεχνα ενώτια (**Εικ. 164**).

Τέλος, στην εκπνοή της περιόδου της Ιπποτοκρατίας μπορεί να χρονολογηθεί μία ομάδα εικόνων από τον ενοριακό ναό του χωριού Βάτι στη νότια Ρόδο που καταγράφηκαν και συντηρήθηκαν πρόσφατα από την αρμόδια Εφορεία. Τα δείγματα υποδεικνύουν πώς τα τοπικά εργαστήρια επαναλάμβαναν εικονογραφικούς τύπους, προσαρμόζοντάς τους στις διαστάσεις των έργων ή στις απαιτήσεις του παραγγελιοδότη. Η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος (**Εικ. 156**), των τελευταίων χρόνων της ιπποτοκρατίας, παραπέμπει ευθέως στην δεσποτική εικόνα του Χριστού από την Κοίμηση της Λίνδου (**Εικ. 146**). Σε δύο εικόνες του Ιωάννου του Θεολόγου, μία εκ των οποίων λιτανευτική (**Εικ. 157**), με μικρή μεταξύ τους χρονική απόσταση στον 16ο αιώνα, ο τύπος παραλλάσσει και προσαρμόζεται στις διαθέσιμες επιφάνειες. Η ικανότητα αυτή των ζωγράφων, όπως φαίνεται από δύο παρόμοιες λιτανευτικές εικόνες του αποστόλου Θωμά από τον ναό της Μονολίθου, με απόκλιση τουλάχιστον μιας εκατονταετηρίδας (17ος και 18ος αιώνας), συνεχίζεται και κατά την τουρκοκρατία, περίοδο ιδιαίτερης ακμής για την τοπική καλλιτεχνική παραγωγή.

15ου αιώνα): Κόλλιας, *Η ζωγραφική στη Ρόδο μέχρι τον 18ο αιώνα*, εικ. 6. Θ. Αρχοντόπουλος, *Λίνδος. Αρχαιολογικός οδηγός*, Αθήνα 1998, εικ. στη σ. 40. *Εικόνες της κρητικής τέχνης (Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*, Κατάλογος έκθεσης, (επιστ. επιμέλεια Μ. Μπορμπουδάκης), Ηράκλειο 1993, 532, αρ. 181, (Η. Κόλλιας). Βλ. επίσης: Ι. Βολανάκης, «Εικόνα κρητικής τέχνης του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου μετά σκηνών εκ του βίου του», *Πεπραγμένα Η' Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο 1996)*, Ηράκλειο 2000, Β1, 107-122.

¹¹²⁴ Υ. Toumazis, A. Pace, M. R. Belgiorno, S. Antoniadou (eds), *Crusades. Myth and Reality*, exh. cat., Nicosia 2004, 76-77, n. 6 (Κ. Κεφαλα). Η εικόνα θα πρέπει, θεωρούμε, να χρονολογηθεί στα τέλη του 15ου αιώνα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Το μνημείο και ο διάκοσμός του.

Ο ναός του αγίου Νικολάου στο Φουντουκλί ανήκει στον σχετικώς σπάνιο τετράκογχο αρχιτεκτονικό τύπο, με τρία συνολικά παραδείγματα στο νησί της Ρόδου, και αποτελεί το μοναδικό εξ αυτών παράδειγμα που διατηρεί τον τοιχογραφικό του διάκοσμο. Στοιχεία των πλίνθινων κοσμημάτων του και συγκρίσεις με τα πλησιέστερα παράλληλα φάνηκε πως ανατρέπουν την παλαιότερη άποψη που ήθελε το κτίσμα να χρονολογείται σε προγενέστερη περίοδο και να ανακαινίστηκε με αφορμή τη διακόσμησή του, συνηγορώντας στο ότι αποτελεί προϊόν μίας και μόνης χορηγίας.

Ο σχεδόν ετοιμόρροπος και ερειπωμένος στις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα ναός, του οποίου ο διάκοσμος είχε υποστεί μεγάλες καταπονήσεις και ζημιές, συντηρήθηκε κατά τη διάρκεια της Ιταλοκρατίας στα Δωδεκάνησα (1912-1943) από την Ιταλική Αρχαιολογική Υπηρεσία, η οποία, σύμφωνα με την αισθητική και τις πρακτικές της εποχής, προέβη σε εκτεταμένες επιζωγραφήσεις.

Η εκκλησία σώζει σχεδόν ακέραιο το εικονογραφικό της πρόγραμμα, με εξαίρεση τον τρούλλο. Τη δυτική κόγχη, μεταξύ των αγίων μορφών, σε προβεβλημένη θέση εκατέρωθεν της εκεί θύρας, κοσμούν διατεταγμένα σε δύο πίνακες τα μέλη της οικογενείας του κτήτορα. Νοτίως της θύρας, σε γαλανό βάθος, ο γηραλέος *πανσέβαστος λογοθέτης* Νικόλαος Βαρδοάνης συνοδεύεται από τη συμβία του, Ευδοκία Στρε(υ)βλού. Στον πάρισο πίνακα βορείως της εισόδου, τα τρία τέκνα τους παριστάνονται σε παραδείσιο λευκό τοπίο: οι νεαροί Μαρία και Μιχαήλ και ο μικρός Γεώργιος. Από τις επιγραφές που συνοδεύουν τις μορφές, αλλά και από την κτητρική επιγραφή, πληροφορούμαστε ότι τα τρία παιδιά του πέθαναν το 1497/8 *ἐκ πανώλης*.

Το ανεπτυγμένο, όπως φάνηκε, εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού του Αγίου Νικολάου ανταποκρίνεται στις διαστάσεις του μνημείου και στη διάταξη του τετράκογχου ναού. Τα θέματα και οι μορφές κατανέμονται σύμφωνα με την συμβολική ερμηνεία του ναού ως μικρόκοσμος, όπου με ενάργεια παρατίθενται οι

δογματικές αρχές της πίστεως περιλαμβάνοντας ευχαριστιακά θέματα – που στην περίπτωση του εξεταζόμενου ναού δεν περιορίζονται μόνον στο ιερό – αφηγηματικές σκηνές από το Βίο και το Πάθος του Ιησού, δύο οράματα και μία παράσταση από το βίο του επωνύμου αγίου Νικολάου, καθώς και πλήθος μεμονωμένων αγίων μορφών. Το σύνολο συμπληρώνουν επιγραφές, πλήθος διακοσμητικών μοτίβων, η προέλευση ορισμένων εκ των οποίων είναι σελτζουκική και, σε περίοπτη θέση, οι πίνακες της οικογένειας του κτήτορα.

Ο κύκλος της ζωής και των παθών του Χριστού διευρύνεται, σε σχέση με τα παράλληλα, με παραστάσεις που σπάνια επιλέγονται, όπως αυτή της Φυγής στην Αίγυπτο ή του Ελκομένου. Με την προσθήκη των δύο οραμάτων και του θαύματος του αγίου Νικολάου επιτυγχάνεται η πληρότητα των συμβολισμών του κύκλου των σκηνών και αναδεικνύεται το στέρεο θεολογικό και πνευματικό υπόβαθρο του κτήτορα. Αυτό, επίσης, συνάγεται και από τις ιδιαιτερότητες που εντοπίζονται στην επιβλητική σκηνή της Ανάληψης, όπου ο αναλαμβανόμενος Χριστός εικονίζεται ως Παλαιός των Ημερών και ανεχόμενος από τους αγγέλους σε νεφέλη με την μορφή σινδόνης.

Ο καλλιτέχνης

Ως αποτίμηση της τέχνης του Φουντουκλί, ας συνοψίσουμε τα περί του υπεύθυνου της τοιχογράφησης ζωγράφου. Κατέστη σαφές από την εξέταση του διακόσμου ότι ο καλλιτέχνης δεν είναι αμέτοχος των εξελίξεων της τέχνης κατά τις πρώτες δεκαετίες μετά την Άλωση, προτιμά όμως στις σκηνές λιτά εκφραστικά και εικονογραφικά μέσα, σε αντίθεση με την ποικιλία των μεμονωμένων μορφών και των περίτεχνων διακοσμητικών μοτίβων.

Οι συνθέσεις, ακολουθώντας τους καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους, θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ιδεαλιστικές. Καθορίζονται από έναν κεντρικό άξονα, που ορίζει είτε η κύρια μορφή της σκηνής, είτε το άχρονο βάθος, παρεμβαλλόμενο ανάμεσα σε συμμετρική διάταξη προσώπων εκατέρωθέν του. Ο προσφερόμενος χώρος είναι, κατά βάση, αυτός που καθορίζει το πλήθος των προσώπων και την ένταξή τους στην προσφερόμενη επιφάνεια, καθώς και την ποσότητα των επιμέρους αφηγηματικών λεπτομερειών. Η δήλωση του χώρου γίνεται, ακολουθώντας την εικονογραφία, με αρχιτεκτονήματα, φυσικό τοπίο ή συνδυασμό

και των δύο. Με την τοποθέτηση μορφών σε επάλληλα επίπεδα, επιτυγχάνεται, κυρίως, η αίσθηση του βάθους στις πολυπρόσωπες συνθέσεις, όπως αυτή της Γέννησης, ενώ στις μεμονωμένες μορφές προοπτική διάθεση διακρίνει κυρίως τις καθήμενες, όπως αυτές των Ευαγγελιστών στα λοφία.

Από τα πραγματολογικά στοιχεία του διακόσμου, ας επαναληφθεί το δυτικού τύπου μαφόριο της Παναγίας και των λοιπών γυναικείων μορφών, που έχει επισημανθεί και σε άλλα σύγχρονα παραδείγματα της περιοχής. Το κατζί στη σκηνή του Λίθου, αλλά και το γυάλινο μυροδοχείο της αγίας Βαρβάρας βρίσκουν τα παράλληλά τους σε ανασκαφικά ευρήματα που χρονολογούνται στην ίδια περίοδο. Στην μορφή του αγίου Γεωργίου του Διασορίτη, εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί η επιγονατίδα του, σε σχήμα αδιάγνωστου θυρεού, η οποία αποτελεί άπαξ και ερείδεται σε συμφυρμό κοσμημένων επιγονατίδων του 14ου αιώνα και οικοσήμων στο σκουτάρι ή στο φλάμπουρο των στρατιωτικών αγίων. Αλλά και στον Ιωάννη το Θεολόγο στη σκηνή της Σταύρωσης έχει ζωγραφισθεί ως επίρραμμα λευκός σταυρός, ανάλογος με αυτούς που κοσμούν τα ενδύματα των ιπποτών στις, σύγχρονες με το μνημείο μας, μικρογραφίες του κώδικα Caoursin, σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη των Παρισίων.

Σε συμφωνία με την εικονογραφία, ο καλλιτέχνης συμβαδίζει με σύγχρονα σύνολα και ως προς την τεχνοτροπία. Οι μορφές, ιδίως της κατώτερης ζώνης, είναι ρωμαλέες και μνημειακές. Ωστόσο, με ιδιαίτερη ευχέρεια ο ζωγράφος προσαρμόζει πορτρέτα στις στενές επιφάνειες των μετώπων των αψίδων, μικρογραφεί δε εξίσου επιτυχημένα μορφές ολόσωμες σε επιφάνειες μεγέθους στηθαρίων. Τα σωζόμενα πρόσωπα είναι καλοσχεδιασμένα, με ευδιάκριτες φυσιοκρατικές τάσεις. Οι προπλασμοί είναι συνοπτικοί, σχεδόν μονοχρωματικοί. Στο πλάσιμο των προσώπων χρησιμοποιούνται ενίοτε, παράλληλα με τα γραμμικά, και ζωγραφικά μέσα, όπως κάποιες φαιοπράσινες σκιές και κυριαρχούν τα σαρκώματα. Κυριαρχούν τα έντονα περιγράμματα, που εντείνουν τη δραματικότητα, ενώ μεγάλη προσοχή έχει δοθεί στις λεπτομέρειες. Οι οφθαλμοί αποδίδονται μεγάλοι και αμυγδαλόσχημοι, οι μύτες ελαφρώς γαμψές με τονισμένα πτερύγια, τα στόματα μικρά και τα μαλλιά με εξέχουσα τη γραμμή, παρά την προσπάθεια απόδοσης του όγκου τους.

Όπως έχει φανεί από την εξέταση των μορφών στις καλύτερα σωζόμενες σκηνές, ο ζωγράφος του Φουντουκλί χαρακτηρίζεται από δεινότητα στην εκτέλεση προσωπογραφιών. Αποδίδει με ευχέρεια φυσιογνωμικούς τύπους (ίσως συγχρόνων του;) τονίζοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. Φυσιοκρατικές και ρεαλιστικές

τάσεις ανιχνεύονται τόσο σε απεικονίσεις του Χριστού, όσο και σε ορισμένες από τις δευτερεύουσες μορφές των σκηνών. Στην όλη σύλληψη του διακόσμου, σημαίνοντα ρόλο κατέχει η καθαρότητα των χρωμάτων, με ελάχιστους πειραματισμούς που αποσκοπούν σε σύνθετη απόδοση και εκζήτηση. Χρώματα καθαρά, τόνοι ήπιοι, χωρίς εξάρσεις, εναλλάσσονται ομαλά συγκροτώντας ένα αισθητικό αποτέλεσμα ρυθμικής ενοποίησης. Παράλληλα, η δομική χρήση του φωτός στις συνθέσεις είναι περιορισμένη, με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως, επί παραδείγματι, στην Μεταμόρφωση, όπου ο καλλιτέχνης προφανώς ακολουθεί πρότυπα που αποτυπώνουν τον απόηχο των ησυχαστικών διδαχών του προηγούμενου αιώνα. Αλλά και ως προς τα τεχνικά χαρακτηριστικά, φαίνεται ότι μιμείται διάφορα πρότυπα. Ας αναφερθεί ενδεικτικά η ποικιλία των χρωμάτων του κάμπου των στηθαρίων, ο διαφορετικός τρόπος διακόσμησης των φωτοστεφάνων: γραπτοί ώχρινοι στην πλειοψηφία των μορφών, εμπίεστος του αγίου Γεωργίου του Διασορίτη, κοσμημένοι με γραπτές ροζέττες αυτοί της Παναγίας Παράκλησης, του αγίου Τρύφωνος κ.ά. Η δε κατά τόπους ανομοιογένεια στην τεχνοτροπική απόδοση ενδεχομένως να οφείλεται σε δευτερεύοντα μέλη του εργαστηρίου του-μαθητευομένου του, όπως έχει υποστηριχθεί σε ανάλογες περιπτώσεις.

Συνοψίζοντας, καθίσταται σαφές από την μελέτη του Αγίου Νικολάου στο Φουντουκλί ότι η πολυσυλλεκτικότητα και το ιδιαίτερο ύφος της τέχνης του καθιστά το σύνολο «ανάδελφο», καίτοι εντοπίζονται επιμέρους ομοιότητες μεταξύ αυτού και κάποιων από τα μνημεία του ύστερου 15ου αιώνα της Ρόδου. Οι συνάψεις ως προς τον σχεδιασμό και το πλάσιμο με μνημεία εκλεκτικά, όπως η Παναγία η Παρμενιώτισσα στη Ψίνθο ή ο Άγιος Νικόλαος ή Βερναρδίνος στη Ρόδο αφενός, η εγγύτητα της απόδοσης με παλαιολόγια μνημεία της υπαίθρου, όπως η Αγία Τριάδα της Ψίνθου ή ο Άγιος Ιωάννης της Κρητηνίας αφετέρου, θέτουν τα όρια της τέχνης του μνημείου. Όπως ήδη προτείναμε, ο χαρακτηρισμός *εκλεκτικίζουσα* τέχνη πιστεύουμε ότι θα μπορούσε ακριβέστερα να αποδώσει το καλλιτεχνικό ιδίωμα του ζωγράφου. Έχοντας γαλουχηθεί, ως φαίνεται, στην μακραίωνη ζωγραφική παράδοση του τόπου, με τα ποικίλου χαρακτήρα δείγματα τόσο στην μνημειακή τέχνη, όσο και στην μικροτεχνία, ο ανώνυμος καλλιτέχνης αντιγράφει και πειραματίζεται. Κυρίως, όμως, υλοποιεί τις επιταγές του παραγγελιοδότη και συμβάλλει με τον χρωστήρα του στην εναργέστερη εικαστική απόδοση τους.

Η σχέση του κτήτορα με το μνημείο του

Αναφορικά με την προσωπικότητα του κτήτορα Νικόλαου Βαρδοάνη γεννώνται ορισμένα ερωτήματα, αρκετά από τα οποία παραμένουν αναπάντητα. Το γεγονός ότι δεν έχουν σωθεί, ή έως σήμερα δημοσιευθεί έγγραφα που τον μνημονεύουν, παρά την φαινομενική, λόγω της ασφαλώς πολυδάπανης χορηγίας του, κοινωνική και οικονομική του επιφάνεια, μπορεί να αποδοθεί σε τυχαίο γεγονός. Το ίδιο πιθανώς να συμβαίνει και με την σύζυγό του, προφανώς γόνο σημαίνουσας, καίτοι αμάρτυρης στις δημοσιευμένες πηγές, οικογένειας αφού το πατρικό της όνομα (Στρευβλού) παραδίδεται στην επιγραφή. Εύστοχα η Αχειμάστου-Ποταμιάνου διερωτάται εάν ο Βαρδοάνης «είχε καταφύγει στη Ρόδο από κάποια τουρκοκρατούμενη, ίσως ελληνική περιοχή και εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στη Ρόδο, διατηρώντας τους τίτλους που είχε, άγνωστο πώς, αποκτήσει». Το γεγονός αυτό, μάλιστα, θα συνηγορούσε με την επιλογή των εκτεταμένων και μοναδικών στην τέχνη της περιοχής σελτζουκικής προέλευσης διακοσμητικών μοτίβων. Τι όμως μπορεί να ώθησε κάποιον ευκατάστατο, αξιωματούχο ή μη, να ανεγείρει έναν τόσο επιβλητικό για την κλίμακα του νησιού, ναό στην συγκεκριμένη τοποθεσία; Ήταν ο *σεβαστός* Νικόλαος μέλος της αγροτικής αριστοκρατίας; Αντιθέτως, τόσο ο τίτλος του όσο και η αμφίεσή του παραπέμπουν σε αστικό περιβάλλον. Δεν θα μπορούσε παρά να προέρχεται από την πρωτεύουσα των Ιωαννιτών Ιπποτών, την πόλη της Ρόδου. Γιατί όμως επέλεξε να ιδρύσει τον αφιερωμένο στον προστάτη αγίο του ναό στο ειδυλλιακό ορεινό αυτό μέρος;

Ας ξεκινήσουμε από τα γεγονότα, όπως μαρτυρούνται στις επιγραφές, και στη συνέχεια ας επισημάνουμε τί νέο κομίζει ο διάκοσμος. Από τα κείμενά τους πληροφορούμαστε ότι τα τρία παιδιά του Βαρδοάνη πέθαναν *εκ πανώλης*. Οι επιδημίες της νόσου έπλητταν την Μεσόγειο καθ' όλο τον μεσαίωνα. Μια από τις μεγαλύτερες και πλέον θανατηφόρες εξάρσεις της είναι αυτή που περιγράφεται γλαφυρώς από τον Εμμανουήλ Λιμενίτη ή Γεωργιλλά στο έργο του *Το θανατικόν της Ρόδου*, γραμμένο το έτος 1500. Ήδη η Αχειμάστου-Ποταμιάνου έχει σημειώσει ότι η χρονία των επιγραφών δεν συμφωνεί με τα δεδομένα που παραδίδει ο Γεωργιλλάς, καθώς η έναρξη του λοιμού από αυτόν τοποθετείται ένα με δύο μήνες μετά τη λήξη του ημερολογιακού έτους 7006 (στις 31-8-1498). Πιστεύουμε, ωστόσο, πως το γεγονός δεν θα πρέπει να μας προβληματίσει, καθώς η πανώλη υπήρχε ανέκαθεν, οι

δε εξάρσεις της νόσου ήταν αυτές που δημιουργούσαν τις πανδημίες. Ωστε, δεν θεωρείται αβάσιμο να υποθεθεί ότι τα παιδιά θα μπορούσαν να είναι από τα πρώτα θύματα του εν λόγω λοιμού. Και αν όχι και τα τρία, η διατύπωση της επιγραφής της Μαρίας είναι αυτή που κατά τη γνώμη μας σηματοδοτεί τα γεγονότα. Μόνο σε αυτήν ξεκάθαρα τονίζεται ότι η νέα είναι θανούσα *εις Ρόδον* εκ πανώλης. Αν ίσχυε το ίδιο και με τα αγόρια, θα θεωρείτο περιττό να τονισθεί· αφού δηλώνεται, σημαίνει ότι διαφοροποιείται από τα άλλα δύο αδέρφια της. Αφορμή λοιπόν για την ανέγερση του ναού φαίνεται πως υπήρξε η θανατηφόρος νόσος. Ποια όμως η μαρτυρία της αρχιτεκτονικής και της ζωγραφικής του μνημείου και ποια περαιτέρω στοιχεία προσθέτουν στα τεκμήρια των επιγραφών;

Ο τετράκογχος ναός του αγίου Νικολάου ανήκει σε τύπο σχετικώς σπάνιο μεν, όμως απλής αρχιτεκτονικής σύλληψης, ο οποίος, όπως έχει υποστηριχθεί, έλκει την καταγωγή του από τα περίκεντρα κτήρια της ρωμαϊκής περιόδου, τα οποία σχετίζονταν με ταφική χρήση. Η επιλογή του συγκεκριμένου τύπου, με τον οποίο επιτυγχάνεται η ισορροπία στο χώρο μέσω της συμμετρίας (με μικρή εξαίρεση την ανατολική κόγχη), σε συνδυασμό με το ύψος του μνημείου, επιτείνουν την ψυχική και πνευματική ανάταση, καθιστώντας στον πιστό ορατό το μεγαλύτερο μέρος του διακόσμου από οποιοδήποτε σημείο του εσωτερικού του. Παράλληλα, θεωρητικά εξασφάλιζαν το ίδιο και για τους κεκοιμημένους που απεικονίζονται στη δυτική κόγχη, καίτοι άδηλο παραμένει αν, όπως στις περισσότερες ανάλογες περιπτώσεις, έχουν ταφεί στο εσωτερικό του.

Ο κοιμητηριακός χαρακτήρας του μνημείου δηλώνεται και μέσω των εικονογραφικών επιλογών. Η Δέηση της ασίδας συναντάται κατά κόρον σε ταφικά παρεκκλήσια. Στον Άγιο Νικόλαο του Φουντουκλί, όμως, το θέμα δεν απαντά μόνον στο τεταρτοσφαίριο της ασίδας. Η διευρυμένη Δέηση με τη Θεοτόκο *Παράκληση*, τον Πρόδρομο και τους δύο ιαματικούς αγίους στο μέτωπο και εκατέρωθεν της κόγχης του ιερού, μαζί με αυτές σε έκαστο από τους δύο κτητορικούς πίνακες, διατρανώνουν τον συμβολισμό της σύνθεσης και αντανakλούν τη σημασία που απέδιδαν οι κτήτορες στη μεσολάβηση των αγίων, προκειμένου να εισακουσθούν οι προσευχές τους.

Ο ψυχοπομπός αρχάγγελος Μιχαήλ, ο οποίος έχαιρε ιδιαίτερης τιμής στην περιοχή της Δωδεκανήσου ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο, εικονίζεται στη νότια κόγχη σε θέση καίριας σημασίας, σε αντιστοιχία με τον ρόλο του στην πύλη της ουράνιας Ιερουσαλήμ κατά την ημέρα της Κρίσεως. Παράλληλα, η απεικόνιση των

αγίων αυτοκρατόρων Κωνσταντίνου και Ελένης επιτείνει τον κοιμητηριακό και, κατ' επέκταση, σωτηριολογικό χαρακτήρα του εικονογραφικού προγράμματος, καθώς ο σταυρός συμβολίζει τον επίγειο θάνατο και την ανάσταση. Εσχατολογικό περιεχόμενο ανιχνεύεται και στην επιγραφή του Αγγαίου στο μέτωπο της δυτικής κόγχης, όπου τονίζεται ότι «η δόξα του οίκου είναι μεγάλη, η εσχάτη υπέρ της πρώτης», ως προφανής υποδήλωση της μετά θάνατον ζωής των μελών της οικογένειας. Αλλά αυτή και μόνη η απεικόνιση των τριών απογόνων του Βαρδοάνη, κάτω από την εν λόγω παλαιοδιαθηκική επιγραφή, σε παραδείσιο τοπίο, με την αντιπαραβολή του κόσμου των ζώντων σε σχέση με αυτόν των τεθνεώτων, θα αρκούσε για να δηλώσει ξεκάθαρα τον ταφικό χαρακτήρα του μνημείου. Μολοντούτο, από το εικονογραφικό πρόγραμμα ελλείπει η κατ' εξοχήν εσχατολογική παράσταση, αυτή της Δευτέρας Παρουσίας. Γιατί άραγε αυτή παραλείφθηκε, παρόλο που στις επιφάνειες θα υπήρχε αρκετός χώρος, ίσως ακόμη και για διευρυμένη σύνθεση, εάν ακολουθείτο διαφορετική διεύθετηση, ιεράρχηση και κατανομή των θεμάτων; Η απάντηση δεν έγκειται μόνον στο γεγονός ότι η Δευτέρα Παρουσία έχει ελάχιστα απεικονισθεί στη Ρόδο, σε αντίθεση με την μεσαιωνική Κρήτη, τουλάχιστον στα μέχρι σήμερα σωζόμενα μνημεία. Θα ήταν θεμιτό να συμπεράνουμε ότι, πιθανότατα, αντανακλάται η βούληση του κτήτορα να δοθεί έμφαση και σε άλλους νοηματικούς και συμβολικούς άξονες, έχοντας ήδη επιτυχώς καταστήσει σαφή τα σωτηριολογικά και ταφικά νοήματα.

Συνεπικουρικά προς τον εσχατολογικό χαρακτήρα του μνημείου λειτουργεί η έμφαση στην ίαση, μέσω των απεικονίσεων αγίων θεραπευτών και συνάμα προστατών κατά των επιδημικών νόσων. Πλάι στον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο της ίδιας σύνθεσης παραστέκει έτερος εκ των αγίων Αναργύρων, ο άγιος Τρύφων. Μέσα στο ιερό βήμα, στηθαίος, σε θέση ιδιαίτερα προβεβλημένη πάνω από τον επώνυμο άγιο απεικονίζεται ο ιαματικός άγιος Μάμας. Ο πλέον θαυματουργός ιατρός άγιος, ο Παντελεήμων, στέκει ψηλά, πλάι στον πίνακα με το ζεύγος των κτητόρων. Παραπλεύρως εικονίζεται ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης, ο απόστολος Τιμόθεος Εφέσου και αντίκρυ η αγία Βαρβάρα, και οι τρεις κατά των δερματικών παθήσεων, η δεύτερη με έμφαση στην ευλογία. Οι περισσότεροι άγιοι που επιλέχθηκαν ενέχουν ιαματικές ιδιότητες, όπως ο Γεώργιος, για ρευματισμούς, πνευματικές αρρώστιες, διευκόλυνση στις ωδίνες της γέννας και αρωγή στην εύρεση χαμένων παιδιών. Από ένα ταφικό μνημείο με τέτοιο ιστορικό υπόβαθρο δεν θα μπορούσαν να λείπουν και

οι ιαματικοί άγιοι κατά της πανώλους. Ήδη ο Χαράλαμπος, ο κατ' εξοχήν άγιος κατά της νόσου, εξάιρεται μέσω της απεικόνισής του πλάι στην Νικοποιού Θεοτόκο.

Ένας άλλος βασικός πυλώνας της εικονογράφησης είναι ο μοναχισμός. Έχουμε ήδη αναφερθεί στον απόηχο του Ησυχασμού, ο οποίος, παρά την παρέλευση ενός αιώνα, είναι ορατός στο διάκοσμο. Από τα μοναστικά θέματα ξεχωρίζει ένα από τα οράματα της βόρειας κόγχης, αυτό του αγίου Παχωμίου με τον άγγελο, καθώς και μία από τις σκηνές του ευχαριστιακού κύκλου με πρωταγωνιστές δύο εκ των σημαντικότερων ασκητών, την Μαρία την Αιγυπτία και τον αββά Ζωσιμά. Ας επαναλάβουμε ότι τη χορεία των αγίων μοναχών απαρτίζουν πέντε Παλαιστίνιοι ασκητές (Θεοδόσιος, Γεράσιμος, Σάββας, Ιωάννης ο Δαμασκηνός και Κοσμάς ο Μελωδός), τέσσερις Αιγύπτιοι (Ζωσιμάς, Μαρία Αιγυπτία, Ονούφριος και Παύλος Θηβαίος), και ένας εκ Κωνσταντινουπόλεως (Στέφανος Νέος). Υπό αυτό το πρίσμα μπορεί να αιτιολογηθεί και η απεικόνιση του Αντωνίου Κωνσταντινουπόλεως στην χορεία των συλλειτουργούντων ιεραρχών της αψίδας, ως ιδρυτή της φημισμένης μονής Καυλέα στην Πρωτεύουσα. Σημειώνουμε εκ νέου ότι η παρουσία του στο ροδιακό μνημείο αποτελεί άπαξ στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη, με βάση τα μέχρι τώρα δημοσιευμένα παραδείγματα. Δεν είναι όπως ο μόνος. Σε τοπικό, αυτή τη φορά, επίπεδο, και άλλοι άγιοι μοναχοί συναντώνται στο Φουντουκλί για πρώτη και μοναδική φορά στην μνημειακή τέχνη της Δωδεκανήσου, όπως ο άγιος Στέφανος ο Νέος, ο Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης και ο άγιος Γεράσιμος, σε σπανιότατη απεικόνισή του, συνοδεία του λέοντα. Παράλληλα, οι δύο σημαντικότεροι άγιοι ποιητές, ο Κοσμάς του Μαΐουμά και ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, συνδιαλέγονται νοερά με τις υπερκείμενες τους σκηνές. Όλα τα παραπάνω σηματοδοτούν τη βαθειά πνευματική καλλιέργεια του κτήτορα και την σοφία στο σχεδιασμό του προγράμματος. Η επιλογή της πλειάδας αυτής των μοναχών όμως, πέραν και εκ παραλλήλου με το πνευματικό υπόβαθρο, πιστεύουμε πως παραπέμπει στο ενδεχόμενο της κοινωνικής απομόνωσης που πιθανότατα επέλεξε μετά τον θάνατο των παιδιών του.

Ταυτόχρονα, με τον πληρέστατο ευχαριστιακό κύκλο και το Δωδεκάορτο, αλλά και με θέματα όπως το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, την Θεοτόκο Νικοποιού και τον άγιο Στέφανο το Νέο, διαφαίνεται και η πρόθεση του Βαρδοάνη να τονισθεί η ορθή πίστη, σε μία γεωγραφική περιοχή υπό λατινικό ζυγό.

Δεν λείπουν από τον διάκοσμο άγιοι οι οποίοι έχαιραν ιδιαίτερης τιμής από το Τάγμα ή τους κατοίκους του νησιού εν γένει. Η τοπική διάσταση της λατρείας πολλών αντικατοπτρίζεται μέσα από την απεικόνισή τους στο μνημείο, όπως ο άγιος

Γεώργιος, ένας από τους πλέον τιμώμενους αγίους στη Ρόδο, με πλήθος λαογραφικών και άλλων παραδόσεων. Τα επίθετά του, Διασορίτης και Κορα(κιώτης;) αναδεικνύουν παράλληλα την ιδιαίτερη θέση που κατείχε στην περιοχή και στο νησί εν γένει, καθώς εξαιρείται με τις μνημειακές διαστάσεις του πίνακα που του αφιερώνεται, και με τον εμπίεστο γύψινο φωτοστέφανο του. Παράλληλα, οι προστάτες της γεωργίας και της κτηνοτροφίας Τρύφων και Μάμας, αλλά και η αγία Κυριακή ως προστάτιδα του θερισμού, όπως συχνά συμβαίνει σε ναούς της υπαίθρου, δεν λείπουν από τη χορεία των αγίων. Στην πόλη της Ρόδου, και δη στο περιβάλλον των Ιωαννιτών ιπποτών παραπέμπει η απεικόνιση των αγίων Μαγδαληνής και Αικατερίνης, καθώς λείψανά τους φυλάσσονταν από τους ιππότες στο παλατινό παρεκκλήσι που ήταν αφιερωμένο στις δύο αγίες. Άλλα λείψανα που κατείχε το Τάγμα ήταν αυτά του αγίου Γεωργίου και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου. Δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο ότι όλοι απεικονίστηκαν στο Φουντουκλί. Ο δε άγιος Παντελεήμων, ο οποίος προστάτευε τη Ρόδο κατά την πολιορκία του Μωάμεθ του Πορθητή, μόλις 17 χρόνια πριν από την ιστόρηση του ναού, λαμβάνει την τιμητική θέση που του αρμόζει ψηλά, πλησίον των κτητόρων.

Έχει ήδη καταστεί φανερό ότι οι μορφές και οι σκηνές που επελέγησαν δεν είναι μονοσήμαντες και δεν εντάσσονται μόνον σε έναν από τους βασικούς νοηματικούς άξονες της εικονογράφησης. Άγιοι ιαματικοί είναι ταυτόχρονα προστάτες της γεωργίας και της κτηνοτροφίας. Σκηνές ευχαριστιακές συνδέονται με το μοναχισμό (Κοινωνία Μαρίας της Αιγυπτίας), άλλες με την ορθοδοξία (όραμα Πέτρου Αλεξανδρείας), άλλες μορφές ενέχουν χαρακτήρα ταφικό και παράλληλα διατρανώνουν την ορθή πίστη (Κωνσταντίνος και Ελένη, Παναγία Νικοποιός). Είναι πολυσήμαντη και πολυεπίπεδη η επιλογή των μορφών που απαρτίζουν την εικονογράφηση.

Ποιος ήταν λοιπόν υπεύθυνος για αυτές τις επιλογές; Ας προβούμε σε συνολική αποτίμηση των παραπάνω, σε μία προσπάθεια να ανιχνεύσουμε εκφάνσεις της προσωπικότητας του κτήτορα. Κατέστη, θεωρούμε, σαφές ότι ο Νικόλαος Βαρδοάνης ήταν ένας λόγιος με βαθιά καλλιέργεια. Πλείστα στοιχεία του διακόσμου το υποδηλώνουν. Πέρα από τις εικονογραφικές επιλογές και όσα αναφέραμε αναλύοντας άλλες πτυχές του προγράμματος, την επιλογή του χωρίου του Αγγαίου στο μέτωπο της κόγχης, ακόμα και τα σπάνια χωρία των επιγραφών, εκ των οποίων αρκετά δεν απαντούν σε δημοσιευμένα μνημεία, όπως του αγίου Κοσμά του Ποιητή ή του αγίου Θεοδοσίου του Κοινοβιάρχη, αποτελούν σαφείς ενδείξεις. Άλλωστε, το

επίγραμμα πλάι στον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο, προερχόμενο από το συγγραφικό του έργο, αποτελεί μέχρι στιγμής άπαξ στα γνωστά σε εμάς δημοσιευμένα παραδείγματα.

Από πού προερχόταν ο Βαρδοάνης; Άδηλο παραμένει εάν κατάγονταν από τη Ρόδο ή μετοίκησε σε αυτήν σε κάποια στιγμή προ του 1497/8. Οπωσδήποτε, όμως, δεν ήταν μέλος της αγροτικής κοινωνίας της περιοχής, καθώς τόσο το αξίωμα του λογοθέτη, όσο η ενδυμασία του και αυτές των μελών της οικογένειάς του προδίδουν αστικό περιβάλλον. Δεν αποκλείεται να έζησε για κάποιο διάστημα στην πόλη της Ρόδου, αν δεν καταγόταν κιόλας από εκεί. Σε αυτό συνηγορεί η ένταξη των αγίων που το Τάγμα θεωρούσε προστάτες του στο διάκοσμο της εκκλησίας του, ιδίως τις αγίες Μαγδαληνή και Αικατερίνη ως ζεύγος. Στην κοινωνία της πόλης της Ρόδου ήταν γνωστά τα λείψανα που οι Ιππότες κατείχαν, σίγουρα ήταν ενήμερος και παρακολουθούσε τις εορταστικές εκδηλώσεις στη μνήμη τους και τις λιτανείες. Τη σχέση του Βαρδοάνη με το Τάγμα, άλλωστε, προδίδουν και πραγματολογικά στοιχεία του διακόσμου που προαναφέρθηκαν, όπως ο σταυρός στο ένδυμα του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Σταύρωσης ή η θυρεόσχημη επιγονατίδα του έφιππου αγίου Γεωργίου. Ωστε, τουλάχιστον για εύλογο χρονικό διάστημα θα έζησε στο περιβάλλον της πρωτεύουσας των Ιωαννιτών. Τα εκτεταμένα, σελτζουκικής προέλευσης διακοσμητικά μοτίβα της εκκλησίας του θα μπορούσαν να οδηγήσουν στην υπόθεση ότι αυτός προέρχονταν από κάποια άλλη, τουρκοκρατούμενη περιοχή. Θα ήταν παράτολμο, όμως, να υποστηριχθεί αυτή η θεωρία, ελλείψει επιχειρημάτων. Σε ένα πολυπολιτισμικό περιβάλλον όπως της Ρόδου, άλλωστε, με τόσο στρατηγική θέση και σημαντικά λιμάνια, άνθρωποι και μοτίβα ταξίδευαν και ενέπνεαν ή επηρέαζαν την τοπική κοινωνία, της τέχνης συμπεριλαμβανομένης.

Άγνωστος και άδηλος παραμένει ο λόγος για τον οποίο ο Νικόλαος επέλεξε την τοποθεσία αυτή για την ανέγερση του ναού. Ίσως η εύφορη αυτή περιοχή του ανήκε από πριν, πιθανώς να νέμονταν τα κτήματα και τις εργαστηριακές εγκαταστάσεις (ελαιοτριβείο) που έχουν εντοπισθεί εκεί. Ενδεχομένως το πλήγμα από την αρρώστια ήρθε με την απώλεια της μονάκριβης, *θανούσης εις Ρόδον*, θυγατέρας του. Ο φόβος και οι οικονομικές του δυνατότητες τον έκαναν να καταφύγει στην ύπαιθρο, μακριά από την αποπνικτική ατμόσφαιρα της μεσαιωνικής πόλης, κατά το έθος των ευκατάστατων¹¹²⁵. Τον ώθησε, ως φαίνεται, η ελπίδα πως ο

¹¹²⁵ Πρβλ. Γάσπαρης, «Ο λοιμός και το τάμα», 412.

καθαρός αέρας των βουνών θα έσωζε τα άλλα δύο του παιδιά, σε έναν τόπο, μάλιστα, που χρησιμοποιήθηκε μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες ως σανατόριο. Δυστυχώς όμως και τα υπόλοιπα παιδιά του, τα αγόρια του, χάθηκαν. Η βαθειά πίστη του και η απόγνωση τον έφεραν, αν δεν ήταν ήδη, πιο κοντά στο Θεό.

Αποφάσισε λοιπόν, μετά από αυτή τη δοκιμασία, να κτίσει ένα ναό προκειμένου να ταφούν τα παιδιά του. Επέλεξε έναν αρχιτεκτονικό τύπο κατ' εξοχήν κοιμητηριακό. Τον αφιέρωσε στον συνώνυμο, προστάτη αγίο του, στον οποίο είναι αφιερωμένο ένα μεγάλο ποσοστό των κοιμητηριακών ναών ανά την επικράτεια. Ανέθεσε σε έναν ικανό ζωγράφο την τοιχογράφηση του μνημείου. Επενέβη στην επιλογή των θεμάτων, προδίδοντας συνάμα την πνευματική του καλλιέργεια. Δεν έδωσε έμφαση μόνο στα κοιμητηριακά θέματα. Ισομοίρασε τους νοηματικούς άξονες, τους πυλώνες του εικονογραφικού προγράμματος: θέματα ευχαριστικά, κοιμητηριακά, έμφαση στην ίαση και την ελπίδα για ζωή, τον μοναχισμό και την ορθή πίστη. Δεν είναι μόνον ο θάνατος και το πένθος αυτό που αντικρύζει κανείς εισερχόμενος στην εκκλησία. Είναι όλα τα παραπάνω, ισάξια και ισοβαρή. Μερίμνησε να απεικονισθεί όλη η οικογένειά του στη δυτική κόγχη, μέσα σε ξεχωριστούς πίνακες οι επιζήσαντες και οι κεκοιμημένοι, αντιδιαστέλλοντας την χώρα των ζώντων με το παραδείσιο τοπίο. Δεν αρκέστηκε όμως εκεί. Στους ολόσωμους αγίους της νότιας κόγχης, επέλεξε να απεικονισθούν οι άγιοι των οποίων τα ονόματα φέρει ο ίδιος και οι δύο γιοί του. Ο Μιχαήλ και ο Γεώργιος.

Ο ναός, λοιπόν, τον οποίο έκτισε είναι το προσωπικό του μαυσωλείο. Ένα μνημείο ad hoc, ανάδελφο και μοναδικό, που κτίστηκε με σκοπό να διαιωνίσει τη μνήμη τους. Ίσως να είχε κατά νου να αποτραβηχθεί από τα εγκόσμια και να αναχωρήσει στην απομονωμένη τοποθεσία που ανήγειρε την εκκλησία του, κάτι που όμως δεν τεκμαίρεται ούτε από την απεικόνισή του ως λαϊκού, ούτε μπορεί να υποστηριχθεί από άλλα δεδομένα. Ο Νικόλαος Βαρδοάνης, ο δωρητής με το υψηλό αξίωμα και την οικονομική ευχέρεια που του επέτρεψε να αποτυπώσει τόσο τον βαθύ του πόνο λόγω του χαμού των τριών του τέκνων, όσο και την βαθιά του πίστη στο ταφικό μνημείο που τους ανήγειρε, φρόντισε η τοιχογράφηση να καταστεί το μέσον για την διαίωνιση της μνήμης της οικογένειάς του. Τα ονόματα τους, άλλωστε, θα μνημονεύονταν και κατά την προσκομιδή, τουλάχιστον στην ημέρα του εορτασμού του αγίου Νικολάου, όσο και σε τυχόν επιμνημόσυνες δεήσεις. Απευθύνθηκε στον υπεύθυνο της τοιχογράφησης για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα, προκειμένου να απεικονισθεί εύγλωττα το παρελθόν, το παρόν, και το μέλλον της οικογένειάς του. Ο

δε ανώνυμος ζωγράφος, στο μετάιχμιο μιας εποχής και στο μεσοδιάστημα κοσμοϊστορικών γεγονότων για το νησί της Ρόδου, προσκολλημένος, κατά το μάλλον ή ήττον στην Βυζαντινή εικονογραφία, μετέρχεται σύγχρονων τεχνοτροπικών ιδιωμάτων χαρίζοντας ένα αποτέλεσμα εντυπωσιακό, καίτοι δυσανάγνωστο με την πρώτη ματιά στην παρούσα του κατάσταση.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

(*Για λόγους οικονομίας και αποφυγής επαναλήψεων, έως την εικόνα αριθ. 107, όπου δεν σημειώνεται η ταυτότητα του απεικονιζόμενου, εννοείται ο εξεταζόμενος ναός του Αγίου Νικολάου. Στις συγκρίσεις, στις λεζάντες και στον κατάλογο σημειώνεται ως απλώς «Φουντουκλί».)

1. Τομή και κάτοψη του μνημείου.
2. Άποψη από ΒΑ.
3. Άποψη από ΝΑ
4. Άποψη από Δ.
5. Άποψη από ΒΔ.
6. Άποψη από Δ.
7. Ο τρούλλος.
8. Άποψη από ΒΔ (δεκαετία 1920).
9. Δ όψη. Τα σκυφία.
10. Πλίνθινος διάκοσμος.
11. Πλίνθινος διάκοσμος.
12. Η κόγχη του ιερού.
13. Η νότια κόγχη.
14. Η δυτική κόγχη.
15. Η βορειοδυτική γωνία.
16. Η βορειοανατολική γωνία.
17. Η βόρεια κόγχη.
18. Η κόγχη του ιερού.
19. Ιερό. Η Δέηση.
20. Ιερό. Η Κοινωνία των Αποστόλων.
21. Ιερό. Η Κοινωνία των Αποστόλων, βόρειο ημιχόριο.
22. Ιερό. Η Κοινωνία των Αποστόλων, νότιο ημιχόριο.
23. Ιερό. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και ο Μελισμός.
24. Ιερό. Επίγραμμα πλησίον του Ιωάννου του Χρυσοστόμου.
25. Ιερό. βόρειος τοίχος. Η κόγχη της Πρόθεσης.
26. Ιερό, βόρειος τοίχος. Ολόσωμοι διάκονοι.
27. Ιερό, βόρειος τοίχος. Ο άγιος Λαυρέντιος.
28. Ιερό, βόρειος τοίχος. Αδιάγνωστος διάκονος.

29. Ιερό, βόρειος τοίχος. Αδιάγνωστος διάκονος.
30. Ιερό, βόρειος τοίχος, ύπερθεν της πρόθεσης. Ο άγιος Ελευθέριος (;) και αδιάγνωστος διάκονος.
31. Ιερό, νότιος τοίχος. Ο άγιος Νικόλαος.
32. Ιερό, νότιος τοίχος. Στηθάρια μαρτύρων.
33. Ιερό, νότιος τοίχος. Ο άγιος Μάμας.
34. Ιερό, νότιος τοίχος. Στηθαίοι διάκονοι πλησίον της κόγχης του διακονικού.
35. Ιερό, καμάρα. Η Ανάληψη.
36. Ιερό, καμάρα. Η Ανάληψη (βόρειο ημιχόριο).
37. Ιερό, καμάρα. Η Ανάληψη (νότιο ημιχόριο).
38. Ο τρούλλος.
39. Μέτωπο ανατολικής κόγχης. Το άγιο Μανδήλιο.
40. Μέτωπο δυτικής κόγχης. Το άγιο Κεράμιο.
41. Ο άγιος Ματθαίος.
42. Ο άγιος Λουκάς.
43. Ο άγιος Μάρκος.
44. Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος.
45. Ο άγγελος του Ευαγγελισμού.
46. Η Παναγία του Ευαγγελισμού.
47. Νότια κόγχη. Η Γέννηση.
48. Νότια κόγχη. Η Φυγή στην Αίγυπτο.
49. Νότια κόγχη. Η Υπαπαντή.
50. Νότια κόγχη. Η Βάπτιση.
51. Νότια κόγχη. Η Βάπτιση (λεπτομέρεια).
52. Δυτική κόγχη. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.
53. Δυτική κόγχη. Η Μεταμόρφωση.
54. Δυτική κόγχη. Η Έγερση του Λαζάρου και η Βαϊοφόρος.
55. Βόρεια κόγχη. Η Σταύρωση.
56. Βόρεια κόγχη. Η Σταύρωση (λεπτομέρεια).
57. Βόρεια κόγχη. Η Σταύρωση (λεπτομέρεια).
58. Βόρεια κόγχη. Ο Ελκόμενος.
59. Βόρεια κόγχη. Η Εις Άδου Κάθοδος.
60. Βόρεια κόγχη. Οι Μυροφόρες στο Μνήμα.
61. Βόρεια κόγχη. Το όραμα του αγίου Παχωμίου.

62. Βόρεια κόγχη. Το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας.
63. Βόρεια κόγχη. Το θαύμα του αγίου Νικολάου.
64. Μέτωπο ανατολικής κόγχης. Η Θεοτόκος Νικοποιός.
65. Μέτωπο ανατολικής κόγχης. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.
66. Μέτωπο ανατολικής κόγχης. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Η επιγραφή του ειλητού.
67. Μέτωπο βόρειας κόγχης. Ο άγιος Χαράλαμπος.
68. Μέτωπο νότιας κόγχης. Ο άγιος Τρύφων.
69. Μέτωπο νότιας κόγχης. Ο άγιος Παντελεήμων.
70. Μέτωπο δυτικής κόγχης. Ο άγιος Ζωσιμάς.
71. Μέτωπο δυτικής κόγχης. Η οσία Μαρία η Αιγυπτία.
72. Μέτωπο βόρειας κόγχης. Η αγία Μαγδαληνή.
73. Μέτωπο βόρειας κόγχης. Η αγία Αικατερίνη.
74. Μέτωπο δυτικής κόγχης. Η αγία Βαρβάρα.
75. Δυτική κόγχη. Η ζώνη των στηθαρίων.
76. Δυτική κόγχη. Ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός.
77. Δυτική κόγχη. Ο άγιος Κοσμάς ο Ποιητής.
78. Δυτική κόγχη. Ο άγιος Κοσμάς ο Ποιητής. Το ενεπίγραφο ειλητό.
79. Δυτική κόγχη. Ο άγιος Παύλος ο Θηβαίος.
80. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ.
81. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Ο άγιος Νικόλαος.
82. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Ο άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης.
83. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Ο άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης.
84. Μέτωπο δυτικής κόγχης. Ο άγιος Ονούφριος.
85. Μέτωπο βόρειας κόγχης. Ο άγιος Στέφανος ο Νέος.
86. Βόρεια κόγχη, κάτω ζώνη. Οι άγιοι Γεράσιμος, Θεοδόσιος Κοινοβιάρχης και Σάββας.
87. Βόρεια κόγχη, κάτω ζώνη. Ο άγιος Γεράσιμος: Το ενεπίγραφο ειλητό.
88. Βόρεια κόγχη, κάτω ζώνη. Ο άγιος Θεοδόσιος: Το ενεπίγραφο ειλητό.
89. Βόρεια κόγχη, κάτω ζώνη. Ο άγιος Σάββας: Το ενεπίγραφο ειλητό.
90. Βόρεια κόγχη, κάτω ζώνη. Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη.
91. Μέτωπο δυτικής κόγχης. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης.
92. Μέτωπο βόρειας κόγχης. Ο άγιος Τιμόθεος.
93. Μέτωπο βόρειας κόγχης. Η αγία Κυριακή.

94. Μέτωπο βόρειας κόγχης. Η αγία Παρασκευή.
95. Μέτωπο δυτικής κόγχης. Η κτητορική επιγραφή.
96. Σχέδιο επιγραφών των παραστάσεων των κτητόρων.
97. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Οι κτήτορες (1966).
98. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Οι κτήτορες (2015).
99. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Η παράσταση των κεκοιμημένων τέκνων (1966).
100. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Η παράσταση των κεκοιμημένων τέκνων (2015).
101. Ιερό, νότιος τοίχος. Διακοσμητικό μοτίβο.
102. Ιερό, νότιος τοίχος. Διακοσμητικό μοτίβο.
103. Ιερό, βόρειος τοίχος. Διακοσμητικό μοτίβο.
104. Νότια θύρα, παραστάδα. Διακοσμητικό μοτίβο.
105. Νότια θύρα, παραστάδα. Διακοσμητικό μοτίβο.
106. Βόρεια θύρα, παραστάδα. Διακοσμητικό μοτίβο (λεπτομέρεια).
107. Φουντουκλί. Η Παναγία της Σταύρωσης.
108. Λίνδος, Παναγία. Αμφίγραπτη εικόνα Παναγίας/Σταύρωσης (περ. 1500).
109. Τριάντα, Κοίμηση. Εικόνα Επιταφίου Θρήνου, περ. 1500 (λεπτομ.).
110. Φουντουκλί. Άγιος Γεώργιος Διασορίτης (λεπτομ.).
111. Φιλήρημος, Άγιος Γεώργιος Χωστός (τέλη 14ου αι.). Γονυπετείς ιππότες.
112. Φουντουκλί. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης.
113. Φουντουκλί. Ο μικρός Βαρδοάνης.
114. Φουντουκλί. Η Κοινωνία των Αποστόλων (λεπτομ.).
115. Φουντουκλί. Η Κοινωνία των Αποστόλων (λεπτομ.).
116. Φουντουκλί. Βάπτιση (λεπτομ.).
117. Ψίνθος, Παναγία Παρμενιώτισσα (τέλη 15ου αι.). Εμπαιγμός (λεπτομ.).
118. Φουντουκλί. Σταύρωση (λεπτομ.).
119. Κρητηνία. Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος (β' μισό 15ου αι.). Ο Λίθος (λεπτομ.).
120. Φουντουκλί. Φυγή στην Αίγυπτο (λεπτομ.).
121. Μεσαναγρός, Κοίμηση (τέλη 15ου αι.). Ο Λίθος (λεπτομ.).
122. Φουντουκλί. Δέηση (λεπτομ.).
123. Ψίνθος, Αγία Τριάδα (1407/8). Δέηση (λεπτομ.).
124. Φουντουκλί. Σταύρωση (λεπτομ.).
125. Ρόδος, Άγιος Σπυρίδων (αρχ. 16ου αι.). Η Σταύρωση (λεπτομ.).
126. Φουντουκλί. Ο Χριστός της Έγερσης του Λαζάρου.
127. Φουντουκλί. Ο Χριστός της Βαϊοφόρου.

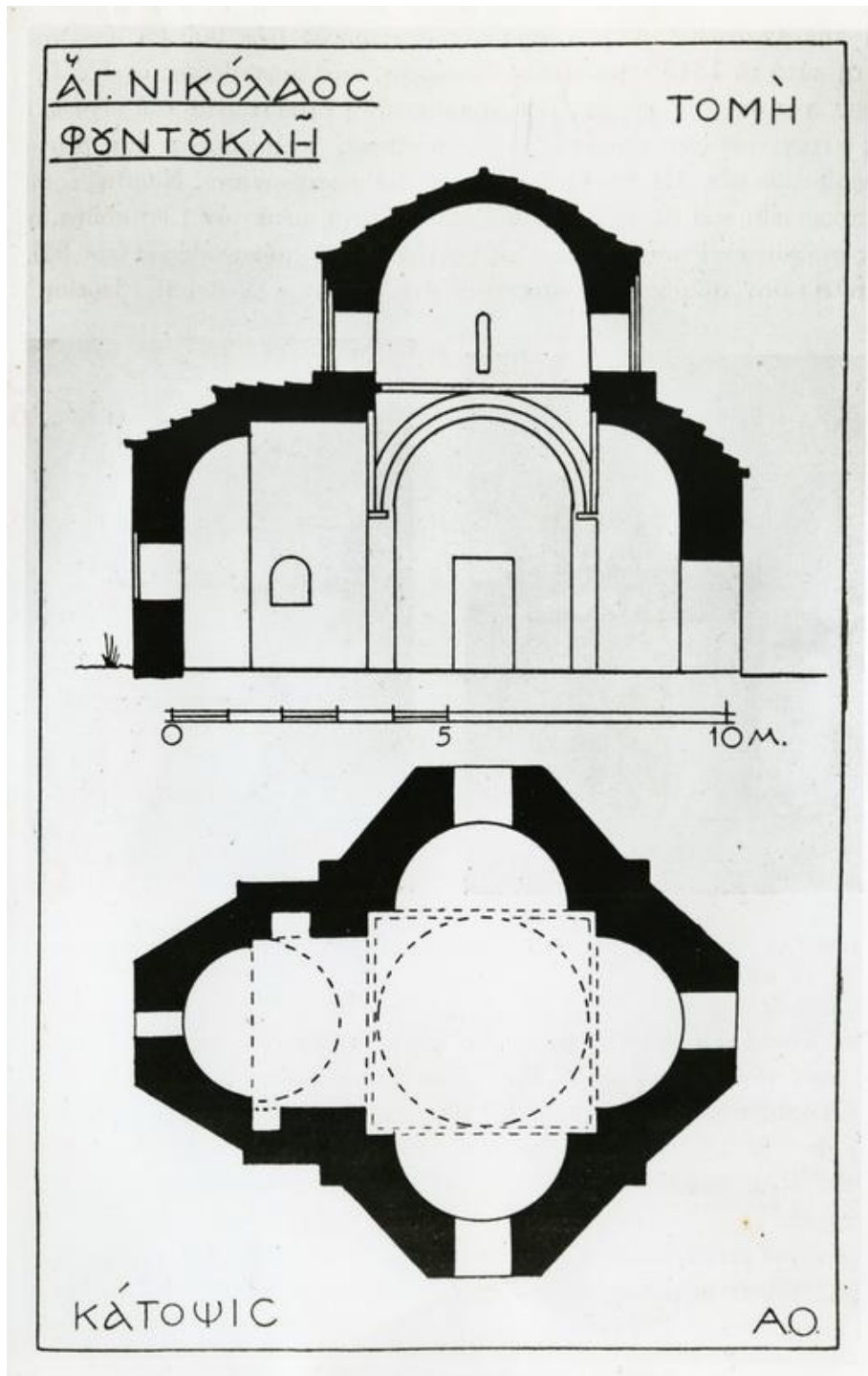
128. Φουντουκλί. Η Φυγή στην Αίγυπτο (λεπτομ).
129. Ρόδος, Άγιος Νικόλαος ή Βερναρδίνος (15ος-16ος αι.). Η Γέννηση του Αγίου Νικολάου (λεπτομ.).
130. Φουντουκλί. Η Μεταμόρφωση.
131. Ρόδος, ενορ. ναός Αγίου Νικολάου. Φορητή εικόνα Μεταμόρφωσης (τέλη 15ου αι.).
132. Ρόδος, Παναγία του Κάστρου (14ος αι.). Η αγία Λουκία.
133. Ρόδος, Παναγία του Κάστρου (14ος αι.). Η και Παναγία.
134. Τριάντα, Άγιος Νικόλαος (1490-1510). Ο Εμπαιγμός.
135. Ρόδος, Αγία Τριάδα (Ντολαπλί) (1490-1510). Η Δημιουργία του ανθρώπου (λεπτομ.).
136. Μαριτσά, Άγιος Νικόλαος (1434/5). Η Βαϊοφόρος (λεπτομ.).
137. Μαριτσά, Άγιος Νικόλαος (1434/5). Ο Ευαγγελισμός.
138. Ρόδος, Αγία Αικατερίνη (τέλη 14ου αι.). Η Εις Άδου Κάθοδος (λεπτομ.).
139. Σιάννα, Παναγία Κυρά (τέλη 14ου αι.). Δευτέρα Παρουσία (λεπτομ)
140. Ρόδος, Παλάτι Μ. Μαγίστρου. Αμφίγραπτη εικόνα Παναγίας/αγίου Νικολάου (γ' τέταρτο 14ου αι.).
141. Κατταβιά. Εικόνα Παναγίας *Πεδηνής* (14ος αι.).
142. Πάτμος, ναός Αγίου Δημητρίου. Φορητή εικόνα αγίου Δημητρίου (αρχές 15ου αι.).
143. Ρόδος, Άγιος Σπυρίδων. Ο άγιος Δημήτριος (αρχές 15ου αι.).
144. Παλάτι Μ. Μαγίστρου. Εικόνα Παναγίας Γαλακτοτροφούσας (15ος αι.).
145. Λάρδος, Ταξιάρχες. Αμφίγραπτη εικόνα Ελεούσας/Σταύρωσης (15ος αι.).
146. Λίνδος, Κοίμηση. Δεσποτική εικόνα Χριστού Ελεήμονος.
147. Λίνδος, Κοίμηση. Δεσποτική αμφίγραπτη εικόνα Παναγίας/Σταύρωσης.
148. Μονόλιθος, Άγιος Θωμάς. Εικόνα αγίου Παντελεήμονος (15ος αι.).
149. Τήλος, μονή Αγίου Παντελεήμονος. Εικόνα αγίου Παντελεήμονος (15ος αι.).
150. Ρόδος, Άγιος Ιωάννης. Εικόνα αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (αρχές 16ου αι.).
151. Γαλλία, Αρτ. Εικόνα αγίου Ιωάννη του Προδρόμου με δωρητή (αρχές 16ου αι.).
152. Ρόδος, Συλλογή Ι. Μητροπόλεως. Ο Χριστός αίρων τον Σταυρόν (αρχές 16ου αι.).
153. Λίνδος, ιδιωτική συλλογή. Η Σταύρωση (15ος-16ος αι.).
154. Νίσυρος, μονή Ευαγγελιστρίας. Ο Ευαγγελισμός (15ος-16ος αι.).

155. Παλάτι Μ. Μαγίστρου. Άγιος Γεώργιος Δρακοντοκτόνος (1489 ή 1497).
156. Βάτι, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος. Εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος (16ος αι.).
157. Βάτι, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος. Εικόνα του επώνυμου αγίου (16ος αι.).
158. Τήλος, Μεσαριά, Σωτήρας. Η Δέηση της αψίδας (1423/4).
159. Αρχάγγελος, Άγιος Ιωάννης. Ο δωρητής Νικόλαος Καμανός (1428).
160. Πυλώνα, Κυρά. Ο Συμεών από την Υπαπαντή (μέσα 15ου αι.).
161. Νίσυρος, Νικειά, Αγία Τριάδα. Η Εις Άδου Κάθοδος (μέσα 15ου αι.).
162. Ψίνθος, Παναγία Παρμενιώτισσα. Ο Ευαγγελισμός (τέλη 15ου αι.).
163. Ψίνθος, Παναγία Παρμενιώτισσα. Ο Εμπαιγμός (λεπτομ.) (τέλη 15ου αι.).
164. Παλάτι Μ. Μαγίστρου. Εικόνα αγίας Βαρβάρας (;) 15ος-16ος αι.

ΕΙΚΟΝΕΣ*

*Οι εικόνες αρ. 1 και 96 προέρχονται από την δημοσίευση του Α. Ορλάνδου, *ΑΒΜΕ* 1948. Οι εικόνες αρ. 48-51, 58 και 67 προέρχονται από το Φωτογραφικό Αρχείο της Εφορείας Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου. Τα πνευματικά δικαιώματα των εικόνων 18, 53, 61, 62, 98, 100-104, 114, 116, 122 και 126 ανήκουν στο ΚΕΒΜΤ της Ακαδημίας Αθηνών. Οι υπ' αρ. 12-17, 19-23, 35, 37, 39-40, 42-47, 52, 54-57, 59, 63-64, 83, 95, 97 και 99 προέρχονται από το Αρχείο της Δρ Μυρτάλης Αχειμάστου-Ποταμιάνου. Οι λοιπές αποτελούν προσωπικές λήψεις.

ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΣΤΟ ΦΟΥΝΤΟΥΚΛΙ



1. Τομή και κάτοψη (από Α. Ορλάνδο)



2. Άποψη από ΒΑ.



3. Άποψη από ΝΑ



4. Άποψη από Δ.



5. Άποψη από ΒΔ.



6. Άποψη από Β.



7. Ο τρούλλος.



8. Άποψη από ΒΔ (δεκαετία 1920).



9. Δ όψη. Τα εντοιχισμένα σκυφία.



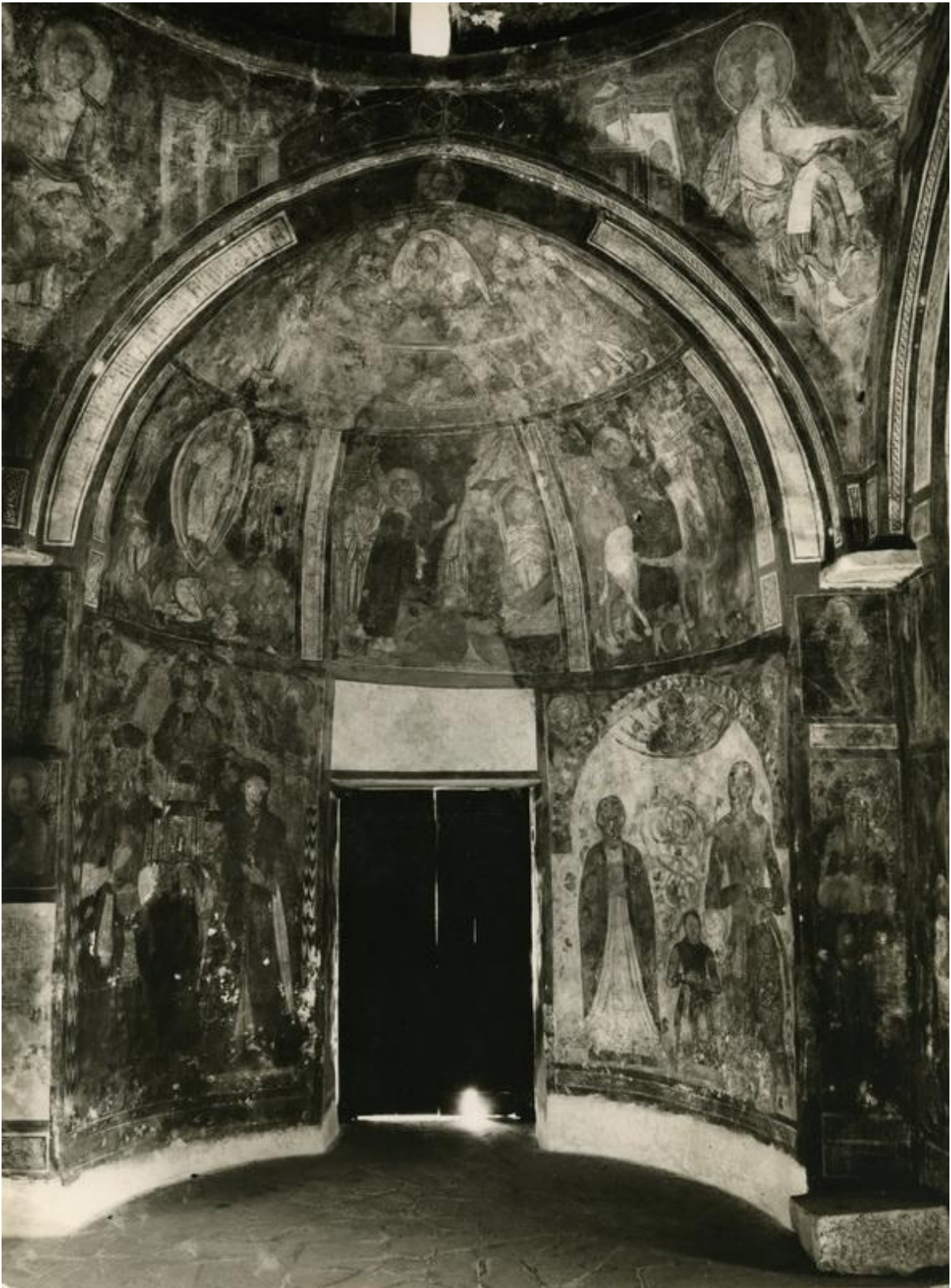
10-11. Πλίνθινος διάκοσμος.



12. Η κόγχη του ιερού.



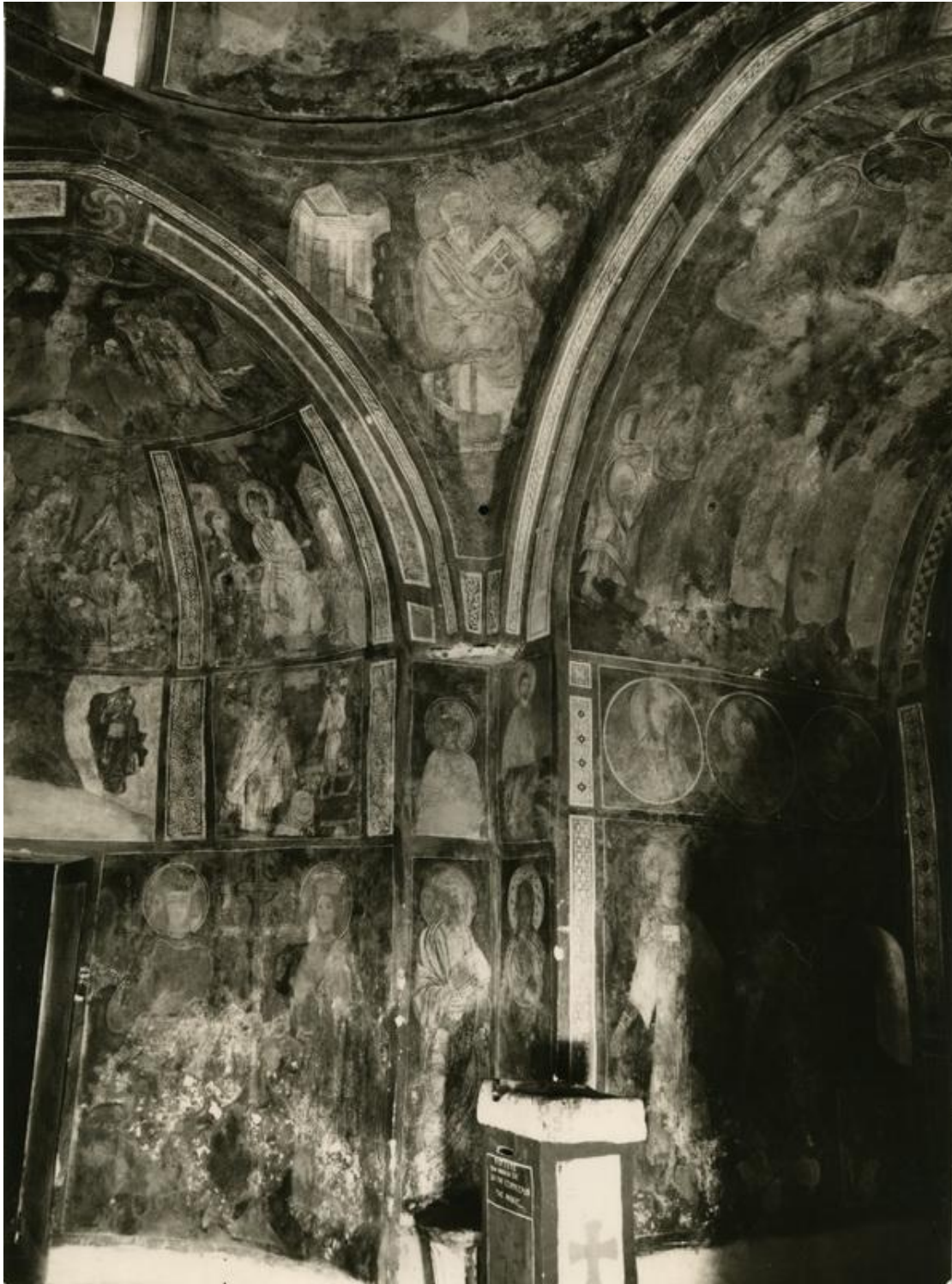
13. Η νότια κόγχη.



14. Η δυστική κόγχη.



15. Η βορειοδυτική γωνία.



16. Η βορειοανατολική γωνία.



17. Η βόρεια κόγχη.



18. Η κόγχη του ιερού.



19. Ιερό. Η Δέηση.



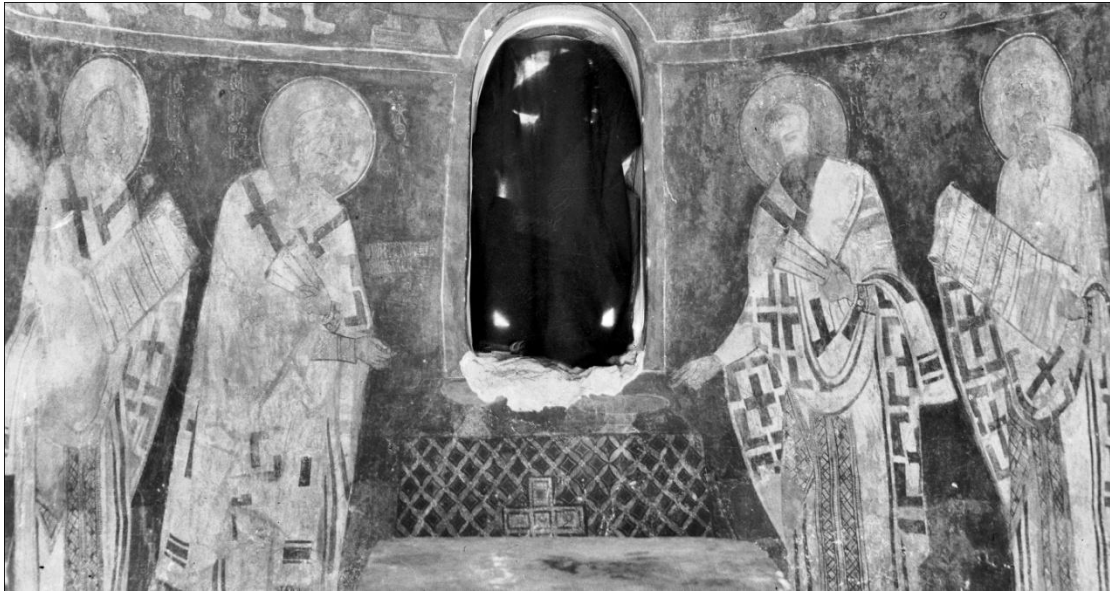
20. Ιερό. Η Κοινωνία των Αποστόλων.



21. Ιερό. Η Κοινωνία των Αποστόλων, βόρειο ημιχόριο.



22. Ιερό. Η Κοινωνία των Αποστόλων, νότιο ημιχόριο.



23. Ιερό. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και ο Μελισμός.



24. Ιερό. Επίγραμμα πλησίον του Ιωάννου του Χρυσοστόμου.



25. Ιερό. Η κόγχη της Πρόθεσης.



26. Ιερό, βόρειος τοίχος. Ολόσωμοι διάκονοι.



27. Ιερό, βόρειος τοίχος. Ο άγιος Λαυρέντιος.



28. Ιερό, βόρειος τοίχος. Αδιάγνωστος διάκονος.



29. Ιερό, βόρειος τοίχος. Αδιάγνωστος διάκονος.



30. Ιερό, βόρειος τοίχος, ύπερθεν της πρόθεσης. Ο άγιος Ελευθέριος (:) και αδιάγνωστος διάκονος.



31. Ιερό, νότιος τοίχος. Ο άγιος Νικόλαος.



32. Ιερό, νότιος τοίχος. Στηθάκια μαρτύρων.



33. Ιερό, νότιος τοίχος. Ο άγιος Μάμας.



34. Ιερό, νότιος τοίχος. Στηθαίοι διάκονοι πλησίον της κόγχης του διακονικού.

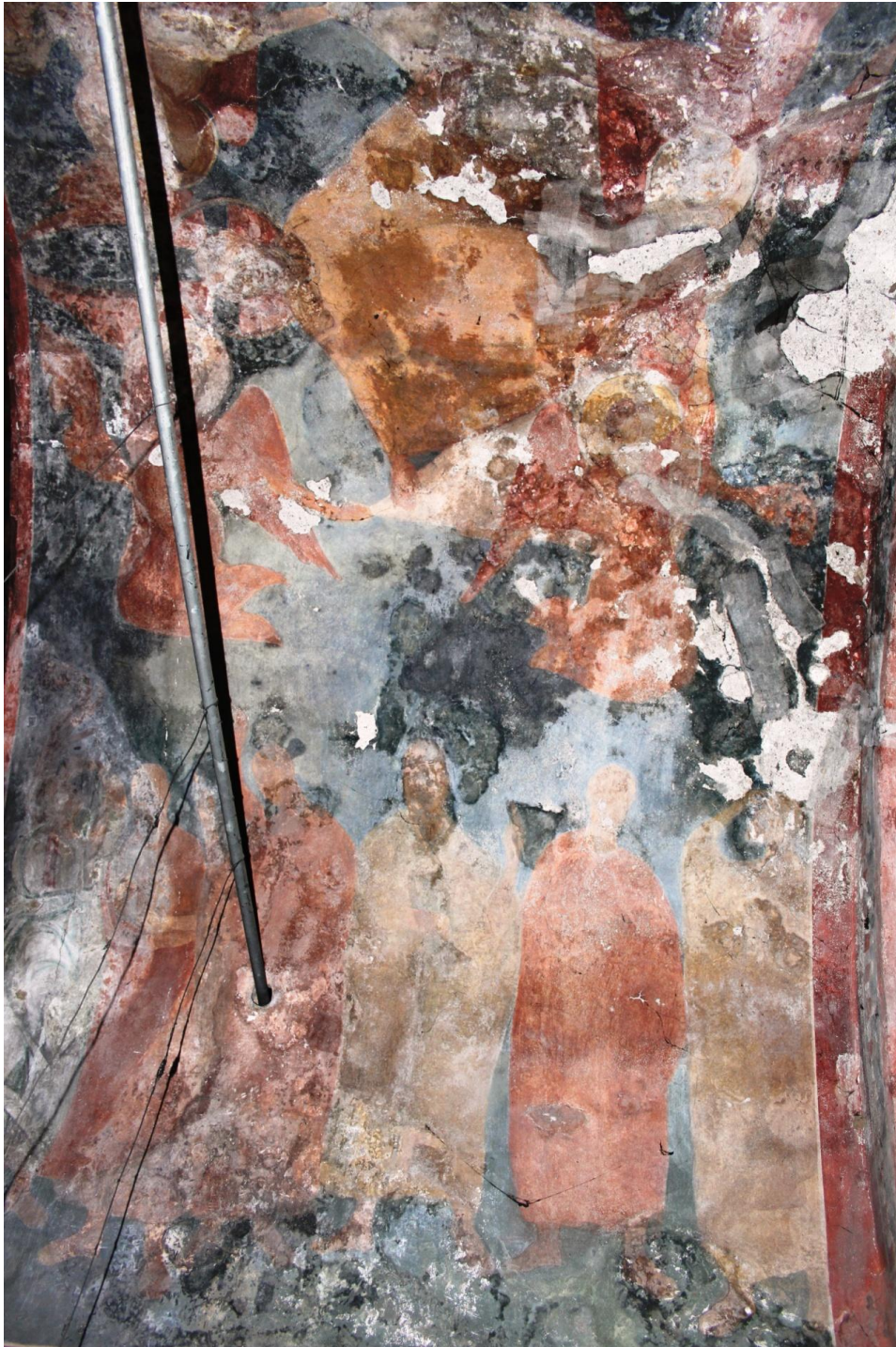


35. Ιερό, καμάρα. Η Ανάληψη.



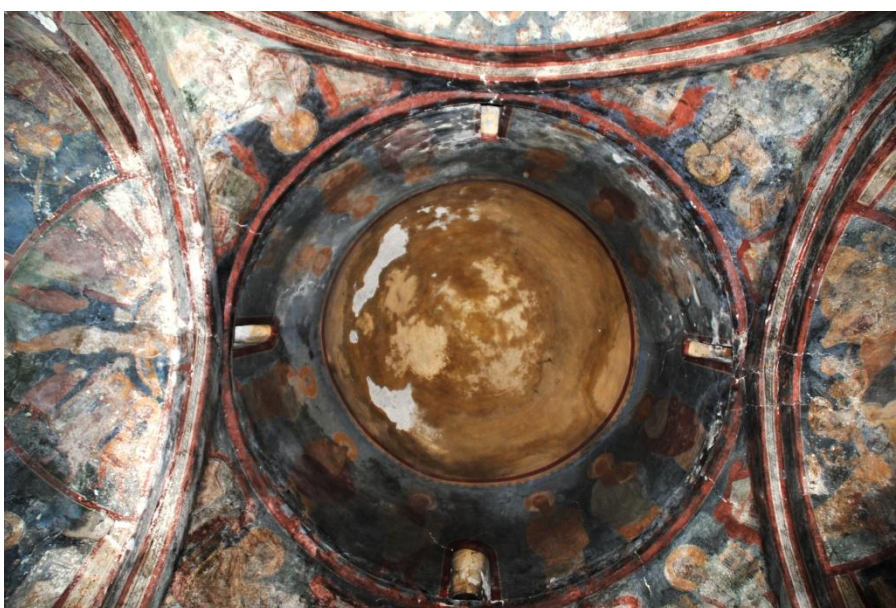


36. Ιερό, καμάρα. Η Ανάληψη (βόρειο ημιχόριο).



37. Ιερό, καμάρα. Η Ανάληψη (νότιο ημιχόριο)
και δεξιά λεπτομ.





38. Ο τρούλλος.



39. Μέτωπο ανατολικής κόγχης. Το άγιο Μανδήλιο.

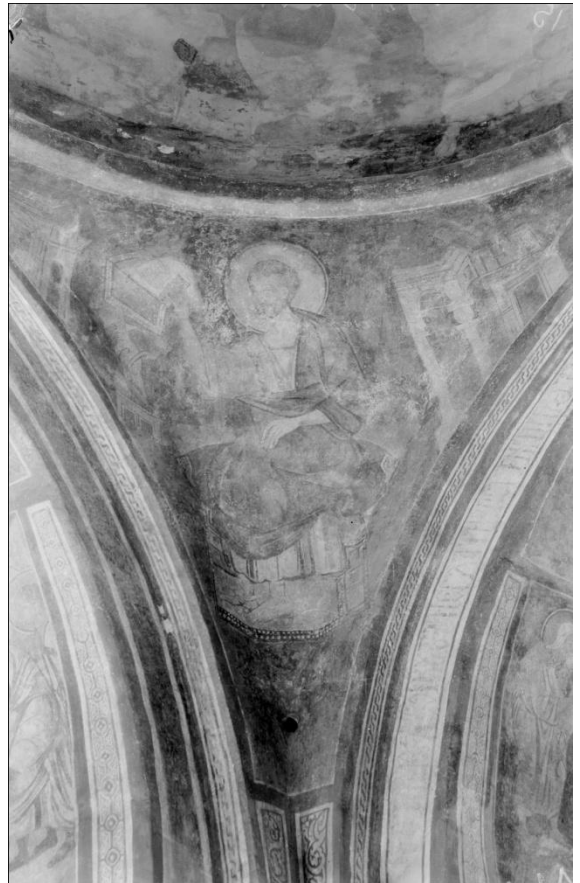


40. Μέτωπο δυτικής κόγχης. Το άγιο Κεράμιο.

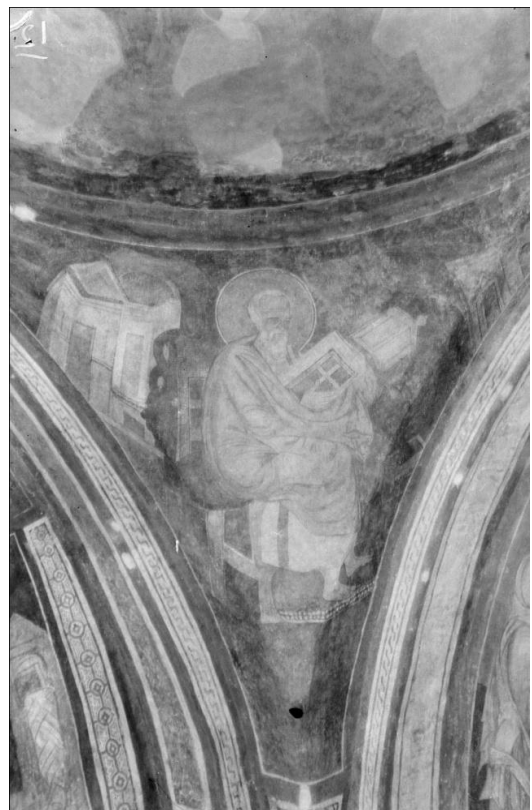


41. Ο άγιος Ματθαίος.

42. Ο άγιος Λουκάς (δεξιά).



43. Ο άγιος Μάρκος.



44. Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος.



45-46. Ο άγγελος και η Παναγία του Ευαγγελισμού.



47. Νότια κόγχη. Η Γέννηση.



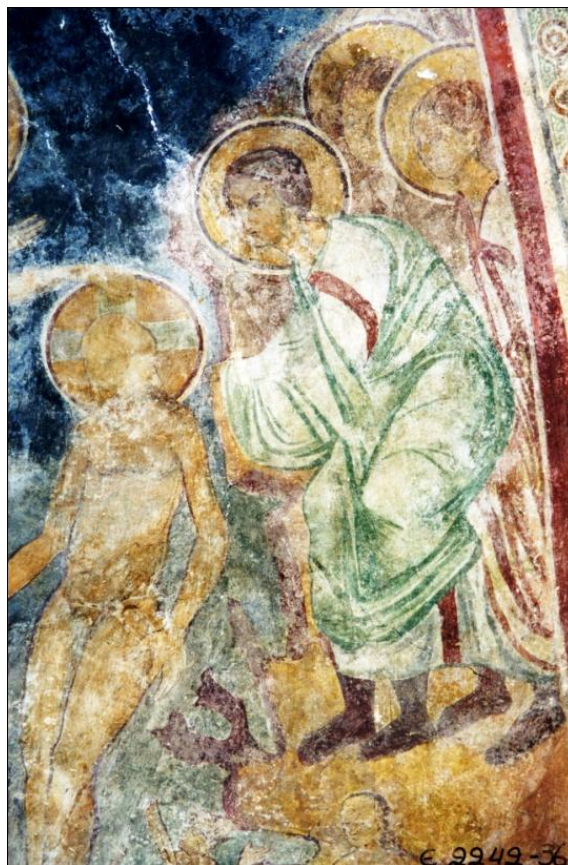
48. Νότια κόγχη. Η Φυγή στην Αίγυπτο.



49. Νότια κόγχη. Η Υπαπαντή.



50. Νότια κόγχη. Η Βάπτιση.



51. Νότια κόγχη. Η Βάπτιση (λεπτομέρεια).



52. Δυτική κόγχη. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.



53. Δυτική κόγχη. Η Μεταμόρφωση.



54. Δυτική κόγχη. Η Έγερση του Λαζάρου και η Βαϊφορός.



55. Βόρεια κόγχη. Η Σταύρωση.



56. Η Σταύρωση (λεπτομέρεια).

57. Η Σταύρωση (λεπτομέρεια).





58. Βόρεια κόγχη. Ο Ελκόμενος.



59. Βόρεια κόγχη. Η Εις Άδου Κάθοδος.



60. Βόρεια κόγχη. Οι Μυροφόρες στο Μνήμα.



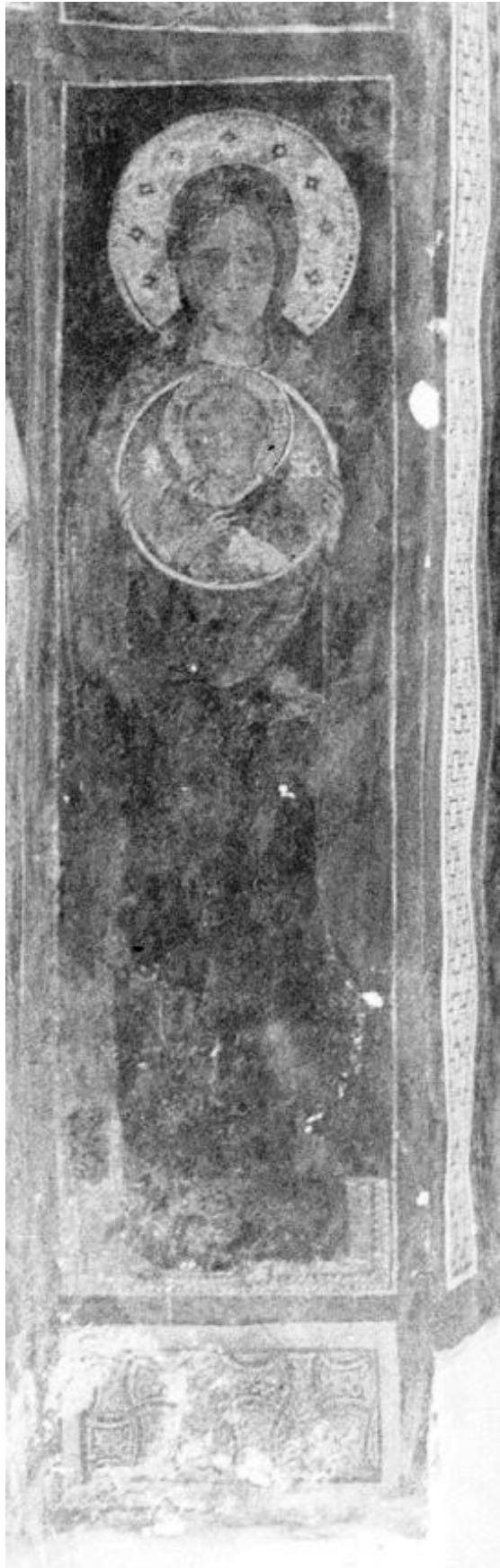
61. Βόρεια κόγχη. Το όραμα του αγίου Παχωμίου.



62. Βόρεια κόγχη. Το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας.



63. Βόρεια κόγχη. Το θαύμα του αγίου Νικολάου.



63-64. Μέτωπο ανατολικής κόγχης. Η Θεοτόκος Νικοποιός και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.

66. Μέτωπο ανατολικής κόγχης. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Η επιγραφή του ειλητού.



67. Μέτωπο βόρειας κόγχης.
Ο άγιος Χαράλαμπος.



68. Μέτωπο νότιας κόγχης. Ο άγιος Τρύφων.



69. Μέτωπο νότιας κόγχης. Ο άγιος Παντελεήμων.



70-71. Μέτωπο δυτικής κόγχης. Ο άγιος Ζωσιμάς (αριστερά) και η οσία Μαρία η Αιγυπτία (δεξιά).



72-73. Μέτωπο βόρειας κόγχης. Η αγία Μαγδαληνή (αριστερά) και αγία Αικατερίνη (δεξιά).

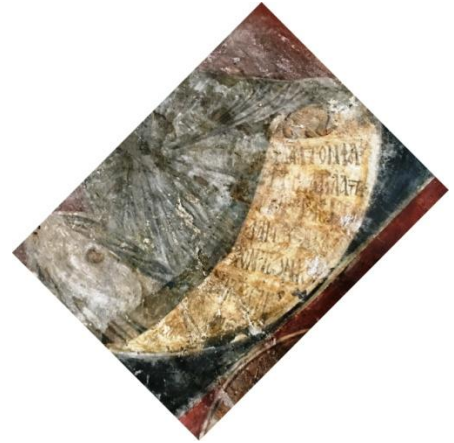
74. Μέτωπο δυτικής κόγχης.
Η αγία Βαρβάρα.



75. Δυτική κόγχη. Η ζώνη των στηθαρίων.

76. Δυτική κόγχη. Ο άγιος Ιωάννης
ο Δαμασκηνός.





77-78. Δυτική κόγχη. Ο άγιος Κοσμάς ο Ποιητής και το ενεπίγραφο ειλητό του (δεξιά).



79. Δυτική κόγχη. Ο άγιος Παύλος ο Θηβαίος.



81. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Ο άγιος Νικόλαος.



82-83. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Ο άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης (λήψεις 2015 και 1966).



84. Μέτωπο δυτικής κόγχης. Ο άγιος Ονούφριος.

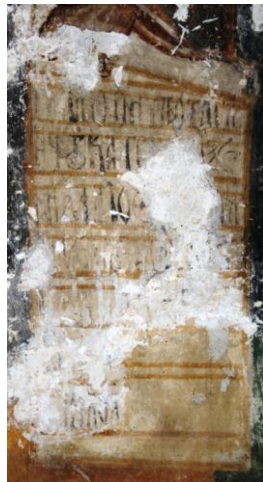


85. Μέτωπο βόρειας κόγχης. Ο άγιος Στέφανος ο Νέος.



86. Βόρεια κόγχη, κάτω ζώνη. Οι άγιοι Γεράσιμος, Θεοδόσιος Κοινοβιάρχης και Σάββας.

87, 88, 89. Τα ενεπίγραφα ειλητά των αγίων αντιστοίχως.





90. Βόρεια κόγχη, κάτω ζώνη. Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη.



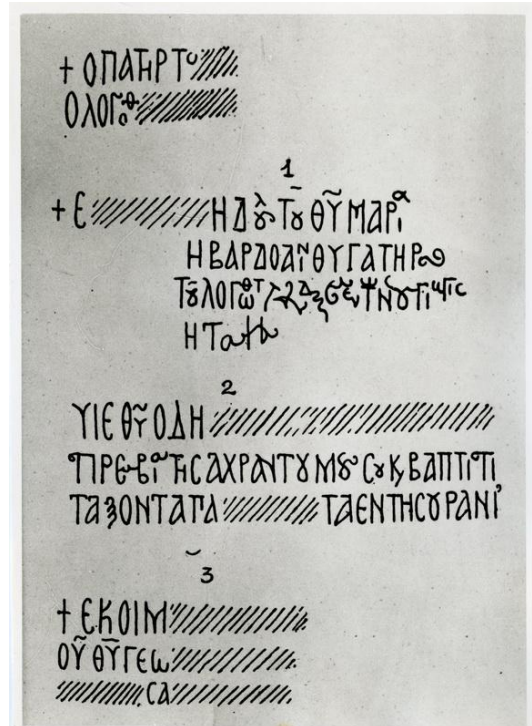
91. Μέτωπο δυτικής κόγχης. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης.



92. Μέτωπο βόρειας κόγχης. Ο άγιος Τιμόθεος.



93, 94. Μέτωπο βόρειας κόγχης. Η αγίες Κυριακή (αριστερά) και Παρασκευή (δεξιά)



95. (αριστερά) Μέτωπο δυτικής κόγχης. Η κτητορική επιγραφή.

96. (επάνω) Σχέδιο επιγραφών των παραστάσεων των κτητόρων (Α. Ορλάνδος).



97. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Οι κτήτορες (1966).



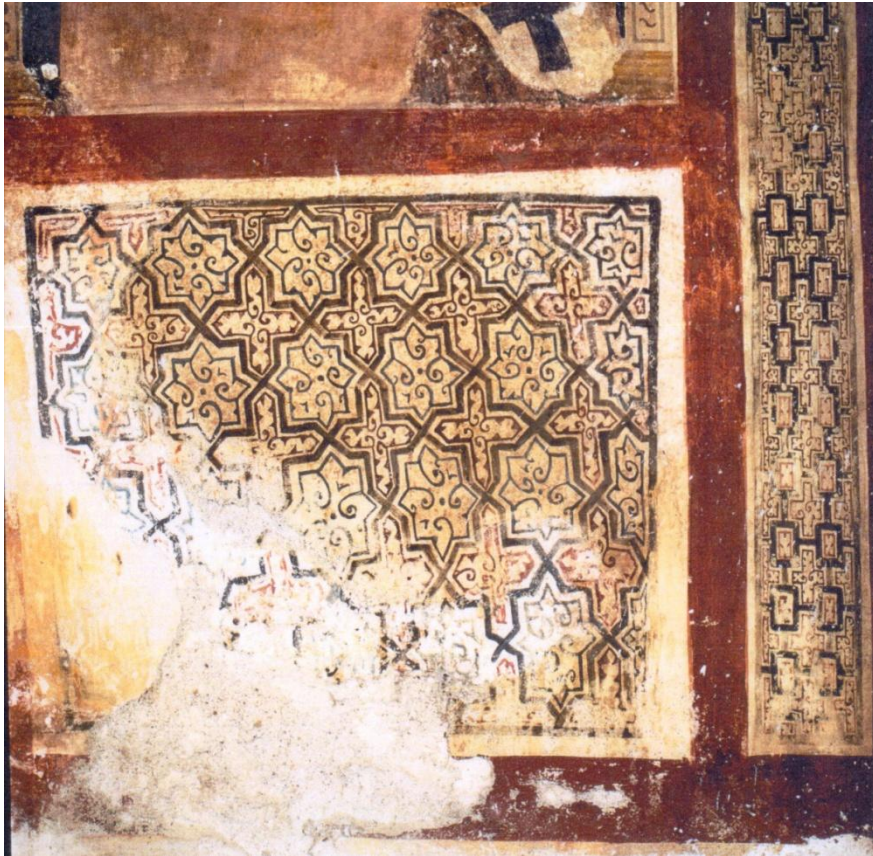
98. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Οι κτήτορες (2015).



99. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Η παράσταση των κεκοιμημένων τέκνων του Βαρδοάνη (1966).



100. Δυτική κόγχη, κάτω ζώνη. Η παράσταση των κεκοιμημένων τέκνων του Βαρδοάνη (2015).



101. Ιερό, νότιος τοίχος. Διακοσμητικό μοτίβο.



102. Ιερό, νότιος τοίχος. Διακοσμητικό μοτίβο.



103. Ιερό, βόρειος τοίχος. Διακοσμητικό μοτίβο.



104. Νότια θύρα, παραστάδα. Διακοσμητικό μοτίβο.



105. Νότια θύρα, παραστάδα. Διακοσμητικό μοτίβο.



106. Βόρεια θύρα, παραστάδα. Διακοσμητικό μοτίβο (λεπτομέρεια).



107 (Επάνω). Φουντουκλί.
Η Παναγία της Σταύρωσης.

108 (δεξιά). Λίνδος, Παναγία. Αμφίγραπτη
εικόνα Παναγίας/Σταύρωσης (περ. 1500).

109 (Κάτω). Τριάντα, Κοίμηση. Εικόνα
Επιταφίου Θρήνου, περ. 1500 (λεπτομ.).





110. Φουντουκλί. Άγιος Γεώργιος Διασορίτης (λεπτομ.).



111. Φιλήρημος, Άγιος Γεώργιος Χωστός (τέλη 14ου αι.).
Γονυπετείς ιππότες.



112-113. Φουντουκλί. Παραδείγματα επιζωγραφίσεων. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης και ο μικρός Βαρδοάνης.



114, 115. Φουντουκλί. Η Κοινωνία των Αποστόλων (λεπτομ.).



116. Φουντουκλί. Βάπτιση (λεπτομ.).



117. Ψίνθος, Παναγία Παρμενιώτισσα (τέλη 15ου αι.).
Εμπαιγμός (λεπτομ.).



118. Φουντουκλί. Σταύρωση (λεπτομ.).



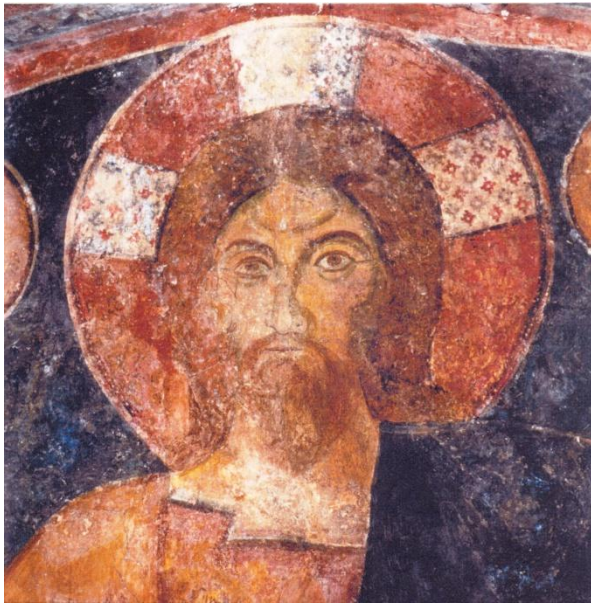
119. Κρητηνία. Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος (β' μισό 15ου αι.). Ο Λίθος (λεπτομ.).



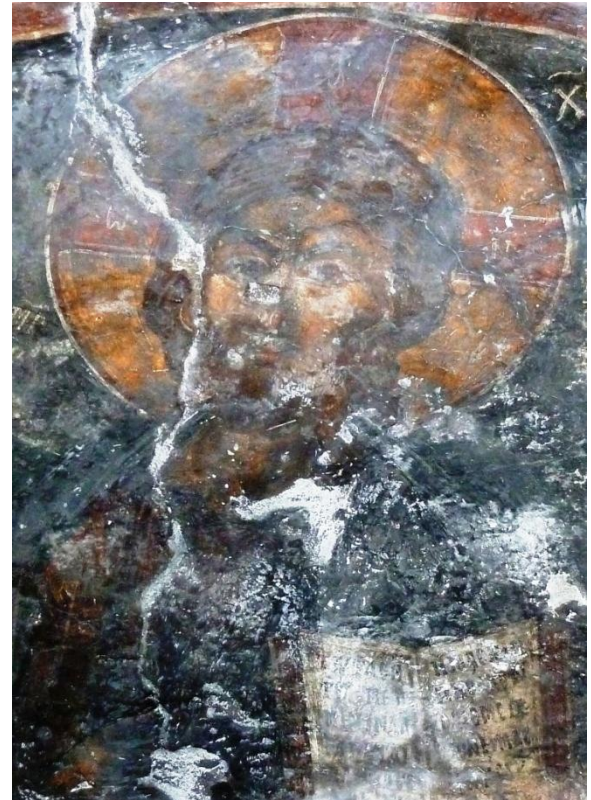
120. Φουντουκλί. Φυγή στην Αίγυπτο (λεπτομ.).



121. Μεσαναγρός, Κοίμηση (τέλη 15ου αι.). Ο Λίθος (λεπτομ.).



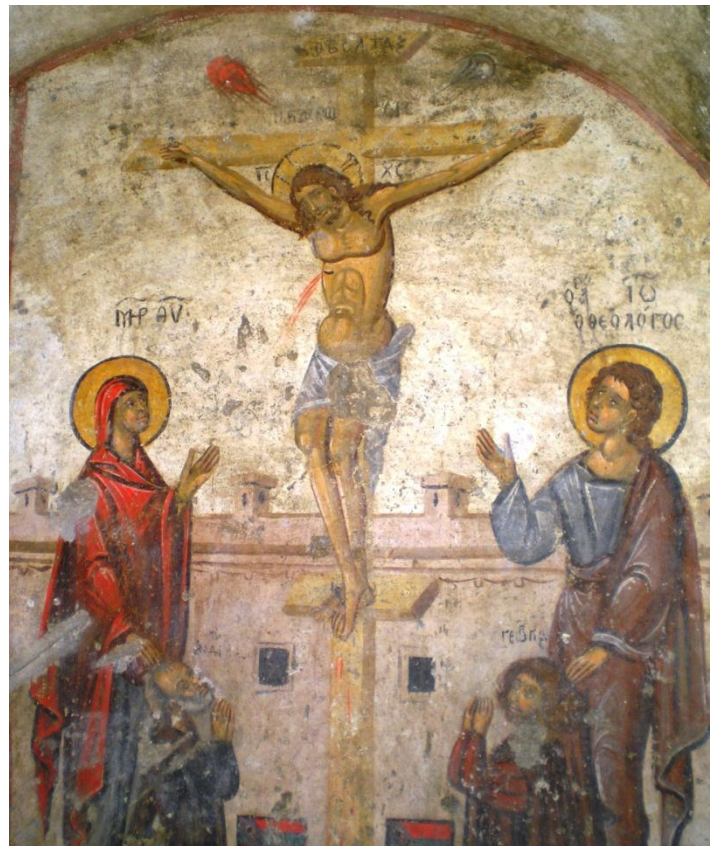
122. Φουντουκλί. Δέηση (λεπτομ.).



123. (δεξιά). Ψίνθος, Αγία Τριάδα (1407/8).
Δέηση (λεπτομ.).



124. Φουντουκλί. Σταύρωση (λεπτομ.).



125. Ρόδος, Άγιος Σπυρίδων (αρχ. 16ου αι.). Η Σταύρωση (λεπτομ.).



126-127. Φουντουκλί. Ο Χριστός της Έγερσης του Λαζάρου και της Βαϊοφόρου (δεξιά).



128. Φουντουκλί. Η Φυγή στην Αίγυπτο (λεπτομ).

129. Ρόδος, Άγιος Νικόλαος ή Βερναρδίνος (15ος-16ος αι.). Η Γέννηση του Αγίου Νικολάου (λεπτομ.).



130. Φουντουκλί. Η Μεταμόρφωση.



131. Ρόδος, ενορ. ναός Αγίου Νικολάου.
Φορητή εικόνα Μεταμόρφωσης (τέλη
15ου αι.).



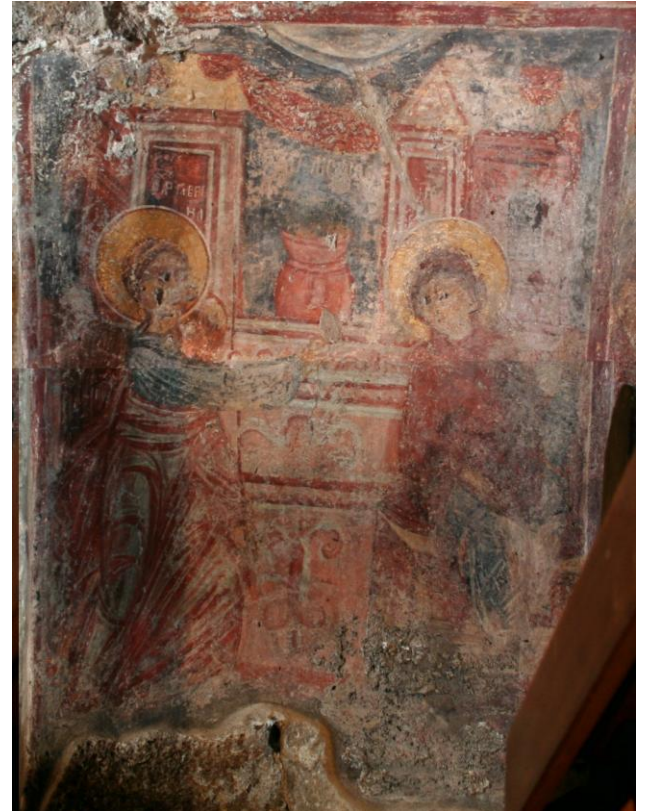
132-133. Ρόδος, Παναγία του Κάστρου (14ος αι.).
Η αγία Λουκία (αριστερά) και Παναγία (δεξιά).





134. Τριάντα, Άγιος Νικόλαος (1490-1510). Ο Εμπαιγμός.

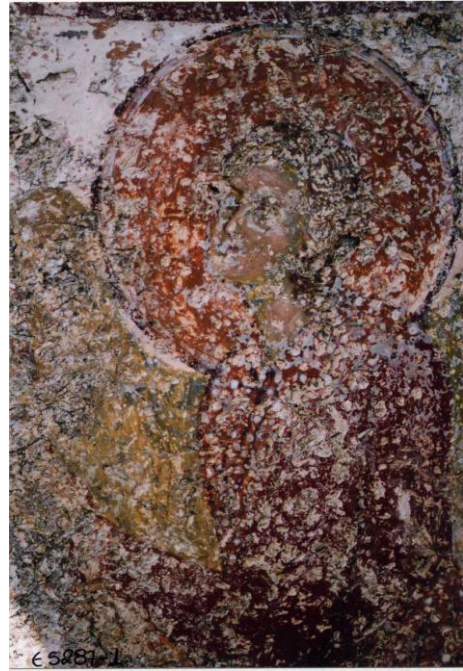
135. Ρόδος, Αγία Τριάδα (Ντολαπλί) (1490-1510).
Η Δημιουργία του ανθρώπου (λεπτομ.).



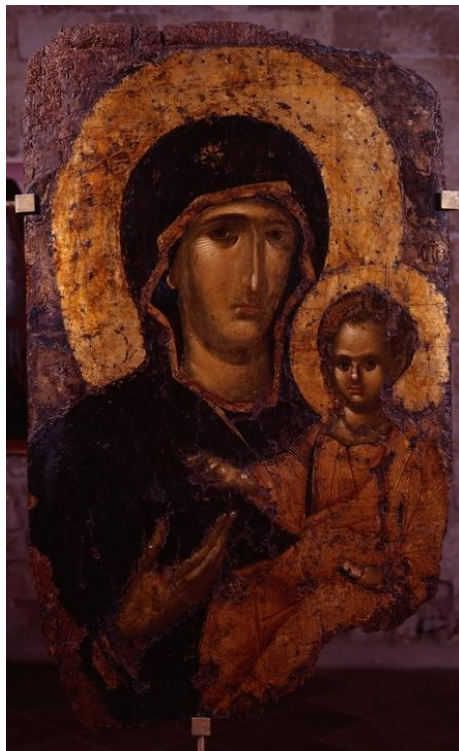
136-137. Μαριτσά, Άγιος Νικόλαος (1434/5). Η Βαϊοφόρος (λεπτομ.) και ο
Ευαγγελισμός.



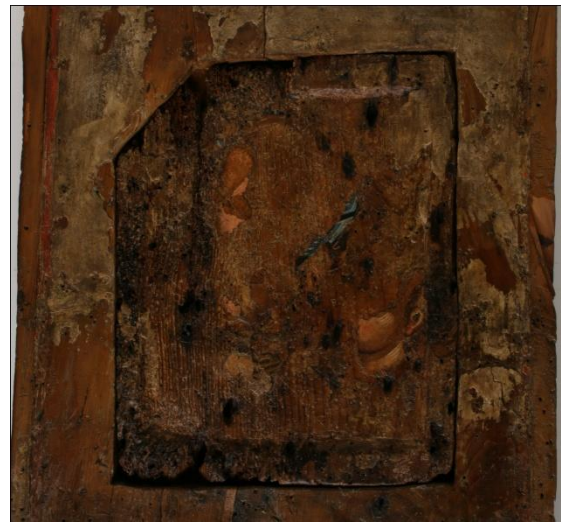
138. Ρόδος, Αγία Αικατερίνη (τέλη 14ου αι.).
Η Εις Άδου Κάθοδος (λεπτομ.).



139. Σιάννα, Παναγία Κυρά (τέλη 14ου αι.).
Δευτέρα Παρουσία (λεπτομ.).



140. Ρόδος, Παλάτι Μ. Μαγίστρου. Αμφίγραπτη εικόνα Παναγίας/
αγίου Νικολάου (γ' τέταρτο 14ου αι.).



141. Κατταβιά. Εικόνα Παναγίας *Πεδηνής*
(14ος αι.).



142. Πάτμος, ναός Αγίου Δημητρίου.
Φορητή εικόνα αγίου Δημητρίου (αρχές 15ου αι.).



143. Ρόδος, Άγιος Σπυρίδων.
Ο άγιος Δημήτριος (αρχές 15ου αι.).



144. Παλάτι Μ. Μαγίστρου. Εικόνα Παναγίας Γαλακτοτροφούσας (15ος αι.).



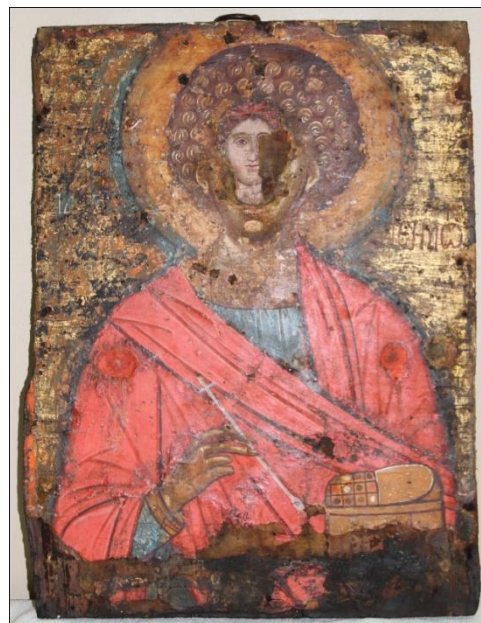
145. Λάρδος, Ταξιάρχες. Αμφίγραπτη εικόνα
Ελεούσας/Σταύρωσης (15ος αι.).



146-147. Λίνδος, Κοίμηση. Δεσποτικές εικόνες Χριστού Ελεήμονος και Παναγίας.



148. Μονόλιθος, Άγιος Θωμάς. Εικόνα αγίου Παντελεήμονος (15ος αι.).



149. Τήλος, μονή Αγίου Παντελεήμονος. Εικόνα αγίου Παντελεήμονος (15ος αι.).



150. Ρόδος, Άγιος Ιωάννης. Εικόνα αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (αρχές 16ου αι.).



151. (δεξιά) Γαλλία, Art. Εικόνα αγίου Ιωάννη του Προδρόμου με δωρητή (αρχές 16ου αι.).



152. Ρόδος, Συλλογή Ι. Μητροπόλεως. Ο Χριστός αίρων τον Σταυρόν (αρχές 16ου αι.).



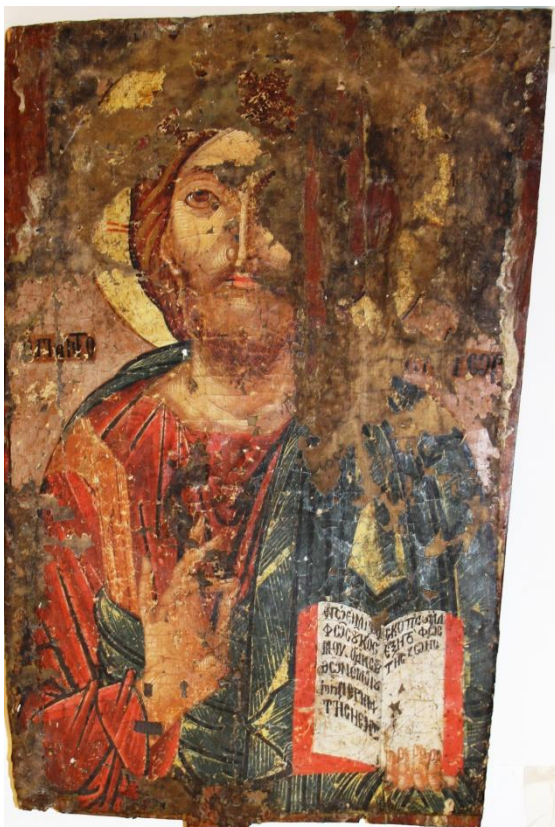
153. (δεξιά) Λίνδος, ιδιωτική συλλογή. Η Σταύρωση (15ος-16ος αι.).



154. Νίσυρος, μονή Ευαγγελιστρίας. Ο Ευαγγελισμός (15ος-16ος αι.).



155. (δεξιά) Παλάτι Μ. Μαγίστρου. Άγιος Γεώργιος Δρακοντοκτόνος (1489 ή 1497).



156-157. Βάτι, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος. Εικόνες του Χριστού Παντοκράτορος και του επώνυμου αγίου (16ος αι.).



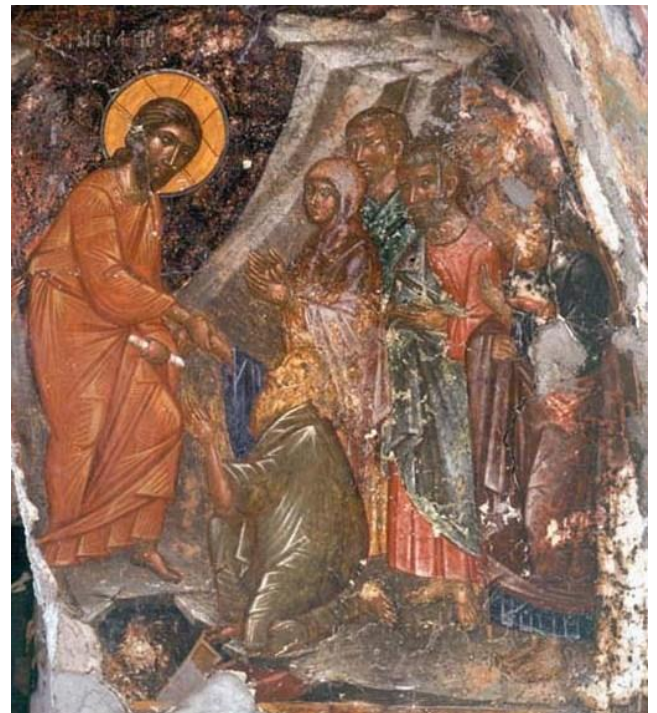
158. Τήλος, Μεσαριά, Σωτήρας.
Η Δέηση της αψίδας (1423/4).



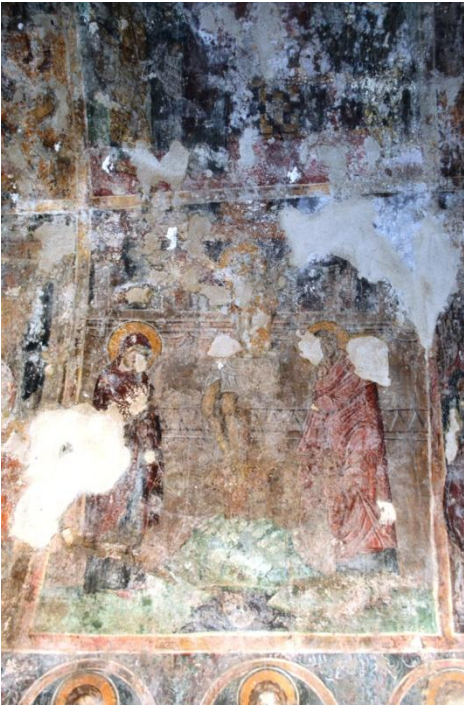
159. Αρχάγγελος, Άγιος Ιωάννης.
Ο δωρητής Νικόλαος Καμανός (1428).



160. Πυλώνα, Κυρά. Ο Συμεών από την Υπαπαντή
(15ος αι.).



161. Νίσυρος, Νικειά, Αγία Τριάδα.
Η Εις Άδου Κάθοδος (15ος αι.).



162-163. Ψίνθος, Παναγία Παρμενιώτισσα. Ο Ευαγγελισμός και (δεξιά) ο Εμπαιγμός (λεπτομ.) (τέλη 15ου αι.).



164. Παλάτι Μ. Μαγίστρου. Εικόνα αγίας Βαρβάρας (;) 15ος-16ος αι.