

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ

Δύο ὀλιγοήμερες ὑπηρεσιακὲς ἐπιθεωρήσεις στὴν Κρήτη (Νοέμβριος 1950 καὶ Ἰούλιος 1951) μοῦ ἔδωσαν τὴν εὐκαιρία νὰ ἐπισκεφθῶ μερικὲς ἐκκλησίες καὶ νὰ ἐξετάσω τὸν ζωγραφικὸ τους διάκοσμο καὶ τὰ μέσα ποὺ πρέπει νὰ χρησιμοποιηθοῦν γιὰ νὰ σωθοῦν τὰ λαμπρὰ αὐτὰ μνημεῖα τῆς ἑλληνικῆς μεσαιωνικῆς τέχνης. Οἱ ἐπισκέψεις αὐτὲς ἔγιναν χωρὶς ὀρισμένο σχέδιο καὶ ἔχουν τὴν σημασία δοκιμαστικῶν μόνον ἐπαφῶν μὲ τὴν ἄγνωστη ὡς τώρα περιοχὴ.

Ἐδῶ θὰ περιγράψω σύντομα, τὶς σημαντικώτερες τοιχογραφικὲς διακοσμῆσεις ποὺ εἶδα, χωρὶς νὰ προχωρήσω σὲ συστηματικὴ ταξινόμηση καὶ συγκριτικὴ μελέτη τοῦ ὑλικοῦ. Μιὰ τέτια ἐργασία θὰ ἦταν πρόωρη, γιὰτὶ τὰ γνωστὰ ἀπὸ δημοσιεύσεις μνημεῖα εἶναι ἐλάχιστα καὶ ὅσα ἀναφέρονται ἐδῶ εἶναι πολὺ λίγα — ἂν καὶ φθάνουν τὰ τριάντα— ἐν σχέσει μὲ ὅσα σώζονται στὴν Κρήτη. Ἐξ ἄλλου, γιὰ μιὰ μελέτη συνθετικοῦ χαρακτῆρα δὲν θὰ πρέπει νὰ περιορισθῆ κανεὶς στὰ μνημεῖα ποὺ βρίσκονται μόνο στὸ ἴδιο τὸ νησί, ἀλλὰ νὰ ἐπεκταθῆ καὶ στὴν περιοχὴ ποὺ ἀνήκει στὸν ἴδιο πολιτιστικὸ κύκλο. Ἐννοῶ τὴν φραγκοκρατούμενη περιοχὴ τῆς Ἑλληνικῆς χώρας: Κρήτη, Δωδεκάνησο, Κυκλάδες, Κύπρο, Ἀττικὴ, Εὐβοία, χωρὶς νὰ μπορεῖ αὐτὴ νὰ καθορισθῆ ἀκριβέστερα γιὰ τὴν ὥρα. Μετὰ τὴν περιγραφή νομίζω σκόπιμο νὰ συνοψισθοῦν τὰ γενικὰ προβλήματα ποὺ σχετίζονται μὲ τὰ μνημεῖα τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς καὶ νὰ γίνῃ προσπάθεια νὰ ξεκαθαρίσουν τὰ πρῶτα πορίσματα ἀπὸ τὴν ἐξέταση τοῦ νέου ὑλικοῦ, ἀπλὲς κατευθυντήριες ὑποδείξεις γιὰ μελλοντικὲς ἐρευνες.

I

Οἱ περιγραφικὲς σημειώσεις ποὺ ἀκολουθοῦν γίνονται κατὰ γεωγραφικὴ σειρὰ πηγαίνοντας ἀπὸ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικά. Δὲν ἔχουν ἀξιώσεις πληρότητας ἐφ' ὅσον ἡ σύντομη παραμονὴ σὲ κάθε μνημεῖο δὲν ἐπέτρεπε αὐστηρὸ ἔλεγχο τῶν στοιχείων.

A. ΜΙΡΑΜΠΕΛΛΟ

ΚΡΙΤΣΑ

1. *Παναγία ἢ Κερά* (Elenco 568). Ἐκκλησία τρίκλιτη μὲ τροῦλο (Gerola, II σ. 202, εἰκ. 159) βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸ χωριό, στὸ Λογάρι. Δὲν ἔχει κτισθῆ ὅλη σύγχρονα· πιθανῶς τὸ μεσαῖο κλιτος, χωρὶς τροῦλο ἦταν τὸ ἀρχικό, ὅπου προστέθηκαν τὰ δύο πλάγια

στό ἴδιο πλάτος καὶ ὁ τροῦλος. Ἰσχυρὰ ἀντερείσματα νεώτερα στηρίζουν τὸ κτίριο. Οἱ τοιχογραφίες στό κάθε κλιτος ἀνήκουν σὲ διάφορη ἐποχὴ καὶ τεχνοτροπία.

Τὸ κεντρικὸ κλιτος: Ἔχει λίγες παραστάσεις μεγάλες· σημειώνομε: τὴν Ἀνάληψη στὴν ἀψίδα, τὴν Γέννηση, μὲ τὴν Παναγία ξαπλωμένη διαγώνια ἀπὸ ἀριστερὰ πάνω πρὸς τὰ δεξιὰ κάτω, μὲ τὸ παιδί ὀριζόντιο ἀριστερά της· στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ δεξιὰ της ὅπου οἱ τρεῖς ὄρθιοι Μάγοι· ἐπάνω ἄγγελοι, κάτω: ἀριστερὰ ὁ Ἰωσήφ καὶ πρὸς τὸ μέσο τὸ λουτρὸ τοῦ παιδιοῦ μὲ τὶς δύο γυναῖκες. Δεξιὰ οἱ Βοσκοὶ (δὲν φαίνονται καλά). Τὸ Μυστικὸ Δεῖπνο μὲ τὸν Χριστὸ στό κέντρο ἔχοντας δεξιὰ του τρεῖς μαθητές καὶ ἀριστερὰ του τοὺς ὑπόλοιπους ἔννια, σὲ δυὸ σειρές. Στὸ τετράγωνο τραπέζι τὰ πῆλινα ἄγγεῖα ἔχουν χρῶμα ὄχρας μὲ κασιτανὰ σχέδια, ἐνῶ τὰ ψηλὰ τυπικὰ Βενετικὰ ποτήρια εἶναι πρασινωπά. Τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου μὲ τὸν Ἄγγελο μέσα στὰ Ἅγια τῶν Ἁγίων νὰ τρέφει τὴν μικρὴ Παναγία. Τὴ Σφαγὴ τῶν Νηπίων μὲ τοὺς στρατιῶτες σὲ δυὸ σειρές γυρισμένους πρὸς τὸν Ἡρώδη ἀριστερὰ, (δὲν φαίνεται πιά) καὶ δεξιὰ κάτω τὴν Ραχὴλ κλαίουσαν ἐπὶ τὰ τέκνα αὐτῆς· ἐπάνω τὴν Ἐλισάβετ ἐντὸς σπηλαίου μὲ τὸν Ἰωάννη βρέφος. Τὸν Παράδεισο (πίν. Β', 2) μὲ τὴν Φλογίνη Ρομφαία ἀριστερὰ, καὶ τὸν σταυροφόρο εὐγνώμονα Ληστή δίπλα, στὴ μέση τὴν Παναγία καθισμένη καὶ ἀριστερὰ της οἱ δίκαιοι Ἰσαάκ, Ἀβραὰμ καὶ Ἰακώβ, καθισμένοι καὶ αὐτοί. Πίσω τους δένδρα μὲ σταφύλια. Στὰ ἐσωράχια τῶν τόξων καὶ κάτω ὄλοσωμοι Ἅγιοι. Ἀξιοσημείωτος ἓνας Ἅγιος tonsatus (ὁ Ἅγ. Φραγκίσκος;) καὶ ἓνας Ἅγιος Γεώργιος καβαλάρης μὲ ἀλυσιδωτὴ πανοπλία (côte de mailles) πολὺ ψιλοδουλεμένη στὴν ἐκτέλεση¹. Ἡ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν ἔχει λαϊκώτερο χαρακτῆρα μὲ δυτικὲς ἐπιδράσεις εἰς τὰ πραγματικὰ στοιχεῖα, ἀλλὰ τὸ μέγεθος τῶν παραστάσεων, ἡ δυσκαμψία τῶν στάσεων καὶ τῆς ρυθμικῆς πτυχολογίας καὶ ἡ γεωμετρικότης τῶν κτιρίων προσδίδουν μνημειακὴν ἐπιβλητικότητα, ποὺ συνδυάζεται μὲ τραχὺ ρεαλισμὸ στὰ πρόσωπα καὶ ἀκρίβεια στὶς λεπτομέρειες. Τὰ περιγράμματα εἶναι βαθύχρωμα (μαῦρα;) τὰ χρώματα ἔντονα: κόκκινο, πράσινο, ὄχρα θερμῆ. Μπορεῖ νὰ σχετισθῆ μὲ τὶς τοιχογραφίες Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Αἴγινα, τέλους 13ου αἰώνα².

¹) Πρβλ. Γ. Σωτηρίου, Βυζ. Μν. Κύπρου, π. 85, τοῦ 1280.

²) Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1952 ἔγινε στερέωση καὶ καθαρισμὸς τῶν σπουδαίων τοιχογραφιῶν τῆς Κερᾶς μὲ πιστώσεις τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας, ἀπὸ τὸν τεχνίτη τοῦ Μουσείου Ἡρακλείου κ. Ζαχ. Κανάκη, μὲ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ Ἐπιμελητοῦ κ. Κ. Καλοκύρη. Σύμφωνα μὲ ἀνακοίνωση τοῦ τελευταίου ὁ καθαρισμὸς ἀπεκάλυψε στὸν τροῦλο εὐαγγελικὲς σκηνές, στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα τοὺς Εὐαγ-

Τὸ νότιο κλίτος εἶναι ἀφιερωμένο στὴν Ἁγία Ἄννα. Στὸν δυτικὸ τοῖχο σώζεται ἡ ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφή ποὺ ἀναφέρει τὸ «χωρίον Κρητζέα» καὶ τὸν Ἀντώνιο Λαμέρα (Gerola IV, 532 ἀρ. 29). Ἡ χρονολογία ἔχει σβύσει: διακρίνονται τὰ ψηφία , 5ω., ποὺ περιορίζουν τὰ χρονικὰ ὅρια στὴν ἑκατονταετία ποὺ ἀρχίζει τὸ 1292. Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης μεγάλη προτομὴ τῆς Ἁγίας Ἄννας σὲ δέηση, στὸν τύπο τῆς Πλατυτέρας· (μεγάλο κομμάτι στὸ ἀριστερὸ μέρος τοῦ στήθους ἔχει πέσει). Κάτω οἱ τέσσερις ἱεράρχες Πέτρος Ἀλεξανδρείας, Γρηγόριος ὁ Θεολόγος καὶ Ἀθανάσιος· ὁ τέταρτος ἔχει καταστραφῆ. Τὸ μέρος αὐτὸ εἶναι τὸ καλύτερο ὡς πρὸς τὴν αἰσθητικὴν ποιότητα. Ἡ πλατιά ρεαλιστικὴ μορφή τῆς Ἄννας εἶναι συνοφρυωμένη, στρέφει τὸ βλέμμα πρὸς τ' ἀριστερά της καὶ ἔχει ἔντονη πλαστικότητα, ποὺ πετυχαίνει μὲ σάρκα σὲ χρῶμα ὠχρας θερμῆς, σκιᾶς καστανῆς καὶ μικρὰ φῶτα ἀνοικτά. Μπορεῖ νὰ σχετισθῆ μὲ ὀρισμένα κεφάλια στὸ Ἰπέκι, (Petkovitch, I, 65a) τῆς σερβικῆς Μακεδονίας, τῶν ἀρχῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνα. Οἱ ἱεράρχες ἔχουν ἐκτελεσθῆ στὸ ἴδιο ρεαλιστικὸ πνεῦμα, ἔχουν τὸ ὕφος ὀργισμένο, εἶναι ὑψηλοί, γυρισμένοι κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὸ κέντρο καὶ κρατοῦν μεγάλα εἰλητάρια ἀνοικτά. Ἔχουν σχεδιασθῆ μὲ περισσότερη ἐλευθερία καὶ ἀκρίβεια στὴν πτυχολογία ἀπὸ τὴν Ἁγία Ἄννα καὶ τὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου εἶναι ἀδρότερο χωρὶς τὰ μικρὰ φῶτα, ἀνάλογο μὲ μερικῶν προσώπων τοῦ Νέρεξ κοντὰ στὰ Σκόπια (1164), τοῦ Μιλέσεβο (Petkovitch I, 12b τοῦ 1230), τῆς Καστοριάς (Ὁρλάνδος, ABME, 1938, εἰκ. 25). Οἱ ἀνθρώπινοι τύποι μὲ τὰ ἀνεμιζόμενα γένια καὶ τὸ πλατὺ μουστάκι, πλησιάζουν τὶς μορφὲς αὐτῆς καὶ πρὸς ἄλλα μακεδονικὰ μνημεῖα τοῦ 14^{ου} αἰῶνα, ὅπως τὸ Πρωτάτο καὶ τὸ Στάρο Ναγκορίτσινο (Petkovitch, I, 42). Τὸ κλίτος ἔχει κάτω ὀρθιες μορφὲς Ἁγίων ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν καὶ ἐπάνω μία σειρὰ στηθάρια μέσα σὲ κύκλο· τὰ πολυτελῆ ροῦχα τους στολίζουν τὰ μουσουλμανικοῦ τύπου κυματιστὰ κλαδιὰ καὶ πολλὰ μαργαριτάρια.

Ἐπάνω στὴν καμάρα, δύο παράλληλες στὸν ἄξονα ζῶνες χωρισμένες ἢ κάθε μία σὲ ἐπιτὰ εἰκόνες ἀπὸ τὸν βίο τῆς Θεοτόκου: Εὐαγγελισμὸς Ἰωακείμ, Εὐαγγελισμὸς Ἄννας, Συνάντησις Ἰωακείμ καὶ Ἄννας, Γέννησις Θεοτόκου, Γέροντες καὶ Μαρία, Εἰσόδια Θεοτόκου, Θρῆνος τῶν Γονέων τῆς Μαρίας, Ὅραμα Ἰωσήφ, Ταξίδι στὴ Βηθλεὲμ κ. ἄ.

Τὶς εἰκόνες αὐτῆς διακρίνει αἴσθησις τῆς πραγματικότητος ζωηρῆ καὶ κίνηση πλατιά, ἔκφρασις πάθους δραματικῆ, ποὺ φθάνει τὴν ὑπερ-

γελιστές, στὸ Βῆμα τὸν ἱεράρχη Ἁγ. Γρηγόριο καὶ στὸν δυτικὸ τοῖχο ἴχνη ἀπὸ τὴν Σταύρωση. Βλ. Καὶ Κ. Καλοκύρη, περ. Ἀπόστ. Τίτος. Α', 1952, τ. 3.

βολή, ὅπως στὸ Θρηνο τῶν Γονέων, χρωματικὴ ζωηρότητα ποὺ καταφεύγει συχνὰ στὰ συμπληρωματικὰ χρώματα π. χ. στὸ Ταξίδι στὴ Βηθλεὲμ (πίν. Β', 1) τὸ φόρεμα τῆς Παναγίας εἶναι κόκκινο μὲ γαλάζιες σκιές, συνδυασμὸς ποὺ βρίσκεται καὶ στὸ Ἀφεντικὸ τοῦ Μυστρα^{*)}. Ὁ Ἰάκωβος ἐξ ἄλλου στὴν ἴδια παράσταση, μὲ τὸ σακοῦλι ποὺ κρέμεται ἀπὸ τὸ ραβδί του, εἶναι μιὰ γραφικὴ μορφή ποὺ θυμίζει μὲ τὴν κίνηση καὶ μὲ τὸ πρόσωπο ἀνάλογες μορφές στὸ Πρωτάτο. Ἡ ζωγραφικὴ στὸ κλῖτος αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ τοποθετηθῆ στὴν πρώτη πενηνταετία τοῦ 14ου. Ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ συγγένεια μὲ μακεδονικὰ μνημεῖα.

Βόρειο κλῖτος ἀφιερωμένο στὸν Ἁγ. Ἀντώνιο. Στὴν καμάρα παραστάσεις τῆς Β' Παρουσίας, σ' ἐλεύθερο σχέδιο, μὲ μεγάλες μορφές, καὶ στὸν Δυτ. τοῖχο ἡ Κόλαση (Πίν. Ε', 3) (Gerola II 344 ἀρ. 43). Στὸν Βόρειο τοῖχο δὲν διατηρεῖται καλὰ ἡ οἰκογένεια τῶν ἀφιερωτῶν : ὁ Γεώργιος (;) Μαζηζάνης, ἡ γυναῖκα του καὶ τὸ παιδί του. (Gerola II, 339, ἀρ. 50, πίν. 15, ἀρ. 2 καὶ τ. IV, 532, ἀρ. 30). Ἡ τεχνοτροπία στὸ κλῖτος αὐτὸ εἶναι ἡρεμώτερη μὲ μαλακὲς διαβαθμίσεις καὶ μὲ πλατὺ πλάσιμο. Εἶναι περίπου σύγχρονο μὲ τὸ νότιο κλῖτος.

Τὰ τρία αὐτὰ διάφορα σὲ τεχνοτροπία εἰκονογραφικὰ σύνολα εἶναι ἀπὸ τὰ σημαντικώτερα ποὺ συνάντησα στὴν Κρήτη, γιὰ ἀντιπροσωπεύουν τρεῖς διάφορες τάσεις ποὺ ἔχουν γενικώτερη ἀπήχηση καὶ γιὰ τὴν ἡ καλλιτεχνικὴ τους ἀξία εἶναι σημαντικὴ. Τὸ μεσαῖο μπορεῖ νὰ τοποθετηθῆ στὸ τέλος τοῦ 13ου καὶ δύο ἄλλα στὴν πρώτη πενηνταετία τοῦ 14ου.

2. Ἁγιος Γεώργιος ὁ Καβουσιώτης. Μικρὸ καμαροσκέπαστο δωμάτιο, μὲ μιὰ ἐνισχυτικὴ ζώνη. (Elenco 566). Στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ ἐπάνω ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ, στηθαῖος μὲ ἔκφραση αὐστηρή, κάτω οἱ ἱεράρχες Νικόλαος, Ἰωάννης Χρυσόστομος, Βασίλειος καὶ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος. Στὸ μέτωπο τῆς κόγχης : ὁ Εὐαγγελισμὸς. Ὅλο τὸ ἀνατολικὸ μέρος τῆς καμάρας πιάνει μιὰ μεγάλη Ἀνάληψη, τὴν ζώνη ὁ Σολομὼν καὶ ὁ Δαυὶδ καὶ τὸ δυτικὸ τμῆμα τέσσερις σκηνές : Γέννηση, Ὑπαπαντή, Ἑγερση Λαζάρου, εἰς Ἁδου Κάθοδος. Στὸ Νότιο τοῖχο τρεῖς μικρὲς σκηνές ἀπὸ τὸ βίο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Ἐδῶ, κάνει ἐντύπωση τὸ μέγεθος τῶν παραστάσεων σὲ σχέση μὲ τὸν χῶρο καὶ οἱ ἔντονες χρωματικὲς ἀντιθέσεις ποὺ δίδουν ὕφος μνημειακό. Στὰ πρόσωπα χρησιμοποιοῦνται ζωηρὲς πράσινες σκιές. Στὸ σχέδιο μπορεῖ νὰ σχετισθῆ ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ μὲ τὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ στὴν Αἴγινα καθὼς καὶ σὲ εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες :

*) Χατζηδάκη, Μυστραῆς, 62—63.

στη Γέννηση ὁ Ἰωσήφ κάθεται πάνω σὲ σαμάρι. (Πρβλ. Γ. Σωτηρίου, Ε.Ε.Β.Σ., Β', 1925, 254-255, εἰκ. 11). Τέλος 13ου αἰώνα—ἀρχὲς 14ου.

3. Ἁγ. Πνεῦμα. Τοιχογραφίες στὸ Βόρειο κλίτος, πού εἶναι καὶ τὸ παλιότερο. (Elenco 564). Διατηροῦνται καλύτερα στὸ ἱερό: Χριστὸς στὴν κόγχη, κάτω δύο ἱεράρχες καὶ ὁ Ἄμνός. Στὸ μέτωπο τοῦ ἱεροῦ ὁ Εὐαγγελισμὸς καὶ οἱ δύο ἅγιοι Διάκονοι. Στὴν καμάρα τοῦ κλίτους: ἡ Ἀνάληψη σ' ὄλο τὸ πλάτος καὶ ἔπειτα στὴ νότια πλευρὰ μὲ τὴν σειρὰ: ἡ Γέννηση μὲ τὴν Θεοτόκο καθιστὴ καὶ πιὸ κάτω ἡ Ὑπαπαντὴ, ἡ Μεταμόρφωσις, ἡ Βάπτισις· στὴ Βόρεια πλευρὰ: Μυστικὸς Δεῖπνος, Σταύρωσις, Γυναῖκες στὸ Τάφο. Ἡ τέχνη λαϊκώτερη, μᾶλλον τοῦ 15ου αἰώνα.

4. Ἁγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Δὲν εἶχε τοιχογραφίες. Φορητὴ εἰκόνα τοῦ Ἁγίου 17ου — 18ου αἰώνα λαϊκώτερης ἀντίληψης ἀλλὰ ψιλοδουλεμένη μὲ τὴν ὑπογραφή: ΧΕΙΡ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΠΕΛΙΟΤΗ. (Πρβλ. Τ. Γριτσόπουλος Κρ. Χρ. Β, III, 436-453).

5. Τοῦ Σωτηῆρος. Τοιχογραφίες στὸ δυτικὸ τμήμα τοῦ νοτίου κλίτους (Elenco 563). Στὸ σταυροθόλι ἡ Παναγία ἔνθρονη μὲ τὸ παιδί καὶ οἱ Ἀπόστολοι. Στὸν νότιο τοῖχο ὑπολείμματα δύο ἐφίππων ἁγίων ἀντωπῶν καὶ μιᾶς Ἁγίας καὶ στὸν δυτικὸ σκηνὲς ἀπὸ τὴν Κόλιαση (Gerola II, 344, ἀρ. 42). Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς διατηροῦνται ἄσχημα, ἐνῶ λαμπρὰ σώζεται στὸν δυτικὸ τοῖχο ἡ ὁλόσωμη εἰκόνα ἑνὸς νέου, ἴσως τοῦ κτήτορος, μὲ τὴν ἐπιγραφή: ὁ παρομοθεῖς Χονηάτη, σὲ ὑπερφυσικὸ μέγεθος. Ἡ ἐγχρωμη ἀπεικόνισις τοῦ Gerola II, πίν. 16 ἀρ. 1 δὲν ἀποδίδει τὴν ζωηρότητα τῶν χρωμάτων πού εἶναι λιγώτερο γλυκὰ καθὼς καὶ τὴν σοβαρὴ ἔκφραση τοῦ νεανικοῦ προσώπου.

6. Ἁγ. Κωνσταντῖνος (κοντὰ στὴν Κερά). Μικρὸ καμαροσκέπαστο δωμάτιο μὲ λίγες κακὰ διατηρημένες τοιχογραφίες (Elenco 567). Στὸ ἱερό: Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ (ὄχι Μυστικὸς Δεῖπνος) καὶ Ἱεράρχες, Εὐαγγελισμὸς. Στὴν καμάρα, Ἀνάληψη, Βάπτισις, Σταύρωση, εἰς Ἄδου Κάθοδος. Ὅσο μπορεῖ νὰ κρίνει κανεὶς, ἡ τεχνοτροπία εἶναι κομψή, πλησιάζει τοιχογραφίες Περιβλέπτου. Πάντως εἶναι οἱ παλαιότερες τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς πού συνάντησα στὴν Κρήτη χρονολογημένες μὲ ἐπιγραφή στὰ 1354—55 (Gerola IV, 533, ἀρ. 32).

7. Ἁγία Παρασκευή. Κατεστραμμένη, μὲ τοιχογραφίες στὸ νότιο τοῖχο (δὲν τὴν εἶδα).

ΛΙΜΝΕΣ

8. Ἐξω ἀπὸ τὸ χωριὸ ὁ Ἁγιος Ἰωάννης ὁ Εὐαγγελιστῆς μὲ τοιχογραφίες στὸν Βόρειο τοῖχο (Elenco 559). Δωμάτιο ψηλὸ καμαροσκέπαστο. Στὸ ἱερό ἵχνη ἱεραρχῶν. Στὴν πρόθεσις ἕνας Ἄγγελος

μὲ τὰ τίμια Δῶρα στὸ κεφάλι : εἶναι κοντός, παχύς, μὲ στρογγυλὸ χωριατάτικο πρόσωπο. Στὸν βόρειο τοῖχο τῆς πρόθεσης ὁ Ἅγ. Βλάσιος, κατενώπιον, ὀλόσωμος (Πίν. Δ', 2). Δίπλα στὸ τέμπλο, κάτω ἀπὸ ζωγραφιστὸ τόξο μὲ μαίανδρο, ὀλόσωμος ὁ Εὐαγγελιστῆς Ἰωάννης, γυρισμένος κατὰ τὰ τρία - τέταρτα πρὸς τὸ ἱερὸ μὲ βλέμμα στοχαστικὸ κρατώντας μισοανοιγμένο βιβλίον στὰ χέρια⁴. Ἡ εἰκόνα εἶναι ψιλοδουλεμένη, σὲ τεχνοτροπία διάφορη ἀπὸ τὸν Ἅγ. Βλάσιο, ἂν καὶ ἡ πτυχολογία εἶναι δύσκαμπτη. Στὴν κάτω σειρὰ διακρίνονται ἀκόμη οἱ Ἅγ. Κωνῆνος καὶ Ἑλένη. Στὴν ἐπάνω σειρὰ ὑπολείμματα μιᾶς μεγάλης Ἀνάληψης· τὰ πρόσωπα ποὺ σώζονται ἔχουν πλατὺ πλάσιμο, μάτια ἀμυγδαλωτά, τὰ χαρακτηριστικὰ σχεδιασμένα μὲ βυσσινὴ χρωμα καὶ σκιὲς ἑλαφρὰ πράσινες. Οἱ ὄρθιοι Ἄγγελοι θυμίζουν ἀγγελικὲς μορφὲς τοῦ Ἅγ. Νικολάου τοῦ Κασνίτζη στὴν Καστοριά. (Ὁρλάνδος, ABME, 1938, εἰκ. 100). Χαρακτηριστικοὶ εἶναι οἱ ἄγγελοι ποὺ κρατοῦν τὴν κατεστραμμένη δόξα : κάνουν βίαιο δρασκελισμὸ, μὲ ἔντονη ἀντικίνηση καὶ ἀνεμιζόμενα ἱμάτια. Στὶς ἐπάνω δύο σειρὲς σώζονται ἀκόμη : Ἡ Ἑγερση τοῦ Λαζάρου, ἡ Σταύρωση, ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος. Στὶς σκηνὲς αὐτὲς δὲν εἶναι μόνο ἡ κίνηση ζωηρὴ καὶ ἡ ἔκφραση τῶν προσώπων ἔντονη, ὑπάρχει καὶ κάποια ἐκζήτηση· κάθε μορφή ἀντικόβει τὴν ἄλλη, ἀκόμη καὶ ἡ ἄκρη τοῦ ρούχου τοῦ Χριστοῦ, στὸν Λάζαρο, διακόπτει τὸν φωτοστέφανο τῆς γονατισμένης μπροστά του Μάρθας. Ὁ σαρκοφάγος ἀπ' ὅπου βγαίνει ὁ Ἀδὰμ στὴν Ἀνάσταση, εἶναι στολισμένος μὲ κυκλικὰ ἀνάγλυφα.

Στὴν ἐνδιαφέρουσα αὐτὴ διακόσμηση, ἄλλη εἶναι ἡ τέχνη τῶν προτύπων τοῦ ἱεροῦ μὲ ἀφελῆ ρεαλισμὸ, ἄλλη τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου, ποὺ ἔχει χαρακτηριστικὰ φορητῆς εἰκόνας, γιὰτὶ εἶναι δίπλα στὸ τέμπλο, ἄλλη στὴν Ἀνάληψη καὶ ἄλλη στὶς ὑπόλοιπες εὐαγγελικὲς σκηνές. Οἱ δύο τελευταῖες εἶναι πολὺ συγγενικὲς, μποροῦν νὰ σχετισθοῦν μὲ μακεδονικὰ μνημεῖα 14^{ου} αἰῶνα, ἀλλὰ ἡ ἔλλειψη ὁποιασδήποτε ἀπόδοσης τοῦ χώρου καὶ ἡ κάποια ἀκαμψία τῶν πτυχώσεων μᾶς ὀδηγοῦν μᾶλλον πρὸς τὸν 15^ο.

Λ Α Τ Σ Ι Δ Α

9. Παναγία ἢ Κεραγωνιώτισσα (Κοίμησις τῆς Θεοτόκου) (Elenco, 549). Στὸ ἱερὸ τοιχογραφίες ποὺ καθαρίστηκαν τὸ 1950. Στὴν κόγχη, ἐπάνω ἡ Παναγία δεομένη σὲ προτομή, κάτω ὁ Χρυσόστομος καὶ ὁ Βασίλειος γυρισμένοι πρὸς τὸν Ἄμνὸ ποὺ εἶναι ἀνάμεσά τους. Στὸ μέτωπο τῆς ἀψίδας : ἐπάνω ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ, μὲ τὸν Ἀβραάμ καὶ τὴν Σάρρα καὶ μὲ ὦραϊα ἐπιτραπέζια· πρὸ κάτω ὁ

⁴) Πρβλ. Γ. Σωτηρίου, ἔ. ἀ. πίν. 75.



Εἰκ. 1.—Κριτσᾶ. Παναγία ἢ Κερά (νότιο κλίτος). Τοξίδι στή Βηθλεέμ.



Εἰκ. 2.—Κριτσᾶ. Παναγία ἢ Κερά (μεσαῖο κλίτος). Παράδεισος.

(Φωτογραφίες Ἐργη Κωνσταντινίδη)



Εἰκ. 1.— Εὐδαῖς. Ἁγ. Νικόλαος. Προδοσία τοῦ Ἰούδα.



Εἰκ. 2.— Ἀρχάνες (περίχωρα). Ἀσώματος. Ἡ Σταύρωση.

Εὐαγγελισμὸς καὶ κάτω οἱ δύο διάκονοι. Τεχνικὴ πλατιά με σάρκα ὠχρὴ καὶ λίγα φῶτα ἄσπρα. 14ου—15ου αἰώνα.

Β. ΠΕΔΙΑΔΑ

Π Ο Τ Α Μ Ι Ε Σ

10. *Παναγία Γκουβερνιώτισσα* (Elenco 535). Ναὸς τρουλωτὸς σ' ἐλεύθερο σταυρικὸ σχῆμα, ἔρημης μονῆς. Τὸ 1951 με πιστώσεις τῆς Διευθύνσεως Ἀναστηλώσεως στερεώθηκε τὸ ἐτοιμόρροπο κτίριο καὶ καθάρισαν οἱ τοιχογραφίες ποὺ ἀποτελοῦν ἓνα ἀξιόλογο σύνολο ἐργασμένο με πολλὴν ἐλευθερία. Σημειώνω: στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ ἓνα Λάβετε Φάγετε με πολλὴ κίνηση, με πλατιὲς πτυχώσεις, με πρόσωπα «κατὰ κρόταφον» ὁ τελευταῖος ἀπόστολος ἀριστερὰ ἔχει γυρίσει ὀλόκληρος πρὸς τὰ πίσω χρώματα ὠραῖα: ὠχρα θερμὴ, κόκκινο, πράσινο, σκιὲς προσώπων πρασινωπές. Στὸν δυτικὸ τοῖχο τῆς δυτικῆς κεραίας μιὰ μεγάλη Κοίμησις τῆς Παναγίας με τὸν ὄμιλο τῶν ἀγγέλων ποὺ μπαίνουν ἀπὸ ἀριστερά. (Πρβλ. Περίβλεπτο, Gratsanitsa). Στὸν τρουῖλο ἓναν αὐστηρὸ Παντοκράτορα με πλατὺ πρόσωπο καὶ λαιμό, με Προφῆτες ὀλόσωμους στὸ τύμπανο καὶ Εὐαγγελιστὲς στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα. Χαμηλά, στὴν δυτικὴ κεραία ὀλόσωμες μορφὲς ἁγίων γυναικῶν (Πίν. Ε', 2) με πλούσια καὶ πλατιά πλαστικότητα. Μετὰ τὸν καθαρισμὸ ἡ μελέτη τῶν ἐξαιρετῶν αὐτῶν τοιχογραφιῶν τῶν μέσων περίπου τοῦ 14ου, θὰ εἶναι ἐξαιρετικὰ γόνιμη καὶ ἐνδιαφέρουσα. Βλ. Κρητ. Χρ. Ε, 1951, 452.

11. *Ἀφέντης Χριστὸς* (Elenco 531, «ἐρειπωμένη»). Καμαροσκέπαστο δωμάτιο. Τοιχογραφίες καλῆς τέχνης, με κάποια κόμψότητα. Σημειώνω: πάνω ἀπ' τὸ ἱερὸ τὴν Ἀνάληψη, στὴν καμάρα εὐαγγελικὲς σκηνὲς καὶ στὸν δυτικὸ τοῖχο, ἀπὸ πάνω ὡς κάτω, μιὰ μεγάλη Δευτέρα Παρουσία. Ἡ τεχνοτροπία διάφορη ἀπὸ τὴν Γκουβερνιώτισσα. Βλ. Κρητ. Χρ. Α, 1947, σελ. 463-4, πίν. ΚΑ'—ΚΒ'.

Α Β Δ Ο Υ

12. *Ἄγ. Κωνσταντῖνος*. Μικρὸ καμαροσκέπαστο δωμάτιο (ἔξω ἀπὸ τὸ χωριό). Τοιχογραφίες σὲ κακὴ κατάσταση (Elenco 530). Σώζεται ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή (Gerola II, 309 καὶ IV, 513, ἀρ. 14) τοῦ 1445: *διὰ χειρὸς κάμου ἁμαρτωλοῦ καὶ ἀτέχνου Μανουήλ καὶ Ἰωάννου τῶν Φωκάδων*. Στὴν Ἀνάληψη (Β. τοῖχος ἱεροῦ) ἡ Παναγία φορεῖ μαφόριον μελιτζανὶ καὶ οἱ ἄγγελοι ποὺ τὴν παραστέκουν ἄσπρο καὶ κίτρινο. Τὰ βουνὰ τοῦ βάθους εἶναι ὠχροκίτρινα με σκιὲς ἀπὸ μικρὲς παράλληλες καστανὲς γραμμὲς. Στὰ πρόσωπα ὁ λεγόμενος «κρητικὸς» τρόπος φωτισμοῦ με μικρὰ ἄσπρα φῶτα. Οἱ μορφὲς εἶναι

ψηλές και κομψές. Στην άψίδα ιεράρχες (Πίν. Δ', 3) και στὸν τοῖχο τοῦ ἱεροῦ οἱ μεγάλες μορφές τοῦ Ἁγ. Γρηγορίου και τοῦ Ἁγ. Νικολάου φανερόνουν με τὸν σκοῦρο καστανὸ προπλασμό, και τὰ μικρὰ παράλληλα φῶτα, μεγάλη συγγένεια με τὶς κρητικὲς εἰκόνες τοῦ 16ου. Σημειώνω ἀκόμη τὴ νεανικὴ μορφή τοῦ Ἁγ. Φανουρίου ποὺ παριστάνεται στὴ θέση διακόνου και με ἀνάλογη στολή. Στὸν δυτ. τοῖχο μεγάλη Κοίμησις τῆς Παναγίας σὲ κακὴ κατάσταση, κάτω ἀριστερὰ μεγάλος Ἀρχάγγελος και δεξιὰ σκηνὲς ἀπὸ τὴν Κόλαση (γυναῖκες με φίδια).

13. Ἁγ. Γεώργιος Νεκροταφείου. Τοιχογραφίες μαυρισμένες 14ου—15ου (Elenco 528, Gerola II, 344, ἀρ. 41).

14. Ἁγιος Ἀντώνιος. Μικρὸ καμαροσκέπαστο δωμάτιο. Σὲ τέσσερες ζῶνες τῆς καμάρας ἔνδεκα εὐαγγελικὲς σκηνές: Γέννηση, Βάπτισμα, Ὑπαπαντή, Μυστικὸς Δεῖπνος, Νιπτήρ, Σταύρωση, Ἐπιτάφιος, Εἰς Ἄδου Κάθοδος, Γυναῖκες στὸν Τάφο, Μεταμόρφωση, Ἀνάληψη. Ἡ διάταξη τῶν σκηνῶν εἶναι μᾶλλον τυχαία. Τὶς παραστάσεις χαρακτηρίζει μονοχρωμία: τὸ κοκκινωπὸ-καστανὸ ἔντονο σχέδιο, με λίγο γαλάζιο-μενεξελὶ και ἡ ἔντονη ἐκφραστικότης τῶν στάσεων. Στὴ Σταύρωση π. χ. τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ διαγράφει πολὺ ἔντονη καμπύλη πρὸς τ' ἀριστερὰ και στὴν Ἀνάληψη οἱ Ἀπόστολοι ἔχουν ἔξאלλες στάσεις. Ἀρχὲς 14ου αἰώνα.

Μ Π Ι Ζ Α Ρ Ι Α Ν Ω (Περίχωρα).

15. Ἁγιος Παντελεήμων. Μεγάλὴ τρίκλιτη ἐκκλησία με τρίλοβο παράθυρο στὸ ἱερὸ (Gerola II, 191-192). Στὸ ἐξωτερικὸ ἔχει ἐντοιχισμένα κομμάτια βυζαντινῶν ἀναγλύφων και στὸν νότιο τοῖχο, κάτω ἀπὸ ἀψιδώματα ἐπιτύμβιες ἑλληνιστικὲς ἐπιγραφές, με τρόπο διακοσμητικὸ. Οἱ ἐσωτερικὲς τοιχογραφίες εἶναι σκεπασμένες οἱ περισσότερες ἀπὸ ἀσβεστόχρῖσμα (Elenco 512).

Στὴν ἀψίδα: κάτω ἱεράρχες ὀλόσωμοι (μ' ἐπιγραφές κατακόρυφες). Δεξιὰ και ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ παράθυρο: Λάβετε Φάγετε και Λάβετε Πίετε με ζωνηρὴ κίνηση τῶν Ἀποστόλων σὲ διάφορα ἐπίπεδα. Στὴν κόγχη ἡ Παναγία ἔνθρονη Βρεφοκρατοῦσα φαίνεται ἀμυδρά⁵ δεξιὰ και ἀριστερὰ ἀπὸ ἕνα ἀγγελὸς με ὠραῖα φτερὰ παγωνιοῦ προκύπτει σὲ προσκύνηση. Οἱ ἄγγελοι εἶναι χωρὶς πλαστικότητα, κυριαρχοῦν οἱ καστανὲς γραμμὲς ποὺ παίζουν με χάρη και ρυθμὸ πάνω σὲ χρώματα ἀνοικτά. Θυμίζουν τοὺς ἀγγέλους τῆς Σπηλιᾶς Πεντέλης τοῦ 1274⁶.

⁵) Ὅχι Χριστὸς ὅπως ὁ Elenco 512. Ἐπίσης ἡ ἐπιγραφή δίπλα στὸ θρόνο διαβάζεται: Δ(έσεις) Γεωργίου τοῦ Πλουμίδι και τῆς συμβίου αὐτοῦ Ἀρχοντοῦς (ὄχι Λεοντοῦς, ὅπως Gerola IV, 514, ἀρ. 16).

⁶) Βλ. Σωτηρίου, Ἡμερολ. Μ. Ἑλλ. 1927, 45—59 και Γ. Λαδάς,

Στους πλάγιους τοίχους τῆς ἐκκλησίας διακρίνονται τεράστιες ὀλόσωμες μορφές ἁγίων, ἀσπρισμένες μὲ ἀσβέστη. Ἀπὸ τὶς ἀρχαιοπρεπέστερες τοιχογραφίες ποὺ εἶδα στὴν Κρήτη.

Δ Ι Α Β Α · Ι · Δ Ε (περιοχή).

16. Ἀγ. Γιώργης Σφακιώτης. Καμαροσκέπαστο δωμάτιο μὲ δύο ἐνισχυτικὲς ζῶνες. Τοιχογραφίες σὲ τρεῖς ζῶνες: κάτω ὀλόσωμοι ἅγιοι, ἔπειτα μικρὲς σκηνές ἀπὸ τὸν βίο τοῦ Ἀγίου καὶ ἐπάνω εὐαγγελικὲς σκηνές. Σημειῶνω στὸν ν. τοῖχο μεγάλη παράσταση τοῦ Ἀἱ Γιώργη (ὁ Σφακιώτης) μαζί μὲ τὸν Ἀγ. Δημήτριο. Καὶ οἱ δύο εἶναι καβαλάρηδες καὶ περπατοῦν στὴ θάλασσα ποὺ ἔχει ψάρια. (Πρὸβλ. Σωτηρίου, Βυζ. Μν. Κύπρου, π. 103, τοῦ 15ου). Τέχνη λαϊκώτερη, μὲ θερμὸ πλάσιμο μὲ πράσινες σκιές—στὴ Βάπτισμα εἶναι γαλάζιες—ἄσπρα φῶτα· περιγράμματα καὶ χαρακτηριστικὰ προσώπου κόκκινα. Χάραγμα τοῦ 1414.

Ξ Υ Δ Α Σ

17. Ἀγ. Νικόλαος. Πολὺ μικρὸ καμαροσκέπαστο δωμάτιο. Ἐνδιαφέρουσες τοιχογραφίες σὲ κακὴ κατάσταση (Elenco 517). Στὴν ἀψίδα: Δέηση μὲ τὸν Χριστὸ στηθαῖο ἀνάμεσα στὴν Θεοτόκο καὶ τὸν Πρόδρομο, ὀλόσωμους. Κάτω ὁ Μελισμὸς ἀνάμεσα σὲ ἄγγέλους, Ἱεράρχες καὶ Διακόνους. Εὐαγγελισμὸς, Ἀνάληψη, Εἰς Ἄδου Κάθοδος. Στὴν πρόθεση: Θυσία τοῦ Ἀβραάμ. Ἐπάνω Ἐπιτάφιος Θρηνοσ μετὰ τὴν Παναγία καθισμένη· στὸ βάθος ὁ σταυρὸς μὲ τὰ νερὰ τοῦ ξύλου. Ἀξιοσημείωτη γιὰ τὴν ζωντάνια καὶ τὴν ποικιλία ἡ Σφαγὴ τῶν Νηπίων μὲ τοὺς στρατιῶτες ντυμένους φράγκικες πανοπλίες τῆς ἐποχῆς. Ἐπίσης στὴν Προδοσία κυριαρχεῖ ἡ ὀρμητικὴ κίνηση τοῦ Ἰούδα (Πίν. Γ', 1), ποὺ μπορεῖ νὰ παραβληθῇ μὲ τὴν Μητρόπολη τοῦ Μυστᾶρ'. Πρώτη πενηνταετία 14ου.

18. Ἀγ. Γεώργιος. Δωμάτιο καμαροσκέπαστο μικρὸ μὲ μία ἐνισχυτικὴ ζώνη. Τοιχογραφίες ἐνδιαφέρουσες τοῦ 1321 (Elenco 519, Gerola IV, 515, ἀρ. 17). Στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας: ὁ Χριστὸς στηθαῖος ἀνάμεσα στὴν Θεοτόκο καὶ τὸν Πρόδρομο, στηθαίους ἀλλὰ μικρούς. Κάτω: Λάβετε Φάγετε. Στους τοίχους, κάτω: δυὸ καβαλάρηδες ἅγιοι, Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη, Ἀρχάγγελος κ. ἄ. Πιο πάνω, σειρὰ μικρὲς σκηνές ἀπὸ τὸν βίο τοῦ Ἀγίου Γεωργίου καὶ στὴν καμάρα: Ἀνάληψη,

Ἡ Σπηλιὰ τῆς Πεντέλης, 1950, 158. Ἡ χρονολογία ποὺ πρῶτος δημοσίευσε ὁ κ. Λαδᾶς πρέπει νὰ διαβασθῇ ,ΓΨΠΒ' = 6792 = 1274, ὄχι ,ΑΨΠΒ' = 1782.

Ἧ) Ἀρχῶν 14ου, Βλ. Millet, Mistra, πίν. 68, 1, Χατζηδάκη, Μυστᾶρς 42.

ὁ Ἅγ. Γεώργιος μπαίνει στὴν πόλη, Γέννηση, Βάπτιση, Ὑπαπαντή, Μεταμόρφωση, Βαϊφόρος, Γυναῖκες στὸν Τάφο, Εἰς Ἄδου Κάθοδος. Στὸν δυτικὸ τοῖχο: πάνω ἢ Σταύρωση, ἔπειτα ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή καὶ κάτω δύο ζεύγη ἁγίων γυναικῶν. Ἡ τέχνη τείνει στὴν πλαστικότητα μὲ ψιλογραμμένα ἄσπρα φῶτα, ἡ πτυχολογία ἔχει κάποιο ρυθμικὸ νόημα, οἱ φορεσιῆς τῶν γυναικῶν εἶναι φορτωμένες μαργαριτάρια.

Κ Α Σ Τ Ε Λ Ι

19. Ἅγ. Φωτεινὴ. Ἰχνη κάτω ἀπὸ ἀσβεστόχρυσμα.

20. Ἀφέντης Χριστός. Ψηλὸ καμαροσκέπαστο δωμάτιο. Στὸ ἱερὸ ὑπολείμματα: στὴν καμάρα διατηρεῖται Πεντηκοστὴ καὶ Ἀνάληψη, χωρισμένες στὰ δύο. Πιὸ κάτω οἱ Γυναῖκες στὸν Τάφο. Στὸν νότιο τοῖχο ἀποκάλυψα μέρος ἀπὸ μεγάλη Δέηση, μὲ τὸν Χριστὸ ἐνθρονο καὶ τὴν Παναγία δεομένη δεξιὰ του· ἀριστερά του θὰ εἶναι ὁ Πρόδρομος. Ἡ τέχνη εἶναι κάπως ἀπλοϊκὴ, μὲ συμμετρικὲς συνθέσεις, χωρὶς ποικιλία στὰ πρόσωπα, πού ἔχουν τὸν προπλασμὸ ὠχρὸ καὶ τὶς σκιῆς καστανές. 14^{ου} αἰώνα. Ἐνα χάραγμα δίνει 1493. Κάτω ἀπὸ τὸ ἐπίχρυσμα ἀσφαλῶς διατηροῦνται καὶ ἄλλες τοιχογραφίες.

Κ Α Ρ Δ Ο Υ Λ Ι Α Ν Ω

21. Παναγία (περίχωρα). Μικρὸ καμαροσκέπαστο δωμάτιο μὲ μία ἐνισχυτικὴ ζώνη. Ἀπὸ βομβαρδισμό ἔχει καταστραφῆ τὸ δυτικὸ τμῆμα τῆς καμάρας· σώζονται τέσσερες μεγάλες παραστάσεις στὸ ἀνατολικὸ τμῆμα, ἀλλὰ ἔχουν σοβαρὰ ρήγματα· (ὁ Elenco δὲν σημειώνει τὴν ἐκκλησία). Γέννηση Χριστοῦ, Γέννηση Θεοτόκου, Φυγὴ εἰς Αἴγυπτον καὶ Ἀνάληψη. Οἱ συνθέσεις εἶναι πρωτότυπες στὴν εἰκονογραφία καὶ παριστάνουν πολλὰ πρόσωπα μὲ ζωηρὴ κίνηση. Στὴν Ἀνάληψη ὁ ἄγγελος πού παραστέκει φορεῖ ἐπίσημη ἱερατικὴ στολή, ἐνῶ οἱ ἄγγελοι τῆς δόξας κυριαρχοῦν μὲ τὰ ἀνεμιζόμενα μεγάλα φορέματά τους. Στὴν Γέννηση τῆς Θεοτόκου ἡ Ἄννα κάθεται ἐνῶ ἀποθέτει τὸ παιδὶ ἀριστερά της, ὅπου βρίσκεται μία παιδούλα καὶ ἕνας ἄγγελος σὲ προσκύνηση· δεξιὰ τῆς Παναγίας ἔρχονται τρεῖς κοπέλες· στὸ βάθος σειρὰ κτίρια μὲ τοξοστοιχία· κάτω, μπροστὰ ἀπὸ κτίρια, τὸ λουτρὸ τοῦ παιδιοῦ καὶ ἡ κούνια, μὲ πολὺ μικρὲς μορφές. Καὶ στὴν Φυγὴ ἡ σύνθεση δὲν περιορίζεται στὰ κύρια πρόσωπα: ἡ Παναγία μὲ τὸ παιδὶ στὸ ὑποζύγιο καὶ πίσω της ὁ Ἰάκωβος καὶ ὁ Ἰωσήφ μὲ σακούλι. Ἀπὸ τὴν πύλη τῆς πολιτείας βγαίνει ἡ Αἴγυπτος, ντυμένη ἀρχοντικά, πάνω στὶς ἐπάλξεις ἄνθρωποι μὲ μεγάλα μιτερὰ καπέλα τῆς ἐποχῆς καὶ ἕνας βασιλιάς χαιρετοῦν καὶ πιὸ πάνω ἡ ἐπιγραφή: *Η ΕΓΙΠΤΟΣ*. Μὲ τὴ σκηνὴ αὐτὴ συνδυάζεται ἄλλη ἄσχετη παράσταση: πίσω ἀπὸ δεύτερη σειρὰ ἐπάλξεων, ἄλλος σαλπίζει, ἐνῶ ἡ

μορφή τοῦ Ἀρχαγγέλου στηθαίου, ἀριστερά, κυριαρχεῖ (Ἰεριχώ;). Οἱ συνθέσεις αὐτὲς εἶναι γεμάτες ζωὴ μὲ τὶς ἀφελεῖς ἀλλὰ ἐκφραστικὲς στάσεις, μὲ τὰ ἔντονα χαρακτηριστικὰ τῶν προσώπων, μὲ τὴν πυκνότητα τῆς ἀφήγησης· ἰδιαίτερη κίνηση τοὺς δίδουν οἱ διακοσμητικὰ πλούσιες πτυχώσεις καὶ τὰ ζωηρὰ χρώματα σὲ μεγάλες κηλίδες: πράσινο ἀμυγδάλου, κόκκινο κρασιοῦ, ἀποχρώσεις τοῦ γκριζοῦ. Οἱ παραστάσεις αὐτὲς εἶναι ἀκόμη ἀξιοπρόσεκτες γιὰ τὸ μέγεθός τους σχετικὰ μὲ τὸ χῶρο ποὺ στολίζουν καὶ γιὰ τὸ μέγεθος τῶν προσώπων μέσα στὴν παράσταση. Ἡ τεχνοτροπία αὐτὴ ἀρχῶν καὶ μέσων 14^{ου}, ποὺ μπορεῖ νὰ παραβληθῆ ὡς πρὸς τὴν διάθεση μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ σερβικοῦ Λεσνόβου, 1341—1348⁹, εἶναι ἔντελῶς ἀντίθετη μὲ τὴν τέχνη τῶν ἱεραρχῶν καὶ ἁγίων, ποὺ ἔχουν ζωγραφισθῆ μεταγενέστερα, στὴν κάτω σειρά. Αὐτὲς ἔχουν πολλὴ συγγένεια μὲ τὸ Σκλαβεροχῶρι.

Σ Κ Λ Α Β Ε Ρ Ο Χ Ω Ρ Ι

22. *Εἰσόδια Θεοτόκου*. Μικρὸ καμαροσκέπαστο μὲ μιὰ ἀρχικὴ ἐνισχυτικὴ ζώνη. Τοιχογραφίες διατηρημένες ἀρκετὰ καλὰ (δὲν σημειώνονται στὸν Ελεπσο). Στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας ἡ Παναγία μὲ τὸ Βρέφος ἀνάμεσα σὲ δύο Ἀγγέλους μέσα σὲ κύκλους. Πιὸ κάτω ἕξ ἱεράρχες στηθαῖοι καὶ χαμηλὰ ὁ Μελισμὸς μὲ δύο ἀγγέλους καὶ τὸν Χρυσόστομο (σώζεται μόνο τὸ βόρειο τμήμα). Ἀξιοσημεῖωτη ἡ εἰκονογραφικὴ ἀλλὰ καὶ ἡ τεχνοτροπικὴ σχέση μὲ τὴν ἴδια σκηνὴ στὴν Περίβλεπτο⁹. Στὸ μέτωπο τοῦ ἱεροῦ οἱ Διάκονοι, ὁ Εὐαγγελισμὸς καί, ἔπάνω, ὁ Παλαιὸς τῶν Ἡμερῶν. Κοντὰ στὸ ἱερὸ ἡ Ἀνάληψη καὶ ἡ Πεντηκοστὴ παίρνουν τὸ μεγαλύτερο μέρος ὁλόκληρου τοῦ ἀνατολικοῦ τμήματος τῆς καμάρας, ἀφήνοντας λίγη θέση γιὰ τὴν Γέννηση τῆς Θεοτόκου, τὰ Εἰσόδια καὶ τρεῖς ἱεράρχες. Στὸ δυτικὸ τμήμα: Γέννηση, Βάπτισμα, Ὑπαπαντή, Μεταμόρφωση, Ἐγερση Λαζάρου, Βαῖφόρος, Σταύρωση, Εἰς Ἄδου Κάθοδος. Χαμηλὰ καὶ στοὺς δύο πλάγιους τοίχους, σειρά ὁλοσώμων ἁγίων κάτω ἀπὸ ζωγραφιστὰ τόξα. Ἀξιοσημεῖωτος στὸν βόρειο τοῖχο, ἓνας ἅγιος δυτικὸς (Ἄγ. Φραγκῖσκος;) ποὺ κρατεῖ βιβλίον κλειστὸ καὶ κομποσχοῖνι. Ἡ διακόσμηση αὐτὴ εἶναι ἐνδιαφέρουσα γιὰτὶ εἶναι ἀπὸ εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ ἀποψη ἡ πλησιέστερη πρὸς τὶς εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες τῶν Κρητικῶν τοῦ 16^{ου} καὶ ἡ καλλιτεχνικὴ τῆς ποιότητα εἶναι ἐξαίρετη· ἔχει ἤδη τὴν εὐγένεια, τὴν λιτότητα καὶ τὴν ἡρεμία τῶν μεγάλων ζωγράφων τοῦ 16^{ου}, ἐνῶ ἡ ἴδια πρέπει νὰ εἶναι τῶν μέσων τοῦ 15^{ου}. Ἐνα χάραγμα δίδει: 1481.

⁹) Petkovits, I, εἰκ. 125.

⁹) Χατζηδάκη, Μυστράς, σ. 78, πίν. 18 καὶ 26α.

Γ. ΤΕΜΕΝΟΣ

ΑΡΧΑΝΕΣ και περιοχή

23. *Ἁγία Τριάδα*. Καμαροσκέπαστη με δύο ἐνισχυτικὲς ζώνες. Διακόσμηση κάπως ιδιόρρυθμη, δυσδιάκριτη ἀπὸ ἐπίστρωμα ἀλάτων. Στὸ ἱερὸ διακρίνεται Πλατυτέρα καὶ ἐπάνω κύκλοι με στηθάρια ἁγίων. Στὴν καμάρα ἡ Ἀνάληψη με τὴν δόξα ἔλλειπτική καὶ πολὺ ἐπιμήκη· οἱ ἄγγελοι ἔχουν πλατιά κίνηση. Διακρίνονται ἀκόμη στὸ ἀνατολικὸ τμήμα: ἡ Γέννηση, με τὸν Ἰωσήφ καθισμένο σὲ σαμάρι, Φυγὴ εἰς Αἴγυπτον, Ὑπαπαντὴ με τὴν Προφ. Ἄννα πίσω ἀπὸ τὸν Συμεών, Βάπτιση με τὸν Χριστὸ γυρισμένο κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὴν ἀριστερά του, ὅπου στέκει ὁ Βαπτιστής, καὶ ὑπολείμματα ἀπὸ τὴ Μεταμόρφωση. Στὸ δυτικὸ τμήμα: Βαϊφόρος, Ἐγερση Λαζάρου, Γυναῖκες στὸν Τάφο, Εἰς Ἄδου Κάθοδος, ὑπολείμματα ἀπὸ τὴν Ἀποκαθήλωση με τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ, ὅτι δεξιά, ἓνας ἄνθρωπος ἀνεβασμένος ἐπάνω σὲ σκάλα ξεκαρφώνει, Ἐπιτάφιος. Χαμηλότερα: Εὐαγγελισμὸς Ἄννας, Γέννηση Θεοτόκου, Εἰσόδια Θεοτόκου κ. ἄ. Οἱ κύριες παραστάσεις εἶναι πολὺ μεγάλες καὶ ἐπιμήκεις. Στὰ πρόσωπα ἡ σάρκα εἶναι θερμὴ ὠχρὴ με λίγα φῶτα· τὰ χαρακτηριστικὰ εἶναι με κόκκινες γραμμές. Ἀρχῶν 14ου αἰώνα.

24. *Ἁγία Παρασκευή*. Μικρὴ καμαροσκέπαστη με τοιχογραφίες κακὰ διατηρημένες (Elenco 472). Ἀνάληψη, Γέννηση, με τὴν Παναγία καθισμένη δίπλα στὴ φάτνη¹⁰, Ὑπαπαντὴ, Βάπτιση, Σταύρωση σκηνὲς ἀπὸ τὸν βίον τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς κ. ἄ. ἀσπρισμένες. Ἡ τέχνη εἶναι λαϊκώτερη, ἀλλὰ συχνὰ στὰ φορέματα τὸ κόκκινο βυσσινὶ συνδυάζεται με φῶτα πρασινωπά. Πιθανῶς 14ου αἰώνα.

25. *Ἀσώματος*. Μικρὸ καμαροσκέπαστο δωμάτιο με μία ἐνισχυτικὴ ζώνη (4×2,70 μ.). Οἱ τοιχογραφίες χρονολογημένες στὰ 1315-16 διατηροῦνται σχετικὰ καλὰ (Elenco 473, Gerola II, 338 n. 45, 344 n. 38 καὶ IV, 506, n. 3-4). Στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας: ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ, στὸ μέτωπο τῆς ἀψίδας ἐπάνω: τὸ Ἅγιον Μανδήλιον (μορφὴ μεγαλύτερη ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα τῆς κόγχης), ὁ Εὐαγγελισμὸς, Ἅγιος μοναχὸς καὶ κάτω ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ. Στὸ ἀνατολ. τμήμα τῆς καμάρας παίρνουν ὅλο τὸ πλάτος ἡ Ἀνάληψη καὶ ἡ Σταύρωση (Πίν. Γ', 2), πρὸς κάτω ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος. Στὸ δυτικὸ τμήμα τῆς καμάρας, στὴν κορυφή, 6 μικρὲς παραστάσεις με θαύματα τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ καὶ ἀπὸ κάτω οἱ Ἀπόστολοι ἐνθρόνοι με τοὺς Ἀγ-

¹⁰) Πρβλ. τοιχογρ. Μουτουλά Κύπρου τοῦ 1280. Γ. Σωτηρίου Βυζ. Μγ. Κύπρου, π. 87.

γέλους, συνέχεια από την Β' Παρουσία που παριστάνεται στον δυτικό τοίχο. Χαμηλότερα: η Κόλαση στον βόρ. τοίχο, και στον νότιο: τὰ Τείχη τῆς Ἱερισχῶς καὶ δίπλα σ' ἓνα τεράστιο ὀλόσωμο Ἀρχάγγελο ὁ Ἰησοῦς τοῦ Ναυῆ, στὰ πόδια του, ντυμένος φράγκικη πανοπλία (Gerola II, εἰκ. 376 καὶ IV, 612). Στὸν δυτικὸ τοίχο κάτω ἀπὸ τὴν Β' Παρουσία, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τῆς πόρτας, ἡ Γῆ καὶ ἡ Θάλασσα, προσωποποιήσεις καθισμένες πάνω σὲ λέοντα ἢ μία, σὲ κῆτος ἢ ἄλλη¹¹ καὶ χαμηλότερα, ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν πόρτα, παράσταση τοῦ κτήτορα Μιχαὴλ Πατζιδιότη μὲ τὴν γυναῖκα του (ἀσπρισμένη), πὺ παραδίδουν γονατιστοὶ ὁμοίωμα τοῦ ναῖσκου στὸν ὑπερκείμενο Ἀρχάγγελο (Gerola II, εἰκ. 384). Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς εἶναι ἀξιοσημειώτες γιατί εἶναι χρονολογημένες. Οἱ μορφὲς εἶναι σὲ στάσεις ἐκφραστικὲς καὶ καμιά φορὰ δραματικὲς, ἀλλὰ χωρὶς χάρη. Στὴ Σ τ α ὕ ρ ω σ η (Πίν. Γ', 2) ὁ Χριστὸς κάμπτει τὸ σῶμα σὲ ἔντονη γωνία πρὸς τ' ἀριστερά, ἐνῶ ἡ Παναγία γονατίζει λιπόθυμη ἀνάμεσα στὶς γυναῖκες πὺ τὴν ἀνακρατοῦν. Κοντὰ στὸ σταυρὸ δύο μικροὶ στρατιῶτες μὲ μακριὲς λόγχες, μὲ πανοπλία καὶ ἀσπίδες τῆς ἐποχῆς. Ἐπάνω δύο μικροὶ ἄγγελοι σκεπάζουν τὸ πρόσωπο μὲ τὰ χέρια· στὸν σταυρὸ ἐπιγραφή: ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης. Στὶς δύο σειρὲς τῶν ἐνθρόνων Ἀποστόλων τῆς Β' Παρουσίας, ἡ ὁμοίμορφη στάση τῶν Ἀποστόλων, καὶ ἡ κανονικὴ ἐναλλαγὴ τους μὲ τὶς ὑπερκείμενες ἱερατικὲς μορφὲς τῶν ἀγγέλων φανερώνουν τάση γιὰ ρυθμικὴ σύνθεση, ὅπου ὅμως τὸ κάθε πρόσωπο εἶναι ἔντονα χαρακτηρισμένο, ὅπως καὶ σὲ ὅλες τὶς κύριες μορφὲς στὶς ἄλλες παραστάσεις. Τὰ περιγράμματα εἶναι καστανά, ἡ σάρκα θερμὴ ὄχρα καὶ οἱ σκιὲς εἶναι λίγες, σὲ ἔντονο πράσινο, ἀφήνοντας πλατιὲς φωτισμένες ἐπιφάνειες· τὰ μάτια ἔχουν χαρακτηριστικὸ ἀμυγδαλωτὸ σχῆμα. Ἀξιοσημειωτὸ εἶναι ὅτι ὁ κάμπος τῶν παραστάσεων εἶναι βαθύχρωμος (μαῦρος;).

Δ. ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ

ΠΑΝΑΣΣΟΣ

26. Παναγία ἢ Χανουτιά. Χρονολογημένη ἀπὸ ἐπιγραφή στὰ 1443 (Gerola IV, 542, ἀρ. 7). Τοιχογραφίες σὲ κακὴ κατάσταση (Elenco 597). Στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ ἐπάνω ἡ Παναγία δεομένη σὲ προτομή. Κάτω ἑξαπτέρυγα καὶ τράπεζα μὲ τὰ ἱερὰ σκεύη, ἀνάμεσα σὲ ἱεράρχες. Στὸ μεσαῖο κλίτος μόλις διακρίνονται σκηνὲς ἀπὸ τὸν βίον τῆς Θεοτόκου. Οἱ μορφὲς εἶναι κομψὲς καὶ λιγερὲς, μὲ λεπτὰ φῶτα.

Μονὴ ΒΡΟΝΤΗΣΗ

27. Ἀγ. Ἀντωνίος. Τοιχογραφίες στὸ ἀνατολικώτερο τμήμα

¹¹) Πρβλ. τοιχογραφίες Ἀσίνου Κύπρου, τοῦ 1333, Σωτηρίου, Βυζ. Μν. Κύπρου, π. 82.

τοῦ νοτίου κλίτους, πού ἦταν ὁ ἀρχικὸς ναός. (Elenco 591 : Avanzi)
 Στὴν κόγχη: Μυστικὸς Δεῖπνος καὶ Προφήτες. Στὴν νότια πλευρὰ τοῦ
 ἱεροῦ: κάτω ἱεράρχες καὶ ὁ Θεοδόχος Συμεών, ὠραία γεροντική
 μορφή μὲ σαρκώδη μύτη, ἄφθονα ταραγμένα μουστάκια καὶ γένια πού
 κρατεῖ μὲ στοργή τὸ Βρέφος. Ἐπάνω σειρὰ προτομῆς ἱεραρχῶν· πιὸ
 πάνω τὸ Λάβετε Πίετε μὲ τοὺς Ἀποστόλους βιαστικούς νὰ συνω-
 θοῦνται πρὸς τὸ μεγάλο ποτήριον πού κρατεῖ ὁ Χριστός· ὁ πρῶτος
 Ἀπόστολος σκύβει ἐνῶ ὑψώνει πρὸς τὰ πάνω τὸ προφίλ του¹². Πιὸ
 πάνω ἡ Θεία Λειτουργία μὲ τοὺς ἀγγέλους, μόλις διακρίνεται.
 Στὸν ἀπέναντι τοῖχο ἀντίστοιχες παραστάσεις περισσότερο καταστρεμ-
 μένες. Ἡ τέχνη εἶναι ἐξαίρετη μὲ πλάσιμο μαλακὸ καὶ μὲ λεπτὴν αἰ-
 σθησι τοῦ χρώματος: στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο οἱ Ἀπόστολοι εἶναι
 δυσδιάκριτοι, ἀλλὰ φαίνονται καθαροὶ φωτεινοὶ τόνοι: πράσινο ἀμυγ-
 δάλου, κόκκινο κρασιοῦ. Στὸ Λάβετε Πίετε ἡ κίνηση τῶν Ἀπο-
 στόλων ἔχει μαλακὸ ρυθμὸ μὲ τὶς μεγάλες καμπύλες τῶν πτυχώσεων,
 ἐνῶ οἱ μορφὲς καὶ οἱ στάσεις δείχνουν πολλὴν εὐγένεια. Τέλος, τοῦ
 Συμεῶν ἡ μορφή μὲ τὸ βαθὺ ὠχροκίτρινο χρῶμα τῆς σάρκας μὲ λίγα
 λεπτὰ φῶτα ἄσπρα καὶ πρασινωπὲς σκιὲς θυμίζει τοῦ παρεκκλησίου τοῦ
 Ἁγ. Εὐθυμίου στὴ Θεσσαλονίκη τὶς τοιχογραφίες τοῦ 1303¹³. Ἀρχὲς
 14ου αἰῶνα.

Μονὴ ΒΑΣΙΛΑΜΟΝΕΡΟΥ

28. Ἁγιος Φανούριος. Ἡ ἐκκλησία τοῦ ἔρημου τώρα μονα-
 στηριοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία κλίτη: δύο παράλληλα καὶ ἓνα ἐγκάρσιο
 στὴ θέση τοῦ νάρθηκα, καὶ ἀπὸ ἓναν (ἔξω)νάρθηκα· τὸ καθένα ἀπὸ αὐ-
 τὰ πρέπει ν' ἀνταποκρίνεται σὲ διαδοχικὲς προσθῆκες, στὸ ἀρχικὸ κα-
 μαροσκέπαστο κλίτος, τὸ βόρειο καὶ ψηλότερο. Ὅλα εἶναι τοιχογρα-
 φημένα (Elenco 590). Οἱ χρονολογικὲς ἐνδείξεις πού παρέχουν οἱ τρεῖς
 κτητορικὲς ἐπιγραφὲς τῆς ἐκκλησίας εἶναι ἀνάμεσα στὰ ἔτη 1407—
 1431¹⁴. Ἐνα χάραγμα δίδει 1404 καὶ μία μεταγενέστερη ζωγραφιστὴ
 ἐπιγραφή δίδει τὸ 1500¹⁵. Ἀλλὰ καὶ οἱ τρεῖς κτητορικὲς ἐπιγραφὲς
 δὲν ἀναφέρονται σ' ὀλόκληρη τὴν διακόσμηση ἀλλὰ κυρίως στὶς τοιχο-
 γραφίες τοῦ μεταγενέστερου νοτίου κλίτους τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου (1400/7
 καὶ 1428) καὶ τοῦ τρίτου ἐγκαρσίου δυτικοῦ κλίτους τοῦ Ἁγίου Φα-
 νουρίου, (ῥυθωμένη 1426 καὶ ἱστορήθη 1431).

¹²) Πρβλ. Σοποτσάνη τοῦ 1270, Petkovits, I, 21a.

¹³) Σωτηρίου, Ἀρχ. Δελτ. 4 (1918), 3—4, Παράρτημα, 29.

¹⁴) Ξανθοῦδίδης, Ἐπιγρ. 138—142, Gerola IV, 539—541. Ὁ κ. Πλάτων μοῦ ἀνακοινώνει ὅτι στὸ ἓνα τόξο ἡ χρονολογία εἶναι 1400.

¹⁵) Ὅχι, ἀφο' (1570) ὅπως Ξανθοῦδίδης, Ἐπιγρ. 141, ἀλλά: ,αφ'. ὁ κ τ (ω β ρ ί ο υ).

Τοῦ ἀρχικοῦ ναοῦ, ἀφιερωμένου στήν Παναγία, οἱ τοιχογραφίες, κατὰ ἓνα μέρος τοῦλάχιστον, πρέπει νὰ εἶναι παλιότερες ἀπὸ τὶς χρονολογίες αὐτές: πιστεύω ὅτι οἱ 24 Οἴκοι τῆς Θεοτόκου στήν καμάρα εἶναι τοῦ 14^{ου}. Κάποια δυσκολία ὅμως παρουσιάζει ἡ χρονολόγησις τῶν τοιχογραφιῶν τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ αὐτοῦ τοῦ κλίτους καὶ τῆς κάτω σειρᾶς στὸν βόρειο τοῖχο, δηλ. οἱ παραστάσεις Κόγχης: Θεοτόκος σὲ προτομῇ δεομένη, μὲ τοὺς δύο ἀρχαγγέλους σὲ κύκλο, στῆ μέση ἡ Θεία Λειτουργία καὶ κάτω ἔξῃ Ἱεράρχες. Στὸ μέτωπο τῆς κόγχης: ὁ Εὐαγγελισμός, δύο Ἅγιοι μὲ μεγάλα εἰλητάρια καὶ οἱ δύο ὀλόσωμοι Διάκονοι. Στὴν Β. πλευρὰ τοῦ ἱεροῦ ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω: χαμηλά, στήν ἡμικυκλικὴ βάση τῆς Προθέσεως ὁ Χριστὸς εὐλογῶν ἀνάμεσα σὲ δύο Ἅγγέλους· τὰ χρώματα ἔχουν πέσει καὶ ἔχει μείνει μόνο τὸ κοκκινωπὸ γαιῶδες χρῶμα τοῦ σχεδίου πὺν εἶναι ἐλεύθερο καὶ ἔλαφρό, μὲ μορφὲς χαριτωμένες. Στὸν τοῖχο: ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραὰμ καὶ ἀριστερὰ ὁ Ἅγ. Κυπριανός, κατὰ μέτωπον: πρὸ πάνω, σ' ὄλο τὸ πλάτος, ἡ Γέννησις τῆς Θεοτόκου μὲ τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ ὅτι στήν ἴδια σκηνῇ παριστάνεται ὁ Ἀσπασμὸς Ἰωακείμ καὶ Ἄννης στῆ Χρυσῇ Πύλῃ, συνδυασμὸ πὺν προέρχεται ἀπὸ μακεδονικὲς τοιχογραφίες τοῦ 14^{ου} καὶ εἶναι καθιερωμένους σὲ φορητὲς εἰκόνες τοῦ 16^{ου}¹⁶. Πρὸ πάνω: ἡ Βάπτισις καὶ ἡ Μεταμόρφωσις καὶ στήν καμάρα ἡ Ἀνάληψις. Στὴν νότια πλευρὰ τοῦ ἱεροῦ, ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω: Ἱεράρχες, τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου, Γυναῖκες στὸν Τάφο καὶ ὁ Χριστὸς ἀνάμεσα στὶς δύο Γυναῖκες (τὸ Χαίρετε) καί, στήν καμάρα, ἡ Πεντηκοστή. Δηλ. μετὰ τοὺς Ἱεράρχες μιὰ σειρὰ εἶναι ἀφιερωμένη στὸν Βίον τῆς Παναγίας καὶ ὁ ὑπόλοιπος πρὸς τὰ ἐπάνω χῶρος στὶς εὐαγγελικὲς σκηνές.

Στὸν Β. τοῖχο τοῦ ἴδιου κλίτους στήν κάτω σειρὰ, ἀπὸ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικά: Ἅγιος πλατυγένης, ὁ Ἅγ. Ἱερώνυμος μὲ τὸ λεοντάρι (πάνω ἀπὸ μία κόγχη), μεγάλη Κοίμησις τῆς Θεοτόκου καὶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός μὲ σαρίκι (Πίν. Δ', 1) ὁ Ἅγ. Ὀνούφριος, Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος καὶ ἓνας ἀκόμη ἅγιος ἀταύτιστος. Ἡ σειρὰ αὐτὴ διακρίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὴν ἀμέσως πρὸ πάνω σειρὰ τῶν Οἴκων τῆς Θεοτόκου, πὺν πιάνει ὅλη τὴν καμάρα, ὅχι μόνο μὲ τὴν τεχνοτροπία ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν διαφορὰ τοῦ σουβᾶ πὺν εἶναι παχύτερος στῆ γραμμὴ διαχωρισμοῦ, δίδοντας καθαρὰ τὴν ἐντύπωσις ὅτι ὁ κάτω εἶναι μεταγενέστερος. Τοὺς Οἴκους τῆς Θεοτόκου χαρακτηρίζει ἀπλοϊκὴ χωρικὴ τέχνη τῶν μέσων τοῦ 14^{ου}, ἐνῶ τὴν κάτω σειρὰ διακρίνει ἐξαίρε-

¹⁶) Στὸ Γκραντάτς (περ. 1276), Petkovits I, 29a, Wulff — Alpraton, Denkmäler der Ikonenmalerei, 144 — 146, εἰκ. 59. Βλ. καὶ εἰκόνα μὲ ὑπογραφὴ τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ, στῆ Συλλ. Λοβέρδου.

τη τέχνη του τέλους 14ου—ἀρχῶν 15ου αἰώνα : τὶς μορφές πλασμένες μαλακά, μὲ μερικὰ ἄσπρα φῶτα, χαρακτηρίζουν πνευματικότητα καὶ εὐγένεια στὴν ἔκφραση.

Τὸ νότιο κλίτος εἶναι ἀφιερωμένο στὸν Ἰωάννη τὸν Προδρόμο, τοῦ ὁποίου ἡ προτομή εἶναι ζωγραφισμένη στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας. Ἐν τούτοις, πάνω ἀπὸ Ἱεράρχες συνεχίζονται στὸν Νότιο τοῖχο ἕξ εὐαγγελικὲς σκηνές τῶν Παθῶν σὲ τρεῖς σειρές, ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω : Βαϊφόρος, (Λάζαρος;), Μυστικὸς Δεῖπνος καὶ Νιπτήρ, Προδοσία Ἰούδα· στὸ Βόρειο τοῖχο : μεγάλη Σταύρωση καὶ Ἐπιτάφιος Θρῆνος. Κάτω ἀπὸ τὴν τελευταία παράσταση ὁ Ἅγ. Νικόλαος καὶ πιὸ κάτω, μέσα σὲ κόγχη, ἡ Ἄκρα Ταπείνωση : ὁ Χριστὸς μὲ σταυρωμένα τὰ χέρια καὶ δίπλα του ἡ Παναγία σὲ τρυφερὴ περίπτυξη. Στὴ νότια πλευρὰ τοῦ κλίτους σκηνές ἀπὸ τὸν βίο τοῦ Προδρόμου: Εὐαγγελισμὸς Ζαχαρία (μὲ τὸν ἄγγελο νὰ πέφτει κατακέφαλα), Γέννηση Προδρόμου, Βρεφοκτονία καὶ ἄλλες. Στὴν πιὸ κάτω σειρά στηθαῖοι ἅγιοι. Στὴν βόρεια πλευρὰ τοῦ κλίτους ἔχει στὸ ἀνατολικὸ τόξο ἐπικοινωνίας μὲ τὸ κλίτος τῆς Παναγίας τὴν χρονολογία 6915 (=1407) καὶ στὸ δυτικὸ 6936 (=1428). Ἡ ἀκριβὴς ἀντιστοιχία χρονολογιῶν - τοιχογραφιῶν μένει νὰ ξεκαθαρισθῇ. Στὴν Β. πλευρὰ : κάτω, στὸν πεσσό, μεγάλη εἰκόνα τοῦ Προδρόμου, ἀπέναντι ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν πλάγια πόρτα τῆς εἰσόδου. Ἐπάνω, ἀπὸ δεξιὰ πρὸς τ' ἀριστερὰ (μετὰ τὴν Σταύρωση) συνεχίζονται παραστάσεις ἀπὸ τὸν βίο τοῦ Προδρόμου : ὁ Ἡρώδης μὲ τὸν Πρόδρομο στὴ φυλακή, ἡ Εὐωχία τοῦ Ἡρώδη μὲ τὴν Ἡρωδιάδα, Ἀποκεφαλισμὸς. Στὴν ἀνατολικὴ ὄψη τοῦ ἀν. πεσσοῦ (χρον. 1407) παριστάνεται ὁ Ἅγ. Ἀθανάσιος ὁ ἐν τῷ Ἄθῳ μὲ τρόπο συγγενικὸ πρὸς τὸν Ἰωάνν. Δαμασκηνὸ (Πίν. Δ', 1). Εἰς τὰ ἐσωρράχια τῶν τόξων μορφές ἁγίων. Ὁ Ἅγ. Ἀντώνιος (Πίν. Ε', 1) βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸ τόξο μὲ τὴν χρονολογία 1428 καὶ ἔχει ἐπάνω του χάραγμα τοῦ 1484. Στὸν δυτικὸ τοῖχο : κάτω, στηθαῖοι Ἅγιοι· πάνω, Εὐρεσις κεφαλῆς Προδρόμου καὶ Ταφή(;) Προδρόμου. Οἱ τοιχογραφίες τῶν δύο αὐτῶν κλιτῶν θὰ μπορούσαν νὰ ταξινομηθοῦν περίπου ἔτσι χρονολογικά : α) Οἶκοι Θεοτόκου 14ου, β) Ἀψίδα καὶ βόρειος τοῖχος βορ. κλίτους, ἀψίδα καὶ ἀνατολικὸ τμήμα νοτίου κλίτους : προσθήκη - ἀνακαίνιση 1400/7 καὶ γ) δυτικὸ τμήμα νοτίου κλίτους : 1428.

Στὸ ἐγκάρσιο κλίτος ἀφιερωμένο στὸν Ἅγ. Φανούριο, μιὰ μεγάλη κόγχη στὴν νότ. ἄκρη τοῦ ἀνατ. τοίχου ἔγινε γιὰ νὰ χρησιμεύει ὡς ἱερό· ἔχει ἐπάνω τὴν προτομὴ τοῦ Ἰησοῦ καὶ κάτω τὴν Θεία Λειτουργία. Ἡ ἐργασία στὸν «σηκὸν» αὐτὸν τοῦ Ἅγ. Φανουρίου, ἔργο τοῦ ζωγράφου Κωνσταντίνου Ρίκου τοῦ 1431 (Ξανθοῦ διδης Ἐπιγρ. 138 κ. ἑξ., Gerola IV, 540,2) εἶναι προσεκτικὴ ἀλλὰ κάπως τραχιὰ

στην έκφραση και στις στάσεις. Χαρακτηριστικό πάντως είναι τὸ πλάσιμο μὲ τὰ λεπτὰ ψιλογραμμένα φῶτα, καθὼς καὶ οἱ μορφές τῶν ἀγγέλων τῆς Θ. Λειτουργίας, πὺ εἶναι χωρὶς χάρη. Πρέπει νὰ ἐξακριβωθῆ, ἄλλωστε, ποιά ἄλλα τμήματα ἐζωγράφησε ὁ Ρίκος. Ἴσως οἱ λίγες τοιχογραφίες στὸν Νάρθηκα—ιδίως μία Ρίζα τοῦ Ἰεσσαί, νὰ εἶναι καὶ αὐτὲς ἔργο του. Οἱ τοιχογραφίες στὸ Βαλσαμόνερο μὲ τὴν ποιότητα καὶ τὸν πλοῦτο τῶν παραστάσεων, τὴν ποικιλία στὶς διαδοχικὲς ἐποχὲς καὶ στὶς τεχνοτροπίες καθὼς καὶ μὲ τὶς χρονολογικὲς ἐνδείξεις ἀποτελοῦν ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα γνωστὰ ὡς τώρα σύνολα στὴν Κρήτη. Μὲ τὴν στερέωση καὶ τὸν καθαρισμὸ τῶν τοιχογραφιῶν πὺ ἐγίνε τὸ 1947 χάρη στὴν Ἐπιτροπὴ Προστασίας Μεσαιωνικῶν Μνημείων Κρήτης, μὲ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ συναδέλφου κ. Ν. Πλάτωνος, προσφέρονται τῶρα στὴ μελέτη.

Στὴν ἴδια ἐκκλησία βρῖσκεται ἓνα ὠραῖο τέμπλο (16^{ου};) μὲ φορητὲς εἰκόνες· μία μὲ τὸν Χριστὸ καὶ τὸν Ἅγ. Φανούριο πολὺ κατεστραμμένη ἔχει τὴν ὑπογραφή τοῦ γνωστοῦ κρητικοῦ ζωγράφου ΑΓΓΕΛΟΥ (περὶ τὸ 1600). Στὴν πίσω ὄψη τῆς τμήματα παλαιότερης εἰκόνας τοῦ Ἅγ. Φανουρίου. Ἀπὸ δῶ προέρχεται καὶ ἡ εἰκόνα τῆς Ἀμπέλου μὲ ὑπογραφή τοῦ ἴδιου ζωγράφου, πὺ βρῖσκεται τῶρα στὸ Βροντήση.

29. Σταυρωμένος, κοντὰ στὸ Βαλσαμόνερο. Ἐνδιαφέρουσες τοιχογραφίες μ' ἐλεύθερη τεχνοτροπία. Χαρακτηριστικὲς εἶναι οἱ γαλάζιες σκιὲς στὰ πρόσωπα καὶ τὰ μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ μάτια τῶν ἱεραρχῶν. Διατήρηση κακή.

Ε. ΧΑΝΙΑ

ΑΔΙΚΙΑΝΟΥ

30. Ἅγ. Γεώργιος. Σταυρικὸς ναὸς (8×7,50 μ.) βομβαρδισμένος (1941). Σώζονται τοῖχοι εἰς ὕψος 2.50 μ. περίπου. (Τῶρα ξανακτίζεται). Ὑπολείμματα τοιχογραφιῶν τοῦ ζωγράφου Παύλου Προβατᾶ (1429—1430, Gerola II, 309 καὶ IV, 420, π. 4): Δέηση, Ἀνάληψη, ἱεράρχες κ. ἄ. (Elenco, 51: inbiancati). Ἡ τέχνη εἶναι καλή· πλάθει μὲ πράσινες σκιὲς καὶ ἄσπρα φῶτα· οἱ μορφὲς καὶ ἡ πτυχολογία εἶναι «κρητικὲς».

31. (Περίχωρα) Ἅγ. Κὺρ-Γιάννης. Ναὸς σταυροειδῆς Βυζαντινῆς ἐποχῆς· ὁ τροῦλος καὶ οἱ καμάρες στὶς τρεῖς κεραῖες τοῦ σταυροῦ ἔχουν πέσει¹⁷. Τοιχογραφίες (Elenco 52, avanzì) σὲ δύο στρώματα· στὸ παλαιότερο μόλις διακρίνονται. Τὰ τμήματα τοῦ νεωτέρου στρώματος φαίνονται καθαρότερα: στὴν κόγχη ἀψίδας Παναγία,

¹⁷) Gerola II, εἰκ. 273 καὶ 313.

στήν καμάρα Ἐνάληψη καὶ Πεντηκοστή. Καλύτερα σώζεται μεγάλη μορφή νέου Ἁγίου στὴ νότια κεραία τοῦ σταυροῦ, ἀνατολική πλευρά. Στὸ νότιο τοῖχο διακρίνονται ἅγιοι στηθαῖοι μέσα σὲ τετράγωνα πλαίσια. Στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ ἄξιοσημείωτες οἱ μεγάλες μορφές (περὶ τὰ 3 μέτρα) τῶν δύο Ἀρχαγγέλων. Καὶ στήν ἐξωτερικὴ κόγχη τῆς νότιας εἰσόδου ἡ Παναγία ἀνάμεσα σὲ κοσμήματα καὶ βραχυγραφικὰ συμπλέγματα. Τέχνη 14^{ου} αἰώνα.

II

Προχωροῦμε τώρα σὲ σύντομη ἐξέταση τῆς θέσης ὅπου βρίσκεται σήμερα ἡ μελέτη τῶν Κρητικῶν τοιχογραφιῶν καὶ τῶν σχετικῶν προβλημάτων ποὺ προκύπτουν. Μερικὲς παρατηρήσεις στὶς πάρα πάνω περιγραφόμενες τοιχογραφίες θὰ βοηθήσουν, ἐλπίζω, νὰ τοποθετηθοῦν σὲ στερεώτερο ἔδαφος οἱ σχετικὲς συζητήσεις.

Ἀπὸ τὶς ἐπιγραφικὲς δημοσιεύσεις τοῦ Ξανθουδίδη καὶ κυρίως τοῦ Gerola¹⁸ εἶναι γνωστὸς περίπου ὁ μεγάλος ἀριθμὸς τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν στήν Κρήτη, ἂν καὶ ἔχει διαπιστωθῆ ὅτι ἀρκετὲς εἶναι οἱ ἐκκλησίες ποὺ δὲν σημειώθηκαν καθόλου ὡς τώρα.

Ἡ πρώτη καὶ τόσο χρήσιμη εὔρετηριακὴ ἐργασία τοῦ Gerola ἔδωσε περισσότερες ἀπὸ ὀκτακόσιες ἱστορημένες ἐκκλησίες, ἀπὸ τὶς ὁποῖες πολὺ λίγες ἀνήκουν στὸν 12^ο, 13^ο καὶ 16^ο αἰώνα, ἐνῶ σὲ μεγάλη ἀναλογία εἶναι χρονολογημένες μὲ ἐπιγραφές ἢ μποροῦν ν' ἀποδοθοῦν στὸν 14^ο καὶ 15^ο αἰώνα. Ἀπὸ τότε ἐλάχιστοι ἀσχολήθηκαν¹⁹, ἀλλὰ δὲν εἶδε τὸ φῶς ἀκόμη καμιὰ ἐργασία σχετικὴ μὲ τὴν σπάνια αὐτὴ σειρά ἔργων Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ποὺ δὲν ἔχουν σημασία μόνον αὐτὰ καθ' ἑαυτά, ἀλλὰ ἀποτελοῦν τὸ κλειδί γιὰ νὰ λυθοῦν μερικὰ προβλήματα γενικώτερης ἰσημασίας ποὺ παιδεύουν ἀπὸ καιρὸ τοὺς Βυζαντινολόγους.

A

Οἱ Ρῶσοι Kondakov καὶ Lichatchef ζητώντας γύρω στὰ 1910 τὰ πρότυπα ὀρισμένων ρωσικῶν εἰκόνων ἔφθασαν στὶς κρητικὲς φορητὲς

¹⁸) Ξανθουδίδης, Χριστ. Ἐπιγρ. Κρήτης, περ. «Ἀθηνᾶ», ΙΕ', 1903. G. Gerola, Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta, Atti del Reale Istituto Veneto di Sc., Lett. ed Arti, 1934-5, τ. CXIV, P. II. 139—216. (*Ἐντὸς τοῦ κειμένου παραπομπή: Elenco).

¹⁹) Ἀπὸ τὶς ἐπιθεωρήσεις τῶν ἄλλοτε Ἐφόρων Βυζ. Ἀρχαιοτήτων, καθηγητοῦ κ. Α. Ξυγγοπούλου καὶ Διευθυντοῦ τῆς Ἐθν. Πινακοθήκης κ. Μ. Καλλιγᾶ, περιμένομε πάντοτε ἐνδιαφέρουσες ἀνακοινώσεις καὶ παρατηρήσεις. Οἱ ἐπιμελεῖται κ. κ. Δρανδάκης καὶ Καλοκύρης ὑπόσχονται ἐνδιαφέρουσες δημοσιεύσεις.

εἰκόνες τοῦ 16ου, πρὸ πάντων τὶς καμωμένες στὴν Βενετία, καὶ μετὰ βᾶση αὐτὲς δημιούργησαν θεωρίες γιὰ τὴν «Ἱταλο-ελληνική» ἢ «Βενετο-κρητική» ζωγραφικὴ σχολή. Οἱ θεωρίες αὐτὲς εἶχαν τὸ ἐλάττωμα νὰ βασίζονται σὲ περιορισμένο ἀριθμὸ εἰκόνων ποὺ εἶχαν φθάσει τυχαῖα ὡς τὶς ρωσικὲς συλλογὲς καὶ τὰ μουσεῖα εἴτε μετὰ τὸ ἐμπόριο, εἴτε μετὰ συλλήσεις τοῦ Ἁγίου Ὄρους καὶ τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ. Ἀπέδιδαν στὴν Ἱταλία οἱ Ρῶσοι ἐπιστήμονες τὴν καταγωγὴ τῆς σχολῆς αὐτῆς πού, ὅπως διαπίστωναν, εἶχε σημαντικὴν ἐπίδραση στὴν ρωσικὴ ζωγραφικὴ μέσῳ Δαλματίας²⁰, δίδοντας γενικὴ σημασία σὲ μονωμένες περιπτώσεις ἐλληνικῶν ἐργαστηρίων ἐγκατεστημένων στὴ Βενετία καὶ σὲ ἄλλες πόλεις τῆς ἀνατολικῆς ἀκτῆς τῆς Ἱταλίας, ποὺ συνέχιζαν σὲ ἰταλικὸ ἔδαφος ἐλληνικοὺς τρόπους ζωγραφικῆς, ἔντονα ἐπηρεασμένους φυσικὰ ἀπὸ τὴν σύγχρονή τους ἰταλικὴ τέχνη²¹.

Ὁ Gabriel Millet, ἐκδότης τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Μυστρᾶ καὶ ἀργότερα τοῦ Ἁθῶ, βαθὺς μελετητὴς τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων καὶ τῆς μεταβυζαντινῆς, ἦταν καταλληλότερος νὰ τοποθετήσῃ σωστότερα τὸ πρόβλημα. Ἡ ἀγνοιά του ἐν τούτοις τῶν μνημείων τῆς Κρήτης, ποὺ δὲν μπόρεσε ποτὲ νὰ ἐπισκεφθῇ, τὸν ὀδήγησε σὲ μερικὲς βασικὲς πλάνες, πού, μετὰ τὸ κῦρος τὸ δικό του, πῆραν προεκτάσεις καὶ κυριαρχοῦν ἀκόμη στὶς σχετικὲς ἐργασίες. Ἐτσι, ἐνῶ σωστὰ ζητεῖ τὴν καταγωγὴ τῆς σχολῆς αὐτῆς στὸν ἐλληνικὸ χῶρο βλέπει στὴν Περιβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ, γιὰ τὴν αὐτὴν ξέρει, τὸ ἀντιπροσωπευτικώτερο μνημεῖο τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ἡ συσχέτιση τοῦ πελοποννησιακοῦ μνημείου τοῦ 14ου, ἔργου ἀγνώστων ζωγράφων, μετὰ τὴν νησιώτικη σχολὴ ἔγινε ἀναδρομικά, μετὰ βᾶση μόνο τὶς εἰκονογραφικὲς συσχετίσεις τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Περιβλεπτοῦ μετὰ τὶς Ἀθωνικὲς τοιχογραφίες τοῦ 16ου, ποὺ εἶναι ἀναμφισβήτητα ἔργα κρητικῶν ζωγράφων. Ἐτσι ἡ ἔννοια «κρητικὴ σχολή» πῆρε εὐρύτητα χρονικὴ καὶ τοπικὴ δυσανάλογη μετὰ τὰ ὑπάρχοντα ἐπιστημονικὰ δεδομένα, ἐφ' ὅσον ἡ «κρητικὴ σχολή» γίνεται, χάρις στὸν Millet, ὅρος ποὺ χαρακτηρίζει μιὰ ὀρισμένη τάση τῆς ζωγραφικῆς τῶν Παλαιολόγων τοῦ 14ου καὶ 15ου αἰῶνα, σὲ ὅλη τὴν πολιτιστικὴ περιοχὴ ποὺ ἐπηρεάζει τὸ Βυζάντιο, ἐνῶ κανεὶς δὲν ξέρει τὴν ζωγραφικὴ ποὺ ὑπάρχει στὴν Κρήτη τὴν ἴδια ἐποχὴ.

²⁰) Ἀπὸ μεταγενέστερες ἐρευνες διαπιστώθηκε ὅτι ἡ Δαλματία δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ παίξει αὐτὸ τὸν ρόλο στὴν ἐπίδραση τῆς «ἰταλοκρητικῆς» ζωγραφικῆς, βλ. L. Karaman, Notes sur l'art byzantin et les slaves catholiques de Dalmatie, L'art byzantin chez les Slaves II, 2, 332 - 380.

²¹) Βλ. Millet, Iconographie, 663 κ. ἐξ. καὶ Kondakov—Minnis, The russian Icon, Oxford 1927, σ. 72 κ. ἐξ. Βλ. τὴν ἐντελῶς ἀντίθετη ἄποψη τοῦ Muratov, La peinture Byzantine, Παρίσι 1928, 119.

Εἰς τὸ τέλος τῆς διδακτικῆς του σταδιοδρομίας (1936 καὶ 1937) ὁ ἴδιος ὁ Millet ἔχοντας πλατύνει τὴν πεῖρα του μὲ τὴ γνώση τῶν μνημείων τῆς Σερβίας καὶ Βουλγαρίας καθὼς καὶ τῆς Θεσσαλονίκης μεταχειριζόταν στὰ μαθήματά του τὸν ὄρο «Κρητικὴ σχολή» μόνο συμβατικά, ξέροντας ὅτι μὲ τὸν ὄρον αὐτὸν χαρακτήριζε μιὰ τεχνοτροπία ποὺ τὴν ἀναγνώριζε τόσο σὲ Βυζαντινῆς τέχνης μνημεῖα τῆς Σερβίας ὅσο καὶ στὸν Μυστρά. Ἐδήλωνε ὅμως πάντοτε ὅτι τὸ μεγάλο κενὸ στὶς θεωρίες του γιὰ τὴν ζωγραφικὴ τῶν Παλαιολόγων καὶ γιὰ τὸν ἀκριβέστερο προσδιορισμὸ τῆς καταγωγῆς τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς ἀποτελοῦσε ἡ τέχνη τῆς Κρήτης τὴν ἐποχὴν αὐτή.

Νεώτεροι ἐρευνητὲς ὑποστηρίζουν ὅτι ἡ διάδοση τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς σὲ τόσην ἔκταση μετὰ τὰ μέσα τοῦ 14^{ου} αἰῶνα ὀφείλεται σὲ σπουδαῖο καλλιτεχνικὸ κέντρο ὅπως ἡ Κωνσταντινούπολη, ἃποψη ποὺ δὲν γίνεται ἀπὸ ὄλους δεκτὴ. Τὴν ἰδέα αὐτὴ εἶχε διατυπώσει ἤδη ὁ ἴδιος ὁ Millet «ἐν παρόδῳ», χωρὶς ὅμως νὰ τῆς δώσει στὸ βιβλίον του καμιά συνέχεια²².

Συνοψίζοντας τώρα μπορούμε νὰ διατυπώσουμε μιὰ σειρά προβλημάτων ποὺ θέτει ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης :

1) Στὸν 14^ο καὶ 15^ο αἰ. ποιὲς τεχνοτροπίες παρουσιάζονται ἐπικρατέστερες στὴν Κρήτη ;

2) Ἡ κρητικὴ τέχνη τὴν ἐποχὴ αὐτὴ παρουσίαζε ἤδη μιὰ ξεχωριστὴ σχολὴ μὲ ἑνιαῖες ἀρχὲς καὶ τάσεις, τόσο σημαντικὴ, ὥστε νὰ πάρει ἡγετικὴ θέση, ἄξια νὰ παραμερίσει τὴν τέχνη τῆς Πρωτεύουσας ἢ καὶ ἀπλῶς νὰ τὴν ἐπηρεάσει ;

3) Πῶς ἐδέχονταν τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς καὶ πῶς ἀντιδρούσε σ' αὐτά; καὶ εἰδικώτερα: α) ὑπάρχουν ἐπιδράσεις Ἰταλικῆς τέχνης; β) Ὑπάρχουν ἔργα τῆς λεγομένης «Μακεδονικῆς σχολῆς» στὴν Κρήτη; καί, ἐὰν ὑπάρχουν, πότε ἐμφανίζονται καὶ γ) Ὑπάρχουν ἔργα τῆς λεγομένης «Κρητικῆς σχολῆς», πότε ἐμφανίζονται καὶ πῶς ἐξελίσσεται ἡ τεχνοτροπία αὐτή; Ἡ ἀπάντηση στὰ δύο τελευταῖα ἐρωτήματα ἔχει βασικὴ σημασία γιὰ νὰ ἐρμηνευθῆ τὸ ὡς τώρα ἀνεξήγητο καὶ ἀναπάντεχο φαινόμενο νὰ βρεθῆ στὴν πρώτη εἰκοσιπενταετία τοῦ 16^{ου} αἰῶνα ἡ Κρήτη ἔτοιμη νὰ δώσει, ὄχι μόνο στὸν ἑλληνικὸ κόσμον, ἀλλὰ καὶ

²²) Millet, ἔ. ἀ. 683. Βλ. καὶ Millet, *L'art des Balkans et l'Italie au XIIIe s.* Atti del V Congr. di St. Bizantini, τ. II, Ρώμη 1940, 272—297, ὅπου δὲν γίνεται εἰδικὴ μνεία κρητικῆς ζωγραφικῆς. D. T. Rice, *Byz. Art*, Λονδίνο 1935, 118—119. Μ. Χατζηδάκης, Μυστράς, 1948, 81 V. Lazarev, Ἱστορία Βυζ. Ζωγραφ. (ρωσ.) 1, Μόσχα 1947, 211 κ. ἐξ. Πρβλ. A. Frolov, ἐν *Byzantinoslavica*, XI, 1950, 277. Ἀντιρρήσεις ἀκόμη ὁ μακαρίτης L. Bréhier, *La civilisation byzantine*, Παρίσι 1950, 540.

στην Ὁρθοδοξία ὁλόκληρη, μιὰ τέχνη μὲ ἄσφαλτη τεχνική, μὲ καθορισμένη εἰκονογραφία καὶ μὲ σταθερὲς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις καὶ—τὸ σπουδαιότερο—νὰ στείλει τεχνῖτες ἄξιους νὰ προσαρμόσουν τὴν τέχνη τους σὲ νέα μεγαλύτερα κτήρια μὲ ἐκτενέστερα εἰκονογραφικὰ προγράμματα. Σὲ συνάρτηση μὲ αὐτὰ θὰ πρέπει νὰ μελετηθοῦν οἱ συνέπειες τῆς ἐξόδου τῶν λογίων καὶ ἄλλων ἀπὸ τὴν κινδυνεύουσα πρωτεύουσα, πρὶν καὶ μετὰ τὴν τουρκικὴ κατάκτηση τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ τῆς Ἑλλάδας καὶ ἡ ἐνδεχόμενη ἐπίδραση τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ κατέφυγαν στὴν Κρήτη ἀπὸ τὶς περιοχὲς αὐτές.

Ἐνδειξη πρὸς τὴν τελευταία κατεύθυνση ἀποτελεῖ τὸ παράδειγμα τοῦ ζωγράφου Ξένου τοῦ Διγενῆ «ἀπὸ τὸν Μορέαν, ἐκ χώρας Μοχλίου». Τὸν ἐξαιρετικὸν αὐτὸν μοραῖτη ζωγράφο τὸν βρίσκουμε τὸ 1462 στὴν Κρήτη, στὸ Σέλινο· ἀργότερα, πρόδρομος τῶν Κρητικῶν, ἐπιστρέφει ὁ Ξένος στὴν Στερεὰ καὶ ἐργάζεται στὴν αἰτωλικὴ Μονὴ Μυρτιάς²³. Ἡ διαδρομὴ αὐτὴ τοῦ ἄξιου τεχνίτη δὲν μπορεῖ νὰ ἀποτελεῖ ἐξαιρετικὴ περίπτωση οὔτε εἶναι χωρὶς σημασία γιὰ τὸν τρόπο ποὺ γίνονταν οἱ καλλιτεχνικὲς ἐπαφές τῶν διαφόρων ἑλληνικῶν περιοχῶν.

Τὰ βασικὰ προβλήματα ἔτσι συνοπτικὰ διατυπωμένα εἶναι ἀπλῶς ἐνδεικτικὰ τῆς σημασίας ποὺ ἔχουν τὰ μνημεῖα τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στὸν 14^ο καὶ 15^ο αἰῶνα, γιὰ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς.

B

Τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχομε τώρα στὴ διάθεσή μας μᾶς ἀναγκάζουν νὰ περιορίσομε τὶς παρατηρήσεις κυρίως στὸν 14^ο καὶ 15^ο αἰῶνα, χωρὶς τοῦτο νὰ σημαίνει ὅτι δὲν ὑπάρχουν στὴν Κρήτη μνημεῖα παλιότερα, ποὺ δὲν ἔχουν ἀκόμη σημειωθῆ ἢ πάντως παραμένουν ἄγνωστα γιὰ τὴν ἔρευνα. Ἡ ἔλλειψη αὐτὴ ἀποκλείει πρὸς τὸ παρὸν τὴν παρακολούθηση τῶν καλλιτεχνικῶν παραδόσεων ὡς τὶς πιθανὲς ἐντόπιες πηγές τους²⁴. Ἐξ ἄλλου, τὰ λίγα τοιχογραφικὰ μνημεῖα τοῦ 16^{ου} ποὺ ξέρομε τὴν ὑπαρξή τους ἀπὸ τοὺς Ξανθουδίδη καὶ Gerola δὲν ἀρκοῦν γιὰ νὰ σχηματίσομε σωστὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν τοιχογραφικὴ τέχνη τὴν πε-

²³) Ἐπιγραφικὲς ἐνδείξεις γιὰ τὸν Ξένο: Gerola II, 310 καὶ IV, 449—451 καὶ Δ. Λουκόπουλος, Ἡμερ. Μ. Ἑλλ. 1928, 305. Στὴ Μ. Μυρτιάς διατηροῦνται καλὰ οἱ τοιχογραφίες του χάρις στὴν στερέωση καὶ τὸν καθαρισμὸ ποὺ ἔγινε ἀπὸ τὴν Διεύθυνσιν Ἀναστηλώσεως· πρβλ. Ὁρλάνδος, ABME, E', 1939—40, 206. Ἡ χρονολογία τῆς ἐπιγραφῆς πρέπει νὰ διαβασθῆ 1491 καὶ ὄχι 1549.

²⁴) Τὸ παλιότερο ὡς τώρα γνωστὸ χρονολογημένο μνημεῖο εἶναι ἡ Ἁγία Ἄννα στὸ Ἀμάρι τοῦ 1225. Βλ. Gerola IV, 497.

ρίοδό αυτή στην Κρήτη. "Αλλωστε, ή σπανιότητα τοιχογραφιών στο νησί, πού συμπίπτει με την εποχή της έξοδου τών κρητικῶν ζωγράφων για να κατακτήσουν τόν "Ορθόδοξο κόσμο, ἀποτελεῖ ἕνα ιδιαίτερο πρόβλημα πού πρέπει να ἔξετασθῆ σέ συνάφεια με αὐτήν ἀκριβῶς τήν ἔξοδο τών καλλιτεχνῶν ἀλλά καί με τήν διάδοση τών φορητῶν εἰκόνων πάνω σέ ξύλο πού συχνά ἀποκοῦν, αὐτήν τήν εποχή, διαστάσεις μνημειακές²⁵.

Θὰ ἦταν σωστό, ἂν εἶχαμε στή διάθεσή μας ἄφθονο ὑλικό, ν' ἀρχίσουμε τήν ἔρευνα ἀπό τις εἰκονογραφικές ἀναζητήσεις τών πηγῶν, ὡς πρὸς τοὺς κύκλους τών θεμάτων πού συναντοῦμε ὡς καί τήν διατύπωση τοῦ κάθε θέματος, με βάση πάντα τήν στερεή καί γόνιμη μέθοδο πού ὑπέδειξεν ὁ G. Millet. Ἐπειδὴ αὐτὸ δὲν μπορεῖ ἀκόμη νὰ γίνει συστηματικὰ θὰ περιορισθοῦμε σέ μερικές μόνο παρατηρήσεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους πού δὲν θ' ἀποτελέσουν χωριστὸ κεφάλαιο. "Αλλωστε τὸ μέγεθος τών ἐκκλησιῶν πού ἔχομε ὑπ' ὄψη μας δὲν ἐπιτρέπει τήν ἀνάπτυξη μεγάλου εἰκονογραφικοῦ προγράμματος καί οἱ μεγαλύτερες σχετικὰ ἐκκλησίες, ὅπως ἡ Κερά στην Κριτσᾶ καί ὁ "Αγ. Φανούριος στὸ Βαλσαμόνερο ὀφείλουν τῆ σημερινῆ μορφή τους σέ διαδοχικὲς προσθήκες κι' ἔτσι ἡ εἰκονογράφηση δὲν εἶναι ἐνιαία. Ὑπάρχει φόβος ὅτι μετὰ τήν καταστροφή τών μεγαλυτέρων μνημείων τών ἀστικῶν κέντρων δὲν θὰ μπορέσουν οὔτε οἱ μεταγενέστερες ἔρευνες ν' ἀποκαταστήσουν μιὰ πληρέστερη εἰκόνα για τοὺς εἰκονογραφικοὺς κύκλους πού προτιμοῦνται στην Κρήτη, καί τήν διάταξή τους μέσα στὸν χῶρο τῆς ἐκκλησίας, γιατί συνθετώτερα σύνολα σέ καθολικὰ μεγάλων μονῶν, ὅπως φαίνεται ὅτι ἠπῆρχαν στὸ Βροντήση π. χ., δὲν ἔχουν διατηρηθῆ.

Ἡ ἔξέταση τών μνημείων μᾶς ὀδηγεῖ στὸν χωρισμὸ τῆς ἐποχῆς πού μᾶς ἀπασχολεῖ σέ δύο περιόδους, ὅπως πρέπει νὰ γίνεται για ὅλη τήν τέχνη τών Παλαιολόγων (βλ. Μ. Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, 81). Ἡ πρώτη ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 13ου φθάνει περίπου ὡς μετὰ τὰ μέσα τοῦ 14ου κι' ἡ δεύτερη ὡς τὸ τέλος τοῦ 15ου αἰώνα.

Στὴν πρώτη περίοδο θὰ διακρίνομε τις ἀκόλουθες τάσεις: για σχολὲς δὲν μποροῦμε ἀκόμη νὰ μιλήσουμε.

1) Μία συντηρητικὴ τάση πού ἔχει τις ρίζες της στην μνημειακὴ τέχνη τοῦ 12ου αἰώνα: οἱ συνθέσεις εἶναι λιγοπρόσωπες, ἤρεμες καί ἀπλὲς ἀλλὰ μεγάλες σχετικὰ με τὸν χῶρο πού κοσμοῦν. Οἱ ἀνθρώπινες μορφὲς εἶναι ἐπίσης μεγάλες καί παριστάνονται συχνὰ σέ στάσεις ἀχα-

²⁵) Τὸ πρόβλημα τῆς ἀπουσίας σημαντικῶν ἔργων στὸν 16ο στην Κρήτη εἶχε ἀπασχολήσει, με ἀνεπαρκῆ δεδομένα τὸν Millet, Iconogr. 663 καί εἶχε βιαστικὰ ἔξετασθῆ ἀπὸ τὸν S. Bettini, Il pittore Mich. Damasceno, Atti d. R. Ist. Ven. di Sc. Lett. ed Arti, 1934-5, τ. 94, II, 332-334.



Εικ. 1.— Βαλοσαμόνερο, βόρειο κλίτος. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός.



Εικ. 2.— Λίμνες. Ἁγ. Ἰωάννης Θεολόγος. Ὁ Ἁγ. Βλάσιος.



Εικ. 3.— Ἄβδου Ἁγ. Κωνσταντῖνος (1415). Ὁ Ἁγ. Κύριλλος.



Εἰκ. 1.— Βολσαμόνερο, νότιο κλίτος (1407).
Ὁ Ἅγ. Ἀντόνιος.



Εἰκ. 2.— Γκουβερνιώτισσα.
Ἅγία Εἰρήνη(·)



Εἰκ. 3.— Κριτσᾶ. Παναγία ἢ Κερά, βόρειο κλίτος. Κολασμένοι.
© Ε.Κ.Ι.Μ. & Οἰκογένεια Α. Γ. Καλοκαιρινού - © S.C.H.S. (Φωτογράφιὰ κ. Ἐλσας Κρηττάμαντιδῆ).

ρες, δύσκαμπτες, αλλά έκφραστικές. Τὰ περιγράμματα καὶ ἡ γραμμικὴ δήλωση τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τῆς πτυχολογίας καθὼς καὶ τῶν πραγμάτων κυριαρχοῦν. Σ' αὐτὴν τὴν τάση ἀποδίδομε τὸν Ἅγ. Γεώργιο τὸν Καβουσιώτη (Κριτσᾶ, ἀρ. 2), τὸ μεσαῖο κλίτος τῆς Κερᾶς στὸ ἴδιο χωριὸ (ἀρ. 1), τὸν Ἅγ. Παντελεήμονα στὸ Μπιζαριανῶ (ἀρ. 15) καὶ τὴν Ἅγ. Τριάδα στὶς Ἀρχάνες (ἀρ. 23). Κάθε ἐκκλησία διατηρεῖ τὸν χαρακτῆρα της, ἀλλὰ εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ δὲν ἔχει ἀκόμη ὑποστῆ τὴν ἐπίδραση τῆς ἀνανεωτικῆς κίνησης τῶν μεγάλων κέντρων τῆς ἐποχῆς, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Μουτουλλᾶ στὴν Κύπρο τὸ 1280, μὲ τὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ στὴν Αἴγινα τῆς ἴδιας περιόδου ἐποχῆς καὶ ἀκόμη μὲ τὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, στὶς σκηνές ἀπὸ τὰ συναξάρια τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων καὶ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, ἀρχῶν 14^{ου}. Στὸ Μουτουλλᾶ καὶ στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ ὑπάρχει μιὰ εἰκονογραφικὴ λεπτομέρεια κοινὴ καὶ στὸν Καβουσιώτη καὶ στὴν Ἅγ. Τριάδα: στὴ Γέννηση ὁ Ἰωσήφ κάθεται ἐπάνω σὲ σαμάρι. Ἡ γραφικὴ αὐτὴ λεπτομέρεια εἶναι γνωστὴ σὲ παλιότερες βυζαντινὲς μικρογραφίες²⁶ ἀλλὰ εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν προτίμηση ποὺ ἔχει ἡ τάση αὐτὴ πρὸς τὰ πραγματιστικὰ στοιχεῖα αὐτοῦ τοῦ εἴδους, ποὺ προσδίδουν ἀφελῆ ἀληθοφάνεια στὴν παράσταση. Στὴν Κερᾶ ἀνάλογη διάθεση ἐκφράζεται μὲ τὴν χαρακτηριστικὴ ἀσχήμια τῶν προσώπων, μὲ τὴν σωστὴ παρατήρηση στὰ ἐπιτραπέζια σκεύη (Μυστικὸς Δεῖπνος) ἀκόμη καὶ στὴν πανοπλία τοῦ ἱπποτικοῦ Ἁγ. Γεωργίου, ἐνῶ ταυτόχρονα ἡ σύνθεση παρατάσσεται σ' ἓνα ἐπίπεδο (Παράδεισος, Πίν. Β', 2) καὶ τὰ πρόσωπα τοῦ ὑποθετικοῦ δευτέρου ἐπιπέδου παρατάσσονται καὶ αὐτά, ἀλλὰ πολὺ ψηλότερα καὶ πάντοτε σὲ ἰσοκεφαλία (Εἰσόδια Θεοτόκου, Βρεφοκτονία). Συνάμα ἡ εἰκονογραφία παραμένει παλαιϊκὴ, π. χ. στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο ὁ Χριστὸς βρίσκεται στὸ ἀριστερὸ ἄκρο τῆς εἰκόνας καὶ οἱ Ἀπόστολοι, σὲ δυὸ σειρές, γυρισμένοι ὅλοι στὴν ἴδια σχεδὸν στήση τριῶν τετάρτων βλέπουν πρὸς τὸν Κύριον, πίσω ἀπὸ ἓνα τετράγωνο τραπέζι μὲ πλουμιστὴ ποδέα.

Ἡ τάση αὐτὴ βρίσκει διαφορετικὴν ἔκφραση στὸ Μπιζαριανῶ ὅπου οἱ συνθέσεις ἔχουν περισσότερὴ κίνηση (Κοινωνία Ἀποστόλων). Οἱ γραμμὲς στὶς ἐπίπεδες μορφὲς τῶν ἀγγέλων τῆς Πλατυτέρας παίζουν μὲ χάρη καὶ εὐκαμπτο ρυθμὸ, ἐνῶ τὰ χρώματα εἶναι λίγα καὶ φωτεινά. Μποροῦν νὰ παραλληλισθοῦν στὸ πλάσιμο μὲ τοὺς ἀγγέλους τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης τοῦ 1274 ἐνῶ ἡ χαρακτηριστικὴ πρόκυψη τῶν

²⁶) Αἴγινα: Γ. Σωτηρίου ΕΕΒΣ, Β. 1925, σ. 254, εἰκ. 11. Κύπρος: τοῦ ἰδίου, Βυζ. μν. Κύπρου, π. 87: Χρυσφ.: Paris. gr. 74, Paris gr. 550, Βατοπεδ. 610, Millet, Iconogr. εἰκ. 100, 41, 102.

ἄγγέλων σὲ προσκύνηση βρίσκει τὸ ἀντίστοιχό της στὸ Ἰπέκι τῆς σερβικῆς Μακεδονίας τοῦ 1317—1324²⁷.

Τὴν παλιότερη αὐτὴ τάση τοποθετοῦμε γύρω στὰ 1300—τυχαίνει νὰ μὴν ἔχουν χρονολογίες τὰ μνημεῖα ποὺ σημειώσαμε—καὶ μποροῦμε νὰ τὴν χαρακτηρίσομε καθυστερημένη λαϊκώτερη ζωγραφικὴ ποὺ μπορεῖ νὰ σχετισθῆ μὲ ἄλλα σύγχρονα ἐπαρχιακὰ κέντρα (Κύπρος, Αἴγινα, Μυστράς, Ἀττική), χωρὶς αὐτὸ νὰ ἐννοεῖ ὅτι πρόκειται γιὰ ἐπαρχιακὴ ἀπομίμηση τέχνης τῆς πρωτεύουσας. Ἡ ρωπογραφικὴ καὶ πραγματιστικὴ τῆς διάθεση ἐντείνεται καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ ἴσως δεῖγμα τοῦ πνεύματος τῆς ἐποχῆς, ποὺ τὴν διακρίνει ἀπὸ τὰ παλιότερα ἔργα ἀνάλογης τάσης.

2) Συγγενικὴ εἶναι μιὰ δεύτερη τάση, περίπου σύγχρονη μὲ τὴν πρώτη. Συγγενεῦει ὡς πρὸς τὴν ἐπιβίωση ἀτόφιων στοιχείων τοῦ 12ου καὶ διαφέρει γιὰ τὴν χρησιμοποιοῦ μὲ τόλμη ὁρισμένα θέματα ποὺ φαίνονται νεωτερικά. Σ' αὐτὴν μποροῦμε γιὰ τὴν ὥρα ν' ἀποδώσομε τὸν Ἀσώματο (Ἀρχάνες) τοῦ 1315—16 (ἀρ. 25) καὶ ἴσως τὸν Ἁγ. Ἀντώνιο στὸ Ἀβδοῦ (ἀρ. 14) Τυχαίνει οἱ ἐκκλησίες αὐτὲς νὰ εἶναι πολὺ μικρὲς—περίπου 4 μ. μῆκος—καὶ οἱ παραστάσεις νὰ φαντάζουν μεγάλες. Στὸν Ἀσώματο τὰ ἀρχαίζοντα στοιχεῖα εἶναι περισσότερα, ἰδίως χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ παράσταση τῆς σειρᾶς τῶν ἐνθρόνων Ἀποστόλων ποὺ πιάνει τὶς δύο πλευρὲς τῆς μισῆς ἐκκλησίας, συνεχίζοντας τὴν Δευτέρα Παρουσία τοῦ δυτικοῦ τοίχου. Στὶς σειρὲς αὐτὲς τῶν Ἀποστόλων ἐπαναλαμβάνεται τὸ ρυθμικὸ σχῆμα τῆς ἴδιας παράστασης ποὺ βρίσκομε στὴ Νερέδιτσα τοῦ 1199: ὁμοιόμορφη στάση τῶν καθισμένων Ἀποστόλων, ποὺ ἐναλλάσσονται μὲ τὶς ὑπερκείμενες νεανικὲς, ἀλλὰ σὲ ἐπίσης ὁμοιόμορφη ἱερατικὴ στάση, μορφὲς τῶν ἄγγέλων, ὥστε ἡ σύνθεση νὰ κινεῖται ὀριζόντια, σὲ ἀδιατάρακτο ρυθμὸ ἐπαναλαμβανόμενων τριγώνων²⁸. Ἡ σχέση τοῦ κρητικοῦ μνημείου μὲ τὴν ἐκκλησία τῆς περιοχῆς τοῦ Νόβγοροδ, ποὺ ὀπωσδήποτε ἔχει ἱστορηθῆ ἀπὸ Ἑλληνα ζωγράφο²⁹, δὲν εἶναι μόνο στὴ ρυθμικὴ συνθετικὴ ἀρχὴ ποὺ ξεχωρίζει καθαρὰ ἐδῶ, ἐνῶ σὲ ἄλλες σύγχρονες παραστάσεις μὲ τὸ ἴδιο θέμα, π. χ. στὸν Ἁγ. Δημήτριο τοῦ Βλαδιμήρου (1197), ἡ ἐλευθερία στὶς κινήσεις προσδίδει ἓνα νόημα ταραχῆς ὑποταγμένο σὲ διαφορετικὸ ρυθμό³⁰ καὶ τὸ πλάσιμο, ἂν καὶ μὲ τὸ πέρασμα μιᾶς ἑκατονταετίας ἔχει χάσει τὴν δύναμη καὶ τραχύτητα ποὺ εἶχε στὸ Ρωσικὸ μνημεῖο,

²⁷) Βλ. σημ. 6. Petkovitch, Un peintre serbe du XIVe s. Mel. Diehl, II, 134, εἰκ. 3.

²⁸) Λάζαρεφ, Τέχνη τοῦ Νόβγοροδ, Μόσχα 1947 (Ρωσ.) π. 19.

²⁹) Βλ. Schweinfurth, Gesch. d. russ. Malerei, σ. 108.

³⁰) Λάζαρεφ, Βυζ. ζωγρ. II, π. 188.

βασίζεται όμως στις ίδιες αρχές: σάρκα θερμή με σκιές έντονες πράσινες, χωρίς ενδιάμεσους τόνους· ακόμη και προσωπογραφικά χαρακτηριστικά είναι κοινά, όπως τὰ τονισμένα αμυγδαλωτά μάτια, τὸ ψηλὸ μέτωπο. Ἔτσι ἐρχόμαστε σ' ἐπαφὴ μὲ μιὰ σημαντικὴ καὶ ἀρκετὰ καθαρὰ ξεχωρισμένη «σχολή» τῆς προηγουμένης περιόδου — χαρακτηρίζεται συνήθως ὡς «ἀνατολική»⁸¹, — πὸν ἔχομε ἔργα της τόσο στὴ Ρωσία (στὴν Νερέδιτσα, πὸν καταστράφηκε στὸν τελευταῖο πόλεμο, καὶ μερικὰ ἄλλα τῆς περιοχῆς τοῦ Νόβγοροδ) ὅσο καὶ στὴν Ἑλλάδα⁸², ὥστε δὲν μᾶς παραξενεύει πὸν βρίσκομε ἐπιβιώσεις της καὶ στὴν Κρήτη.

Στὴν ἴδια ἐκκλησία ἢ Σταύρωση (Πίν. Γ', 2) παρουσιάζει μερικὰ ἀξιοσημεῖωτα χαρακτηριστικά: ἡ συνηθισμένη ἀπαλὴ καμπύλη τοῦ σώματος τοῦ Σταυρωμένου πρὸς τ' ἀριστερὰ ἔχει γίνεи ἐδῶ σπασμένη γραμμὴ μὲ γωνίες: τὸ πεσμένο κεφάλι σχηματίζει ἔντονη γωνία πρὸς τὸν κορμό, πὸν προβάλλει λοξὰ ὡς πρὸς τὴν κατακόρυφη τοῦ σταυροῦ καὶ τσακίζει στὴ μέση, σχηματίζοντας μιὰ ἀνοιχτὴ γωνία· ἔτσι παρέχεται ρεαλιστικὰ ἢ ἐντύπωση ὀδυνηροῦ ἐπιθανάτιου σπασμοῦ. Ἡ Παναγία ἐξάλλου γονατίζει λιπόθυμη, ἐνῶ δυὸ γυναῖκες τὴν ἀνακρατοῦν περνώντας τὸ χέρι κάτω ἀπὸ τὴν μασχάλη· τὰ χέρια τῆς Παναγίας πέφτουν πρὸς τὰ κάτω. Οἱ μικροὶ ἄγγελοι ἐπάνω σκεπάζουν μὲ τὰ χέρια τὴν ὀδύνη τοῦ προσώπου. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ βρίσκονται σ' ἀντίθεση μὲ τὴν τελετουργικὴ ὁμοιομορφία τῶν Ἀποστόλων καὶ δείχνουν θέληση νὰ ἐκφρασθῆ κυρίως τὸ ἀνθρώπινο πάθος στὸ θεῖο δρᾶμα. Εἰδικώτερα, ἡ ἔντονη κάμψη τοῦ νεκροῦ σώματος στὴ μέση ἔχει θεωρηθῆ πρωτοτυπία τῶν Ἑλλήνων ζωγράφων τῆς Μακεδονίας, τῆς Σερβίας καὶ τῆς Βενετίας τοῦ 13^{ου} καὶ 14^{ου} αἰώνα, περιοχῶν ὅπου ὁ τύπος αὐτὸς εἶναι πολὺ συνηθισμένος, καὶ ἀπὸ κεῖ διαδίδεται στὶς Ἰταλικὲς σχολὰς τοῦ 14^{ου}. Τὴν ἴδια ἐποχὴ στὶς ἀνατολικὲς περιοχές, Συρία, Ἀρμενία, Γεωργία, Ρωσία, ἀναπτύσσεται ἕνας ἄλλος τύπος μὲ τὴν κάμψη ὄχι στὴ μέση, ἀλλὰ στὰ γόνατα⁸³. Ἡ παρουσία τοῦ τύπου

⁸¹) Ἡ παράδοση τούτη κρατεῖ καὶ αὐτὴ ἀπὸ τὴν Κων/λη, νομίζω, ὅπως μᾶς δείχνουν τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Νέας Μονῆς Χίου, πὸν ἀντιπροσωπεύουν ἀσφαλῶς ἐργαστήρια τῆς πρωτεύουσας τῶν μέσων τοῦ 11^{ου}. Στὴ Χίο βρίσκομε τὸ ἴδιο σχῆμα ρυθμικῆς σύνθεσης στὸν περίφημο Νιπτῆρα καὶ ἀνάλογες πλαστικὲς ἀρχές. Βλ. O r l a n d o s, Mon. Byz. de Chios, 1930, II, pl. 20. Ὁ Α. Grabar τὴν χαρακτηρίζει «λαϊκὴ» μὲ ἐπιβιώσεις τῆς προεικονοκλαστικῆς τέχνης. La peint. relig. en Bulgarie, 14-16.

⁸²) Τοιχογραφίες Ἐγκλείστρας Κύπρου τοῦ 1193· Σ ω τ η ρ ί ο υ, Βυζ. Μν. Κύπρου, π. 67—71. Εὐβοίας—Ἀγ. Θέκλας (ἀνέκδ), φορητὴ εἰκόνα Μ. Σπηλαίου, Α. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Ἀρχ. Ἐφημ. 1933 (1935), 112—113, εἰκ. 4—5.

⁸³) Millet, Iconogr. σ. 407—416 καὶ κυρίως 413.

στην Κρήτη τὸ 1315-6 καὶ μάλιστα στὴν μακεδονική, κατὰ τὸν Millet, διατύπωση, θὰ μπορούσε νὰ μᾶς ἐκπλήξει, ἂν δὲν ξέραμε ὅτι αὐτὸς ἔχει ἤδη ἀρκετὴ διάδοση στὴν ἀνατολικὴ χριστιανωσύνη ὥστε τὸ 1272 νὰ βρίσκει τὴ θέση του σὲ ἄρμενικὸ εὐαγγέλιο. Στὸ ἴδιο χειρόγραφο οἱ μικροὶ ἄγγελοι κάνουν τὴν ἴδια κίνηση πένθους⁸⁴. Ἡ εἰκονογραφικὴ σχέση τῆς μικρογραφίας αὐτῆς μὲ τὴν τοιχογραφία στὸν Ἄσώματο γίνεται στενώτερη μὲ τὴν παρουσία καὶ στὰ δύο τοῦ θέματος τῆς λιπόθυμης Παναγίας.

Ἡ λιποθυμία τῆς Παναγίας εἶναι ἓνα καινούριο θέμα, ποὺ ταιριάζει στὴν νέα ἀντίληψη, ἀλλὰ ἀρκετὰ ἀσυνήθιστο. Στὴ γνωστὴ μελέτη τοῦ Millet⁸⁵ ἀποδίδεται ἡ δημιουργία τοῦ θέματος στὴν πιὸ τολμηρὴ του ἔκφραση ὄχι στοὺς Ἰταλούς, ὅπως εἶχεν ὁ ἴδιος ὑποθέσει παλιότερα ἐπειδὴ ἅπαντᾶ συχνὰ σὲ Ἰταλικά ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τοῦ 14ου⁸⁶, ἀλλὰ στοὺς Ἑλληνες ζωγράφους τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Σερβίας, καὶ τοῦτο «κατ' ἀναλογίαν», χωρὶς δηλ. καὶ νὰ ἔχει ἐντελῶς θετικὲς μαρτυρίες. Ἐν τούτοις, μιὰ παλιότερη μελέτη τοῦ Β. Λάζαρεφ⁸⁷ ὑπεδείκνυε τὴν βυζαντινὴ προέλευση τοῦ θέματος σημειώνοντας δύο βυζαντινῆς τεχνοτροπίας ἄρμενικά χειρόγραφα τῆς τρίτης 25τίας τοῦ 13ου, ὅπου τὸ θέμα τῆς λιποθυμίας τῆς Θεοτόκου βρίσκεται σὲ πλήρη ἀνάπτυξη. Μὲ τὸν τρόπο ποὺ παριστάνεται στὸ Εὐαγγέλιο ἀρ. 2653/8 τοῦ Ἀρμενικοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων, τοῦ 1272, συγγενεῦει τὸ περισσότερο ἢ τοιχογραφία στὶς Ἀρχάνες, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἡ τοιχογραφία εἶναι τολμηρότερη ἀπὸ τὴν μικρογραφία: στὸ χειρόγραφο τὸ κεφάλι τῆς Μαρίας κλίνει ἔμπρός, τὸ ἓνα χέρι πέφτει ἐνῶ τὸ ἄλλο τὸ κρατεῖ ἢ διπλανὴ γυναῖκα καὶ τὰ γόνατα μόλις λυγίζουν ἀνίκανα πιά νὰ σηκώσουν τὸ βᾶρος· στὴν τοιχογραφία τὰ πόδια ἔχουν ἐντελῶς γονατίσει, τὰ χέρια πέφτουν καὶ τὰ δύο ἄτονα, τὸ κεφάλι στρέφεται πρὸς τὸν Σταυρωμένο, ἐνῶ οἱ γυναῖκες ποὺ παραστέκουν περνοῦν ἢ κάθε μιὰ τὸ χέρι της κάτω ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη μασχάλη, σὲ χειρονομία ἐλάχιστα ἀβροῆ. Ἐν τούτοις, ἡ συγγενέστερη ὡς πρὸς τὴ θέση τῆς κεφαλῆς καὶ τῶν χειρῶν παράσταση τῆς λιπόθυμης Μαρίας βρίσκεται στὴν σύγχρονη περίπου τοιχογραφία στὸ Βατοπέδι, ὅπου, ἐνῶ δὲν γονατίζει ἡ Παναγία, ὀλόκληρη ἡ στάση της ἐκφράζει

⁸⁴) V. Lazarev, Two newly discovered pictures of the Lucca School, Burl. Magaz. τ. 51, 1927, ἀρ. 293, σ. 62, π. IV, D. Ἄρ. 2563/8 τοῦ Ἀρμενικοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων.

⁸⁵) Millet, L'art des Balkans κλπ. Atti del V Congr. Intern. di Studi Bizantini (1936), Ρώμη 1940, τ. II, 282—297.

⁸⁶) Millet, Iconogr. 418—422.

⁸⁷) Βλ. ἄνωτ. σημ. 34.

περισσότερη ἐγκατάλειψη³⁸. Τὸ πλήρες γονάτισμα βρίσκεται στὸν Ἄσώματο γιὰ πρώτη φορά, ὅσο ξέρω, σ' Ἑλληνικὸ μνημεῖο· σὲ Ἰταλικὸ ἔχει σημειωθῆ σὲ ἓνα ἔργο τοῦ Τραϊνί στὴν Πίζα, μεταξὺ 1320 - 1364, δηλ. μεταγενέστερο ἀπὸ τὸν Ἄσώματο³⁹.

Ὅλες οἱ εἰκονογραφικὲς ἀναζητήσεις μᾶς ὁδήγησαν σὲ παραλληλισμοὺς μὲ σύγχρονα μακεδονικὰ μνημεῖα καὶ μὲ μερικὰ ἀμφίβολα «ἀνατολικά». Ἡ εἰκονογραφικὴ αὐτὴ συγγένεια σημαίνει ὅτι ἔχουν κοινὴ τὴν πρόθεση νὰ παραστήσουν μὲ δραματικότητα καὶ χωρὶς περιστροφές τὰ πάθη τῶν ἀνθρώπων, διαφέρουν ὅμως στὰ καλλιτεχνικὰ μέσα. Ἄπὸ τὸν Ἄσώματο λείπει τὸ πλάτος καὶ τὸ βάθος στὴ σύνθεση, ἡ ἀνετη καὶ ζωηρὴ κίνηση τῶν προσώπων μέσα στὸ χῶρο, τὰ κτήρια καὶ ἡ πολυανθρωπία, ποὺ προσδίδουν τὴν ζωντανὴν ταραχὴ στὰ σύγχρονα μνημεῖα τῆς Μακεδονίας, Ἄθω, Σερβίας. Τοῦτο δὲν ὀφείλεται στὸ περιορισμένο μέγεθος τῆς ἐκκλησίας ἢ στὴν ἀπόμερη θέση της, ποὺ προϋποθέτει ζωγράφον «χωρικόν», ἀλλὰ στὸ γεγονὸς ὅτι καὶ ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ, μένοντας θεληματικὰ ἀνεπηρέαστη ἀπὸ τὴν «μοντέρνα» τέχνη τῆς ἐποχῆς, συνεχίζει ἤσυχα παλιότερες παραδόσεις, ὅπως ἐδείξαμε ὅτι συμβαίνει μὲ τὴν Δευτέρα Παρουσία. Ἐπομένως καὶ ἡ «τολμηρὴ» Σταύρωση θὰ πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὅτι ἐπαναλαμβάνει καὶ αὐτὴ ἀρκετὰ πιστὰ πρότυπο τοῦ 11ου - 12ου αἰώνα, ἀνάλογο μὲ αὐτὸ ποὺ ἔδωσε ἀφορμὴ στὶς ἀνάλογες παραστάσεις τῶν βορειοτέρων ζωγράφων τοῦ 13ου - 14ου⁴⁰. Ξέρουμε τώρα ὅτι ἡ ἀσυγκράτητη ἐκδήλωση τοῦ πάθους δὲν εἶναι ξένη πρὸς ὀρισμένη σχολὴ τοῦ 12ου, ἂν ὄχι καὶ τοῦ 11ου, ποὺ ἔχει ρίζες πολὺ παλιότερες⁴¹.

Στὴν ἴδια τάση μπορεῖ ν' ἀποδοθῆ ὁ Ἄγ. Ἀντώνιος (Ἄβδου, ἀφ. 14). Σημειώνομε γιὰ τὴν συγγένεια τὴν ἔντονη καμπύλωση τοῦ σώματος τοῦ Σταυρωμένου καὶ γενικὰ τὴν ἀναζήτησι ἐκφραστικῶν στάσεων, ποὺ στὴν Ἀνάληψη φθάνουν στὸ ἔξαλλο. Ἄλλὰ ἡ μονοχρωμία

³⁸) Millet, Athos, πίν. 83,2 Πρβλ. Iconogr. σ. 421, εἰκ. 445. Ἡ τοιχογραφία στὸν Ἄσώματο ἀποδεικνύει ὅτι ἡ ἐπιζωγράφηση ποὺ ἔγινε στὸ Βατοπέδι τὸν 18ο καὶ 19ο αἰώνα, ἀπέδωσε πιστὰ τὸ πρωτότυπο τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου, τῆς «μακεδονικῆς σχολῆς».

³⁹) Millet, L' art des Balkans, Atti, 284.

⁴⁰) Ὅτι τὸ παλιὸ πρότυπο ἐπαναλαμβάνεται ἐδῶ ἀρκετὰ πιστὰ, φαίνεται ἀπὸ τὴν θέση ποὺ ἔχουν μέσα στὴ σύνθεση οἱ δυὸ μικροὶ στρατιῶτες, μορφές σύγχρονες στὸν ζωγράφο: εἶναι σ' ἄλλη κλίμακα σχεδιασμένες, ἄσχετες μὲ ὅλες τὶς ἄλλες· φαίνονται προσθῆκες ἀταίριαστες σ' ἓνα ἀπαρτισμένο καὶ ἐνιαῖο σύνολο.

⁴¹) Τοιχογραφίες κρύπτης Ὁσίου Λουκά (Ἀποκαθήλωση), Νέρες (1164—Ἐπιτάφιος), Κουτσοβέντη Κύπρου (τέλος 12ου — Ἐπιτάφιος). Οἱ ρίζες φθάνουν τουλάχιστον ὡς τὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Ροσσάνο (6ος αἰών).

πὸν χαρακτηρίζει τὶς τοιχογραφίες αὐτὲς δὲν ὑπάρχει στὸν Ἀσώματο, οὔτε σὲ καμία ἄλλη ἀπὸ τὶς ἐκκλησίες πὸν περιγράφονται πὸν πάνω, ἐνῶ σημειώνεται στὶς λίγες τοιχογραφίες τῆς Ἀγ. Τριάδας Σοφικοῦ (Ἀνατολικῆς Κορινθίας), καὶ μάλιστα στὴ Σταύρωση, ὅπου ἐπίσης τὸ σῶμα καὶ τὰ χέρια τοῦ Χριστοῦ καμπυλώνονται σὲ «ἰσχυρὰ δυναμικὰ τόξα» καὶ στὰ πρόσωπα ἡ θλίψη ἐκφράζεται μὲ κατάλληλους μορφοσμούς⁴². Ἐκεῖ ἡ Παναγία δὲν γονατίζει λιπόθυμη, ἀλλὰ ὁ Ἰωάννης πὸν τὴν παραστέκει τῆς κρατεῖ τὰ χέρια. Τὸ θέμα αὐτὸ εἶναι μιὰ παραλλαγή τοῦ θέματος τῆς λιποθυμίας τῆς Παναγίας, ἀλλὰ σὲ τόνο πὸν συγκρατημένο, πὸν τὴν βρίσκουμε τὸν 13^ο καὶ 14^ο σὲ πολλὰ μνημεῖα τῆς σερβικῆς Μακεδονίας⁴³.

Οἱ δύο τάσεις πὸν σημειώσαμε ἀποτελοῦν οὐσιαστικὰ ἀποχρώσεις — ἀσφαλῶς θὰ μπορέσουν νὰ διακριθοῦν ἀργότερα περισσότερες — μιᾶς δυνατῆς συντηρητικῆς διάθεσης, ὅπου τὸ νέο πνεῦμα φαίνεται ὅτι δὲν ἔχει ἀκόμη εἰσδύσει στὶς μορφολογικὲς, τουλάχιστον, ἐκδηλώσεις. Γιὰ τὴν ὥρα λείπει ὁ σύνδεσμος ἀνάμεσα στὶς τάσεις αὐτὲς καὶ στὴν νέα τέχνη, πὸν ἀπὸ τὸν 13^{ον} αἰῶνα κυριεῦει τὴν ὑψηλὴ πολιτιστικὴ περιοχὴ Κωνσταντινουπόλεως - Μακεδονίας, καὶ ἐκδηλώνεται εἴτε μὲ τὴν δραματικὴ βιαιότητα τῆς «μακεδονικῆς σχολῆς» εἴτε μὲ τὴν κομψὴ ἀβρότητα τῆς ὀνομαζομένης «κρητικῆς σχολῆς»⁴⁴.

Τὴν παρουσία ὅμως τῆς νέας τέχνης θὰ τὴν διακρίνομε στὶς ἀμέσως ἐπόμενες κατηγορίες τοιχογραφιῶν πού, ἂν δὲν εἶναι σύγχρονες, δὲν ἀπέχουν πολὺ χρονικὰ ἀπὸ τὰ μνημεῖα πὸν κατατάξαμε ὡς τώρα.

3) Ἡ τρίτη τάση στὴν πρώτη πενηταετία τοῦ 14^{ου} ξεχωρίζει ὄχι μόνο μὲ τὴν ἐξαίρετη ποιότητα τῶν ἔργων ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ἄμεση συνάφεια μὲ μνημεῖα τῆς νέας τέχνης. Σ' αὐτὴν θὰ περιληφθοῦν 1) τὸ Βροντήση (ἀρ. 27), 2) ἡ Γκουβερνιώτισσα (ἀρ. 10), 3) τὸ νότιο κλιτος τῆς Κερᾶς στὴν Κριτσά, 4) τὸ βόρειο κλιτος, στὴν ἴδια ἐκκλησία (ἀρ. 1) καὶ 5) ὀρισμένα τμήματα στὸν Ἀγ. Ἰωάννη στὶς Λίμνες (ἀρ. 8). Οἱ ἐκκλησίες αὐτὲς εἶναι σχετικὰ μεγάλες.

Στὸ Βροντήση ἡ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων εἶναι τυπικὴ γιὰ τὸν ἀρχόμενο 14^{ον}: γιὰ νὰ φανῆ ὅτι οἱ Ἀπόστολοι βρίσκονται σὲ ζωερὴ κίνηση παριστάνονται μὲ πολλὴ κλίση πρὸς τὰ ἔμπρός, ὁ ἕνας πολὺ κοντὰ στὸν ἄλλον· στὴν ὁμόροπη αὐτὴ κίνηση προσδίδουν ρυθμὸ οἱ

⁴²) Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο ς, ABME, A, 1935, 76—80. Ἡ χρονολόγηση στὶς ἀρχὲς 13^{ου} αἰ. ἴσως πολὺ ἔνωρῖς.

⁴³) Millet, L' art des Balkans κλπ. Atti, σ. 288—294. Βρίσκεται καὶ στὴν Κρήτη, στὴν Ἀγ. Πελαγία Βιάννου τοῦ 1360. Πρβλ. Elenco 374 καὶ Gerola IV, 573, ἀρ. 5.

⁴⁴) Millet, σὸ ἴδιο, σελ. 272-4. Βλ. καὶ Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, 29-31.

μαλακοὶ κυματισμοὶ τῆς πλούσιας πτυχολογίας, ἐνῶ οἱ στάσεις καὶ οἱ χειρονομίες καθὼς καὶ τὰ πρόσωπα ἔχουν εὐγένεια καὶ ἄρχοντιὰ καὶ τὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα εἶναι ἄπαλὸ μὲ ρόδινοὺς τόνους καὶ πρασινωπὲς σκιές. Στὸν κυματιστὸ ρυθμὸ τῆς πτυχολογίας ἀκούονται ἀπηχήσεις ἀπὸ τὴν Κοινωνία τῆς Σοποτσάνης (1270)⁴⁵, ἐνῶ στὴ διάταξη καὶ στὸ πλάσιμο τῶν προσώπων πλησιάζει πρὸς τὴν ὅμοια σύνθεση τοῦ Ἁγ. Νικήτα (1309 - 1320)⁴⁶, ἂν καὶ ἐκεῖ ἡ κίνηση εἶναι λιγώτερη καὶ ὁ προσωπογραφικὸς ρεαλισμὸς ἐντονώτερος. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτά, καθὼς καὶ ἡ μορφή τοῦ Θεοδόχου Συμεῶν πλησιάζουν τὴ ζωγραφικὴ τῆς κρητικῆς μονῆς πρὸς τὰ καλύτερα ἔργα τῆς ἐποχῆς καὶ μάλιστα τῆς σχολῆς (Κωνσταντινούπολη ἢ Θεσσαλονίκη;) ποὺ διατηρεῖ τὴν ἀγάπη στὶς ὠραῖες μορφές, στὶς κομψὲς στάσεις, στὸ ψιλοδουλεμένο πλάσιμο. Τεχνίτης πρώτης σειρᾶς ἔχει δουλέψει ἐδῶ, ἀσφαλῶς φερμένος ἀπὸ τὴν Πόλη ἢ τὴν Θεσσαλονίκη, στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου.

Ἡ ἴδια παράσταση στὴν ἀψίδα τῆς Γκουβερνιώτισσας (ἀρ. 10) ἔχει διάταξη διαφορετικὴ, μένοντας πάντα στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ποὺ ζητεῖ περισσότερὴ κίνηση καὶ ἀλήθεια: στὸ Λάβετε Φάγετε ὁ πρῶτος Ἀπόστολος κάνει μεγάλο βῆμα πρὸς τὰ ἐμπρός, ὁ δεύτερος, ποὺ φαίνεται πίσω ἀπὸ ἄλλους, στρέφει τὴν κατατομὴ του ἐντελῶς πρὸς τὰ πίσω καθὼς καὶ ὁ τρίτος Ἀπόστολος ποὺ στρέφεται ὀλόκληρος, ἐπίσης ἀδιάφορος πρὸς τὴν Κοινωνία, ἐνῶ οἱ τέταρτος καὶ πέμπτος προχωροῦν κανονικά· ὁ ἕκτος, ποὺ δὲν χωροῦσε στὴν κόγχη καὶ ζωγραφίστηκε στὸ μέτωπο τῆς ἀψίδας, γυρίζει ὀλόκληρος πρὸς τὰ πίσω. Ἡ ἐναλλαγὴ αὐτὴ στὴν κατεύθυνση δὲν εἶναι πολὺ συνηθισμένη, βρίσκεται ὅμως σὲ μακεδονικὲς τοιχογραφίες, ὅπως στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγ. Δημητρίου τοῦ 1303, ὅπου ἀπὸ τοὺς ἕξι οἱ τρεῖς Ἀπόστολοι τοῦ δευτέρου ἐπιπέδου, ὅπως καὶ στὴν Γκουβερνιώτισσα, γυρίζουν κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ πίσω. Στὸ Ἀφεντικό, λίγο ἀργότερα, γιὰ λόγους ρυθμοῦ στὴ σύνθεση, ἐναλλάσσονται μόνο οἱ κεφαλὲς ὡς πρὸς τὴν κατεύθυνση⁴⁷. Στὴν παράδοση τοῦ παρεκκλησίου τοῦ 1303 κοντὰ βρίσκεται ἡ κρητικὴ αὐτὴ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων καὶ μ' ἐκείνην συγγενεῦει καὶ ὡς πρὸς τὰ στρογγυλὰ χαρακτηρισμένα πρόσωπα μὲ τὸ σαρκῶδες πλάσιμο—πράσινες σκιές, θερμὴ σάρκα καὶ ἄσπρα λεπτὰ φῶτα—καὶ ἀκόμη ὡς πρὸς τὶς πλατιὲς πτυχώσεις. Ἡ διαφορὰ εἶναι ὅτι ἐδῶ οἱ πτυχώσεις ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὶς καμπύλες γιὰ νὰ πλησιάσουν πρὸς

⁴⁵) Petkovits, I, π. 21α.

⁴⁶) Στὸ ἴδιο, I, 34α.

⁴⁷) Βλ. G. Sotiriou, Guide du Musée Byzantin, Ἀθήναι 1932, εἰκ. 86. Πρβλ. Millet, Mistra, πίν. 92,2, Χατζηδάκη, Μυστράς, σ. 62.

ένα γωνιώδη ρυθμό, χωρίς με τοῦτο νὰ χάσουν τίποτε ἀπὸ τὴν εὐκαμψία τους.

Ἐντυπωσιακὸς εἶναι στὴ Γκουβερνιώτισσα ὁ Παντοκράτωρ στὸν τροῦλο, μορφὴ στιβαρὴ μὲ χοντρὸ λαιμό, πλατὺ ρυτιδωμένο πρόσωπο, χαμηλὸ μέτωπο καὶ μεγάλα μάτια ποὺ βρίσκονται πολὺ κοντὰ στὴ ρίζα τῆς μύτης, ἀλλὰ κυττάζουν αὐστηρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ τους. Ὁ τύπος δὲν διαφέρει πολὺ ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα στὸν νάρθηκα τῆς Δετσάνης (1327 - 1348) οὔτε στὴ φυσιογνωμία, οὔτε στὸ ἦθος, οὔτε στὴν ἐκτέλεση, ἀλλὰ μόνο στὴν κατεύθυνση τοῦ βλέμματος⁴⁸, ἐνῶ στὴν ἴδια σερβικὴ ἐκκλησία μία ἄλλη εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἀνήκει σὲ ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀνθρώπινο τύπο, σ' αὐτὸν ποὺ θὰ ἐπικρατήσῃ τὸν 16^ο μὲ τοὺς κρητικὸς ζωγράφους: τὸ πρόσωπο εἶναι αὐγουλάτο, τὸ ἦθος ἡμεροπροφανῶς εἶναι ἔργο ἄλλης σχολῆς, ποὺ ἐργάζεται ἐκεῖ τὸ 1348⁴⁹. Ἐνδιαφέρον ἔχει ἀκόμη στὴν ἴδια κρητικὴ ἐκκλησία, ποὺ εἶναι ἀπὸ τὶς πλουσιώτερες σὲ εἰκονογραφικὰ θέματα, ἡ μορφὴ τῆς Ἀγ. Βαρβάρας, ποὺ βρίσκεται χαμηλὰ στὸ δυτικὸ σκέλος καὶ ἔχει διατηρήσει, ἀπὸ τὴν τριβὴ τῶν ἐκκλησιαζομένων ποὺ ἀκουμποῦν, ὅλη τὴν λάμψη τῶν χρωμάτων (Πίν. Ε,3): τὸ πρόσωπο ἔχει πλατιῆς φωτισμένες ἐπιφάνειες μὲ λίγες ἀλλὰ ἔντονες σκιῆς καὶ ἔτσι ἡ πλαστικότητα τοῦ προσώπου εἶναι δυνατὴ: λεπτὲς πινελιῆς σὲ πλούσιους τόνους πλάθουν τὴ θερμὴ σάρκα⁵⁰. Τέλος, δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι βρίσκομε στὴν Κρήτη τόσο ἐνωρὶς τὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, μὲ τὸν ὄμιλο τῶν ἀγγέλων ποὺ μπαίνουν ἀπὸ ἀριστερά, τύπο ποὺ ἐμφανίζεται μόλις στὸ Ναγκορίτσινο (1317) καὶ ἐπαναλαμβάνεται σὲ λίγο στὴ Γκρατσάνιτσα (1321)⁵¹. Ἀργότερα θὰ τὸν ξαναβροῦμε στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ, ἀλλὰ γενικὰ ὁ πολυπρόσωπος αὐτὸς τύπος, κατάλληλος γιὰ νὰ γεμίζει μεγάλες ἐπιφάνειες, δὲν βρῆκε μεγάλη διάδοση. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Γκουβερνιώτισσας, ποὺ πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν στὴ μέση ἢ στὸ τέλος τῆς πρώτης πενηνταετίας τοῦ 14^{ου}, εἶναι καὶ αὐτὲς ἔργο λαμπροῦ ζωγράφου, ποὺ εἶχε βορειότερη προέλευση ἢ πάντως ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὰ κέντρα Θεσσαλονίκης ἢ Κωνσταντινούπολης, καὶ ποὺ ἀντιπροσωπεύει σχολὴ σύγχρονη ἀλλὰ διάφορη ἀπὸ ἐκείνην τοῦ ζωγρά-

⁴⁸) Petkovits, I, π. 93α. Βλ. καὶ G. Bochkovits, Detsani, Academia Reg. Serb.—Monum. Serb. artis mediaevalis, liber II. Βελιγράδι 1941, π. 26.

⁴⁹) Petkovits, I, 91 b. Πρβλ. τὸν Χριστὸ στὴν ἀγιορεϊτικὴ Λαύρα τοῦ 1535, Millet, Athos, πίν. 137,1 καὶ Κρητ. Χρ. Δ, 1950, πίν. ΙΖ, 1.

⁵⁰) Πρβλ. Γρατσάνιτσα τοῦ 1321, Petkovits, I, 526.

⁵¹) Βλ. ἰστό ἴδιο, I, 41α καὶ 45. Καὶ στὶς δύο ἐκκλησίες παριστάνεται ἡ στιγμή ποὺ ξεκινᾶ ἡ νεκρικὴ πομπή.

φου στο Βροντήση. Οί παραλληλισμοί και συσχετίσεις, πού έγιναν πιό πάνω, δείχνουν καθαρά πρὸς πιά τάση πλησιάζει.

Δὲν πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια ἐντελῶς περίπτωση στα δύο πλάγια κλίτη τῆς Κερᾶς στὴν Κριτσά (ἀρ. 2). Στὸ νότιο, τῆς Ἁγίας Ἄννας, τὰ γενικὰ χαρακτηριστικὰ εἶναι ἀνάλογα: οἱ παραστάσεις εἶναι πολλές καὶ μικρές, πάντοτε χωρισμένες μεταξύ τους μὲ κόκκινες ταινίες· παρ' ὅλο τοῦτο εἶναι πολυάνθρωπες, καὶ αὐτὸ φέρνει κάποιον συνωστισμό. Τὰ πρόσωπα εἶναι ἔντονα χαρακτηρισμένα, κάπως τραχιά, καὶ τὰ σώματα, στὶς συνθέσεις μόνο, εἶναι κοντὰ μὲ μεγάλα κεφάλια, ἐνῶ οἱ ὀρθιες μονωμένες μορφές τῶν ἁγίων καὶ ἱεραρχῶν εἶναι ψηλές ἀλλὰ χωρὶς κομψότητα. Εἰδικώτερα ἐδῶ ἡ πλατιά μορφή τῆς Ἁγίας Ἄννας, (βλ. σελ. 61) μὲ τὰ αὐστηρὰ μάτια κοντὰ στὴ ρίζα τῆς μακριᾶς μύτης, εἶναι ἡ γερὴ καὶ θεληματικὴ φυσιογνωμία μιᾶς χωρικῆς· τῶν ἱεραρχῶν τὰ πρόσωπα μὲ τὸ ἄδρὸ πλάσιμο εἶναι ἀπὸ τὶς ἐκφραστικώτερες γεροντικὲς μορφές πού εἶδα στὴν Κρήτη. Ὅλη ἡ ὑπόλοιπη διακόσμηση ἔχει ζωντάνια στὴ σύνθεση, στὶς κινήσεις, στὰ χρώματα, ἀλλὰ δὲν εἶναι στὴν ποιότητα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς κόγχης, καὶ ἔχει κάποια προχειρότητα στὸ σχέδιο (βλ. Πίν. Β,1). Οἱ παραστάσεις τῆς καμάρας δίδουν τὴν ἐντύπωση ὅτι δευτέρας σειρᾶς τεχνίτες, ἴσως ντόπιοι, ἐργάστηκαν ἐδῶ, μένοντας ὅμως πολὺ κοντὰ στὸ πνεῦμα καλῶν προτύπων.

Στὸ βόρειο κλίτος, τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου, ἡ τεχνικὴ εἶναι πιὸ ἤρεμη ἀλλὰ καὶ πιὸ ἐλεύθερη. Οἱ κολασμένοι στὸν δυτικὸ τοῖχο (Πίν. Ε,3) ἔχουν σχεδιασθῆ μὲ κάποια ἀμέλεια σὲ μονοχρωμία (:) ὥστε μπορεῖ κανεὶς νὰ παρακολουθήσει τὴν γρήγορη κίνηση τοῦ πινέλου. Οἱ Ἀπόστολοι τῆς Δευτέρας Παρουσίας φαίνονται πολὺ μεγάλοι γιὰ τὸν χῶρο πού κατέχουν. Αὐτὰ εἶναι σημάδια ὅτι προσαρμόζονται ἐδῶ, στὸν σχετικὰ περιορισμένο χῶρο, προγράμματα εἰκονογραφικά, ἀπὸ μεγαλύτερες διακοσμήσεις, χωρὶς τὴν ἀπαιτούμενη πάντα ἱκανότητα προσαρμογῆς. Στὴν ἴδια τάση, θὰ πρέπει ν' ἀποδοθοῦν οἱ τοιχογραφίες—Ἀνάληψη καὶ Εὐαγγελικὲς σκηνές—στὸν Ἁγ. Ἰωάννη στὶς Λίμνες (ἀρ. 8).

Τὰ μνημεῖα πού ἀποδίδονται ἐδῶ στὴν τρίτη τάση μαρτυροῦν γιὰ τὴν ἔγκαιρη διείσδυση στὴν Κρήτη αὐτούσιων τῶν καλλιτεχνικῶν ρευμάτων πού ἀναπτύχθηκαν στὴν περιοχὴ τῆς Πόλης καὶ τῆς Μακεδονίας. Παρουσιάζει ἐνδιαφέρον νὰ παρακολουθήσομε σὲ μερικὰ ἄλλα μνημεῖα τὴν μεταγενέστερη ἀφομοίωση ἐπὶ νέων τρόπων ἀπὸ τοὺς λαϊκώτερους ντόπιους τεχνίτες, πού δουλεύουν σὲ ἀπόμακρα ἐκκλησάκια. Τὰ ἔργα αὐτὰ θὰ ἀποδώσομε στὴν τέταρτη τάση. Στὸν Ἁγ. Νικόλαο στὸν Ξυδᾶ (ἀρ. 17) ἀπὸ τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες παραστάσεις

είναι η Προδοσία του Ίούδα (Πίν. Γ,1). Στη μέση στέκει ο Χριστός, ατάραχος, κρατώντας κλειστό εϊλητάριο και εϋλογώντας, και δεξιά του ἔρχεται ὀρμητικὸς ὁ Ίούδας, πὺ μὲ τὸ πλατὺ ἀνεμιζόμενο ροῦχο του πιάνει μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς σύνθεσης· πίσω του ἕνας στρατιώτης βγάζει τὸ σπαθὶ ἀπὸ τὸ θηκάρι. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, κυριαρχεῖ ἡ μορφὴ ἑνὸς ἀγένειου στρατιώτη, πὺ φαίνεται σχεδὸν ἀπὸ τὴν πλάτη, καὶ τρέχει νὰ πιάσει μὲ τὸ ἀριστερὸ τὸν Ἰησοῦ ἀπὸ τὸν ὦμο, ἐνῶ ὑψώνει μὲ τὸ δεξιὸ ἕνα ρόπαλο γιὰ νὰ τὸν κτυπήσει. Ὁ τύπος τῆς εἰκόνας εἶναι συνηθισμένος τὴν ἐποχὴ αὐτή: ἡ θέση καὶ στάση τοῦ Ίούδα βρίσκουν τὸ ἀντίστοιχό τους στὴ Μητρόπολη τοῦ Μυστρᾶ, ὁ ἀγένειος στρατιώτης μὲ τὰ κοντὰ μανίκια, δεξιά, ἔτσι ὀρμητικὸς, βρίσκεται σὲ μακεδονικὲς τοιχογραφίες μὲ μικρὲς παραλλαγές, ἐνῶ ὁ στρατιώτης μὲ τὸ ὀριζόντιο ξίφος, ἀριστερά, θὰ ἐπιζήσει στὶς κρητικὲς τοιχογραφίες τοῦ Ἄθω⁵². Ἡ Προδοσία αὐτὴ διατηρεῖ ἀκόμη ἀρκετὰ καθαρὰ τὰ σημάδια τῆς πρόσφατης καταγωγῆς της, ἐνῶ στὴν ἴδια ἐκκλησία ἄλλες εἰκόνες, ὅπως π. χ. ἡ Βρεφοκτονία, διατηροῦν τὴν κατὰ παράταξη σύνθεση καὶ τὴ δυσκαμψία στὴ στάση, πὺ βρήκαμε στὴν ἀρχαῖζουσα Κερὰ τῆς Κριτσᾶς· οἱ στρατιῶτες φοροῦν σύγχρονες πανοπλίες καὶ γιὰ περισσότερὴ γραφικότητα, ὁ ἕνας παριστάνεται καβαλάρης.

Δίπλα σ' αὐτὲς τὶς ἐκκλησίες μὲ τὶς ἀμφίβολες ἀκόμη προτιμήσεις ὑπάρχουν ἄλλες πὺ παρουσιάζουν ἐνιαία καὶ ἀποκρυσταλλωμένη ἀντίληψη, ὅπως τὸ Καρδουλιανῶ (ἀρ. 21, σ. 68 - 69). Οἱ σχετικὰ μεγάλες καὶ πολυπρόσωπες παραστάσεις ἔχουν ἐδῶ πολλὴ κίνηση στὴ στάση τῆς κάθε μορφῆς ἀλλὰ καὶ στὴ σχέση τῆς μιᾶς μορφῆς μὲ τὴν ἄλλη, οἱ πτυχώσεις βρίσκονται σὲ ξένη κίνηση καὶ εἰδικὰ στὴν Ἀνάληψη, στὶς πετούμενες μορφές τῶν ἀγγέλων πὺ κρατοῦν τὴν δόξα, οἱ πλατιὲς χλαμύδες πὺ ἀνεμίζουν παίρνουν μεγάλη σημασία μέσα στὴ σύνθεση. Τὰ χρώματα λειτουργοῦν ἐδῶ μὲ ἔνταση καὶ τὰ ἀρχιτεκτονήματα ἔχουν χαρακτήρα πραγματικῶν κτηρίων καὶ ὄχι συμβατικῶν ἢ φανταστικῶν. Οἱ μορφές εἶναι κοντές, χωρὶς πολλὴ χάρη. Ὅλα αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικὰ τοποθετοῦν τὶς τοιχογραφίες τῆς μικρῆς αὐτῆς ἐκκλησίας στὴ μακεδονικὴ τεχνοτροπία, ἀλλὰ ἡ ἀφέλεια τῆς ἀφήγησης, ὁ συνοπτικὸς καὶ τραχὺς χαρακτηρισμὸς τῶν προσώπων, ὁ συνωστισμὸς ἀνθρώπων καὶ πραγμάτων, ἡ διαφορετικὴ κλίμακα πὺ χρησιμοποιεῖται

⁵²) Ὁ Ίούδας: βλ. σημ. 7. Στρατιώτης μὲ κοντὰ μανίκια ἐμφανίζεται ἤδη στὸ Δαφνί, Millet, Iconogr. εἰκ. 352, ἀλλὰ νὰ δείχνει τὴν πλάτη στὴ Nagogica, στὸ ἴδιο εἰκ. 359, στὸ Πρωτάτο, Βατοπέδι, Χιλανδάρη, Millet, Athos, π. 24,2—70,1—91,3. Ὁ στρατιώτης μὲ τὸ ὀριζόντιο ξίφος: στὴ Λαύρα (1535) καὶ Διονυσίου (1547), στὸ ἴδιο, π. 126,2—200,1.

για πρωτεύοντα και δευτερεύοντα πρόσωπα μέσα στην ίδια παράσταση, χαρακτηρίζουν την τέχνη αυτή σαν λαϊκώτερη έρμηνεία μακεδονικών προτύπων. Έχει όμως σημασία ότι ο λαϊκός αυτός καλλιτέχνης κατάλαβε την αξία της ζωντανής κίνησης μέσα στη σύνθεση—το νέο πνεῦμα—και αυτό τον διαφοροποιεί από αρχαϊζοντες λαϊκούς τεχνίτες της πρώτης τάσης (σ. 80 κ. εξ.). Έξάλλου, η συσχέτιση με το σερβικό Λέσνοβο (σ. 69) μπορεί να οφείλεται σε παράλληλη, χωρίς άμεση συνάφεια, εκδήλωση.

Οι τέσσερες τάσεις που διακρίναμε στην πρώτη περίοδο ασφαλώς δεν καλύπτουν όλη την καλλιτεχνική δραστηριότητα της εποχής, εφ' όσον το υλικό είναι ακόμη πολύ περιορισμένο. Στη δεύτερη περίοδο που πηγαίνει από τα μέσα περίπου του 14ου ως το τέλος του 15ου όχι μόνο εξακολουθούν αλλά και πυκνώνονται οι έπαφες με την περιοχή του Βυζαντίου.*

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

*) (Σ. Σ. 'Ωρισμένα παρατηρήσεις του συγγραφέως εις την β' περίοδον θα δημοσιευθούν εις προσεχές τεύχος των «Κρητικῶν Χρονικῶν».)