

Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου

Η ΕΠΑΡΧΙΑ ΑΓΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ ΜΕΧΡΙ ΣΗΜΕΡΑ

Περιβάλλον - Αρχαιολογία - Ιστορία - Κοινωνία

(Σπήλι - Πλακιάς 19-23 Οκτωβρίου 2008)

ΤΟΜΟΣ Β

ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΙ ΧΡΟΝΟΙ - ΒΕΝΕΤΟΚΡΑΤΙΑ

ΣΥΝΕΚΔΟΤΕΣ:

ΟΜΟΣΠΟΝΔΙΑ ΣΥΛΛΟΓΩΝ ΕΠΑΡΧΙΑΣ ΑΓΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ
ΡΕΘΥΜΝΟΥ «Ο ΠΡΕΒΕΛΗΣ» - ΑΤΤΙΚΗΣ

ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ ΔΗΜΟΥ ΛΑΜΠΗΣ (Σ.Ε.ΔΗ.Λ.)

ΡΕΘΥΜΝΟ 2014

ΥΠΕΡΤΙΤΛΟΣ: Πρακτικά του Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου
Η Επαρχία Αγίου Βασιλείου
από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα
Περιβάλλον - Αρχαιολογία - Ιστορία - Κοινωνία
Σπήλι - Πλακιάς 19-23 Οκτωβρίου 2008

ΤΙΤΛΟΣ ΒΙΒΛΙΟΥ: Βυζαντινοί Χρόνοι - Βενετοκρατία

Τόμος Β

ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ - ΤΕΛΙΚΕΣ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ:
Κωστής Ηλ. Παπαδάκης - Θεόδωρος Στυλ. Πελαντάκης

ΔΙΑΚΙΝΗΣΗ ΤΩΝ ΤΟΜΩΝ ΤΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ:
Χαρίδημος Κακλαμάνος, Συν/χος ΕΛΤΑ, Μιξόρρουμα, Τηλ. 6982 477047

ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: Μαρία Τρουλλινού

ΕΚΤΥΠΩΣΗ - ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ:



3ο χλμ. Ε.Ο. Ρεθύμνου - Χανίων
Τηλ. 28310 22223, Fax: 28310 52519
e-mail: info@grafotekniki.gr
www.grafotekniki.gr

Έκδοση 2014

© Ομοσπονδία Συλλόγων Επαρχίας Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνου «Ο ΠΡΕΒΕΛΗΣ»-Αττικής
Σύλλογος Επιστημόνων Δήμου Λάμπης (Σ.Ε.ΔΗ.Λ.)

SET: 978-960-99783-5-4
ISBN: 978-960-99783-2-3

ΝΙΚΟΛΕΤΤΑ ΠΥΡΡΟΥ

*Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου
στον Κισσό Αγίου Βασιλείου*

Ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος¹ είναι ένας από τους τρεις τοιχογραφημένους βυζαντινούς ναούς του χωριού Κισσός². Ανήκει στο συνήθη τύπο του μονόχωρου καμαροσκέπαστου ναΐσκου (εσωτ. διαστ. 4,40 x 6,00 μ.) και είναι εν μέρει θεμελιωμένος στο φυσικό βράχο (σχ. 1). Η δυτική είσοδος, ένα απλό ορθογώνιο άνοιγμα με ημικυκλικό ανακουφιστικό τόξο (εικ. 1), αποτελεί μεταγενέστερη διαπλάτυνση του αρχικού θυρώματος³. Το μοναδικό άλλο άνοιγμα του ναού είναι το δίλοβο πα-

* Ευχαριστίες οφείλονται στον Προϊστάμενο της 28^{ης} Ε.Β.Α., κ. Μιχάλη Ανδριανάκη, για την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης του μνημείου, καθώς και στη σχεδιάστρια Γ. Κορδατζάκη και τους φωτογράφους Δ. Τομαζινάκη και Θ. Ρούμελη, για τη συνεργασία τους. Επισημαίνεται ότι το κείμενο της παρούσας ανακοίνωσης κατατέθηκε προς δημοσίευση το 2009.

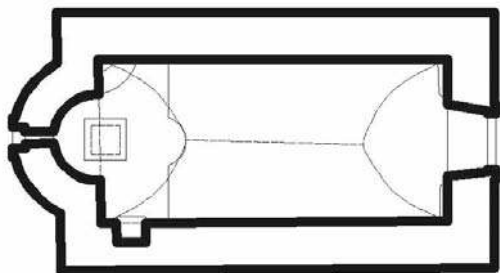
1. Ο ναός δεν είναι τελείως άγνωστος στη βιβλιογραφία. Σύντομες αναφορές του συναντώνται στα ακόλουθα έργα: Gerola 1908, 306, 344 n.36, Gerola – Λασιθιωτάκης 1961, 60, αρ. κατ. 330, Πελαντάκης 1973, 41, Bissinger 1990, sp. 1154, Bissinger 1995, 212-213, αρ. κατ. 195, Spatharakis 1999, 107, 191.
2. Στο χωριό υπάρχει επίσης ο κοιμητηριακός ναός της Θεοτόκου, που χρονολογείται στις αρχές του 14^{ου} αιώνα (βλ. το άρθρο της συναδέλφου κ. Α. Φραιδάκη στον παρόντα τόμο). Για το ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα, έχουν προταθεί χρονολογήσεις από τις αρχές (Spatharakis 1999, 129) έως και το τέλος του 14^{ου} αιώνα (Κ. Μυλοποταμιτάκη, «Ανδρικά καλύμματα κεφαλής στην Κρήτη (11^{ος}-16^{ος} αι.)», *Λαμπεδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, τ. 2, Αθήνα 2003, 546). Για τον οικισμό, του οποίου το σημαντικό βυζαντινό παρελθόν καταδεικνύει η ύπαρξη των τριών ναών αλλά και της παρακείμενης Μονής του Αγίου Πνεύματος, οι γραπτές πηγές παραμένουν σιωπηλές. Ιδιαίτερα πλούσια, αντιθέτως, είναι η προφορική παράδοση, που συνδέει την περιοχή γύρω από το όρος Κέδρος με το φέουδο μιας βυζαντινής αρχόντισσας, της Μαρίας. Η παράδοση αυτή, που επιβιώνει και στα τοπωνύμια των γειτονικών χωριών, θα πρέπει να βασίζεται σε κάποιον πυρήνα ιστορικής αλήθειας. Γενικά για την περιοχή, Ψιλλάκης 1993, 442-443, Τσιγδινός 1998, 7-11, Μπριλλάκη - Καβακοπούλου 2000, 460-461, 492-494, Παπαδάκης 2000, 25, Πελαντάκης 2000, 194.
3. Η διαπλάτυνση αυτή κατέστρεψε εν μέρει τη μορφή αγίας στο δυτικό τοίχο του ναού. Τόσο στον τοίχο αυτό όσο και στα ψηλότερα μέρη της καμάρας σώζονται σπαράγματα τοιχογράφησης από το πρώτο στρώμα ζωγραφικής, γεγονός που υποδεικνύει ότι η επανατοιχογράφηση του ναού δε σχετίζεται με κάποια προσθήκη ή επέμβαση στην αρχιτεκτονική του.

ράθυρο της αψίδας, που αποτελεί απλοποιημένη μορφή σύνθετου τύπου με αμφικιονίσκο. Στο εσωτερικό του ναού είναι χαρακτηριστική η ψηλή οξυκόρυφη καμάρα με τις κάπως ακανόνιστες αναλογίες.

Ο ναός είναι κατάγραφος και σώζει δύο στρώματα τοιχογράφησης. Αρκετές από τις παραστάσεις είναι δυσδιάκριτες λόγω αλάτων, ενώ ορισμένα σημεία στο κατώτερο μέρος των τοίχων έχουν καλυφθεί με ασβεστοκονίαμα.



Εικ. 1. Αντική άποψη του ναού



*Σχ. 1. Ιερός Ναός Αγίου Ιωάννη
Θεολόγου. Κάτοψη κλίμ 1/50*

Α΄ ΣΤΡΩΜΑ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ

Ελάχιστα είναι τα σπαράγματα των τοιχογραφιών του παλαιότερου στρώματος. Στον ημικύλινδρο της αψίδας, ακριβώς κάτω από το τεταρτοσφαίριο, τοποθετείται στενή ζώνη με *αγγέλους σε προτομή* (εικ. 2). Σώζονται μόνο οι δύο άγγελοι στα αριστερά του αγιοθύριδου, οι οποίοι αποδίδονται μετωπικοί, με το κεφάλι σε ελαφρά κλίση. Φορούν λευκούς χιτώνες με χρυσοκέντητες παρυφές και κόκκινο μανδύα, κρατούν δε σφαίρες και σκήπτρα.

Την κατώτερη ζώνη του ημικύλινδρου της αψίδας καταλαμβάνει η παράσταση των *συνλειτουργούντων ιεραρχών*. Διατηρούνται αποσπασματικά τέσσερις μορφές, ανά δύο εκατέρωθεν του κεντρικού κιβωρίου με το *Μελισμό*. Ελάχιστα σπαράγματα διακρίνονται από το μελιζόμενο Χριστό, καθώς και από τις μορφές των αγγέλων – διακόνων που κρατούν τα λειτουργικά ριπίδια πάνω από τον δίσκο. Οι μορφές των ιεραρχών έχουν σε μεγάλο βαθμό καταστραφεί και δεν είναι δυνατόν να ταυτιστούν. Εξαίρεση αποτελεί ο δεύτερος από αριστερά ιεράρχης, του οποίου τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά παραπέμπουν στο Χρυσόστομο. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η κατεστραμμένη μορφή που μαζί με το Χρυσόστομο πλαισιώνει το Μελισμό είναι ο Άγιος Βασίλειος, όπως συνηθίζεται, εξάλλου, για τους συγγραφείς των δύο σπου-



Εικ.2 : Α' στρώμα. Οι άγγελοι και οι συνλειτουργούντες ιεράρχες από την αψίδα

δαιότερων λειτουργικών κειμένων.

Ο διμερής χωρισμός του ημικύλινδρου της ασπίδας δεν είναι σπάνιος. Στην ανώτερη ζώνη, συνήθως, απεικονίζονται θέματα με ευχαριστιακό ή λειτουργικό χαρακτήρα, όπως η παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων ή προτομές ιεραρχών. Η εμβόλιμη ζώνη με τους αγγέλους αποτελεί μια αρκετά σπάνια ιδιομορφία⁴. Αν δεχτούμε ότι το τεταρτοσφαίριο κοσμούσε η μορφή του Παντοκράτορα, θέμα που επαναλαμβάνεται εξάλλου και στο δεύτερο στρώμα της τοιχογράφησης, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο ζωγράφος μεταφέρει στο χώρο της ασπίδας το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλλου των βυζαντινών ναών⁵. Η παρουσία των αγγέλων με σκήπτρο και σφαίρα γύρω από τον Παντοκράτορα, πανάρχαιο θέμα δανεισμένο από την αυτοκρατορική εικονογραφία, συμβολίζει την ουράνια αυλή του Βασιλέως των Πάντων, και συναντάται και σε παραστάσεις της Ετοιμασίας του Θρόνου αλλά και της Δευτέρας Παρουσίας. Στην περίπτωση του Κισσού, ως επιπρόσθετη ιδιαιτερότητα προβάλλει η ενδυμασία τους, η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί διακονική.

Στο κατώτερο τμήμα του βόρειου τοίχου του ναού σώζονται σπαράγματα από την παράσταση της **Κοίμησης**. Διακρίνεται η ανακεκλιμένη μορφή της Θεοτόκου, ένας λευκοντυμένος άγγελος, πιθανότατα από το επεισόδιο του Ιεφωνία, ο απόστολος Παύλος και ένας Ιεράρχης, που σπεύδουν σε προσκύνηση (εικ. 3). Στο δυτικό τοίχο, δίπλα στην είσοδο, διατηρείται αταύτιστος **νεαρός άγιος**, πιθανότατα μάρτυρας (εικ. 4), ενώ σπαράγματα μορφών από τις παραστάσεις του Δωδεκάορτου διακρίνον-

4. Το κοντινότερο στον Κισσό παράλληλο εντοπίζεται σε στρώμα του τέλους του 13^{ου} αιώνα στον κατεστραμμένο σήμερα ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα στο Φάρο Κροκεών Λακωνίας (ΑΔ 29, 1973/4, Β'2 Χρονικά, 413). Μεταξύ του τεταρτοσφαίριου, όπου εικονιζόταν η Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, και των συλλειτουργούντων ιεραρχών παρεμβалλόταν στενή ζώνη με στηθάρια, μέσα στα οποία εικονίζονταν άγγελοι σε προτομή. Μια στενή ζώνη με χερουβείμ πάνω από τους συλλειτουργούντες ιεράρχες στον Άγιο Γεώργιο στο Βαθειακό Αμαρίου παραπέμπουν στην Ουράνια Λειτουργία, ενώ παρόμοια είναι και η περίπτωση της Παναγίας στις Σαϊτούρες Ρεθύμνου, όπου τα χερουβείμ κρατούν λαμπάδες και λάβαρα, ενώ διακρίνονται και ίχνη από αγγέλους – διακόνους (Spatharakis 1999, 228, 272).

5. Στηθαιούς αγγέλους σε ζώνη γύρω από τον Παντοκράτορα συναντάμε στον τρούλλο του Αγίου Ιερόθεου στα Μέγαρα, στον Άγιο Νικόλαο της Ρογδιάς στην Άρτα, στη Χρυσafiτίσα της Λακωνίας, στην Ομορφοκλησία στο Γαλάτσι, κ.α. (Παπαμαστοράκης 2001, 122-123). Ολόσωμους αγγέλους με σφαίρα βρίσκουμε στον Άγιο Δημήτριο στο Μάρκον Μαναστήρι (Παπαμαστοράκης 2001, 129).

ται κάτω από τη νεότερη τοιχογράφιση στην καμάρα του ναού⁶.

Από την εξέταση των αρχαιότερων τοιχογραφιών προκύπτει ότι ο νεότερος ζωγράφος δεν ακολούθησε τα πρότυπα του προκατόχου του. Το αρχικό εικονογραφικό πρόγραμμα περιελάμβανε διαφορετικές σκηνές, ενώ διέφερε και η διάταξή τους μέσα στο ναό. Οι παραστάσεις ήταν μνημειακότερες, όπως υποδεικνύει η αρκετά μεγαλύτερη κλίμακα των μορφών. Το πλάσιμο, όσο μας επιτρέπει να κρίνουμε η κατεστραμμένη ζωγραφική επιφάνεια, αποπνέει μια επίπεδη εντύπωση. Σε ορισμένες περιπτώσεις (π.χ. στην Κοίμηση, εικ. 3) διαφαίνεται μια προσπάθεια για την απόδοση του όγκου. Τα πρόσωπα ζωντανεύουν με έντονα περιγράμματα, συχνά με σχέδιο ελεύθερο και τολμηρό, όπως στην περίπτωση των στρατιωτών που αποδίδονται σε κατατομή, με το ανοιχτό στόμα να δίνει στα πρόσωπα έντονη έκφραση (εικ. 4). Χαρακτηριστικά

*Εικ. 3. Α' στρώμα.
Σπαράγματα από την
παράσταση της Κοίμησης*



Εικ. 5



6. Κάτω από τη Βαϊοφόρο του δεύτερου στρώματος διακρίνονται οι μορφές στρατιωτών που κρατούν τριγωνικές ασπίδες [εικ. 5], προφανώς από κάποια σκηνή του κύκλου του Πάθους. Κάτω από την παράσταση της Σταύρωσης είναι ορατές μορφές που φορούν πεποικιλμένα στέμματα, πιθανότατα Προφητάνακτες από την Εις Αδου Κάθοδο, ή μορφές Δικαίων από τον κύκλο της Δευτέρας Παρουσίας.



Εικ. 4: Α' στρώμα. Άγιος απο το δυτικό τοίχο

είναι τα μεγάλα εκφραστικά μάτια, καθώς και οι τριγωνικές σκιάσεις στο χρώμα της ώχρας στη βάση της μύτης (βλ. στους αγγέλους της αψίδας, εικ. 2). Εκτεταμένη είναι και η χρήση του κόκκινου χρώματος, τόσο στα περιγράμματα και τις γραμμές που ορίζουν τα χαρακτηριστικά του προσώπου, όσο και με τη μορφή κηλίδων που εμψυχώνουν τις παρειές (εικ. 4).

Πρόκειται αναμφίβολα για ένα ντόπιο τεχνίτη, η δράση του οποίου θα μπορούσε να τοποθετηθεί στο β' μισό του 13^{ου} αιώνα⁷, ίσως μάλιστα γύρω στο 1280. Ομοιότητες παρουσιάζει η τέχνη αυτή με

επαρχιακά μνημεία της Μάνης αλλά και του υπόλοιπου ελλαδικού χώρου⁸, γεγονός που αποδεικνύει τη μεγάλη διάδοση των εκφραστικών αυτών μέσων σε τοπικό επίπεδο, αλλά και σε χρονικό εύρος. Από τα κρητικά τοιχογραφημένα σύνολα της εποχής κανένα δεν παρουσιάζει αξιοσημείωτη ομοιότητα με το εξεταζόμενο παράδειγμα, γι' αυτό ωστόσο ευθύνεται σε μεγάλο βαθμό η κακή και αποσπασματική κατάσταση διατήρησής του. Στον διάκονο από το δεύτερο στρώμα του Αγίου

7. Όπως έχει σημειωθεί, ο επαρχιακός χαρακτήρας και η εμμονή στις παλαιότερες παραδόσεις, στοιχεία χαρακτηριστικά της τέχνης του 13^{ου} αιώνα, δυσχεραίνουν κατά πολύ την προσπάθεια ακριβέστερης χρονολόγησης (Borboudakis 1997, 9).

8. Βλ. Άγιος Νικήτας Κηπούλας (γ' τέταρτο 13^{ου} αι.), Άγιος Σώζων στο Γεράκι (δ' τέταρτο 13^{ου} αι.), Παναγία (Κυρά Χωστή) και Άγιος Γεώργιος στο Βαθύ Καλύμνου (γ' τέταρτο 13^{ου} αι.), Παναγία «στης Γιαλλούς» (1288/9), Χριστός ή Μεταμόρφωση στη Σίκινο (τέλος 13^{ου} αι.). Για τα παραπάνω μνημεία αλλά και την τέχνη του 13^{ου} αιώνα γενικότερα, Bissinger 1995, 61-84, Δρανδάκης 1995, 86-87, 350-354, Κατσιώτη 1996/7, 269-302, Borboudakis 1997, 9-33, Καλοπίση 1999, 63-100, Μητσάνη 2000, 93-122, όπου και αναλυτικότερη βιβλιογραφία.

Γεωργίου του Κουρνά Αποκορώνου (Ανδριανάκης 1981, 5-6) και στο διάκονο από το πρώτο στρώμα του Αγίου Γεωργίου στο Ξυλομαχαίρι, Πρέβελι, βρίσκουμε τους προδρόμους των αγγέλων του Κισσού, ενώ στους αγγέλους από τον Άγιο Νικόλαο του Μέρωνα Αμαρίου και τον Άγιο Ιωάννη στους Κουνάβους Πεδιάδος (Μαρή 2007, 137-193), τη συνέχεια αυτής της τέχνης στο κλείσιμο του αιώνα. Αρκετά κοντινό είναι και το έργο ενός από τους ζωγράφους της Παναγίας στη γειτονική Λαμπηνή⁹. Ο φυσιογνωμικός τύπος του νεαρού αγίου από τον Κισσό απαντάται, τέλος, στο πορτραίτο της Αγίας Κυριακής στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδος (1291), (Θεοχαροπούλου 2002, 61-121).

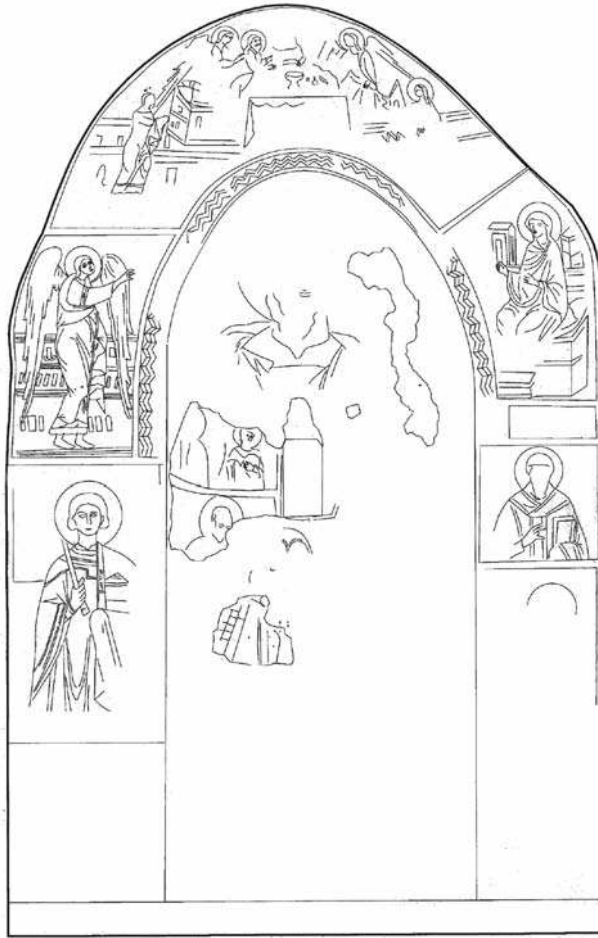
Β΄ ΣΤΡΩΜΑ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του δευτέρου στρώματος αποκαθίσταται σχεδόν ακέραιο. Στο ιερό τοποθετούνται θέματα με ευχαριστιακό και λειτουργικό περιεχόμενο, μορφές ιεραρχών και διακόνων αλλά και σκηνές του Δωδεκάορτου. Οι πλάγιοι τοίχοι του κυρίως ναού χωρίζονται σε 4 ζώνες. Στις ψηλότερες αναπτύσσονται σκηνές από το Δωδεκάορτο, την παιδική ηλικία, το Πάθος και τις μεταναστάσιμες εμφανίσεις του Χριστού, καθώς και δευτερεύοντα επεισόδια από την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας. Την κατώτερη ζώνη καταλαμβάνουν τα καθιερωμένα αγιολογικά πορτρέτα, ενώ στο δυτικό τοίχο αναπτύσσεται η μνημειακή παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας.

Ιερό [σχ. 2]: Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας δεσπόζει ο *Παντοκράτορας*. Η μορφή Του είναι σε μεγάλο βαθμό κατεστραμμένη, καθώς διακρίνονται μόνο το κάτω μέρος του προσώπου Του, τα πορφυρά ενδύματα με το σκουρόχρωμο ιμάτιο, και ο ανοιχτός κώδικας που κρατά στο αριστερό χέρι. Στην κατώτερη ζώνη του ημικύλινδρου επαναλαμβάνεται η παράσταση των *συλλειτουργούντων ιεραρχών* του πρώτου στρώματος, χωρίς ωστόσο την εμβόλιμη ζώνη με τις προτομές των αγγέλων. Οι μορφές των ιεραρχών είναι τελείως εξίτηλες, και το μόνο στοιχείο που διακρίνεται είναι η επιγραφή **ΒΛΑCΙΟ/C** που συνοδεύει

9. Για το Ξυλομαχαίρι και τη Λαμπηνή, βλ. την ανακοίνωση του Μ. Ανδριανάκη στον παρόντα τόμο. Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Μέρωνα μελετάται και πρόκειται να δημοσιευθεί από τη γράφουσα.

τον τελευταίο κατά σειρά. Ο Βλάσιος υπήρξε ιατρός και επίσκοπος Σεβαστείας, και θανατώθηκε επί Λικινίου. Απεικονίζεται αρκετά συχνά στο χώρο του ιερού¹⁰ λόγω του ιαματικού του χαρακτήρα, αλλά κυρίως επειδή αναφέρεται στις επικλήσεις της Προσκομιδής (Τρεμπέλλας 1935,



Σχ. 2. Σχεδιαστική αποτύπωση του ανατολικού τοίχου

10. Η πρωϊμότερη απεικόνιση του Βλασίου στην Κρήτη συναντάται στον Άγιο Ευτύχιο, στο Χρωμοναστήρι (11^{ος} αι), όπου ο άγιος τοποθετείται στην ανίδα, παραμένει ωστόσο μετωπικός, κατά την αρχαϊκή εικονογραφία (Ν. Δρανδάκης, “Αι τοιχογραφίες του Αγίου Ευτυχίου Ρεθύμνης”, *Κρητικά Χρονικά* Ι’ (1956), 219). Συνηθέστερα απεικονίζεται μετωπικός στους πλάγιους τοίχους των κρητικών ναών.

234, Μαντάς 2001, 155). Η τιμητική θέση που καταλαμβάνει στο ιερό περιοχών αγροτικών, όπως η Λακωνία και η Κρήτη, ερμηνεύεται και λόγω της ιδιότητάς του ως προστάτη των ζώων (Αλμπάνη 2006, 166).

Στο θριαμβικό τόξο απεικονίζεται η *Φιλοξενία του Αβραάμ*. Γύρω από τράπεζα με πολυτελή, κεντημένη ποδέα, γεμάτη με σκεύη και εδέσματα, συγκεντρώνονται οι τρεις άγγελοι, που φέρουν ένσταυρα φωτοστέφανα και κρατούν σκήπτρα. Μεταξύ τους τοποθετείται ο προπάτορας Αβραάμ, ενώ από τα δύο άκρα της παράστασης πλησιάζουν μια θεραπαινίς και η γηραιά Σάρα, οι οποίες φέρουν προσφορές σε αγγεία και πινάκια. Η Εκκλησία έχει αποδώσει στην παράσταση της Φιλοξενίας πολλαπλούς συμβολισμούς. Το θέμα συναντάται ως προεικόνιση της Θείας Ευχαριστίας από την παλαιοχριστιανική ήδη εποχή, ενώ μετά την Εικονομαχία προβάλλεται η τριαδική υπόσταση του θέματος, που συχνά υπογραμμίζεται και από την επιγραφή *Η Αγία Τριάς* (Δρανδάκης 1957, 80-82, Μαντάς 2001, 188-189). Στην περίπτωση του Κισσού, η παρουσία των προπατόρων Αβραάμ και Σάρας, που απαντάται στον ιστορικό τύπο της παράστασης, συνυπάρχει με στοιχεία δογματικά, όπως τα μονογράμματα που ταυτίζουν τους τρεις αγγέλους με τα πρόσωπα της Αγίας Τριάδος.

Στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου, εκατέρωθεν του ανοίγματος του ημικύλινδρου, τοποθετούνται ο Γαβριήλ και η Θεοτόκος από την παράσταση του *Ευαγγελισμού*. Η Παρθένος, καθισμένη σε θρόνο, στρέφεται προς τον Αρχάγγελο γνέθοντας την πορφύρα. Στο πάνω μέρος της σύνθεσης προβάλλει μέσα από ακτίνες η περιστέρα, συμβολίζοντας τη στιγμή της Σύλληψης (εικ. 6). Η Κάθοδος του Αγίου Πνεύματος αναφέρεται σε όλες τις ευαγγελικές και απόκρυφες πηγές, και εικονογραφείται συνήθως ως ακτίνα φωτός ή άστρο. Οι απεικονίσεις της ίδιας της περιστέρας είναι σπανιότερες, και αποτελούν εικονογραφικό δάνειο από την παράσταση της Βάπτισης (Papastavrou 2007, 77-84).

Στην κατώτερη ζώνη του ανατολικού τοίχου, πάνω από την τράπεζα της πρόθεσης, εικονίζεται ο *διάκονος Στέφανος* (εικ. 7). Ο αντίστοιχος χώρος στα δεξιά χωρίζεται σε δύο μικρότερα διάχωρα. Στο πάνω, ο *[C]ΠΙΡΙΑ[ΩΝ]* σε προτομή, με το χαρακτηριστικό κάλυμμα της κεφαλής, και ακριβώς από κάτω *αδιάγνωστος άγιος*.



Εικ. 6. Η Θεοτόκος από τον Εναγγελισμό



Εικ. 7. Ο διάκονος Στέφανος

Τη νότια πλευρά της καμάρας καλύπτει *Η ΓΕ/ΝΗCIC*, που διακρίνεται για το σύνθετο και αφηγηματικό της χαρακτήρα (εικ. 8). Στο κέντρο, ανακαθισμένη πάνω στη στρωμένη η Θεοτόκος, στρέφει τα δύο της χέρια προς τη φάτνη με το Θείο Βρέφος. Το σπήλαιο της Γέννησης στέφει το ερυθρό οκτάκτινο άστρο της Βηθλεέμ. Πλήθος αγγέλων δέονται προς το θείο σημείο και μεταφέρουν το χαρμόσυνο νέο στους ποιμένες και τους Μάγους που καταφτάνουν έφιπποι. Στο κατώτερο σημείο της σύνθεσης τοποθετείται ο σκεπτικός Ιωσήφ και το επεισόδιο του λουτρού του Βρέφους. Στην κάτω δεξιά γωνία, σπαράγματα μορφών με βαρύτιμες ενδυμασίες ανήκουν προφανώς στους Μάγους, που εικονίζονται για δεύτερη φορά, τη στιγμή της προσκύνησης¹¹.



Εικ. 8. Η Γέννηση

11. Η διπλή απεικόνιση των Μάγων στη σκηνή της Γέννησης συναντάται και στο Gradac, τη Μητρόπολη και την Οδηγήτρια του Μυστρά (Millet 1916, 93), την Παναγία στο Χρωμοναστήρι (Spatharakis 1999, 286) και τον Άγιο Νικόλαο στο Σγουροκεφάλι Πεδιάδας (Θεοχαροπούλου 2002, 99).

Κάτω από τη Γέννηση τοποθετούνται *TA HCO/ΔΙΑ ΤΗΣ ΘΕ/ΟΤΟ-ΚΟΥ*. Η Παναγία, ακολουθούμενη από τους γονείς Της και όμιλο νεαρών γυναικών, κατευθύνεται προς τον ιερέα Ζαχαρία. Στο αριστερό άκρο της σύνθεσης απεικονίζεται το επεισόδιο της Θεοτόκου που τρέφεται από άγγελο. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Ιωακείμ κρατά στα σκεπασμένα χέρια του δύο περιστέρια, λεπτομέρεια που, εκ παραδρομής, υιοθέτησε ο ζωγράφος από την εικονογραφία του Ιωσήφ στην Υπαπαντή.

Στην κατώτατη ζώνη του νότιου τοίχου διακρίνεται *ιεράρχης*. Φορά πολυσταύριο φαιλόνιο, κρατά ανοιχτό ειλητό και είναι στραμμένος προς το ιερό, στον τύπο δηλαδή του συλλειτουργούντος. Η κακή κατάσταση διατήρησης δεν μας επιτρέπει να τον ταυτίσουμε με ασφάλεια, τα σπαράγματα, ωστόσο, από το ένσταυρο κουκούλι που φορά, παραπέμπουν στον Κύριλλο Αλεξανδρείας¹². Τον ακολουθεί μετωπικός *ιεράρχης*, που φορά κοκκινωπό φαιλόνιο με πεποικιλμένες παρυφές, ένσταυρο ωμοφόριο και κρατά διάλιθο κλειστό κώδικα. Φέρει παπαλήθρα, καστανή κόμη και γενειάδα, και θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον Άγιο Ελευθέριο. Η επιλογή του συγκεκριμένου αγίου είναι πολύ συχνή στους κρητικούς ναούς, γεγονός που συνδέεται με την ιδιότητά του ως Επισκόπου Ιλλυρικού (Αλμπάνη 2007, 166-167).

Το βόρειο σκέλος της καμάρας κοσμεύει *H ANA/ΛΗΨΙΣ*. Μέσα σε δόξα που κρατούν 4 άγγελοι, προβάλλει καθιστός ο Ιησούς (*εικ. 9*). Το ένσταυρο φωτοστέφανό Του παρουσιάζεται διάλιθο, όπως και ο σταχωμένος κώδικας που κρατά. Η ωοειδής δόξα αποτελείται από επάλληλους δακτύλιους σε τόνους του λευκού και του κυανού, και χωρίζεται από τέσσερις οριζόντιες πορφυρές ταινίες. Στο κατώτερο μέρος προβάλλει μετωπική και δεόμενη η Θεοτόκος, πλαισιωμένη από τους Αποστόλους. Οι κινήσεις τους είναι αρκετά συγκρατημένες και η έκπληξή τους δηλώνεται με τα υψωμένα προς τον ουρανό χέρια τους. Πάνω στον κάμπο της παράστασης διακρίνεται, αρκετά εξιτήριο, το χωρίο από τις Πράξεις των Αποστόλων (1,11) “*Ἄνδρες Γαλιλαῖοι, τί ἐστήκατε ἐμβλέποντες εἰς τόν οὐρανόν*”.

Η ζώνη κάτω από την Ανάληψη χωρίζεται σε δύο μικρότερα διάχωρα.

12. Στην ίδια θέση, στο νότιο τοίχο του ιερού, και στραμμένος προς τον ημικύλινδρο, εικονίζεται ο Κύριλλος στο ναό του Αγίου Ιωάννη στο Σελλί (1411) και στον Άγιο Χαράλαμπο στο Σπήλι.



Εικ. 9. Λεπτομέρεια από την Ανάληψη

Στο πρώτο από αυτά απεικονίζεται η *Εις Άδου Κάθοδος*. Το μεγαλύτερο μέρος της έχει καλυφθεί από τσιμεντοκονιάματα για τη στερέωση του νεότερου τέμπλου. Η παράσταση ανήκει στο λεγόμενο συμμετρικό τύπο. Στο κέντρο της σύνθεσης, μέσα σε ανοιχτόχρωμη δόξα, τοποθετείται ο Χριστός, στραμμένος προς τα αριστερά. Με το δεξί του χέρι αναστηκώνει το γηραιό Αδάμ, που εικονίζεται καθισμένος πάνω σε σαρκοφάγο, ενώ πίσω απο το Χριστό προβάλλει η Εύα. Τους προπάτορες συνοδεύει πλήθος μορφών, από τους οποίους ταυτίζονται ένας Προφητάνακτας και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος.

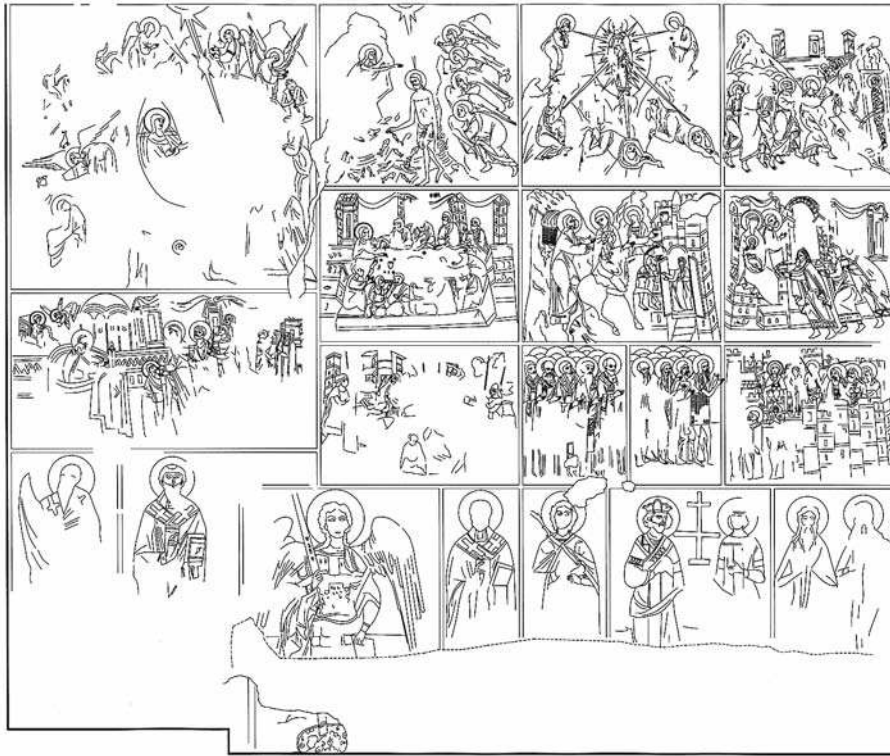
Σε στενό διάχωρο δίπλα στην Εις Άδου Κάθοδο τοποθετείται *Η ΘΙΣΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ*. Σε πρώτο πλάνο κυριαρχεί το σύμπλεγμα του Αβραάμ και του Ισαάκ, ενώ τη σύνθεση συμπληρώνει ο άγγελος που μεταφέρει το μήνυμα Κυρίου και το κριάρι που αντικατέστησε τον Ισαάκ στη θυσία. Η διαγώνια τοποθέτηση των σωμάτων, που φαίνεται να ξεφεύγουν από τα όρια του πίνακα, εντείνει την αίσθηση της δραματικότητας και της κίνησης.

Καλυμμένη στο μεγαλύτερο μέρος της από το τέμπλο είναι η *μορφή αταύτιστου ιεράρχη*, που απεικονίζεται στην κατώτερη ζώνη του βό-

ρειου τοίχου. Ο ιεράρχης φορά κόκκινο φαιλόνιο και ένσταυρο ωμοφόριο. Δίπλα σε αυτόν, στο βάθος του τοίχου, ανοίγεται κόγχη που αντιστοιχεί στην πρόθεση, ενώ στη ΒΑ γωνία τοποθετείται μικρή κτιστή τράπεζα. Το μέτωπο και το εσωρράχιο του ανοίγματος κοσμούν γεωμετρικά μοτίβα και απομίμηση υφασμάτων, ενώ αναρτημένα υφάσματα μιμείται και η διακόσμηση της τράπεζας.

Συμπερασματικά, η επιλογή του εικονογραφικού προγράμματος του χώρου του ιερού ακολουθεί τα καθιερωμένα πρότυπα. Οι μορφές των ιεραρχών και του διακόνου στους πλάγιους τοίχους του Ιερού Βήματος συνδέονται στενά με το χώρο αυτό, διότι συμμετέχουν στη συμβολική παράσταση της Λειτουργίας που τελείται από τους συλλειτουργούντες ιεράρχες στην ασίδα. Με την παράθεση της Θυσίας και της Φιλοξενίας του Αβραάμ έχουμε έναν άτυπο κύκλο σχετικό με τον προπάτορα, που συναντάται στο εικονογραφικό πρόγραμμα πολλών μνημείων της περιόδου. Πρόκειται για σκηνές που από νωρίς καθιερώθηκαν στο χώρο του Ιερού Βήματος, καθώς έχουν προφανή ευχαριστιακή σημασία, ενώ είναι ενδεικτικό ότι αναφέρονται στη Λειτουργία του Μεγάλου Βασιλείου ως προεικονίσεις της θυσίας του Χριστού (Τρεμπέλας 1935, 171). Ο εσχατολογικός και σωτηριολογικός χαρακτήρας του χώρου υπογραμμίζονται από την παράθεση της εις Άδου Καθόδου και της Ανάληψης. Στο ιερό τοποθετούνται και οι παραστάσεις της Γέννησης του Χριστού και των Εισοδίων της Θεοτόκου, που, σύμφωνα με τα πατερικά κείμενα, αποτελούν την πρώτη φάση της Ενσάρκωσης. Το δόγμα της Ενσάρκωσης, εξάλλου, υπογραμμίζει και η κάθοδος της περιστεράς στην παράσταση του Ευαγγελισμού.

Κυρίως ναός: Στην καμάρα του νότιου τοίχου (σχ. 3) συνεχίζεται ο κύκλος του Δωδεκάορτου. Πρώτη τοποθετείται **Η ΒΑ/ΠΤΗ/CIC**. Στο κέντρο της σκηνής δεσπόζει ο Χριστός ενδεδυμένος με κοντό διαφανές περίζωμα και τα πόδια σταυρωτά, σε στάση που δηλώνει συγκρατημένη κίνηση. Με το δεξί καθαγιάζει τα ύδατα του ποταμού. Στην αριστερή όχθη του Ιορδάνη στέκει ο Ιωάννης, ενώ από τη δεξιά καταφθάνουν τέσσερις άγγελοι σε στάση προσκύνησης. Πίσω από τον Ιωάννη διακρίνεται το δέντρο με την αξίνα, συμβολισμός του προφητικού του κηρύγματος. Ο ποταμός αποδίδεται σχηματικά με επάλληλες κυματιστές γραμμές και γεμάτος με ψάρια, ενώ δε λείπει η χαρακτηριστική ρωπογραφική λεπτομέρεια με τα παιδιά που ψαρεύουν και βουτούν στα νερά.



Σχ. 3. Σχεδιαστική αποτύπωση του νότιου τοίχου

Κρυμμένοι κάτω από τις όχθες του ποταμού διακρίνονται τέσσερις κυνοκέφαλοι δράκοντες με ανοιχτά στόματα. Η λεπτομέρεια αυτή αποτελεί συμβολισμό της κατίσχυσης των δαιμόνων από το Χριστό, και βασίζεται σε υμνογραφικά κείμενα που ψάλλονται στη λειτουργία των Θεοφανείων, όπου ο Χριστός παρουσιάζεται ως νικητής επί των δρακόντων του νερού (Δρανδάκης 1957, 112-113, Κεφαλά 2004, 421-433).

Ακολουθεί **[Η] ΜΕΤΑ/ΜΟΡΦ/ΩΣΙΣ**. Μέσα σε ορεινό τοπίο προβάλλει στο κέντρο ο Χριστός, μέσα σε ελλειπτική δόξα. Είναι ελαφρά στραμμένος προς τα πλάγια και ευλογεί με το δεξί. Πλαισιώνεται από τις σεβίζουσες μορφές των δύο Προφητών, Ηλία και Μωϋσή. Το κάτω μέρος της παράστασης καταλαμβάνουν οι μορφές των τριών μαθητών, σε στάσεις ταραγμένες που δηλώνουν τον τρόμο τους. Ιδιαίτερο εικονογραφικό στοιχείο αποτελούν οι κόκκινες ακτίνες με τις λογχόσχημες αποφύσεις, που φαίνονται να εκπορεύονται από το ίδιο το σώμα του

Χριστού και καταλήγουν στους Προφήτες και τους Μαθητές που Τον περιβάλλουν. Οι οξύληκτες αυτές ακτίνες συνδέονται από ορισμένους μελετητές με τις ησυχαστικές αντιλήψεις (Mako 1990, 41-59, Κατσιώτη 2003, 329, Velmans 2006, 219).

Στο δυτικό άκρο του τοίχου τοποθετείται η *Ανάσταση του Λαζάρου*. Ο Χριστός βρίσκεται στο κέντρο της πολυπρόσωπης σκηνής, ακολουθούμενος από τον όμιλο των μαθητών Του. Τείνει το χέρι προς τον ανοιγμένο τάφο, που αποδίδεται σαν σπηλιά στο βράχο με απλή ορθογώνια είσοδο. Στο άνοιγμα προβάλλει ο φωτοστεφανωμένος Λάζαρος, τυλιγμένος με τις κειρίες, ενώ γύρω του συρρέει πλήθος κόσμου. Ένας από αυτούς ξετυλίγει το σάβανο του νεκρού, τραβώντας με το χέρι τη μια άκρη του, ενώ άλλος κρατά την πλάκα που κάλυπτε τον τάφο. Στα πόδια του Χριστού διακρίνεται μια τουλάχιστον από τις αδελφές του Λαζάρου.

Στην αμέσως κατώτερη ζώνη του νότιου τοίχου, από τα ανατολικά, σώζεται *Ο ΜΗ/ΣΤΙΚΟΣ [ΔΕΙΠΝΟΣ]*. Σε πρώτο πλάνο προβάλλει ορθογώνιο τραπέζι, γύρω από το οποίο παρατάσσονται οι δώδεκα Απόστολοι. Στην πάνω γωνία διακρίνεται η μορφή του Ιησού, ενώ στην αγκαλιά Του πέφτει ορμητικά ο Ιωάννης, ο αγαπημένος του μαθητής. Οι μαθητές συνομιλούν ανά ζεύγη, ενώ από τον όμιλο ξεχωρίζει ο Ιούδας, ο μόνος που απεικονίζεται κατά κρόταφον, να απλώνει το χέρι στα εδέσματα που βρίσκονται πάνω στο τραπέζι. Λόγω του προφανούς ευχαριστιακού της περιεχόμενου, η σκηνή του Δείπνου τοποθετείται συχνά εντός του χώρου του ιερού ή σε στενή γειτνίαση με αυτόν, όπως στην περίπτωση του Κισσού. Ο συμβολισμός αυτός γίνεται ακόμα προφανέστερος με την απεικόνιση του Ιχθύος, συμβόλου του Χριστού, μεταξύ των εδεσμάτων πάνω στην τράπεζα.

Ακολουθεί *Η ΦΗΓΙ ΤΙΣ ΘΙΕΟΤΟΚΙΟΥ ΕΝ ΕΓΙΠΤΟ* [εικ. 10]. Η Παναγία με το μικρό Χριστό στην αγκαλιά Της είναι καθισμένη πάνω σε λευκό ημίονο, και στρέφεται προς τον Ιωσήφ που Την ακολουθεί. Προπορεύεται ο Ιάκωβος, ο οποίος οδηγεί το ζώο κρατώντας τα ηνία. Στην άκρη της σύνθεσης εμφανίζεται ο προορισμός τους, με τη μορφή τειχισμένης πόλης. Από τις επάλξεις των τειχών πέφτουν μελανόχρωμοι δαίμονες, ενώ από τις ανοιχτές, διάλιθες πύλες της πόλης προβάλλουν δύο χαρακτηριστικές μορφές ανατολικής προέλευσης. Η πρώτη, που τείνει τα χέρια προς υποδοχήν της Αγίας Οικογένειας, αποδίδεται με σκούρο δέρμα, ενώ η δεύτερη είναι ενδεδυμένη με λευκή κελεμπία και



Εικ. 10. Η Φυγή στην Αίγυπτο

ομοιόχρωμο φακιόλι. Η προσωποποίηση της Αιγύπτου συμβολίζει τους ξένους λαούς που αναγνώρισαν το θείο κήρυγμα, ενώ οι δαίμονες που πέφτουν από τα τείχη παραπέμπουν στη θεότητα του Ιησού, που θριαμβευτής εισέρχεται στην πόλη. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η συχνή επανάληψη του σπάνιου αυτού εικονογραφικού θέματος στις εκκλησίες της Κρήτης, και ιδιαίτερα της περιοχής του Ρεθύμνου, στο δεύτερο μισό του 14^{ου} και τις αρχές του 15^{ου} αιώνα¹³.

Η επόμενη σκηνή είναι *Η ΠΡΟΣΚΗ/ΝΙCΙC ΤΙΩΝ ΜΑΓΩΝ* [εικ. 11]. Η Θεοτόκος, με το μικρό Χριστό στα γόνατά της, κάθεται σε ψηλό θρόνο με υποπόδιο, ενώ πίσω της στέκει ο Ιωσήφ. Οι τρεις Σοφοί της Ανατολής πλησιάζουν από τα δεξιά φορώντας πολυτελείς ενδυμασίες σε έντονα χρώματα. Τείνουν τα χέρια τους προς την Αγία Οικογένεια, προσφέροντας τα διάλιθα σκεύη με τα δώρα τους. Η σκηνή τοποθετείται σε φανταστικό αρχιτεκτονικό περιβάλλον. Στο κέντρο δεσπόζει αψίδα που στηρίζεται πάνω σε κίονες, ενώ από τα πυργοειδή κτίσματα στις γωνίες κρέμονται κόκκινα υφάσματα. Ακολουθείται, δηλαδή, εδώ η εκδοχή του Ματθαίου (Μτ 2:11,

13. Ενδεικτικά αναφέρονται η Παναγία στις Πρασσές, η Παναγία στις Σαϊτούρες (14^{ος} αιώνας), ο Άγιος Ιωάννης Ευαγγελιστής στο Σπήλιο Καλογέρου Αμαρίου (1347), ο Άγιος Γεώργιος στον Αρτό (1401). Στην Παναγία στα Ρούστικα (1391) και στο Μέρινα, η παράσταση εντάσσεται στον εικονογραφικό κύκλο του Ακαθίστου Ύμνου.



Εικ. 11. Η Προσκύνηση των Μάγων

«ἐλθόντες εἰς τὴν οἰκίαν») και τα διδάγματα των Επιφάνειου Κύπρου και Ευσεβίου, σύμφωνα με τα οποία οι Μάγοι προσκύνησαν το Χριστό μέσα σε σπίτι, και όχι στο σπήλαιο της Γέννησης (Millet 1916, 137). Σαν αυτόνομη σκηνή η Προσκύνηση εμφανίζεται αρκετά σπάνια, και συνήθως σε μεγάλα μνημεία της παλαιολόγειας περιόδου με εκτεταμένο κύκλο της παιδικής ηλικίας του Χριστού, όπως το Gradac, ο Άγιος Νικόλαος Ορφανός, η Μονή της Χώρας, το Kalenić και η Curtea de Argeș. Περισσότερα, αριθμητικά, είναι τα παραδείγματα όπου η σκηνή εικονογραφεί τον 9^ο Οίκο του Ακάθιστου (Lafontaine-Dosogne 1975, 220).

Στην τρίτη κατά σειρά ζώνη, τα διάχωρα έχουν μικρότερες διαστάσεις. Δίπλα στο τέμπλο τοποθετείται **Η ΒΡΕ/ΦΟ/ΚΤΟ/ΝΙΑ**, που φέρει εκτεταμένες φθορές από την υγρασία και τα άλατα. Στη μια άκρη διακρίνεται ο Ηρώδης, με στρατιωτικό θώρακα και μαργαριτοποίκιλο στέμμα, καθισμένος σε περίβλεπτο θρόνο με υποπόδιο. Το πολύπλοκο αρχιτεκτονικό βάθος που αναπτύσσεται πίσω του και τα κρεμασμένα υφάσματα δηλώνουν ότι αυτό το μέρος της σκηνής εκτυλίσσεται στον εσωτερικό χώρο του παλατιού. Ο βασιλιάς περιβάλλεται από φηγούρες ένστολων αξιωματούχων, στους οποίους και απευθύνεται, δίνοντας την εντολή για τη θανάτωση των νηπίων. Στην άλλη άκρη της σκηνής, μέσα σε βραχώδες τοπίο, αποδίδεται το επεισόδιο της φυγής της Ελισσάβετ και του βρέφους Ιωάννη μέσα

στους ορεινούς όγκους. Η απειλητική μορφή του στρατιώτη με το υψωμένο σπαθί που στέκεται μπροστά από το άνοιγμα του βράχου, επιτείνει την αμεσότητα του θαυματουργού γεγονότος, ενώ στο κατώτερο μέρος της παράστασης, σε στάσεις που φανερώνουν τη συντριβή και τον πόνο τους, διακρίνονται οι μορφές των γυναικών που θρηνούν. Και αυτή η σχετικά σπάνια σκηνή εντοπίζεται σε αρκετούς ναούς του νομού Ρεθύμνου¹⁴.

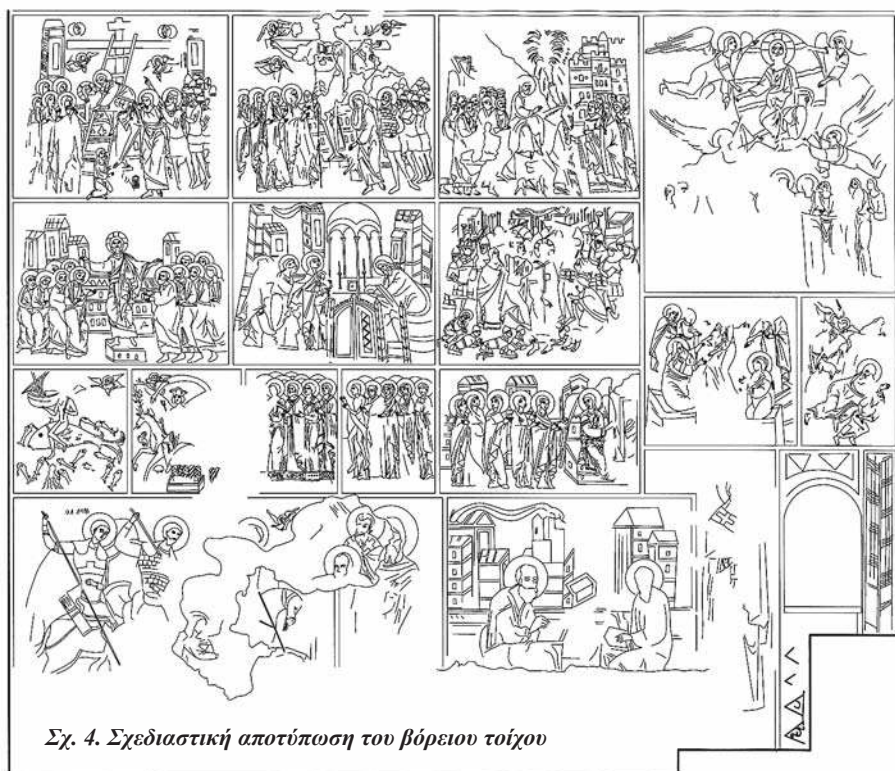
Ακολουθούν τρία διάχωρα με επεισόδια από τη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας. Πρώτος εικονίζεται ο **ΧΟΡΟΣ ΥΕΡΑΡΧΩΝ**, με επικεφαλής τους Χρυσόστομο και Βασίλειο, συγγραφείς των κειμένων της Θείας Λειτουργίας. Ακολουθεί ο **ΧΟΡΟΣ ΩΣΤΩΝ**, με κορυφαίους τον Παύλο το Θηβαίο, τον Αντώνιο και τον Ονούφριο. Οι μορφές τοποθετούνται παρατακτικά γεμίζοντας ασφυκτικά τον περιορισμένο χώρο, ενώ οι σχετικές επιγραφές γράφονται πάνω στην ερυθρά ταινία του διαχωριστικού πλαισίου. Στο δυτικό άκρο του νότιου τοίχου, στην τρίτη ζώνη, απεικονίζεται ο **ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΣ**. Μέσα από τα ψηλά τείχη της Ουράνιας Ιερουσαλήμ προβάλλει μετωπική και δεομένη η μορφή της ένθρονης Θεοτόκου, περιφρουρούμενη από εξαπτέρυγα σεραφείμ (εικ. 12). Πίσω διακρίνονται ανθισμένα κλαδιά δέντρων, που δίνουν την εικόνα του παραδεισιακού τοπίου και παραπέμπουν στο συμβολισμό της παρθενίας της ως άφθαρτου κήπου. Δίπλα της, ο Καλός Ληστής με το σταυρό του μαρτυρίου του και οι τρεις προπάτορες Αβραάμ, Ισαάκ και Ιακώβ, κρατούν στους κόλπους τους τις ψυχές με τη μορφή φασκιωμένων βρεφών. Μπροστά από την πύλη του Παραδείσου τοποθετείται ο Απόστολος Πέτρος και μια ομάδα Δικαίων.

Στο βόρειο μισό της καμάρας συνεχίζονται οι παραστάσεις του Δωδεκάορτου (σχ. 4). Πρώτη από ανατολικά τοποθετείται η **ΒΑΥΟΦΟΡΟΣ**. Καθισμένος ο Ιησούς πάνω σε λευκό ημίονο και ακολουθούμενος από τους μαθητές Του, πλησιάζει την τειχισμένη πόλη της Ιερουσαλήμ, όπου Τον υποδέχεται ένας όμιλος Ιουδαίων. Δε λείπουν οι γραφικές λεπτομέρειες των παιδιών στους ώμους των γονιών τους, αλλά και αυτών που κόβουν βέργα σκαφαλωμένα στα δέντρα ή στρώνουν τα ενδύματά τους για να περάσει το υποζύγιο, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα τη γύμνια τους. Η σκηνή αποτελεί την άτυπη εισαγωγή στον κύκλο του Πάθους,

14. Ενδεικτικά αναφέρονται ο ναός του Αγίου Γεωργίου στο Βαθειακό Αμαρίου, η Παναγία στις Σαϊτούρες, η Παναγία στον Κισσό, ο Άγιος Ιωάννης στις Μαργαρίτες, ο Άγιος Ιωάννης στο Κάτω Βαρσαμόνερο, ο Άγιος Ιωάννης Θεολόγος στο Σελλί (1411).



Εικ. 12. Ο Παράδεισος



Σχ. 4. Σχεδιαστική αποτύπωση του βόρειου τοίχου

καθώς παραπέμπει στη θριαμβευτική είσοδο στην Ουράνια Ιερουσαλήμ.

Δίπλα σε αυτήν εικονίζεται η **Σταύρωση**. Αν και αρκετά κατεστραμμένη, πρόκειται για μια από τις πιο εντυπωσιακές και ενδιαφέρουσες παραστάσεις του ναού. Ο τεράστιος σταυρός τοποθετείται μπροστά από το τείχος της Ιερουσαλήμ, ενώ ο λόφος του Γολγοθά δηλώνεται συνοπτικά σαν χαμηλό έξαρμα, με σπηλιά στη βάση του που περιέχει σχηματοποιημένο κρανίο. Το πάνω μέρος του σταυρού πλαισιώνουν ο ήλιος και η σελήνη, καθώς και τρεις θρηγνούντες άγγελοι. Στη βάση του, η Θεοτόκος και οι τρεις Μαρίες, με τα χαρακτηριστικά παραμορφωμένα από τη θλίψη, και τα λυτά τους μαλλιά, που παραπέμπουν σε δυτικά έργα (εικ. 13). Από την άλλη πλευρά, ο συγκλονισμένος Ιωάννης και ο εκατόνταρχος Λογγίνος ακολουθούμενος από ένα πλήθος στρατιωτών. Στο κατώτερο μέρος της παράστασης, δύο μικροσκοπικές μορφές αντιστοιχούν στο λογχοφόρο και τον σπογγοφόρο.

Ακολουθεί **Η ΑΠΟ/ΚΑΘΙΛΩCΙC**, που παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τη Σταύρωση στη σύνθεση και στα πρόσωπα που την απαρτίζουν. Το περιβάλλον ωστόσο διαφέρει αισθητά, καθώς εδώ τη σύνθεση πλαισιώνουν δύο ψηλά κτήρια. Στο κέντρο της σκηνής δεσπόζει και πάλι ο γιγάντιος σταυρός, ενώ το σώμα του Χριστού αποδίδεται σε μια αφύσικα καμπύλη στάση, με εξαιρετικά επιμηκυσμένες αναλογίες. Ανεβασμένος πάνω σε σκάλα, ο Ιωσήφ Αριμαθαίας κρατά στην αγκαλιά



Εικ. 13. Λεπτομέρεια από τη Σταύρωση



Εικ. 14. Η Προδοσία

του το κορμί του Χριστού, ενώ ο Νικόδημος αφαιρεί τα καρφιά από τα πόδια Του. Στο ένα άκρο της σκηνής, η Θεοτόκος, συνοδευόμενη από τέσσερις γυναίκες, φέρει στο μάγουλό Της το χέρι του Ιησού, ενώ την ίδια κίνηση επαναλαμβάνει από την άλλη πλευρά και ο Ιωάννης. Πίσω από τον τελευταίο διακρίνονται ο Λογγίνος και μια ομάδα στρατιωτών.

Στη δεύτερη κατά σειρά ζώνη, από ανατολικά, εικονίζεται **Η ΠΡΟΔΟ-
C[ΠΑ]** (εικ. 14). Στο κέντρο της παράστασης, ο Ιούδας πλησιάζει το Χριστό και τον ακουμπά στον ώμο, ενώ εκείνος στρέφει το κεφάλι Του από την άλλη πλευρά. Ιδιαίτερο εικονογραφικό στοιχείο είναι τα πολυτελή ενδύματα του Χριστού: πορφυρός χιτώνας με χρυσοκέντητες παρυφές και ποταμούς, και βαθυκύανος μανδύας με επιρραμμένα ταβλία, που πορπώνεται μπροστά. Το κεντρικό σύμπλεγμα του Χριστού και του Ιούδα περιβάλλεται από ομίλους στρατιωτών που παίζουν πνευστά όργανα, και κρατούν λόγχες και ακόντια. Στα πόδια του Χριστού προσπίπτουν προσκυνώντας άλλοι στρατιώτες, αναγνωρίζοντας προφανώς τη θεότητά Του, ενώ ο ίδιος τους ευλογεί. Στην κάτω αριστερή γωνία, σε πολύ μικρότερη κλίμακα, απεικονίζεται το επεισόδιο του Πέτρου με το Μάλχο. Το ιδιαίτερο βασιλικό ένδυμα του Χριστού, η παρουσία στρατιωτών με μουσικά όργανα, ορισμένες μορφές που βρίσκονται σε έντονη κίνηση που θυμίζει χορό, αλλά και οι στρατιώτες που Τον προσκυ-



Εικ. 15. Λεπτομέρεια από την Υπαπαντή

νούν, είναι στοιχεία που συναντώνται συνήθως σε παραστάσεις του Εμπαιγμού. Ο ίδιος συμφυρμός εικονογραφικών στοιχείων από τις δύο αυτές παραστάσεις παρουσιάζεται στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Κάτω Βαρσαμόνερο, καθώς και σε άλλα παραδείγματα της μεταβυζαντινής κυρίως περιόδου¹⁵.

Δίπλα στην Προδοσία τοποθετείται *[Η ΥΠ]ΑΠΑΝΤΙ*, που ακολουθεί την καθιερωμένη εικονογραφία. Μέσα σε πλούσιο αρχιτεκτονικό περιβάλλον, που δηλώνει το εσωτερικό του ναού, ο δίκαιος Συμεών τείνει τα σκεπασμένα χέρια του με σεβασμό, για να παραλάβει το Θείο Βρέφος (εικ. 15). Από την άλλη πλευρά πλησιάζει η Θεοτόκος, κρατώντας στην αγκαλιά Της το φοβισμένο Ιησού, ο οποίος στρέφει το σώμα Του για να αποφύγει τον ιερέα. Πίσω από τη Μαρία ο Ιωσήφ προτάσσει τα καλυμμένα με το ιμάτιό του χέρια του, από τα οποία, ωστόσο, λείπει η καθιερωμένη προσφορά των νεοσσών. Ακολουθείται από την Προφήτισσα Άννα, που τείνει το ένα χέρι προς τον ουρανό ως ένδειξη αναγνώρισης

15. Στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στον Πεδουλά και στον Τίμιο Σταυρό του Αγιασμάτι στην Πλατανιστάσα Κύπρου, καθώς και στην Παναγία της συνοικίας των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά (1634), Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, 89-90.



Εικ. 16. *Ειρήνη Υμν*

της θεότητας του Βρέφους, ενώ με το άλλο κρατά ανοιχτό ειλητό.

Αρκετά σπάνια είναι και η παράσταση που ακολουθεί, και επιγράφεται **ΕΙΡΗΝΗ ΥΜΗΝ** (εικ. 16). Στο κέντρο ο Ιησούς πάνω σε βάθρο, μετωπικός, με τα δύο του χέρια σε έκταση, ευλογεί τους δύο ομάδες με τους 12 Αποστόλους που Τον περιστοιχίζουν. Στο βάθος διακρίνεται χαμηλό τείχος και αρχιτεκτονήματα που δηλώνουν την πόλη της Ιερουσαλήμ. Η σκηνή είναι εμπνευσμένη από ένα ευαγγελικό χωρίο του Ιωάννη (20:19) και αντιστοιχεί στη μεταναστάσιμη εμφάνιση του Κυρίου «*τῶν θυρῶν κεκλεισμένων*», κατά την οποία ο Χριστός ευλογεί τους μαθητές και τους αναθέτει τη διάδοση του Ευαγγελίου (Γκιολές 1979, 104-144, Ζάρρας 2006, 77-167). Η υπερβατικότητα του γεγονότος εντείνεται από τη μετωπική στάση του Ιησού και το υποπόδιο στο οποίο πατά. Σε μια μικρή ομάδα ναών του Ρεθύμνου (Παναγία στα Ρούστικα, Άγιος Νικόλαος στην Πηγή, Αρχάγγελος στο Μοναστηράκι Αμαρίου), η παράσταση απεικονίζεται στο ιερό, σύμφωνα και με την παλαιά παράδοση που θεωρούσε τον μυστηριακό αυτό χώρο ως τον πιο κατάλληλο για την απεικόνιση θεοφανειών.

Η πρώτη από ανατολικά παράσταση της τρίτης ζώνης είναι **Ο ΑΙΘΟΥΣ**. Τον άγγελο, που είναι καθισμένος μπροστά από τον άδειο τάφο, πλησιάζουν πέντε μυροφόρες. Η κορυφαία κρατά το χαρακτηριστικό κατζίον για το θυμίαμα. Η έκπληξη και ο φόβος των γυναικών, που



Εικ. 17. Ο χορός των μαρτύρων

στρέφονται προς αλλήλας και αγκαλιάζονται, δηλώνεται με συγκρατημένες κινήσεις. Σε πολλά υστεροβυζαντινά μνημεία, ο Λίθος τοποθετείται κοντά στην Εισ Άδου Κάθοδο, καθώς οι δύο σκηνές αποτελούν την εικαστική και τη δογματική, αντίστοιχα, εικονογράφηση του γεγονότος της Ανάστασης (Ζάρρας 2006, 60-61). Ο συνδυασμός αυτός σχετίζεται και με τη λειτουργική πρακτική, αφού οι δύο διηγήσεις διαβάζονται στον Όρθρο της Κυριακής του Πάσχα. Υπενθυμίζουμε ότι και στο ναό του Κισσού οι παραστάσεις βρίσκονται σε στενή γειτνίαση, με τη διαφορά ότι η Εισ Άδου Κάθοδος ανήκει στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού, ενώ ο Λίθος τοποθετείται στο χώρο του κυρίως ναού.

Τα υπόλοιπα στενά διάχωρα της τρίτης ζώνης πληρούν επεισόδια από τη Δευτέρα Παρουσία. Από τα ανατολικά προς τα δυτικά διακρίνονται ο *ΧΟΡΟΣ ΟCΙΟΝ ΓΙΝΕΚΟΝ*, με κορυφαία την Οσία Μαρία την Αιγυπτία, ο *ΧΟΡΟΣ ΜΑΡΤΙΡΟΝ* [εικ. 17] και οι *προσωποποιήσεις της Γης και της Θάλασσας*. Η πρώτη αποδίδεται ως γυναικεία μορφή ντυμένη με αυτοκρατορικά ενδύματα, και φέρει βαρύτιμο στέμμα. Κάθεται πάνω σε ελάφι, το οποίο κρατά από τα κέρατα, ενώ από πάνω της ένα γιγάντιο φίδι ίπταται σχηματίζοντας τόξο. Μέσα από σαρκοφάγους προβάλλουν οι σαβανωμένες μορφές των αναστημένων νεκρών, ενώ την παράσταση συμπληρώνουν πλήθος από πουλιά και ζώα. Το γυμνό σώμα

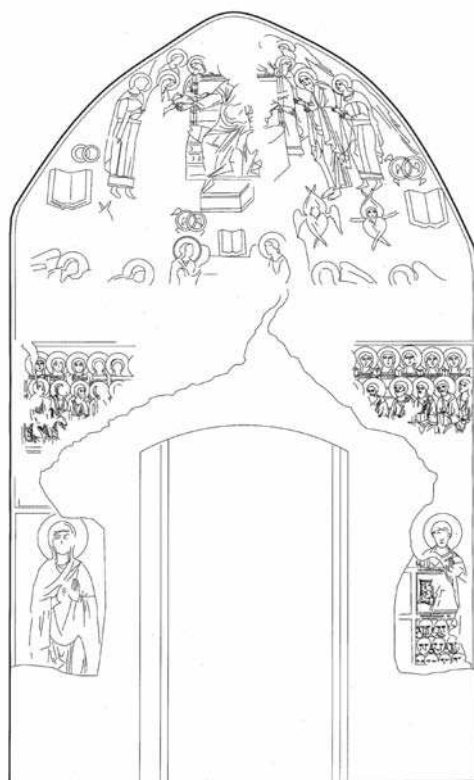
της Θάλασσας, από την άλλη, είναι καλυμμένο από λέπια, όπως και το σώμα του τεράστιου ψαριού, το οποίο ιππεύει. Στο ένα της χέρι κρατά μονοκάταρτο καράβι και στο άλλο κέρας αφθονίας. Τον κάμπο της θάλασσας, που αποδίδεται με παράλληλες γραμμές σε διάφορους τόνους του γαλάζιου, γεμίζουν ψάρια που εξεμούν ανθρώπινα μέλη. Στην πάνω δεξιά γωνία, μέσα από τεταρτοκύκλιο ουρανού, προβάλλει άγγελος που σαλπίζει, λεπτομέρεια εμπνευσμένη από το κείμενο της Αποκάλυψης.

Η μνημειακή σε έκταση και σύνθεση παράσταση της *Δευτέρας Παρουσίας* καταλαμβάνει ολόκληρο το μέτωπο του δυτικού τοίχου (εικ. 18, σχ. 5). Στο ανώτερο σημείο απεικονίζεται ο Χριστός – Κριτής καθισμένος πάνω σε βαρύτιμο θρόνο. Η δεξιά Του παλάμη, που αντιστοιχεί προς την πλευρά των Δικαίων στον Παράδεισο, είναι στραμμένη προς τα πάνω και φέρει τα σημάδια από τα Στίγματα, ενώ η αριστερή, που απευθύνεται προς τους κολασμένους, είναι στραμμένη προς τα κάτω. Τον Ιησού πλαισιώνουν η Θεοτόκος και ο Πρόδρομος, ακολουθούμενοι από σεβίζοντες αγγέλους με αυτοκρατορική ενδυμασία. Πίσω από το θρόνο του Χριστού διακρίνονται πλήθη αγγέλων σε ποικιλία στάσεων, που επαναλαμβάνουν αρμονικά το περίγραμμα της καμάρας. Ακριβώς κάτω από τον Κριτή τοποθετείται η *Ετοιμασία του Θρόνου*. Η παράσταση έχει εν μέρει καταστραφεί, διακρίνεται ωστόσο το ανοιχτό Ευαγγέλιο πάνω από θρόνο, και πίσω από αυτό ο σταυρός με τα σύμβολα του Πάθους. Την Ετοιμασία πλαισιώνουν 2 άγγελοι με βαρύτιμα ενδύματα, ενώ δύο επιπλέον ζεύγη αγγέλων σπεύδουν σε προσκύνηση. Δύο βιβλία πλαισιωμένα από πυρίχρωμα εξαπτέρυγα χερουβείμ που κρατούν λαμπάδες και ζεύγη τροχών, συμπληρώνουν τα δύο άκρα της σύνθεσης¹⁶. Κατά τόπους πάνω στο σκουρόχρωμο κάμπο διακρίνεται οι επιγραφές *ΑΓΙΟΣ*, αναφορά στον

16. Τα γράμματα πάνω στα βιβλία είναι εξίτηλα, μπορούν ωστόσο να ανασυντεθούν με βάση τις επιγραφές που εντοπίζονται στην αντίστοιχη παράσταση από την Παναγία στα Ρούστικα, τον Άγιο Γεώργιο του Αρτού, αλλά και τον Άγιο Ιωάννη στο Σελλί. Πρόκειται για χωρία από το Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο, που αναφέρονται στους Δικαίους και τους κολασμένους αντιστοίχως (Μτ 25:34, 25:41): «*Δεῦτε οἱ εὐλογημένοι τοῦ Πατρὸς μου, κληρονομήσατε τὴν ἡτοιμασμένην ὑμῖν βασιλείαν ἀπὸ καταβολῆς κόσμου*» και «*Πορεύεσθε ἀπ' ἐμοῦ οἱ κατηραμένοι εἰς τὸ πῦρ τὸ αἰώνιον τὸ ἡτοιμασμένον τῷ διαβόλῳ καὶ τοῖς ἀγγέλοις αὐτοῦ*» (Δρανδάκης 1957, 144, Karapidakis 1984, 71, Spatharakis 1999, 62-63). Για τους ὕμνους που λειτουργοῦν ως πηγὴ του θέματος των βιβλίων, βλ και B. Gueorguiev, "Le Jugement Dernier et le Triode du Carême", *Cahiers Balkaniques* 6 (1984), 281-288.



Εικ. 18. Το κεντρικό τμήμα της Δευτέρας Παρουσίας



*Σχ. 5. Σχεδιαστική
αποτύπωση
του δυτικού τοίχου*

Τρισάγιο Ὑμνο που ψάλλουν οι αγγελικές δυνάμεις.

Στο κατώτερο διάζωμα, το οποίο χωρίζεται με κόκκινη ταινία, τοποθετούνται τα έδρανα με τις μορφές των *Δικαίων Αποστόλων*. Οι Δίκαιοι είναι ενδεδυμένοι με λευκούς χιτώνες και κρατούν ανοιχτούς κώδικες (εικ. 19). Είναι στραμμένοι προς το κέντρο της παράστασης, το οποίο έχει καταστραφεί λόγω της διαπλάτυνσης του ανοίγματος της εισόδου και των ασβεστοκονιαμάτων.

Στα δεξιά της εισόδου, κάτω από την ζώνη των Δικαίων, σε μικρά τετράγωνα διάχωρα, εικονογραφούνται τα *μαρτύρια των κολασμένων* (εικ. 20). Σήμερα σώζονται τέσσερις σκηνές: στην πρώτη διακρίνεται μέρος μαύρης δαιμονικής μορφής, ίσως από την παράσταση του παρτυλακιστή. Στο διπλανό διάχωρο, που επιγράφεται *Η ΚΙΜΟΝΤΕ[C] Τ[AC] ΑΓΙΑC [ΕΟΡΤΑC]*, διακρίνεται ένα ζευγάρι ξαπλωμένο σε κρεβάτι, ενώ πάνω τους πατούν δαίμονες που στοχεύουν προς το μέρος τους με ραβδιά. Στην κάτω ζώνη τοποθετούνται [*Ο ΒΡΥΓΜΟC ΤΩΝ ΟΔΟJΝΤΩΝ* και *Ο CΚΟΛJJΕ Ο ΑΚΙΜΙΤΟC*, όπου τα πρόσωπα των αμαρτωλών καταλαμβάνουν ολόκληρο τον πίνακα, με εκφράσεις έντονης που αγγίζουν τα όρια της καρικατούρας.

Η κάτω ζώνη των τοίχων του ναού καλύπτεται από μνημειακά αγιολογικά πορτραίτα. Στο νότιο τοίχο, ακριβώς δίπλα στο τέμπλο, απεικονίζεται ο *αρχάγγελος Μιχαήλ*. Φέρει βαρύτιμη στρατιωτική ενδυμασία, και κρατά με το ένα χέρι υψωμένο σπαθί και με το άλλο ανοιχτό ειλητό, από την επιγραφή του οποίου σήμερα σώζονται ελάχιστα ίχνη. Πάνω στη λάμα του ξίφους, διακρίνονται τα γράμματα *Μ.Ο.Α.Κ.Θ.Τ.*¹⁷. Η τιμητική θέση του Μιχαήλ δίπλα στο τέμπλο οφείλεται στην αποτροπαϊκή του ιδιότητα ως φύλακα του Ιερού.

Δίπλα στον αρχάγγελο, σε ξεχωριστό διάχωρο, τοποθετείται μορφή ιεράρχη. Φορά λευκό στιχάριο, σκουροπόρφυρο φαιλόνιο και ένσταυρο ωμοφόριο, ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατά κλειστό κώδικα με το αριστερό. Με βάση τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά, και τα ελάχιστα σπαράγματα που σώζονται από την επιγραφή, ταυτίζεται με τον *άγιο Νικόλαο*.

17. Στα κείμενα ο Μιχαήλ αναφέρεται συχνά ως Μέγας Άρχων και Μέγας Ταξιάρχης. Επομένως η επιγραφή στο σπαθί θα μπορούσε να αποδοθεί ως *Μιχαήλ ο Άρχων και Θεού Ταξιάρχης*, ή κάτι αντίστοιχο. Αντίστοιχη επιγραφή σε τοιχογραφία του 15ου αιώνα σε ναό των Κυθήρων έχει ερμηνευθεί ως φωνηεντοελλιπής υπογραφή του δωρητή (Μ. Χατζηδάκης, Ι. Μπίθα, *Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Κυθήρων*, Αθήνα 1997, 132).



Εικ. 19. Οι μορφές των Δικαίων



Εικ. 20. Οι παραστάσεις των κολασμένων

Στο διπλανό διάχωρο απεικονίζεται ο *άγιος Μάμας*. Ο άγιος, ιδιαίτερα δημοφιλής σε αγροτοκτηνοτροφικές περιοχές, όπως η Κρήτη, ακολουθεί τον καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο που τον παρουσιάζει σαν νεαρό βοσκό, με ανάκατη κόμη, ποιμενική ράβδο και ένα μικρό κατσικάκι στην αγκαλιά του.

Ακολουθούν οι *άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη* (επιγράφονται *Ο ΑΓΙΟΣ [ΚΩΝ]ΣΤΑΝΤΗΝΟΣ* και *Η ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ*). Φορούν βαρύτιμες αυτοκρατορικές ενδυμασίες και πολυτελή στέμματα. Στρέφονται ελαφρά προς το κέντρο, και με το ένα τους χέρι δείχνουν το μεγάλο αναστάσιμο σταυρό που κρατούν ανάμεσά τους. Ο εν λόγω σταυρός φέρει τρεις οριζόντιες κεραίες, ενώ στο σημείο ένωσής τους διακρίνεται η βραχυγραφία *IC XC NI KA*.

Στη δυτική άκρη του νότιου τοίχου διακρίνονται, αρκετά κατεστραμμένες, οι μορφές δύο ασκητών, με τα χέρια σε χειρονομία δέησης μπροστά στο στήθος. Ο πρώτος, που φέρει τους χαρακτηριστικούς μαύρους κύκλους κάτω από τα μάτια και τη γύμνια του σκεπάζει μόνο η μακριά του γενειάδα, θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον άγιο *Ονούφριο*. Ο ασκητής δίπλα σε αυτόν, του οποίου του σώμα είναι καλυμμένο με πυκνό τρίχωμα, παραπέμπει στα χαρακτηριστικά του αγίου *Μακαρίου*.

Στο δυτικό τοίχο, στα αριστερά της εισόδου, εικονίζεται *μετωπική αγία*. Φορά πορτοκαλόχρωμο χιτώνα και σκουροπόρφυρο μαφόριο, και κρατά το χαρακτηριστικό σταυρό του μάρτυρα. Θα μπορούσε να ταυτιστεί με την αγία Παρασκευή ή την αγία Μαρίνα. Δίπλα σε αυτήν διακρίνονται ίχνη μαφορίου που ανήκουν σε άλλη μορφή, η οποία σήμερα έχει εν μέρει καταστραφεί λόγω της διεύρυνσης του ανοίγματος της εισόδου.

Τρεις έφιπποι στρατιωτικοί άγιοι, που ταυτίζονται με τους *Δημήτριο* (επιγράφεται *ΔΙΜΗ[ΤΡΙΟΣ]*), *Θεόδωρο* και πιθανότατα το *Γεώργιο* (κατά το μεγαλύτερο μέρος κατεστραμμένος) καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της κατώτερης ζώνης του βόρειου τοίχου (εικ. 21). Οι μνημειώδεις μορφές στρέφονται προς τα δεξιά και οδηγούνται από μικροσκοπικό άγγελο. Οι άγιοι κρατούν ακόντια στραμμένα προς τα κάτω¹⁸ και φέρουν βαρύτιμη στρατιωτική ενδυμασία: κοντούς χειριδωτούς χιτώνες με μαργαριτοστόλιστες παρυφές, θώρακες με πτερύγια, χλαμύδα, που δένει δια-

18. Δεν είναι ξεκάθαρο το αν απεικονίζονται ως δρακοντοκτόνοι, καθώς το κάτω μέρος της σκηνής έχει καλυφθεί από ασβεστοκονίαμα.

γώνια στο κέντρο και σχηματίζει αναπετάριν, περικνημίδες. Τη στρατιωτική περιβολή συμπληρώνουν οι ασπίδες τους, που προβάλλουν αποδοσμένες προοπτικά πίσω από τον αριστερό τους ώμο, φάρες με βέλη, καθώς και ο έντονα διακοσμητικός εξοπλισμός των αλόγων. Οι τρεις άγιοι, Γεώργιος, Θεόδωρος και Δημήτριος, σε παρόμοια με του Κισσού σύνθεση συναντώνται σε πολυάριθμα παραδείγματα τόσο εντός Κρήτης, όσο και στον υπόλοιπο ελλα-



Εικ. 21. Οι έφιπποι άγιοι Δημήτριος και Θεόδωρος

δικό χώρο. Έχει μάλιστα παρατηρηθεί ότι στις Φραγκοκρατούμενες περιοχές το θέμα εμφανίζεται με μεγαλύτερη συχνότητα, γεγονός που έχει συνδεθεί με τους αδιάκοπους αγώνες των ντόπιων εναντίον των αλλόδοξων κατακτητών (Walter 2003, 284).

Δίπλα στους έφιππους αγίους, ο **[ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ]**, με καστανόχρωμο χιτώνα και λευκή καλύπτρα, κρατά ανοιχτό ειλητό.

Σε τιμητική θέση δίπλα στο τέμπλο τοποθετείται, τέλος, η μνημειακή παράσταση του επώνυμου αγίου **Ιωάννη του Θεολόγου**, στον τύπο του γραφέα (εικ. 22). Τα εικονογραφικά πρότυπα της σπάνιας, λόγω θέσης και διαστάσεων, παράστασης θα πρέπει να αναζητηθούν στις ολοσέλιδες μικρογραφίες των χειρογράφων ή στις παραστάσεις των Ευαγγελιστών στα σφαιρικά τρίγωνα των τρουλλαίων ναών. Απέναντι από τον Ιωάννη παριστάνεται δεύτερη ανδρική μορφή, που επίσης κρατά ανοιχτό βιβλίο, και η ταύτισή της παραμένει προβληματική. Έχει υποστηριχθεί ότι πρόκειται για έναν από τους νεώτερους Ευαγγελιστές, Μάρκο ή Λουκά¹⁹ (Spatharakis 1999, 129), θεωρούμε, ωστόσο, πιθαν-

19. Αντωπά ζεύγη ευαγγελιστών εκατέρωθεν κοινής τράπεζας παριστάνονται στο Karanlik Kilise της Καπαδοκίας και στη Μαυριώτισσα της Καστοριάς. Και στις δύο περιπτώσεις, ωστόσο, στη σύνθεση εντάσσονται και οι τέσσερις ευαγγελιστές (H. Hunger, K. Wessel, «Evangelisten», RbK II, 490-491).



Εικ. 22. Ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος με τον Πρόχορο (·)

νότερο να πρόκειται για τον μαθητή του Ιωάννη, Πρόχορο, ο οποίος εκ παραδρομής ή παρανόησης παρουσιάζεται γενειοφόρος.

Από την εξέταση του εικονογραφικού προγράμματος του ναού προκύπτουν ορισμένα σημαντικά συμπεράσματα. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι παραστάσεις δεν διατάσσονται με χρονολογική σειρά, ενώ δεν γίνεται καν σαφής διαχωρισμός μεταξύ των εικονογραφικών κύκλων. Φυσικά, είναι λίγο ως πολύ αναμενόμενο στους επαρχιακούς ναούς της Κρήτης να μην τηρείται η ακριβής χρονική ακολουθία, ωστόσο η συγκεκριμένη περίπτωση παρουσιάζει ιδιομορφίες που ίσως να φανερώσουν κάποιο βαθύτερο θεολογικό νόημα.

Πιο συγκεκριμένα, όπως σημειώθηκε, στο δυτικότερο άκρο του νότιου τοίχου απεικονίζονται οι σκηνές της Φυγής στην Αίγυπτο και της Προσκύνησης των Μάγων. Ακριβώς απέναντι, στη δυτική άκρη του βόρειου τοίχου, απεικονίζεται η Υπαπαντή και η εμφάνιση του Χριστού στους Αποστόλους, που επιγράφεται *EIPHNH YMIN*. Η επιλογή τριών αρκετά σπάνιων σκηνών για την εικονογράφηση ενός μικρού μονόχωρου ναού, στον οποίο δεν απεικονίζεται καν πλήρης ο κύκλος του Δωδεκάορτου, προκαλεί ερωτηματικά. Ενδεικτική είναι και η τοποθέτησή τους στο δυτικό άκρο των πλευρικών τοίχων του ναού (σχ. 3, 4), μα-

κριά από άλλες σκηνές, με τις οποίες θα συνδέονταν ή τις οποίες θα ακολουθούσαν χρονικά. Υπενθυμίζουμε ότι στην εξαιρετικά αφηγηματική σκηνή της Γέννησης, που τοποθετείται μέσα στο ιερό, εικονίζεται το επεισόδιο της Προσκύνησης των Μάγων, οπότε η επανάληψή του ως αυτοτελούς παράστασης σε ένα άλλο σημείο του ναού αποτελεί πλεονασμό²⁰. Επιπροσθέτως, η σκηνή της Υπαπαντής αποκόπτεται από τη χρονική ακολουθία των γεγονότων του χριστολογικού κύκλου και τοποθετείται στον βόρειο τοίχο, μεταξύ των παραστάσεων από τον κύκλο του Πάθους και των μεταναστάσιμων εμφανίσεων. Μοιάζει λοιπόν οι τέσσερις αυτές σκηνές να συνδέονται εννοιολογικά, και να συναποτελούν μια ομάδα.

Είναι γνωστό ότι η Προσκύνηση των Μάγων, η Φυγή στην Αίγυπτο και η Υπαπαντή εικονογραφούν τον 9^ο, τον 11^ο και τον 12^ο Οίκο του Ακάθιστου²¹, οι οποίοι έχουν ιστορικό – αφηγηματικό περιεχόμενο και αναφέρονται στην παιδική ηλικία του Χριστού²². Για τον 13^ο, που ανήκει στους δογματικούς οίκους και αναφέρεται στη *Νέα Κτίση*²³ που έφερε ο Χριστός με την Ενσάρκωση του Λόγου, οι ζωγράφοι ακολου-

20. Αξίζει να σημειωθεί ότι κάτι αντίστοιχο συναντάται και στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Kalenici (1417). Η παράσταση της Γέννησης, που συμπεριλαμβάνεται κανονικά στο Δωδεκάροτο, εικονίζεται για δεύτερη φορά στο ναό, και εκτός χρονικής ακολουθίας, μεταξύ των μαριολογικών σκηνών και του κύκλου της παιδικής ηλικίας του Χριστού (Simić – Lazar 1986, 154-157). Η επισήμανση μιας εικονογραφικής ιδιαιτερότητας οδήγησε την ερευνήτρια να ταυτίσει τη σκηνή με τον 4ο Οίκο του Ακάθιστου Ύμνου, καταλήγοντας παράλληλα σε χρήσιμα συμπεράσματα για το πώς τα εικονογραφημένα χειρόγραφα λειτουργούσαν ως βιβλία σχεδίων για τη μνημειακή ζωγραφική.

21. 9^{ος} Οίκος: «Ἰδὼν παῖδες Χαλδαίων, ἐν χερσὶ τῆς Παρθένου, τὸν πλάσαντα χερσὶ τοῦ ἀνθρώπου [...]», 11^{ος} Οίκος: «Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ, φωτισμὸν ἀληθείας, ἐδίωξας τοῦ ψεῦδους τὸ σκότος. Τὰ γὰρ εἰδῶλα ταύτης, Σωτήρ, μὴ ἐνέγκαντά σου τὴν ἰσχύν, πέπτωκαν [...]», 12^{ος} Οίκος: «Μέλλοντος Συμεῶνος, τοῦ παρόντος αἰῶνος, μεθίστασθαι τοῦ ἀπατεῶνος, ἐπεδόθης ὡς βρέφος αὐτῷ ἀλλ' ἐγνώσθης τούτῳ καὶ θεὸς τέλειος [...]».

22. Ενδεικτικά για την εικονογραφία του Ακάθιστου Ύμνου: Grozdanov 1969, 39-54, Lixačeva 1972, 255-262, Velmans 1972, 136-152, Babić 1973, 173-189, Ξυγγόπουλος 1974, 61-77, Constantinides 1982, 503-512, Pätzold 1989, σποράδην, Constantinides 1992, 134-177, Spatharakis 1999, σποράδην, και Spatharakis 2005, όπου και συγκεντρώνεται όλη η παλαιότερη βιβλιογραφία.

23. 13^{ος} Οίκος: «Νέαν ἔδειξεν κτίσιν, ἐμφάνισας ὁ Κτίστης, ἡμῖν τοῖς ὑπ' αὐτοῦ γενομένοις».

θησαν κατά καιρούς διάφορες εικονογραφικές λύσεις²⁴. Σε ορισμένα μνημεία η λύση που επιλέγεται αντιστοιχεί επακριβώς στον εικονογραφικό τύπο της παράστασης του *Ειρήνη Ὑμῖν*: ο Χριστός στο κέντρο, απλώνει τα δύο του χέρια ευλογώντας τους μαθητές Του²⁵. Θα ήταν ίσως τολμηρό, αλλά όχι τελείως αστήρικτο, να θεωρήσουμε ότι έχουμε στον Κισσό ένα μικρό «άτυπο» κύκλο του Ακαθίστου Ὑμνου. Και τον χαρακτηρίζουμε «άτυπο», τόσο λόγω του περιορισμένου μεγέθους του, αλλά κυρίως, επειδή λείπουν από αυτόν οι μακροσκελείς επιγραφές με αποσπάσματα του Ὑμνου, που θα έκαναν σίγουρη την ταύτισή του. Η ερμηνεία αυτή παραμένει μια απλή υπόθεση, και χρήζει περαιτέρω έρευνας προκειμένου να αποδειχτεί, αν ευσταθεί, αλλά και να απαντηθούν τα ερωτήματα που προκύπτουν²⁶.

Τεχνοτροπική ανάλυση

Οι παραστάσεις χαρακτηρίζονται από την πυκνή τους δομή. Τα κύρια πρόσωπα των σκηνών περιστοιχίζονται από ομίλους μικροσκοπικών μορφών σε παράταξη ή υπέρθεση, σε βαθμό που συχνά δεν είναι διακριτοί οι κύριοι άξονες της σύνθεσης. Τα σώματα έχουν αρκετό όγκο, συχνά όμως παρουσιάζουν αφύσικη επιμήκυνση, λόγω της αδυναμίας του ζωγράφου να τα προσαρμόσει στο χώρο που διαθέτει. Η αδυναμία του αυτή δεν τον εμποδίζει να πειραματίζεται με σώματα που παίρνουν εξεζητημένες στάσεις, όπως οι μορφές των Αποστόλων στο Μυστικό Δείπνο. Στα πολύχρωμα ενδύματα οι πτυχές αποδίδονται με τόνους του ίδιου χρώματος,

24. Στο κέντρο της σύνθεσης προβάλλει είτε η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα, είτε ο Χριστός, ενήλικος ή στον τύπο του Εμμανουήλ. Η σύνθεση των ομάδων που τους περιστοιχίζουν, και αντιπροσωπεύουν την ανθρωπότητα που έγινε κοινωνός του Θείου Λόγου, ποικίλλει, και απαρτίζεται από μορφές αποστόλων, ιεραρχών αλλά και απλών λαϊκών. Βλ. παραπάνω, σημ. 23.

25. Για παράδειγμα στο Markon Manastir, την Παναγία των Χαλκέων και την Περίβλεπτο Αχρίδος.

26. Έχοντας σαν δεδομένο ότι ο Ὑμνος συνήθως εικονογραφείται σε ναούς αφιερωμένους στη Θεοτόκο, και μάλιστα ικανού μεγέθους, παραμένει το ερώτημα για ποιο λόγο επιλέχθηκε για το ναό αυτό. Πρόκειται άραγε για θέληση κάποιου λόγιου δωρητή, ή μήπως είναι απλά θέματα με τα οποία ήταν εξοικειωμένος ο καλλιτέχνης, επειδή τα είχε ζωγραφίσει αλλού, σε κύκλο του Ακαθίστου; και ποιο είναι το πρότυπο που χρησιμοποίησε ο καλλιτέχνης; Πρέπει να σημειωθεί ότι το πλησιέστερο στον Κισσό μνημείο που σώζει σκηνές του Ακαθίστου είναι ο ναός της Θεοτόκου στο Μέρωνα, η εικονογραφία ωστόσο του 13^{ου} Οίκου παρουσιάζεται τελείως διαφορετική.

καθώς και με τη χρήση του λευκού στις ακμές των υφασμάτων. Η πτυχολογία είναι στις περισσότερες περιπτώσεις συνοπτική και όχι πάντα οργανικά συνδεδεμένη με την κίνηση των σωμάτων. Αρκετά καλλιγραφικά αποδίδονται οιγωνιώδεις πτυχές στα αποπτύγματα των ενδυμάτων.

Τα γεγονότα εκτυλίσσονται μπροστά από πλούσιο αρχιτεκτονικό περιβάλλον, το οποίο λειτουργεί σαν θεατρικό σκηνικό. Τα κτίρια έχουν τη γνωστή φανταστική μορφή που, κατά παράδοση, υιοθετεί η βυζαντινή ζωγραφική, συχνά με τη μανιεριστική λεπτομέρεια των κρεμασμένων υφασμάτων, που κατά σύμβαση δηλώνουν τον εσωτερικό χώρο. Σε ορισμένες περιπτώσεις διακρίνεται μια προσπάθεια για τη σωστότερη αποτύπωση της προοπτικής. Είναι χαρακτηριστική η προσοχή με την οποία ο καλλιτέχνης επιλέγει να αποτυπώσει και τα στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος, γεγονός που φανερώνει μια τάση για ρεαλισμό και συνεχή παρατήρηση της φύσης. Την ίδια προσοχή δείχνει και στην απόδοση της γραφικής λεπτομέρειας, με στοιχεία πραγματολογικά που δανείζεται από την καθημερινή ζωή, όπως το ψάθινο ταγάρι του Ιωσήφ από τη Φυγή στην Αίγυπτο, τα γυάλινα καντήλια από την Υπαπαντή και τα κεντητά κλινοσκεπάσματα στη σκηνή των κολασμένων. Χαρακτηριστική είναι και η απόδοση της προσωποποίησης της Αιγύπτου ως σκουρόχρωμης γυναίκας, η ενδυμασία της μορφής που τη συνοδεύει, καθώς και το οικοδόμημα που θυμίζει μουσουλμανικό μιναρέ (εικ. 10).

Μια προσεκτική ματιά στα πρόσωπα των μορφών αποδεικνύει ότι παρά την ομοιότητα των φυσιογνωμικών τύπων, υπάρχουν σημαντικές διαφορές στο πλάσιμο και την απόδοσή τους, ένδειξη ότι στην τοιχογράφηση εργάστηκαν δύο ή περισσότεροι καλλιτέχνες²⁷. Σε ορισμένες περιπτώσεις η τέχνη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ιμπρεσιονιστική, εντύπωση που προκαλείται από το μαλακό πλάσιμο και τη χρήση φωτεινών τόνων (εικ. 7, 9, 13)²⁸. Οι περισσότερες μορφές στις αφηγηματικές

27. Αντίστοιχο φαινόμενο παρατηρείται και στον Άγιο Ιωάννη στην Αζό Μυλοποτάμου (Αλμπάνη 2006, 185-188). Αναλυτικότερα για τη συνύπαρξη των ζωγράφων και τον τρόπο εργασίας τους, βλ. Παπαδάκη-Oekland 2000, 155-176.

28. Ο καλλιτέχνης αυτός, που συμβατικά θα ονομάσουμε «Ζωγράφο Α», έχει ζωγραφίσει τον Γαβριήλ του Ευαγγελισμού, το μεγαλύτερο μέρος της Φίλοξενίας, τη Βάπτισμα, τη Βαΐοφόρο, τη Σταύρωση, την Αποκαθήλωση, την Ανάληψη, το Ειρήνη Υμίν, την κεντρική σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας και τις περισσότερες από τις μορφές των μεμονωμένων αγίων.

σκηνές αποδίδονται σε μια χαρακτηριστική στροφή τριών τετάρτων, με το πρόσωπο ελαφρά στραμμένο προς τα πάνω. Τα περιγράμματα των προσώπων είναι αρκετά πλατιά, σε καστανοκόκκινο χρώμα. Τα χαρακτηριστικά αποδίδονται με απλές, παράλληλες μεταξύ τους γραμμές, με σχέδιο γρήγορο αλλά σταθερό. Η μύτη σχηματίζει ορθή γωνία, και ο άξονάς της τονίζεται από μια λεπτή λευκή γραμμή. Στα μάτια, το πάνω βλέφαρο τονίζεται από μια πλατιά γραμμή, η ίριδα ενίοτε περιγράφεται, ενώ το βάθος αφήνεται στον τόνο του δέρματος, με λευκές γρήγορες πινελιές να τονίζουν την έκφραση. Το πλάσιμο είναι συνοπτικό, σε ανοιχτούς καστανούς και λαδοπράσινους τόνους, ενώ τα λευκά φώτα είναι περιορισμένα.

Σε άλλα πρόσωπα, το πλάσιμο παραπέμπει περισσότερο σε φορητή εικόνα, και οι τόνοι που χρησιμοποιούνται είναι σκουρότεροι (εικ. 6, 15, 17)²⁹. Το κόκκινο χρώμα ενίοτε τονίζει τις παρειές και τα χείλη, ενώ πιο εκτεταμένη είναι και η χρήση των λευκών φώτων, που με τη μορφή μικρών παράλληλων γραμμών τονίζουν τα εξέχοντα μέρη του προσώπου. Η έντονη αυτή φωτοσκίαση, η οποία απορροφά τα περιγράμματα, δίνει ανάγλυφα την αίσθηση του όγκου.

Παρά την άλλη προσέγγιση, ωστόσο, οι όποιες διαφορές έχουν σε εντυπωσιακό βαθμό υποταχθεί σε μια βασική τεχνοτροπική γραμμή, δημιουργώντας ένα ενιαίο σύνολο. Σε αυτό συνηγορεί προφανώς και η χρήση κοινών εικονογραφικών προτύπων.

Αρκετά είναι τα λάθη και οι παρανοήσεις, αλλά και οι αβλεψίες, που φανερώνουν ίσως σπουδή ή έλλειψη εμπειρίας από τους μαθητευόμενους που συμμετείχαν στη διακόσμηση. Στη σκηνή των Εισοδίων, για παράδειγμα, παρά την αρκετά καλή απόδοση της προοπτικής, το πίσω μέρος του κυκλικού κιβωρίου φαίνεται να αιωρείται πάνω από το τοίχιο που δηλώνει το ναό. Στην ίδια σκηνή, ο Ιωακείμ κρατά στα χέρια του περιστέρια, λεπτομέρεια δανεισμένη από την παράσταση της Υπαπαντής, από την οποία παραδόξως απουσιάζει. Η ίδια παρανόηση εμφανίζεται και στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Κάτω Βαλσαμόνερο Ρεθύμνου, γεγονός θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί ένδειξη για

29. Το χέρι του «Ζωγράφου Β» εντοπίζεται στη Θεοτόκο από τον Ευαγγελισμό και τη Σάρα από τη Φιλοξενία, την Υπαπαντή, τη Φυγή στην Αίγυπτο και την Προσκύνηση των Μάγων, το Μυστικό Δείπνο και τη Βρεφοκτονία, τον Παράδεισο, τους περισσότερους από τους χορούς των Δικαίων, καθώς και τους Αποστόλους από τη Δευτέρα Παρουσία.

την απόδοση των ναών στο ίδιο εργαστήριο. Ο Πρόχορος παρουσιάζεται γενειοφόρος, κατά παρέκκλιση της καθιερωμένης εικονογραφίας του, ενώ στην Αποκαθήλωση μια επιγραφή ταυτίζει λανθασμένα τον Ιωσήφ από Αριμαθαίας με το Νικόδημο. Τα πολλά ορθογραφικά λάθη στις επιγραφές μας οδηγούν στο ίδιο συμπέρασμα, περί του χαμηλού μορφωτικού επιπέδου των ντόπιων τεχνιτών.

Σε γενικές γραμμές η ζωγραφική του ναού, και ιδιαίτερα το έργο τού δεύτερου ζωγράφου, θα μπορούσε να ενταχθεί σε ένα ρεύμα που έχει δώσει αρκετά παρόμοια έργα στην Κρήτη, στο τέλος του 14^{ου} και τις αρχές του 15^{ου} αιώνα. Την τάση αυτή, και την εξάρτησή της από την τέχνη της Κωνσταντινούπολης, επισήμανε πρώτος ο Ν.Δρανδάκης στη ζωγραφική του Αγίου Γεωργίου στον Αρτό (Δρανδάκης 1957, 155-161). Το θέμα ανέπτυξε περαιτέρω ο Μ.Μπορμπουδάκης, αποδίδοντας την «ιδεαλιστική» αυτή τέχνη στη δραστηριότητα ενός μεγάλου εργαστηρίου (Μπορμπουδάκης 1986, 396-412, Μπορμπουδάκης 1988, 233-239, Μπορμπουδάκης 1995, 569-589). Η τάση αυτή, κατά τον ερευνητή, εμφανίζεται για πρώτη φορά στην Παναγία του Μέρωνα, στα μέσα περίπου του 14^{ου} αιώνα, και οριοθετείται από τα ασφαλώς χρονολογημένα μνημεία μεταξύ του 1381/2 (Παναγία στα Ρούστικα Ρεθύμνου) και του 1417 (νάρθηκας της Ζωοδόχου Πηγής στο Ντιμπλοχώρι (Μουνές, Αγίου Βασιλείου). Εντοπίζεται δε σε συγκεκριμένες περιοχές της Κρήτης, που συμπίπτουν με τα φέουδα της τοπικής αριστοκρατικής οικογένειας των Καλλεργών (Μπορμπουδάκης 1986, 409-411, Μπορμπουδάκης 1988, 236-239). Την ομάδα αυτή των τοιχογραφιών συνόλων³⁰ διέπουν κοινές εικονογραφικές και τεχνοτροπικές αρχές, η ζωγραφική ωστόσο ποιότητα και οι τεχνικές μέθοδοι ποικίλλουν, επιτρέποντάς μας να διακρίνουμε τόσο τα στάδια εξέλιξης, όσο και τα διαφορετικά χέρια. Πρόκειται λοιπόν για ένα εργαστήριο με

30. Στην ομάδα αυτή των μνημείων, κατά τον μελετητή, εντάσσονται οι ναοί: Άγιος Γεώργιος στο Μελισσουργάκι, Άγιος Ιωάννης Έρφων, Άγιος Ιωάννης στους Μαργαρίτες (1383), Άγιος Στέφανος στον Κούκουμο (1391), Άγιος Ιωάννης Μονής Δισκουρίου, Άγιος Ιωάννης Αζού, Παναγία στον Καμαριώτη, Αγία Τριάδα Αγίας Τριάδος, Παναγία Πρασών, Παναγία Χρωμοναστηρίου, Μιχαήλ Αρχάγγελος στο Σελλί (1411), Παναγία Μέρωνα, Παναγία στο Σπήλι, πρόσθετο κλίτος Σωτήρος στα Ακούμια (1389), Ζωοδόχος Πηγή στο Ντιμπλοχώρι (1417), Άγιος Γεώργιος Αρτού (1401), Παναγία στα Ρούστικα (1381/2), Σωτήρας στο Ζουρίδι, Άγιος Ιωάννης στο Κάτω Βαλσαμόνερο, Παναγία στη Σκλαβοπούλα, Παναγία στο Ανισαράκι Καντάνου, Άγιος Στέφανος Δρακώνας, Άγιος Αθανάσιος στο Κεφάλι Κισσάμου (1393).

την ευρύτερη έννοια του όρου, με πλήθος ζωγράφων που διασπώνται σε επιμέρους συνεργεία, επαναλαμβάνοντας και εξελίσσοντας μια συγκεκριμένη παράδοση, μέσω της χρήσης κοινών προτύπων³¹.

Εντυπωσιακές ομοιότητες με την τεχνική και την τεχνοτροπία του Κισσού εντοπίζονται στο ναό των Αγίου Θεοδώρου και Χαραλάμπους στο γειτονικό Σπήλι (Πελαντάκης 1973, 27), για τον οποίο έχει προταθεί χρονολόγηση στο β' μισό του 14^{ου} αιώνα (Σπαθαράκης 1999, 97). Πέρα από την κοινή διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος, η σύγκριση της μορφής του Θεολόγου [εικ. 22] με τον Άγιο Χαραλάμπο (Σπαθαράκης 1999, 97, εικ.115), είναι αποκαλυπτική. Πανομοιότυπο είναι το πλάσιμο, η τοποθέτηση των λευκών φώτων σε δεσμίδες, η απόδοση του αυτιού και της γενειάδας, ο τρόπος με τον οποίο το μάτι προεξέχει κατά την ελαφρά στροφή του προσώπου. Τα στοιχεία αυτά μας επιτρέπουν, με σχετική σιγουριά, να αναγνωρίσουμε στο Σπήλι τον πρώτο ζωγράφο του Κισσού.

Αντιστοίχως, από τα κοντινότερα στο ναό του Κισσού παράλληλα, ιδιαίτερα στην τέχνη του δεύτερου ζωγράφου, είναι ο ναός του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Κάτω Βαλσαμόνερο Ρεθύμνου (Spatharakis 1999, 121-138). Παρόλο που οι τοιχογραφίες δεν θα μπορούσαν να αποδοθούν στον ίδιο καλλιτέχνη, η ομοιότητα στην επιλογή και τη διάταξη των παραστάσεων είναι τόσο έντονη, που μας επιτρέπει να μιλήσουμε με ασφάλεια για κάποιο κοινό πρότυπο. Οι φυσιογνωμικοί τύποι του Κισσού συναντώνται, μεταξύ άλλων, και στον Άγιο Ιωάννη της Αζού, στον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό (1401) και στην Αγία Παρασκευή Αρκαδίου. Με βάση τα παραπάνω, και για τον Άγιο Ιωάννη στον Κισσό θα μπορούσε να προταθεί μια χρονολόγηση γύρω στο 1400.

Η συστηματική καταγραφή και μελέτη των τοιχογραφημένων ναών της Κρήτης είναι σίγουρο ότι θα αυξήσει τον αριθμό των ναών που εντάσσονται στο συγκεκριμένο ρεύμα. Θα μπορέσει παράλληλα να δια φωτίσει ζητήματα σχετικά με την οργάνωση και τον τρόπο λειτουργίας των εργαστηρίων, τα πρότυπα που οι ζωγράφοι ακολουθούν, αλλά και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούν στην κρητική ύπαιθρο κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας.

31. Αντίθετη άποψη έχει εκφράσει ο Bissinger, ο οποίος θεωρεί ότι οι μεγάλες διαφορές στη ζωγραφική των μνημείων αυτών αποτελούν αρνητική ένδειξη για την απόδοσή τους σε ένα εργαστήριο, παρόλο που εντάσσονται σαφώς σε μια κοινή τάση (Bissinger 1995, 171-214). Με την άποψη αυτή φαίνεται να συμφωνεί και ο Σπαθαράκης, ο οποίος κατά περιπτώσεις μόνο αποδίδει ορισμένα από τα σύνολα στους ίδιους καλλιτέχνες (Spatharakis 1999, και 2001, σποράδην).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Babić 1973:** G. Babić, “L’iconographie constantinopolitaine de l’Acatheiste de la Vierge à Cozia (Valachie)”, *ZRVI* 14/15 (1973), 173-189
- Bissinger 1990:** M. Bissinger, “Kreta”, στο *RbK* IV (1990), 1154
- Bissinger 1995:** M. Bissinger, *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, München 1995.
- Borboudakis 1997:** M. Borboudakis, “Main trends of thirteenth century wall painting in Crete”, *Drevneruskoe Iskusstvo Rus, Vizantiia. Balkany XIII vek* (30), Saint Petersburg, 1997, 9-33.
- Constantinides 1982:** E. Constantinides, “The question of the date and origin of the earliest Akathistos cycles in byzantine monumental painting in the light of the Akathistos of the Olympiotissa at Elasson”, *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten II/5 (JÖB 32/5)*, Wien 1982, 503-512.
- Constantinides 1992:** E. Constantinides, *The wall paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athens 1992.
- Gerola 1908:** G. Gerola, *Monumenti Veneti nell’isola di Creta*, II, Venezia 1908.
- Gerola – Λασιθιωτάκη 1961:** G. Gerola – Κ.Λασιθιωτάκη, *Τοπογραφικός κατάλογος Εκκλησιών της Κρήτης*, Έκδοση Εταιρείας Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο 1961.
- Grozdanov 1969:** C. Grozdanov, “Ilustacija himni Bogorodičnoj Akatista u crkvi Bogorodice Perivlepte u Ohridu”, *Zbornik Svetozara Radojića*, Beograd 1969, 39-54 (σερβικά με γαλλική περίληψη).
- Karapidakis 1984:** L. Karapidakis, “Le Jugement Dernier de l’église Saint-Jean de Seli (Crète, XVe siècle)”, *Cahiers Balkaniques* 6 (1984), 67-92.
- Lafontaine-Dosogne 1975:** J. Lafontaine-Dosogne, “Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ”, 195-241, στο *The Kariye Djami*, ed. by P.Underwood, Vol.IV, New York 1975.
- Lixačeva 1972:** V. D. Lixačeva, “The illumination of the greek manuscript of the Akathistos Hymn (Moscow, State Historical Museum, Synodal gr.429)”, *DOP* 26 (1972), 255-262.
- Mako 1990:** V. Mako, “Geometrijski oblici nimbova i mandorli u srednjovekovnoj umetnosti Vizantije, Srbije, Rusije i Bugarske”, *Zograf* 21 (1990), 41-59 (σερβικά με αγγλική περίληψη).

- Millet 1916:** G. Millet, *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.
- Papastavrou 2007:** H. Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantine et Occidental du XIe au XVe siècle. L'Annonciation*, Venise 2007.
- Pätzold 1989:** A. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989.
- Simić – Lazar 1986:** Dr. Simić – Lazar, "Observations sur le rapport entre les décors de Kalenić, de Kahrié Djami et de Curtea de Arges", *Cah.Arch.* 34 (1986), 143-160.
- Spatharakis 1999:** I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete. The Province of Rethymno*, London 1999.
- Spatharakis 2001:** I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001.
- Spatharakis 2005:** I. Spatharakis, *The pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005.
- Velmans 1972:** T. Velmans, "Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques en Byzance", *CahArch* XXII (1972), 136-152.
- Velmans 1988:** T. Velmans, "Le décor du sanctuaire de l'église de Calendzikha. Quelques schemas rares: la Vierge entre Pierre et Paul, la Procession des anges et le Christ de Pitié", *Cah.Arch.* 36 (1988), 137-162.
- Velmans 2006:** T. Velmans, "Le role de l'hésychasme dans la peinture murale byzantine du XIVe et Xve siecle", *Ritual and Art. Byzantine Essays for Christopher Walter*, London 2006, 182-226.
- Walter 2003:** Chr. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Ashgate 2003.
- Αλμπάνη 2006:** Τζ. Αλμπάνη, "Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη στην Αζό Μυλοποτάμου", στο Ε. Γαβριλάκη, Γ. Τζιφόπουλος (επιμ.), *Ο Μυλοπόταμος από την Αρχαιότητα ως σήμερα. Περιβάλλον - Αρχαιολογία - Ιστορία - Λαογραφία - Κοινωνιολογία. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Πάνορμο 24-30.10.2003)*, V: Βυζαντινοί Χρόνοι, Ρέθυμνο 2006, 159-196.
- Ανδριανάκης 1981:** Μ. Ανδριανάκης, "Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στον Κουρνά και οι τοιχογραφίες του", *1ο Συμπόσιο ΧΑΕ, Περιλήψεις Ανακοινώσεων*, Αθήνα 1981, 5-6.

- Ασπρά-Βαρδαβάκη 1992:** Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13*, Princeton, Αθήνα 1992.
- Γκιολές 1979:** Ν. Γκιολές, “«Πορευθέντες». Εικονογραφικές παρατηρήσεις”, *Δίπτυχα Α΄* (1979), 104-144.
- Δρανδάκης 1957:** Ν. Δρανδάκης, “Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγίου Γεωργίου”, *Κρητ. Χρον.* ΙΑ΄ (1957), 65-161.
- Δρανδάκης 2005:** Ν. Δρανδάκης, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995.
- Ζάρρας 2006:** Ν. Ζάρρας, *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθινών Ευαγγελίων στην παλαιολόγια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων*, Αθήνα 2006 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή).
- Θεοχαροπούλου 2002:** Ε. Θεοχαροπούλου, “Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στον Άγιο Βασίλειο Πεδιάδος”, *Κρητική Εστία* περ. Δ΄, τ. 9, Χανιά 2002, 59-122.
- Καλοπίση 1996:** Σ. Καλοπίση, “Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300 στον ελλαδικό και νησιωτικό χώρο (εκτός από τη Μακεδονία)”, στο Λ. Μαυρομμάτης (επ. επιμ.), *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του*, Αθήνα 1999, 63-100.
- Κατσιώτη 1996/7:** Α. Κατσιώτη, “Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13^{ου} αιώνα στα Δωδεκάνησα”, *ΑΔ* 51-52 (1996/7), Α΄ Μελέτες, 269-302.
- Κατσιώτη 2003:** Α. Κατσιώτη, “Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του 14^{ου}-15^{ου} αιώνα στα Δωδεκάνησα”, *ΑΔ* 54 (2003), Α΄ Μελέτες, 327-340.
- Κεφαλά 2004:** Κ. Κεφαλά, “Οι δράκοντες των υδάτων. Συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας της Βάπτισης με αφορμή τα παραδείγματα της Δωδεκανήσου”, στο *Χάρις Χαίρε. Μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια*, τ. Β΄, Αθήνα 2004, 421-433.
- Μαντάς 2001:** Α. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδος (843-1204)*, Αθήνα 2001.
- Μαρή 2007:** Μ. Μαρή, “Οι τοιχογραφίες των ναών Αγίου Ιωάννη και Αγίου Γεωργίου στους Κουνάβους Πεδιάδος”, στο Αικ.Μυλοποταμίτση (επιμ.), *Έλτνα, Sconavi, Κούναβοι. Από τα αρχαϊκά στα νεότερα χρόνια*, Κούναβοι 2007, 137-193.
- Μητσάνη 2000:** Α. Μητσάνη, “Η μνημειακή ζωγραφική στις Κυκλάδες κατά τον 13^ο αιώνα”, *ΔΧΑΕ ΚΑ΄* (2000), 93-122.

- Μπορμπουδάκης 1986:** Μ. Μπορμπουδάκη, “Οι τοιχογραφίες της Παναγίας του Μέρωνα και μια συγκεκριμένη τάση της κρητικής ζωγραφικής”, *Πεπραγμένα του Ε΄ Κρητολογικού Συνεδρίου*, Άγιος Νικόλαος 1981, τ.Β΄, Ηράκλειο 1986, 366-412.
- Μπορμπουδάκης 1988:** Μ. Μπορμπουδάκης, “Η τέχνη κατά τη Βενετοκρατία”, στο Ν.Παναγιωτάκης (επ.επιμ.), *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, τ. Β΄, Ηράκλειο 1988, 231-288.
- Μπριλλάκη – Καβακοπούλου 2000:** Ε. Μπριλλάκη – Καβακοπούλου, “Τοπωνύμια περιοχής Σπηλίου Ρεθύμνου Κρήτης”, στο *Τα Κρητικά Τοπωνύμια. Διήμερο Επιστημονικό Συνέδριο, Ρέθυμνο 6-7.11.1998, Πρακτικά*, τ. Β΄, Ρέθυμνο 2000, 455-542.
- Ξυγγόπουλος 1974:** Α. Ξυγγόπουλος, “Αι τοιχογραφίαι του Ακαθίστου εις την Παναγίαν των Χαλκέων Θεσσαλονίκης”, *ΔΧΑΕ* περ. Δ΄, τ. Ζ΄ (1974), 61-77.
- Παπαδάκη – Oekland 2000:** Σ. Παπαδάκη-Oekland, “Από τη ζωή των ζωγράφων στην Κρήτη κατά τους πρώτους αιώνες της Ενετοκρατίας”, *Πεπραγμένα Η΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου. Ηράκλειο 9-14.9.1996*, τ. Β2, Ηράκλειο 2000, 155-176.
- Παπαδάκης 2000:** Κ. Η. Παπαδάκης, “Τοπωνύμια της επαρχίας Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνης με αρχαία ελληνική προέλευση”, στο *Τα Κρητικά Τοπωνύμια. Διήμερο Επιστημονικό Συνέδριο, Ρέθυμνο 6-7.11.1998, Πρακτικά*, τ. Β΄, Ρέθυμνο 2000, 17-36.
- Παπαμαστοράκης 2001:** Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της Παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001.
- Πελαντάκης 1973:** Θ. Πελαντάκης, *Βυζαντινοί ναοί της επαρχίας του Αγίου Βασιλείου Ν. Ρεθύμνης*, Ρέθυμνο 1973.
- Πελαντάκης 2000:** Θ. Πελαντάκης, “Τοπωνύμια του Κέντρου”, στο *Τα Κρητικά Τοπωνύμια. Διήμερο Επιστημονικό Συνέδριο, Ρέθυμνο 6-7.11.1998, Πρακτικά*, τ. Β΄, Ρέθυμνο 2000, 155-206.
- Τρεμπέλας 1935:** Π. Τρεμπέλας, *Αι τρεις Λειτουργίαι κατά τους εν Αθήναις Κώδικας*, Αθήνα 1935.
- Τσιγδινός 1998:** Γ. Τσιγδινός, *Η Μονή και η Σχολή του Αγίου Πνεύματος στον Κισσό Αγίου Βασιλείου*, Ρέθυμνο 1998.
- Ψιλλάκης 1993:** Ν. Ψιλλάκης, *Μοναστήρια και Ερημητήρια της Κρήτης*, τ. Β΄, Ηράκλειο 1993.