

ΔΑΣΚΑΛΑ

ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΙΜΗΣ
ΣΤΗΝ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ
ΜΑΙΡΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ-ΚΕΣΙΣΟΓΛΟΥ



Επιμέλεια:
ΠΛΑΤΩΝ ΠΕΤΡΙΔΗΣ - ΒΙΚΥ ΦΩΣΚΟΛΟΥ



Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου

ΔΑΣΚΑΛΑ
ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΙΜΗΣ
ΣΤΗΝ ΟΜΟΤΙΜΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ
ΜΑΙΡΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ-ΚΕΣΙΣΟΓΛΟΥ

Έκδοση: Πανεπιστήμιο Αθηνών
Σαριπόλαιο Ίδρυμα

Αθήνα 2014

Εξώφυλλο: Π. Πετρίδης
Φωτογραφία: Θ. Κωνσταντέλλου. *Λεπτομέρεια από την κεντρική αψίδα της Παναγίας Καλορίτισσας Νάξου (β' τέταρτο 10ου αιώνα)*

Φωτογραφία τιμώμενης: Π. Πετρίδης
Επεξεργασία: Ν. Μπάκα

Διορθώσεις - Επιμέλεια: Γεωργία Φραγκάκη

Επιμέλεια - Έκδοση – Παραγωγή:

ACCESS ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ Α.Ε.

Ποσειδώνος 23 & Συντ. Δαβάκη

Τ.Κ. 14451 Μεταμόρφωση

τηλ.: 210 3804460 - fax: 210 3847447

e-mail: access@access.gr

www.access.gr

ISBN: 978-960-526-030-9

Οι συγγραφείς είναι υπεύθυνοι για την εξασφάλιση της άδειας αναπαραγωγής των εικόνων.

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΣΟΦΙΑΣ Ν. ΣΑΡΙΠΟΛΟΥ

ΔΑΣΚΑΛΑ
ΑΠΟΔΟΣΗ ΤΙΜΗΣ
ΣΤΗΝ ΟΜΟΤΙΜΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ
ΜΑΙΡΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΙΔΗ-ΚΕΣΙΣΟΓΛΟΥ

Επιμέλεια
Πλάτων Πετρίδης – Βίκυ Φωσκόλου

ΑΘΗΝΑ 2014

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

<i>Απόδοση τιμής στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου</i>	σ. 11
<i>Εργογραφία Μαίρης Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου</i>	σ. 13
<i>Συντομογραφίες</i>	σ. 19
<i>Άρθρα</i>	
Ephrem Syrus' influence on images of the Passion: The case of the Anointing <i>Angelika Antonakos</i>	σ. 25
The Communion of the Apostles: Thoughts on artistic, spatial and liturgical matters <i>Yannis D. Varalis</i>	σ. 43
Three buckles, two crosses, a fibula, and a coin-weight. Metalwork and some industrial features of Byzantine settlements in Western Greece from the seventh through the tenth century <i>Myrto Veikou</i>	σ. 65
Το εὐκτήριον, το προσευχάδιον και ο λατρευτικός χαρακτήρας της κόγχης στη βυζαντινή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική. Συμβολή στη διερεύνηση ενός ζητήματος ορολογίας και κτηριολογίας <i>Ιωάννης Βιταλιώτης</i>	σ. 91
Inscriptions on Byzantine amphoras <i>Charikleia Diamanti</i>	σ. 121

Τέχνη και χορηγία στην Αρχιεπισκοπή Αχρίδας μετά την οθωμανική κατάκτηση <i>Ευγενία Δρακοπούλου</i>	σ. 139
Επαναδιαπραγμάτευση ενός όρου που χαρακτηρίζει ορισμένα υφαντουργεία της ύστερης αρχαιότητας: Τα γυναικεία <i>Παρή Καλαμαρά</i>	σ. 161
An early Byzantine stonemason and his workshop: New evidence from Amorium <i>Olga Karagiorgou</i>	σ. 177
Μήτηρ Θεού η Ακηδιωκτενή: Ανάγνωση και ερμηνεία μιας επιγραφής από τη Ρόδο <i>Κωνσταντία Κεφαλά</i>	σ. 201
A group of 9th century ceramic vessels produced in the monastery of Saint Macarius (Wādī al-Naṭrūn, Egypt) <i>Alexandra Konstantinidou</i>	σ. 225
Η μονή Οσίου Λουκά ως καλλιτεχνικό πρότυπο: Η περίπτωση των γλυπτών του μουσείου Θηβών <i>Ελένη Γ. Μανωλέσσου</i>	σ. 245
The original form of the Theotokos <i>tu Libos</i> reconsidered <i>Vasileios Marinis</i>	σ. 267
The middle Byzantine sanctuary barriers of Mount Athos: Templon and iconostasis <i>Nicholas Melvani</i>	σ. 305
Στοιχεία για την παλαιοχριστιανική περίοδο στη μεσσηνιακή Μάνη. Η μαρτυρία των αρχιτεκτονικών γλυπτών <i>Ευαγγελία Μηλίτση-Κεχαγιά</i>	σ. 337
Μια ομάδα κιονόκρανων του 12ου αιώνα από τη Φθιώτιδα <i>Γιώργος Πάλλης</i>	σ. 363

Η γλυπτική συλλογή του αρχαιολογικού μουσείου Σύμης <i>Ελένη Κ. Παπαβασιλείου</i>	σ. 383
Optional extras or necessary elements? Middle and late Byzantine male dress accessories <i>Maria G. Parani</i>	σ. 407
Πρόσκληση σε γεύμα στην πρωτοβυζαντινή Θάσο <i>Πλάτων Πετρίδης</i>	σ. 437
Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στο Μελισσουργάκι Μυλοποτάμου <i>Νικολέττα Πύρρου</i>	σ. 455
Ο Buondelmonti και το «φρούριον» της Χάλκης <i>Μαρία Ζ. Σιγάλα</i>	σ. 485
Η ξανθομαλλούσα αδελφή του Λαζάρου στην Όμορφη Εκκλησιά της Αθήνας. Μια ακόμη πρόταση ιστορικής ανάγνωσης των «δυτικών επιδράσεων» στην τέχνη της λατινοκρατούμενης Ανατολής <i>Βίκυ Φωσκόλου</i>	σ. 507

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

<i>ΑΑΑ</i>	<i>Αρχαιολογικά Ανάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν</i>
<i>ΑΒΜΕ</i>	<i>Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος</i>
<i>ΑΔ</i>	<i>Αρχαιολογικόν Δελτίον</i>
<i>ΑΕ</i>	<i>Αρχαιολογική Ἐφημερίς</i>
<i>ΑΕΘΣΕ</i>	<i>Το Αρχαιολογικό Ἔργο Θεσσαλίας καὶ Στερεάς Ἑλλάδας</i>
<i>ΑΕΜ</i>	<i>Ἀρχεῖον Εὐβοϊκῶν Μελετῶν</i>
<i>ΑΕΜΘ</i>	<i>Το Αρχαιολογικό Ἔργο στη Μακεδονία καὶ Θράκη</i>
<i>ΔΧΑΕ</i>	<i>Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Εταιρείας</i>
<i>ΔωδΧρ</i>	<i>Δωδεκανησιακά Χρονικά</i>
<i>Δωδώνη</i>	<i>Δωδώνη. Επιστημονική Ἐπετηρίδα Πανεπιστημίου Ιωαννίνων Τμήμα Ἱστορίας & Αρχαιολογίας</i>
<i>ΕΕΒοιΜ</i>	<i>Ἐπιστημονική Ἐπετηρίς Βοιωτικῶν Μελετῶν</i>
<i>ΕΕΒΣ</i>	<i>Ἐπετηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν</i>
<i>ΕΕΠΣΠΘ</i>	<i>Ἐπιστημονική Ἐπετηρίς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης</i>
<i>ΗπειρΧρον</i>	<i>Ηπειρωτικά Χρονικά</i>
<i>ΚρητΧρον</i>	<i>Κρητικά Χρονικά</i>
<i>ΠΑΕ</i>	<i>Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθήναις Αρχαιολογικῆς Εταιρείας</i>
<i>Συμπόσιο ΧΑΕ</i>	<i>Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία. Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Αρχαιολογίας καὶ Τέχνης. Πρόγραμμα καὶ Περιλήψεις Ανακοινώσεων</i>

<i>Agora</i>	<i>The Athenian Agora. Results of Excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens</i>
<i>AJA</i>	<i>American Journal of Archaeology</i>
<i>ArtB</i>	<i>The Art Bulletin</i>
<i>BAR</i>	<i>British Archaeological Reports</i>
<i>BCH</i>	<i>Bulletin de Correspondance Hellénique</i>
<i>BCH Suppl.</i>	<i>Bulletin de Correspondance Hellénique. Supplément</i>
<i>BMGS</i>	<i>Byzantine and Modern Greek Studies</i>
<i>BSA</i>	<i>The Annual of the British School at Athens</i>
<i>BSAC</i>	<i>Bulletin de la Société d'Archéologie Copte</i>
<i>BSCAbstr</i>	<i>Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers</i>
<i>Bull. De CIETA</i>	<i>Bulletin de Centre International d'Études des Textiles Anciens</i>
<i>Byz</i>	<i>Byzantion</i>
<i>ByzF</i>	<i>Byzantinische Forschungen</i>
<i>ByzSorb</i>	<i>Byzantina Sorbonensia</i>
<i>BZ</i>	<i>Byzantinische Zeitschrift</i>
<i>CahArch</i>	<i>Cahiers Archéologiques</i>
<i>CahBalk</i>	<i>Cahiers Balkaniques</i>
<i>CCE</i>	<i>Cahiers de la Céramique Égyptienne</i>
<i>CFHB</i>	<i>Corpus Fontium Historiae Byzantinae</i>
<i>CIETA</i>	<i>Centre International d'Études des Textiles Anciens</i>
<i>Corinth</i>	<i>Corinth. Results of Excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens</i>
<i>CorsiRav</i>	<i>Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina</i>
<i>CSHB</i>	<i>Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae</i>
<i>DOP</i>	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
<i>DOS</i>	<i>Dumbarton Oaks Studies</i>
<i>EO</i>	<i>Échos d'Orient</i>

<i>Hesperia Suppl.</i>	<i>Hesperia Supplement</i>
<i>HilZb</i>	<i>Hilandarski Zbornik</i>
<i>Hugoye</i>	<i>Hugoye: Journal of Syriac Studies</i>
<i>IstMitt</i>	<i>Istanbuler Mitteilungen</i>
<i>JBAA</i>	<i>Journal of the British Archaeological Association</i>
<i>JDAI</i>	<i>Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts</i>
<i>JÖB</i>	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik</i>
<i>JÖBG</i>	<i>Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft</i>
<i>JRS</i>	<i>Journal of Roman Studies</i>
<i>LCI</i>	<i>Lexikon der christlichen Ikonographie</i>
<i>LCL</i>	<i>Loeb Classical Library</i>
<i>LdM</i>	<i>Lexikon des Mittelalters</i>
<i>MDIA</i>	<i>Monographs of the Danish Institute at Athens</i>
<i>MEFRM</i>	<i>Mélanges de l'École française de Rome: Moyen Âge</i>
<i>NPNF</i>	<i>Nicene and Post-Nicene Fathers</i>
<i>ODB</i>	<i>The Oxford Dictionary of Byzantium</i>
<i>PG</i>	<i>Patrologiae cursus completus, Series graeca, J.-P. Migne (εκδ.), Παρίσι 1857-1866</i>
<i>PL</i>	<i>Patrologia cursus completus, Series latina, J.-P. Migne (εκδ.), Παρίσι 1844-1880</i>
<i>PLP</i>	<i>Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit</i>
<i>PO</i>	<i>Patrologia Orientalis</i>
<i>RbK</i>	<i>Reallexikon zur byzantinischen Kunst</i>
<i>REB</i>	<i>Revue des Études Byzantines</i>
<i>REG</i>	<i>Revue des Études Grecques</i>
<i>RIASA</i>	<i>Rivista dell' Istituto Nazionale d' Archeologia e Storia dell' Arte</i>
<i>RömQ</i>	<i>Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte</i>

<i>RSR</i>	<i>Revue des Sciences Religieuses</i>
<i>SlavRev</i>	<i>Slavic Review</i>
<i>TIB</i>	<i>Tabula Imperii Byzantini</i>
<i>TLG</i>	<i>Thesaurus Linguae Graecae</i>
<i>TM</i>	<i>Travaux et Mémoires</i>
<i>VizVrem</i>	<i>Vizantiiskii Vremennik</i>
<i>WorldArch</i>	<i>World Archaeology</i>
<i>ZRVI</i>	<i>Zbornik Radova Vizantološkog Instituta</i>
<i>ZSU</i>	<i>Zbornik za Srednovekovna Umetnost</i>

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου στο Μελισσουργάκι Μυλοποτάμου*

Νικολέττα Πύρρου

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου βρίσκεται στο Μελισσουργάκι Μυλοποτάμου, σε μια περιοχή που κατά την περίοδο της Ενετοκρατίας ανήκε στα φέουδα της αρχοντικής οικογένειας των Καλλεργών. Διάφορες επεμβάσεις στους νεότερους χρόνους προκάλεσαν την καταστροφή σημαντικού μέρους του εξαιρετικού τοιχογραφικού του διακόσμου, που χρονολογείται στα τέλη του 14ου αιώνα. Στην παρούσα μελέτη επιχειρείται μια σύντομη εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση των τοιχογραφιών, καθώς και η σύνδεσή τους με τη δράση ενός τοπικού καλλιτεχνικού εργαστηρίου, υπόθεση που για πρώτη φορά είχε διατυπώσει ο Μανόλης Μπορμπουνδάκης.

Το Μελισσουργάκι (*Melisurgachi* στις περισσότερες βενετικές απογραφικές εκθέσεις) βρίσκεται σε ημιορεινή περιοχή της επαρχίας Μυλοποτάμου, σε απόσταση 32 χμ. από το Ρέθυμνο.¹ Στον Μυλοπόταμο, όπως και στην ευρύτερη έκταση που καλύπτει τις υπώρειες του Ψηλορείτη, έως και τις περιοχές του Αμαρίου

* Η μελέτη αυτή αφιερώνεται στην καθηγήτρια Μαίρη Παναγιωτίδη, που εδώ και χρόνια, με τις συνεχείς ενθαρρύνσεις και συμβουλές της, είναι για μένα κάτι πολύ περισσότερο από απλή δασκάλα. Ευχαριστίες οφείλονται στον επίτιμο Προϊστάμενο της 28ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, κ. Μιχάλη Ανδριανάκη, για την άδεια δημοσίευσης του μνημείου, στους φωτογράφους της 28ης Ε.Β.Α., κυρίους Δημήτρη Τομαζινάκη και Θανάση Ρούμελη, αλλά και στην τότε επίτροπο του ναού, την πάντα πρόθυμη Δέσποινα Μαυρογιάννη.

1. Γενικά για τον οικισμό, Στ. Σπανάκης, *Πόλεις και χωριά της Κρήτης στο πέρασμα των αιώνων: Μητρώο των Οικισμών*, Β', Ηράκλειο 1993, 526. Α. Τσαντηρόπουλος, Χωριά και οικισμοί της επαρχίας Μυλοποτάμου: Πληθυσμακά στοιχεία και διοικητικές αλλαγές από την εποχή της Βενετοκρατίας μέχρι σήμερα, *Κρητολογικά Γράμματα* 9/10 (1994) 31-51 (μέρος Α').

και του Μαλεβυζίου, βρίσκονταν τα φέουδα που είχαν παραχωρηθεί στην αρχοντική οικογένεια των Καλλεργών με τη γνωστή συνθήκη του 1299.² Το γεγονός αυτό, πέρα από τις ιστορικές πηγές, επιβεβαιώνεται και από την παρουσία των οικοσήμεων της οικογένειας σε μνημεία των παραπάνω περιοχών.³ Παράλληλα, το όνομα του χωριού παραπέμπει και στην οικογένεια των *Μελισσουργών*,⁴ πα-

2. Στ. Ξανθουδίδης, *Συνθήκη μεταξύ της Ενετικής Δημοκρατίας και Αλεξίου Καλλιέργου*, Αθήνα 1902. Ε. Gerland, *Histoire de la Noblesse Crétoise au Moyen Age*, *Revue de l'Orient Latin* 10 (1903/1904) 221-227. Ε. Μοάτσος, *Αι αρχοντικά οικογένεια του Ρεθύμνου επί Βενετοκρατίας*, στο Γ. Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ρέθυμνον, 18-23 Σεπτεμβρίου 1971*, Β', Αθήνα 1974, 207-221. Μ. Μπορμπουδάκης, *Οι τοιχογραφίες της Παναγίας του Μέρωνα και μια συγκεκριμένη τάση της κρητικής ζωγραφικής*, στο Θ. Δετοράκης (επιμ.), *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Άγιος Νικόλαος, 25 Σεπτεμβρίου-1 Οκτωβρίου 1981*, Β', Ηράκλειο 1986, 409-412. Μ. Ανδριανάκης, *Χριστιανικά Μνημεία Επαρχίας Μυλοποτάμου*, στο Ε. Γαβριλάκη, Γ. Τζιφόπουλος (επιμ.), *Ο Μυλοπόταμος από την Αρχαιότητα ως σήμερα. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Πάνορμο, 24-30 Οκτωβρίου 2003*, Τεύχος εναρκτηρίων ομιλιών, Ρέθυμνο 2006, 61-68. Χ. Γάσπαρης, *Ο Μυλοπόταμος στα μεσαιωνικά χρόνια (13ος-15ος αιώνες)*, στο Γαβριλάκη, Τζιφόπουλος, ό.π., VI, 25-26, όπου και εκτενέστερη βιβλιογραφία.
3. Ε. Καλλέργης, *Το οικοσήμεο Καλλέργη στην Κρήτη*, *Κρητολογικά Γράμματα* 2 (1990) 123-132. Ο ίδιος, *Οικόσημο και τοπωνύμια των Καλλεργών στην Κρήτη*, στο *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, 25-31 Αυγούστου 1991*, Β1 (*Νέα Χριστιανική Κρήτη* 11-14) Ρέθυμνο 1994/1995, 307-311.
4. Χ. Τσικριτσή-Κατσιανάκη, *Συμβολή στη μελέτη των τοπωνυμίων της Κρήτης. Τοπωνύμια από οικογενειακά ονόματα*, *Αμάθεια* 22-23 (1975) 27. Η ίδια, *Συμπληρωματικά στο «Κρητικά Τοπωνύμια από οικογενειακά ονόματα»*, στο *Τα Κρητικά Τοπωνύμια. Διήμερο Επιστημονικό Συνέδριο, Ρέθυμνο 6-7 Νοεμβρίου 1998*, Β', Ρέθυμνο 1998, 280. Κάποιος Μιχαήλ Μελισσουργός αναφέρεται ως κτήτορας στην επιγραφή της Παναγίας στο Φόδελε Μαλεβυζίου [Κ. Λασιθιωτάκης, *Ο ναός των Εισοδίων και μια παλαιότερη βασιλική στο Φόδελε*, *Κρητ.Χρον* 5 (1951) 85], ενώ το όνομα του Μανουήλ Μελισσουργού συναντάται και στην κτητορική επιγραφή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Καβαλαριανά Κισσάμου (Α. Lymberopoulou, *The church of the Archangel Michael at Kavalariana. Art and Society on 14th century Venetian-dominated Crete*, Λονδίνο 2006, 209-210). Εκτός Κρήτης, Μελισσουργοί συναντώνται και στη Ζάκυνθο, την Ιταλία, αλλά και στα νησιά του Αιγαίου. Η σύνδεσή τους, σε ορισμένες πηγές, με τους Μελισσηνούς φαίνεται ότι δεν ευσταθεί ιστορικά, καθώς πρόκειται για δύο διαφορετικές οικογένειες. Σχετικά, βλ. Ι. Χασιώτης, *Μακάριος, Θεόδωρος και Νικηφόρος οι Μελισσηνοί (Μελισσουργοί)* *Θεσσαλονίκη* 1966, 18-21. Θ. Δετοράκης, *Ιλαρίων Σωτήρχος, Πρωτοπαπάς του Χάνδακα (ανέκδοτα ελληνικά χειρόγραφα)*, *Θησαυρίσματα* 19 (1982) 153-154. Η. Αναγνωστάκης, *Βυζαντινή μελωνυμία και μελίκρατος πότος. Αντιλήψεις για τη χρήση των μελισσοκομικών προϊόντων στο Βυζάντιο ως τον 11ο αιώνα*, στο *Η μέλισσα και τα προϊόντα της. ΣΤ' τριήμερο εργασίας, Νικήτη 12-15 Σεπτεμβρίου 1996*, Αθήνα 2000, 164-165. Σύμφωνα με άλλους μελετητές, το όνομα του οικισμού παραπέμπει στην ύπαρξη μελισσοουργείου [Κ. Παπαδάκης, *Τοπωνύμια Κισσού Ρεθύμνου (Δήμου Λάμπης, επαρχίας Αγίου Βασιλείου)*, *Κρητική Εστία*, περ. Δ', 12 (2007-2008) 220, σημ. 76]. Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί ότι το τοπωνύμιο Μελισσουργάκι απαντάται και στην επαρχία Αγίου Βασιλείου Ρεθύμνου, ενώ στην επαρχία Κισσάμου Χανίων βρίσκεται το χωριό Μελισσουργιό.

ρόλο που καμία πηγή δεν μαρτυρεί το όνομά τους μεταξύ των φεουδαρχών του Μυλοποτάμου.⁵

Ο οικισμός διατηρεί τον παραδοσιακό οικιστικό του πυρήνα, με πολλά κτήρια της οθωμανικής περιόδου. Η ύπαρξη δύο τουλάχιστον μοναστηριών σε γειτονικές θέσεις, με πιθανή ίδρυση στα χρόνια της Ενετοκρατίας, υποδεικνύει ότι στην περιοχή ανθούσε ο μοναχισμός.⁶

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου βρίσκεται σε πλατεία στο κέντρο του οικισμού και ανήκει στον απλό μονόχωρο τύπο,⁷ που επιχωριάζει στην κρητική ύπαιθρο. Το κτήριο καλύπτεται από οξυκόρυφη καμάρα, που στηρίζεται σε δύο ενισχυτικά τόξα.⁸ Δύο βαθμίδες ανόδου οδηγούν στον χώρο του ιερού, που χωρίζεται από τον κυρίως ναό με νεωτερικό ξύλινο τέμπλο.⁹ Λίθινος κοσμήτης διατομής τοποθετείται στη γένεση του τεταρτοσφαιρίου της αψίδας, ενώ σε διάφορα σημεία της καμάρας του ναού διακρίνονται τα στόμια από αντηχεία, για τη βελτίωση της ποιότητας του ήχου. Τα επιχρίσματα που καλύπτουν τις εξωτερικές όψεις του κτηρίου δεν επιτρέπουν παρατηρήσεις σχετικά με την τοιχοποιία.

Η σημερινή μορφή του ναού οφείλεται σε μια εκτεταμένη μετασκευή που έλαβε χώρα στις αρχές του 20ού αιώνα (εικ. 1).¹⁰ Τα θυρώματα με τις αετωματικές απολήξεις, οι τονισμένες παραστάδες στις πλάγιες πλευρές της πρόσοψης,

5. Γάσπαρης (σημ. 2) 25.

6. Σε μικρή απόσταση από τον οικισμό βρίσκεται η *Παναγία Βατέ*, άλλοτε καθολικό Μονής, που σήμερα λειτουργεί ως κοιμητηριακός ναός. Εγγράφατη επιγραφή σε ένα υπέρθυρο αναφέρει τον ιερομόναχο Παχώμο Καφάτο και το 1624 ως έτος ανακαίνισης (G. Gerola, *Monumenti Veneti Nell'Isola di Creta*, IV, Βενετία 1932, αρ.15, 486). Η Μονή, που πιθανότατα λειτουργούσε και κατά την πρώιμη Ενετοκρατία, αναφέρεται στις μεταγενέστερες πηγές σαν μετόχι της Μονής Ασωμάτων Αμαρίου. Λίγο μακρύτερα, πάνω στο βουνό, εντοπίζεται το παλιό καθολικό του Αγίου Στεφάνου, σήμερα επίσης ερειπωμένο. Σχετικά με την ιστορία των δύο Μονών, Ν. Ψιλάκης, *Μοναστήρια και ερημητήρια της Κρήτης*, Β', Ηράκλειο 1993, 138. Θ. Δετοράκης, *Νοταριακές πληροφορίες για ρεθεμνιώτικα μοναστήρια*, στο Θ. Δετοράκης, *Βενετοκρητικά Μελετήματα (1971-1996)*, Ηράκλειο 1996, 263, 271-272.

7. Διαστάσεις: μήκος 7,15 μ. (εσωτερικά μαζί με την κόγχη), πλάτος 3,20 μ.

8. Τα σφενδόνια αυτά σήμερα δεν εξέχουν, διακρίνονται ωστόσο σαφώς κάτω από το πεσμένο κονίαμα.

9. Οι εικόνες του τέμπλου, όπως και τα λυπηρά που το επιστέφουν, φέρουν τη χρονολογία 1927 και αναφέρουν τα ονόματα των δωρητών, κατοίκων του χωριού.

10. Η επιγραφή που σώζεται στην πρόσοψη, μέσα σε πανακίδα με «δαντελωτό» πλαίσιο, μας δίνει την ακριβή χρονολογία της επέμβασης: *ΑΝΕΚΑΙΝΙΣΘΗ Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ / ΚΑΙ ΙΕΡΟΣ ΟΥΤΟΣ ΝΑΟΣ ΕΠΙΜΕ / ΛΕΙΑ ΚΑΙ ΔΑΠΑΝΗ ΤΗΣ ΚΟΙΝΟ / ΤΗΤΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΙΟΥ ΜΕΛΙΣΣΟΥΡΓΑΚΙ / ΕΝ ΕΤΕΙ 1906*. Κατά τις εργασίες αυτές ο αρχικός ναός επεκτάθηκε, με την κατεδάφιση του δυτικού τοίχου του και την προσθήκη ενός ευρύχωρου νάρθηκα (μήκ. 4,30 μ.). Στην ίδια φάση θα πρέπει να ανήκει και η διάνοξη των μεγάλων παραθύρων στον βόρειο και τον νότιο τοίχο, καθώς και η διαμόρφωση των εξωτερικών όψεων του κτηρίου.

το καμπαναριό¹¹ και το διάτρητο αγιοθύριδο με τα χαρακτηριστικά λαϊκότροπα λιθανάγλυφα, αλλά και οι ενισχυμένες γωνιοδομές, είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν μια μεγάλη ομάδα ναών της περιοχής του Ρεθύμνου, υποδεικνύοντας την ύπαρξη ικανών τεχνιτών που συνεχίζουν τη λιθοξοϊκή παράδοση στον ύστερο 19ο και πρώιμο 20ό αιώνα.

Ο Giuseppe Gerola, περιγράφοντας τον ναό, επισημαίνει τη χαρακτηριστική διακόσμηση με τους ανάγλυφους ωσειδείς καρπούς, τα λεγόμενα «πεπονάκια»,¹² μοτίβο που συναντάται συχνά σε αρχιτεκτονικά μέλη της περιόδου της Ενετοκρατίας. Είναι πιθανό ο Ιταλός μελετητής, που προφανώς είχε επισκεφθεί το μνημείο πριν τις μετασκευές του 1906, να αναφέρεται στο αρχικό θύρωμα, το οποίο σήμερα έχει χαθεί. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος σώζεται αποσπασματικά και σε ποικίλη κατάσταση διατήρησης. Το κονίαμα έχει εκπέσει σε πολλά σημεία, αποκαλύπτοντας την τοιχοποιία, ενώ αρκετές από τις παραστάσεις φέρουν εκτεταμένες φθορές και απολεπίσεις, με αποτέλεσμα να μην είναι πλέον δυνατή η ταύτισή τους. Ο δυτικός τοίχος του αρχικού ναού γκρεμίστηκε όταν το κτήριο επεκτάθηκε, με αποτέλεσμα την απώλεια των τοιχογραφιών του, ενώ εκτεταμένες φθορές προκλήθηκαν και στα κατώτερα μέρη των πλευρικών τοίχων, λόγω της διάνοιξης των δύο μεγάλων παραθύρων. Μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του 1960, ο ναός ήταν επιχρισμένος εσωτερικά με ένα παχύ στρώμα ασβεστοκονιάματος, το οποίο και αφαιρέθηκε με τις εργασίες της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας. Τότε αποκαλύφθηκαν οι τοιχογραφίες και στερεώθηκαν.¹³ Μια δεύτερη επέμβαση, με στόχο τον καθαρισμό των τοιχογραφιών, έγινε από την 28η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων το 2007.¹⁴

Ο διάκοσμος του ιερού

Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας εικονίζεται η *Δέηση*. Στο κέντρο προβάλλει ο Χριστός σε προτομή, που ευλογεί και κρατά κλειστό κώδικα (εικ. 2). Τα υψωμένα φρύδια ενώνονται στη βάση της μύτης, δίνοντας στη μορφή μια συνοφρυωμένη όψη, που συνάδει με την έννοια του αυστηρού Κριτή. Στα άκρα της σύνθεσης,

11. Γενικά για την τυπολογία τους, Κ. Γιαπτισόγλου, *Μεταβυζαντινά κωδωνοστάσια του Νομού Ρεθύμνης*, *Νέα Χριστιανική Κρήτη* 21 (2002) 247-266.

12. Gerola (σημ. 6) II, Βενετία 1908, σημ. 2, 286-288.

13. Αναλυτικά για τις εργασίες συντήρησης, αλλά και για μια πρώτη παρουσίαση του τοιχογραφικού διακόσμου του μνημείου, Μ. Μπορμπουδάκης, *ΑΔ* 24 (1969), Β2 Χρονικά, 445-446. Ο ίδιος, *Αποκαταστάσεις δύο ναίσκων της Επαρχίας Μυλοποτάμου*, *ΚρητΧρον* 21(1969) 544-550. Σημειώνεται ότι μετά την παράδοση του παρόντος άρθρου στην εκδοτική επιτροπή του τόμου το εικονογραφικό πρόγραμμα του μνημείου δημοσιεύθηκε στο I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete. II: Mylopotamos Province*, Leiden 2010, 229-238.

14. Εργάστηκαν οι συντηρητές Δ. Αχτύπης, Κ. Νικηφόρος, Ζ. Τσιριγωτάκη, Ν. Φουτσιτσόγλου.

και σε πολύ μικρότερη κλίμακα, η Θεοτόκος και ο Πρόδρομος παριστάνονται ολόσωμοι να τείνουν τα χέρια προς τον Παντοκράτορα.¹⁵ Το θέμα της Δέησης είναι τυπικό για τις αψίδες των μονόχωρων κρητικών ναών και συναντάται σε ισάριθμα περίπου παραδείγματα με τον Παντοκράτορα και την Πλατυτέρα.¹⁶ Η ιδιότητα της Θεοτόκου και του Προδρόμου, εξάλλου, ως μεσολαβητών για την ανθρώπινη σωτηρία μνημονεύεται και στην Ευχή της Αναφοράς, που διαβάζεται στον χώρο του ιερού μετά τον καθαγιασμό των Τιμίων Δώρων.¹⁷

Στον ημικύλινδρο της αψίδας, η διαπλάτυνση του αγιοθύριδου κατέστρεψε το μεγαλύτερο μέρος της παράστασης των συλλειτουργούντων ιεραρχών. Διακρίνεται μόνο το κάτω μέρος του σώματος τεσσάρων ιεραρχών εκατέρωθεν Αγίας Τράπεζας. Οι Πατέρες της Εκκλησίας φορούν λευκά στιχάρια που αυλακώνονται από βαριές πτυχώσεις, πολυσταύρια φαιλόνια και διάλιθα επιτραχήλια. Η αποσπασματική επιγραφή [...] *ICMO* [...] στο κέντρο της παράστασης αναφέρεται στον Μελισμό, την εικαστική απόδοση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας.¹⁸ Στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου το κονίαμα έχει εκπέσει, και μόνο στην κατώτερη ζώνη της νότιας παραστάδας του ιερού διατηρούνται εξίτηλα σπαράγματα λευκοφορεμένου διακόνου, που κρατά θυματήρι.

Στην καμάρα που καλύπτει το ιερό αναπτύσσεται η *Ανάληψη*. Στο κλειδί του θόλου προβάλλει, μέσα σε δόξα, ο Χριστός. Με τα δύο του χέρια, στα οποία διακρίνονται τα σημεία από τα στίγματα, απευθύνει ευλογία στους ομίλους των μαθητών.¹⁹ Η ωοειδής έναστρη δόξα που Τον περιβάλλει αποτελείται από δακτυλίους σε τόνους του κυανού και διατρέχεται από πορφυρές ταινίες, ενώ οι τέσσερις άγγελοι που την υποβαστάζουν διατάσσονται στον χώρο ακτινηδόν, πετώντας σε στάσεις ποικίλες, σχεδόν μανιεριστικές (εικ. 3). Η παράσταση επεκτείνεται

15. Με ανάλογη διαφοροποίηση στην κλίμακα εικονίζονται οι δεόμενες μορφές και στον ναό της Παναγίας στο Χρωμοναστήρι, την Αγία Κυριακή στην Αργυρούπολη, τον Άγιο Γεώργιο στις Μαργαρίτες. Στ. Μαδεράκης, Η «Δέηση» στις εκκλησίες της Κρήτης, *Νέα Χριστιανική Κρήτη* περ. Β', 22 (2003) 22-23.
16. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στον Γαρύπα Ρεθύμνου, στο Η ίδια (επιμ.), *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, 1, Αθήνα 2003, 80, σημ. 3, όπου και αναλυτική βιβλιογραφία.
17. Α. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδος (843-1204)*, Αθήνα 2001, 98.
18. Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, Θεσσαλονίκη 2008.
19. Ακολουθώντας το κείμενο του Λονκά, *και ἐπάρας τὰς χείρας αὐτοῦ εὐλόγησεν αὐτούς, καὶ ἐγένετο ἐν τῷ εὐλογεῖν αὐτὸν αὐτοὺς διέστη ἀπ' αὐτὸν καὶ ἀνεφέρετο εἰς τὸν οὐρανόν* (Λκ 24: 50-51), που περιγράφει τη στιγμή της ευλογίας των μαθητών και την Ανάληψη που ακολουθούσε, οι ζωγράφοι της παλαιολόγιας περιόδου υιοθέτησαν τη διπλή ευλογία, συσχετίζοντας έτσι τα δύο διαδοχικά βιβλικά γεγονότα και αποδίδοντας την ταχύτητα με την οποία έγινε το θαύμα. Ν. Δρανδάκης, Ο εις Ἀρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγίου Γεωργίου, *ΚρητΧρον* 11 (1957) 139. Ν. Γκιολές, «Πορευθέντες...» (Εικονογραφικές Παρατηρήσεις), *Δίπτυχα* 1 (1979) 133-134.

και στα ανώτερα σημεία των πλαγίων τοίχων του ιερού. Στον νότιο απεικονίζονται έξι απόστολοι, που υψώνουν το βλέμμα προς τον ουρανό, με κινήσεις συγκρατημένες αλλά έκδηλη στο βλέμμα την έκπληξη και τον φόβο μπροστά στη Θεοφάνεια. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει άγγελος, που στρέφει ελαφρά την κεφαλή του προς τα αριστερά. Στο βόρειο ημικόριο, μεταξύ των αποστόλων, διακρίνεται αποσπασματικά η Θεοτόκος πάνω σε βάθρο, δορυφορούμενη από αγγέλους.

Στη μεσαία ζώνη του νότιου τοίχου του ιερού εικονογραφούνται η *Εμφάνιση του Χριστού στις Μυροφόρες* και το *Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας*. Η πρώτη σκηνή επιγράφεται *ΤΟ ΧΕΡΕ ΤΟΝ ΜΙΡΟΦΟΡΟΝ*²⁰ (εικ. 4). Στη μια άκρη ο Χριστός, σε μεγάλο διασκελισμό και με έντονη συστροφή του κορμού, τείνει το χέρι του προς τις δύο γυναίκες μορφές που γονατιστές τον προσκυνούν.²¹ Σπάνιο εικονογραφικό στοιχείο είναι το ρομβοειδές οξυγώνιο τετράπλευρο, που περιβάλλει σαν στέμμα την κεφαλή του Ιησού και εγγράφεται στο φωτοστέφανό του. Παρόμοια γεωμετρικά σχήματα συναντώνται σε διάφορες παραστάσεις και γνωρίζουν ιδιαίτερη διάδοση από τον 14ο αιώνα και εξής,²² έχουν δε ερμηνευθεί

20. Η σχετικά σπάνια αυτή παράσταση εικονογραφείται, μεταξύ άλλων, στην Παναγία Μεσοχωρίτισσα στις Μάλλες Λασιθίου [Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Μεσοχωρίτισσας στις Μάλλες Λασιθίου Κρήτης, *Δίπτυχα* 5 (1991/1992) 202-203] και σε μια σειρά μνημείων της επαρχίας Σελίνου Χανίων, όπως ο Σωτήρας στα Πλεμενιανά [Στ. Μαδεράκης, Μια εκκλησία στην επαρχία Σελίνου. Ο Χριστός στα Πλεμενιανά, στο Θ. Δετοράκης (επιμ.), *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Άγιος Νικόλαος 25 Σεπτεμβρίου-1 Οκτωβρίου 1981-2*, Ηράκλειο 1985, 267], ο Σωτήρας Βουτά, η Αγία Παρασκευή Χόντρου, η Αγία Παρασκευή στο Κίτυρος, οι Άγιοι Απόστολοι στους Δρυς, ο Μιχαήλ Αρχάγγελος Πρινέ, ο Άγιος Αντώνιος Σούγιας, ο Άγιος Ιωάννης στο Τραχινιάκο [Κ. Λασιθιωτάκης, Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης. Μέρος Δ': Επαρχία Σελίνου, *ΚρητΧρον* 22 (1969) 138, 163, 168, 184, 202, 360, 386].
21. Οι γυναίκες που δέχονται την ευλογία του Κυρίου είναι, κατά το Ευαγγέλιο του Ματθαίου, η Μαρία Μαγδαληνή «και η άλλη Μαρία» (Μτ 28: 1-9). Σύμφωνα με απόκρυφα κείμενα αλλά και την ερμηνεία του Ιωάννη Χρυσόστομου, η τελευταία ταυτίζεται με τη Θεοτόκο. Την ίδια άποψη επαναλαμβάνουν, στην παλαιολόγια περίοδο, εκκλησιαστικοί συγγραφείς που σχετίζονται με το κίνημα του Ησυχασμού, όπως ο Νικηφόρος Κάλλιστος Ξανθόπουλος και ο Γρηγόριος Παλαμάς. Σχετικά βλ. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 109, Παρίσι 1916, 541-542. Ν. Ζαρρας, La tradition de la présence de la Vierge dans les scènes du "Lithos" et du "Chairete" et son influence sur l'iconographie tardobyzantine, *Zograf* 28 (2000-2001) 113-120. Ο ίδιος, *Ο εικονογραφικός κύκλος των Εωθινών Ευαγγελίων στην Παλαιολόγια μνημειακή ζωγραφική των Βαλκανίων*, Αθήνα 2011, 130-132.
22. Ρομβοειδή σχήματα εικονίζονται πίσω από το φωτοστέφανο του Χριστού σε παραστάσεις από το Πρωτάτο, τον Άγιο Κλήμη Αχρίδας, τη Gračanica, κ.α. Ρόμβος προβάλλει μπροστά από το φωτοστέφανο, όπως στο Μελισσουργάκι, στο Markov Manastir (Χριστός από την εμφάνιση στις Μυροφόρες) και στη Morača (απεικόνιση της Θείας Σοφίας). Οι εμφανίσεις των διάφορων γεωμετρικών σχημάτων καταλογογραφούνται αναλυτικά στο V. Mako, Geometrical forms of Aureoles and Mandorlas in Medieval Art of Byzantium, Serbia,

ως δόξα φωτός, εμφατική της θείας φύσης του απεικονιζόμενου προσώπου. Η χρονική συγκυρία της εμφάνισης του μοτίβου αυτού, η συχνή παρουσία του σε παραστάσεις θεοφάνειας και η σύνδεσή του με την έννοια του θείου φωτός οδήγησαν τους μελετητές να το συσχετίσουν με το ησυχαστικό κίνημα.²³

Η σκηνή του *Οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας*²⁴ είναι από τις καλύτερα διατηρημένες στον ναό (εικ. 5). Πάνω σε ογκώδη τράπεζα που καλύπτεται από κόκκινη ενδυτή πατά ο Χριστός, «παίς ώς ἐτών δώδεκα», με σκισμένο χιτώνα. Μπροστά του προσκλίνει, δεχόμενος την ευλογία του, ο *Α[ΓΙΟΣ] ΠΕΤΡΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑΣ*. Φορά επισκοπική ενδυμασία και τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά παραπέμπουν στον ομώνυμό του Απόστολο. Το σύμπλεγμα των δύο προσώπων περιβάλλει πλούσιο αρχιτεκτονικό σκηνικό, που καμπυλώνεται με εντυπωσιακή προοπτική, αγκαλιάζοντας τη σύνθεση. Στον κάμπο προβάλλει η επιγραφή *ΤΙ[Σ] ΟΥ ΤΙ[ΟΝ] ΧΙΤ[ΩΝΑ]... / Ο[ΥΤ]ΕΡ ΔΙΗΛΕΝ ΑΡΙΟΣ Ο ΑΦΡΟΝ Ο ΤΗΣ ΤΡΙΑΔΟΣ*. Κάτω από την Τράπεζα, σε συνεσταλμένη στάση, διακρίνεται ο αμαρτωλός *ΑΡΙΟΣ*. Στη μνημειακή ζωγραφική η συγκεκριμένη παράσταση συναντάται από το τέλος του 12ου αιώνα, διαδίδεται ωστόσο περισσότερο κατά την παλαιολόγεια και τη μεταβυζαντινή περίοδο. Το θέμα σχετίζεται με το δόγμα της Ενσάρκωσης, καθώς αποτελεί σαφή αναφορά στην αίρεση του Αρειανισμού, που ταλάνισε τον ορθόδοξο κόσμο κατά τον 4ο αιώνα.²⁵ Ο ευχαριστιακός του χαρακτήρας οδήγησε στην απεικόνισή του στον χώρο του ιε-

Russia and Bulgaria, *Zograf* 21 (1990) 41-59 (σερβικά με αγγλική περίληψη). Όσον αφορά τα κρητικά παραδείγματα, ρομβοειδής δόξα με ακτινωτές απολήξεις εντοπίζεται στο φωτοστέφανο του Παντοκράτορα στην αψίδα του Αγίου Μάμαντος στο Γουρνί Μεσσηλέρων Ιεράπετρας [Μαδεράκης, Δέηση (σημ.15) 117, εικ. 7], στον Χριστό από την Εισόδου Κάθοδο στην Αγία Φωτεινή του Πρέβελη και στον κεντρικό άγγελο από τη Φιλοξενία στον Σωτήρα Χριστό στο Μέγωνα Αμαρίου.

23. Mako, ό.π. 53. Ζάρας, (σημ. 21 *Εωθινά*) 142-143.

24. Για την εικονογραφία της παράστασης, G. Millet, *La Vision de Pierre d'Alexandrie*, στο E. Leroux (επιμ.), *Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance. Mélanges Charles Diehl*, II, Παρίσι 1930. G. Babić, *Chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Παρίσι 1969, 136-138. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Παρίσι 1970, 53-55. Η ίδια, *Enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle*, στο V. Đurić (επιμ.), *L'art byzantin du XIII^e siècle, Symposium de Sopoćani*, Βελιγράδι 1967, 39. *LCI* 8 (1976) 175-176, λ. Petrus I. von Alexandrien (K. G. Kaster). E. Constantinides, *The wall paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Αθήνα 1992, 183-185, 192-193. Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, 73-74.

25. Καθαρά αντιαιρετικό χαρακτήρα παίρνει η παράσταση όταν τοποθετείται στο νάρθηκα, μεταξύ των Οικουμενικών Συνόδων, όπως στο Arilje, τη Μητρόπολη του Μυστρά και τη Manasija. Millet (σημ. 24) 107.

ρού.²⁶ Η ίδια η σύνθεση, με τον νεαρό Χριστό πάνω στην Αγία Τράπεζα και τον ιεράρχη Πέτρο στραμμένο προς Αυτόν, θυμίζει την παράσταση του Μελισμού, που κυριαρχεί στον ημικύλινδρο της ασίδας. Επιπλέον, ο Πέτρος, επίσκοπος και μάρτυρας, παραλληλίζεται από την εκκλησιαστική γραμματεία με τον Χριστό που, όπως αναφέρεται στην ευχή του Χερουβικού, είναι ταυτόχρονα ο αρχιερέας και το θύμα της θυσίας.²⁷

Τη χαμηλότερη ζώνη του νότιου τοίχου καταλαμβάνουν τρεις ολόσωμοι μετωπικοί ιεράρχες. Φορούν μονόχρωμα φαιλόνια, ωμοφόρια και επιτραχήλια και ευλογούν. Η εκτεταμένη φθορά έχει καταστρέψει τα πρόσωπα και τις συνοδευτικές επιγραφές, με αποτέλεσμα να μην είναι πια δυνατή η ταύτισή τους.

Ακριβώς κάτω από την Ανάληψη, στον βόρειο τοίχο του ιερού, τοποθετούνται ο *Λίθος* και η *Θυσία του Αβραάμ*. Στην πρώτη παράσταση, που επιγράφεται *Ο ΑΙ/ΘΟΟ*, κυριαρχεί η εντυπωσιακή μορφή του λευκοντυμένου αγγέλου, που κάθεται πάνω στον διαγώνια αποδοσμένο «αποκεκυλισμένο λίθο» (εικ. 6). Στρέφει το κεφάλι προς τις τρεις μυροφόρες που τον πλησιάζουν και με το χέρι δείχνει προς την πλευρά του τάφου. Ο τελευταίος αποδίδεται σαν ορθογώνιο άνοιγμα μέσα στον βράχο, και στο εσωτερικό του διακρίνονται τα οθόνια και το σουδάριο, άθικτα και κενά. Τόσο ο αριθμός των γυναικών, όσο και η επιγραφή *ΙΔ(Ε) Ο ΤΩΠΟΣ ΟΠΟΥ ΕΘΗΚΑΝ ΑΥΤΟΝ* δείχνουν ότι ως πηγή για την εικονογράφηση της σκηνής χρησίμευσε το Ευαγγέλιο του Μάρκου (Μκ 16: 1-8), και συγκεκριμένα η περικοπή που ταυτίζεται και με το Β' εωθινό ανάγνωσμα.²⁸ Αρκετά εξίτηλη είναι η παράσταση της *Θυσίας*. Καλύτερα διατηρείται η μορφή του προπάτορα Αβραάμ, ο οποίος στρέφει το κεφάλι προς τον άγγελο που πλησιάζει από τον ουρανό. Κρατά σφιχτά στην αγκαλιά του τον γονατισμένο Ισαάκ, που είναι δεμένος πισθάγκωνα, και ακουμπά το μαχαίρι στο λαιμό του. Στο βάθος διακρίνεται ορεινό τοπίο, καθώς και το ξύο που θυσιάστηκε αντί του Ισαάκ, δεμένο σε δέντρο.

Στην κατώτερη ζώνη του βόρειου τοίχου, σε μικρό διάχωρο, βρισκόταν η κτητορική επιγραφή του ναού,²⁹ σήμερα κατεστραμμένη λόγω της διάνοιξης ερμαρίων. Κάτω από αυτή τοποθετούνται μικρότερα διάχωρα με διακοσμητικά θέματα απο τεθλασμένες και κυματοειδείς γραμμές, ενώ δίπλα εικονίζονται οι μορφές δύο ιεραρχών, σε κλίμακα μικρότερη του φυσικού. Ο πρώτος, του οποίου η ταύ-

26. Στους πλευρικούς τοίχους του ιερού συναντάται η παράσταση και σε λίγα ακόμα παραδείγματα στην περιοχή, όπως στον Άγιο Νικόλαο στην Πηγή, στον Άγιο Ιωάννη στους Έρφους και στον Άγιο Γεώργιο στον Φουρφουρά. Στον βόρειο τοίχο του κυρίως ναού παριστάνεται το Όραμα στον ναό του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στις Μαργαρίτες.

27. Millet (σημ. 24) 106.

28. Ζάρρας, (σημ. 21 *Εωθινά*) 149-150.

29. Η επιγραφή ήταν γραμμένη σε στενό διάχωρο που περιγραφόταν από διπλή ερυθρή και μαύρη ταινία και αναλυόταν σε τέσσερις στίχους. Στον βόρειο τοίχο του ιερού, κοντά στην πρόθεση, συναντώνται οι κτητορικές επιγραφές και στον Άγιο Γεώργιο στον Αγρό, την Αγία Τριάδα στον ομώνυμο οικισμό του Ρεθύμνου και τον Άγιο Ιωάννη στο Σελλί.

τιση δεν είναι δυνατή, φέρει πολυσταύριο φαιλόνιο, ωμοφόριο και επιτραχήλιο. Ο δεύτερος φορά πορφυρό φαιλόνιο με διάλιθη τραχηλιά και ένσταυρο ωμοφόριο, κρατά κλειστό κώδικα και ευλογεί. Είναι μέσης ηλικίας, με κοντή γενειάδα και παπαλήθρα και συνοδεύεται από τη επιγραφή *ΕΛΕΥ[ΘΕΡΙΟC]*.³⁰

Κυρίως ναός: παραστάσεις του Χριστολογικού Κύκλου

Οι ψηλότερες ζώνες των πλαγίων τοίχων του κυρίως ναού αφιερώνονται στον Χριστολογικό Κύκλο, με έμφαση σε γεγονότα που σχετίζονται με το Πάθος. Οι παραστάσεις τοποθετούνται με τη φορά των δεικτών του ρολογιού, παραβλέποντας ωστόσο την ακριβή χρονική ακολουθία των ευαγγελικών γεγονότων.

Ο χριστολογικός κύκλος ξεκινάει από το νότιο σκέλος της καμάρας. Ακριβώς δίπλα στο ανατολικό σφενδόνιο σώζεται αποσπασματικά η *Γέννηση*. Στο κέντρο προβάλλει η στρωμένη της Θεοτόκου και στα δεξιά της η σαρκοφαγοειδής φάτνη,³¹ μέσα στην οποία κείται το Θείο Βρέφος. Οι τρεις Μάγοι πλησιάζουν πεζοί κρατώντας με σεβασμό τα δώρα, ενώ ελεύθερα στον κάμπο εικονίζονται μικρά πρόβατα. Η σκηνή κάτω από τη Γέννηση είναι πολύ κατεστραμμένη. Τα ίχνη τριών τουλάχιστον προσώπων που διακρίνονται στο ένα άκρο, καθώς και τα σπαράγματα κατασκευής που θυμίζει βημόθυρα στο κέντρο, παραπέμπουν στην *Υπαπαντή*. Οι υπόλοιπες παραστάσεις αυτού του μέρους της καμάρας, μεταξύ των δύο σφενδονίων, δεν έχουν σωθεί. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε την ύπαρξη δύο ακόμα σκηνών του Δωδεκαόρτου, πιθανώς της Βάπτισης και της Μεταμόρφωσης.

Στο δυτικότερο άκρο του νότιου τοίχου τοποθετείται η παράσταση του *Επιτάφιου Θρήνου*. Το νεκρό σώμα του Ιησού κείται στον Λίθο, που είναι καλυμμένος με λευκή σινδόνη. Η πέτρα αυτή, πάνω στην οποία, σύμφωνα με την παράδοση, έγινε η προετοιμασία του σώματος του Χριστού για την ταφή,³² αποδίδεται εδώ με μεγάλες διαστάσεις και ύψος, θυμίζοντας περισσότερο σαρκοφάγο.³³ Η Θεοτόκος, καθισμένη σε σκαμνί στο προσκεφάλι Του, σφίγγει τον Χριστό στην

30. Ο άγιος Ελευθέριος απεικονίζεται συχνότατα στους κρητικούς ναούς, λόγω της ιδιότητάς του ως επισκόπου Ιλλυρικού, επαρχίας με την οποία η Κρήτη είχε ιδιαίτερους δεσμούς στην πρωτοβυζαντινή περίοδο. Τζ. Αλμπάνη, Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Ιωάννη στην Αξό Μυλοποτάμου, στο Γαβριλάκη, Τζιφόπουλος (σημ. 2) V, 166-167.

31. Για τον συσχετισμό της φάτνης-σαρκοφάγου με το Θείο Πάθος, Αλμπάνη, ό.π., 170-171, όπου και αναλυτικότερη βιβλιογραφία.

32. I. Spatharakis, The influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos, στο C. Moss, K. Kiefer (επιμ.), *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of K. Weitzmann*, Princeton, N.J. 1995, 435-441.

33. Αυτός είναι και ο λόγος που ο Σπαθαράκης ονομάζει την παράσταση *Ενταφιασμό*, επισημαίνοντας ωστόσο ότι η στατική απόδοση των προσώπων που περιβάλλουν τον Ιησού ταιριάζει καλύτερα στην παράσταση του Θρήνου [Spatharakis (σημ. 13) 234].

αγκαλιά της και ο Ιωάννης φιλά με συντριβή το χέρι Του. Στα πόδια Του σκύβει ο Ιωσήφ από Αριμαθαίας, ενώ οι γυναίκες γύρω μοιρολογούν, με τα χαρακτηριστικά τους να συσπώνται από τη θλίψη. Στο βάθος υψώνεται ο σταυρός του μαρτυρίου.

Η χριστολογική ιστορία συνεχίζεται στο βόρειο σκέλος της καμάρας του ναού και στο δυτικότερο άκρο της με την *Προδοσία*. Στο κέντρο της πολυπρόσωπης παράστασης με την πυκνή δομή τοποθετείται το σύμπλεγμα Χριστού και Ιούδα (εικ. 8). Ο Ιησούς ευλογεί με το δεξί, ενώ με το αριστερό κρατά τις πτυχές του ενδύματός του. Η μορφή του φαίνεται να ξεπερνά τα όρια της σύνθεσης, καθώς το πόδι του πατά τη διαχωριστική γραμμή του πλαισίου, εντείνοντας την αίσθηση της κίνησης, αλλά και τον δραματικό χαρακτήρα του επεισοδίου. Ο Ιούδας, μορφή που αποδίδεται με χαρακτηριστική ασχήμια, τον πλησιάζει από τα δεξιά και τον κρατά σφιχτά από τον ώμο. Την ένταση αυξάνει η ομάδα των στρατιωτών και των Ιουδαίων που τοποθετούνται σε αμφιθεατρική διάταξη, περικυκλώνοντας ασφυκτικά τις δύο μορφές και υψώνοντας προς τον ουρανό δόρατα και αναμμένες δάδες. Κάτω δεξιά, σε πολύ μικρότερη κλίμακα, εικονίζεται το επεισόδιο του Πέτρου με τον Μάλχο.

Ακολουθεί η παράσταση του [*ΕΛΚΟΜΕΝΟΥ*] *ΕΠΙ*CT[AY]P[IOY] (εικ. 9). Προπορεύεται ο Σίμων ο Κυρηναίος, λυγίζοντας από το βάρος του ξύλινου σταυρού. Φορά κοντό χιτώνα και έχει μαζέψει το ιμάτιο πάνω από τον ώμο του, για να μειώσει την πίεση που δέχεται από το φορτίο. Ο Χριστός φορά κοκκινωπό ένδυμα με κοσμημένες παρυφές και βαδίζει πίσω από τον Σίμωνα με τα χέρια δεμένα μπροστά. Την άκρη του σχοινιού κρατά αξιωματούχος με εντυπωσιακή στολή, ενώ τα κύρια πρόσωπα περιβάλλει όμιλος στρατιωτικών και λαϊκών.

Ανατολικότερα, μετά το σφενδόνιο, εικονογραφείται η *Σταύρωση*. Στα αφύσικα λεπτά και μακριά χέρια και στο γεωμετρικά διαρθρωμένο σώμα του Εσταυρωμένου αποτυπώνεται ο πόνος. Από τα δεξιά πλησιάζει η Θεοτόκος που συντετριμμένη τραβάει τα λυτά της μαλλιά, συνοδευόμενη από τρεις γυναikίες μορφές. Απέναντι τοποθετούνται ο Ιωάννης με τον εκατόνταρχο Λογγίνο και στρατιώτες (εικ. 11).

Δίπλα στη Σταύρωση σώζεται αποσπασματικά η *Εις Άδου Κάθοδος*. Στο κέντρο ο Ιησούς, σε ορμητική κίνηση, κρατά σφιχτά από το χέρι τον Αδάμ και τον σηκώνει. Από την άλλη πλευρά διακρίνονται τα ίχνη της Εύας, που τείνει τα χέρια σε δέηση. Στα πόδια του Σωτήρα διακρίνονται οι σπασμένες πύλες και ο αλυσοδεμένος Σατανάς ή Άδης, ως σκουρόχρωμος δαίμονας με ανάκατη κόμη, λεπτομέρεια εμπνευσμένη από τα απόκρυφα κείμενα και την υμνολογία.³⁴ Μια νεανική μορφή πίσω από τον προπάτορα αντιστοιχεί πιθανώς στον Άβελ. Στο βάθος διακρίνονται περισσότεροι Δίκαιοι, που προβάλλουν μέσα από σαρκοφάγους.

34. Δρανδάκης (σημ. 19) 129-131.

Από τη δεύτερη ζώνη αυτού του μέρους του ναού σώζεται μόνο το ανώτερο τμήμα των παραστάσεων. Κάτω από τη Σταύρωση διακρίνονται μόνο ίχνη από οικοδομήματα και διακοσμητικά παραπετάσματα. Στην παρακείμενη σκηνή επαναλαμβάνεται το ίδιο αρχιτεκτονικό βάθος, ενώ σώζεται και η επιγραφή *Η ΨΙΛΑΦΙΧΗ ΤΟΥ ΘΟΜΑ*.

Ο κύκλος της Δευτέρας Παρουσίας

Στο δυτικότερο τμήμα του αρχικού ναού, όπως αυτό ορίζεται από το δυτικό σφενδόνιο, συγκεντρώνονται επεισόδια σχετικά με τη Δευτέρα Παρουσία. Στον νότιο τοίχο, δυτικά του σφενδονίου, και δίπλα στον Θρήνο, απεικονίζεται η *Παραβολή των Δέκα Παρθένων*.³⁵ Το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει διαγώνια τοποθετημένη κλίνη, πάνω στην οποία διακρίνεται εξίτηλη η μορφή του Νυμφίου. Ένα σύμπλεγμα πυργοειδών κατασκευών διατρέχει τη σκηνή, διαχωρίζοντας τον εξωτερικό χώρο από τον εσωτερικό οίκο. Στα δεξιά του Χριστού στέκουν οι φρόνιμες νέες. Από την άλλη πλευρά του τοίχου εικονίζονται οι *[Μ]ΩΡΑΙ ΠΑΡΘΕΝ[ΑΙ]*, που λόγω του περιορισμένου χώρου είναι μόνο τέσσερις, σε ανακολουθία προς το ευαγγελικό κείμενο. Έχουν ύψος περίλυπο και κρατούν τις σβησμένες λαμπάδες τους, ενώ η κορυφαία χτυπά μάταια την πόρτα. Η εικαστική απόδοση της παραβολής (Μτ 25: 1-13) βρίθκει συμβολισμών και ο προφανής εσχατολογικός της χαρακτήρας οδήγησε στη συμπεριλήψή της σε συνθέσεις που συνδέονται με τη Μέλλουσα Κρίση. Αν και σχετικά σπάνιο θέμα, απαντά σε μια σειρά κρητικών μνημείων από το β' μισό του 14ου και τις αρχές του 15ου αιώνα, αναπτύσσοντας μια εικονογραφία του θέματος που έχει χαρακτηριστεί «τυπικά κρητική».³⁶

Στη δεύτερη ζώνη του νότιου τοίχου τοποθετούνται τρεις χοροί Δικαίων. Οι χοροί αυτοί στρέφονται προς το κεντρικό τμήμα της παράστασης της Δευτέρας

35. *LCI* 2 (1970) 458-463, λ. Jungfrauen, Kluge und Törichte (H. Sachs). *RbK* 2 (1971) 839-867, λ. Gleichnisse Christi (K. Wessel). L. Karapidakis, *Le Jugement Dernier de l'église Saint-Jean de Seli (Crète, XVe siècle)*, *CahBalk* 6 (1984) 77-78. I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete. Rethymno Province*, Λονδίνο 1999, 321. A. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu in der ostkirchlichen Kunst* (5.-15. Jh), Leiden 2010, 145-180, 384-400, και ειδικότερα για το μνημείο, 399 (αρχ. κατ. Ν. 45).

36. Spatharakis, ό.π. 321. Στον νομό Ρεθύμνου εικονίζεται στους παρακάτω ναούς: Σωτήρας στα Ακούμα (1389), Παναγία στον Μέρωνα, Άγιο Γεώργιο στην Αξό, Άγιο Στέφανο στο Καστρί (1391), Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στους Έρφους, Άγιο Ιωάννη Ευαγγελιστή στο Σελλί (1411), Παναγία στον Φουρφουρά. Για τα κρητικά παραδείγματα, βλ. Mantas, ό.π. 395-400 και αποράδην. Σύμφωνα με τον μελετητή, παραμένει ανοιχτό το ερώτημα αν η τόσο συχνή ένταξη της σκηνής στον κύκλο της Δευτέρας Παρουσίας αποτελεί τοπική ιδιαιτερότητα ή αν απηχεί το εικονογραφικό πρόγραμμα χαμένων σήμερα ναών της Πρωτεύουσας, που λειτούργησαν ως πρότυπο (στο ίδιο, 340).

Παρουσίας, που θα κοσμούσε τον κατεδαφισμένο σήμερα δυτικό τοίχο του αρχικού ναού. Οι μορφές, που φέρουν πολύχρωμα φωτοστέφανα, συνωστίζονται στα στενά διάχωρα και αποδίδονται προοπτικά. Από τα ανατολικά εικονίζεται ο *ΧΟΡΟΣ ΙΕΡΑΡΧ[ΩΝ]*, τον οποίο αποτελούν οι Χρυσόστομος, Βασίλειος και Γρηγόριος Θεολόγος. Ακολουθεί ο *ΧΟΡΟΣ ΜΑΡΤΥΡΩΝ*. Οι μάρτυρες φορούν χιτώνες και ιμάτια με κοσμημένες παρυφές. Προίσταται ο πρωτομάρτυς Στέφανος, με τη χαρακτηριστική κουρά, ενώ η μορφή που ακολουθεί θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον επώνυμο άγιο του ναού, μεγαλομάρτυρα Γεώργιο (εικ. 7). Τελευταίος στη σειρά εικονίζεται ο *Χορός των Προφητών*. Πρώτος τοποθετείται ο Προφήτης Σαμουήλ με το κέρας και ακολουθούν οι Προφητάνακτες Δαυίδ και Σολομών.

Τα επεισόδια της Δευτέρας Παρουσίας συνεχίζονται στην αμέσως κατώτερη ζώνη, με την παράσταση του Παραδείσου, που επιγράφεται *Ο ΕΝ ΕΔΕΜ*. Η σύνθεση αναπτύσσεται σε ένα ενιαίο διάχωρο, που καταλαμβάνει ολόκληρο το τμήμα του νότιου τοίχου μεταξύ του σφενδονίου και του δυτικού τοίχου του αρχικού ναού. Στα αριστερά απεικονίζονται οι μνημειώδεις πύλες της Ουράνιας Ιερουσαλήμ. Τα κτίρια προβάλλουν με εντυπωσιακή προοπτική, ενώ στο κατώτερο μέρος της σύνθεσης, ένα χαμηλό τοίχιο, που διακόπτεται από τρισδιάστατα αποδοσμένους πυργίσκους, περικλείει όλη την παράσταση. Στα δεξιά, πάνω σε μακρόστενο θρανίο κάθονται ο Καλός Ληστής, η Θεοτόκος και ο Αβραάμ. Ο ληστής φορά μόνο ένα κοντό περιζώμα, και είναι ελαφρά στραμμένος προς την κατεύθυνση της πύλης. Η Παναγία παριστάνεται μετωπική, με τα χέρια μπροστά στο στήθος, σε δέηση. Ο προπάτορας φέρει στους κόλπους του μια ψυχή, με τη μορφή σπαργανωμένου βρέφους. Στο βάθος προβάλλουν λυγερόκορμα δέντρα, δηλωτικά του παραδείσιου τοπίου. Λόγω του άφθονου διαθέσιμου χώρου, ίσως στο κατεστραμμένο σήμερα μέρος της παράστασης να απεικονιζόταν η Είσοδος των Δικαίων στον Παράδεισο.³⁷

Στη δεύτερη ζώνη του βόρειου τοίχου συνεχίζονται οι παραστάσεις των χορών των Δικαίων. Δυτικότερα τοποθετείται ο *[ΧΟ]ΡΟΣ [Α]ΚΚΙΤ[ΩΝ]* (εικ. 10). Από τον όμιλο ξεχωρίζει ο Ονούφριος, γυμνός με αντίταση κόμη, ο Παύλος ο Θηβαίος με το χαρακτηριστικό ψάθινο ένδυμα, και ο Αντώνιος με κυανό χιτώνα, πορφυρό μανδύα και λευκό κουκούλι. Ακολουθεί ένας *Χορός Γυναικών*, που έχει υποστεί εκτεταμένη φθορά. Η κορυφαία, με τον λευκό κεφαλόδεσμο, θα μπορούσε να ταυτιστεί με την Αγία Φωτεινή ή την Αγία Κυριακή, ενώ ακολουθεί μια μορφή με αυτοκρατορικό στέμμα, πιθανώς η Αικατερίνη ή η Ειρήνη. Τε-

37. Η λεπτομέρεια αυτή εμφανίζεται και στις παραστάσεις του Παραδείσου στην Παναγία στα Ρούστικα (1381/2), τον Άγιο Ιωάννη στο Σελλί (1411) και τον νάρθηκα της Παναγίας στο Ντιμπλοχώρι (1417).

λευταίος εικονίζεται ο *ΧΟΡΟΣ ΟCΙΟΝ ΓΗΝΕΚΟΝ*, ο οποίος απαρτίζεται από την Οσία Μαρία την Αιγυπτία και μελανοφορούσες μοναχές.

Ο κύκλος του αγίου Γεωργίου³⁸

Την τρίτη κατά σειρά ζώνη των τοίχων καταλάμβανε ο κύκλος του επωνύμου αγίου. Θα αποτελείτο από οκτώ περίπου σκηνές, αν κρίνουμε από τις περιορισμένες διαστάσεις των σωζόμενων διαχώρων. Οι παραστάσεις ξεκινούσαν από την ανατολική πλευρά του βόρειου τοίχου, και ακολουθώντας φορά αντίστροφη από αυτή του υπερκείμενου Χριστολογικού κύκλου, κατέληγαν στα ανατολικά του νότιου τοίχου.³⁹ Ελάχιστα είναι τα επεισόδια που μπορούν σήμερα να ταυτιστούν. Στην τρίτη ζώνη του βόρειου τοίχου, σώζεται σπάραγμα με τη νεανική, αγένεια κεφαλή του αγίου. Η μετωπική απεικόνισή του, όπως και το γυμνό του στέρνο, κάνουν πιθανή την ταύτιση με το *Μαρτύριο στον λάκκο με τον ασβέστη* ή με το *Μαρτύριο στον Λέβητα*.⁴⁰ Στην τρίτη ζώνη του νότιου τοίχου, ακριβώς δίπλα στο τέμπλο, η μορφή ενός στρατιώτη που σηκώνει απειλητικά το ξίφος του, το τεταρτοκύκλιο του ουρανού από το οποίο προβάλλουν ακτίνες φωτός και τα γράμματα από την αποσπασματικά σωζόμενη επιγραφή ([...] *ΤΗΝ ΚΑΡΑΝ*) ταυτίζουν τη σκηνή με την *Αποτομή του Γεωργίου*.

Μεμονωμένες μορφές αγίων

Η μεταγενέστερη διάνοιξη των παραθύρων έχει καταστρέψει τις περισσότερες μορφές που καταλάμβαναν την τέταρτη και κατώτερη ζώνη του ναού. Στον νότιο τοίχο, δίπλα στο δυτικότερο ενισχυτικό τόξο, διακρίνεται ο αρχάγγελος Μιχαήλ με στρατιωτική ενδυμασία. Στα δεξιά του, σε ένα κοινό διάχωρο, απεικονίζονται δύο άγιοι. Διατηρείται το πρόσωπο του ενός, νεαρό και αγένειο, με

38. Ενδεικτικό της δημοτικότητας του Γεωργίου στην Κρήτη είναι ότι στο νησί σώζονται 26 κύκλοι του, σε ισάριθμους ναούς χρονολογούμενους στον 14ο και 15ο αιώνα, T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of Saint George in Byzantine Art*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Νέας Υόρκης 1977, 44-46, 48-53, 56-63 και σποράδην. Chr. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldeshot, Burlington 2003, 134. Στο Ρέθυμνο, κύκλοι του Γεωργίου εντοπίζονται στους παρακάτω αφιερωμένους στον άγιο ναούς: στον Αγτό Ρεθύμνου, στα Φρατελιανά, τη Λαμπηνή και τη Μουρνέ Αγίου Βασιλείου, στον Καλαμά και τα Χελιανά Μυλοποτάμου. Σκηνές από το συναξάριό του συναντώνται και στο βόρειο κλίτος του ναού της Παναγίας στον Μέρωνα Αμαρίου.

39. Η αντίστροφη αυτή φορά παρατηρείται και στις σκηνές από τον κύκλο του Γεωργίου στον Αγτό.

40. Mark-Weiner (σημ. 38) 158-164 και 198-201. Για την απεικόνιση του Μαρτυρίου του Λέβητα στον Αγτό, Spatharakis (σημ. 35) εικ. 52.

κοντή κόμη. Το κιβωτίδιο και τα ιατρικά εργαλεία που κρατά ταυτίζουν τις μορφές με τους Αναργύρους Κοσμά και Δαμιανό.

Συμπεράσματα

Η αποσπασματικότητα του σωζόμενου διακόσμου δεν μας επιτρέπει να έχουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα του εικονογραφικού προγράμματος. Στην αφήδα, οι ιεράρχες που τελούν τη Θεία Λειτουργία μνημονεύουν τη σωτηρία των ανθρώπων μέσω της θυσίας του Χριστού. Το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας και η Θυσία του Αβραάμ παραπέμπουν στο μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας. Η απεικόνιση στο ιερό σκηνών από τις Μεταναστάσιμες Εμφάνσεις⁴¹ (Λίθος, Εμφάνιση στις Μυροφόρες), ακολουθεί τα διδάγματα των Πατέρων της Εκκλησίας που παρομοιάζουν την Αγία Τράπεζα με τον τάφο και την Ανάσταση του Ιησού.⁴² Το ίδιο δογματικό περιεχόμενο, το εσχατολογικό και θριαμβευτικό μήνυμα της Ανάστασης, εξυπηρετεί και η απεικόνιση της Ανάληψης στην καμάρα του ιερού. Στον κυρίως ναό, οι σκηνές από τους διάφορους εικονογραφικούς κύκλους φαίνεται ότι διαρθρώνονται με σαφήνεια στις επάλληλες ζώνες των τοίχων, ενώ μνημειακή, με πολυάριθμα δευτερεύοντα επεισόδια, ήταν η απόδοση της Δευτέρας Έλευσης του Χριστού.

Ορισμένες εικονογραφικές ιδιαιτερότητες των επιμέρους παραστάσεων, όπως το ιδιότυπο ρομβοειδές σχήμα που περιβάλλει την κεφαλή του Χριστού στην παράσταση του *Χαίρετε*, έχουν ερμηνευθεί ως επιδράσεις του Ησυχασμού.⁴³ Με τις ησυχαστικές αντιλήψεις έχουν εξάλλου συνδεθεί και οι σκηνές των μεταναστάσιμων εμφανίσεων,⁴⁴ καθώς η θεοφάνειά τους συνδέεται με την αποκάλυψη της θεότητας του Ιησού κατά τη Μεταμόρφωση στο όρος Θαβώρ. Στο Μελισσουργάκι, μέσα στο ιερό εικονίζονται ο *Λίθος* και το *Χαίρετε*, ενώ σε γειτνίαση με αυτές, στον κυρίως ναό εικονογραφείται και η *Ψηλάφηση του Θωμά*. Οι τρεις αυτές παραστάσεις θα μπορούσαμε να πούμε ότι απαρτίζουν έναν συνεπτυγμένο κύκλο εωθινών, φαινόμενο όχι σπάνιο στα κρητικά μνημεία

41. Πολυάριθμα είναι και τα κρητικά παραδείγματα. Ενδεικτικά αναφέρονται ορισμένοι ναοί του νομού Ρεθύμνου: Αγίου Νικολάου στη θέση Νίσπιτα Πηγής, Αγία Παρασκευή Αρκαδίου, Άγιος Ιωάννης στο Κάτω Βαλσαμόνερο, Παναγία στα Ρούστικα, Άγιος Ιωάννης στον Κισσό και Άγιος Ιωάννης στο Σελλί.

42. Κατά τον Συμεών Θεσσαλονίκης, «ή ιερά δὲ τράπεζα (τυποὶ) τοῦ Θεοῦ τὸν θρόνον, καὶ τὴν ἀνάστασιν Χριστοῦ καὶ τὸ σεβάσμιον μνήμα» (PG 155, στηλ. 292). Δρανδάκης (σημ. 19) 75.

43. Βλ. παραπάνω, σημ. 23. Γενικότερα για την επιρροή του Ησυχασμού στην τέχνη, T. Velmans, *Le rôle de l'hésychasme dans la peinture murale byzantine du XIVe et XVe siècles*, στο P. Armstrong (επιμ.), *Ritual and Art: Byzantine Essays for Christopher Walter*, Λονδίνο 2006, 182-226, όπου και εκτενέστερη βιβλιογραφία.

44. Ζάβρας, (σημ. 21 *Εωθινά*) 62-65. Ο ίδιος, (σημ. 21 *La tradition*) 118-119.

της περιόδου.⁴⁵ Τα παραπάνω, στοιχεία που υποδηλώνουν βαθιά θεολογική παιδεία, μας επιτρέπουν να υποθέσουμε ίσως την ιερατική ιδιότητα του παραγγελιοδότη, όπως σε πλείστα άλλα κρητικά παραδείγματα.

Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Οι τοιχογραφίες του ναού αποτελούν ένα σύνολο υψηλής ποιότητας, αρκετά ομοιογενές, που θα μπορούσε να αποδοθεί σε έναν ζωγράφο και πιθανώς περισσότερους βοηθούς. Ο καλλιτέχνης υιοθετεί ένα χαρακτηριστικό φυσιογνωμικό τύπο, τον οποίο επαναλαμβάνει σε όλα σχεδόν τα πρόσωπα. Οι μορφές διακρίνονται από τα υψωμένα φρύδια, που δίνουν στα πρόσωπα θλιμμένη έκφραση. Τα χαρακτηριστικά αυτά τονίζονται ακόμα περισσότερο, με μια κάθετη γραμμή που ξεκινάει από την εσωτερική γωνία του ματιού, στις περιπτώσεις που ο καλλιτέχνης θέλει να τονίσει τον πόνο (εικ. 6, 11). Τα μάτια, ιδιαίτερα στις μικρογραφημένες μορφές των χορών, ζωντανεύουν με μια λευκή κουκκίδα, ενώ η κόρη αφήνεται στο σκουροκάστανο χρώμα του προπλάσμου. Ιδιαίτερα συμμετρικά, δείγματα ιδεαλιστικής ομορφιάς, είναι τα πρόσωπα που αποδίδονται καταμέτωπο, όπως η Παναγία και ο Αβραάμ από τη σκηνή του Παραδείσου. Η μορφή του ενός από τους Αναργύρους, από την άλλη, με το ατρακτοειδές κεφάλι και τα μάτια που τοποθετούνται πολύ κοντά στη ρίζα της μύτης, επαναλαμβάνεται σε μια σειρά ναών της εποχής.⁴⁶

Το πλάσιμο διαφέρει ανάλογα με το μέγεθος και την ηλικία του απεικονιζόμενου. Στον χορό των ασκητών τα περιγράμματα απουσιάζουν πλήρως και τα πρόσωπα πλάθονται ζωγραφικά, με ολοένα ανοιχτότερους τόνους ώχρας πάνω στον σκουροκάστανο προπλάσμο (εικ. 10). Πλατιές γραμμές τονίζουν τα σημεία του προσώπου που προεξέχουν, τα μαλλιά και τις γενειάδες. Η μετάβαση, ωστόσο, από τις φωτισμένες στις σκοτεινές επιφάνειες παραμένει απότομη, και οι τολμηρές χρωματικές αντιθέσεις δημιουργούν ένα σχεδόν ιμπρεσιονιστικό αποτέλεσμα. Λιγότερο έντονος είναι ο σκιοφωτισμός στις νεαρότερες μορφές. Στον χορό των μαρτύρων, τα ανοιχτά σαρκώματα καταλαμβάνουν πλατύτερες επιφάνειες, ενώ αυξάνονται οι ενδιάμεσοι τόνοι (εικ. 7). Στα μεγαλύτερης κλίμακας πορτραίτα το πλάσιμο γίνεται ακόμα πιο φροντισμένο, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη μορ-

45. Η Εμφάνιση του Χριστού στις Μυροφόρες αντιστοιχεί στο Α' εωθινό ανάγνωσμα (Μτ 28: 9), οι τρεις Μυροφόρες στον τάφο στο Β' (Μκ 16: 1-8) και η Ψηλάφηση του Θωμά στο Θ' (Ιω 20: 27). Για τους κρητικούς ναούς με κύκλο εωθινών, μεταξύ των οποίων και η Παναγία στα Ρούστικα (1381/2) και ο Άγιος Αθανάσιος στο Κεφάλι Κισσάμου (1393), βλ. Ζάρρας, (σημ. 21 *Εωθινά*) 411-431 και σποράδην.

46. Στην Αγία Τριάδα στον ομώνυμο οικισμό του Ρεθύμνου και τον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό (1401), τον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στον Κισσό, τον Άγιο Ιωάννη Πρόδρομο στην Αξό, την Αγία Φωτεινή στον Πρέβελι, τον Άγιο Ιωάννη στο Σελλί (1411), τον νάρθηκα της Ζωοδόχου Πηγής στο Ντιμπλοχώρι (1417) και αλλού.

φή του αγγέλου από την παράσταση του Λίθου (εικ. 6). Οι γωνίες του όμορφου προσώπου τονίζονται και αποκτούν όγκο με τη χρήση ενός καστανόχρωμου περιγράμματος που σβήνει σταδιακά, αποδίδοντας τη σκίαση των παρειών και του λαιμού. Στην απόδοση της σάρκας είναι αισθητή η χρήση του πράσινου χρώματος, το κόκκινο ζωντανεύει τις παρειές και τα χείλη, ενώ γρήγορες λευκές πινελιές συμπληρώνουν την έκφραση. Τα μαλλιά δεν είναι πια μια συμπαγής μάζα, αλλά αναλύονται σε κυματιστούς βοστρύχους διαφορετικών τόνων. Ακόμα πιο ευρεία είναι η χρήση του ρόδινου χρώματος στη μορφή του Παντοκράτορα (εικ. 2). Εδώ τα λευκά φώτα τοποθετούνται σαν πυκνά πλέγματα, δίνοντας ανάγλυφα την αίσθηση της τρίτης διάστασης.

Τα εξεζητημένα ψηλόλιγνα σώματα με τους κύκνειους λαιμούς εικονίζονται σε κομψές στάσεις που μοιάζουν απόηχοι της ιδεαλιστικής τέχνης των μεγάλων καλλιτεχνικών κέντρων. Οι ημίγυμνες μορφές δεν έχουν πολύ όγκο, η απόδοσή τους όμως φανερώνει καλή γνώση της μυολογίας (εικ. 9, 11). Η ίδια αρμονία παρατηρείται ακόμα και σε έντονα κινημένα σώματα, υποδεικνύοντας έναν ζωγράφο με εμπειρία και γνώση των αναλογιών. Οι κινήσεις, ωστόσο, ακόμα και όταν είναι έντονες, εμφανίζονται «παγωμένες», όπως στον Ελκόμενο, όπου ο κοινός βηματισμός του Χριστού και του Σίμωνα δίνουν στην παράσταση ένα ρυθμό σχεδόν τελετουργικό.

Συχνά οι πτυχές απλώς δηλώνονται με λευκές καλλιγραφημένες γραμμές πάνω στο σκούρο βάθος του ενδύματος. Άλλοτε πλάθονται ζωγραφικά, με τη χρήση ανοιχτών τόνων πάνω στα σκούρα υφάσματα, που φαίνεται έτσι να παίρνουν μια μεταξένια υφή (εικ. 9, 11). Τα αποπύγματα των ενδυμάτων αποδίδονται ενίοτε αριστουργηματικά, με τα κρόσσια να αποτελούν μια φυσιοκρατική πανελιά.

Η βαριά εντύπωση των σκούρων προπλάσμων και η έντονη αντίθεση των σκιωφτισμών στα πρόσωπα αμβλύνεται κάπως με τη χρήση αρκετών χρωμάτων, σε τολμηρούς μεταξύ τους συνδυασμούς, στα ενδύματα των μορφών και στον περιβάλλοντα χώρο. Ενδεικτική ως προς αυτό είναι η παράσταση της Προδοσίας, όπου τα πολύχρωμα κράνη των στρατιωτών δίνουν στη σύνθεση έναν εσωτερικό ρυθμό (εικ. 8). Σε γενικές γραμμές, ωστόσο, η συνολική εντύπωση παραμένει σκοτεινή, καθώς οι τόνοι που επιλέγονται είναι μουντοί - κυριαρχούν το σκούρο κυανό, το ιώδες, το κεραμιδί, με εξαιρέσεις το φωτεινό πράσινο και το χρυσό.

Στις αφηγηματικές σκηνές οι μορφές, αν και δεν είναι μικροσκοπικές, συνωστίζονται γύρω από τα στενά πλαίσια των παραστάσεων. Πολλές φορές αλληλοκαλύπτονται, με αποτέλεσμα από τα πρόσωπα που βρίσκονται στο βάθος να είναι ορατά μόνο τα φωτοστέφανα. Σε κάθε περίπτωση πάντως, οι άξονες παραμένουν σαφείς και οι συνθέσεις διακρίνονται από αρμονία και ισορροπία. Στον περιορισμένο χώρο οφείλεται και ο δευτερεύων ρόλος που παίζει το φυσικό τοπίο, το οποίο στις περισσότερες σκηνές περιορίζεται σε σχηματοποιημένα βουνά. Στην Εμφάνιση, ωστόσο, του Χριστού στις Μυροφόρες, τα φυτά του βάθους

αποδίδονται με θαυμαστό ρεαλισμό και ποικιλία (εικ. 4). Κάπως εντονότερη είναι η παρουσία του αρχιτεκτονικού σκηνικού, συχνά με αξιοπρόσεκτα σωστή προσέγγιση ως προς την προοπτική του (εικ. 5).

Ο καλλιτέχνης διακρίνεται και για την αγάπη του για το κόσμημα, το οποίο σε ορισμένες περιπτώσεις χρησιμοποιεί με μανιεριστικό σχεδόν τρόπο. Ο στρατιώτης στην παράσταση του Ελκόμενου φορά περίτεχνο σφυρήλατο κράνος με ανεβασμένο το κινητό προσώπειο. Στη μέση του προσώπειου αυτού ο ζωγράφος παραλλάσσει το πρότυπό του, το οποίο δεν αντιλαμβάνεται σωστά, και προσθέτει μια ανθεωτική απόληξη (εικ. 9). Χαρακτηριστικά είναι και τα σχεδόν διαφανή κρινάνθημα και οι χρυσές ακτίνες, με τα οποία γεμίζει την εξωτερική ζώνη της δόξας από την Ανάληψη, λεπτομέρειες που δεν θα ήταν ορατές σε ένα τόσο ψηλό σημείο του ναού (εικ. 3).

Οι επιγραφές στις περισσότερες παραστάσεις λειτουργούν ως τίτλοι, ενώ σε λίγες περιπτώσεις έχουν τη μορφή σχολίων, προερχόμενων από ευαγγελικές περικοπές. Είναι μεγαλογράμματες και αρκετά επιμελημένες, ενώ σε όλες αναγνωρίζεται ο ίδιος γραφικός χαρακτήρας, με γράμματα στρογγυλευμένα, και ελάχιστες διακοσμητικές απολήξεις. Στο σύνολό τους σχεδόν, ωστόσο, αποδίδονται ανορθόγραφες, υποδεικνύοντας έναν γραφέα μετρίως εγγράμματο. Σε ορισμένες περιπτώσεις δε, το κείμενο δεν ολοκληρώνεται καν ή ορισμένα γράμματα παραμένουν δυσερμήνευτα, γεγονός που θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μηχανική αντιγραφή των επιγραφών από κάποιο πρότυπο.

Ζητήματα εργαστηρίων

Στην εκτενή του δημοσίευση για τον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό Ρεθύμνου (1401), ο Ν. Δρανδάκης συσχέτισε τις τοιχογραφίες με την ιδεαλιστική τάση που εμφανίστηκε στην Κωνσταντινούπολη στις αρχές του αιώνα, με λαμπρό παράδειγμα τη Μονή της Χώρας.⁴⁷ Αργότερα, ο Μ. Μπορμπουδάκης ανέπτυξε ακόμα περισσότερο τη θεωρία της σύνδεσης μιας ομάδας τοιχογραφημένων συνόλων της Κρήτης με την πρωτεύουσα.⁴⁸ Σύμφωνα με τον μελετητή, τα μνημεία αυτά,⁴⁹ μεταξύ των οποίων και το Μελισσουργάκι, αποδίδονταν στη δράση ενός μεγάλου εργαστηρίου, που δραστηριοποιήθηκε για μια τριακονταπενταετία περίπου,

47. Δρανδάκης (σημ. 19) 155-161.

48. Μπορμπουδάκης, (σημ. 13 Ναΐσκοι) 547-550. Ο ίδιος, *ΑΔ* 30 (1970) Β2 Χρονικά, 352-355. Ο ίδιος (σημ. 2) 396-412. Ο ίδιος, *Η τέχνη κατά τη Βενετοκρατία*, στο Ν. Παναγιωτάκης (επιμ.), *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, Β', Ηράκλειο 1988, 231-251.

49. Στις δημοσιεύσεις του Μπορμπουδάκη αναφέρονται περίπου 25 ναοί. Η νεότερη έρευνα έχει αποκαλύψει άλλα 20 τουλάχιστον παραδείγματα που θα μπορούσαν να ενταχθούν στο ίδιο ρεύμα, ενώ είναι βέβαιο ότι ο αριθμός τους θα αυξηθεί ακόμα περισσότερο ύστερα από συστηματική έρευνα και καταγραφή.

όπως προκύπτει από τη μαρτυρία των ασφαλώς χρονολογημένων μνημείων (1381/2 Παναγία στα Ρούστικα και 1417 νάρθηκας Ζωοδόχου Πηγής στο Ντιμπλοχώρι). Ο εντοπισμός τους σε περιοχές που συμπίπτουν με τα φέουδα των Καλλεργών λύνει το ζήτημα των ισχυρών κτητόρων που με τα οικονομικά μέσα και τις αισθητικές τους αντιλήψεις ευνόησαν τη διείσδυση της ακαδημαϊκής αυτής τάσης στο νησί.

Η θεωρία αυτή του Μπορμπουδάκη αμφισβητήθηκε σε ορισμένα σημεία της από άλλους μελετητές. Στη μονογραφία του για την κρητική ζωγραφική, ο Μ. Bissinger διατυπώνει μια διαφορετική γνώμη σχετικά με την ομάδα αυτή των μνημείων, αναχρονολογώντας παράλληλα ορισμένα από αυτά.⁵⁰ Στα ίδια πλαίσια κινείται και ο Ι. Σπαθαράκης,⁵¹ αναθεωρώντας χρονολογήσεις και εντοπίζοντας, κατά περιπτώσεις, χέρια ζωγράφων. Παράλληλα, νέες απόψεις διατυπώθηκαν σχετικά με την εργασία των ζωγράφων γενικότερα, την οργάνωση των εργαστηρίων, ακόμα και τον ρόλο των δωρητών.⁵²

Παρά τις διαφορετικές απόψεις, αδιαμφισβήτητη παραμένει η σύνδεση της τέχνης του Αρτού με το Μελισσουργάκι.⁵³ Οι εντυπωσιακές ομοιότητες δεν περιορίζονται μόνο στους φυσιογνωμικούς τύπους και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, αλλά και στην εικονογραφία των παραστάσεων, όπως η Ανάληψη, η Προδοσία και η Εισ Άδου Κάθοδος, που επαναλαμβάνονται σχεδόν αυτούσιες, υποδεικνύοντας τη χρήση ενός κοινού προτύπου. Στον Αρτό όμως (1401), παρατηρείται μεγαλύτερη σχηματοποίηση στην απόδοση της κόμης και των φωτεινών σημείων του προσώπου, εντονότερη χρήση των περιγραμμάτων και των δεσμίδων από λευκές γραμμές στα προεξέχοντα σημεία, και γενικότερα μια πιο επίπεδη εντύπωση. Τα στοιχεία αυτά, που φτάνουν στο έπακρο στο Σελλί και το Ντιμπλοχώρι (1411 και 1417 αντίστοιχα), τοποθετούν το Μελισσουργάκι πριν το γύρισμα του 15ου αιώνα. Απο την άλλη, η ζωγραφικότητα του πλάσιματος δεν

50. Μ. Bissinger, *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, Μόναχο 1995, 171-214. Παρόλο που δεν δέχεται ότι αποτελούν έργο ενός και μόνο εργαστηρίου, τα εντάσσει σε ένα κοινό τεχνοτροπικό ρεύμα, στον οποίο τα χρονολογικά όρια (περίπου 1365-1420) διακρίνει τρεις φάσεις εξέλιξης.

51. Spatharakis (σημ. 35) σποράδην. Ο ίδιος, *Βυζαντινές τοιχογραφίες Νομού Ρεθύμνου*, Ρέθυμνο 1999, σποράδην. Ο ίδιος, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden 2001, σποράδην. Ο ίδιος (σημ. 13) σποράδην.

52. Σ. Παπαδάκη-Oekland, Από τη ζωή των ζωγράφων στην Κρήτη κατά τους πρώτους αιώνες της Ενετοκρατίας, στο Θ. Δετοράκης, Σ. Παπαδάκη-Oekland (επιμ.), *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο 9-14 Σεπτεμβρίου 1996*, Β'2, Ηράκλειο 2000, 155-176.

53. Bissinger (σημ. 50) 203, με μια χρονολόγηση γύρω στα 1395-1400. Spatharakis (σημ. 35) 68-69, 275. Σύμφωνα με την τελευταία μελέτη, στο ίδιο εργαστήριο αποδίδονται οι τοιχογραφίες στον νάρθηκα του Σωτήρα στα Ακούμια Αγίου Βασιλείου (1389) αλλά και στον Άγιο Αθανάσιο στο Κεφάλι Κισσάμου (1393) και την Παναγία στη Σκλαβοπούλα Σελίνου, υποθέτοντας μάλιστα την χανιώτικη προέλευση των καλλιτεχνών.

φτάνει στην ιμπρεσιονιστική έξαρση με τις ελεύθερες πινελιές που παρατηρείται στα Ρούστικα (1381/2),⁵⁴ ενώ οι μορφές παρουσιάζονται ραδινότερες, όπως στα οψιμότερα μνημεία. Τα παραπάνω μας οδηγούν σε μια χρονολόγηση στην τελευταία δεκαετία του 14ου αιώνα.

Στον ναό, τέλος, εντοπίζονται διάφορα χαράγματα, τα οποία προστέθηκαν μεν σε μεταγενέστερες της τοιχογράφησης περιόδους, αποτελούν ωστόσο σημαντικό κομμάτι της ιστορίας του. Ορισμένα έχουν θρησκευτικό χαρακτήρα ή απλώς αναφέρονται στην απεικονιζόμενη παράσταση. Στη μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ, για παράδειγμα, διαβάζουμε Ο ΑΡΧ[ΩΝ], ενώ στο ίδιο σημείο του ναού ένας ευσεβής προσκυνητής χάραξε με την ακίδα του έναν εγγεγραμμένο σε κύκλο σταυρό με τα κρυπτογράμματα IC XC NI KA μεταξύ των κεραίων.

Σε ένα άλλο είδος ανήκουν τα λατινικά χαράγματα που εντοπίζονται στο κατώτερο σημείο της παράστασης του Παραδείσου: *Hic fuit Nicolaus / Griti di 58bre 1543*. Ακριβώς από κάτω έχει συμπληρωθεί *Hic Fuit E... Griti 1621 23*⁵⁵ Πρόκειται για ένα από τα συνηθέστερου τύπου *graffiti*, στα οποία ο προσκυνητής αφήνει μια υπόμνηση της παρουσίας του στον συγκεκριμένο τόπο. Η επιλογή της παράστασης του Παραδείσου για την εναπόθεση αυτής της υπόμνησης, πέρα από το ότι ήταν σε σχετικά χαμηλό σημείο του ναού, προσιτό στον επισκέπτη, ίσως να δηλώνει και μια δέηση για τη σωτηρία της ψυχής του. Τα πρόσωπα που «υπέγραψαν» με αυτόν τον τρόπο, με διαφορά 78 χρόνων, ανήκαν στη γνωστή ιταλική οικογένεια των Gritti,⁵⁶ κατόχων του τίτλου της βενετικής ευγένειας. Στον νότιο τοίχο έχει σημειωθεί και το χάραγμα 1400 adi... fuit.⁵⁷ Αν μπορεί να θεωρηθεί αξιόπιστη ιστορική μαρτυρία, αποτελεί ένα ιδιαίτερα σημαντικό κριτήριο για την ακριβέστερη χρονολόγηση του τοιχογραφικού συνόλου, κα-

54. Μια νέα ανάγνωση στην επιγραφή προτείνει ο Σπαθαράκης, ανεβάζοντας τη χρονολόγηση στα 1391. Spatharakis (σημ. 35) 179-182. Ο ίδιος, (σημ. 51 *Dated*) 137-141.

55. Δ. Τσουγκαράκης, Ε. Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη, *Ανέκδοτα χαράγματα και επιγραφές από ναούς και Μονές της Κρήτης. Μέρος Γ', Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά* 9 (2008) 330 (αφ. κατ. 305, 306).

56. Οι ίδιοι, *Ανέκδοτα χαράγματα και επιγραφές από ναούς και Μονές της Κρήτης. Μέρος Α', στο Στ. Κακλαμάνης, Α. Μαρκόπουλος, Γ. Μαυρομάτης (επιμ.), Ενθύμησης Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο 2000, 687. Για την οικογένεια των *Γρίττη*, που είχαν μικρά φέουδα στην περιοχή του Μυλοποτάμου βλ. Μοάτσος (σημ. 2) 210-211. G. R. Bugh, *Andrea Gritti and the Greek Stradiots of Venice in the early 16th century*, *Θησαυρίσματα* 32 (2002) 81-96. Γ. Γρυντάκης, *Το Μυλοπόταμο κατά τα τελευταία χρόνια της βενετοκρατίας*, με βάση τα πρωτόκολλα νοταρίων της πόλης του Ρεθύμνου, στο Γαβριλάκη, Τζιφόπουλος (σημ. 2) VI, 79-80.

57. Καταγράφεται στο Τσουγκαράκης, Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη (σημ. 55) 318, αφ. κατ. 304. Δυστυχώς, κατά την επίσκεψή μου στον ναό δεν μπόρεσα να το εντοπίσω, ανάμεσα στο πλήθος των άλλων χαραγμάτων που καταλαμβάνουν το κατώτερο μέρος των τοίχων.

θώς λειτουργεί σαν terminus ante quem, επιβεβαιώνοντας τη χρονολόγηση μέσα στον 14ο αιώνα.

Νικολέττα Πύρρου
Αρχαιολόγος, ΜΑ
Εφορεία Αρχαιοτήτων Ρεθύμνου
pirnick@yahoo.gr

The Church of Aghios Georgios in Melissourgaki, Mylopotamos (Crete)

Nikoletta Pyrrou

The church of Aghios Georgios is situated in the village of Melissourgaki (Mylopotamos district, Rethymno). The region was included in the feud of the local noble family Callergis. The building is a single-nave church, with a barrel-vault supported by two arches. The exterior of the building (doorways, windows, western façade, belfry) reflect a major reform completed in 1902, with the addition of a narthex to the original plan. The whitewashed mural decoration was revealed during the 1970s, while a conservation project, carried out by the 28th Ephorate of Byzantine Antiquities, was completed in 2007. The iconographic program is partially preserved. On the half-dome of the apse dominates the Pantocrator from a Deesis scene, and the half-cylinder is adorned with the Melismos. The barrel-vault of the sanctuary is covered with the Ascension, while on the lateral walls are depicted frontal figures of hierarchs and deacons, and four scenes: Jesus Appears to the Holy Women (*Chairete*) and the Vision of Saint Peter of Alexandria (south wall), the Empty Sepulcher and the Sacrifice of Abraham (north wall). On the south wall of the naos fragments of the Nativity, the Presentation of Christ in the Temple, the Parable of the Ten Virgins and scenes from the Last Judgement's composition can be discerned. On the northern wall the following are preserved: Betrayal of Judas, Helkomenos, choirs of saints from the Last Judgement, Crucifixion, Descent to Hades and fragments from the Incredulity of Thomas. On the third zone of both lateral walls scenes from the synaxarium of Saint George were depicted, while most of the standing figures of the fourth zone were destroyed due to the opening of two large windows. The high quality and the style of the paintings classifies them amongst the best examples of a trend traced in the late 14th and early 15th century Crete. Manolis Borboudakis developed a theory about an artistic atelier, trained by Constantinopolitan artists and hired by the Callergis family. The wall-paintings in Melissourgaki, compared to dated monuments, and mostly with Aghios Georgios in Artos (1401), could be placed in the last decade of the 14th century.



Εικ. 1. Άποψη του ναού από ΒΔ



Εικ. 2. Ο Χριστός λεπτομέρεια από τη Δέηση της αψίδας του ιερού



Εικ. 3. Ανάληψη. Λεπτομέρεια, Άγγελος



Εικ. 4. Η εμφάνιση του Χριστού στις Μυροφόρες



Εικ. 5. Το Όραμα Πέτρου Αλεξανδρείας



Εικ. 6. Ο Λίθος



Ειχ. 7. Δευτέρα Παρουσία. Λεπτομέρεια, Χορός Μαρτύρων



Ειχ. 8. Η Προδοσία, λεπτομέρεια



Εικ. 9. Ο Ελκόμενος



Εικ. 10. Δευτέρα Παρουσία. Λεπτομέρεια, Χορός Ασκητών



Εικ. 11. Η Σταύρωση, λεπτομέρεια